

## Nachträgliche Bemerkungen zu Matthäus Günther (1705–1788) und seinem Jubiläum

Von Karl Kosel

Bruno Bushart zum 70. Geburtstag

Im Augsburger Doppeljubiläum des Jahres 1988, das dem 300. Geburtstag Johann Georg Bergmüllers und dem 200. Todestag Matthäus Günthers gewidmet war, hat der letztere das Rennen gemacht. Die eingebrachte Ernte der Neuentdeckungen, der Forschungsergebnisse und der Publikationen im Zusammenhang mit der Matthäus-Günther-Ausstellung, und zum Teil schon früher, kann sich sehen lassen und verdient – vor allem die akribische Sammel- und Forschungsarbeit des Katalogbuches<sup>1</sup> – volle Anerkennung. Zu bedauern ist es allerdings, daß gerade die bedeutendste Neuentdeckung zum Oeuvre Matthäus Günthers als Freskant, das Deckengemälde im Gartenpavillon des ehemaligen Freiherr v. Spethschen Domherrenhofes zu Augsburg<sup>2</sup> – heute Haus St. Ambrosius der Augsburger Domsingknaben –, hinsichtlich seiner inhaltlichen Deutung und noch mehr in bezug auf seine zeitliche und stilistische Einordnung in ein unverständliches Zwielficht geraten ist. Um in der zeitlichen Reihenfolge der diesbezüglichen Veröffentlichungen zu bleiben: Bernt v. Hagen datiert unter Hinweis auf die thematischen und stilistischen Zusammenhänge mit dem Deckenfresko Günthers im Festsaal des ehemaligen Seinsheimsschlusses zu Sünching (Lkr. Regensburg) das Augsburger Deckengemälde nach 1761<sup>3</sup>. – Bärbel Hamacher datiert sehr weiträumig und unbestimmt um 1750/55–60 unter Hinweis auf die koloristische Verwandtschaft mit den Deckengemälden im Würzburger Käppele (1752) und stellt fest: „Die in den 60er Jahren immer stärker werdende Auszehrung der Farbe macht eine Entstehung des

<sup>1</sup> Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde – Entwürfe – Zeichnungen – Druckgraphik. Mit Beiträgen von Rolf Biedermann, Tilman Falk, Bärbel Hamacher, Norbert Jocher, Manfred Koller, Gode Krämer, Georg Paula, Robert Stalla, Johannes Zahlten. München 1988 (zitiert als: Kat. M. Günther).

<sup>2</sup> Bernt v. Hagen, Augusta und Flora. Ein Beitrag zur profanen Deckenmalerei Matthäus Günthers und zur Ikonographie der Stadt Augsburg, in: Pantheon 43, 1985, S. 82–88 (zitiert als: Hagen).

<sup>3</sup> Hagen, S. 87f.

Entwurfs und des Freskos nach 1760 wenig wahrscheinlich<sup>4</sup>.“ Im Katalogbuch schließt sich Johannes Zahlten der Datierung Hagens mit der Begründung an: „Mehrere Motive . . . machen einen engen, auch zeitlichen Zusammenhang mit dem Sünchinger Fresko deutlich<sup>5</sup>.“ Ebendort einigen sich Rolf Biedermann, Gode Krämer und Norbert Jocher auf eine Datierung um 1755<sup>6</sup>.

Zu dieser Konfusion bezüglich der zeitlichen Einordnung kommt bei Bernt v. Hagen eine offensichtliche Fehlinterpretation einiger wesentlicher Gestalten des Deckengemäldes, die hier richtiggestellt werden soll. Der Kernpunkt der inhaltlichen Deutung Hagens, Flora und die Stadtgöttin Augusta Vindelicorum als Kybele<sup>7</sup>, wird von dieser Korrektur nicht berührt.

Gehen wir zunächst von der Beschreibung des Deckengemäldes bei Hagen aus (Abb. 15). Östlich von der natürlichen Lichtquelle des Dachfensters erscheint der Sonnengott Apollo auf der Quadriga zusammen mit der aufgehenden Sonne. Vor den Rossen des Sonnenwagens fliegt eine weibliche Gestalt mit zwei brennenden Fackeln in ihren Händen, die Hagen als Aurora anspricht. Im Bildzentrum thront die blumenstreuende Flora auf Wolken mit einem geflochtenen Blumenkorb zu ihrer Linken, der von einem libellenflügeligen Genius emporgehoben wird (Abb. 16). Unter dem Blumenkorb rafft ein Putto die Gewanddraperie zur Seite.

Wesentlich für die thematische Analyse ist die Bestimmung der Blumen, die Flora in Händen hält und auf ihrem Haupt trägt. In ihrer Rechten hält sie einen Rosenzweig mit Blüten und Knospen. Mit ihrer linken Hand hebt sie einen Stengel mit grasförmigen Blättern empor, dessen Blüten sie als Schwertliliengewächs (Iridazeen) aus der Gattung der Gladiolen, z. B. *Gladiolus hybridus*, ausweist. Der Blütenstand auf ihrem Haupt gleicht in seiner Blattform und in den beiden unteren Blüten der Hyazinthe. Rose, Iris und Hyazinthe lassen sich daher als die wichtigsten Blumenattribute der Flora bestimmen.

Am unteren Bildrand erscheint in unmittelbarer kompositioneller Beziehung zur Flora die auf dem Triumphwagen thronende Gruppe der Stadtgöttin Augusta Vindelicorum als Kybele mit ihrer jugendlichen Begleiterin, die Hagen als Caritas bezeichnet (Abb. 17)<sup>8</sup>. Die Löwen vor Kybeles Wagen werden von zwei Putten geleitet. Die Gruppe schließt nach rechts mit dem Eckpfeiler einer Terrassenanlage ab, auf dem eine Yucca-Palme in einem Kübel steht. In den

<sup>4</sup> Bärbel Hamacher, Arbeitssituation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 29), München 1987, S. 128 f.

<sup>5</sup> Johannes Zahlten, Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers, in: Kat. M. Günther, S. 79, Abb. 44.

<sup>6</sup> Kat. M. Günther, S. 244 f., 362.

<sup>7</sup> Hagen, S. 84.

<sup>8</sup> Wie Anm. 7.

Wolken darüber erscheinen vier blasende Puttenköpfe als Personifikationen der Winde. Zwei weitere Putten gesellen sich dazu und leiten zu den dunklen Regenwolken über, aus denen der als Rückenakt dargestellte Regengott das lebensspendende Naß mittels einer Hydria auf die Erde niederströmen läßt. Den Abschluß der figürlichen Komposition zum Dachfenster hin bildet eine Dreiergruppe von Putten in unterschiedlicher Beleuchtung. Die beiden oberen Putten erheben sich ins helle Licht, das aus der Fensteröffnung hereinströmt, und stellen daher den Morgen dar. Der im Schatten liegende untere Putto schläft und personifiziert daher die Nacht. Die auf Augsburg bezogene Thematik der Kybelegruppe erfährt durch die beiden Flußgötter des Lechs und der Wertach, die sich hinter dem Triumphwagen gelagert haben, ihre Vervollständigung im Sinne einer typisch augsburgischen Ikonographie. In einer merkwürdigen Zufälligkeit – beinahe im „Herunterrollen“ begriffen<sup>9</sup> – liegt die Erdkugel zu Füßen Kