

Johann Georg Bergmüller (1688–1762)

Gedanken und Neuentdeckungen zu seinem 300. Geburtstag

Von Karl Kosel

Der Umgang mit Jubiläen, vor allem mit solchen geschichtlicher Art, ist schwierig im Hinblick auf die Gefeierten und Feiernden. Dies liegt einerseits an unserem heutigen Geschichtsverständnis im allgemeinen, andererseits an den höchst unterschiedlichen Erwartungen des an geschichtlichen Denkmalen und Personen interessierten Publikums, das Kunstdenkmäler und Ausstellungen besichtigen und schön bebilderte Publikationen über diese Themen mitnehmen will. Die daraus entspringende Produktion von monströsen Katalogwälzern spricht hier im buchstäblichsten Sinne Bände und veranschaulicht den Gegensatz zwischen den Erwartungen des Publikums und den Erfordernissen der wissenschaftlichen Bearbeitung. Doch genau hier im Bereich zwischen Befriedigung des Publikumsgeschmacks, des „postmodernen Zeitvertreiß mit Geschichte¹“, und der wissenschaftlichen Ausnützung einer derartigen Gelegenheit liegt der Kernpunkt der Schwierigkeiten im Umgang mit Jubiläen. Der soeben zitierte Historiker Arno Borst charakterisiert dieses zwiespältige Geschichtsbewußtsein folgendermaßen: „Seit dem letzten Jahrzehnt spricht freilich alle Welt von Geschichte, immer aufgeregter auch von der mittelalterlichen, mit einem Getöse, in dem kaum mehr zu unterscheiden ist, was uns im einzelnen mit dem Mittelalter verbindet und von ihm trennt. Während die Gewissenhaften das Mittelalter gegen diesen Schwall von Aktualität abzuschirmen suchen, posaunen die Wendigen ein ‚Neues Mittelalter‘ aus. Die einen wie die anderen verschließen die Ohren vor den vielfältigen Schwingungen zwischen einst und jetzt, den konsonanten und den dissonanten².“ Die Berechtigung dieser nachsichtig formulierten Skepsis wird an den Erscheinungsformen und Folgen dieser postmodernen Identitätssuche deutlich. Die gigantischen Katalogwerke, die aus dem Zwang zur bestmöglichen wissenschaftlichen Nutzung geboren werden, landen nach wenigen Jahren größtenteils in den

Lehrstuhl für Musikwissenschaft, 1988

¹ Arno Borst, *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*, München–Zürich 1988, S. 11.

² A. Borst (wie Anm. 1), S. 10.

modernen Antiquariaten und werden dort zu Schleuderpreisen verkauft³. Ereignisse wie die Reinigung der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle und die daraus entstehende Kontroverse der Fachleute und solcher, die sich dafür halten, erlangen durch die Medien eine enorme Publizität, die man in der Tat als Getöse bezeichnen kann. Es stellt sich allerdings die Frage, welchen (Un-)Sinn es machen soll, wenn die „Wendigen“ glauben entdeckt zu haben, daß die vom Schmutz befreiten Farben Michelangelos nun plötzlich die Farbigkeit des Fernsehbildes angenommen haben sollen. Wohl deshalb, weil die Restauratoren bei Scheinwerferbeleuchtung arbeiten?! Wie viele der selbsternannten Fachleute und Michelangelo-Kenner mögen auf dem Gerüst in der Sixtinischen Kapelle gestanden haben? Hier, abseits vom aufgeregten Getöse, werden die vielfältigen Schwingungen zwischen einst und jetzt hörbar und sichtbar.

Die konkreten Folgen dieser Zwangslage, aus einer vorübergehenden Gelegenheit ein dauerhaftes Ergebnis zu erzielen, werden beim diesjährigen Augsburger Doppeljubiläum, anlässlich des 300. Geburtstages von Johann Georg Bergmüller (1688–1762) und des 200. Todesstages von Matthäus Günther (1705–1788) nur zu deutlich sichtbar⁴. Selbstverständlich war die Notwendigkeit der Wahl und der Entscheidung gegeben, welcher von den beiden Jubilaren durch eine Ausstellung in Augsburg der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte. Aufgrund ihres künstlerischen Ranges und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung hätten dies beide, Bergmüller und Günther, verdient. Doch die Bewältigung des Arbeitspensums zur technischen und wissenschaftlichen Vorbereitung dieser Doppelausstellung, der dafür erforderliche Mitarbeiterstab und auch der notwendige Zeitaufwand veranschaulichen die unüberwindlichen Schwierigkeiten, ein solches Unternehmen zu verwirklichen. Die Zusammenführung eines Teams spezialisierter Kunstwissenschaftler, wie sie bei der Ausstellung „Elias Holl und das Augsburger Rathaus“ im Jahr 1985 und der Aldersbacher Ausstellung zum 300. Geburtstag von Cosmas Damian Asam im Jahre 1986 gelang, ist angesichts der schmalen personellen Basis bei den Kunsthistorikern ein Glücksfall, der in so kurzem zeitlichen Abstand kaum wiederholbar ist⁵. Als Glücksfälle können auch die wissenschaftlichen Ergeb-

³ Um konkrete Beispiele zu nennen: Wittelsbach und Bayern, München 1980; Welt im Umbruch, Augsburg 1980. – Die Duplizität der beiden Ausstellungen in unmittelbarer Nachbarschaft spricht für sich.

⁴ Biographische Daten in Kurzform: Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Band II. Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Bearb. v. Eckhard v. Knorre (+) und Gode Krämer, Augsburg ²1984, S. 36f., 98.

⁵ Wolfram Baer, Hanno – Walter Kruft, Bernd Roeck (Hg.), Elisas Holl und das Augsburger Rathaus, Regensburg 1985. – Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, München 1986.

nisse der Publikationen, die aus Anlaß dieser Ausstellungen erschienen sind, bezeichnet werden. Daß in Augsburg die Wahl auf Matthäus Günther fiel, kann und soll nicht kritisiert werden, nachdem im Falle von Johann Georg Bergmüller seiner Geburtsstadt Türkheim ein Vorrecht zuzubilligen ist. Das mit Spannung zu erwartende – und inzwischen eingetretene – wissenschaftliche Ergebnis der Matthäus-Günther-Ausstellung wird eine neue Monographie über diesen Künstler sein, der damit als einziger umfassenden monographischen Behandlung sein wird – und dies sogar zweimal. Daß die vor beinahe sechzig Jahren veröffentlichte Monographie von Hermann Gundersheimer der Ergänzung bedarf, kann nicht bezweifelt werden⁶. Aber Johann Georg Bergmüller blieb bei diesem Augsburger Doppeljubiläum leider auch wissenschaftlich im Abseits, was sehr zu bedauern ist. Man erkennt zwar allenthalben seine „weittragende Bedeutung als Lehrer“ an⁷, aber im Vergleich zur Eleganz und Weltläufigkeit Matthäus Günthers ist Bergmüllers akademische Solidität und barocke Gravität dem heutigen Publikum schwerer nahezubringen. Die Chance, zum 300. Geburtstag Johann Georg Bergmüllers eine den neuesten Forschungsstand zusammenfassende Monographie herauszubringen, ist damit vergeben – ein Vorwurf, von dem sich der Verfasser nicht ausnimmt.

Die Voraussetzungen für ein derartiges Unternehmen können hinsichtlich des Forschungsstandes als gut bezeichnet werden. Als Grundlage ist immer noch das Werkeverzeichnis von Oswald Läterer unentbehrlich⁸. Auf dieser Voraussetzung bauen die Dissertationen von Hans Heinrich Diedrich über die Fresken und von Angela Boecker über die Ölbilder, die Zeichnungen und die Druckgraphik Bergmüllers auf⁹. Bei aller räumlicher Beschränkung bleiben die Ausführungen Hans Tintelnots über Bergmüller als Freskant grundlegend hinsichtlich seiner Bedeutung für die Augsburger und schwäbische Rokokomalerei¹⁰. Wesentliche Ergänzungen zu seiner Tätigkeit als Freskant trugen in den siebziger Jahren die Forschungen von Wilhelm Neu und des Verfassers bei:

⁶ Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930.

⁷ Wie Anm. 4, S. 37

⁸ Oswald Läterer, Die Künstler Türkheims, I. Teil: Johann Georg Bergmüller, o. O., o. J. [Landsberg 1953] (zitiert als: Läterer).

⁹ Hans Heinrich Diedrich, Die Fresken des Johann Georg Bergmüller, Diss., Mainz 1959. – Ders., Johann Georg Bergmüller, in: Lexikon der Marienkunde, hsg. v. Konrad Algermissen, Ludwig Böer, Georg Engelhardt, Michael Schmaus und Julius Tyciak, Regensburg 1959, 3./4. Lieferung, Sp. 698–700 (zitiert als: Diedrich, Marienkunde). – Angela Boecker, Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller, Diss. Ms. Innsbruck 1966 (zitiert als: Boecker).

¹⁰ Hans Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951, S. 106 passim.

die Deckengemälde in der abgebrochenen Wallfahrtskirche St. Radegundis bei (Augsburg-)Bergheim (1717/18), in der alten Pfarrkirche St. Michael von Augsburg-Pfersee (1725) und in der alten Pfarrkirche St. Nikolaus von Stadtbergen (1730)¹¹. Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der Radierfolge „Septem Dona Spiritus Sancti“ von Bergmüller durch Karl-August Wirth konnte das Gemälde des verkörperten hl. Johannes Nepomuk (1729) in der Chorsakristei des Augsburger Domes als Werk des Meisters identifiziert werden¹². Schließlich gelang dem Verfasser die Bestimmung des Grisaillegemäldes „Verherrlichung der Muttergottes durch die Hl. Dreifaltigkeit“ (1753) im Stifftmuseum der Zisterzienserabtei Stams/Tirol als Werk Bergmüllers¹³. Der Anreiz, ja die Notwendigkeit zu einer Bergmüller-Monographie ist angesichts der Fülle der gesicherten Werke gegeben, auch wenn damit gerechnet werden muß, daß weitere Ölgemälde, Zeichnungen und Druckgraphik auf dem Kunstmarkt, bei der Kunstdenkmälerinventarisierung und in Privatbesitz auftauchen. Daß auf dem Gebiet der graphischen Techniken, vor allem noch bei den gestochenen Buchillustrationen Bergmüllers, ein weites Feld von Entdeckungsmöglichkeiten gegeben ist, beweisen die beiden nachstehend veröffentlichten Titelkupferstiche aus Andachtsbüchern. Wollte man hier auch nur annähernd Vollständigkeit erreichen, so müßte das Ziel der Monographie auf das nächste Bergmüller-Jubiläum im Jahre 2012, seinen 150. Todestag, verschoben werden. Doch dies wäre ein Armutszeugnis für die Forschung über die Augsburger Kunstgeschichte. Daher werde ich mich, falls nicht anders möglich auch alleine, auf den langen Weg zu einer Monographie über Johann Georg Bergmüller machen und – so Gott will – dieses Ziel erreichen. Nichts wäre mir aber willkommener, wenn ein(e) Kenner(in) aus der verehrlichen Fachkollegenschaft sich bereitfände, diesen Weg der Geduld gemeinsam mit mir zu gehen.

Das Auftauchen des Schutzengelgemäldes Johann Georg Bergmüllers aus der abgebrochenen Augsburger Karmelitenkirche, das er im Jahre 1714 wahr-

¹¹ Wilhelm Neu und Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 248, 269 f. – Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1975–76: JVAB 11, 1977, S. 261 ff. – Ders., Stadtpfarrkirche Herz Jesu Augsburg-Pfersee (= Schnells Kunstführer 207), München–Zürich ²1977, S. 18 f. (zitiert als: Kirchenführer Pfersee).

¹² Karl-August Wirth, „Septem Dona Spiritus Sancti“. Eine Folge von Radierungen Johann Georg Bergmüllers: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge XXIX, 1978, S. 149–209 (zitiert als: Wirth 1978). – Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1979–81: JVAB 16, 1982, S. 297 f., Abb. 27.

¹³ Karl Kosel, Augsburger Barockkünstler in Stams: JVAB 18, 1984, S. 392 ff., Abb. 59.

scheinlich als ersten kirchlichen Auftrag in Augsburg schuf¹⁴, und seine Rückerwerbung für den Augsburger Dom sowie einige Quellenfunde zu seiner frühesten Schaffenszeit ergeben wesentliche Veränderungen in dieser Hinsicht. Die daraus sich ergebenden Umdatierungen ermöglichen einen Einblick in seine künstlerische Tätigkeit vor seiner Übersiedlung nach Augsburg Ende des Jahres 1712¹⁵. Damit verbindet sich selbstverständlich die Frage nach seinen Stilquellen und, bedingt durch die Funde zur Ausmalung der Marienkapelle am Augsburger Dom (1721), die Msgr. Werner Schnell im nächsten Jahrbuch veröffentlichen wird¹⁶, nach einem möglichen Aufenthalt Bergmüllers in Rom, der im Gegensatz zu seiner belegten Reise in die Niederlande (1711) quellenmäßig nicht nachweisbar ist¹⁷. Die Nachricht Georg Christoph Kilians im Codex Halder, wonach Johann Andreas Wolff seinen Schüler Bergmüller auch auf die Werke fremder Meister, vor allem des römischen Barockmalers Carlo Maratta (1625–1713), aufmerksam machte, wird daraufhin zu überprüfen sein, ob dieser indirekten Vermittlung eine direkte Anschauung der Originale in Rom folgte¹⁸. Obwohl die Antwort auf diese Frage nicht überbewertet werden soll, wäre eine unterbliebene Studienreise nach Italien angesichts ihrer damaligen Bedeutung für einen jungen aufstrebenden Künstler doch etwas ungewöhnlich. Doch soll damit kein Ergebnis vorweggenommen oder eine Tendenz von vornherein festgelegt werden. Es wird vielmehr Ziel der Abhandlung sein, an Hand bestimmter Hauptthemen aus Bergmüllers früher Schaffenszeit, vor allem des Schutzengels- und Muttergottesthemas, die Wechselbeziehungen zwischen

¹⁴ Öl/Lw., 244 × 180 cm. Alte Doublierung. Signatur rechts unten: J. G. Berckmüll(er) Pinx. ac inven: Augus(tae)/1714. – Erste Erwähnung in: Paul v. Stetten d. J., Beschreibung der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1788, S., 157. Zitiert nach: Gabriele Dischinger, Das ehemalige Karmelitenkloster in Augsburg, in: *Ars Bavarica* 7, München 1977, S. 60. – Weitere Erwähnungen: Stadtarchiv Augsburg, Katholisches Wesensarchiv, J 10³, Fasz. 831: Inventarium über sämtliche in der Karmeliter Kirche vorhandenen Kirchen Paramente, und Mobillen 1810. Ein Seiten Altar mit Altarblatt der hl. Schutzengel und eine Mahlerei Maria von der Menschwerdung. – Fasz. 1473: Verzeichniß der Gemälde, und Kunst-Sachen in der gesperrten St. Stephans, St. Peters, und der Karmeliter-Kirche, welche zur Central Bilder Gallerie nach München bestimmt waren... In der Karmeliten Kirche, An Altarblättern... 8. ein Schutzengel.

¹⁵ Läuferer, S. 7.

¹⁶ Vgl. dazu: Werner Schnell, „Du Ursache unserer Freude“. Die Wiederherstellung des Gnadenbildes Unserer Lieben Frau im Hohen Dom zu Augsburg – Der „Salon de la Sainte Marie“, in: *Ulrichsblatt-Kirchenzeitung für die Diözese Augsburg*, 43. Jg., 19./20. März 1988, Nr. 12, S. 6f. (zitiert als: Schnell 1988).

¹⁷ Wie Anm. 15.

¹⁸ Georg Christoph Kilian, Herr Johann Georg Bergmüller Kunstberühmten Historien-Mahlers Lebens-Beschreibung, in: *Codex Halder* (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: 2° Cod. Halder 31), pag. 115. – Vgl. Läuferer, S. 6. – Im Wortlaut abgedruckt bei: Hans Ruf, *Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weißenhorn 1981, S. 156–158.

Decken-, Altarbildmalerei, Zeichnung und Druckgraphik auf ihre stilistische Entwicklung und ihre Stilquellen hin zu untersuchen. Als zeitliche Begrenzung bietet sich das Jahr 1730 an, in dem Johann Georg Bergmüller zum katholischen Direktor der Augsburger Kunstakademie ernannt wurde¹⁹.

Die Unklarheiten über Bergmüllers frühe Schaffenszeit vor und nach seiner Übersiedlung nach Augsburg sind mit seinen Altargemälden in der Pfarrkirche von Merching (Lkr. Aichach – Friedberg) verknüpft²⁰. Das Kunstdenkmälerinventar von Oberbayern nennt für das Hochaltargemälde das Datum 1710 oder 1714 und bezeichnet das Thema des rechten Seitenaltargemäldes irrtümlich mit der Darstellung Christi im Tempel, das schon Gustav Euringer als Heilige Familie annähernd richtiggestellt hat²¹. Oswald Läuferer und die nachfolgende Literatur übernehmen die Datierung 1714 für alle Altargemälde und die irrtümliche Themenangabe für das rechte Seitenaltargemälde²². Die im Pfarrarchiv Merching vorhandenen Quellen ergeben eine andersartige Chronologie der Altargemälde Bergmüllers²³. Pfarrer Michael Eyrl, unter dem die 1704 abgebrannte Pfarrkirche wiederaufgebaut und ausgestattet wurde²⁴, vermerkte im Taufmatrikelbuch die nachstehenden Entstehungsdaten des Hochaltars und des rechten Seitenaltars: „Hoc Anno 1712 mense Julio Altare primarium in Eccl. parochiali denovo Splendide erectum est. M: M: Joanne Berckhmüller Scrinario Dirckheimbensi Suevo Joan: Georgio Berckhmüller filio illius. ultra 700 flor. stetit.“ – „Anno 1714. die 19. Julii in Ecclesia parochiali positum est novum et insigne Altare Sanctae Annae et totius Sacrae familiae. MM: Joanne Berckhmüller Scrinario Dirckheimbensi Suevo, et Joan: Geor: Berckhmüller peritissimo pictore Augustano prioris filio. constat circa 400 flor²⁵.“

Zwei wesentliche Ergebnisse gehen aus diesen Quellentexten hervor:

1. Die Zusammenarbeit von Vater und Sohn, dem Türkheimer Schreiner Johann I Bergmüller (1657–1737)²⁶ und dem Maler Johann Georg Bergmüller, beim Hochaltar und dem Altar der hl. Anna in den Jahren 1712 und 1714.

¹⁹ Gg. Chr. Kilian (wie Anm. 18), pag. 116.

²⁰ Die Kunstdenkmale des Königsreiches Bayern I. Regierungsbezirk Oberbayern. Bearb. von Gustav v. Bezold und Berthold Riehl. 1. Teil, Bezirksamt Friedberg, München 1895, S. 250 (zitiert als: KDB I/1).

²¹ Signatur (laut KDB I/1): Jean Georg Bergmüller 1710 (oder 14). – Gustav Euringer, Auf nahen Pfaden. Ein Augsburger Wanderbuch für Freunde der Natur und Vorzeit, Augsburg² 1910–15, S. 969 (zitiert als: Euringer).

²² Läuferer, S. 14. – Boecker, S. 112.

²³ Mein herzlicher Dank gilt H. H. Pfarrer Graf, Merching, für das großzügige Entgegenkommen betreffs der Veröffentlichung der Quellen.

²⁴ Euringer, S. 230.

²⁵ Pfarrarchiv Merching, Fach XII, Fasc. 3: Manipulus triplex SS: Baptismatis Fonte Rigatorum. Arescentium seu Morientium ac magnum Matrimonii Sacramentum contrahentium. Inchoatum Anno Jubilaei MDCC Parocho Michaelae Eyrl. 1700–1770, pag. 60, 68.

²⁶ H. Ruf (wie Anm. 18), S. 20–28.

2. Die Unterscheidung von Pfarrer Eylrl bezüglich der Wohnorte von Johann Georg Bergmüller in den genannten Jahren, die seine Ansässigkeit im Juli 1712 in Türkheim belegt, während er im Juli 1714 bereits als „erfahrenster Augsburger Maler“ erscheint, was mit den bekannten biographischen Daten übereinstimmt. Damit erfährt das Werkeverzeichnis Johann Bergmüllers eine Ergänzung, das nach dem Auftrag für die Pfarrkirche in Ettringen (Lkr. Unterallgäu) in den Jahren 1712/13 eine größere Lücke aufweist²⁷. Die Zusammenarbeit von Vater und Sohn Bergmüller ist erstmals im Jahre 1709 bei der Ausstattung der Bennokapelle in Türkheim belegt. Johann Bergmüller führte eine Änderung des Altars aus, während sein Sohn Johann Georg das Altargemälde mit der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariä schuf und der Kapelle als Geschenk verehrte²⁸. Leider sind diese Werke dem barbarischen Abbruch der Kapelle im Jahre 1807 zum Opfer gefallen, so daß dieses wichtige Erstlingswerk des jungen Malers nach seiner Heimkehr aus München im Jahre 1708, wo er als Lehrling in der Werkstatt von Johann Andreas Wolff sechs Jahre lang tätig gewesen war²⁹, sich unserer Kenntnis entzieht. Die Aufträge in Türkheim und Merching, die dem jungen Künstler nach seiner Heimkehr aus München bzw. aus den Niederlanden erteilt wurden, beweisen jedenfalls, daß ihm der Vater die Wege zu den Auftraggebern geebnet hat.

Bevor zur Behandlung der Merchinger Altargemälde übergegangen werden kann, ist die Bedeutung von Johann Andreas Wolff (1652–1716) als Lehrer Bergmüllers zu berücksichtigen³⁰. Das Thema des verlorenen Altargemäldes in der Türkheimer Bennokapelle, die Unbefleckte Empfängnis, könnte in Anbetracht seiner Entstehung unmittelbar nach seiner Lehrzeit bei Wolff die Erinnerung an eines der Gemälde dieses Themas von der Hand seines Lehrers festgehalten haben, z. B. an das Altargemälde der Marienkapelle in der ehemaligen Jesuitenkirche St. Georg zu Amberg (Oberpfalz) von 1696/97 (Abb. 20)³¹. Konkret faßbar werden die Eindrücke Bergmüllers aus seiner Lehrzeit bei Wolff im Hochaltargemälde der Pfarr- und Wallfahrtskirche von Kirchhaslach (Lkr. Unterallgäu), das er im Jahre 1715 ausführte³². Der Gesamtaufbau des Gemäldes „Himmelfahrt Mariä“, mit dem Bergmüller die große Reihe der Darstellun-

²⁷ H. Ruf (wie Anm. 18), S. 26f.

²⁸ Läuterer, S. 13 – H. Ruf (wie Anm. 18), S. 26 – Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellung im Schloß in Türkheim. Hg. Dr. Alois Epple, Weißenhorn 1988, S. 14 (zitiert als: Kat. Bergmüller).

²⁹ Gg. Chr. Kilian (wie Anm. 18), pag. 115.

³⁰ Gg. Chr. Kilian (wie Anm. 18), pag. 115: „... hatte auch seines berühmten Meisters Manier gar schön imitirt, doch studierte er auch starck nach Carl Maratta.“ – Zu Johann Andreas Wolff und Carlo Maratta vgl. Karin Friedlmaier in: Kat. Bergmüller, S. 52.

³¹ Sixtus Lampl, Kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Amberg (= Schnells Kunstführer 615), München–Zürich ²1984, S. 16, Abb. S. 18.

³² Läuterer, S. 14 – Diedrich, Marienkunde, Sp. 698.

gen dieses Themas in seinem Lebenswerk eröffnet³³, steht in unmittelbarer Abhängigkeit vom Gemälde gleichen Themas im nördlichen Querschiffaltar der Stiftskirche von Waldsassen (Oberpfalz), das Johann Andreas Wolff im Jahre 1708 geschaffen hat³⁴. Bergmüller übernimmt im Kirchhaslacher Hochaltarbild die Apostelgruppe Wolffs fast unverändert und behält auch die Diagonalkomposition der Muttergottesgruppe bei. Doch die geschlossene Komposition der Muttergottes bei Wolffs Waldsassener Himmelfahrtsbild, wo sie mit gefalteten Händen emporgetragen wird, öffnet Bergmüller in Kirchhaslach durch diagonale Armhaltungen und Gewanddrapierungen, die weitgehend mit Wolffs Immakulata in der Amberger Georgskirche übereinstimmen. Auch der den rechten Arm Mariens unterstützende Engel im Kirchhaslacher Hochaltarbild findet in Wolffs Amberger Gemälde in einem Engel an der linken Seite Mariens, vor allem hinsichtlich der Profilstellung des Kopfes und der Haartracht, sein unmittelbares Vorbild. Der Einfluß Johann Andreas Wolffs auf seinen jungen Türkheimer Schüler nimmt in Bergmüllers Frühwerken eine beherrschende Schlüsselstellung ein. Dies belegt auch Bergmüllers nächstfolgende Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Hochaltargemälde der Klosterkirche von Buxheim (Lkr. Unterallgäu) aus dem Jahre 1718³⁵, das eine verkleinerte Replik nach dem Kirchhaslacher Gemälde darstellt.

Die Auswirkungen des Waldsassener Himmelfahrtsbildes auf die gleichartigen Darstellungen Bergmüllers rücken sein letztes Lehrjahr 1708 bei Johann Andreas Wolff in den Mittelpunkt des Interesses. In diesem Jahr führte Wolff das Hochaltargemälde für die ehemalige Benediktinerinnen-Klosterkirche von Kühbach (Lkr. Aichach-Friedberg) aus, das vom kurfürstlichen Rat Joseph Alois v. Hueber, Pfleger in Mering, gestiftet wurde³⁶. Die Entstehung des Hochaltargemäldes um 1707/08 im Atelier Wolffs hat Bergmüller auf jeden Fall miterlebt und seine persönliche aktive Beteiligung an der Ausführung ist nicht auszuschließen. Die Beteiligung der Schüler Wolffs an den Altar- und Wandgemälden in Kühbach ist durch die archivalisch und die Signatur belegte Tätigkeit von Johann Understainer aus München gesichert, der das Gemälde des Kreuzaltars im Jahre 1708 und die Wandgemälde der heiligen Klosterfrauen

³³ Klosterkirche Buxheim, Hochaltargemälde (1718); Stadtpfarrkirche Biberach a. d. Riß, Hochaltargemälde (1720); Klosterkirche Obermedlingen, Hochaltargemälde (1722); Studienkirche Dillingen, Hochaltargemälde (1756). Siehe Läuterer, S. 15, 16, 17, 27.

³⁴ Hugo Schnell, Die Stiftskirche Waldsassen (= Schnells Kunstführer 2), München–Zürich 1961, S. 5, 19, Abb. S. 17.

³⁵ Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Memmingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale IV), München 1959, S. 85. – Diedrich, Marienkunde, Sp. 698. – Fritz Arens und Friedrich Stöhlker, Die Kartause Buxheim bei Memmingen in Kunst und Geschichte, Buxheim 1962, Abb. S. 13.

³⁶ Karl Kosel, Pfarrkirche Kühbach. Ehem. Benediktinerinnen-Klosterkirche (= Schnells Kunstführer 993), München–Zürich 1973, S. 8 (zitiert als: Kirchenführer Kühbach).

ausführte³⁷. Der erhebliche Umfang der Gemäldeausstattung, die nach den Demolierungen von 1704 größtenteils neubeschafft werden mußte³⁸, machte mit Sicherheit eine stärkere Beteiligung der Werkstatt Wolffs erforderlich, die im Jahre 1714 mit dessen Gemälde für den Benediktaltar ihren Abschluß fand³⁹. Die Hauptquelle über Bau und Ausstattung der Kühbacher Klosterkirche, „Forma et Actus Electionis“, nennt für die Ausstattungsperiode zwischen 1708 und 1714 als Maler nur die Namen von Johann Andreas Wolff und seines Schülers Johann Understainer⁴⁰. Das Fehlen weiterer Künstlernamen kann auch als ein Beweis aus dem Schweigen gewertet werden, insofern nämlich, als nur Wolff und seine Schüler für Kühbach tätig waren. Und eben diese Möglichkeit spricht dafür, daß auch Johann Georg Bergmüller selbständigen künstlerischen Anteil an der Gemäldeausstattung der Klosterkirche Kühbach hatte.

Für die Erhärtung dieser Hypothese, daß Johann Georg Bergmüller noch als Werkstattmitglied Wolffs selbständig Ölgemälde für die Kühbacher Altäre ausgeführt hat, lassen sich gewichtige stilkritische Gründe ins Feld führen. Die Altar- und Wandgemälde Johann Andreas Wolffs und Johann Understainers sind durch eine sehr individuell geprägte Helldunkelfarbigkeit gekennzeichnet, die bei Wolffs „Tod des hl. Benedikt“ (1714) und Understainers „Kreuzabnahme“ (1708) eine durchgeistigte Wirkung von erheblicher malerischer Schönheit erzielt⁴¹. Diesen künstlerisch reifen Malereien stehen mehrere Gemälde gegenüber, die sich in ihrer Farbigkeit, im Verhältnis zu ihren Stilquellen und in der Art ihrer künstlerischen Auffassung durch eine illustrative Einfachheit und Naivität als Werke eines jungen Künstlers zu erkennen geben. Dabei handelt es sich um ein in die Wand des Hochaltarraumes eingelassenes Gemälde „Muttergottes mit dem Jesuskind in Landschaft“ und die Antependiumsgemälde des Anna- und Kreuzaltars, „Schutzengel behütet eine Frau mit den Arma Christi vor einem Gewitter“ und „Amor kreuzigt den Jesusknaben in Gegenwart einer Frau mit dem Kreuz“ (Abb. 21, 22)⁴². Beide Antependiumsgemälde tragen die Inschriften: „CLYPEO SVM TVTA SVB ISTO“ – „VLTOR AMORIS AMOR“. Die Zeichnung der Figuren, Farbigkeit und Landschaftsdarstellung lassen erkennen, daß alle drei Gemälde von der gleichen Hand geschaffen wurden.

Aufschlußreich für das Verhältnis des Künstlers zu den Stilquellen ist das Gemälde „Muttergottes mit dem Jesuskind in Landschaft“ (Abb. 23)⁴³. Die

³⁷ Kirchenführer Kühbach, S. 5.

³⁸ Wie Anm. 37.

³⁹ Wie Anm. 37.

⁴⁰ Kirchenführer Kühbach, S. 15.

⁴¹ Kirchenführer Kühbach, S. 9.

⁴² Kirchenführer Kühbach, S. 8f. (Joh. Understainer zugeschrieben).

⁴³ Kirchenführer Kühbach, S. 8 (Joh. A. Wolff zugeschrieben).

Gesamtanlage des Bildes mit der rechts im Vordergrund sitzenden Muttergottes und der Landschaft mit Bäumen und einem Berg im Hintergrund geht eindeutig auf das Gemälde „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von Giovanni Battista Gaulli, gen. Baciccio, als Vorbild zurück (Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini), das dieser um 1673 für den Palazzo Chigi in Rom geschaffen hat⁴⁴. Andererseits läßt sich die Komposition der das Jesuskind stillenden Muttergottes auf das völlig übereinstimmende Vorbild eines Teppichkartons mit der Ruhe auf der Flucht im Palazzo Barberini (Rom, Galleria Nazionale d' Arte antica) zurückführen, den Paolo Spagna nach einer Vorlage von Giovanni Francesco Romanelli (1637–43) für eine Gobelinfolge mit dem Leben Christi in diesem römischen Barockpalast (1643–56) schuf⁴⁵. Die pedantische Genauigkeit der spiegelbildlichen Wiederholung beim Kühbacher Gemälde, die sich beim Gesichtstyp der Muttergottes, bei der Anordnung des Kopftuches um ihre Schultern sowie bei der Stellung des Jesuskindes und der Haltung seiner Gliedmaßen bis zu den Tüchern um seinen Körper feststellen läßt, veranschaulicht zur Genüge die Unselbständigkeit eines jungen Künstlers gegenüber dem Vorbild. Die Spiegelbildlichkeit der Wiederholung läßt auf die Benützung einer Stichvorlage schließen. In dieses Bild der engen Anlehnung an gegebene Vorlagen ordnet sich auch das Bergmassiv als das beherrschende landschaftliche Motiv dieser drei Kühbacher Gemälde ein, das vom gleichen Motiv in Gaullis „Ruhe auf der Flucht“ abhängig ist. Die kompilatorische Rezeption der verschiedenen Vorlagen durch den Maler wird an den Hauptmotiven der drei Gemälde völlig offenkundig und läßt das Suchen nach einem persönlichen Stil erkennen. Die Einfachheit der Zeichnung bei den Figuren und bei der Linienführung der Landschaftsszenen und gleichermaßen in der Farbgebung, die bei den Antependiumsgemälden teilweise auch durch die emblematische Darstellungsform bedingt sein dürfte, weist beinahe zwangsläufig auf einen jungen Künstler und auf seine ersten selbständigen Versuche in der Malerei hin.

Die Antwort auf die Frage, ob dieser junge Künstler mit Johann Georg Bergmüller identisch sein könnte, ist an Hand seiner frühesten gesicherten Werke zu ermitteln: den beiden Altargemälden in Merching und dem Titelkupferstich in einem Predigtbuch des Eichstätter Dominikanerpaters Joseph Neu-

⁴⁴ Maria Vittoria Brugnoli, *Il Baciccio (= I Maestri del Colore 214)*, Milano 1966, Tafel VI/VII (zitiert als: Brugnoli). – Ellis Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, Oxford 1976, S. 51 (Um 1669. – Zitiert als: Waterhouse).

⁴⁵ Giuseppina Magnanini, *Palazzo Barberini*, Roma 1983, S. 174f., Abb. S. 176 (links unten). – Waterhouse, S. 109. – Unmittelbar damit verwandt Muttergottes mit Jesuskind in einer Zeichnung „Verlobung der hl. Katharina von G. F. Romanelli (Paris, Louvre 3790); Nachstich von Jean Lenfant (1615–74); Bernhard Kerber, *Kupferstiche nach Gianfrancesco Romanelli*, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Band II, Gießen 1973, S. 143, Abb. 22 u. 23. – Herzlichen Dank für die freundliche und schnelle Übersendung der Unterlagen schulde ich Frau Dr. Ingrid Haug, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, München.

mayr, Hortus Rosario – Marianus, Eichstätt 1715, der hier erstmals veröffentlicht wird⁴⁶.

Beim Kühbacher Gemälde „Muttergottes mit dem Jesuskind in Landschaft“ erscheinen, abweichend von den genannten Vorbildern bei Gaulli und Romagnoli bzw. Spagna, zwei Engel. Der eine Engel, welcher der Muttergottes eine Früchteschale reicht, besitzt im Physiognomischen und im körperlichen Habitus eine unverkennbare geschwisterliche Verwandtschaft mit dem den Jesusknaben kreuzigenden Amor im Antependiumsgemälde des Kreuzaltars. Der zweite Engel breitet über der Muttergottes eine baldachinartige rote Tuchdraperie aus, die über einen Ast fällt. Der letztere Engel besitzt im Merchinger Hochaltarsgemälde einen beinahe restlos identischen Nachfolger, der zu Füßen des hl. Martin eine Rolle mit der Inschrift „MARTINUS ADHUC CATHECUMENUS HAC ME VESTE CONTEXIT.“ hält. Die Übereinstimmung im Gesichtstyp, seiner halbseitigen Verschattung, in der Anordnung der Frisur und in der Modellierung der Körperpartien ist so unmittelbar, daß die gegenseitige Abhängigkeit völlig evident ist. Der Engel mit der Früchteschale findet im Gemälde des Merchinger Anna-Altars seine Entsprechung. Ein rechts oben schwebender Engel mit einem Ölzweig zeigt eine völlig übereinstimmende Linienführung der Gewandanordnung; desgleichen der Engel mit der Martinsgans auf dem Hochaltargemälde.

In diesem Zusammenhang besitzt der Titelpufferstich mit der Darstellung der Rosenkranzüberreichung an die hll. Dominikus und Katharina von Siena in Neumayrs „Hortus Rosario – Marianus“, den laut Signatur Jakob Andreas Friedrich d. Ä. (1684–1751) nach Zeichnung von Johann Georg Bergmüller ausführte, zentrale Bedeutung für die Zuschreibungsfrage der Kühbacher

⁴⁶ Hortus Rosario – Marianus. Das ist: Marianischer Rosen-Garten/In welchem Nach dem Evangelischen Text Eines jedwederen Sonntags durch das gantze Jahr/Wie auch An denen vornehmeren Unser Lieben Frauen Festen eine geistliche Rosen abzubrechen/zu außerlessnen Seelen-Erquickung aller in der Gnaden reichsten Ertz-Bruderschaft deß Allerheiligsten Rosenkrantzes Einverleibten Brüderen und Schwestern In formierten Predigten auß Göttlicher Schrift/Heiligen Vätteren/und bewehrten Authoren Historien und Exempeln mit sonderem Fleiß zusammen gepflanzt/und getragen/auch mit dreyfachem Register erleuchtet. Durch R. P. Fr. Josephum Neumayr, Ord. Praed. Praedicatorum Generalem der Zeit Priorem zu Aychstätt. Aychstätt, bey Francisco Strauß/. . . 1715. – Widmung an Fürstbischof Johann Anton Kebel von Katzenellenbogen. – Titelpufferstich: Plattengröße 19,2x13,7 cm. Biberbach, Pfarrbibliothek. – Provenienz: Ex Libris Josephi Miller Parochi in Welden . . . 1727. Ad Ss. Crucem in Biberbach 1767. – Pater Joseph Neumayr war 1709–15 Prior des Dominikanerklosters (Theodor Neuhofer, Aus der Geschichte des Eichstätter Dominikanerklosters, Eichstätt 1958, S. 24). – Herrn Brun Appel, Diözesanarchiv Eichstätt, gilt mein herzlichster Dank für seine geduldige und liebenswürdige Hilfsbereitschaft.

Gemälde (Abb. 24)⁴⁷. Das Veröffentlichungsjahr 1715 des Predigtbuches hat für die Datierung des Titelkupferstiches zunächst nur die Bedeutung eines terminus ante quem. Nachdem aber der Autor Prior des Eichstätter Dominikanerkonvents war und Eichstätt als Verlagsort genannt ist, bildet das Veröffentlichungsjahr 1715 den frühesten Nachweis für die Verbindung Bergmüllers mit der Bischofsstadt an der Altmühl⁴⁸. Dies bestätigt das von einem Engel gehaltene Wappen des Eichstätter Fürstbischofs Johann Anton I. Knebel von Katzenellenbogen (1704–25), dem auch das Buch gewidmet ist⁴⁹. Dieser wappenhaltende Engel entspricht in Gesichtstyp, Frisur, Körperbau und Gewandanordnung genauestens dem Engel mit der Früchteschale auf dem Kühbacher Gemälde. Dieselben formalen Merkmale treten auch bei dem schildhaltenden Schutzengel im Antependiumsgemälde des Kühbacher Anna-Altars auf. Die unmittelbarsten Verbindungen zwischen dem Kühbacher Muttergottesgemälde und dem Eichstätter Titelkupferstich zeigen die beiden Muttergottesfiguren. Die Übereinstimmung in der Charakterisierung der Gesichtszüge, der Anordnung der Haare, der Linienführung des Kopftuches und der Drapierung des Kleides um die Beine reicht bis zum letzten Detail, so daß wenigstens die Kenntnis Bergmüllers vom Kühbacher Gemälde außer jedem Zweifel steht.

Die Veröffentlichung des Predigtbuches von Pater Joseph Neumayr fällt in die Zeit der Barockisierung der Eichstätter Dominikanerkirche St. Peter zwischen 1713 und 1723, an der Melchior Steidl mit den Deckengemälden (1716/17) und Johann Georg Bergmüller mit den Altargemälden maßgeblich beteiligt waren⁵⁰. Laut Kunstdenkmälerinventar war die Beschaffung der Altäre im Jahre 1723 abgeschlossen⁵¹. Die Datierung der Altarbilder um 1730–35 bei Alois Hämmerle, die von Läterer und Boecker übernommen wurde, ist rein

⁴⁷ Zu Jakob Andreas Friedrich d. Ä.: Ausstellungskatalog „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, S. 445, Nr. 666 (zitiert als: Kat. „Augsburger Barock“). – Das Widmungsblatt des von J. A. Friedrich d. Ä. illustrierten Werkes „Höchste Welt – und Kriegs-Häupter“ (Augsburg und Dillingen: Johann Caspar Bencard 1718) ist mit Johann Georg Bergmüller bezeichnet. Aus derselben Zeit stammt „Das Frolockende Augspurg“ von Johann Christoph Kolb (Augsburg: Joh. Chr. Kolb 1716), an dessen Kupferstichillustrationen ebenfalls Johann Georg Bergmüller beteiligt war: Kat. „Augsburger Barock“, S. 444f., Nr. 664.

⁴⁸ Läterer, S. 31, nennt irrtümlich im Zusammenhang mit den Deckengemälden Melchior Steidls in der Dominikanerkirche St. Peter (1716/17) die Datierung „nach 1716“. Vgl. dazu Anm. 50. Bruno Bushart weist auf den Einfluß Steidls bei den Frühwerken Bergmüllers hin (Kat. „Augsburger Barock“, S. 101).

⁴⁹ Siehe Anm. 46.

⁵⁰ Felix Mader, Stadt Eichstätt, in: Die Kunstdenkmäler von Bayern V. Regierungsbezirk Mittelfranken, Band 1, München 1924, S. 286 (zitiert als: KDB Eichstätt).

⁵¹ Wie Anm. 50.

hypothetisch⁵². Die gesamte barocke Innenausstattung ging bei einer Brandkatastrophe im Jahre 1918 zugrunde, so daß nur noch Texte und Bilder des Kunstdenkmälerinventars eine Vorstellung von ihr ermöglichen⁵³. Das ehemalige Hochaltargemälde stellte die leidende, streitende und triumphierende Kirche und ihren Schutz durch das Rosenkranzgebet sowie die vier Erdteile dar (Abb. 25)⁵⁴. Der Oberteil des Gemäldes mit der Rosenkranzüberreichung durch die Muttergottes und das Jesuskind an die hll. Dominikus und Katharina von Siena besitzt im behandelten Kupferstich Bergmüllers eine unmittelbare Parallele. Die Übereinstimmung in der Gruppenkomposition kann im Hinblick auf die hll. Dominikus und Katharina als eine solche bis ins letzte Detail bezeichnet werden. Dasselbe gilt auch für den Putto mit dem Blumenkorb, der mit dem wappenhaltenden Engel des Kupferstiches identisch ist. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Hochaltargemälde und dem Kupferstich ist daher vom Autor und Auftraggeber her sowie aufgrund der formalen Verwandtschaft mit Sicherheit gegeben. Die deutlichen Unterschiede in der Komposition und vor allem bei beiden Darstellungen der Muttergottes mit dem Jesuskind ermöglichen die Bestimmung der zeitlichen Reihenfolge von Gemälde und Stich. In der Gruppenkomposition ist zunächst der Unterschied zwischen der Halbkreisform der Rosenkranzgruppe beim Hochaltargemälde, die durch das stehende Jesuskind bedingt ist, und der geschlossenen Dreieckskomposition beim Stich festzustellen. Die geschlossenerere Komposition auf seiten des Stiches und die rhythmische Eleganz seiner zeichnerischen Gestaltung veranschaulichen seine größere künstlerische Reife und damit seine stilistische Fortgeschrittenheit im Vergleich zum Hochaltargemälde. Aufgrund des Publikationsjahres 1715 dürfte daher die Entstehung des Hochaltargemäldes in die Anfangsphase der Barockisierung der Eichstätter Dominikanerkirche zwischen 1713 und 1715 zu datieren sein.

Die ikonographischen und stilistischen Quellen des Eichstätter Hochaltargemäldes bieten einen aufschlußreichen Einblick in die künstlerische Entwicklung Bergmüllers während seiner ersten Augsburger Jahre. Der auffällige Unterschied zwischen den Darstellungen der Muttergottes mit dem Jesuskind im Gemälde und im Stich erklärt sich aus der unmittelbaren Abhängigkeit der ersteren von derselben Gruppe in Johann Andreas Wolffs Kühbacher Hochaltargemälde (Abb. 26). Die Übereinstimmung zwischen den Mariendarstellungen des Lehrers und seines Schülers ist in physiognomischer Hinsicht und in der

⁵² Alois Hämmerle, *Leben und Werke des Augsburger Kunst- und Historienmalers Johann Baumgartner, des Meisters der Bergener Fresken*: Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt XXI, 1906, S. 56. – Läuferer, S. 21 – Boecker, S. 124f.

⁵³ Herrn Landeskonservator Dr. Tilmann Breuer, München, sei an dieser Stelle für seine lebenswürdige Hilfsbereitschaft aufs herzlichste gedankt.

⁵⁴ KDB Eichstätt, S. 301, Abb. 227

Gewandbehandlung durch eine fast völlige Identität gekennzeichnet. Auch der halbkreisförmige Abschluß der Hauptgruppe des Kühbacher Hochaltarbildes, die unterhalb von Gottvater und der Hl.-Geist-Taube mit den Figuren der Muttergottes, des Jesuskindes, des hl. Joseph sowie der hll. Scholastika und Theresia von Avila die Gestalt des hl. Magnus umschließen, bestimmt deutlich die Komposition der Rosenkranzgruppe des Eichstätter Hochaltargemäldes. Die Auswirkungen der Kühbacher Altargemälde Wolffs und seiner Schüler sind auch bei der Gruppe der Erdteile, die der Kirche huldigen, zu beobachten. Die Gestalt der dunkelhäutigen Amerika mit dem Papagei ist völlig übereinstimmend, auch hinsichtlich der charakteristischen Silhouettenwirkung, aus dem Antependiumsgemälde des Kühbacher Hochaltars übernommen, das die Huldigung der Erdteile an das Herz Jesu darstellt (Abb. 27)⁵⁵. Die Personifikation des Erdteiles Asien im Eichstätter Hochaltargemälde schließt sich ebenfalls deutlich dem Stil der Kühbacher Antependiengemälde des Anna- und des Kreuzaltars, vor allem aber des Muttergottesgemäldes an. Komposition, Gesichtsschnitt und Gewanddrapierung der Asienfigur stimmen in einer Weise mit den Frauengestalten der Antependiengemälde und mit der Muttergottes überein, die nur einen Schluß zuläßt. Die drei genannten Kühbacher Gemälde sind mit größter Wahrscheinlichkeit als Werke Johann Georg Bergmüllers zu bezeichnen.

Für die Rosenkranzikonographie im Frühwerk Bergmüllers besitzt das Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche die Bedeutung eines Schlüssel- und Übergangswerkes. Eines Übergangswerkes insofern, als es die Zeit unter dem unmittelbaren Einfluß von Johann Andreas Wolff abschließt, während der im gleichen Auftragszusammenhang entstandene Kupferstich ikonographisch und stilistisch weit auf die zukünftige künstlerische Entwicklung Bergmüllers vorausweist. Für die Gestaltungen des Rosenkranzthemas bei Bergmüller, beginnend mit dem Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche, läßt sich das kompositionelle Grundmodell in der römischen Barockmalerei eindeutig bestimmen. Es ist das Altargemälde mit der Rosenkranzüberreichung von Giovanni Francesco Romanelli (1652), das sich in der ehemaligen Dominikanerinnenkirche SS. Domenico e Sisto zu Rom befindet (Abb. 28)⁵⁶. Im Unterschied zur berühmteren römischen Darstellung dieses Themas, dem Gemälde Sassoferratos in Sta. Sabina (1643)⁵⁷, mit seiner strengen frontalen Dreieckskomposition ist bei Romanelli die Gruppenkomposition

⁵⁵ Kirchenführer Kühbach, S. 8 (Joh. Unterstainer zugeschrieben).

⁵⁶ Waterhouse, 109. – Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 1. Band, Wien 1967, S. 676 (zitiert als: Buchowiecki 1).

⁵⁷ Waterhouse, S. 115. – Mario Salmi, Die Kirchen von Rom (= Galerien und Kunstdenkmäler Europas), München 1963, Abb. S. 71.

durch die beiden sich überkreuzenden Diagonalachsen bestimmt, wodurch die kompositionelle Zweiteilung mit der Hinwendung der Muttergottes zum hl. Dominikus und mit derjenigen des Jesuskindes zur hl. Katharina bedingt ist. Dieses kompositionelle Grundschema bleibt trotz aller Wandlungen im Detail für Bergmüllers Rosenkranzdarstellungen verbindlich. Beim Eichstätter Hochaltargemälde ist die Abhängigkeit von Romanellis Rosenkranzdarstellung außer den Grundzügen der Gruppenkomposition in der Gestalt des Jesuskindes zu beobachten, das beinahe unverändert vom römischen Vorbild übernommen ist. Die Freizügigkeit und Selbständigkeit Bergmüllers im Umgang mit den Vorbildern bzw. Vorlagen, die er im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung gewinnt, beweist z. B. das Jesuskind auf dem Titelblatt der Radierfolge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“ (Abb. 29)⁵⁸. Das Motiv der Krönung der hl. Katharina mit einem Blumenkranz (= Rosenkranz) durch das Jesuskind leitet sich typologisch und figürlich auch vom Gemälde Romanellis her, wo ein Engel mit einem Blumenkranz über der Muttergottes schwebt.

Es kann nicht die Aufgabe einer räumlich beschränkten Abhandlung sein, die Wechselbeziehungen zwischen den malerischen und graphischen Arbeiten Bergmüllers und die Abhängigkeit von seinem Lehrer und von italienischen Vorbildern bis ins Detail zu behandeln. Wenn dies bis hierher so gehandhabt wurde, dann vor allem deshalb, um für die Zuschreibung und Datierung der frühen Werke die erforderliche gesicherte Grundlage zu schaffen. Die gebotene Beschränkung auf das Wesentliche kann aber kein Vorwand zur Nachlässigkeit in der wissenschaftlichen Beweisführung sein, die gerade für die Klärung der frühen Augsburger Zeit Bergmüllers dringend notwendig ist. Die Unstimmigkeiten der Dissertation Angela Boeckers gerade im Hinblick auf die Frühzeit Bergmüllers werden u. a. aus der gravierenden Lücke ersichtlich, die das Fehlen der Radierfolge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“ in ihrem Werkeverzeichnis mit sich bringt. Dies macht erhebliche Korrekturen nicht nur bei den Datierungen erforderlich, sondern verursacht auch, wie die Tätigkeit Bergmüllers für die Eichstätter Dominikaner gezeigt hat, wesentliche Veränderungen in der Beurteilung des Verhältnisses von Malerei, Zeichnung und Druckgraphik. Die Beachtung des Verhältnisses der Druckgraphik zur Decken- und Altarbildmalerei ist für die Beurteilung der künstlerischen Entwicklung Bergmüllers von zentraler Bedeutung, wie die nachfolgende Aufstellung beweist: 1. Radierfolge mit fünf Szenen aus dem Marienleben in „Anthropometria“ (1723) nach den Deckengemälden in der Marienkapelle des Augsburger Domes von 1721⁵⁹; 2. Radierfolge mit sechzehn Blättern „QUINDECIM

⁵⁸ Bei Boecker nicht aufgeführt. – Läterer, S. 43. – Diedrich, Marienkunde, Sp. 699 (ca. 1723). – Kat. „Augsburger Barock“, S. 166, Nr. 175

⁵⁹ Diedrich, Marienkunde, Sp. 699. – Kat. „Augsburger Barock“, S. 167f., Nr. 179–183. – Boecker, S. 164–166, Nr. 188–192. – Karin Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 78–82, Nr. 33.

MYSTERIA S. S. ROSARII“ (um 1723/24) nach den von Alois Mack ausgeführten und von Bergmüller entworfenen Deckengemälden in der Augsburger Dominikanerkirche von 1723/24⁶⁰; 3. Radierfolge mit acht Blättern (um 1728) nach den Deckengemälden in der Augsburger Dominikanerinnenkirche St. Katharina von 1728⁶¹; 4. Radierfolge mit acht Blättern „SEPTEM DONA SPIRITUS SANCTI“ (zwischen 1730 und 1740) und Chordeckengemälde in der Pfarrkirche von Fulpmes (1747)⁶². Die Nichtbeachtung auch nur einer dieser Radierfolgen, die in Bergmüllers Frühzeit eine Schlüsselstellung einnehmen, hat verständlicherweise die bei Boecker zu beobachtende Konfusion in der Datierung der Druckgraphik zur Folge.

Als gesicherter Ausgangspunkt für die Beurteilung des Verhältnisses von Malerei und Druckgraphik in Bergmüllers Frühzeit kann die oben behandelte Beziehung zwischen dem Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche und dem Titelkupferstich in Joseph Neumayrs „Hortus Rosario-Marianus“ (um 1713–15) bezeichnet werden. Die Komposition der Gruppe mit der Rosenkranzüberreichung im Gemälde und im Stich nimmt mit den sich überkreuzenden Diagonalachsen das Grundschema von Romanellis Rosenkranzgemälde auf. Die stärkere Betonung der Diagonale mit dem hl. Dominikus, der Muttergottes und der Engelsgruppe rechts oben beim Stich ruft zunächst den Eindruck einer stärkeren Abhängigkeit von Romanellis Komposition hervor. Doch die Schließung der Komposition nach unten durch den wappenhaltenden Engel betont im Unterschied zu Romanelli die stärkere Konzentration der dreiecksförmigen Gruppe. Mit dieser Konzentration der Gruppenkomposition schafft Bergmüller ein Gegengewicht zum mächtigen diagonalen Lichteinfall von links oben, in dem die Hl.-Geist-Taube auf die Muttergottes herniederschwebt. Im Vergleich zum Eichstätter Hochaltargemälde und zu Romanellis Gemälde erfährt dadurch der Bildraum eine dramatisch gesteigerte Öffnung nach oben, die aus der Spannung zwischen den voll ausgebildeten Diagonalachsen und der geschlossenen Gruppenkomposition lebt. Die ausdrucksmäßige Steigerung der Komposition und der Raumgestaltung, die sich auch auf den gespannten Duktus der Strichlagen überträgt, läßt die fortgeschrittene künstlerische Reife im Vergleich zum Hochaltargemälde erkennen. Eindeutig schließt sich aber die räumliche und kompositionelle Disposition des Stiches stärker dem Rosenkranzgemälde Romanellis an, was durch die Abhängigkeit der Muttergottes vom Teppichkarton „Ruhe auf der Flucht“ (Rom, Palazzo Barberini) nach Vorlage Romanellis über die Darstellung auf dem Kühbacher Muttergottesgemälde bestätigt wird.

⁶⁰ Wie Anm. 58

⁶¹ Läuferer, S. 43, – Kat. „Augsburger Barock“, S. 169, Nr. 186.

⁶² Läuferer, S. 42f. – Wirth 1978 (wie Anm. 12). – K. A. Wirth, in: Kat. Bergmüller, S. 56–63, Nr. 30. – Gert Amman, Die Kirchen von Fulpmes (= Schnells Kunstführer 1239), München–Zürich 1980, S. 6f.

Für die gesicherte Datierung des Stiches und seine stilistische Einordnung bietet die Zeichnung „Maria als Fürsprecherin der armen Seelen“ (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 28/56) durch die Signatur Bergmüllers mit dem Datum 1715 eine sichere Grundlage (Abb. 30)⁶³. Die stilistische Übereinstimmung beider Werke ist die denkbar engste. Abgesehen von der fast restlosen Identität der figürlichen Komposition – eine Ausnahme bildet nur die Gruppe der armen Seelen im Fegfeuer –, kann bei den drei Hauptfiguren der Zeichnung, der Muttergottes, und den hl. Aloysius und Stanislaus Kostka, eine Gleichartigkeit der Gewandmotive und -behandlung mit denselben Motiven des Stiches beobachtet werden, die auf einen unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang schließen läßt. Es genügt hier der Hinweis auf die Linienführung des Mantels um die Schultern und Arme Mariens, die im Stich spiegelbildlich übernommen werden, um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen. Diese und die zahlreichen weiteren motivischen Übereinstimmungen begründen hinreichend den direkten zeitlichen Zusammenhang von Zeichnung und Stich. Die Datierung des Titelkupferstiches in das Veröffentlichungsjahr 1715 von Joseph Neumayrs „Hortus Rosario-Marianus“ kann daher als gesichert bezeichnet werden.

Der Einfluß Romanellis auf Bergmüllers Eichstätter Rosenkranzdarstellungen besitzt eine unmittelbare Vorstufe in einer Radierung mit der Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. G 4969)⁶⁴ (Abb. 31), zu der offenbar ein nur in einer gemalten Replik nachweisbares Gegenstück mit der Rosenkranzübergabe an die hl. Katharina von Siena vorhanden war⁶⁵. Die Radierung mit der Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus gibt sich im Vergleich zum oben behandelten Titelkupferstich in Komposition, Raumaufteilung und vor allem im graphischen Duktus als ältere Fassung dieses Themas zu erkennen, so daß die Datierung Boeckers um 1735 als irrtümlich zu bezeichnen ist. Eine erheblich frühere Datierung ist zunächst aus der wesentlich engeren Abhängigkeit von Romanellis Rosenkranzgemälde abzuleiten, die sich in der dominierenden Bedeutung der Architektur hinsichtlich der Raumaufteilung ausspricht. Die hinter dem hl. Dominikus aufragende Säule lehnt sich unmittelbar an dasselbe

⁶³ Rötel und Spuren einer Kohleskizzierung; 27,8 × 18,5 cm. Bez. 1. u. in schwarzer Feder: J. G. Berckmiller Fecit Anno 1715. – Ausstellungskatalog „Der barocke Himmel“. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland, Stuttgart – Augsburg 1964–65, S. 36, Nr. 59 (Wahrscheinlich Entwurf für einen Kupferstich). – Boecker, S. 143, Nr. 111 (irrtümlich „Hl. Dominikus vor der Muttergottes“). – Kat. „Augsburger Barock“, S. 165, Nr. 174, Abb. 224 (Altarblattentwurf).

⁶⁴ Radierung, Plattengröße 19,4 × 15 cm. Bez. r. u.: JGB (lig.)ermiller inv. et exc. Aug. Vind. – Boecker, S. 177, Nr. 239 (wohl um 1735).

⁶⁵ Öl/Lw.; 74,2 × 57,8 cm. Dat. auf der Säulenbasis: 1759 (?). – Diedrich, Marienkunde, Sp. 700. – Frau Maria Haller, Augsburg, sei für das liebenswürdige Entgegenkommen herzlich gedankt.

Motiv in Romanellis Gemälde an. Außerdem sind die unmittelbaren Anleihen Bergmüllers bei Romanelli in der Gruppierung und der physiognomischen Charakterisierung der Muttergottes und des Jesuskindes sowie vor allem im Körperbau des letzteren so eindeutig, daß der Charakter der Radierung als Studie nach Romanelli bzw. in Anlehnung an eine Stichvorlage nach dessen Rosenkranzgemälde feststeht. Der Unterschied in der graphischen Gestaltung der Radierung zum Titelkupferstich von 1715 ist durch eine sorgfältige Exaktheit der Strichlagen in Übereinstimmung mit der engen Anlehnung an das Vorbild gekennzeichnet, die mit der zeichnerischen Virtuosität des Kupferstiches von 1715 wenig Gemeinsamkeit besitzt. Die enge Anlehnung an Romanelli und die weniger ausgeprägte Individualität der graphischen Gestaltung im Vergleich zum Kupferstich von 1715 kennzeichnet die Radierung „Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus“ als ein typisches Frühwerk Bergmüllers vor 1715. Ihre genauere Datierung ermöglicht der Vergleich der Muttergottesdarstellung mit derjenigen des Merchinger Hochaltargemäldes von 1712 (Abb. 32). Auch hier ist wieder eine Übereinstimmung der Gesichtszüge, der Frisur und der Gewandanordnung fast bis zum letzten Detail zu beobachten, die den Schluß auf einen unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang nahelegt. Aufgrund der Ortsangabe „Aug(usta). Vind(elicorum).“ in der Signatur dürfte die Datierung in Bergmüllers früheste Augsburger Zeit um 1713/14 zutreffend sein. Auch die Feststellung, daß das linke Seitenaltargemälde der Dominikanerinnenkirche St. Ursula in Augsburg (1944 verbrannt) Thema und Komposition der Radierung spiegelbildlich wiederholt, liefert keinen schlüssigen Beweis gegen die vorgeschlagene Datierung⁶⁶. Die Entstehungszeit der beiden zerstörten Seitenaltargemälde Bergmüllers in St. Ursula ist auch nur annäherungsweise, um 1725, geschätzt⁶⁷. Soweit das vorhandene Bildmaterial vom Innenraum vor der Zerstörung einen Schluß zuläßt, kann ein wesentlicher Unterschied zwischen Altargemälde und Radierung festgestellt werden. Die Säule – in der Radierung auf seiten des hl. Dominikus – erscheint im Altargemälde bei der Gruppe mit der Muttergottes und dem Jesuskind. Damit steht eindeutig fest, daß das Altargemälde eine Variante nach der Radierung darstellte. Die damit verbundene stärkere Abweichung vom Rosenkranzgemälde Romanellis läßt daher die Datierung von Bergmüllers Altargemälde in St. Ursula nach der Radierung als wahrscheinlich erscheinen.

Die Muttergottesdarstellungen in den frühen Radierungen Bergmüllers, die dem Rosenkranzthema gewidmet sind, ermöglichen im Vergleich zu derjenigen des Merchinger Hochaltargemäldes von 1712 und durch ihre zunehmende Unabhängigkeit vom Vorbild Romanellis die Aufstellung einer gesicherten

⁶⁶ Hildebrand Dußler, *Der Allgäuer Barockmeister Johann Jakob Herkomer, Leben und Werk* (= Allgäuer Heimatbücher 52), Kempten 1956, Abb. bei S. 64 (Innenraum vor der Zerstörung).

⁶⁷ Läuterer, S. 18 – Diedrich, *Marienkunde*, Sp. 699 (um 1725?).

chronologischen Reihenfolge. Die gleichermaßen starke Abhängigkeit von der Muttergottes in Romanellis Rosenkranzgemälde und von derjenigen im Merchinger Hochaltargemälde kennzeichnet die Radierung mit der Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus als die älteste Fassung dieses Themas durch Johann Georg Bergmüller, die mit Sicherheit in die Zeit vor 1715 zu datieren ist. Die Muttergottes des Titelkupferstiches von 1715 zu Joseph Neumayrs „Hortus Rosario-Marianus“ bildet die unmittelbare Voraussetzung für ihre Darstellung auf dem Titelblatt der Folge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“, deren Datierung auf 1723/24 durch den Zusammenhang mit den Deckengemälden der Augsburger Dominikanerkirche gesichert ist⁶⁸. Die Übereinstimmung beider Muttergottesgestalten von 1715 und 1723/24 ist so eng, daß die letztere als eine nur geringfügig veränderte Variante der ersteren bezeichnet werden kann. Die Bedeutung dieses Titelkupferstiches von 1715 als Ausgangspunkt einer Stilwende im graphischen Schaffen Bergmüllers im nachfolgenden Jahrzehnt bis 1724 ist damit zur Genüge erwiesen. Auch die Vorzeichnung zur Verkündigung Mariä (Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. FP. 5664)⁶⁹, dem ersten Blatt der Radierfolge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“, zeigt in der Anlage der Gesichtszüge und der Haartracht Mariens eine unmittelbare Abhängigkeit von der Muttergottes des Titelkupferstiches von 1715. Die Auswirkungen dieses Muttergottestyps von 1715 lassen sich im graphischen Schaffen Bergmüllers bis gegen 1730 beobachten. Ein um 1729 entstandenes Schabkunstblatt mit der mystischen Vermählung der hl. Katharina Ricci (Dominikanerinnenkloster Wettenhausen) weist die physiognomische Übereinstimmung der Muttergottes mit derjenigen von 1715 und des Merchinger Hochaltarbildes auf (Abb. 33)⁷⁰.

Die Schlüsselstellung des Titelkupferstiches von 1715 für die künstlerische Entwicklung Bergmüllers in seiner Augsburger Frühzeit dürfte damit eindeutig erwiesen sein. Sein Zusammenhang mit den frühen Altargemälden in Merching und Eichstätt einerseits und mit der Stuttgarter Zeichnung von 1715 andererseits veranschaulicht die Funktion der Radierung als Mittel der individuellen Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Johann Andreas Wolff und mit italienischen Vorbildern wie Giovanni Francesco Romanelli. Seine schnelle künstlerische Verselbständigung, die hier beobachtet werden kann, war offenbar auslösendes

⁶⁸ Läterer, S. 32. – Tilmann Breuer, Die Stadt Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale I), München 1958, S. 57 (zitiert als: Kurzinventar Augsburg). – Karin Schneider, Aloys Mack, in: Kat. Bergmüller, S. 108.

⁶⁹ Feder in Braun; 17,7 × 20,2 cm. Unbezeichnet. – Kat. „Augsburger Barock“, S. 166, Nr. 175, Abb. 227.

⁷⁰ Öl auf Schabkunstblatt, 109 × 70 cm. – Unten übermalte Inschrift. Davon lesbar, in der Mitte: HONORIO . . . MARIAE . . . / . . . R. J. Comiti de Polheim . . . Dno. in Hasel . . . ; rechts: THEOLOGICA . . . / D. Thomae Doctoris Angelici. / . . . Virgine Ord. Praed. . . Augusti Rom. Imperatoris Caroli VI. – Alois Epple, in: Kat. Bergmüller, S. 19, Nr. 5, Abb. 4.

Moment, sich in den späteren Radierfolgen mit seinem eigenen Schaffen auf den Gebieten der Decken- und Altarbildmalerei auseinanderzusetzen. Die Annahme ist daher naheliegend, daß es sich hier nicht nur um Reproduktionsgraphik handelt, die sein künstlerisches Schaffen einem breiteren Publikum bekannt machen sollte, sondern auch um eine persönliche Form der schöpferischen Auseinandersetzung mit den eigenen Kunstwerken und fremden Einflüssen. Die erhebliche künstlerische Qualität des Titelkupferstiches von 1715 und die ausgeprägte Individualität seiner graphischen Faktur beweisen Bergmüllers zunehmende Unabhängigkeit von den Vorbildern. Diese früh erreichte Selbstständigkeit in der Graphik weist nach meinem Dafürhalten darauf hin, daß die Phase der für Studienzwecke bestimmten Nachstiche nach italienischen Meistern, vor allem nach Carlo Maratta, um 1715 vorüber war. Die Skepsis Karin Friedlmaiers hinsichtlich der Datierung dieser Nachstiche durch Boecker um 1720 ist daher sehr berechtigt⁷¹. Ebenso unhaltbar ist die Datierung der Radierfolge „Unterschiedliche Engel nach zwey vornemsten Künstlern aus Italien“ um 1727/28 durch Boecker⁷². Eine Aufstellung dieser Nachstiche Bergmüllers und ihrer Bildquellen bei Carlo Maratta dürfte daher aufschlußreich hinsichtlich seiner Studiengrundlagen sein⁷³:

1. Mariä Verkündigung (Türkheim, Sieben-Schwaben-Museum. Boecker, Kat.-Nr. 158). Kupferstich; 20,5 × 15 cm. Nach dem Gemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (um 1660) in Rom, Palazzo del Quirinale, Cappellina della Manica Lunga⁷⁴.

2. Hl. Franz von Sales (Türkheim, Sieben-Schwaben-Museum. Boecker, Kat.-Nr. 159). Kupferstich, 31 × 23 cm. Nach dem Gemälde „Muttergottes mit dem hl. Franz von Sales“ von Carlo Maratta (um 1660) in Forlì, Pinakothek⁷⁵.

3. Hl. Philipp Neri (Augsburg, Stadtbibliothek, Inv.-Nr. 11/1. Boecker, Kat.-Nr. 160). Kupferstich; 30,5 × 21,5 cm. Nach dem Altargemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (um 1672–75); ursprünglich in Rom, S. Giovanni de' Fiorentini, Cappella di S. Filippo Neri; jetzt Florenz, Galleria Pitti⁷⁶.

4. Rebekka und Eliezer am Brunnen der Stadt Nachor (Türkheim, Sieben-Schwaben-Museum. Boecker, Kat.-Nr. 161). Kupferstich, 21 × 15 cm. Nach dem Gemälde gleichen Themas von Carlo Maratta in Rom, Galleria Nazionale

⁷¹ Karin Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 54.

⁷² Boecker, S. 170f., Nr. 212–217.

⁷³ Boecker, S. 176ff.

⁷⁴ Waterhouse, S. 92. – Kompositionelles Vorbild für Bergmüllers Verkündigungsgemälde (Weißenhorn, Heimatmuseum) und Macks Deckengemälde nach Entwurf Bergmüllers in der ehem. Dominikanerkirche Augsburg (Kat. Bergmüller, Abb. 2., 60).

⁷⁵ Heinrich Bodmer, in: Thieme-Beckers Künstlerlexion 24, 1930, S. 52.

⁷⁶ Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, 2. Band, Wien 1970, S. 103 (zitiert als: Buchowiecki 2).

◀ Abb. 29: Johann Georg Bergmüller, Titelkupferstich zu „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“

◀ Abb. 32: Merching, Pfarrkirche. Johann Georg Bergmüller, Hochaltargemälde „Verherrlichung des hl. Martin“.

(Palazzo Corsini. Inv.-Nr. 402). Laut Waterhouse gestochen von R. van Audenarde⁷⁷. – Frauengruppe mit Krugträgerin, übernommen aus Pier Francesco Mola (1612–66), Rebekka am Brunnen, Rom, Galleria Colonna (Inv.-Nr. 139)⁷⁸.

5. Muttergottes mit hll. Carl Borromäus und Ignatius von Loyola (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. G 11255. Boecker, Kat.-Nr. 162). Kupferstich; 30,7 × 20,5 cm. Nach dem Altargemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (1685) in Rom, Sta. Maria in Vallicella, Cappella di S. Carlo Borromeo (Abb. 34)⁷⁹.

6. Muttergottes mit den hll. Gregor, Augustinus, Johannes Evangelist und Johannes Chrysostomus (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. G. 11256. Boecker, Kat.-Nr. 163). Kupferstich; 30,5 × 20,5 cm. Nach dem Altargemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (vollendet 1686) in Rom, Sta. Maria del Popolo, Cappella di S. Lorenzo⁸⁰.

7. Taufe Christi (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. G 7901. Boecker, Kat.-Nr. 164). Kupferstich, 15 × 10,7 cm. Nach dem Altargemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (1696–98); ursprünglich in Rom, S. Pietro in Vaticano, Baptisterium; jetzt in Sta. Maria degli Angeli (Abb. 35)⁸¹.

Der letzte Stich mit der Taufe Christi gehört eindeutig einer späteren Entwicklungsphase an als die sechs vorangehenden und ist auch nicht als Stich nach Maratta signiert. Die Unterschiede zum Gemälde Marattas sind in der Tat erheblich, vor allem durch den Wegfall der Engelsgruppen am rechten Bildrand und oben⁸². Die Verwandtschaft mit dem Titelkupferstich von 1715 ist so eng, daß ein größerer zeitlicher Abstand ausgeschlossen werden kann. Sowohl im Figürlichen wie auch in der graphischen Gestaltung der Strichlagen ist der Zusammenhang zwischen der Taufe Christi und der Rosenkranzüberreichung der denkbar engste. Vor allem die Anordnung der Strichlagen im Lichteinfall und ihr Verhältnis zu den Wolken und Nimben, die Hl.-Geist-Taube und die Engelsköpfchen auf den Wolken können bei beiden Stichen als völlig identisch bezeichnet werden. Auf den Stich mit der Taufe Christi geht – in der Komposition deckungsgleich – das Hochaltargemälde gleichen Themas in der

⁷⁷ Läuferer, S. 43. – K. Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 50–54, Nr. 27, Abb. 28 (Vorlage nicht identifiziert). – Waterhouse, S. 91, Abb. 47.

⁷⁸ Eduard A. Safarik, Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, Busto Arsizio 1981, S. 93, Nr. 124 m. Abb.

⁷⁹ Waterhouse, S. 92 (begonnen 1674). – Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, 3. Band, Wien 1974, S. 221 f. (dat. 1685. – Zitiert als: Buchowiecki 3).

⁸⁰ Waterhouse, S. 92. – Buchowiecki 3, S. 122.

⁸¹ Waterhouse, S. 91 f.

⁸² Dieter Graf, Giovanni Battista Gaulli: Entwürfe zur Dekoration des Vorraums der Taufkapelle von St. Peter: Pantheon XXXII, 1974, Heft 1, Abb. 41 (zitiert als: Graf 1974).

Pfarrkirche von Kaufering (Lkr. Landsberg/Lech) zurück, dessen Zuschreibung an Johann Georg Bergmüller stets als gesichert galt⁸³. Die Deckungsgleichheit der Komposition, abgesehen von der Gestalt Gottvaters in der oberen Bildhälfte, läßt darauf schließen, daß das Gemälde später als der Stich entstand. Bei der Innenrestaurierung der Kauferinger Pfarrkirche im Jahre 1973 wurde am Hochaltargemälde die Signatur Bergmüllers mit dem Datum 1718 aufgedeckt und damit die bei Läuterer genannte Datierung bestätigt⁸⁴. Der Stich, der mit Sicherheit dem Kauferinger Gemälde vorausging, kann jedenfalls aufgrund der genannten Stilkriterien um 1715 datiert werden und schließt das unmittelbare Studium nach Maratta bei Bergmüller ab.

Die Entwicklung Johann Georg Bergmüllers auf dem Gebiet der Altarbildmalerei zwischen 1712 und 1714 ist quellenmäßig sehr gut belegt. Außer den oben zitierten Quellen zu den Merchinger Altargemälden von 1712 und 1714 konnte vor kurzem Bergmüllers Tätigkeit für die Hauskapelle in Schloß Mergenthau bei Kissing (Lkr. Aichach-Friedberg) archivalisch nachgewiesen werden, wo er 1714 im Auftrag der Augsburger Jesuiten drei Altargemälde mit den Darstellungen des Schutzengels und der hll. Ignatius und Franz Xaver ausführte⁸⁵. Der Verbleib der drei Altargemälde ist unbekannt.

Der Nachweis der Tätigkeit Bergmüllers für Schloß Mergenthau bzw. für die Augsburger Jesuiten ist deshalb von erheblicher Bedeutung, da hiermit der Beweis verbunden ist, daß er im Jahre 1714 zwei Gemälde mit dem Thema des Schutzengels schuf. Die Gleichzeitigkeit und die unmittelbare Nachbarschaft des Augsburger Karmelitenklosters und Jesuitenkollegs legen den Schluß nahe, daß beide Aufträge über das gleiche Bildthema in einem wechselseitigen ursächlichen Zusammenhang stehen. Es kann als tragische Ironie bezeichnet werden, daß die Existenz zweier Schutzengelbilder von Bergmüller aus den Verzeichnissen hervorgeht, die im Jahre 1852 anlässlich der Gemäldeversteigerungen aus Staatsbesitz in Schleißheim und Augsburg angefertigt wurden⁸⁶. Im Inventar von 1822 werden die beiden Gemälde folgendermaßen beschrieben: Inv.-Nr. 1611 (Zweibrücker Nachtragsinventar: Nr. 1848). Der heilige Schutzengel führt einen Knaben. Halbe Figuren. Leinwand, Höhe 1 Schuh, 8 Zoll. Breite 1 Schuh, 3 Zoll. Mit Bleistift: Aus dem Kloster Scheyern. – Inv.-Nr. 3893

⁸³ Läuterer, S. 15. – Boecker, S. 113. – Wilhelm Neu, Die Pfarrkirche St. Johann Baptist in Kaufering, in: Sankt Johann 1723 + 1973. Zum 250. Weihetag der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Kaufering, Kaufering 1973, S. 26.

⁸⁴ Gütige Mitteilung von Herrn Wilhelm Neu.

⁸⁵ Irmgard Hillar, Schloß Mergenthau, „Tusculum“ und Gutshof der Jesuiten; in: Kissing, Geschichte und Gegenwart, Kissing 1983, S. 132.

⁸⁶ Für die außerordentlich liebenswürdige Übermittlung der Inventarauszüge bin ich Frau Dr. Gisela Goldberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, zu herzlichstem Dank verpflichtet.

(Zweibrücker Nachtragsinventar: Nr. 2947). Der Heilige Schutzengel. Lebensgröße. Ganze Figuren. Leinwand, Höhe 7 Schuh, 6 Zoll. Breite 5 Schuh, 6 Zoll. Mit anderer Schrift: Aus der Karmelitenkirche Augsburg. – Ersteres Gemälde wurde in Schleißheim zum Preis von zwei Gulden, letzteres zum Preis von zehn Gulden in Augsburg versteigert. Die Richtigkeit der Herkunftsangabe „Aus der Karmelitenkirche Augsburg“ wird durch die Übereinstimmung der Maße von 1822 (1 Schuh = 1 Pariser Fuß = 32,5 cm) mit denjenigen des Augsburger Gemäldes bestätigt: Höhe 243,7 cm; Breite 178,7 cm. Der Unterschied zu den tatsächlichen Maßen des Augsburger Schutzengelbildes ist so geringfügig, daß an der Identität kein Zweifel bestehen kann. Ob das kleinere Schutzengelbild mit demjenigen aus der Kapelle von Schloß Mergenthan gleichgesetzt werden kann, muß vorerst noch offen bleiben. Die Maße betragen laut Inventar von 1822: Höhe 54,1 cm; Breite 40,6 cm.

Die Geschichte Merchings und seiner Pfarrkirche nach dem verheerenden Brand von 1704 führt in den Amtsbereich des kurfürstlichen Rates Joseph Alois v. Hueber als Pfleger von Mering, den Stifter des Hochaltargemäldes in der Klosterkirche von Kühbach. Im Jahre 1722 ist er in Schloß Hofhegenberg verstorben; sein Epitaph befindet sich in der Pfarrkirche von Mering⁸⁷. Archivalisch belegt ist, daß sich Freiherr v. Hueber für seine „abgebrannten“ Merchinger Bauern bei der kurfürstlichen Regierung in München um die Befreiung von Steuern und Abgaben bemüht hat⁸⁸. Als Auftraggeber Johann Andreas Wolffs für das Kühbacher Hochaltargemälde von 1708 kann seine Bekanntschaft mit dem jungen Bergmüller als sehr wahrscheinlich angenommen werden. In seine Amtszeit als Pfleger von Mering (1691 bis 1722)⁸⁹ fallen die Baumaßnahmen am dortigen Schloß, das 1704 im Spanischen Erbfolgekrieg durch Brand Schaden gelitten hatte: 1705/06 Gutachten von Giovanni Antonio Viscardi über die Bauschäden; am 18. Juni 1710 Gutachten und Genehmigung von Viscardi zum Bau des Turmes der Schloßkapelle, dessen Planung und Ausführung durch Maurermeister Michael Natter aus Dießen erfolgte⁹⁰. Das ursprüngliche Hochaltargemälde mit der Darstellung des hl. Benno, das sich heute in der St.-Franziskus-Kapelle von Mering befindet, ist durch die Signatur als Werk Bergmüllers bezeugt und wird von Boecker um 1712/13 datiert⁹¹. Daraus ergibt sich während der Zeit zwischen 1712 und 1714 eine umfangreiche Tätigkeit Johann Georg Bergmüllers im kurbairischen Gebiet um Merching, Mering und Kissing, die durch die Förderung seines Vaters und durch die

⁸⁷ Martin Schallermeir, Mering. Aus Vergangenheit und Gegenwart, Mering 1971, S. 91 m. Abb.

⁸⁸ Gütige Mitteilung von Herrn Universitätsprofessor Dr. Pankraz Fried, Augsburg.

⁸⁹ Ferchl: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 53, 1910, 2. Heft, S. 615f.

⁹⁰ Karl-Ludwig Lippert, Giovanni Antonio Viscardi 1645–1713. Studien zur Entwicklung der barocken Kirchenbaukunst in Bayern (= Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte, Band 1), München 1969, S. 144f.

⁹¹ Boecker, S. 111, Nr. 6 (Wohl 1712/13).

Bekanntschaft mit Joseph Alois v. Hueber zustandekam. Seine Tätigkeit im Meringer Gebiet besitzt für die Anfänge der selbständigen künstlerischen Entwicklung Bergmüllers eine hervorragende Bedeutung, da sie unmittelbar aus dem Abschluß seiner Lehrzeit bei Johann Andreas Wolff und der Bekanntschaft mit dessen Auftraggebern, zu denen auch das Augsburger Jesuitenkolleg zählte⁹², hervorging. Die beiden frühen Altargemälde in der Merchinger Pfarrkirche bestätigen den unmittelbaren stilistischen Zusammenhang mit Wolff.

Das Hochaltargemälde der Merchinger Pfarrkirche stellt die Verherrlichung des hl. Martin als Bischof in Gegenwart der Muttergottes mit dem Jesuskind dar (Abb. 36)⁹³. Die Komposition wird von zwei Diagonalachsen bestimmt, deren eine vom knieenden hl. Martin in bischöflichen Gewändern ausgeht und in der thronenden Muttergottes mit dem Jesuskind auf der Weltkugel gipfelt. Unterhalb des hl. Martin leitet ein Engel, der die Bischofsmitra emporhält, diese beherrschende Diagonalachse ein. Links unterhalb der Martin-Muttergottes-Gruppe, die den oberen Bildraum beherrscht, gliedert eine zweite Diagonalachse mit Engeln den unteren Bildraum. Sie beginnt auf der Bildmittelachse mit einem die Inschriftrolle lüftenden Engel. Neben dem Engel mit der Inschriftrolle halten zwei Engel die Gans, das Attribut des hl. Martin. Oberhalb dieser Gruppe schließt ein größerer Engel, der die Weltkugel umfängt, diese Diagonale ab, wodurch sie einen S-förmigen Verlauf nimmt. In der linken unteren Bildecke erscheint die Szene der Mantelteilung des hl. Martin mit dem Bettler. Oberhalb der Muttergottes mit dem Jesuskind wird die Gesamtkomposition durch eine halbkreisförmig angeordnete Engelsgruppe abgeschlossen, die von zwei anbetenden Engeln, parallel zur Martin-Muttergottes-Gruppe, ausgeht.

Die beschriebene Komposition des Hochaltargemäldes hat ihre unmittelbare Voraussetzung im Altargemälde „Der hl. Rupert begründet die Wallfahrt von Altötting“ (Freising, Diözesanmuseum), das Johann Andreas Wolff im Jahre 1695 für den Rupertialtar in der Münchener Frauenkirche schuf⁹⁴. Wolffs Komposition war für die parallele Anordnung der beiden Hauptdiagonalen mit der von der Mittelachse nach links abgesetzten Muttergottes bei Bergmüller vorbildlich; gleichfalls für die knieende Stellung des hl. Martin in seiner Beziehung zur Muttergottes. Der die Weltkugel umfangende Engel bei Bergmüller geht in seiner Haltung und Kopfstellung auf dieselbe Gestalt rechts zu Füßen der Muttergottes bei Wolffs Rupertgemälde zurück. Ebenso bildet der Engel mit dem erhobenen rechten Arm rechts von der Muttergottes des

⁹² Gode Krämer, Die Kirche des Jesuitenkollegs St. Salvator in Augsburg 1584–1872, in: Wolfram Baer und Hans Joachim Hecker (Hg.), Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582, Augsburg 1982, S. 44.

⁹³ Siehe Anm. 20, 21.

⁹⁴ Peter Steiner, Bildwerke aus der Münchener Frauenkirche: alte und moderne kunst 22, 1977, Heft 150, S. 4f., Abb. 1.

Merchinger Hochaltargemälde eine exakte Wiederholung des Engels an gleicher Stelle im Rupertgemälde. Auch auf physiognomischem Gebiet sind beim Merchinger Hochaltargemälde dieselben weitgehenden Übereinstimmungen mit Wolffs Rupertgemälde zu beobachten, was vor allem für die Muttergottes, den hl. Martin hinsichtlich des hl. Rupert und für den die Weltkugel umfangenden Engel zutrifft. Die beherrschende Bedeutung Johann Andreas Wolffs für seinen Schüler Johann Georg Bergmüller geht aus dem Merchinger Hochaltargemälde von 1712 als seinem frühesten erhaltenen Gemälde nach Abschluß seiner Lehrzeit hervor, die im verlorenen Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche (um 1713–15) ihre Fortsetzung fand.

Die Unterschiede des Merchinger Hochaltargemälde zu Wolffs Rupertgemälde veranschaulichen Bergmüllers Verhältnis zu seinen Stilquellen in der römischen Barockmalerei, aber nicht nur im Hinblick auf sein von Georg Christoph Kilian im Codex Halder bezeugtes Studium von Carlo Maratta⁹⁵. Der auffälligste Unterschied ist beim Jesuskind zu beobachten, dessen Knie- bzw. Schrittstellung über der Weltkugel mit der Darstellung bei Wolff keine Gemeinsamkeit besitzt. Vielmehr kann als sein Vorbild hinsichtlich dieser Stellung, der Geste seines rechten Armes und in der physiognomischen Charakterisierung die Darstellung des Jesuskindes im Altargemälde „Die Muttergottes erscheint dem hl. Philipp Neri“ von Guido Reni (1615) in der Grabkapelle des Heiligen bezeichnet werden, die sich in Sta. Maria in Vallicella zu Rom befindet⁹⁶. Auch der Gesichtstyp der Muttergottes bei Bergmüller geht eindeutig auf dieses Vorbild bei Reni zurück, das in zahlreichen Kopien und Nachstichen verbreitet war.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß auch Bergmüllers gleichzeitiges Altargemälde „Hl. Benno“ aus der Meringer Schloßkapelle unter dem unmittelbaren Einfluß von Guido Reni steht. Vorbild ist im figürlichen Typ, Kleidung und Gesichtsausdruck Renis um 1635–40 entstandener stehender hl. Andreas Corsini (Bologna, Pinacoteca Nazionale)⁹⁷, der auch bei Bergmüllers Hochaltargemälde „Hl. Martin“ von 1723 in der Pfarrkirche von Batzenhofen (Lkr. Augsburg) eine unmittelbare Nachfolge findet⁹⁸.

Die ikonographische Beschäftigung Bergmüllers mit dem hl. Philipp Neri, die im oben angeführten Stich nach Maratta ihren ersten Niederschlag fand, dürfte auch – zunächst unter der Anleitung seines Lehrers – bei der Wahl der Vorbilder für andere Themen und bestimmter römischer Kirchen mit berühmten Gemälden in seinen künstlerischen Anfängen von Bedeutung gewesen sein.

⁹⁵ Siehe Anm. 30.

⁹⁶ Edi Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni* (= *Classici dell'Arte* 48), Milano 1971, S. 96, Nr. 78 m. Abb. (zitiert als: Baccheschi, Reni).

⁹⁷ Baccheschi, Reni, S. 109, Nr. 170 m. Abb.

⁹⁸ Läterer, S. 18. – W. Neu und F. Otten (wie Anm. 11), S. 52.

Die fortschreitende künstlerische Verselbständigung Bergmüllers nach dieser ersten Phase seiner Studien, die in seinen Kupferstichen mit der Rosenkranzüberreichung an die hll. Dominikus und Katharina von Siena und mit der Taufe Christi erscheint, wird auch aus den Beziehungen des Merchinger Hochaltargemäldes zum Stich „Muttergottes mit hl. Carl Borromäus und Ignatius von Loyola“ nach Maratta ersichtlich. Der Stich wiederholt im spiegelbildlichen Sinne das Altargemälde von Carlo Maratta in Sta. Maria in Vallicella zu Rom⁹⁹. Die Anleihen des Merchinger Hochaltargemäldes bei diesem Nachstich können aber nur als sehr allgemeine bezeichnet werden, wobei die Sehweise Johann Andreas Wolffs als interpretatorisches Zwischenglied zu berücksichtigen wäre. Bei der Gestalt der Muttergottes kann im Kompositionstyp, in der Proportionierung des Körperbaus und im Antlitz mit den niedergeschlagenen Augen eine Übereinstimmung mit derjenigen des Nachstiches festgestellt werden. Der anbetende äußere Engel rechts von der Muttergottes entspricht in der Profilbildung des Kopfes und in der Stellung seines rechten Armes dem großen Engel links oben im Nachstich. Allenfalls können noch bei der priesterlichen Kleidung und Kniestellung des hl. Martin sowie bei der Gruppierung der Engel zu seinen Füßen Anklänge an die Gruppe des hl. Carl Borromäus mit den beiden Engeln im Nachstich beobachtet werden. Insofern ist beim Merchinger Hochaltargemälde die Unabhängigkeit Bergmüllers von den Vorbildern seiner Studienzeit sehr weit fortgeschritten. Trotzdem ist die Wahl der römischen Kirche Sta. Maria in Vallicella mit ihren Gemälden von Reni und Maratta, die den jungen Bergmüller beeinflusst haben, alles andere als zufällig und, wie noch zu zeigen sein wird, von erheblicher Bedeutung für seine frühe Schaffensperiode.

Das Gemälde des rechten Seitenaltars in der Merchinger Pfarrkirche, der der hl. Anna und der hl. Familie geweiht ist¹⁰⁰, stellt die heilige Sippe mit dem Jesuskind, seinen Eltern und den hll. Joachim und Anna sowie den hl. Johannes den Täufer als Kind mit seinen Eltern Elisabeth und Zacharias dar (Abb. 37). Die vom hl. Joseph ausgehende S-förmige Komposition gipfelt in der Gestalt Gottvaters und der Hl.-Geist-Taube über der Weltkugel, die von zwei Engeln unterstützt bzw. flankiert wird. Stellung und Haltung des Engels, der die Weltkugel umfängt, entsprechen weitgehend der gleichen Gestalt des Hochaltargemäldes. Als Abschluß der figürlichen Komposition erscheinen rechts von Gottvater zwei Engel, von denen einer ein Bäumchen mit Wurzeln hält. Seine achsiale Beziehung zum Jesuskind und Maria weist auf seine Bedeutung als Wurzel Jesse hin. Auf der rechten Bildseite nehmen architektonische Motive den Rhythmus der figürlichen Komposition in Form einer konkaven Portalanlage auf und bilden zugleich mit dem von einer Kugel bekrönten Obelisk ihren Abschluß. Die Beziehung der Türöffnung im Portal zu Christus erklärt

⁹⁹ Siehe Anm. 79.

¹⁰⁰ Siehe Anm. 21, 22.

sich aus dem Johannesevangelium: „Ich bin die Tür. Wer durch mich eintritt, wird gerettet!“ (Joh 10,7–9). Der Obelisk mit der bekrönenden Kugel, auf den Gottvater hinweist, bedeutet durch seine Stellung vor dem Tempeleingang ein „gottgegebenes Verheißungszeichen ewigen Bestehens“¹⁰¹.

Die Entfaltung dieser Symbolik erfolgt in Beziehung zu den beiden kugelförmigen Polen, der vom Engel gehaltenen Weltkugel unterhalb von Gottvater und der Kugel auf der Spitze des Obelisk. Daraus entwickelt sich eine kreisförmige Komposition, deren oberer Teil, vom Engel mit der Weltkugel ausgehend, Gottvater, den Engel mit der Wurzel Jesse und die Kugel auf dem Obelisk zusammenschließt. Der untere Halbkreis umfaßt die Köpfe Johannes des Täufers, des Jesuskindes und Mariens, die in gestufter Abfolge der Beleuchtung mit Betonung des Erlösers und seiner Mutter stehen. Ein äußerer, nach oben offener Kreis, der in gedämpfter Beleuchtung bis zum tiefen Schatten liegt, umschließt mit Zacharias, Elisabeth, Anna, Joseph und Joachim den lichterfüllten inneren Bereich des Erlösers, seiner Mutter und seines Vorläufers. Die Lilie in der Hand des hl. Joseph bezeichnet als Symbol Christi und Mariens den Ausgangspunkt der diagonalen Hauptachse mit dem Jesuskind, der Muttergottes, dem Hl. Geist und Gottvater. Zugleich steht sie auf der Vertikalachse in unmittelbarer sinnbildlicher Beziehung zur Rosenkrone auf dem Haupt Mariens und zur Wurzel Jesse in der Hand des Engels. Damit wird Maria als Braut des Hohen Liedes und als Mutter und Braut ihres Sohnes Christus, der Kind, Bräutigam und König in einem ist, angesprochen¹⁰². Die von der hl. Anna ausgehende Diagonale, die über das Jesuskind und Maria zur Kugel auf der Spitze des Obelisk führt, steht ebenfalls im Zusammenhang mit der gestuften Intensität der Beleuchtung, deren Pole von der im Licht des Hl. Geistes schwebenden Weltkugel und vom im Schatten liegenden Obelisk bezeichnet werden. Diese Polarität des Lichtes, die in der kosmischen Symbolik der beiden Kugelformen auf der Ebene der abstrakten Stereometrie zusammengefaßt ist, bezieht sich auf die gestufte Beleuchtung der zentralen dreiecksförmigen Gruppenkomposition mit Anna, dem Jesuskind, Maria und Joseph. Damit verbindet sich eine hierarchische Stufung der heilsgeschichtlichen Bedeutung der dargestellten Personen und eine solche der symbolischen Bedeutung der architektonischen Formen. Joseph, Anna und Elisabeth erscheinen als im Vorhof der Erlösung befindliche, die als Bräutigam und Mutter der unbefleckt empfangenen Mutter des Erlösers und seines unmittelbaren Vorläufers, des hl. Johannes d. T., noch unter dem Gesetz standen, aber an der Heraufführung der

¹⁰¹ Dorothea Forstner OSB, *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck–Wien–München 1977, S. 361.

¹⁰² Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München 1981, S. 198.

Erlösung und ihrer Gnade mittelbar beteiligt waren. Ihr Heraustreten aus der Dämmerung der Zeit des Alten Testaments, ihr Hinweisen auf das Kommen des Erlösers erhält in der vom hl. Joseph gehaltenen Lilie als Sinnbild für Christus, das Licht der Welt, und als Zeichen der jungfräulichen Reinheit Mariens ihre hinweisende Bedeutung im Hinblick auf den Erlöser und seine Mutter. Die Lilie als Attribut des hl. Joseph kennzeichnet ihn als Bräutigam Mariens, die auch als Braut des Hohen Liedes dargestellt ist. Die hierarchische Stufung des Lichtes und die Symbolik der Attribute aus dem Bereich der Natur weisen damit auf das Kommen des Erlösers hin und beziehen sich in dieser Bedeutung auf die Wurzel Jesse in der Hand des Engels, der als Träger dieses Sinnbildes aus dem Alten Testament in derselben Rangstufe des Lichtes wie Joseph, Anna, Elisabeth und der Täufer steht.

Die Gestalten Joachims und Zacharias' im Hintergrund dieser Gruppe sind in tiefen Schatten gehüllt und beziehen sich darin auf den im Schatten stehenden Obelisk vor dem Tempeleingang. Die Umkehrung seiner Bedeutung als Lichtsymbol in der altägyptischen Architektur weist daher auf seine Herkunft aus dem Heidentum hin. Die Stellung der Väter Mariens und Johannes' des Täufers in der tiefsten Schattenzone ist auf ihre heilsgeschichtliche Bedeutung zu beziehen. Die Dunkelheit um die Gestalt Joachims und sein Standort vor dem Tempeleingang könnte als Anspielung auf die Zurückweisung seines Opfers im Tempel verstanden werden, die in den apokryphen Evangelien berichtet wird. Sein Aufblick zum Engel rechts unterhalb von Gottvater würde dementsprechend die Beziehung zur Verkündung der Geburt Mariens an Joachim beinhalten. Die Richtigkeit dieser Deutung ergibt sich aus der unmittelbaren Nähe und Blickrichtung des Engels zu Zacharias, womit die Verkündigung der Geburt seines Sohnes Johannes durch den Engel beim Rauchopfer im Tempel angesprochen ist. Die Dunkelheit um Zacharias weist daher einerseits auf seine Ungläubigkeit gegenüber der Botschaft des Engels und andererseits auf seine Stummheit hin, die bis zur Geburt und Namensgebung Johannes des Täufers andauerte. Die auf den Sohn hinweisende Geste des Zacharias bezeichnet den Augenblick der Namensgebung: „Johannes ist sein Name.“ (Lukas 1,63). Die Beziehung des Engels zu den beiden Verkündigungen an Joachim und Zacharias erfährt durch die auf beide Väter hinweisende Geste Gottvaters, welche die Entsendung der himmlischen Botschaft ausdrückt, ihre Bestätigung. Die Dunkelheit um die Vätergestalten und die Erlösung durch die Heimsuchung Gottes erklärt die Grundelemente des Bildprogramms und die hierarchische Stufung des Lichtes aus dem Benediktus des Zacharias: „Gepriesen sei der Herr, der Gott Israels; denn er hat sein Volk heimgesucht und ihm Erlösung bereitet. . . Und du, mein Kind, wirst Prophet des Höchsten genannt werden; denn du wirst hergehen vor dem Herrn, zu bereiten seine Wege, . . . durch das innige Erbarmen unseres Gottes, mit dem er uns heimsuchen wird als Aufgang aus der Höhe, zu leuchten denen, die in Finsternis und Todesschatten sitzen,

und unsere Füße zu lenken auf den Weg des Friedens.“ (Lukas 1,68–79).

Die Zone der Dunkelheit und das ihr zugehörige architektonische Symbol aus dem Heidentum unterscheidet daher die beiden zyklisch geordneten Bereiche des aufgehenden Lichtes der Erlösung vom Himmel und auf der Erde. In diesem Sinne erklärt sich auch die Bedeutung der beiden zyklisch geformten Kugeln als die im Dunkel liegende Welt vor der Erlösung und als ihr Gegenbild im Licht der Erlösungsgnade. Die verbindende Portalanlage, die unmittelbar auf Gottvater bezogen ist, empfängt aus diesem symbolischen Zusammenhang die Bedeutung der Tür, die der Gottessohn ist und zu Gottvater führt. Damit verbindet sich auch der Hinweis auf die Bedeutung der Tür als Eingang zum Heiligtum, hier vor allem zum Tempel in Jerusalem. Die Zone der architektonischen Symbole faßt daher die Bedeutung der Grundformen sakraler Architektur im Heidentum und im Alten Testament hinsichtlich ihrer Vollendung in der kosmischen Symbolik des Christentumes zusammen. Architektur als Herrschaftssymbol und Licht als unmittelbare Erscheinungsform der göttlichen Wesenheit sind in der zyklischen Struktur aufeinander bezogen und verbinden sich zu einer hierarchisch gestuften Einheit, die der programmatischen Konzeption vom heilsgeschichtlichen Werden der Erlösung und vom Erscheinen des Erlösers in besonders glücklicher Weise entspricht. Die wechselseitige Durchdringung von Architektur- und Lichtsymbolik in einer hierarchisch gestuften zyklischen Erscheinungsform findet in der Gruppenkomposition ihre völlig kongruente Entsprechung, die nach Form und Inhalt mit dem Benediktus des Zacharias übereinstimmt. Diese Übereinstimmung bezieht sich vor allem auf die Achse mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer als Vorläufer des Erlösers; desgleichen auf die in Finsternis und im Todesschatten sitzenden Gestalten der Väter sowie auf die Heimsuchung durch Gott als Ausgang aus der Höhe. Die hierarchische Stufung der Komposition und der Lichtintensität entwickelt sich auf den diagonalen Querachsen, die vom Jesuskind und dem Täufer bzw. von Joachim und Zacharias bezeichnet werden, zum Gipfelpunkt der Gestalt Gottvaters, dessen Armhaltung diese Diagonalachsen zusammenfaßt. Die Einbeziehung der Gegendiagonale aus dem Bildhintergrund, die von den Kugelformen bezeichnet und von der konkaven Linienführung des Architravgesimses der Portalanlage akzentuiert wird, verursacht durch diesen Richtungsgegensatz und durch die Gegensätzlichkeit der Beleuchtung beider Kugeln eine Betonung der aufsteigenden Bewegung Gottvaters und der Hl.-Geist-Taube, die dem Wort des Zacharias vom Ausgang Gottes aus der Höhe mit schöner Sinnfälligkeit Ausdruck verleiht. Die Zone der Dunkelheit mit den Gestalten des Zacharias und des Joachim gibt zusammen mit dem dunklen Symbol des Obelisken und der Kugel dem Aufstieg des Lichtes der Erlösung durch den Gegensatz die monumentale Mächtigkeit der visionären Erscheinungsform. Der Engel mit der Wurzel Jesse vollendet, übereinstimmend mit der Linienführung der Portalanlage, die zyklische Gestaltungsform im Zusam-

menspiel der figürlichen Komposition, der Architektur und der hierarchischen Stufung des Lichtes.

Die künstlerische Reife des 26jährigen Johann Georg Bergmüller findet im Merchinger Seitenaltargemälde der heiligen Sippe eine eindrucksvolle Bestätigung. Die Gestaltung des theologischen Bildprogramms, das sehr wahrscheinlich auf Pfarrer Michael Eyrl zurückgeführt werden kann, entspricht durch die klare Monumentalität des Bildaufbaus, durch die unaufdringliche Ausgewogenheit der Lichtführung und der damit zusammenhängenden Symbolik in hervorragender Weise dem Text des Benediktus' des Zacharias aus dem Lukasevangelium. Die Feierlichkeit der prophetischen Worte des Zacharias findet in der ruhigen Gehaltenheit der Komposition und im Ausdruck feierlicher Erwartung der göttlichen Offenbarung eine Gestaltung von höchster Angemessenheit, welche die völlige Übereinstimmung der bildlichen Gestaltung mit der Textvorlage veranschaulicht. Diese Übereinstimmung von Form und Inhalt, d. h. von Bild und Text, beweist u. a. die Darstellung der Textstelle, die sich unmittelbar auf Johannes den Täufer bezieht: „... um seinem Volke Erkenntnis des Heiles zu geben, in Vergebung seiner Sünden...“ (Lukas 1,77). Die hinweisende Geste des Johannesknaben, dem das Kreuz beigegeben ist, auf das Jesuskind bezieht sich auf die Stelle im Johannesevangelium: „Siehe, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt wegnimmt.“ (Joh 1,29). Die Erkenntnis des Heiles manifestiert sich im Licht, das sich auf Jesus und Maria konzentriert, und im Aufblick aller Mitglieder der heiligen Sippe zur Erscheinung Gottvaters. Die Sünde, deren Vergebung in den Worten des Zacharias und des Täufers angekündigt wird, tritt als die Dunkelheit im Mittelgrund des Bildes auf. Die inhaltliche Beziehung der beiden Stellen aus dem Lukas- und Johannesevangelium findet in diesem zentralen Bereich des Gemäldes eine ebenso sinnfällige wie überzeugende bildliche Gestaltung, die auch im Gesamtzusammenhang mit dem Benediktus des Zacharias hinsichtlich der Darstellung der göttlichen Heimsuchung und der Erlösung zu beobachten ist. Die Darstellung des theologischen Programms und die daraus sich entwickelnde zyklische Struktur der Komposition sowie die hierarchische Gestaltung der Lichtführung und der architektonischen Symbolik erweisen den jungen Bergmüller in diesem Altargemälde als eine reife Künstlerpersönlichkeit. Seine besondere Fähigkeit auf dem Gebiet der ikonologischen Gestaltung im Sinne des Barock wird durch die Auswirkungen des Merchinger Seitenaltargemäldes veranschaulicht, die bis in seine späteste Schaffenszeit festgestellt werden können. Sein Hochaltargemälde in der Studienkirche zu Dillingen (1756)¹⁰³ zeigt in der figürlichen Komposition und in den architektonischen Motiven ein, angesichts des zeitlichen Abstandes, erstaunliches Maß an Übereinstimmungen.

¹⁰³ Werner Meyer und Alfred Schädler, Stadt Dillingen a. d. Donau, in: Die Kunstdenkmäler von Bayern VII, Regierungsbezirk Schwaben, Band 6, München 1964, S. 209, Abb. 121.

Bergmüllers Merchinger Gemälde der heiligen Sippe kann daher als ein Schlüsselwerk seines Schaffens auf dem Gebiet der Altarblattmalerei bezeichnet werden. Seine zunehmende Unabhängigkeit von den Vorbildern seiner Studienzeit wird durch die Beobachtung bestätigt, daß nur noch eine unmittelbare Entlehnung aus Wolffs Rupertgemälde festzustellen ist. Die vom Jesuskind mit Rosen gekrönte hl. Dorothea ist in ihrem Gesichtstyp, ihrem Aufblick und dem Blütenkranz das direkte Vorbild der Muttergottes des Merchinger Gemäldes. Die Entwicklung zur künstlerischen Reife bei Bergmüller um 1714/15 findet auch in den Wechselbeziehungen zwischen seiner Altarblattmalerei und Graphik ihren Niederschlag. So ist z. B. der Zusammenhang zwischen der Mutter Anna des Merchinger Gemäldes und der hl. Katharina des Titelkupferstiches von 1715 im Physiognomischen und in der zeichnerischen Behandlung der Kleidung ohne weiteres zu erkennen. Als sehr eng können die Gemeinsamkeiten mit der Stuttgarter Zeichnung „Maria als Fürsprecherin der armen Seelen“ von 1715 bezeichnet werden. Dies gilt vor allem für die Engelschar im oberen Teil der Zeichnung, die den Engeln um Gottvater im Merchinger Gemälde teilweise sehr ähnlich sind. Am auffälligsten zeigt sich diese Verwandtschaft beim Engel links unterhalb des Jahwe-Dreiecks, der dem Engel mit der Wurzel Jesse weitgehend gleicht. Vor allem aber ist es die kompositionelle Gesamtanlage der Zeichnung, die in der Anordnung der einzelnen Figuren und deren gegenseitigem Verhältnis der Gruppenbildung des Merchinger Gemäldes außerordentlich ähnlich ist. Die Anordnung der hll. Stanislaus und Aloysius sowie des Engels mit dem Szepter auf der linken Seite in ihrem Verhältnis zur Muttergottes ist völlig identisch mit der Gruppierung von Elisabeth, Johannes dem Täufer, Anna und Joseph um die Muttergottes und das Jesuskind beim Merchinger Gemälde.

Die Thematik der Stuttgarter Zeichnung verweist durch die hll. Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga auf einen Zusammenhang mit dem Jesuitenorden. Das Datum 1715 ließe an das Augsburger Jesuitenkolleg im Zusammenhang mit dem Auftrag der Altargemälde in der Kapelle von Schloß Mergenthausen denken. Doch weder die überlieferten Themen der Mergenthauser Gemälde noch das Verzeichnis Seidas über die Gemälde der Augsburger Jesuitenkirche geben einen Anhaltspunkt für eine Verbindung der Zeichnung mit einem Auftrag der Augsburger Jesuiten an Bergmüller¹⁰⁴. Auch die ehemalige Jesuitenkirche (jetzt Studienkirche) in Dillingen kommt dafür nicht in Frage, da das Altargemälde mit der Muttergottes und den hll. Aloysius und Stanislaus im Jahre 1727 von Christoph Thomas Scheffler geschaffen wurde¹⁰⁵. Für die

¹⁰⁴ Die Beschreibung der Gemälde in der ehemaligen Augsburger Jesuitenkirche von Franz Eugen Freiherr v. Seida und Landensberg (Augsburg/Leipzig, um 1812) enthält keinen Hinweis auf Werke Bergmüllers. Vgl. Gode Krämer (wie Anm. 92).

¹⁰⁵ W. Meyer u. A. Schädler (wie Anm. 103), S. 215, Abb. 126.

Landsberger Jesuitenkirche Hl. Kreuz schuf Bergmüller im Jahre 1716 das Hochaltargemälde mit der Darstellung der Kreuzigung, das aber nur noch als Kopie von Johann Baptist Baader (1758) existiert¹⁰⁶. Aus der Entstehungszeit des Originalgemäldes dürfte ein weiteres Gemälde des Bergmüllerumkreises bzw. seiner Werkstatt stammen, das den hl. Ignatius von Loyola in Anbetung vor einem Muttergottesbild darstellt und das sich laut Inschrift ursprünglich im Landsberger Jesuitenkolleg (heute Landsberg a. L., Neues Stadtmuseum) befand¹⁰⁷. Der Darstellungstyp des Ignatiusgemäldes entspricht dem Gemälde Guido Renis „Die Muttergottes erscheint dem hl. Philipp Neri“ in Sta. Maria in Vallicella zu Rom, dessen Einfluß auf Bergmüllers Merchinger Hochaltargemälde nachgewiesen wurde. Diese Abhängigkeit von römischen Vorbildern spricht für eine Datierung in Bergmüllers frühe Augsburger Zeit. Vor allem der Auftrag der Landsberger Jesuiten für das Hochaltargemälde von 1716 dürfte im Zusammenhang mit Bergmüllers Tätigkeit für die Mergenthauer Schloßkapelle im Jahre 1714 zu sehen sein, die ein Altargemälde mit dem hl. Ignatius einschloß. Nach diesen frühen Arbeiten für die Landsberger Jesuitenkirche ist Bergmüllers Tätigkeit für die Kirchen der Lechstadt erst wieder in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts nachweisbar. Im Jahre 1753 schuf er für die Annakapelle der Stadtpfarrkirche ein Altargemälde mit der Darstellung der heiligen Sippe¹⁰⁸, das offensichtlich an das Merchinger Altargemälde anknüpft, aber kompositionell einige wesentliche Veränderungen aufweist. Aus dem Jahre 1755 stammen von Bergmüllers Hand laut Signatur zwei Seitenaltargemälde in der Hl.-Kreuz-Kirche, die den Eintritt des hl. Stanislaus in den Jesuitenorden bzw. den hl. Aloysius darstellen¹⁰⁹. Aufgrund der frühen Verbindungen Bergmüllers zu den Landsberger Jesuiten in der Zeit um 1715 ist ein Zusammenhang der Stuttgarter Zeichnung mit einem geplanten Altargemälde in der Hl.-Kreuz-Kirche oder einem vom Künstler erhofften Auftrag dafür nicht auszuschließen.

Unter den Jesuitenkirchen, für die Bergmüller tätig war, besitzt die Schutzengelkirche in Eichstätt ein Altargemälde, das erhebliche Gemeinsamkeiten mit der Stuttgarter Zeichnung aufweist. Hinsichtlich der Datierung der drei von Bergmüller geschaffenen Seitenaltargemälde herrscht erhebliche Verwirrung, wobei an dieser Stelle nur die widersprüchlichen Angaben referiert werden können. Das Altargemälde mit dem Tod des hl. Joseph ist signiert und datiert: laut Felix Mader und Andreas Bauch 1730, nach Alois Hämmerle und Oswald

¹⁰⁶ Läuferer, S. 14. – Hermann Schmidt und Hugo Schnell, Die ehem. Jesuitenkirche zum Heiligen Kreuz in Landsberg am Lech (= Schnells Kunstführer 93), München–Zürich ²1961, Abb. S. 7.

¹⁰⁷ Waltraud Kunstmann – Guido, in: Kat. Bergmüller, S. 33, Nr. 16, Abb. 13 (Kreis um Bergmüller).

¹⁰⁸ Läuferer, S. 25, Abb. S. 26.

¹⁰⁹ Läuferer, S. 26.

Läuterer 1735¹¹⁰. Aufgrund neuester Forschungen von Norbert Knopp dürfte das letztere Datum zutreffen¹¹¹. Über die Gemälde der beiden Chorbogenaltäre – Kreuzigung und Maria als Königin der Engel – bemerkt Läuterer: „Die beiden ersten Seitenaltarbilder sind zwar signiert, aber nicht datiert, doch dürften sie ebenfalls 1735 wie das St. Josefsbild entstanden sein¹¹².“ Bauch nennt für das Kreuzigungsgemälde das Datum 1733, leitet dieses aber offenbar vom Errichtungsjahr der beiden Chorbogenaltäre ab¹¹³. Die Verbindlichkeit des Datums der Altarerrichtung für eine gleichzeitige Entstehung bzw. Anbringung des zugehörigen Gemäldes kann in der Tat nicht unbedingt als Regelfall angenommen werden. Dies ist nach meinem Dafürhalten bei Bergmüllers Altargemälde „Maria als Königin der Engel“ der Fall, das beträchtliche stilistische Unterschiede zu den beiden anderen Gemälden zeigt und daher nicht gleichzeitig mit diesen entstanden sein kann (Abb. 38).

Die Komposition des Mariengemäldes in der Eichstätter Schutzengelkirche entspricht durch ihre S-förmige Anlage weitgehend derjenigen des Merchinger Gemäldes der heiligen Sippe und der Stuttgarter Zeichnung. Die Vergleichbarkeit mit dem Merchinger Gemälde ist in der Gruppierung durch die mächtige Gestalt des Königs David in der linken unteren Bildpartie gegeben, dessen Haltung und Profilansicht derjenigen der hl. Anna entspricht. Eine unmittelbare Entlehnung aus dem Merchinger Gemälde liegt bei der Gruppe mit Joachim und Anna links von der Muttergottes vor, die in der physiognomischen Charakterisierung und in der Gewandbehandlung mit ihrem Vorbild identisch sind. Auch der Engel mit dem Rosenkranz zu Häupten Mariens ist in seiner Haltung und Charakterisierung dem Engel mit der Wurzel Jesse beim Merchinger Gemälde geschwisterlich ähnlich.

Als noch erheblicher sind die Verwandtschaften des Eichstätter Gemäldes mit der Stuttgarter Zeichnung zu bezeichnen, die sich vor allem auf die Muttergottes und die sie umgebenden Engel beziehen. Die Gruppenkomposition der Muttergottes und des Engels, der eine Lilie in ihren Schoß legt, sowie des kleinen Engels rechts unten entspricht in der Anordnung und Stellung der Figuren restlos der Gruppe mit Maria, dem hl. Aloysius und dem Putto bei der

¹¹⁰ Alois Hämmerle, Restauration der Schutzengelkirche, der früheren Jesuitenkirche in Eichstätt: Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt XXIV, 1909, S. 48 (Datierung 1735). – KDB Eichstätt, S. 328 (Dat. 1730). – Läuterer, S. 22 (Jahreszahl 1735). – Andreas Bauch, Die Schutzengel-(Jesuiten)Kirche in Eichstätt (= Schnells Kunstführer 606), München 1954, S. 11, Abb. S. 12 (Dat. 1730. – Zitiert als: Kirchenführer Schutzengelkirche).

¹¹¹ Norbert Knopp, J. G. Bergmüllers „Tod des hl. Joseph“ in der Eichstätter Schutzengelkirche. Entwurf und Ausführung, in: Kirchen am Lebensweg (= Festgabe zum 60. Geburtstag und 20. Bischofsjubiläum für seine Eminenz Friedrich Kardinal Wetter, Erzbischof von München und Freising): Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst e. V. XVII, 1988, S. 63, Anm. 1; Farbtafel 3 (letzte Zahl nicht ganz eindeutig; Datierung 1735).

¹¹² Läuterer, S. 22.

¹¹³ Kirchenführer Schutzengelkirche, S. 3, 13.

Stuttgarter Zeichnung. Die unmittelbare Verbindung zwischen dem Eichstätter Mariengemälde und der Zeichnung erweist sich vor allem durch die völlige Identität der beiden Muttergottesdarstellungen, die bis zum letzten Detail zu beobachten ist. Auch der Engel mit der Lilie findet in der Zeichnung beim Engel rechts oben eine weitgehende Entsprechung.

Wenn man auch die Stuttgarter Zeichnung nicht als direkte Vorstufe zum Mariengemälde der Eichstätter Schutzengelkirche bezeichnen kann, so ist doch von einem unmittelbaren stilistischen Zusammenhang auszugehen, der einen zeitlichen Abstand von rund zwanzig Jahren ausschließt. Der Grund für diese Übereinstimmungen zwischen dem Altargemälde und der Zeichnung und für ihr Bekanntwerden bei den Eichstätter Jesuiten ist unschwer ausfindig zu machen. Es ist mit Sicherheit Bergmüllers Titelkupferstich in Joseph Neumayrs „Hortus Rosario – Marianus“ von 1715, dessen Muttergottes mit derjenigen der Stuttgarter Zeichnung in engstem Zusammenhang steht. Der Vergleich der Muttergottesdarstellungen auf dem Altargemälde und dem Kupferstich beweist dies zur Genüge und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Die Unmittelbarkeit des Zusammenhanges zwischen Gemälde und Stich sei hier nur noch durch den Hinweis auf den Engel zu Häupten des Königs David veranschaulicht, der mit dem Jesuskind des Stiches völlig übereinstimmt. Die im Barock gängigen Motiventlehnungen aus eigenen und fremden Stichvorlagen haben an sich nur eine begrenzte Aussagekraft hinsichtlich der Datierung. In diesem Fall besitzen sie angesichts der engen stilistischen Beziehungen und vor allem aufgrund der eindeutigen Ortsbeziehung zu Eichstätt ein größeres Gewicht, das für einen ursächlichen Zusammenhang der Aufträge von Eichstätter Klöstern an Bergmüller und, mindestens indirekt, für die zeitliche Nähe der Aufträge von seiten der Eichstätter Dominikaner und Jesuiten spricht.

Die Chronologie der Bau- und Ausstattungsmaßnahmen in den Eichstätter Kirchen, für die Bergmüller tätig war, bildet die Grundlage für die zeitliche Einordnung: 1713–23 Dominikanerkirche, Barockisierung und Altarausstattung; 1717 Schutzengelkirche, Stuckdekoration und Fresken¹¹⁴; 1721 Stiftskirche Notre Dame, Deckengemälde von Joh. Gg. Bergmüller¹¹⁵; 1721 Schutzengelkirche, Kanzel, 3 Medaillonbilder an der Brüstung Bergmüller zugeschrieben¹¹⁶; 1735 Schutzengelkirche, Altargemälde „Tod des hl. Joseph“ von Joh. Gg. Bergmüller. – Nach 1717 war daher vom baulichen Zustand her, nämlich dem Abschluß der Stuckierung und Freskierung, in der Schutzengelkirche die Voraussetzung zur Einbringung der beweglichen Innenausstattung gegeben. Außerdem ist, die Richtigkeit der Zuschreibung von Felix Mader und Andreas

¹¹⁴ Kirchenführer Schutzengelkirche, S. 3.

¹¹⁵ KDB Eichstätt, S. 364f. – Läuterer, S. 31.

¹¹⁶ KDB Eichstätt, S. 328 (wohl von Bergmüller). – Kirchenführer Schutzengelkirche, S. 14 (Medaillonbilder von B.).

Bauch vorausgesetzt, um 1721 im Zusammenhang mit den Medaillongemälden an der Kanzel eine Tätigkeit Bergmüllers für die Ausstattung der Schutzengelkirche möglich, die ohnehin im gleichen Jahr für die Stiftskirche Notre Dame gesichert ist.

Die Datierung des Mariengemäldes in der Schutzengelkirche in die dreißiger Jahre ist schon wegen der Gliederung der Bildfläche und der figürlichen Proportionierung auszuschließen. Die Flächengliederung und -füllung erfolgt, wie beim ehemaligen Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche und bei den Merchinger Altargemälden, durch die figürliche Komposition ausschließlichs im Bildvordergrund, wobei die S-Form nur durch und um die Körper Räumlichkeit besitzt. Raumtiefe im eigentlichen Sinn entsteht nur peripher in den Randzonen dieser Gemälde. Diese auf den Bildvordergrund bezogene Komposition und Flächenfüllung erscheint bei Bergmüller, um nur ein Beispiel zu nennen, in den 1719 datierten Gemälden der Friedhofskirche St. Michael zu Augsburg, die den Themen „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ und „Es ist allen Menschen gesetzt einmahl zu sterben“ gewidmet sind¹¹⁷. Das Auferstehungsgemälde veranschaulicht diesen auf den Bildvordergrund konzentrierten Kompositionstyp in weitgehender Übereinstimmung mit dem Eichstätter Mariengemälde. Die knieende Gestalt der Hoffnung im Vordergrund rechts, kompositionell dem König David des Eichstätter Bildes entsprechend, betont zusammen mit dem Sarkophag und dessen hochgestellter Deckplatte die Beziehung der gesamten figürlichen Komposition zur vordersten Bildebene (Abb. 39). Die Ausbildung von Tiefenräumlichkeit erfolgt auch hier nur partiell hinter dem Sarkophag mit einem Durchblick auf die Gestalten der Auferstandenen. Die strukturelle Übereinstimmung der Komposition und der Raumaufteilung mit dem Eichstätter Mariengemälde ist daher offenkundig. Die um 1730 einsetzende Änderung der bildräumlichen Struktur veranschaulicht sehr gut Bergmüllers Hochaltargemälde „Die Verehrung des Jesuskindes durch die hl. Elisabeth“ in der Franziskanerinnen-Klosterkirche St. Maria Stern zu Augsburg¹¹⁸. Die Gruppe mit der Muttergottes, der hl. Anna, dem Jesuskind und der anbetenden hl. Elisabeth entspricht kompositionell immer noch dem Typus des ehemaligen Hochaltargemäldes in der Eichstätter Dominikanerkirche; desgleichen die Mutter Anna derselben Figur auf dem Merchinger Seitenaltargemälde. Doch in der unteren Bildhälfte erfolgt nun eine energische Öffnung des Tiefenraumes, die zur Öffnung des himmlischen Lichtraumes hinter dem Jesuskind in einem gleichwertigen Verhältnis steht. Mit dieser Erschließung von Tiefen- und Lichtraum im illusionistischen Sinne beginnt bei Bergmüllers Altarbildmalerei die Entwicklungsphase, die von der Auseinandersetzung mit

¹¹⁷ Läuferer, S. 16. – Kurzinventar Augsburg, S. 37.

¹¹⁸ Läuferer, S. 19. – Kurzinventar Augsburg, S. 35.

den Gestaltungsgrundlagen der Deckenmalerei des Rokoko geprägt ist. Diese Einheit von Tiefen- und Lichtraum in Sinne des Rokoko verwirklicht Bergmüller beim Eichstätter Altargemälde mit dem Tod des hl. Joseph auf einer reiferen Entwicklungsstufe, die aber deutlich den Zusammenhang mit dem Augsburger Hochaltargemälde in St. Maria Stern erkennen läßt. Die Diagonalanlage der Raumperspektive um das Sterbebett des hl. Joseph, die kontrastvolle Beleuchtung aus dem Hintergrund und die raumöffnenden Diagonalen der Engel über der Sterbeszene bilden die konstituierenden Elemente dieser neuen Einheit von Bild- und Lichtraum, die sich grundlegend von der Raumgestaltung des Mariengemäldes unterscheidet.

Die Bedeutung des Altargemäldes „Maria als Königin der Engel“ in der Eichstätter Schutzengelkirche und seine richtige Datierung sind deshalb so zu betonen, da es in ikonographischer Hinsicht als Verbindung der Marien- und Engelsthematik in der frühen Schaffenszeit Bergmüllers eine Schlüsselstellung einnimmt. Die Ermittlung seiner richtigen Datierung in die zwanziger Jahre ermöglicht für diesen Zeitabschnitt eine wenigstens teilweise Klärung des Zusammenwirkens von Malerei, Zeichnung und Druckgraphik bei Bergmüller im Hinblick auf seine eigenen Werke und seine Stilquellen. Die künstlerischen Verbindungen zwischen Augsburg und Eichstätt im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts besitzen für die Entwicklung Johann Georg Bergmüllers zentrale Bedeutung, da im Jahre 1721 seine engste Zusammenarbeit mit Gabriel de Gabrieli erfolgt: bei der Ausmalung der Marienkapelle am Augsburger Dom¹¹⁹ und der Stiftskirche Notre Dame in Eichstätt.

Der Weg zu einer zuverlässigen Datierung des Eichstätter Mariengemäldes kann durch den Vergleich mit sicher datierten druckgraphischen Arbeiten Bergmüllers bestimmt werden. Als unmittelbare Parallelen bzw. Voraussetzungen sind die Darstellungen der Himmelfahrt Mariens in den Radierfolgen aus dem Marienleben in der „Anthropometria“ (1723) und den „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“ (um 1723/24) zu bezeichnen (Abb. 40)¹²⁰. Die Übereinstimmung der Eichstätter Muttergottesdarstellung mit denjenigen in den beiden Radierfolgen ist so unmittelbar, daß damit die Datierung des Eichstätter Gemäldes im wesentlichen geklärt ist und mit Sicherheit in die Zeit zwischen 1720 und 1725 gesetzt werden kann. Doch der Zusammenhang mit Bergmüllers frühesten Deckengemälden – in der Marienkapelle am Augsburger Dom (1721) und in der Augsburger Dominikanerkirche (1723/24) – einerseits und mit seiner Druckgraphik andererseits, ermöglicht weitere stilistische und zeitliche Präzisierungen. Die Fortsetzung dieser Reihe der Himmelfahrtsdarstellungen erfolgt bei Bergmüllers zeitlich unmittelbar anschließenden Decken-

¹¹⁹ Läuferer, S. 31. – Kurzin. Augsburg, S. 11. – K. Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 78. – Schnell 1988.

¹²⁰ Wie Anm. 58. – Kat. Bergmüller, Abb. 50.

gemälden in der ehemaligen Klosterkirche von Ochsenhausen (1725–27)¹²¹. Die Körperhaltung Mariens steht hier durch die stärker betonte Freiräumlichkeit der Diagonalen, die durch die Armhaltung und die Gewandanordnung dargestellt werden, der Himmelfahrtsdarstellung aus der Rosenkranzfolge näher als derjenigen aus der „Anthropometria“. Diese Beziehung zur Rosenkranzfolge wird durch den großen Engel und den Putto auf der linken Seite bestätigt, die weitgehend mit den entsprechenden Figuren zur Rechten der Muttergottes bei der Radierung übereinstimmen. Die Hauptgruppe des Ochsenhausener Deckengemäldes kann daher im wesentlichen als eine seitenverkehrte Replik nach der Radierung der Rosenkranzfolge bezeichnet werden. Im Vergleich dazu steht die Muttergottes des Eichstätter Gemäldes hinsichtlich ihrer Körperhaltung und ihrer Einbindung in die Gruppenkomposition der Himmelfahrt aus der „Anthropometria“ näher. Die Gruppenverteilung in der oberen Hälfte des Eichstätter Gemäldes bestätigt dies eindeutig. Die Zweiergruppe mit Joachim und Anna im Gemälde entspricht derjenigen der beiden Engel links von Maria in der Radierung. Der Engel im ersteren, der die Lilie in den Schoß Mariens legt, stellt eine genaue spiegelbildliche Wiederholung des Engels mit dem Weihrauchfaß in der Radierung dar. Der Putto rechts unterhalb des Engels mit der Lilie stimmt in seiner Körperhaltung mit dem Putto der Radierung überein, der den Lorbeerkranz und den Palmzweig hält. Dadurch wird im Gemälde annähernd die Ponderation der Gruppenkomposition wiederhergestellt, die in der Radierung durch den Engel und den Putto unterhalb des linken Armes Mariens vorgebildet ist. Dieselbe Verfahrensweise wendet Bergmüller beim Gemälde an, um den Wegfall des Engels mit dem Weihrauchfaß kompositionell auszugleichen. Dies erfolgt mittels der beiden Putten zu Füßen Mariens, die

¹²¹ Eduard v. Paulus und Eugen Gradmann (Hg.), *Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg IV, Donaukreis*, 1. Band: Julius Baum, Hans Klaiber und Bertold Pfeiffer, Oberamt Biberach, Eßlingen 1914, S. 184, 187f. (zur Datierung s. u.). – Hugo Schnell, *Pfarrkirche Ochsenhausen* (= Schnells Kunstführer 304/305), München ²1950, S. 7 (Datierung 1725–27). – Max Zengerle, *Ochsenhausen und sein Kloster*. Aus seiner Geschichte und von der Kunst der ehemaligen Benediktiner-Abtei, Ochsenhausen 1950, S. 14 (Auftrag 1727). – Läterer, S. 32 (1725–27). – Diedrich, *Marienkunde*, Sp. 698 (1727–29). – Die Konfusion in der Datierung – hier 1725–27, dort 1727–29 – gleicht der Echternacher Springprozession. Eine vollständige Aufzählung der Literatur mit den wechselnden Datierungen wäre sinnlos, da neuere Quellenforschungen fehlen, wie aus Hugo Schnells *Kirchenführer* (S. 15) hervorgeht. Charakteristisch für das gestörte Verhältnis zu den Quellen ist die Nichtbeachtung der drei Chronogramme im Inneren der Kirche, die das Kunstdenkmälerinventar (S. 186) vermerkt. Am Gewölbe: CoeLestInVs PraeLatVs tanDeM eXornaVIIt (= 1727). Die beiden Chronogramme unter der Orgelempore belegen die Vollendung der Stuckdekoration im Jahre 1729, was mit den Zahlungen an Gaspare Mola bis zu diesem Jahr übereinstimmt (*Kunstdenkmälerinventar*, S. 180). Das erstere Chronogramm beweist eindeutig die Vollendung der Gewölbedekoration mit den Deckengemälden Bergmüllers im Jahre 1727. An der Datierung der Deckengemälde 1725–27 kann daher mit gutem Grund festgehalten werden.

kompositionell dem Putto mit dem Rosenkranz zu ihren Häupten entsprechen. Die Mariengruppe des Eichstätter Gemäldes kann daher als eine räumlich und kompositionell aufgelockerte Variante der Mariä-Himmelfahrt-Radierung aus der „Anthropometria“ bezeichnet werden. Die Beibehaltung der kompositionellen Grunddisposition und die Anwendung der Spiegelbildlichkeit beim Gemälde beweisen eindeutig dessen Entstehung nach der Radierung, d. h. um bzw. nach 1723.

Diese Datierung wird durch einen nach Vorlage von Johann Georg Bergmüller durch Balthasar Sigmund Setletzky¹²² ausgeführten Titelkupferstich bestätigt, der in einem Andachtsbuch „Christlicher Einfalt Glorreicher Sig“ von einem namentlich nicht genannten Verfasser im Jahre 1724 zu Augsburg veröffentlicht wurde¹²³. Der hier erstmals veröffentlichte Titelkupferstich stellt die Einfalt als allegorische Frauengestalt, mit zwei Tauben in einem Korb, vor einem Brandopferaltar dar, über dem das Jahwe-Dreieck im Strahlenkranz erscheint (Abb. 41). Auf der stark betonten, bühnenartigen Rampe im Bildvordergrund rechts liegt im Richtungsgegensatz zur Sitzfigur der Einfalt die orientalisches gekleidete männliche Gestalt, welche, auf die Weltkugel gestützt, die Torheit der Welt darstellt. Darauf verweist die Subscriptio des aufgeschlagenen Buches, die dem Buch der Weisheit entnommen ist: „Nos Insensati . . . aestimabamus insaniam“. – „Dieser war es, den wir einst verlachten, verspotteten und verhöhnten, wir Tore. Sein Leben hielten wir für Wahnsinn und sein Ende für ehrlos.“ (Weish. 5,4). Die Inscriptio ist dem ersten Buch der Chronik entnommen: „In simplicitate Cordis mei obtuli Universa haec.“ – „Mit aufrichtigem Herzen habe ich dies alles gegeben . . .“ (1 Chr. 29,17).

Wie bereits früher festgestellt, besitzt das Publikationsjahr einer solchen Buchillustration nur eine begrenzte Aussagekraft im Hinblick auf das Entstehungsdatum des Titelkupferstiches, nämlich als ein terminus post quem non. Doch auch bei diesem Titelkupferstich Bergmüllers kann bewiesen werden, daß Entstehungs- und Veröffentlichungsjahr wahrscheinlich identisch sind. Die stilistischen und motivischen Gemeinsamkeiten mit dem Titelblatt der Rosenkranzfolge sind so unmittelbar, daß auf die gleichzeitige Entstehung um 1723/24 geschlossen werden muß. Auch ein nur scheinbar nebensächliches Detail wie

¹²² Norbert Lieb, Balthasar Sigmund Setletzky, in: Thieme-Beckers Künstlerlexikon 30, 1936, S. 536.

¹²³ Christlicher Einfalt Glorreicher Sig/Wider die Weisheit der Thorrächten Welt/In Vierzig Geistl: Sermonen/oder Anreden/Über Vierzig Gemeine/oder Einfältige Sprüch-Wörter/So mit eben so vil Heiligen Bezeugen Bestätiget/Deren Bedächtnus in kurzem Begriff mit angeführt wird/In sonderen Seelen-Trost und Nutzen der Jenigen/Welche In dem Geist der Einfalt Gott zu dienen verlangen: Beschriben und zusammen getragen Von einem/welcher auß Lieb/und sonderer Schätzung Christlicher Einfalt/von seiner Obrigkeit sich Aufgebetten hat/seinen Namen zu verschweigen. Augspurg/. . . / bey Johann Michael Labhart/. . . /1724. – Titelkupferstich: Plattengröße 16 × 12,6 cm. Biberbach. Pfarrbibliothek. – Imprimatur: Augsburg, 24. Mai 1724, Franz Joseph v. Handl.

die völlige physiognomische Übereinstimmung der beiden Cherubimköpfchen zu Häupten der Muttergottes bzw. der Einfalt bestätigt diese Feststellung. Von entscheidender Bedeutung für die Datierung des Eichstätter Mariengemäldes sind die unmittelbaren stilistischen Gemeinsamkeiten seiner Muttergottesdarstellung mit den Hauptfiguren der beiden Titelkupferstiche. Die Gestalt der Einfalt und die Eichstätter Muttergottes zeigen in seitenverkehrter Anordnung eine fast restlose Identität auf den Gebieten der Physiognomik, Gestik und Gewandanordnung. Die Genauigkeit der spiegelbildlichen Übertragung, um diese an einem Beispiel zu veranschaulichen, läßt sich an der Gewanddrapierung der Muttergottes beobachten. Die Linienführung ihres Kleides, das über ihr linkes Bein fällt, und die darüber hinwegschwingende Mantelbahn erscheinen bei der Figur der Einfalt aufgrund der Richtungsumkehrung nicht in einer Ebene, sondern bei übereinstimmender Linienführung auf zwei Ebenen. Bei der Muttergottes auf dem Titelblatt der Rosenkranzfolge treten diese Gewandmotive in spiegelbildlichem Verhältnis zur Eichstätter Muttergottes auf. Aufschlußreich für die Bestimmung der zeitlichen Reihenfolge ist die Beobachtung, daß die Haltung der Hände bei der Einfalt derjenigen bei der Eichstätter Muttergottes im spiegelbildlichen Sinne entspricht. Dadurch gibt sich der Korb mit den beiden Tauben eindeutig als ein nachträglich hinzugefügtes Motiv zu erkennen. Der Titelkupferstich der „Christlichen Einfalt“ ist daher nach dem Mariengemälde in der Eichstätter Schutzengelkirche entstanden.

Die Gegenprobe kann auf der Grundlage eines Vergleiches zwischen den Muttergottesgruppen des Eichstätter Gemäldes und des Titelblattes der Rosenkranzfolge vollzogen werden. Der Engel mit dem Rosenkranz über der Muttergottes des Gemäldes erscheint auf dem Titelblatt der Rosenkranzfolge als das Jesuskind mit dem Blumenkranz in spiegelbildlicher Darstellung, doch in der Körperhaltung, Kopfstellung und Physiognomik völlig übereinstimmend. Daher überrascht es nicht, daß auch die beiden Cherubimköpfchen in der Spitze des Mariengemäldes vorgebildet sind. Die Geschlossenheit der motivischen Beweiskette erlaubt daher die Feststellung, daß das Eichstätter Mariengemälde, die Radierfolge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“ und der Titelkupferstich zu „Christlicher Einfalt Glorreicher Sig“ aus einer künstlerisch und zeitlich in sich geschlossenen Schaffensperiode Bergmüllers hervorgegangen sind. Ihre Datierung kann mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Winter 1723/24 angesetzt werden. Endgültige Gewißheit gibt ein mit 1723 datierter Kupferstich von Hieronymus Sperling nach Vorlage Bergmüllers, der das Reichsstift Roggenburg unter dem Schutz der ersten drei, von Abt Dominikus Schwaninger erworbenen „Heiligen Leiber“, der hll. Laurentia, Valeria und Severina, darstellt¹²⁴. Die Gestalt der vom Himmel herniederschwebenden Muttergottes

¹²⁴ Franz Tuscher, Das Reichsstift Roggenburg im 18. Jahrhundert, Weissenhorn 1976, Abb. Frontispitz.

stimmt in ihrer Haltung, Gestik, Gewandanordnung und in ihren Gesichtszügen weitgehend mit derjenigen des Eichstätter Gemäldes überein.

Für die Gemälde und druckgraphischen Arbeiten Bergmüllers im behandelten Zeitraum kann daher folgende Chronologie vorgeschlagen werden:

1. Radierfolge „Anthropometria“ mit fünf Szenen aus dem Marienleben und ein Blatt mit zwölf Tierkreisemblemen. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2^o Kst. 31. Stecher: Hieronymus Sperling. Entstehungszeit: Um 1722/23. Veröffentlichung: Augsburg 1723, bei Johann Jakob Lotter¹²⁵.

2. Kupferstich „Roggenburg unter dem Schutz der hll. Laurentia, Valeria und Severina mit Muttergottes“. Entwurf: Johann Georg Bergmüller. Stecher: Hieronymus Sperling. Entstehungszeit: Datiert 1723.

3. Gemälde „Maria als Königin der Engel“, südlicher Altar am Chorbogen. Eichstätt, Schutzengel- (ehem. Jesuiten-)Kirche. Öl/Lw. Signiert. Entstehungszeit: Ende 1723/Anfang 1724.

4. Radierfolge „QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII“. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung. Entwurf und Ausführung: Johann Georg Bergmüller. Entstehungszeit: Ende 1723/Anfang 1724.

5. Titelkupferstich zu „Christlicher Einfach Glorreicher Sig“, Biberbach, Pfarrbibliothek. Stecher: Balthasar Sigmund Setlezky. Entstehungszeit: Anfang 1724. Veröffentlichung: Augsburg 1724, bei Johann Michael Labhart.

Die stilistischen Vergleichsmöglichkeiten des Titelkupferstiches zur „Christlichen Einfach“ sind damit noch nicht ausgeschöpft. Die männliche Gestalt der Torheit der Welt geht auf eine von Bergmüller signierte Entwurfszeichnung zu einem Altargemälde mit dem Thema „Maria Immaculata“ (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 31980)¹²⁶ zurück, die Boecker um 1710–15 datiert (Abb. 42)¹²⁷. Die Bedeutung dieser Zeichnung, die zu den frühesten gesicherten Arbeiten Bergmüllers zählt, ist deshalb sehr hoch einzuschätzen, da sie durch ihre unmittelbare Abhängigkeit von Wolffs Altargemälde gleichen Themas in der Amberger Georgskirche (1696/97) die direkte Nachwirkung seiner Münchener Lehrzeit belegt. Außerdem ist die direkte oder indirekte Verbindung dieses Entwurfs mit Bergmüllers Erstlingswerk, dem zerstörten Altargemälde dieses Themas in der Türkheimer Bennokapelle (1709), in Betracht zu ziehen. Auf die Bedeutung der Münchener Zeichnung für Bergmüllers frühestes druckgraphisches Schaffen wird noch einzugehen sein. Unter den vom hl. Michael bekämpften Ketzern und Irrlehrern ist die rechts unten liegende Gestalt als unmittelbares Vorbild derselben Figur beim Titelkupferstich von 1724 zu erkennen. Nicht unwesentlich hinsichtlich der Auswirkungen

¹²⁵ K. Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 67–68, Nr. 32–34.

¹²⁶ Braune Feder, grau laviert, auf hellbraun grundiertem Papier; 34 × 20,5 cm. Bez. 1. u.: Bergmüller.

¹²⁷ Boecker, S. 142, Nr. 107 (wohl 1710–15).

Bergmüllers auf die Augsburger Rokokomalerei ist die Beobachtung, daß die beiden Irrlehrerfiguren links, die Balustrade mit der Vase und der hl. Michael von Matthäus Günther im Langhausfresko der Wallfahrtskirche Maria Aich bei Peißenberg (1734) für den Sturz der Häretiker im Westteil übernommen wurden¹²⁸.

Die Gestalt der christlichen Einfalt steht in einer Vorläufer- und Nachfolgerreihe, die mit seltener Geschlossenheit die integrierende Bedeutung der Graphik Bergmüllers innerhalb seines eigenen künstlerischen Schaffens veranschaulicht. Der Typus dieser in Profilansicht dargestellten Sitzfigur ist bei Bergmüller vom ehemaligen Hochaltargemälde in der Eichstätter Dominikanerkirche bis zum Hochaltargemälde in St. Maria Stern zu Augsburg und über 1730 hinaus sehr häufig vertreten. Mit ihren thematischen Variationen als Heiligen- oder allegorische Figur zählt sie zu Bergmüllers Standartrepertoire in Decken-, Altarbildmalerei und Graphik, was hier nur einigen Beispielen gezeigt werden kann.

Das früheste bei Bergmüller nachweisbare Beispiel ist die Personifikation des Erdteiles Asien auf dem Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche (um 1713–15). Ihre Vorbildlichkeit für die späteren Darstellungen zeigt sich vor allem in der Linienführung des Figurenumrisses, des Gesichtsprofils und in der Gewanddrapierung. Letztere findet bei der christlichen Einfalt von 1724 eine weitgehend übereinstimmende Wiederholung im spiegelbildlichen Sinne. Die Vorbildlichkeit der Eichstätter Darstellung bestätigt sich auch bei der Sockelarchitektur in der Mitte der Erdteilegruppe, die im Brandopferaltar des Titelpufferstiches fast identisch wiederkehrt.

Dieser Zusammenhang zwischen figürlichem und architektonischem Typus ist bestimmend für die Beziehungen des Titelpufferstiches zur Deckenmalerei Bergmüllers in den zwanziger Jahren. Die im Eichstätter Hochaltargemälde und im Titelpufferstich von 1724 vorgebildete architektonische und figürliche Typologie erscheint bei mehreren Deckengemälden Bergmüllers in der Klosterkirche von Ochsenhausen (1725–27): die Verehrung des Allerheiligsten Altarsakraments¹²⁹ und die Verehrung des hl. Benedikt; beide Male in Gegenwart der Erdteile. Die Entwurfszeichnungen zu diesen Deckengemälden, die sich im Schloßmuseum Ellwangen befinden¹³⁰, zeigen bei den Darstellungen der Erd-

¹²⁸ H. Gundersheimer (wie Anm. 6), S. 16f., Abb. 12. – Norbert Jocher und Gode Krämer, in: Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr, München 1988, S. 360, Abb. 72.

¹²⁹ Inge Habig-Bappert, *Eucharistie im Spätbarock. Eine kirchliche Bild-Allegorese im deutschsprachigen Raum* (= Forschungen zur Volkskunde, Heft 49), Münster 1983, S. 51, Abb. 15.

¹³⁰ Bruno Bushart, *Meisterzeichnungen des Barock im Schloßmuseum Ellwangen: Das Münster 6, 1953, S. 84f., Nr. 15 und 16, Abb. S. 81 (nach 1727).* – Sepia laviert, weiß gehöht; 26,7 × 35,8 cm. Inv.-Nr. 1395/128. – Herrn Dr. Dieterich, Ellwangen, sei an dieser Stelle für die freundliche Überlassung der Bildvorlage herzlich gedankt.

teile die unmittelbare motivische Übernahme vom Eichstätter Hochaltargemälde und beim Entwurf für das Benedikt Fresko eine nur geringfügig veränderte Übernahme der Erdteilegruppe aus Bergmüllers Kuppelscheitelgemälde in der Eichstätter Stiftskirche Notre Dame (1721)¹³¹. Der Entwurf zum Altarsakramentsfresko führt mit dem Blitze schleudernden hl. Michael, der die Laster stürzt, ein Motiv aus der Münchener Zeichnung „Maria Immaculata“ ein, das in Bergmüllers Altarbildmalerei des zweiten und dritten Jahrzehnts eine wesentliche Rolle spielt (Abb. 43). Im Jahre 1716 schuf Bergmüller im Auftrag der Benediktinerabtei Ochsenhausen das Hochaltargemälde der Pfarrkirche von Tannheim (Lkr. Biberach a. d. Riß), das die Vision des hl. Martin vor seinem Tod mit dem Kampf des hl. Michael gegen die gefallenen Engel darstellt¹³². Das Gemälde, das aufgrund des gleichen Kirchenpatrons St. Martin zahlreiche Übereinstimmungen mit Bergmüllers Merchinger Hochaltargemälde aufweist, liefert mit seiner Michaelsgruppe das unmittelbare ikonographische Vorbild für die gleiche Gestalt des Ochsenhausener Deckenfreskos. Gleichzeitig mit den Ochsenhausener Deckengemälden schuf Bergmüller im Auftrag der Benediktinerabtei für die Schloßkapelle – jetzt Pfarrkirche – St. Ulrich in Obersulmetingen (Lkrs. Biberach a. d. R.) drei Altargemälde¹³³. Das Hochaltargemälde, das von Bergmüller signiert und mit 1726 datiert ist, stellt die Versuchung des hl. Benedikt dar (Abb. 44). Der große Engel im michaelischen Typus, der über der Gruppe mit dem hl. Benedikt und seinem Schutzengel schwebt, stimmt, den Schild ausgenommen, mit dem hl. Michael des Ochsenhausener Deckengemäldes und der Ellwanger Entwurfszeichnung im spiegelbildlichen Sinne völlig überein.

Das dargestellte Beispiel mit dem hl. Michael in den oberschwäbischen Arbeiten Bergmüllers beweist auch bis zu einem gewissen Grad eine regionale Prägung der Ikonographie. Die zahlreichen Michaielsdarstellungen und -patroninien in der Ochsenhausener Klosterkirche und im ehemaligen Stiftsgebiet bekunden die Verehrung des Erzengels¹³⁴. Bemerkenswert ist hier die offenkundige thematische Verwandtschaft der Chorausmalungen in der Biberacher Stadtpfarrkirche und der Ochsenhausener Klosterkirche. Ausgehend vom Hochaltargemälde Bergmüllers mit der Himmelfahrt Mariens (1720), gestaltete Johann Zick bei der Chorausmalung der Biberacher Stadtpfarrkirche (1746–48) das Programm der triumphierenden Kirche mit der Ekklesia, dem hl. Michael, dem apokalyptischen Lamm und den Engelchören¹³⁵. Dasselbe Bildprogramm

¹³¹ KDB Eichstätt, Tafel XLI.

¹³² Läuterer, S. 15. – Diedrich, Marienkunde, Sp. 699 (irrtümlich 1719).

¹³³ Bertold Pfeiffer (wie Anm. 121), S. 162. – Läuterer, S. 18.

¹³⁴ Otto Beck, Kunst und Geschichte im Landkreis Biberach. Ein Reiseführer zu Kulturstätten und Sehenswürdigkeiten in der Mitte Oberschwabens, Sigmaringen 1983, S. 125, 139, 153 (zitiert als: Beck, Lkr. Biberach).

¹³⁵ Läuterer, S. 16. – Beck, Lkr. Biberach, S. 24.

verwirklichte Bergmüller in den Ochsenhausener Chordeckengemälden seit 1725¹³⁶. Die Verbindung zwischen den Biberacher und Ochsenhausener Bildprogrammen erklärt sich aus der Tatsache, daß der Hochaltar der Biberacher Stadtpfarrkirche eine Stiftung von Johann Georg Settelin, dem Kanzler der Reichsabtei Ochsenhausen, ist¹³⁷. Die unmittelbare Nachbarschaft von Bergmüllers Himmelfahrtsgemälden in den Hochaltären von Kirchhaslach (1715) und Buxheim (1718) kann mit ziemlicher Sicherheit als Anlaß für diese Aufträge in Ochsenhausen und seinem Stiftsgebiet bezeichnet werden. Die Ausbildung dieser regionalen ikonographischen Besonderheiten mit dem Marien-, Michaels- und Engelthema veranschaulicht ein Vergleich mit dem Kirchhaslacher Hochaltargemälde. Der Unterschied der Mariengruppe des Biberacher Hochaltargemäldes zu derjenigen in Kirchhaslach ist sehr erheblich. Die stärker betonte Diagonalkomposition der Biberacher Gruppe erfährt durch die Gegendiagonale des emporweisenden Engels oberhalb von Maria eine wesentliche Steigerung im Vergleich zur Kirchhaslacher Mariengruppe, die noch eine dreiecksförmig geschlossene Komposition zeigt. Diese Gruppenkomposition mit Maria und dem Engel findet in der Benediktgruppe des Obersulmetinger Hochaltargemäldes eine spiegelbildlich genau entsprechende Wiederholung. Mit der michaelstypischen Engelsegestalt in der Bildmitte wird der Richtungsgegensatz der Gegendiagonale aus dem Biberacher Hochaltargemälde in gesteigerter Form aufgenommen. Die Gruppenkomposition des hl. Benedikt mit seinem Schutzengel hat aber in einer Gruppe von Bergmüllers Schutzengelgemälde aus der Augsburgsburger Karmelitenkirche (1714) ihre unmittelbare Voraussetzung.

Im Rahmen der übergreifenden und überregionalen Marienthematik und des benediktinischen Themenkreises entwickelt sich im Ochsenhausener Stiftsgebiet eine Engelsikonographie mit besonderer Betonung des hl. Michael, die in den behandelten Werken Bergmüllers zu bemerkenswerten neuartigen Bildideen führt, wie dies das Tannheimer Hochaltargemälde als sein Erstlingswerk in Oberschwaben veranschaulicht. Die Parallele zur Schutzengelthematik seiner Augsburgsburger Frühwerke ist hier offenkundig, darf aber nicht isoliert gesehen werden, sondern im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Engelsverehrung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Engelsverehrung in den Bistümern Konstanz und Augsburg weist am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts zahlreiche Verbindungspunkte auf, wovon hier nur einige erwähnt werden können. Im wittelsbachischen Herrschaftsgebiet um Türkheim und Mindelheim, d. h. in der Heimat Bergmüllers, erscheint sie bereits um 1680 in eindrucksvoller Form mit den Hochaltarplastiken in der Michaelskirche zu Unterauerbach bei Mindelheim, welche die Erzengel Michael, Gabriel und

¹³⁶ M. Zengerle (wie Anm. 121), S. 14.

¹³⁷ Beck, Lkr. Biberach, S. 24, Abb. 10.

Raphael darstellen¹³⁸. Zur gleichen Zeit bilden die Engelsdarstellungen von Johann Georg Melchior Schmidtner (1625–1705), Schüler des Biberachers Johann Heinrich Schönfeld, eine unmittelbare Verbindung zwischen Augsburg und Oberschwaben. Im Jahre 1687 schuf er für die Franziskaner- und Spitalkirche Unsere Liebe Frau in Ehingen a. d. Donau ein Altargemälde mit den sieben Gaben des Hl. Geistes in Gestalt von Engeln, das sich heute in der Pfarrkirche von Hailtingen (Lkr. Biberach a. d. R.) befindet¹³⁹. Thematisch zählt daher Schmidtners Gemälde zu den Voraussetzungen von Bergmüllers Radierfolge der sieben Gaben des Hl. Geistes. In der kompositionellen und figürlichen Typologie sind erhebliche Übereinstimmungen zwischen den Engelsdarstellungen Schmidtners und einer Radierung Bergmüllers mit der Verherrlichung des Herzens Jesu durch die neun Engelschöre (Türkheim, Sieben-Schwaben-Museum) festzustellen¹⁴⁰. Auffälligste typologische und kompositionelle Parallele ist der Schutzengel rechts unten in der Radierung, der dem Engel mit dem Buch – die Gabe der Weisheit darstellend – an gleicher Stelle in Schmidtners Gemälde weitgehend entspricht. Die Kenntnis von Schmidtners Gemälde ist bei Bergmüller mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, nachdem er im Jahre 1719 für die Konviktkirche in Ehingen ein Altargemälde mit dem Tod Mariens geschaffen hat¹⁴¹. Wenn auch diese Einflüsse der älteren Engelsikonographie auf Bergmüllers diesbezügliches Schaffen mehr auf der Grundlage der thematischen Tradition beruhen mögen, so beweisen sie doch die engen Verknüpfungen zwischen den Bistümern Augsburg und Konstanz auf diesem Gebiet der barocken Bildwelt, welche die Voraussetzung für diese Werke Bergmüllers im Ochenhausener Stiftsgebiet bilden.

Die konkreten Zusammenhänge dieser Beschäftigung mit der Engelsthematik lassen sich im graphischen und malerischen Schaffen Bergmüllers während der zwanziger Jahre eindeutig nachweisen. Beim Obersulmetinger Hochaltargemälde stehen sowohl der michaelstypige Engel als auch der Schutzengel des hl. Benedikt in unmittelbarer stilistischer und typologischer Beziehung zu den gleichen Engelsdarstellungen der Radierung „Die Verherrlichung des Herzens Jesu“. Ihre Datierung läßt sich, wenigstens annähernd, durch den Vergleich mit dem Titelkupferstich zur „Christlichen Einfalt“ von 1724 bestimmen. Die Gestalt der christlichen Einfalt entspricht in der Haltung ihres Oberkörpers, des linken Armes und des Kopfes, in der Profilbildung und in der Stellung des flammenden Herzens völlig dem Seraph rechts von Gottvater. Auch die

¹³⁸ Heinrich Habel, Landkreis Mindelheim, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 488.

¹³⁹ Karl Kosel, Barockmalerei aus der Kunstsammlung des Priesterseminars: JVAB 17, 1983, S. 220 ff., Abb. 32 (zitiert als: Kosel 1983).

¹⁴⁰ Kupferstich; 28,5 × 17,5 cm. Bez. r. u. JG Bergmüller pinx. et excud. Aug. Vind. - Alois Eppele, in: Kat. Bergmüller, S. 54, Nr. 28, Abb. 31.

¹⁴¹ Läuterer, S. 15. – Diedrich, Marienkunde, Sp. 699.

Gestaltung der graphischen Details – die dichterem Schraffuren in den Schattenpartien und die Punktierungen auf den helleren Gesichtspartien – stimmen so weitgehend überein, daß ein größerer zeitlicher Unterschied kaum vorstellbar ist. Die Radierung kann daher mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1725 datiert werden. Ihr unmittelbarer stilistischer Zusammenhang mit Bergmüllers Malereien in der Klosterkirche und im Stiftsgebiet von Ochsenhausen ist unzweifelhaft.

Dieselbe Feststellung trifft auch für den Titelkupferstich zur „Christlichen Einfalt“ von 1724 zu. Noch mehr als beim ausgeführten Deckengemälde „Die Verehrung des Allerheiligsten Altarsakraments“ beweist der Vergleich mit der Ellwanger Entwurfszeichnung die stilistische Übereinstimmung und die gleichzeitige Entstehung. Die Zeichnung ist die unmittelbare Grundlage für den Karton zum ausgeführten Deckengemälde. Die Übereinstimmung zwischen der Ekklesia der Zeichnung und der christlichen Einfalt des Titelkupferstiches sind in einem Ausmaß vorhanden, das selbst für die im Barock übliche Praxis der Motiventlehnungen ungewöhnlich ist, obwohl hier nicht von einer Kopie im spiegelbildlichen Sinne gesprochen werden kann. Abgesehen von der restlosen Identität der Komposition und der Haltung beider Figuren, kann bei ihrer Kleidung im rhythmischen Ablauf des Konturs und in der Linienführung der Falten eine totale Übereinstimmung bis ins Detail festgestellt werden. Als Beispiel genüge hier der Hinweis auf den vom rechten Arm der Ekklesia herabfallenden Rauchmantel, der in jeder Linie und Schwingung mit dem Mantel der christlichen Einfalt übereinstimmt. Doch die Unterschiedlichkeit der kompositionellen Stellung dieser Kleidungsstücke macht deutlich, daß kein spiegelbildliches Kopierverfahren angewendet wurde. Die Analogien in den Details der Gewandbehandlung bei beiden Figuren ließen sich beliebig erweitern, noch auffälliger ist aber die Beobachtung, daß die Gestalt der christlichen Einfalt die Aufhellungen und Schattierungen der Ekklesia genau wiederholt. Nicht nur dies! Auch die Verteilung von Licht und Schatten auf den Wolken beim Stich zeigt erhebliche Gemeinsamkeiten mit der Zeichnung.

Die Art und die Vielzahl dieser Übereinstimmungen ermöglicht den eindeutigen Schluß, daß die Ekklesia der Ellwanger Entwurfszeichnung als unmittelbare Grundlage für die zeichnerische Vorlage zur Gestalt der christlichen Einfalt im Titelkupferstich von 1724 gedient hat. Die unmittelbaren Übereinstimmungen und die Veränderungen beim Kupferstich im Vergleich zum Vorbild läßt einerseits einen größeren zeitlichen Abstand zwischen Zeichnung und Stich als unwahrscheinlich erscheinen und beweist andererseits die selbständige künstlerische Auseinandersetzung Bergmüllers mit dem Vorbild bei der Anfertigung der Stichvorlage. Damit ist auch hier die Bedeutung der Druckgraphik bei Bergmüller als Mittel der schöpferischen Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Schaffen erwiesen. In dieser künstlerisch selbständigen Form der Auseinandersetzung ist die Weiterentwicklung der studienmäßigen Beschäfti-

gung mit den Stichen nach fremden Meistern, vor allem nach Carlo Maratta, in seiner Frühzeit zu erblicken. Die Übernahme der Figur der Torheit der Welt aus der Münchener Zeichnung „Maria Immaculata“ ist in diesem Sinne als Nachwirkung aus seinen Studienjahren zu deuten. Die Auswirkungen des Titelkupferstiches von 1724, vor allem der Gestalt der christlichen Einfalt, sind in Bergmüllers späterem Schaffen mehrfach nachzuweisen. Hier sei nur auf die Muttergottesfigur des Hochaltargemäldes von St. Maria Stern in Augsburg hingewiesen, die eine exakte spiegelbildliche Wiederholung der christlichen Einfalt darstellt. Die Funktion der Druckgraphik in der künstlerischen Entwicklung Bergmüllers als integrierendes Instrument zwischen fremden Einflüssen und den eigenen Werken erweist sich damit als Grundlage zur kontinuierlichen Ausbildung einer „hausinternen“ Bildtradition. Diese Bildtradition aus dem eigenen Atelier ist aber auch als Ergebnis der Auseinandersetzung mit regionalen und überregionalen Erscheinungsformen der barocken Ikonographie anzusehen, die von seiten der Auftraggeber an den Künstler herangetragen wurden.

Zu den Vorläuferinnen der christlichen Einfalt des Titelkupferstiches im erweiterten Sinne zählt die Gestalt der Hoffnung auf dem Gemälde „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ (1719) in der Friedhofskirche St. Michael zu Augsburg. Ihre typologische Vergleichbarkeit mit der Gestalt der christlichen Einfalt beruht vor allem auf der unmittelbaren Abhängigkeit von einem gemeinsamen Vorbild, der Personifikation des Erdteiles Asien auf dem Hochaltargemälde der Eichstätter Dominikanerkirche (um 1713–15). Für beide Gestalten – die Asienarstellung des Eichstätter Gemäldes und die Hoffnung des Augsburger Auferstehungsgemäldes – läßt sich ein gemeinsames Vorbild benennen. Es ist die Darstellung der Europa auf dem ursprünglichen Hochaltargemälde der ehemaligen Jesuitenkirche – jetzt Stadtpfarrkirche St. Martin – in Bamberg, das Frater Andrea Pozzo (SJ) im Jahre 1708 schuf (Abb. 45)¹⁴². Die Beschäftigung mit dem Thema des Bamberger Gemäldes, die Verehrung des Namens Jesu durch Himmel, Erde und Hölle, und mit seinen Erdteildarstellungen durchzieht wie ein Leitmotiv Bergmüllers künstlerische Tätigkeit vom Eichstätter Hochaltargemälde (um 1713–15) bis zum Langhausfresko in der Pfarrkirche von Fulpmes/Tirol (1747)¹⁴³. Die motivischen Anleihen aus Pozzos Erdteildarstellungen sind bei Bergmüller außer den genannten Beispielen in folgenden Werken festzustellen: Eichstätt, Notre Dame, Kuppelscheitelgemälde (1721); Ochsenhausen, Klosterkirche, Deckengemälde „Verehrung des hl. Benedikt“ (1725–27); Türkheim, Privatbesitz, Freskoentwurf für Fulpmes

¹⁴² Bernhard Kerber, Andrea Pozzo (= Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 6), Berlin–New York 1971, S. 34 f., Abb. 18 (zitiert als: Kerber, Pozzo).

¹⁴³ Ammann (wie Anm. 62), Abb. S. 16.

„Die vier Erdteile verehren den Namen Jesu“ (1747)¹⁴⁴. Sehr auffällig ist aber die Beobachtung, daß die Erdteildarstellungen von Asien und Afrika im Gemälde des Hochaltarantependiums der Klosterkirche Kühbach, das in der Werkstatt von Johann Andreas Wolff um 1708 entstand, typologisch übereinstimmend mit den Darstellungen Europas und Afrikas auf Pozzos gleichzeitigem Bamberger Gemälde erscheinen. Selbstverständlich ist hier die Bildtradition der Erdteildarstellungen seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts bei Cesare Ripa und Matthäus Greuter zu berücksichtigen¹⁴⁵. Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Asiengestalt des Eichstätter Hochaltargemäldes und die Hoffnung des Auferstehungsgemäldes in der Augsburger Friedhofskirche eindeutig von der Europa des Bamberger Gemäldes abhängig und daher außergewöhnlich frühe Zeugnisse des Einflusses Pozzos auf die Augsburger Spätbarockmalerei sind. Der Stich des Hochaltars der Bamberger Jesuitenkirche mit dem Gemälde Pozzos, den B. Hattinger nach Vorlage von Salomon Kleiner schuf¹⁴⁶, kommt als Vorbild für Bergmüller nicht in Frage, da er erst nach 1723 entstanden sein kann. Kleiner nennt sich in der Signatur Ingenieur des Kurfürsten von Mainz, wozu er im Jahre 1723 ernannt wurde¹⁴⁷. Als Ursache für die Anfänge des Einflusses Pozzos auf die Augsburger Malerei im allgemeinen Sinne, aber nicht für die motivischen Entlehnungen bei Bergmüller in den genannten Gemälden um 1713–15 bzw. 1719, können die lateinisch-deutschen Ausgaben der „*Perspectiva Pictorum*“ Pozzos namhaft gemacht werden, die in den Jahren 1706, 1708, 1711 und 1719 zu Augsburg im Verlag von Jeremias Wolff veröffentlicht wurden¹⁴⁸. Die Frage, wie Bergmüller vom Hochaltargemälde der Bamberger Jesuitenkirche Kenntnis erhielt, muß daher vorerst offenbleiben.

Damit sind wir wieder bei der anfänglichen Fragestellung nach der Rezeption des italienischen Einflusses im frühen Schaffen Johann Georg Bergmüllers angelangt. Eines läßt sich vorläufig feststellen: Konkrete Anhaltspunkte für eine Italienreise und einen Romaufenthalt Bergmüllers konnten bisher nicht ermittelt werden. Dagegen hat der Einfluß Pozzos deutlich gemacht, daß sich nun die zeitliche Lage der Vorbilder, d. h. die Generation der italienischen Künstler, die ihn beeinflussten, geändert hat. Bernhard Kerber stellt zum Bamberger Hochaltargemälde fest: „In keinem der Werke Pozzos ist der Rückgriff auf Gaullis Gesù-Decke so deutlich wie hier¹⁴⁹.“ Außer dem Einfluß Pozzos (geb. 1642) tritt derjenige Gaullis (geb. 1639), auf den ihn offenbar schon sein Lehrer Johann Andreas Wolff aufmerksam gemacht hat, und anderer römischer

¹⁴⁴ A. Epple, in: Kat. Bergmüller, S. 36, Nr. 19, Abb. 17.

¹⁴⁵ Kerber, Pozzo, S. 73. – Cesare Ripa, *Iconologia*, hsg. v. Piero Buscaroli (= *Nova Iconologia di Cesare Ripa* Perugino, Padova 1618), Vol. II, Torino 1986, S. 59–66.

¹⁴⁶ Kerber, Pozzo, S. 35, Abb. 17.

¹⁴⁷ Kat. „Augsburger Barock“, S. 58.

¹⁴⁸ Kerber, Pozzo, S. 268 f.

¹⁴⁹ Kerber, Pozzo, S. 34.

Spätbarockmaler dieser Generationslage um 1640 bei Bergmüller um und nach 1720 stärker in Erscheinung¹⁵⁰. Der Einfluß Gaullis ist gleichzeitig auch bei Bergmüllers Amstvorgänger als katholischer Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie Johann Rieger (1655–1730) festzustellen¹⁵¹. Ein sehr schönes Beispiel hierfür ist das Seitenaltargemälde „Die Huldigung der vier Erdteile an Maria als Unbefleckte Empfängnis“ (um 1728) in der Wallfahrtskirche auf dem Kobel bei Neusäß-Westheim (Lkr. Augsburg), das neuerdings als Spätwerk Riegers identifiziert wurde¹⁵². Offenbar war es auch Rieger, der als erster Pozzos scheinarchitektonische Deckenmalerei in Augsburg anwandte. In der 1698 erbauten Allerheiligenkapelle an der Sakristei der ehemaligen Benediktiner-Reichsabteikirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg ist nach dem Vorbild Pozzos Vierungsdeckengemälde in S. Ignazio zu Rom (1685) eine Scheinkuppel an die Decke gemalt, die Claudia Madel überzeugend Rieger zuschreibt¹⁵³. Der Einfluß Riegers auf Bergmüller hinsichtlich der Rezeption italienischer bzw. römischer Einflüsse, der hier nur angedeutet werden kann, bedürfte einer umfassenden Behandlung.

Unter den zahlreichen Freskodekorationen in römischen Spätbarockkirchen, die am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden, sei hier nur ein besonders charakteristisches Beispiel herausgegriffen, um Bergmüllers Kenntnis der zeitgenössischen römischen Kunst zu verdeutlichen. Es handelt sich um die Vierungsfresken der Bruderschaftskirche Sta. Maria dell'Orto im römischen Stadtteil Trastevere, die im Jahre 1703 von den Gebrüdern Giuseppe und Andrea Orazi geschaffen wurden¹⁵⁴. Das Bildprogramm ist der Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis Mariens gewidmet. Die vier weiblichen Figuren in den Kuppelzwickeln, Allegorien auf die Unbefleckte Empfängnis, nehmen Bergmüller'sche Gestalten aus dem 3. und 4. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in frappierender Weise vorweg (Abb. 46). Das eindeutigste Beispiel bildet die Allegorie der Liebe – „In Flamma Charitatis“ – als unmittelbare Voraussetzung für die Gestalt der christlichen Einfalt im Titelpupferstich von 1724. Die Übereinstimmung bei Bergmüller im kompositionellen, gestischen und physiognomischen Bereich ist so evident, daß er – in welcher Form auch immer – unmittelbare Kenntnis von dieser allegorischen Figur bekommen

¹⁵⁰ Waterhose, S. 50, 104.

¹⁵¹ Karl Kosel, Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger: JVAB 10, 1976, S. 259 ff.

¹⁵² Karl Kosel, Kunst aus der Stadt in einer neuen Stadt. Versuch einer „Neusäßler“ Kunstgeschichte, in: Manfred Nozar und Walter Pötzl (Hg.), Neusäß. Die Geschichte von acht Dörfern auf dem langen Weg zu einer Stadt, Augsburg 1988, S. 388 f., Abb. S. 387 (rechts).

¹⁵³ Claudia Madel, Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich, Diss. München 1987, S. 170.

¹⁵⁴ Liliana Barroero, S. Maria dell'Orto (= Le Chiese di Roma illustrate 130), Roma 1976, S. 53 f., Abb. 11.

haben muß. Die Allegorie der Reinheit – „In Luce Puritatis“ – findet in der Gestalt der Muttergottes im Zentrum des großen Langhausfreskos der ehemaligen Stiftskirche von Dießen (1736) eine engstens verwandte Nachfolgerin¹⁵⁵. Der Engel links unterhalb der Dießener Muttergottes ist in seiner Stellung und in seiner Armhaltung vor dem Gesicht von der gleichen Figur dieses Zwickelfreskos in Sta. Maria dell'Orto abhängig. Gleichfalls läßt sich die Auswirkung der Allegorie des Sieges – „Quia Victrix“ – bei Bergmüller mehrfach nachweisen. Als ausgesprochenes Zitat erscheint sie auf dem Gemälde „Es ist allen Menschen gesetzt einmal zu sterben“ (1719) in der Friedhofskirche St. Michael zu Augsburg (Abb. 48) und als die Gabe der Stärke in der Radierfolge der sieben Gaben des Heiligen Geistes¹⁵⁶. Die mächtige gerüstete Frauengestalt des Augsburger Gemäldes, das die Macht des Todes darstellt, ist im Sinne ihres römischen Vorbildes und in Übereinstimmung mit der späteren Radierung Bergmüllers als Personifikation des Sieges – scil. über die Erbsünde, die den Tod verursachte – und der Gabe der Stärke zu deuten, die dem Krieg widerstrebt. Letztere Bedeutung ergibt sich aus der Inscriptio der genannten Radierung: „Dis Feür thut auch der Seel so große Stärcke geben,/Das sie dem Mars allzeit kan sigreich widerstreben“¹⁵⁷. Die weitgehende Identität der beiden Darstellungen Bergmüllers mit dem römischen Vorbild, die in den unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen beibehalten wird, weist einerseits auf die Verbindlichkeit der ikonologischen Konstante „Stärke“ in ihrer Bedeutung als „Virtus = Tugend“ hin, welche die Grundlage für die gestaltikonographische Übereinstimmung bildet. Andererseits legt der Wandel des thematischen Zusammenhanges im Vergleich zum Bildprogramm des Vorbildes die Vermutung nahe, daß die typologische Vermittlung in Form eines Nachstiches erfolgte. Die Richtungsgleichheit der Darstellungen Bergmüllers mit dem Vorbild setzt die spiegelbildliche Seitenverkehrung des Nachstiches als dem vermittelnden Zwischenglied voraus. Doch kann diese Verfahrensweise, obwohl meistens üblich, nicht zum generellen Regelfall erklärt werden. Die spiegelbildliche Übernahme der Allegorie der Liebe beim Titelkupferstich von 1724 in der Gestalt der christlichen Einfach wäre dann nur durch eine Nachzeichnung zu erklären, die Bergmüller vor dem Original in Rom angefertigt hat. In diesem Sinne müßte dann auch die spiegelbildliche Übernahme der Allegorie der Sündelosigkeit – „Quia Libera“ – durch Bergmüller in mehreren Gemälden zu erklären sein. Ein enger typologischer Zusammenhang ist bei der Muttergottes des Altargemäldes „Maria als Königin der Engel“ in der Eichstätter Schutzengelkirche festzustellen. Die unmittelbarste Abhängigkeit vom genannten Vorbild zeigt die Muttergottes des Hochaltargemäldes in St. Maria Stern zu

¹⁵⁵ Dagmar Dietrich, Ehem. Augustiner-Chorherren-Stift Dießen am Ammersee (= Schnells Großer Kunstführer 128), München-Zürich 1986, Abb. Umschlag-Vorderseite.

¹⁵⁶ Wirth 1978, Abb. 1 e.

¹⁵⁷ Wirth 1978, S. 156.

Augsburg. Unabhängig von der offenen Frage, wie die Übermittlung nach Augsburg und zu Johann Georg Bergmüller erfolgte, ist mit unzweifelhafter Sicherheit von seiner Kenntnis dieser Zwickelfresken in Sta. Maria dell' Orto auszugehen.

Für die Frage nach der Stilbildung bei Bergmüller und seine Rezeption der römischen Einflüsse sind auch die Stilzusammenhänge wesentlich, in denen die Gebrüder Orazi und ihre Freskodekoration von Sta. Maria dell' Orto stehen. Die Dekoration dieser Kirche in Fresko und Stuck, die von 1699 bis 1706 in Chor, Vierung und Querschiff ausgeführt wurde¹⁵⁸, steht völlig im Bann der bedeutendsten römischen Spätbarockdekoration in der Hauptkirche des Jesuitenordens Il Gesù, die 1672–83 nach Entwürfen von Giovanni Battista Gaulli entstand¹⁵⁹. Zudem war an der figürlichen Stuckdekoration von Sta. Maria dell' Orto mit Leonardo Retti einer der Stukkatoren beteiligt, der auch in Il Gesù tätig war¹⁶⁰. Die Vielseitigkeit Gaullis als ausführender Freskant und als entwerfender Meister für die Stuckdekoration hat, wie sich erweisen wird, die Stilbildung Bergmüllers in seinen frühen Augsburger Jahren maßgeblich beeinflusst. Doch für die Beurteilung der künstlerischen Entwicklung des jungen Bergmüller ist es wesentlich, daß Gaulli seit seiner Dekoration in Il Gesù zunehmend unter dem Einfluß von Carlo Maratta stand¹⁶¹. Diese Mehr- und Vielschichtigkeit der stilgeschichtlichen Entwicklung bei den führenden Künstlern des römischen Spätbarock hat in Bergmüllers malerischem und graphischem Schaffen während des zweiten und dritten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts deutliche Spuren hinterlassen, die anhand eines Beispiels aus der Marienikonographie verdeutlicht werden sollen.

Um die zeitliche und räumliche Konzentration der Werke Gaullis und Marattas zu veranschaulichen, die auf Bergmüller Einfluß gewannen, ist ein kurzer geographischer und historischer Überblick über eines der Zentren des barocken Rom zu Füßen des Kapitols von Nutzen. In unmittelbarer Nachbarschaft von Il Gesù bedeckt der Palazzo Altieri ein riesiges Areal von der Größe eines Stadtviertels. Aus der Familie Altieri ging Papst Clemens X. (1670–76) hervor, in dessen Regierungszeit ein erheblicher Teil der Dekoration von Il Gesù fällt. Das östlich an den Palazzo Altieri anschließende Gebiet um die Piazza del Collegio Romano ist geschichtlich und baulich engstens mit der Gesellschaft Jesu verbunden. Das mächtige Geviert des Collegium Romanum war Sitz des römischen Ordenshauses der Jesuiten und umschließt mit S. Ignazio die zweite große Jesuitenkirche Roms. Gegenüber der Fassade des Collegium Romanum wird die Südseite des Platzes von der Front der kleinen Kirche Sta. Marta al Collegio Romano begrenzt. Dieses Kirchlein, an dem

¹⁵⁸ L. Barroero (wie Anm. 154), S. 44–52.

¹⁵⁹ Buchowiecki 3, S. 429 f.

¹⁶⁰ L. Barroero (wie Anm. 154), S. 50.

¹⁶¹ Waterhouse, S. 50.

schon der hl. Ignatius tätig war, erhielt im Jahre 1672 durch Giovanni Battista Gaulli die Deckengemälde des mittleren Gewölbejoches, welche die Glorie der hl. Martha und vier Tugendgestalten darstellen¹⁶². Laut Lione Pascoli hätten die Fresken Gaullis dem Jesuitengeneral Pater Gian Paolo Oliva so sehr gefallen, daß er den Namen des Malers auf die Liste jener Künstler setzte, die er als mögliche Anwärter für die malerische Ausstattung von Ss. Nome di Gesù in Erwägung zog¹⁶³. Bekanntlich wurde aus diesem Plan noch im gleichen Jahr Wirklichkeit. Für die Innenausstattung von Il Gesù schuf Carlo Maratta zwischen 1674 und 1679 das Altargemälde im rechten Querarm, das den Tod des hl. Franz Xaver darstellt¹⁶⁴. Zur gleichen Zeit malte Maratta im benachbarten Palazzo Altieri das Deckengemälde des Salone mit dem Thema des Triumphes der Sanftmut (1674–77)¹⁶⁵.

Die Beurteilung des Einflusses Gaullis und Marattas auf Bergmüllers frühe Muttergottesdarstellungen hat von zwei Figurentypen auszugehen, die in den Kuppelgemälden der Marienkapelle am Augsburger Dom (1721) bzw. in deren Nachstichen aus der „Anthropometria“ (1723) auftreten: der Himmelfahrtsmuttergottes und der Unbefleckten Empfängnis¹⁶⁶. Die Darstellung der Himmelfahrtsmuttergottes und der sie umgebenden Engel geht mit geringfügigen Ausnahmen eindeutig auf Gaullis Deckengemälde „Glorie der hl. Martha“ in Sta. Marta al Collegio Romano zurück (Abb. 47). Gaullis Typus der verklärten hl. Martha mit den diagonal ausgespannten Armen, welcher dem der Assunta entspricht, findet bei Bergmüllers Himmelfahrtsfresken in der Augsburger Dominikanerkirche (1723/24) und in der Klosterkirche von Ochsenhausen (1725–27) seine unmittelbare Nachfolge. Zu den Voraussetzungen dieser Verherrlichungs- und Himmelfahrtsdarstellungen Gaullis und Bergmüllers zählen vor allem die diesbezüglichen Gemälde der Bologneser Barockmaler um Annibale Carracci und seine Schüler. Als direkte Vorbilder in Rom sind zu bezeichnen: Annibale Carracci, Altargemälde „Himmelfahrt Mariens“ (um 1600/01), Sta. Maria del Popolo¹⁶⁷; Francesco Albani, Lünette „Landschaft mit Himmelfahrt Mariens“ (nach 1604), Galleria Doria–Pamphilj¹⁶⁸. Der Vergleich der Darstellungen Gaullis und Bergmüllers mit denjenigen der beiden Bologneser Meister zeigt die typologische Abhängigkeit der beiden jüngeren Künstler, doch mit einem nicht unwesentlichen Unterschied. Bei Gaullis hl. Martha

¹⁶² Buchowiecki 3, S. 328.

¹⁶³ Buchowiecki 3, S. 325.

¹⁶⁴ Waterhouse, S. 91.

¹⁶⁵ Waterhouse, S. 92, Abb. 49.

¹⁶⁶ Kat. Bergmüller, Abb. 50. – Schnell 1988, Abb. S. 7 (rechts oben).

¹⁶⁷ Gianfranco Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci* (= *Classici dell'Arte* 87), Milano 1976, S. 120, Nr. 118 m. Abb.

¹⁶⁸ Eduard A. Safarik und Giorgio Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982, Abb. 186.

unterstützt nur ein Engel den rechten Arm der Aufschwebenden. Bergmüller hingegen ordnet nach dem Vorbild Carraccis und Albanis Zweier- und Dreiergruppen von Engeln der Muttergottes zu, wobei stets ein Engel einen Arm Mariens unterstützt. Trotz der unverkennbaren Abhängigkeit der Himmelfahrtsdarstellung aus der „Anthropometria“ als Ganzes von Gaullis Martha-Fresko ist bei der Muttergottesgruppe mit den drei Engeln eine unmittelbare Anlehnung an dieselbe Gruppe bei Albani festzustellen. Die Orientierung Bergmüllers am Vorbild Albanis bestätigt sich bei der Himmelfahrtsdarstellung der Rosenkranzfolge. Die Mariengruppe mit den drei Engeln und der Sarkophag übernehmen in komprimierter Form die Hauptachse des Gemäldes in der Galleria Doria-Pamphilj.

Die Darstellung der Muttergottes als Unbefleckte Empfängnis ist bei Bergmüller von Anfang an durch den Einfluß seines Lehrers Johann Andreas Wolff und, von diesem veranlaßt, durch das Studium von Carlo Maratta geprägt. Die frühe Münchener Zeichnung der Maria Immaculata, die unmittelbar von Wolffs Amberger Gemälde abhängig ist, kennzeichnet durch die lockere Gruppenbildung um die Muttergottes die erste Entwicklungsphase dieses Themas bei Bergmüller. Ein weiterer Altarbildentwurf Bergmüllers zum gleichen Thema (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. G 2251–55), der für eine spätere Radierung als Vorlage diente, zeigt im Vergleich zur frühesten Fassung eine stärkere Konzentration der Gruppenkomposition¹⁶⁹. Die Gesamtanlage der Augsburger Zeichnung ist, wie Rolf Biedermann zu Recht betont, noch vom Einfluß Wolffs bestimmt. Die kompositionelle Anlage der Muttergottes und die Einfügung des Engels mit dem geflochtenen Rosenkranz unter ihrem linken Arm steht unverkennbar unter römischem Einfluß. Hinsichtlich der Einbeziehung des Engels in die Gruppenkomposition und der rhythmischen Gewanddrapierung, vor allem an der unteren Begrenzung der Figur, ist die Abhängigkeit von Gaullis verkürzter hl. Martha völlig evident. Gleichmaßen ist aber in der Gesamtkomposition der Muttergottesgestalt eine weitgehende typologische Übereinstimmung mit der Immaculata des Kuppelgemäldes von Giuseppe und Andrea Orazi in Sta. Maria dell' Orto festzustellen¹⁷⁰. Bezüglich der Originalität der figürlichen Erfindung der Gebrüder Orazi ist allerdings zu bemerken, daß die Immaculata unter dem Einfluß Marattas steht. Das Vorbild bei Maratta ist die Muttergottes des Altargemäldes in Sta. Maria del Popolo (vollendet 1686), das Hieronymus Sperling nach Vorlage Bergmüllers stach (Abb. 49). Obwohl Marattas Muttergottes als Sitzfigur dargestellt ist, bildet sie die unmittelbare Voraussetzung für

¹⁶⁹ Feder in Braun, grau laviert; 23 × 15,1 cm. – Boecker, S. 179, Nr. 246 (um 1740). – Rolf Biedermann, Meisterzeichnungen des deutschen Barock aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1987, S. 214, Nr. 101, Abb. S. 215 (gegen 1720). – Ders., in: Kat. Bergmüller, S. 46 ff., Nr. 24, Abb. 24 u. 25 (Zeichnung und Radierung).

¹⁷⁰ L. Barroero (wie Anm. 154), Abb. 11.

die Immaculata im Kuppelfresko Bergmüllers in der Marienkapelle am Augsburger Dom (1721)¹⁷¹. Diese Vorbildlichkeit Marattas bzw. des Nachstiches betrifft vor allem Oberkörper, Armhaltung und Haupt der Immaculata in der Marienkapelle. Die für eine Standfigur erforderlichen Veränderungen, die Bergmüller für Entwurf und Ausführung des Kuppelfreskos vornehmen mußte, lassen sich auf ein anderes Vorbild bei Maratta zurückführen. Dabei handelt es sich um das Altargemälde „Maria als Unbefleckte Empfängnis mit dem Jesukind“ in der Da Silva-Kapelle von Sant' Isidoro zu Rom (um 1663)¹⁷². Nach diesem Altargemälde schuf Baldassare Gabbuggiani einen Nachstich (Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. FP 5590 D), der aber in der Kopfhaltung der Muttergottes und bei den umgebenden Engelsgruppen erhebliche Unterschiede zum Gemälde Marattas aufweist¹⁷³. Bergmüller muß diesen Nachstich gekannt haben, da zwei Engelsgruppen in seiner Radierfolge „Unterschiedliche Engel . . .“ nachgebildet sind. Seine Kenntnis des Nachstiches von Gabbuggiani bestätigt die Immaculata des Kuppelfreskos in der Marienkapelle, deren Gewanddrapierung um die untere Figurenhälfte mit den entsprechenden Partien auf dem Nachstich übereinstimmt. Die synthetische Verfahrensweise Bergmüllers in der Auseinandersetzung mit fremden Vorbildern wird an diesem Beispiel der gestaltikonographischen Entwicklung der Immaculata besonders deutlich.

Die Weiterentwicklung dieses Immaculatatypus' aus der Marienkapelle läßt wieder die Bedeutung der eigenen Graphik in Bergmüllers künstlerischem Reifeprozess hervortreten. Das Schabkunstblatt „Mystische Vermählung der hl. Katharina Ricci“ in Wettenhausen zeigt eine aufschlußreiche Variante der Immaculadarstellung aus der Marienkapelle und in der Auseinandersetzung Bergmüllers mit dem Vorbild bei Maratta. Der Zusammenhang des Schabkunstblattes mit der Marienkapelle und ihrer Ausmalung ist durch die nur noch teilweise lesbare Unterschrift belegt, die den Namen des Grafen (sic!) v. Polheim nennt¹⁷⁴. Der Augsburger Domherr Ehrenbert Weykart Gottlieb (Theophil) Freiherr v. Polheim und Warttenburg (1674–1752) war der Stifter der Marienkapelle¹⁷⁵. Die erheblichen Veränderungen im Vergleich zum Deckengemälde, die mit seiner Bestimmung als Thesenblatt zusammenhängen,

¹⁷¹ Schnell 1988, Abb. S. 7 (rechts oben).

¹⁷² Aedan Daly O. F. M., S. Isidoro (= Le Chiese di Roma illustrate 119), Roma 1971, S. 46 ff., Abb. 16. – Waterhouse, S. 91.

¹⁷³ Herrn Dr. Dieter Graf und Frau Dr. Stahn, Bibliotheca Hertziana Rom, bin ich für die lebenswürdigen Bemühungen zur Identifizierung der Vorlagen und für die Übermittlung des Bildmaterials zu größtem Dank verpflichtet. – Zu Baldassare Gabbuggiani: Thieme – Beckers Künstlerlexikon 13, 1920, S. 6.

¹⁷⁴ Siehe Anm. 70.

¹⁷⁵ Albert Haemmerle, Die Canoniker des Hohen Domstiftes zu Augsburg bis zur Säkularisation (Privatdruck), Augsburg 1935, S. 28, Nr. 127.

betreffen vor allem die Stellung der Muttergottes und ihre Darstellung zusammen mit dem Jesuskind. Die Stellung des Jesuskindes mit dem angehobenen linken Bein leitet sich, in spiegelbildlicher Entsprechung, vom Altargemälde Marattas in Sant' Isidoro bzw. vom Nachstich Gabbuggianis her. Die Muttergottesgestalt des Thesenblattes unterscheidet sich von derjenigen Marattas, Gabbuggianis und im Kuppelgemälde Bergmüllers durch ihre Wendung zur Dreiviertelprofilansicht; von den beiden letzteren Darstellungen durch die Neigung ihres Hauptes, die durch die kompositionelle Beziehung zur hl. Katharina Ricci bedingt ist. Diese Kopfstellung hat sie mit der Immaculata auf dem Altargemälde Marattas gemeinsam. Diese kompositionelle Änderung, die auch im Zusammenhang mit der Anordnung des Jesuskindes zu sehen ist, kennzeichnet daher eine stärkere Orientierung nach dem Originalgemälde Marattas. Doch im Vergleich zu diesem verändert Bergmüller die Achsenbeziehung des Jesuskindes durch dessen Einordnung zwischen der Muttergottes und der Heiligen. Die einzigen unmittelbaren Motiventlehnungen aus dem Kuppelgemälde der Marienkapelle sind die Putten- und Cherubimgruppen zu beiden Seiten des Kopfes der Muttergottes, die seitenverkehrt übernommen sind. Der auffälligste Unterschied zu den Muttergottesdarstellungen Marattas, Gabbuggianis und in der Marienkapelle zeigt sich in der physiognomischen Charakterisierung des Marienantlitzes auf dem Thesenblatt. In ihm greift Bergmüller offensichtlich auf die Muttergottes des Titelkupferstiches zu Joseph Neumayrs „Hortus Rosario – Marianus“ von 1715 zurück. Verfolgt man diese Spur weiter, so stellt man zunächst erhebliche kompositionelle und physiognomische Übereinstimmungen sowie solche in der zeichnerischen Behandlung der Kleidung bei den hll. Katharina von Siena und Katharina Ricci fest. Die ganze obere Bildpartie des Thesenblattes zeigt im Verhältnis der Putten- und Cherubimgruppen zum Kopf der Muttergottes das unmittelbare Anknüpfen an die gleiche Partie des Titelkupferstiches von 1715. Die Übernahme der Puttengruppe rechts oben im spiegelbildlichen Sinne bestätigt dies. Das Wettenhausener Thesenblatt erweist sich daher in kompositioneller Hinsicht und in der figürlichen Charakteristik als Weiterentwicklung des Titelkupferstiches von 1715 und als dessen Übersetzung ins größere Bildformat. Die Einbeziehung der Säulenstellung am rechten Bildrand beweist außerdem eine zitathaft Reminiszenz an die frühe Radierung mit der Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus (um 1713/14) und an das zerstörte Seitenaltargemälde gleichen Themas in der Dominikanerinnenkirche St. Ursula zu Augsburg (um 1725). Die dominikanische Prägung dieser Ikonographie läßt auf einen Auftraggeber aus dem Orden des hl. Dominikus schließen, zudem die Unterschrift des Thesenblattes den Namen des größten Theologen dieses Ordens, des hl. Thomas von Aquin, nennt. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann eine der Augsburger Ordensniederlassungen als Auftraggeber Bergmüllers in Betracht gezogen werden: die Dominikaner bei St. Maria Magdalena, die Dominikanerinnen bei St. Katharina

oder die Dominikanertertiarinnen bei St. Ursula, in deren Kirchen Bergmüller tätig war. Stilistisch steht das Wettenhauser Thesenblatt Bergmüllers Radierfolge nach den Deckengemälden in der Dominikanerinnenkirche St. Katharina (1728) nahe¹⁷⁶. Die Radierung „SANCT CATHARJNA VJCTRJX“ aus dieser Folge weist im Figürlichen ein Maß an unmittelbaren Übereinstimmungen mit dem Thesenblatt auf, daß ihre gleichzeitige Entstehung um 1728/29 mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann¹⁷⁷. Der Vergleich der hl. Katharina von Alexandrien mit der hl. Katharina Ricci zeigt in der Körperhaltung und in der Gewandbehandlung ein Maß an Gemeinsamkeiten, das fast der Identität gleichkommt. Ebenso ist die völlige physiognomische Identität der Ekklesia mit der Muttergottes des Thesenblattes festzustellen. Die physiognomische Übereinstimmung Maria-Ekklesia, die sich bis zum Titelpupferstich von 1715 und zum Hochaltargemälde in der Eichstätter Dominikanerkirche (um 1713–15) zurückverfolgen läßt, belegt die Kontinuität der ikonologischen Tradition im Schaffen Bergmüllers, vor allem auf dem Gebiet der Graphik, die hier im Rahmen der für den Dominikanerorden bezeichnenden Thematik erfolgt. Die Eignung dieser kleineren Radierungen für die Übertragung ins größere Format der Thesenblätter, die anhand des Vergleichs zwischen dem Titelpupferstich von 1715 und dem Wettenhausener Thesenblatt nachgewiesen wurde, ist auch für die Radierung „SANCT CATHARJNA VJCTRJX“ belegt. Karl-August Wirth weist darauf hin, daß sich ein nach dieser Radierung Bergmüllers von Gottlieb Heuß gestochenes Thesenblatt im Institut der Englischen Fräulein zu Mindelheim befindet¹⁷⁸. Um diese Reihe der thematischen, ikonologischen und motivischen Wechselbeziehungen zu vervollständigen, sei noch darauf hingewiesen, daß die Katharina-Radierung die Berglandschaft im Hintergrund und den Wolkenhimmel am oberen Bildrand aus dem Kuppelgemälde der Unbefleckten Empfängnis in der Marienkapelle bzw. aus dem Nachstich in der „Anthropometria“ übernimmt.

Am dargestellten Beispiel aus der Marienikonographie erweist sich die Vielschichtigkeit der Stilbildung bei Johann Georg Bergmüller als ein Prozeß, der sich in einer ständigen Durchdringung und Differenzierung der Einflüsse von seiten seines Lehrers Johann Andreas Wolff und der großen Meister der römischen Barockmalerei vollzieht. Das stilistische Spektrum und die zeitliche Spannweite dieser großen römischen Barockmaler, die für Bergmüller in seiner Lehrzeit und in den frühen Augsburger Jahren Vorbilder und Gegenstand seiner Studien waren, reicht von der klassischen Richtung der Bologneser Meister, wie Carracci, Albani und Reni, über Romanelli und Maratta bis zu den Höchstleistungen des Spätbarock bei Gaulli und Pozzo. Allein schon der

¹⁷⁶ Kat. „Augsburger Barock“, S. 169, Nr. 186.

¹⁷⁷ Wirth 1978, S. 187, Abb. 14.

¹⁷⁸ Wirth 1978, S. 208, Anm. 133. – H. Habel (wie Anm. 138), S. 294.

Überblick dieser Künstlernamen zeigt ein gewisses Übergewicht der klassischen Stilrichtung, die ohne Zweifel eine Konstante in Bergmüllers gesamter künstlerischer Entwicklung ist. Die Kenntnis Gaullis, die schon bei Bergmüllers Anfängen zu beobachten ist, und seiner entfesselten spätbarocken Dekorationskunst hat Bergmüllers Tätigkeit als Deckenmaler in entscheidender Weise geprägt. So setzt z. B. die Gestalt des auferstandenen Christus mit dem Kreuz aus Bergmüllers Langhausfresko in der alten Pfarrkirche St. Michael von Augsburg-Pfersee (1725) die direkte oder indirekte Kenntnis der Bozzetti Gaullis für die geplante Kuppelbemalung von S. Agnese in Agone an der Piazza Navona zu Rom (nach 1689) voraus¹⁷⁹. Die entscheidenden Anstöße zu seiner selbständigen künstlerischen Entwicklung gehen vor und nach 1720 von seiner Tätigkeit auf graphischem Gebiet aus. Als Mittel einer freien Auseinandersetzung mit den großen künstlerischen Vorbildern und mit den von den Auftraggebern gestellten Themen war vor allem die Druckgraphik das geeignete Betätigungsfeld, um zwischen künstlerischer Freiheit und ikonographischer Tradition den Weg zur harmonischen Synthese zu finden. Die Ausbildung einer Bildtradition aus dem eigenen Atelier und die integrierende Funktion der Druckgraphik zwischen den stilistischen Einflüssen und den Anforderungen von seiten der Auftraggeber schaffen die Voraussetzungen für die Entwicklung der herausragenden schulbildenden Wirksamkeit Bergmüllers, die von der Forschung stets hervorgehoben wurde. Diese besondere „ikonologische“ Begabung Bergmüllers hat ihre Wurzel in einer offenbar frühzeitig ausgebildeten Fähigkeit, anspruchsvolle theologische Bildprogramme in einer adäquaten künstlerischen Gestaltung zu verwirklichen. In hellem Licht erscheint diese Begabung Bergmüllers im Jahre 1714 beim Merchinger Altargemälde der heiligen Sippe und, wie sich erweisen wird, beim Schutzengelgemälde aus der Augsburger Karmelitenkirche. Neben der Muttergottesthematik ist es vor allem die Beschäftigung mit der Engelsikonographie, in der Bergmüller vom Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit an eine erstaunliche Vielseitigkeit seiner bildkünstlerischen Erfindungskraft beweist. In diesem Themenkreis bildet die Radierfolge der Engelstudien den Ausgangspunkt für eine qualitativ und quantitativ eindrucksvolle Tätigkeit, die im Ochsenhausener Stiftsgebiet einen frühen Höhepunkt erreicht. Die schulbildende Auswirkung dieser exemplarischen Gestaltungen auf dem Gebiet der Engelsthematik wird u. a. durch die Tatsache belegt, daß der michaelartige Engel auf Bergmüllers Obersulmetinger Hochaltargemälde (1726) für Johann Evangelist Holzers Erzengel Michael auf dem Altargemälde in der ehemaligen Stiftskirche von Dießen (1737) vorbildlich war¹⁸⁰. Die Bedeutung der frühesten Werke Bergmüllers auf dem Gebiet der

¹⁷⁹ Kirchenführer Pfersee, Abb. S. 21. – Dieter Graf, Giovanni Battista Gaullis Ölskizzen im Kunstmuseum Düsseldorf: Pantheon XXXI, 1973, Heft 2, Farbtafel S. 173, Abb. 18.

¹⁸⁰ D. Dietrich (wie Anm. 155), Abb. S. 35.

Engelsthematik als Grundlage für seine persönliche künstlerische Entwicklung und für seine schulbildende Wirkung wird Gegenstand des letzten Kapitels dieser Abhandlung sein.

Die Radierfolge „Unterschiedliche Engel nach zwey vornemsten Künstlern aus Italien“ (Türkheim, Sieben-Schwaben-Museum) und die richtige Einschätzung ihrer Bedeutung für Bergmüllers künstlerische Entwicklung ist vor allem eine Datierungsfrage¹⁸¹. Einen ersten und sehr wichtigen Hinweis zur richtigen Beantwortung dieser Frage gibt die Münchener Zeichnung „Maria Immaculata“, die von Boecker zutreffend um 1710–15 datiert wird und deren thematische Zusammenhänge mit dem zerstörten Altargemälde in der Türkheimer Bennokapelle (1709) und dem Tannheimer Hochaltargemälde (1716) oben behandelt wurden. Auf dieser Zeichnung erscheinen links neben der Muttergottes die beiden Engel, von denen einer seine linke Hand auf die Brust des anderen legt, die spiegelbildlich völlig übereinstimmend in der genannten Radierfolge dargestellt sind (Abb. 50)¹⁸². Die motivischen Zusammenhänge zwischen der Zeichnung und der Radierfolge setzen sich in dem Engel fort, der unterhalb des rechten Armes der Muttergottes den Mantel lüftet. Sein Pendant ist der sitzende Engel auf dem Titelblatt der Radierfolge, der in Körper-, Arm- und Kopfhaltung sowie in der Anordnung der Draperie völlig übereinstimmt (Abb. 51). Derselbe Engel erscheint völlig analog auf dem Kirchhaslacher Hochaltargemälde (1715) unterhalb des linken Armes der Muttergottes. Mit einer dritten Radierung der Engelfolge läßt sich der Titelkupferstich von 1715 in Verbindung bringen (Abb. 52). Die Cherubimköpfchen und die Puttengruppe rechts oberhalb der Muttergottes entsprechen kompositionell und physiognomisch völlig den beiden Gruppen oberhalb des großen Engels. Dieselben Analogien lassen sich auch beim Merchinger Hochaltargemälde (1712) feststellen, wo die beiden anbetenden Engel rechts von der Muttergottes und der Engel mit der Martinsgans physiognomisch und kompositionell mit dem großen Engelspaar und dem sitzenden Engel des Titelblattes der Radierfolge übereinstimmen. Diese unmittelbaren Zusammenhänge und das Auftreten des hl. Michael aus der Münchener Zeichnung im Tannheimer Hochaltargemälde (1716) als indirektes Indiz, ermöglichen die Datierung dieser Radierfolge vor 1715, d. h. als die früheste Arbeit Bergmüllers dieser Art.

Einen weiteren Anhaltspunkt für diese Datierung bietet der Vergleich der Radiertechnik mit derjenigen des Titelkupferstiches von 1715. Auch wenn dessen Ausführung durch einen anderen Stecher berücksichtigt werden muß, so beweisen doch die verschiedenen Schraffierungsarten eine so enge Verwandtschaft mit den Engelsradierungen, daß daraus die Originaltreue des Stechers

¹⁸¹ 6 Radierungen, je 21,5 × 17,5 cm. Bez. r. u.: Johann Georg Bergmüller excud. Aug. Vind.-Boecker (wie Anm. 72). – A. Eppele, in: Kat. Bergmüller, S. 54 ff., Nr. 29, Abb. 29, 32–35 (um 1720).

¹⁸² Siehe Anm. 126. – Kat. Bergmüller, Abb. 29.

gegenüber der Vorlage Bergmüllers abgeleitet werden kann. Grundsätzlich läßt sich feststellen, daß die plastische Modellierung durch die verschiedenen Schraffierungen bei der Radierfolge und beim Titelkupferstich eine so unmittelbare Verwandtschaft zeigen, die einen größeren zeitlichen Abstand ausschließt. Doch ein wesentlicher Unterschied ist nicht zu verkennen: Die horizontalen Parallelschraffuren des Hintergrundes erscheinen beim Titelkupferstich nicht mehr. Diese Schraffierungsart kennzeichnet außer den Engelsradierungen die Nachstiche Bergmüllers nach Maratta und die frühe Radierung mit der Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus (um 1713/14). Bezeichnend für die stilistische Andersartigkeit des Titelkupferstiches von 1715 sind die differenzierteren Übergänge zwischen den verschiedenen Schraffierungsarten, die mit größerer Sensibilität auf die Verteilung von Aufhellungen und Schattierungen eingehen. Dies tritt vor allem bei den Wolken am unteren Bildrand in Erscheinung, deren Verhältnis zum Rahmen wesentlich harmonischer gestaltet ist als der abrupte Wechsel zwischen den Kreuz- und Parallelschraffuren an den gleichen Stellen der Engelsradierungen. Die Einführung der wellenförmig bewegten Parallelschraffuren rechts oben und am unteren Bildrand des Titelkupferstiches beweist die Verfeinerung der graphischen Mittel und den stilistischen Fortschritt. Der Vergleich des Puttenpaares rechts oberhalb der Muttergottes mit dem Vorbild in der Radierung macht diese größere künstlerische Reife im Verhältnis zwischen Figur und Bildraum auf seiten des Titelkupferstiches deutlich. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die Radierung mit den beiden großen Engeln an formaler Eleganz und künstlerischer Reife dem Titelkupferstich von 1715 völlig ebenbürtig ist. Die Tatsache, daß gerade diese Radierung in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts offenbar die häufigste Nachahmung gefunden hatte¹⁸³, läßt darauf schließen, daß sie vom Künstler selbst als besonders geglückt und im didaktischen Sinne als vorbildlich eingeschätzt wurde. Im Hinblick auf die ganze Radierfolge der Engelstudien und die Münchener Zeichnung, in der diese zukunftsweisenden Motive vorgebildet sind, kennzeichnet diese Radierung einen ersten Hinweis auf den Titelkupferstich von 1715 und die mit ihm verbundene Stilwende. Auf der Grundlage dieses gesicherten terminus ante quem kann daher diese erste Radierfolge Bergmüllers in die Zeit vor 1715 datiert werden und steht daher zeitlich und thematisch in unmittelbarem Zusammenhang mit den beiden Schutzengelgemälden von 1714. Die vorsichtig formulierten Vorbehalte Alois Epples und Karin Friedlmaiers hinsichtlich der Datierungen der Engelstudien und der Nachstiche nach Maratta durch Angela Boecker sind daher sehr berechtigt¹⁸⁴.

Die Frage nach den Vorbildern der Engelsdarstellungen dieser Radierfolge erhält durch das Verschweigen der Künstlernamen und durch den Gebrauch des

¹⁸³ A. Epple, in: Kat. Bergmüller, S. 56.

¹⁸⁴ Siehe Anm. 71, 181.

Superlativ, „nach zwey vornemsten Künstlern“, besonderes Gewicht. Eine völlige Klärung dieser Frage kann auch hier nicht geboten werden, doch – dank der liebenswürdigen Hilfsbereitschaft eines Kollegen – eine teilweise Beantwortung hinsichtlich der Vorbilder bei Carlo Maratta und eine Benennung der Stilquellen Bergmüllers bei anderen römischen Barockkünstlern. Für die Auswahl der Vorbilder und die Bestimmung der Stilquellen ist zunächst die Berücksichtigung der kirchengeschichtlichen Entwicklung der Engelsverehrung und ihrer künstlerischen Auswirkungen in Rom erforderlich. Als kirchengeschichtliche Grundlage ist die Förderung der Engelsverehrung durch die Gesellschaft Jesu zu bezeichnen, die in ihrer römischen Hauptkirche Il Gesù mit der bildlichen Ausgestaltung der Engelskapelle (1589 ff.) das erste barocke Gesamtkunstwerk dieses Themenkreises geschaffen hat¹⁸⁵. Das Deckengemälde dieser Kapelle, die Krönung Mariens, weist auf die enge Verbindung von Muttergottes- und Engelsverehrung in der Barockzeit hin¹⁸⁶, die auch für Bergmüllers Schaffen seit der Münchener Zeichnung von zentraler Bedeutung ist. Die zweite Blütezeit der Engelsverehrung und -darstellung beginnt mit der Einführung des Schutzengel festes durch Papst Clemens IX. (1667–69), die im Jahre 1667 für das Heilige Römische Reich und 1670 unter Papst Clemens X. (1670–76) für die ganze Kirche erfolgte¹⁸⁷. Zur gleichen Zeit entstand in Rom das wohl berühmteste Werk der Engelsikonographie, der Statuens Schmuck der Engelsbrücke aus der Schule von Gian Lorenzo Bernini¹⁸⁸. Unter dem unmittelbaren Eindruck dieses Hauptwerkes entsteht ab 1672 die Dekoration von Il Gesù, wo mit dem Berninischüler Antonio Raggi einer der Bildhauer von der Engelsbrücke an den figürlichen Stuckarbeiten maßgeblichen Anteil hatte¹⁸⁹. Das Übergreifen dieser zweiten Blütezeit der Engelsverehrung und -darstellung auf die Diözese Augsburg unter Bischof Johann Christoph von Freyberg (1665–90) hat in den frühen Kirchenbauten mit Engelsprogrammen, der alten Pfarrkirche von Augsburg-Pfersee (1685) und der Klosterkirche von Kühbach (1687 ff.)¹⁹⁰, die frühe Schaffensperiode Bergmüllers unmittelbar berührt. Hinsichtlich der römischen Vorbilder und Stilquellen für die Radierfolge Bergmüllers ist daher außer Maratta der Stilkreis Berninis und Gaullis zu berücksichtigen.

Dies bestätigt sich, mindestens im Hinblick auf die Stilquellen, bei der Radierung mit den beiden großen Engeln. Als unmittelbar verwandte Vorläufer erweisen sich zwei Stuckengel über der Rundbogenöffnung zur Rosenkranzka-

¹⁸⁵ Buchowiecki 3, S. 446 f.

¹⁸⁶ Buchowiecki 3, S. 447.

¹⁸⁷ Kosel 1983, S. 222.

¹⁸⁸ Maurizio und Marcello Fagiolo dell' Arco, Bernini – una introduzione al gran teatro del barocco, Roma 1967, Nr. 221, Tafel 156–158.

¹⁸⁹ Buchowiecki 3, S. 430, 440.

¹⁹⁰ Wie Anm. 187.

pelle in SS. Domenico e Sisto zu Rom (Abb. 53), deren Ausstattung im Jahre 1652 entstand¹⁹¹. Diese Stuckplastiken können mit großer Wahrscheinlichkeit Antonio Raggi zugeschrieben werden, der kurz zuvor in derselben Kirche die figürlichen Arbeiten des Maria-Magdalena-Altars (1649/50) nach Berninis Entwurf geschaffen hatte¹⁹². Nicht nur das Motiv der auf die Brust gelegten Hand beim rechten Engel, sondern auch in der physiognomischen Charakterisierung, der Haar- und Stoffbehandlung ist ein Maß an Gemeinsamkeiten zu beobachten, das die Kenntnis Bergmüllers vom berninesken Engelstypus einwandfrei beweist. Zieht man außerdem die Tatsache in Betracht, daß sich in dieser Kapelle von SS. Domenico e Sisto Romanellis Rosenkranzgemälde befindet, das für Bergmüllers Frühwerk eine so große Bedeutung besitzt, so ist an der unmittelbaren Vorbildlichkeit dieser Engelsplastiken kaum noch zu zweifeln. Unabhängig von der Frage nach der mittelbaren oder unmittelbaren Vorbildlichkeit erweist sich bei dieser Radierung Bergmüllers selbständige Rezeption und sein beachtlicher künstlerischer Rang.

Die Vertrautheit mit der Dekorationskunst Gaullis als Maler und als Entwerfer für die plastische Dekoration sowie die unvermeidliche Vorbildlichkeit Berninis auf dem Gebiet der Engelsthematik waren Faktoren in Bergmüllers Frühzeit, die mit Zwangsläufigkeit auf dem Studium der römischen Barockskulptur und der plastischen Dekoration beruhen. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn bei zwei Blättern der Radierfolge ein unmittelbarer Zusammenhang mit der figürlichen Stuckdekoration von *Il Gesù* festgestellt werden kann. Das Engelspaar des Titelblattes weist mit verhältnismäßig geringfügigen Modifikationen auf die Engelsgruppen Raggis im Langhaus von *Il Gesù* als Vorbilder hin, die dort auf den Fensterverdachungen stehen (Abb. 54).

Das abgebildete Vergleichsbeispiel findet bei den Engeln des Titelblattes ein Maß an Entsprechungen, das trotz der kompositionellen Veränderungen in der Körperproportion und -modellierung sowie vor allem im Physiognomischen bis zu den Details der Haarbehandlung die stilistische Abhängigkeit Bergmüllers eindeutig erkennen läßt. Die kompositionell bedingten Veränderungen bei Bergmüller im Vergleich zur Engelsgruppe in *Il Gesù* vollziehen sich im wesentlichen durch eine Körperwendung um ungefähr 90°, wobei aber der rhythmische Aufbau der Gruppe und ihres Konturs fast unverändert bleibt; auch dort, wo an den äußeren Gruppengrenzen die Ornamentformen durch andersartige Motive ersetzt werden. Diese Verfahrensweise der Körperwendung unter Beibehaltung von Komposition und Rhythmus wendet Bergmüller bei einer dritten Radierung mit einem großen Engel, der eine Stoffdraperie lüftet, an. Seine Verwandtschaft mit den großen Engelsplastiken um Gaullis

¹⁹¹ Buchowiecki 1, S. 676.

¹⁹² M. und M. Fagiolo dell' Arco (wie Anm. 188), Nr. 133.

Langhausfresko in Il Gesù¹⁹³ ist ebenso offenkundig wie beim vorherigen Beispiel (Abb. 55). Doch in unserem Zusammenhang sind die von Bergmüller vorgenommenen rhythmischen Umsetzungen in der Gewanddrapierung und Konturbildung von besonderem Interesse, die sich aus der vollen Körperwendung im Vergleich zur Stuckplastik ergeben. Die Gewandpartie zwischen den Beinen der beiden Engelsdarstellungen und ihre oberhalb des rechten Fußes ausschwingende Bewegung bleibt im wesentlichen unverändert. Die divergierenden Gewandpartien und ihre räumlichen Richtungswechsel bei der linken Hüfte des Engels in Il Gesù erscheinen bei Bergmüller, der Körperwendung um 180° gemäß, in der entgegengesetzten Richtung, jedoch in der Linienführung des Konturs und in der Umgrenzung von eingemuldeten Stoffpartien weitgehend übereinstimmend. Der Vergleich zwischen der freiräumlich um die linke Hüfte schwingenden Schleife und den davon ausgehenden richtungsgegensätzlichen Gewandmotiven beim Engel in Il Gesù mit den entsprechenden Gewandpartien zwischen der rechten Hüfte und dem rechten Bein bei Bergmüllers Engelsgestalt beweist zur Genüge die erheblichen Analogien im Detail.

Die damit erwiesene Abhängigkeit von der figürlichen Stuckdekoration in Il Gesù läßt sich bei dieser Radierung Bergmüllers bis zu ihren „Urbildern“ bei Giovanni Battista Gaulli zurückverfolgen, die dieser im Zusammenhang mit einer ersten Entwurfsphase um 1675, d. h. unmittelbar vor der Gewölbedekoration im Langhaus von Il Gesù¹⁹⁴, für eine geplante Mosaikdekoration im Vorraum der Taufkapelle von S. Pietro in Vaticano schuf¹⁹⁵. Das Programm dieser geplanten Dekoration, mit deren Vorbereitung Gaulli durch Papst Clemens X. Altieri (1670–76) beauftragt wurde, behandelt das Sakrament der Taufe – mit Wasser, mit Blut und durch das Verlangen – in Beziehung zum Blut und Wasser aus der Seitenwunde Christi¹⁹⁶. Im Mittelpunkt dieses Programms, das die Erlösung der Menschheit durch das Taufsakrament darstellt, steht die Gestalt Christi mit der Seitenwunde, umgeben von Engeln, die in Schalen Blut und Wasser auffangen und das Kreuz tragen. Gaullis Entwürfe aus der ersten Planungsphase, ein in Öl gemalter Bozzetto und eine Reihe von Zeichnungen, haben sich im Kunstmuseum Düsseldorf und im Britischen Museum London erhalten¹⁹⁷. Eine dieser Entwurfszeichnungen, die Studie für einen Engel mit dem Kreuz Christi (Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. FP 11110 r.)¹⁹⁸, läßt den unmittelbaren stilistischen und zeitlichen Zusammenhang mit der abgebildeten Engelsfigur in Il Gesù erkennen. Bei der Radierung Bergmüllers ist außer

¹⁹³ Brugnoli, Tafel X/XI.

¹⁹⁴ Graf 1974, S. 37.

¹⁹⁵ Graf 1974, S. 35 ff.

¹⁹⁶ Graf 1974, S. 35.

¹⁹⁷ Graf 1974, Abb. 1–7, 18.

¹⁹⁸ Graf 1974, Abb. 4.

der übereinstimmenden Körper- und Armhaltung dieselbe Beinstellung mit einer Drehung um ungefähr 90° zu beobachten. Die Gewandanordnung um das rechte, tiefer liegende Bein beim Engel Gaullis ist in der Radierung Bergmüllers, der Körperwendung entsprechend, nach oben über das rechte Bein verlagert, aber in der Linienführung und im Rhythmus mit dem Vorbild bei Gaulli völlig übereinstimmend. Zieht man diese motivischen und strukturellen Gemeinsamkeiten in Betracht, so zeigt sich, daß Bergmüller in dieser Radierung dem entwerferischen Grundkonzept Gaullis nähersteht als der stilistisch davon abhängigen Stuckplastik, obwohl der Zusammenhang mit dieser auch deutlich genug ist.

Die Bedeutung des Einflusses Gaullis bzw. dieser Gruppe seiner um 1675 entstandenen Werke für Bergmüllers künstlerische Entwicklung ist anhand der Auswirkungen zu ermesen. Bei der Rezeption dieses Einflusses durch Bergmüller ist vor allem zu beachten, daß sie nicht nur in Form von motivischen Anleihen und Zitaten erfolgt, sondern stets in einem unmittelbar verwandten ikonologischen Zusammenhang, der Darstellung der Sakramente und des Erlösungsopfers Christi, steht. Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet Bergmüllers Langhausfresko in der Michaelskirche von Augsburg-Pfersee (1725)¹⁹⁹. Es stellt die Verehrung des auferstandenen Christus mit dem Kreuz durch die bußfertigen Sünder – die hll. Petrus und Maria Magdalena, den rechten Schächer Dismas, den verlorenen Sohn, König David und den reuigen Zöllner – dar, womit die Beziehung zum Bußsakrament und die Vergebung der Sünden durch das Kreuzesopfer Christi verbunden ist. Die dadurch gegebene thematische Verwandtschaft mit den Entwürfen Gaullis zur Darstellung des Taufsakraments in der Peterskirche erklärt die Übernahme der zentralen Komposition mit der Gestalt des Auferstandenen und dem von Engeln getragenen Kreuz aus einer Entwurfszeichnung Gaullis (London, British Museum, Inv.-Nr. 1946-7-13-757 u. 758) in Bergmüllers Pferseer Deckengemälde²⁰⁰. Die Übereinstimmung der Gruppenkomposition bei Bergmüller mit derjenigen auf Gaullis' Londoner Zeichnung kann als eine vollständige bezeichnet werden, die auch für die Gewandanordnung der Christusgestalt zutrifft. Eine Ausnahme bildet der erhobene rechte Arm Christi, der auf eine Zeichnung Gaullis aus der zweiten Entwurfsphase um 1685/90 (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett KdZ 15279) zurückgeht²⁰¹. Die Vorrangigkeit des ikonologischen Zusammenhanges als Grundlage der Stilbildung, die an diesem Beispiel deutlich geworden ist, bestätigt sich auch hinsichtlich der Verwendung von Radierungen aus der Engelsfolge als Vorlagen für Malereien. So läßt sich die oben behandelte Radierung mit dem großen Engel als Vorlage für den Engel

¹⁹⁹ Kirchenführer Pfersee, Abb. S. 21.

²⁰⁰ Graf 1974, S. 40, Abb. 18.

²⁰¹ Graf 1974, S. 40, Abb. 20.

rechts unterhalb der Weltkugel in der Darstellung des Heiligen Grabes nachweisen, die Johann Georg Bergmüller und seine Werkstatt um 1738 als Kulissenmalereien für die Bühne des Hochaltars in der ehemaligen Stiftskirche von Dießen schufen.²⁰² Daß für die Kulissenmalereien der Wechseldekorationen in einem Bühnenaltar Stichvorlagen besonders geeignet waren, braucht nicht betont zu werden. Wesentlich ist auch hier der thematische Zusammenhang mit der Passion und dem Erlösungsoffer Christi, der indirekt auf den Themenkreis der Stilquellen bei Gaulli verweist.

Die ikonologische Verfahrensweise bei der Auswahl der Vorbilder durch Bergmüller erfährt im Hinblick auf die geplante und ausgeführte Ausstattung der Taufkapelle in der Peterskirche ihre Bestätigung. Zu ihrer ursprünglichen Ausstattung zählte auch das Altargemälde „Taufe Christi“ von Carlo Maratta (1696–98), heute in Sta. Maria degli Angeli, nach dem Bergmüller die bereits oben behandelte Radierung schuf²⁰³. Dieter Graf hat überzeugend nachgewiesen, daß gleichzeitig mit der Entstehung von Marattas Altargemälde auch Gaulli und sein Schüler Paolo Albertoni an einem Gemälde gleichen Themas für die Taufkapelle arbeiteten²⁰⁴. Ein in Privatbesitz befindlicher Ölbozzetto dieses Themas kann mit großer Wahrscheinlichkeit auf dieses Gemälde Gaullis bezogen werden, das aber nie an die dafür vorgesehene Stelle kam und dessen weiterer Verbleib unbekannt ist²⁰⁵. Diese ebenfalls unausgeführte Planung Gaullis für die Taufkapelle der Peterskirche ist deshalb von besonderem Interesse, da auch sie bei Bergmüller im gleichen Werkekomplex Spuren hinterlassen hat und Aufschluß über die Abgrenzung des Einflusses von Gaulli und Maratta gibt. Die mit ausgebreiteten Armen schwebende Gestalt Gottvaters in Gaullis Bozzetto bildet die unmittelbare typologische und kompositionelle Voraussetzung für dieselbe Figur, welche die Komposition des Heiligen Grabes im Dießener Hochaltar bekrönt. Derselbe Darstellungstyp Gottvaters erscheint bei Gaulli bereits um 1685/90 während der zweiten Entwurfsphase für die Taufkapelle der Peterskirche. Dabei handelt es sich um die Darstellung des von Engeln getragenen Leichnams Christi, über dem Gottvater mit ausgebreiteten Armen schwebt – d. h. eine Darstellung, die typologisch und ikonologisch mit dem Thema des Heiligen Grabes unmittelbar verwandt ist²⁰⁶. Die beiden übereinstimmenden Fassungen von Gaulli und seinem Atelier – ein Ölbozzetto in Burghley House und eine Nachzeichnung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin – haben außer dem Darstellungstypus Gottvaters durch die beiden den Leichnam Christi flankierenden Engel die eindeutigen

²⁰² Dagmar Dietrich, in: Kat. Bergmüller, S. 30 ff., Farbtafel 7.

²⁰³ Waterhouse, S. 91 f. – Graf 1974, Abb. 41.

²⁰⁴ Graf 1974, S. 43 ff. – Paolo Albertoni war auch an den Deckengemälden in Sta. Marta al Collegio Romano beteiligt (Buchowiecki 3, S. 328).

²⁰⁵ Graf 1974, S. 43 f., Abb. 38.

²⁰⁶ Graf 1974, S. 40, Abb. 17 und 19.

Vorbilder für die beiden Engel der Gottvatergruppe des Dießener Heiligen Grabes gestellt. Für das Motiv der vor Gottvater schwebenden Hl.-Geist-Taube ist Gaullis Bozzetto der Taufe Christi als Vorbild zu bezeichnen. Die zentrale Bedeutung des ikonologischen Aspekts bei der Stilbildung Bergmüllers tritt hier mit besonderer Intensität in Erscheinung.

Wesentlich vielschichtiger und komplizierter gestaltet sich die Unterscheidung der Stilquellen bzw. der unmittelbaren Vorbilder Bergmüllers für die beiden nächsten Blätter der Radierfolge mit den Engelstudien (Abb. 56). Die Engelsgruppen der beiden Blätter erscheinen im oben behandelten Stich der Immaculata von Baldassare Gabbuggiani nach dem Altargemälde Marattas in S. Isidoro²⁰⁷. Doch die beiden von Bergmüller übernommenen Engelsgruppen erscheinen, wie auch die übrigen Engel bei Gabbuggiani, auf diesem Gemälde Marattas nicht. Eindeutig auf Maratta zurückzuführen ist der Engel mit der Krone und der begleitende Putto links oberhalb der Muttergottes. Sein Vorbild ist der Engel mit der päpstlichen Tiara aus Marattas Deckengemälde „Triumph der Sanftmut“ im Palazzo Altieri (1674–77)²⁰⁸. Völlig übereinstimmend mit der Darstellung im Nachstich Gabbuggianis erscheint der Engel mit der Krone in Bergmüllers Radierung „Die Verherrlichung des Herzens Jesu durch die neun Engelschöre“²⁰⁹. Auch die Puttengruppe bei Gabbuggiani, links zu Füßen der Muttergottes, welche die Vorlage für die zweite hier behandelte Radierung Bergmüllers bildete, stellt eine Variante nach einer solchen aus Marattas Deckengemälde im Palazzo Altieri dar, wo sie sich links neben der Gestalt der „Clementia“ befindet. Die damit erwiesene motivische Kompilation bei Gabbuggiani setzt sich bei dem rechts von der Muttergottes sitzenden großen Engel mit den beiden begleitenden Putten fort, die Bergmüller für die erste hier behandelte Radierung als Vorlage benützte. Das Vorbild ist der am rechten Bildrand knieende Engel auf dem Hochaltargemälde „Die Verehrung des Gnadenbildes der Madonna della Vallicella durch Engel“, das Peter Paul Rubens im Jahre 1608 für die Oratorianerkirche Sta. Maria in Vallicella zu Rom schuf²¹⁰. Die Übereinstimmung im Physiognomischen sowie in Kopf- und Armhaltung bei den Nachstichen Gabbuggianis und Bergmüllers macht die Identifizierung zweifelsfrei. Auch der Engel mit der Pagenfrisur am rechten bzw. linken Bildrand findet im Rubensgemälde in einem Engel rechts vom Gnadenbild sein unmittelbares Vorbild. Die Vielschichtigkeit der Stilquellen bzw. der möglichen Vorbilder läßt sich anhand der Auswirkungen dieses Engels von Peter Paul Rubens veranschaulichen. Im oben behandelten Bozzetto

²⁰⁷ Siehe Anm. 172, 173.

²⁰⁸ Armando Schiavo, *Le Palais Altieri*, Roma o. J. (ital. Ausg. 1962), Tafel XXXIX. – Waterhouse, S. 92.

²⁰⁹ Wie Anm. 140.

²¹⁰ Buchowiecki 3, S. 225 f. – Erwin Mitsch, *Die Rubenszeichnungen der Albertina*. Zum 400. Geburtstag, Wien 1977, S. 10 f., Abb. S. 12.

Gaullis zur Taufe Christi erscheint er am linken Bildrand, in der Kopfstellung und physiognomischen Charakterisierung mit dem Vorbild bei Rubens und den Nachbildungen bei Gabbuggiani und Bergmüller gleichermaßen verbunden. Die Körperwendung in die Frontalansicht bei Gaullis Engel könnte für Gabbuggiani und damit indirekt auch für Bergmüller als vermittelndes Zwischenglied zum Vorbild bei Rubens gedient haben. Die Weiterentwicklung dieses Motivs bei Bergmüller erfolgt in der Schutzengelgruppe der Radierung „Die Verherrlichung des Herzens Jesu“. Der Gesichtstyp des Schutzengels entspricht völlig demjenigen Gaullis auf dem Bozzetto zur Taufe Christi. Die Abhängigkeit von Gaulli erfährt dadurch ihre Bestätigung, daß das Kind der Schutzengelgruppe aus einem um 1675–80 entstandenen Gemälde gleichen Themas von Gaulli (Genua, Privatbesitz) völlig übereinstimmend übernommen wurde²¹¹. Die in der Reproduktionsgraphik übliche Motivkompilation aus verschiedenartigen Vorbildern trifft daher auch für Bergmüllers graphisches Schaffen auf dem Gebiet der Engelsthematik zu. Die Frage nach der Identifizierung der „zwey vornemsten Künstler aus Italien“ dürfte damit eindeutig beantwortet sein: Es sind Carlo Maratta und Giovanni Battista Gaulli. Doch der Prozeß der Stilbildung bei Bergmüller erweist sich allein dadurch als wesentlich vielschichtiger, da auch die Stilquellen seiner Vorbilder bei ihm deutlich in Erscheinung treten. Bei der Beurteilung des Einflusses Gaullis ist dessen Doppelbegabung als Maler und Entwerfer für plastische Dekorationen zu berücksichtigen. Der offenkundige Unterschied in der graphischen Behandlung des Verhältnisses zwischen Figurengruppe und Hintergrund der drei ersten Blätter aus der Radierfolge der Engelstudien zu den drei anderen Radierungen kann nur als bewußte Unterscheidung zwischen der Nachbildung von Plastik und Malerei verstanden werden. Die Unterscheidung zwischen plastischen und malerischen Darstellungsweisen kann beim jungen Johann Georg Bergmüller in Anbetracht seiner Herkunft aus einer Kistlerwerkstatt und seiner nachfolgenden Ausbildung zum Maler als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Außerdem ist das variable Verhältnis des „Kopisten“ zum Vorbild zu beachten, das sich nicht nur auf die Motivkompilation beschränkt. Die Auswahl der Vorbilder erfolgte offenbar nicht ausschließlich im Hinblick auf die endgültige Gestaltung der Kunstwerke, sondern auch unter Berücksichtigung der Vorstufen in Form der Entwurfszeichnungen und der Ölskizzen. Dies kann hinsichtlich der Auswirkungen von Gaullis Entwürfen für die Taufkapelle in der Peterskirche bei Bergmüller als wahrscheinlich angenommen werden. Direkt nachweisbar ist der Nachstich eines Ölbozzettos von Carlo Maratta für das Deckengemälde im Palazzo Altieri²¹², den der Marattaschüler Jakob Frey d. Ä.

²¹¹ Brugnoli, Tafel XIV.

²¹² A. Schiavo (wie Anm. 208), Tafel XL.

schuf (Philadelphia, Museum of Art, Inv.-Nr. 1978-70-574)²¹³. Bergmüller benützte diesen Nachstich als Vorlage für das sechste Blatt seiner Radierfolge mit den Engelstudien²¹⁴. Die von Bergmüller nachgestochene Gruppe der drei Engel am unteren Bildrand zeigt aufgrund der Originaltreue des Frey'schen Nachstiches ein Maß an Übereinstimmung mit dem Original Marattas, das mindestens in dieser Radierfolge eine Ausnahme ist²¹⁵. Die variable Umsetzung der Vorbilder in der Nachzeichnung und im Nachstich, die am Beispiel der Immaculata Marattas und ihrer Repliken und Varianten bei Gabbuggiani und Bergmüller nachgewiesen wurde, kann als die vorherrschende Form der Auseinandersetzung mit den großen Vorbildern bezeichnet werden. Hinsichtlich der genaueren Zusammenhänge und der vermittelnden Bindeglieder zwischen Gaulli und Bergmüller sind ohne umfassende Forschungsergebnisse über Nachstiche nach Gaulli nur Teilergebnisse möglich. Die Bedeutung des Einflusses Gaullis für Bergmüllers frühe Augsburgische Schaffensperiode wird sich anhand des Schutzengelthemas erweisen.

Die Lokalisierung der römischen Vorbilder, mit denen sich Bergmüller beschäftigte, lassen durch ihre räumliche Konzentration, vor allem im Bereich um Il Gesù und den Palazzo Altieri, auf ein wohlüberlegtes und systematisches Vorgehen bei seinen Studien schließen. Die letzte Entfaltung des römischen Spätbarock, die von Gaullis Ausstattung in Il Gesù ausging, und das damit verbundene Interesse Bergmüllers an der (beinahe) zeitgenössischen Kunsttätigkeit in Rom wird die Aufmerksamkeit auf die Deckengemälde der Gebrüder Orazi in Sta. Maria dell' Orto (1703) gelenkt haben. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann dies auch im Hinblick auf die Tätigkeit Gaullis und Marattas für die Taufkapelle der Peterskirche in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts angenommen werden. Auf die Auswirkung von Marattas „Taufe Christi“ (1696–98) weisen Bergmüllers Hochaltargemälde in der Pfarrkirche von Kaufering und die zugehörige Radierung hin. Die indirekte Übernahme eines Engels aus Peter Paul Rubens' Hochaltargemälde, welches das Gnadenbild von Sta. Maria in Vallicella umrahmt, erklärt sich auch aus dem Zusammenhang mit Marattas Altargemälde „Muttergottes mit den hll. Carl Borromäus und Ignatius von Loyola“ in der gleichen Kirche, von dem Bergmüller einen Nachstich geschaffen hat. Einen auch nur einigermaßen überzeugenden Rückschluß auf einen Romaufenthalt Bergmüllers erlauben diese Auswirkungen einer studienmäßigen Beschäftigung auf seine Frühwerke nicht. Die Auseinandersetzung mit berühmten Kunstwerken des römischen Barock, die vor allem auf dem Gebiet der frühesten nachweisbaren Druckgraphik Bergmüllers erfolgt, ist durch den didaktischen Charakter der Auswahl und durch die gesicherte Datierung dieser

²¹³ Friedrich Noack, in: Thieme – Beckers Künstlerlexikon 12, 1916, S. 437 f.

²¹⁴ Kat. Bergmüller, Abb. 32.

²¹⁵ Vgl. K. Friedlmaier, in: Kat. Bergmüller, S. 52.

Druckgraphik vor 1715 als das Ergebnis seiner Ausbildung bei Johann Andreas Wolff anzusehen²¹⁶.

Der unmittelbare Beweis für die Anwendung dieser Methode unter ikonologischen Gesichtspunkten im Atelier von Johann Andreas Wolff läßt sich anhand des Schutzengelthemas erbringen. Ausgangspunkt ist das Johann Georg Bergmüller zuzuschreibende Antependiumsgemälde „Der Schutzengel behütet eine Frau mit den Arma Christi vor einem Gewitter“ in der ehemaligen Klosterkirche von Kühbach²¹⁷. Der schildhaltende kleine Schutzengel, rechts oberhalb der sitzenden Frau schwebend, entspricht in seiner Körperhaltung, im Gesichtstyp und vor allem mit der nach oben weisenden Geste seines linken Armes völlig dem oben erwähnten Schutzengel Gaullis, so daß hier von einer eindeutigen Motiventlehnung gesprochen werden kann²¹⁸. Diese motivische Abhängigkeit von Gaulli steht in Zusammenhang mit demselben Sachverhalt beim Kühbacher Gemälde „Muttergottes mit Jesuskind in Landschaft“, das von Gaullis Gemälde „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ unmittelbar beeinflusst ist²¹⁹. Das Motiv dieser Schildhaltung erscheint wieder in spiegelbildlicher Anordnung bei den Michaelsdarstellungen des Tannheimer Hochaltargemäldes (1716) und im Ochsenhausener Deckengemälde „Verehrung des Allerheiligsten Altarsakraments“ (1725–27). Bei diesen Michaelsdarstellungen kommt mit unterschiedlicher Intensität der Einfluß des berühmtesten römischen Barockgemäldes dieses Themas zur Geltung, des Altargemäldes von Guido Reni in der Kapuzinerkirche Sta. Maria della Concezione (um 1635)²²⁰. Wesentlich für die Entwicklung des Schutzengelthemas bei Bergmüller sind die Voraussetzungen bei seinem Lehrer Johann Andreas Wolff und dessen Mitarbeitern. Im Jahre 1705, d. h. während der Lehrzeit Bergmüllers, schuf Wolff für die ehemalige Benediktinerabteikirche St. Lorenz in Kempten ein Altargemälde dieses Themas²²¹. Eine Replik nach Wolffs Gemälde, die dessen Schüler Johann Understainer im Jahre 1709 schuf, befindet sich in der ehemaligen Stiftskirche von Beuerberg (Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen)²²². In Kühbach, wo Understainer im vorangegangenen Jahr 1708 an der Gemäldeausstattung der Klosterkirche tätig gewesen war, erscheint als Maler des Schutzengelgemäldes im Jahre 1709 der Augsburger Heinrich Matthäus Mayer, der bei der Ausmalung der zerstörten Wallfahrtskirche St. Radegundis bei (Augsburg-)Bergheim in den Jahren 1717/18 als Mitar-

²¹⁶ Wie Anm. 215.

²¹⁷ Wie Anm. 36.

²¹⁸ Wie Anm. 211.

²¹⁹ Wie Anm. 43.

²²⁰ Baccheschi, Reni, S. 108, Nr. 163, Farbtafel XLIV.

²²¹ Martha Roediger, Die Stiftskirche St. Lorenz in Kempten. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur, Burg b. M. 1938, S. 81, 119, Tafel 25 a.

²²² Georg Els, Pfarrkirche Beuerberg, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche (= Schnells Kunstführer 784), München-Zürich 1963, S. 5, 12.

beiter Bergmüllers belegt ist²²³. Die Bekanntschaft mit Mayer als dem späteren Mitarbeiter anlässlich ihrer gemeinsamen Tätigkeit in Kühbach ist ein weiteres Indiz für Bergmüllers aktive Beteiligung an der malerischen Ausstattung der Klosterkirche. Die Voraussetzungen für die Darstellung des Schutzengelthemas waren daher im Umkreis von Wolff und Bergmüller während des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts in beträchtlichem Ausmaß vorhanden. Doch in typologischer Hinsicht sind bei den Schutzengelgemälden Wolffs, Understainers und Mayers keine Gemeinsamkeiten mit dem Gaullischen Schutzengel festzustellen. Vielmehr orientieren sich diese Schutzengelgruppen an der berühmtesten römischen Darstellung dieses Themas, dem im Jahre 1656 entstandenen Gemälde von Pietro da Cortona (Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini)²²⁴. Der Einfluß dieser Schutzengeldarstellung Cortonas, die wie Renis hl. Michael zu den meistkopierten Motiven aus der europäischen Barockmalerei zählt, wird bei Bergmüllers Gemälde aus der Augsburger Karmelitenkirche in Erscheinung treten. In ikonographischer Hinsicht scheint daher Gaullis Schutzengel eine Randerscheinung zu sein, doch trifft dies weder für die Entwicklung dieses Themas bei Bergmüller noch in theologischer Hinsicht zu.

Die unmittelbare Auswirkung der von Gaulli geprägten Gruppenkomposition ist bei Bergmüller nach dem Kühbacher Antependium im Schutzengelgemälde aus der Augsburger Karmelitenkirche (1714) festzustellen (Abb. 57). Die Gruppe mit dem Schutzengel des Alters am rechten Bildrand übernimmt in der Kopfhaltung des Engels, der Stellung des rechten Armes mit dem erhobenen Kreuz und mit der umfangenden Haltung des linken Armes eindeutig das Vorbild Gaullis. Beim Schutzengel der Kindheit am linken Bildrand ist in physiognomischer Hinsicht die restlose Identität seiner Gesichtszüge und auch der Frisur mit dem Schutzengel des Kühbacher Antependiums festzustellen. Diese Feststellung ist gleichbedeutend mit der endgültigen Sicherung der Zuschreibung der drei Kühbacher Gemälde an Johann Georg Bergmüller.

Eine theologische und ikonologische Wandlung des Schutzengelthemas kündigt sich um 1720 durch seine Beziehung auf die Muttergottes an. Ein mittelbarer Hinweis darauf ist das Auftreten des Gaulli'schen Schutzengeltypus' in der Gestalt Gabriels beim Kuppelfresko der Verkündigung Mariens in der Marienkapelle am Augsburger Dom (1721)²²⁵. Zu beachten ist aber beim Auftreten Gabriels als (Schutz-)Engel Mariens seine zentrale Stellung in der Zeitsymbolik des Bildprogramms der Marienkapelle, die im Zusammenhang

²²³ Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1982–84: JVAB 19, 1985, S. 310 f., Anm. 25 (Heinrich Matthäus Mayer).

²²⁴ Giuliano Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca, Firenze 1962, S. 258, Nr. 127, Abb. 274. – Nachstich des Gemäldes von G. M. Testana.

²²⁵ Schnell 1988, Abb. S. 6 (links oben).

mit dem Thema der Jahreszeiten als Allegorie des Frühlings, d. h. in Beziehung zum Fest Mariä Verkündigung am 25. März, erscheint²²⁶. Zur gleichen Zeit erfährt das Thema des Schutzengels der Muttergottes in Bergmüllers Hochaltargemälde der Biberacher Stadtpfarrkirche (1720) eine Gestaltung von großartiger Eindruckskraft, die im Bildganzen eine absolut dominierende Stellung einnimmt²²⁷. Auch hier ist die völlige Übereinstimmung der Gruppenkomposition mit Gaullis Schutzengelgemälde festzustellen. In unmittelbarer Abhängigkeit von der Mariengruppe des Biberacher Hochaltargemäldes schafft Bergmüller die Gruppe des hl. Benedikt mit seinem Schutzengel im Hochaltargemälde der Pfarrkirche von Obersulmetingen (1726)²²⁸.

Von erheblicher Bedeutung für die Entwicklung der Marien- und Engelthematik bei Bergmüller sind die Zusammenhänge mit den um 1720 entstandenen Darstellungen dieses Themas in den benachbarten großen Benediktinerklöstern Ottobeuren und Weingarten. Die Ausmalung des Empfangssaales in der Winterabtei des Klosters Ottobeuren durch den Irseer Konventualen Frater Magnus Remy (1717–20) beinhaltet auch das Thema des Schutzengels Mariens, das in der Hohlkehle dieses Raumes mit den Darstellungen der Muttergottes und des Erzengels Michael erscheint²²⁹. Die großartigste Gestaltung dieses Themas der Schutzengel Mariens hat Cosmas Damian Asam im Himmelfahrtsfresko der Klosterkirche von Weingarten geschaffen²³⁰. Der obere Teil des Deckengemäldes mit der Himmelfahrtsszene stellt Maria in aufschwebender Haltung dar, umgeben von einer großen Engelschar mit Blumengirlanden und Blumenkränzen in ihren Haaren. Der Muttergottes selbst beigeordnet erscheinen rechts von ihr die Erzengel Raphael und Gabriel mit dem Wanderstab und der Lilie als Attributen. Zu Häupten Mariens schwebt eine Dreiergruppe von Engeln mit dem hl. Michael an der Spitze und zwei weiteren Engeln mit Palm- und Lorbeerzweigen. Der hl. Michael, gekennzeichnet durch die Rüstung, den Kommandostab und das Kreuz über der Stirn, steht in unmittelbarer kompositioneller Beziehung zur Muttergottes und ist durch die weisende Geste seiner Rechten als ihr Seelengeleiter und als oberster Führer ihrer Schutzengel hervorgehoben. Die Erzengel Michael und Gabriel sind durch die Großartigkeit ihrer Erscheinungsform, durch die symbolische Farbenpracht ihrer Flügel, Gewänder und Attribute als die beiden ranghöchsten Schutzengel der Muttergottes gekennzeichnet.

²²⁶ Schnell 1988, S. 7.

²²⁷ Beck, Lkr. Biberach, Abb. 10.

²²⁸ Wie Anm. 133.

²²⁹ T. Breuer (wie Anm. 35), S. 204.

²³⁰ Gebhard Spahr, Die Basilika Weingarten. Ein Barockjuwel in Oberschwaben (= Monographien zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Bodensee-Bibliothek, Band 19), Sigmaringen 1974, Farbtafel 55. – B. Bushart und B. Rupprecht (wie Anm. 5), Tafel 17.

„Zur Vollendung dieser unüberwindlichen Schar wurde ihr der heilige Michael zum Haupt und obersten Führer gegeben. Obschon er nicht immer bei seiner Königin weilte, begleitete er sie doch sehr oft und erschien ihr auch in sichtbarer Gestalt. In einigen Geheimnissen war er der besondere Gesandte Christi, unseres Herrn, um die heiligste Mutter zu beschützen. Auch der heilige Erzengel Gabriel wurde besonders auserwählt, um Abgesandter des ewigen Vaters an Maria zu sein. Dies alles verordnete die Heiligste Dreifaltigkeit zum ständigen Schutze der ‚Stadt Gottes‘²³¹.“

Die zitierte Stelle entstammt dem berühmten Werk „Mistica Ciudad de Dios“ – „Die geheimnisreiche Stadt Gottes. Leben der heiligsten Jungfrau und Gottesmutter“²³² – der spanischen Mystikerin Maria von Agreda (1602–65), dessen Erstausgabe 1670 in Madrid erschien und das im 18. Jahrhundert eine weite Verbreitung fand²³³. Dieses auf den Privatoffenbarungen der Verfasserin beruhende Werk hat im 17. und 18. Jahrhundert eine sehr bewegte Geschichte, die von der heftigen theologischen Kontroverse bis zur begeisterten Anhängerschaft reicht. Die kontroverse theologische Auseinandersetzung über die Bewertung des Offenbarungscharakters reicht von der Verurteilung bestimmter Sätze auf Betreiben der Jansenisten durch die Pariser Sorbonne im Jahre 1696 bis zur Kritik Eusebius Amorts in seiner 1744 erschienenen Schrift „De revelationibus“²³⁴. Wesentlich für den Einfluß des Werkes auf die marianische Frömmigkeit des Barock und damit auch auf die bildende Kunst waren die kirchenrechtlichen Entscheidungen des Heiligen Stuhles. Im Jahre 1681 erlaubte der selige Papst Innozenz XI. (1676–89) ausdrücklich die Lektüre des Buches für die ganze Kirche. Auf ungeklärte Weise und ohne Wissen und Willen der kirchlichen Behörde wurde das Buch in die Ausgabe des „Index librorum prohibitorum“ von 1704 aufgenommen. Mit Dekret vom 5. Juni 1705 verfügte Papst Clemens XI. (1700–21) die Streichung des Buches aus dem Index. Die endgültige kirchliche Anerkennung erfolgte mit Dekret vom 21. März 1729 durch Papst Benedikt XIII. (1724–30)²³⁵.

Für die religiöse Ausstrahlung der „Mistica Ciudad“ und ihre weiträumige Bekanntheit am Ende des 17. Jahrhunderts war ihre Anerkennung kurz nach ihrer Erstausgabe durch Papst Innozenz XI. im Jahre 1681 von entscheidender Bedeutung. Sehr bezeichnend für die frömmigkeitsgeschichtliche Situation ist

²³¹ Assumpta Volpert, *Leben der jungfräulichen Gottesmutter Maria . . . Der ehrwürdigen Schwester Maria von Jesus vom Orden des heiligen Franziskus, Äbtissin des Klosters der unbefleckten Empfängnis in Agreda, geoffenbart. Unter Zugrundelegung der „Nueva Edición de la Mística Ciudad de Dios“, Barcelona 1911–14, ins Deutsche übertragen von Schwester A. V., Dienerin des Hl. Geistes, Band I, Egg bei Zürich 1970, 1. Buch, S. 185.*

²³² A. Volpert (wie Anm. 231), S. 48 (Titel der Ausgabe von 1964).

²³³ W. Kellermann, in: *Lexikon der Marienkunde* (wie Anm. 9), Regensburg 1957, Sp. 88 f.

²³⁴ Wie Anm. 233.

²³⁵ Wie Anm. 233.

die Gleichzeitigkeit der päpstlichen Anerkennung mit der Blüte der Engelsverehrung, die nach der Einführung des Schutzengel festes im Jahre 1670 erfolgte. Die Streichung der „Mistica Ciudad“ aus dem Index im Jahre 1705 bedeutet hier nur die Beseitigung eines formellen Hindernisses, an dessen Wirksamkeit angesichts der Kürze dieser undurchsichtigen Episode gezweifelt werden kann. Die oben dargestellten Auswirkungen auf die schwäbische und bayerische Kunst des Spätbarock beweisen jedenfalls, daß noch vor der endgültigen Anerkennung im Jahre 1729 die Visionen der Maria von Agreda führende Künstlerpersönlichkeiten wie Cosmas Damian Asam und Johann Georg Bergmüller in offenbar bedeutendem Maße inspiriert haben. Die offenkundige religiöse Wertschätzung, welche die „Mistica Ciudad“ in Benediktinerabteien von der Bedeutung Ottobeurens und Weingartens genoß, erlaubt den eindeutigen Rückschluß auf eine weiträumige Verbreitung dieses Buches in den Klosterbibliotheken des süddeutschen Raumes.

Die Gegenüberstellung der oben zitierten Stelle aus der „Mistica Ciudad de Dios“ und der Weingartener Himmelfahrtsdarstellung Cosmas Damian Asams mit den Schutzengeln der Muttergottes hat die eindeutige thematische Abhängigkeit des Deckengemäldes von dieser Vision der Maria von Agreda erwiesen. Die unmittelbare Verbindung der Muttergottes- und Schutzengelverehrung ist auch für den Altar in der Augsburger Karmelitenkirche belegt, der außer Bergmüllers Schutzengelgemälde ein Auszugsbild mit der Darstellung „Maria von der Menschwerdung“ laut Inventar von 1810 enthielt²³⁶. Die Gemeinsamkeit der ikonologischen Gestaltung bei Asam und Bergmüller auf einer gemeinsamen thematischen Grundlage, wie sie die „Mistica Ciudad“ bietet, wird anhand des Vergleichs zwischen dem Erzengel Michael des Weingartener Freskos und dem rechts oben sitzenden Engel mit der Schriftrolle im Schutzengelgemälde ersichtlich. Den beiden Engelsingestalten bei Asam und Bergmüller ist die rote und goldene Kleidung gemeinsam. Die Vollmacht Michaels zur Leitung und Weisung als Schutzengel der Muttergottes findet im Kommandostab und im Kreuz über seiner Stirn ihren Ausdruck. Dieselbe Funktion der Weisung und Leitung eignet auch dem Engel mit der Schriftrolle, der den drei Engeln im irdischen Bereich mit derselben Aufgabe im menschlichen Leben übergeordnet ist. Die Weisung und Leitung, die in den Zeichen der Schriftrolle enthalten ist, bezieht sich inhaltlich und kompositionell auf die Gesetzestafeln und die Schlüssel zum Himmelreich am unteren Bildrand. Seine Stellung in der Engelhierarchie ist durch die gebietende Funktion gegenüber den Engeln der drei untersten Chöre, die den Menschen zugewandt sind, als Angehöriger des Chores der Herrschaften (= *dominationes*), des ersten Chores der zweiten Triade, gekennzeichnet. Mit der Schriftrolle übernimmt er ein Zeichen für die Aufgaben der Erzengel, Verkünder der höchsten Wahrheit zu sein. Diese

²³⁶ Wie Anm. 14.

höchsten Wahrheiten (= vera summa) bedeuten nach der „Legenda Aurea“ die großen Dinge, die vielen Menschen zu ihrem Heil mitgeteilt werden²³⁷. Mit dieser Aufgabe der Weisung und Leitung gegenüber den Engeln der untersten Chöre und damit auch im Hinblick auf die Menschen, denen diese höchsten Wahrheiten verkündet werden, nimmt dieser im hierarchischen Sinne erhöhte Erzengel den Rang und die Gestalt des hl. Michael als „Haupt und oberster Führer“ der Schutzengel an, was seiner kompositionellen Stellung auf der mittleren Ebene der Engelhierarchie entspricht. Diese Mittlerstellung Michaels zwischen den obersten und untersten Chören der Engelhierarchie, d. h. zwischen dem himmlischen und irdischen Bereich, dem er die höchsten Wahrheiten übermittelt, entspricht daher völlig seiner Aufgabe als „der besondere Gesandte Christi, unseres Herrn, um die heiligste Mutter zu beschützen“, wie sie Maria von Agreda darstellt. Durch das leuchtende Rot und Gold seiner Kleidung, seinen Aufblick zum Himmel und durch seine erhöhte kompositionelle Stellung ist er stärker auf die höchste Stufe der Engelhierarchie ausgerichtet, die vor dem Throne Gottes steht (Apk 1,4). Diese höchste Stufe der Engelhierarchie stellt der oberste Engel dar, der durch sein Musikinstrument als Seraph gekennzeichnet ist. Die Darstellung dieser Rangstufung der Engelchöre, die auf der „Hierarchia coelestis“ des Dionysius Areopagita beruht, findet ihren Mittelpunkt und Abschluß in den Gestalten der drei Schutzengel – nämlich der Kindheit, der Jugend und des Alters, die durch die zentrale Figur und durch das belegte Marienthema des verschollenen Auszugsgemäldes auf die Muttergottes bezogen sind. Die zentrale Schutzengelgestalt ist durch ihren blauen Mantel, den Rosenblütenkranz auf dem Haupt und durch ihre kompositionelle Beziehung zum hl. Michael als der Erzengel Gabriel im Sinne der oben zitierten Stelle aus der „Mistica Ciudad“ gekennzeichnet.

Die Visionen der Maria von Agreda über die Schutzengel der Muttergottes nehmen allein schon dadurch eine Schlüsselstellung ein, da sie im ersten Buch der „Mistica Ciudad de Dios“ verzeichnet sind. Aus den nachfolgend zitierten Stellen des ersten Buches geht eindeutig ihre maßgebliche thematische Bedeutung für Bergmüllers Schutzengelgemälde hervor:

„Darauf bestimmte der Allerhöchste jene Engel, die diesem hohen Geheimnisse dienen sollten. Aus jedem der neun Engelchöre erwählte Er hundert, also im ganzen neunhundert; außerdem zwölf, die der Muttergottes in sichtbarer, körperlicher Gestalt beistehen sollten. Diese trugen Zeichen und Sinnbilder unserer Erlösung. Es sind jene zwölf Engel, die nach dem 21. Kapitel der Geheimen Offenbarung die Tore der Stadt bewachen²³⁸.“

„Diese Himmelsfürsten und mächtigen Heerführer wurden aus den höchsten Chören der Engel zur Leibwache der Himmelskönigin erkoren, weil sie in

²³⁷ H. und M. Schmidt (wie Anm. 102), S. 145.

²³⁸ A. Volpert (wie Anm. 231), S. 182 f.

jenem alten Kampfe der demütigen Engel gegen den stolzen Drachen als tapferste Ritter vom Könige aller Schöpfung erwählt und ausgerüstet waren, um mit der Wehr ihrer Kraft und dem Schwerte des göttlichen Wortes gegen Luzifer und seinen Anhang zu streiten und ihn zu überwinden²³⁹.“

„Zur Vollendung dieser unüberwindlichen Schar²⁴⁰ . . .“

Im Kapitel über „Die Abzeichen und Vollkommenheiten der Schutzengel Mariä“:

„Alle diese Engel trugen Kronen aus frischen, zarten Blumen geflochten, die süßesten Wohlgeruch verbreiteten, jedoch nicht sinnlichen, sondern geistigen. In den Händen hielten sie prachtvolle, vielfarbige Palmen als Sinnbild der Tugenden Mariä und der glorreichen Kronen, die sie durch ihre erhabene Heiligkeit verdienen sollte²⁴¹.“

„Die zwölf Engel, die den zwölf Toren der Stadt Gottes entsprechen, hatten sich durch Liebe und Lobpreis besonders ausgezeichnet, weil sie sahen, daß Gott Fleisch annehmen werde, um die Menschen zu belehren, mit ihnen zu verkehren, sie zu erlösen und durch Seine Verdienste ihnen die Tore des Himmels zu öffnen, und daß Maria als Mutter des Erlösers Seine Gehilfin sein sollte. Diese Engel richteten ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Wunderwerke der Erlösung und auf die durch die zwölf Tore versinnbildeten Wege zum ewigen Leben, die Gott den Menschen bahnen wollte. Zum Lohne wurden sie zu Zeugen und gleichsam zu Sekretären dieser Geheimnisse bestellt, um Maria in ihrem Amte als Mutter der Barmherzigkeit und Mittlerin aller bei ihr Rettung und Heil suchenden Menschen zu dienen. Maria sendet sie, um allen, die zu ihr und diesen Engeln ihre Zuflucht nehmen, Schutz, Erleuchtung und Heil zu bringen²⁴².“

Die beiden zuletzt zitierten Abschnitte enthalten alle wesentlichen thematischen und attributären Elemente des Schutzengelgemäldes. Die Zwölfzahl der Engel in Entsprechung zu den zwölf Toren des Himmlischen Jerusalem – vergleichbar mit den zwölf Stämmen Israels, den zwölf Aposteln, den zwölf Monaten des Jahres und den zwölf Tierkreiszeichen – ist in den Engeln aller Rangstufen und Größen auf diesem Gemälde tatsächlich genau vorhanden²⁴³. Die Zeitsymbolik der Zwölfzahl tritt hier parallel mit der Darstellung der Lebensalter in Erscheinung. Die Erkenntnis der Engel von der Menschwerdung Gottes war ursprünglich durch die thematische Beziehung zum Auszugsgemälde „Maria von der Menschwerdung“ gegeben. In diesen Zusammenhang mit der „Maria von der Menschwerdung“ sind auch durch ihre zentrale Stellung auf

²³⁹ A. Volpert (wie Anm. 231), S. 184.

²⁴⁰ Siehe Anm. 231.

²⁴¹ A. Volpert (wie Anm. 231), S. 288 f.

²⁴² A. Volpert (wie Anm. 231), S. 292.

²⁴³ Franz Carl Endres und Annemarie Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich* (= Diederichs Gelbe Reihe 52), Köln 1984, S. 209 ff.

der Hauptachse der Blumenkranz auf dem Haupt des Schutzengels und die von einem Putto emporgehaltene Krone einbezogen, die als Zeichen ihrer Verdienste durch ihre erhabene Heiligkeit im strahlenden Glorienlicht des Himmels erscheint. Die Stellung des großen Schutzengels auf der zentralen Bildachse in Beziehung zur Muttergottes und zur Menschwerdung des Gottessohnes erweist ihn eindeutig als den Erzengel Gabriel der Verkündigung und als „Abgesandter des ewigen Vaters an Maria“. Dem Thema des Lobpreises der Menschwerdung und der Erlösung durch den Gottessohn sowie der Verdienste der Muttergottes um die Erlösung, das um die Höhenachse des Schutzengelgemäldes und im Auszugsgemälde dargestellt ist, entspricht auf der Querachse die Darstellung der Belehrung und des Weges zum ewigen Leben mit Hilfe der Schutzengel, die als Personifikationen der Tore der Stadt Gottes den Menschen aller Altersstufen den Weg zu den Toren des Himmels weisen. Dieser Weg zum ewigen Leben erscheint in den Stufen am unteren Bildrand als Kompositionsbasis, die mit den Gesetzestafeln und den Schlüsseln zum Himmelreich Grundlage und Ziel dieses Weges, die Befolgung der göttlichen Gebote und die Öffnung des Tores zum ewigen Leben, darstellen. Auch die durch die Schutzengel vermittelten Gnadengaben, Schutz, Erleuchtung und Heil, die Maria von Agreda abschließend anspricht, sind in den drei Engelsgruppen mit schöner Sinnfälligkeit dargestellt: Bei der linken Gruppe die schützende Haltung des Engels über dem hilflosen Kind; in der Mitte die Erleuchtung durch das einfallende himmlische Licht, das die Gestalt des Schutzengels und das Gesicht seines Schutzbefohlenen hervorhebt; die Verheißung des ewigen Heiles durch den Schutzengel der rechten Gruppe, der dem hinfälligen Greis mit dem erhobenen Kreuz das Heilszeichen der Erlösung und des ewigen Lebens weist. Letzterer ist durch die Gestalt des Hinscheidenden als der Schutzengel mit dem Sterbekreuz gekennzeichnet. Die unmittelbare kompositionelle Beziehung dieses Schutzengels mit dem Sterbekreuz zum Engel auf der mittleren hierarchischen Stufe bestätigt gleichfalls dessen Identifizierung mit dem Erzengel Michael in seiner Eigenschaft als Seelengeleiter und Seelenwäger.

Die Stufung der Sockelarchitektur des Schutzengelgemäldes und die hierarchische Stufung der Engelchöre findet im gleichen Kompositionsprinzip auf der Diagonalachse des Bildes von links unten nach rechts oben ihre völlige Entsprechung. Diese Übereinstimmung der figürlichen Komposition mit dem architektonischen Fundament, das die Stufen der Gesetzestreue als den sicheren Weg zum Tor des Himmelreiches versinnbildet, kann durch die Beziehung zu den Engeln als den Geleitern auf diesem Lebensweg, die in derselben kompositionellen Anordnung dargestellt sind, als eine Anspielung auf die Jakobsleiter des Alten Testaments verstanden werden. Als eine Anspielung auf die Dreizahl der Chöre in jeder Triade der Engelhierarchie ist es auch zu verstehen, daß auf jeder der drei Kompositionsachsen jeweils drei Engel erscheinen. Die Diagonalachse mit den drei ranghöchsten Engeln, den Erzengeln Gabriel und Michael

sowie dem Seraph zuoberst, kennzeichnet die Engelsleiter als den unmittelbaren Weg zur Anschauung Gottes und zur Erkenntnis des Erlösungsgeheimnisses in der Menschwerdung des Gottessohnes. Die Erkenntnis „jenes erhabenen Geheimnisses, in dem die göttliche Natur mit der menschlichen sich in der Person des ewigen Wortes vereinigte“, durch die Seraphim spricht Maria von Agreda in der folgenden Stelle aus dem Kapitel „Die Abzeichen und Vollkommenheiten der Schutzengel Mariä“ an: „Da diese Seraphim in Erkenntnis und Liebe am innigsten mit Gott vereinigt waren, so sehnten sie sich auch mehr als die andern, daß das Geheimnis der Menschwerdung im Schoße der Jungfrau vollzogen werde²⁴⁴.“ Die Stellung des Seraph auf der obersten Stufe der Engelhierarchie in unmittelbarer Beziehung zum ursprünglichen Auszugsgemälde „Maria von der Menschwerdung“ beweist daher endgültig den direkten Zusammenhang der ikonologischen Konzeption des Schutzengelgemäldes mit dem ersten Buch der „Mistica Ciudad de Dios“ der Maria von Agreda und den darin enthaltenen Visionen über die Schutzengel der Muttergottes.

Die Geschlossenheit des Bildprogramms in der Augsburger Karmelitenkirche von seiten der Auftraggeber erweist sich aus der durch Paul v. Stetten d. J. und dem Inventar von 1810 übereinstimmend belegten Tatsache, daß ein weiteres Seitenaltargemälde von Bergmüller den hl. Johannes vom Kreuz und ein späteres Seitenaltargemälde von Joseph Christ die hl. Theresia von Avila darstellten²⁴⁵. Die Orientierung des theologischen Programms dieser Altargemälde in der Augsburger Karmelitenkirche an diesen drei berühmtesten Vertretern der spanischen Mystik, deren literarische Werke und Dichtungen als Zeugnisse mystischer Spiritualität einen überragenden Rang einnehmen, ist damit eindeutig erwiesen. Als eine der unmittelbaren Voraussetzungen für den Auftrag zum Schutzengelgemälde an Bergmüller ist die Bestätigung der Schutzengelbruderschaft katholischer Kaufleute an der Augsburger Karmelitenkirche im Jahre 1698 zu bezeichnen²⁴⁶.

Die gleichzeitige Entstehung des Schutzengelgemäldes mit dem Merchinger Seitenaltargemälde der heiligen Sippe im Jahre 1714 ist im Hinblick auf die Komposition und die Farbigkeit beider Gemälde ohne weiteres zu erkennen. Die figürliche Komposition der beiden Gemälde stimmt im spiegelbildlichen Sinne völlig miteinander überein. Es genügt hier der Hinweis auf die Identität der kompositionellen Grundfiguration: Nämlich der auf der Stufenbasis aufgebauten Dreieckskomposition – die drei Schutzengel bzw. Anna, Maria und Joseph – und die daraus sich entwickelnde S-förmige Komposition mit den Erzengeln Gabriel, Michael und dem Seraph bzw. Maria, Zacharias und

²⁴⁴ A. Volpert (wie Anm. 231), S. 290.

²⁴⁵ Wie Anm. 14.

²⁴⁶ Peter Rummel, *Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650–1806)*: JVAB 18, 1984, S. 111.

Gottvater mit der Engelgruppe. Die physiognomische Identität der Muttergottes mit dem Blütenkranz auf dem Haupt und des Erzengels Gabriel ist ohnehin ersichtlich. Auch der farbliche Aufbau beider Gemälde ist durch eine weitgehende Übereinstimmung gekennzeichnet. Der vor dem satten Königsblau des Himmels im Hintergrund sich entwickelnde warme goldbraune Boluston beherrscht den Bildraum beider Gemälde. Übereinstimmend ist bei beiden Gemälden die Steigerung des Königsblaus zur zentralen Dominante in den Hauptgruppen zu beobachten: im Blau-Rot-Akkord der Muttergottesgruppe des Merchinger Gemäldes; im Blau-Weiß des Erzengels Gabriel, ergänzt durch das rote Gewand seines Schutzbefohlenen, beim Schutzengelgemälde.

Die spiegelbildliche Entsprechung der kompositionellen Grundelemente beider Gemälde lenkt nochmals den Blick auf die Praxis der Stilbildung, die Bergmüller auf dem Gebiet seiner eigenen Graphik entwickelt hat. An übereinstimmender Stelle als Abschluß der S-förmigen Komposition erscheint bei beiden Gemälden eine Puttengruppe – beim Schutzengelbild mit der Krone, beim Merchinger Seitenaltarbild mit der Wurzel Jesse – in völliger figürlicher und kompositioneller Entsprechung. Weniger die Tatsache der formalen Übereinstimmung dieses Motivs bei den Gemälden ist hier von Interesse als vielmehr der unmittelbare Zusammenhang mit der Puttengruppe auf dem Titelblatt der Radierfolge „Unterschiedliche Engel...“, der vor allem bei derjenigen des Schutzengelgemäldes offenkundig wird. Trotz des Wegfalles des Buches sowie einiger gestischer und stellungsmäßiger Änderungen ist die Übereinstimmung in der Körpermodellierung, der Flügelstellung und im Physiognomischen so eng, daß daraus die stilistische und zeitliche Zusammengehörigkeit des Schutzengelgemäldes und der Radierfolge gefolgert werden kann. Als Beweis genüge hier der Hinweis auf die völlige physiognomische Identität des linken Puttos beim Schutzengelgemälde mit dem stehenden Putto des Titelblattes, die auch noch in den Details der Haarbehandlung festzustellen ist. Die Datierung der Radierfolge Bergmüllers mit den Engelstudien um 1714 dürfte damit gesichert sein.

Die erstaunliche innere Folgerichtigkeit der ikonologischen Methode in der Stilbildung und in der persönlichen künstlerischen Entwicklung Johann Georg Bergmüllers, die sich seit seinen Anfängen bei Johann Andreas Wolff verfolgen läßt, bildete die solide Grundlage für seine außerordentliche schulbildende Ausstrahlung. Die Tragfähigkeit dieser „akademischen“ Schulung und „klassizistischen“ Stilhaltung erweist sich nicht, wie dieser Sprachgebrauch es indoktrinierend meint, als Einseitigkeit aufgrund mangelnder künstlerischer Phantasie. Vielmehr hat diese Schulung bei Bergmüller den Grund für eine bewundernswerte künstlerische Vielseitigkeit gelegt, die auf dem Gebiet der Graphik schon frühzeitig einen überdurchschnittlichen künstlerischen Rang erreicht, wie der Titelkupferstich zu Joseph Neumayrs „Hortus Rosario – Marianus“ von 1715 beweist. Die Auswirkungen dieser früh erreichten graphischen

Meisterschaft bei Bergmüllers Schülern Johann Evangelist Holzer und Gottfried Bernhard Göz beweisen durch die Qualität ihrer Graphik auch den künstlerischen Rang ihres Lehrers. Die Wechselbeziehungen zwischen den graphischen Techniken sowie der Altarblatt- und Deckenmalerei sind im behandelten Zeitraum zwischen 1710 und 1730 von einer Vielschichtigkeit, so daß hier nur eine teilweise Klärung angeboten werden kann, die eine brauchbare Grundlage für die Lösung der verwickelten Datierungsprobleme zu schaffen versucht. Vor allem auf dem Gebiet der Beziehungen zwischen der Druckgraphik und den Staffeleibildern bei Bergmüller und seinen Schülern und Mitarbeitern ist noch ein weitgespanntes Feld zu durchforschen, z. B. hinsichtlich der gemalten und gestochenen Apostel- und Heiligenfolgen, die sich auf das Verhältnis Bergmüllers zu Johann Georg Wolcker und Heinrich Matthäus Mayer erstrecken²⁴⁷.

Als die eigentliche religiöse Mitte der frühen künstlerischen Entwicklung Johann Georg Bergmüllers ist die außergewöhnlich große Bedeutung der Engelsthematik zu bezeichnen. Mit der Radierfolge der Engelstudien und den beiden Schutzengelgemälden von 1714 für die Augsburger Karmeliten und Jesuiten hat er offenbar kurz nach seiner Übersiedlung Zugang zu den kirchlichen Auftraggeberkreisen gefunden. Die Beschäftigung mit dem Schutzengelthema, die seit seiner Lehrzeit bei Johann Andreas Wolff und in seiner Beteiligung an den Kühbacher Altargemälden nachweisbar ist, umfaßt von diesen Frühwerken ausgehend bis zu den Werken im Ochsenhausener Stiftsgebiet einen Zeitraum von rund zwei Jahrzehnten und führt in das Zentrum einer blühenden Engelsikonographie und -verehrung, die von den großen ober-schwäbischen Benediktinerstiften Ottobeuren, Ochsenhausen und Weingarten geprägt ist. Der starke religiöse und künstlerische Einfluß der Engelsverehrung und -darstellung auf den jungen Bergmüller und ihrer frühen künstlerischen Zeugnisse in seiner engeren Heimat darf gewiß nicht als geringfügig eingeschätzt werden. Nach dem frühen Beispiel der Engelsikonographie in der Michaelskirche von Unterauerbach (um 1680) entstanden zu Beginn des 18. Jahrhunderts die stuckplastisch gestalteten Engelszyklen Johann Baptist Zimmermanns in der Wallfahrtskirche Maria Schnee von Markt Rettenbach (1707) und in der Kartausenkirche von Buxheim (um 1711/12)²⁴⁸. Das Jahr 1714, in dem der Friede von Rastatt dem Spanischen Erbfolgekrieg ein Ende setzte, bedeutet für die Engelsverehrung und -ikonographie im schwäbischen Raum einen Markstein von epochaler Bedeutung. In diesem Jahr, in dem auch Bergmüllers Schutzengelgemälde für die beiden Klöster der von diesem Krieg schwer

²⁴⁷ K. Kosel (wie Anm. 223), S. 309–312, Abb. 19–22 (H. M. Mayer, Apostelbilder aus dem Augsburger Dom).

²⁴⁸ Christina Thon, Johann Baptist Zimmermann als Stukkator, München–Zürich 1977, S. 287 f., Abb. 1 und 4.

heimgesuchten Stadt Augsburg entstanden, weihte Abt Rupert Neß aufgrund eines Gelübdes seines Vorgängers, Abt Gordian Scherrich, das dieser 1703 zu Beginn des Krieges abgelegt hatte, das Ottobeurer Stiftsgebiet dem besonderen Schutz des hl. Erzengels Michael und legte aus Dankbarkeit und Verehrung für den besonderen Schutzpatron des Stiftes am 8. Mai 1714 den Grundstein zum Bau der Michaelskapelle auf dem Burgstallberg²⁴⁹. Die Bedeutung dieser erneuten Weihe an den Stifts- und Reichspatron für die einzigartige Blüte der Engelsikonographie in der barocken Bau- und Kunstgeschichte Ottobeurens ist bekannt. Im darauffolgenden Jahr 1715 tritt Bergmüller mit dem Kirchhaslacher Hochaltargemälde in das künstlerische Geschehen dieser oberschwäbischen Landschaft ein, das mit seinen Gemälden in Tannheim, Buxheim, Biberach und Obersulmetingen von der Verbindung der Muttergottes- und Engelsthematik bestimmt ist. Man kann es als eine besondere Form der künstlerischen Erfüllung der ikonologischen Prägung seines frühen Schaffens bezeichnen, daß Bergmüller im Jahre 1726, als er für die Obersulmetinger Schloßkapelle mit dem Hochaltargemälde sein letztes Hauptwerk auf dem Gebiet der Engelsikonographie schuf, den Auftrag für zwei Gemälde im Kreuzgang von Kloster Ottobeuren ausführte²⁵⁰. Auch wenn die Bildthemen, der Einzug Davids und Christi in Jerusalem, nicht dem Bereich der Engelsikonographie angehören, so kann doch festgestellt werden, daß Bergmüllers Name und künstlerisches Ansehen unlösbar mit Ottobeurens Kunstgeschichte verbunden ist.

Die besondere Prägung, die Johann Georg Bergmüllers künstlerische Entfaltung in den beiden ersten Jahrzehnten seines Schaffens durch die hervorragende Bedeutung der Engelsthematik erhält, sichert ihm einen bedeutenden Rang unter den großen Meistern wie Cosmas Damian Asam, die sich in der Deckenmalerei mit diesem Themenkreis auseinandersetzten und hier ohne Zweifel die absoluten Spitzenleistungen schufen. Die enge Verbindung der Engels- und Marienthematik mit der inneren Welt der Mystik und der Vision, die den jungen Bergmüller in seinen ersten Augsburger Jahren entscheidend geprägt hat, fand in seinem künstlerischen Schaffen eine Verwirklichung, die der volkstümlichen Frömmigkeit mit ihrer Sinnenfreude und Festlichkeit und dem hohen Anspruch der theologischen Programmatik gleichermaßen gerecht wurde. Mit seiner besonderen „ikonologischen“ Begabung, die Welt der Vision in die sichtbare bildliche Form zu bringen, hat er einer Richtung der Augsburger Rokokomalerei den Weg gewiesen, die ihre Schönheit aus dieser Wurzel der inneren Schau empfing und im Widerspruch von seiten der aufgeklärten Theologie stand. Es ist dies die bildliche Gestaltung der Hl.-Geist-Vision der

²⁴⁹ Aegidius Kolb, St. Michael auf dem Buschelberg (= Sonderdruck aus: Der Spiegelschwab, Heimatbeilage der Memminger Zeitung), Ottobeuren 1975, unpaginiert (Stelle aus dem Tagebuch des Abtes Rupert Neß).

²⁵⁰ Erwin Holzbaur, in: Kat. Bergmüller, S. 15–19, Nr. 2 und 3, Farbtafeln 2 und 3.

seligen Kreszentia Höß von Kaufbeuren durch Matthäus Günther und die theologische Kritik durch den Pollinger Augustinerchorherrn Eusebius Amort²⁵¹. So schließen sich die Konsonanz und Dissonanz auf religiösem und künstlerischem Gebiet die Lebens- und Wirkungskreise der beiden Augsburg Jubilare, Johann Georg Bergmüller und Matthäus Günther, zusammen. Beide, die ein Jahrhundert Augsburger Malerei entscheidend geprägt haben, standen als christliche und künstlerische Persönlichkeiten an herausragender Stelle und in der universalen Spannweite des süddeutschen Spätbarock und Rokoko. Als Erbe des römischen Barock und als „klug disponierender Lehrer einer heiter schaffenden schwäbischen Rokokogeneration“ hat Johann Georg Bergmüller mit der Fülle seiner künstlerischen Begabung diese glanzvolle Epoche der Augsburger Kunst eröffnet²⁵².

²⁵¹ H. Gundersheimer (wie Anm. 6), S. 38 ff. – Johannes Zahlten (wie Anm. 128), S. 47.

²⁵² H. Tintelnot (wie Anm. 10), S. 110. – Meine aufrichtige Dankbarkeit für mancherlei Hilfe gilt schließlich H. H. Msgr. Werner Schnell und Herrn Hubert Erben, Diözesanbauamt Augsburg, Herrn Dr. Gode Krämer und Herrn Dr. Norbert Jocher, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, H. H. Pater Rupert Prusinovsky, Ottobeuren, sowie der Staatlichen Graphischen Sammlung und Herrn Dr. Lothar Altmann, München.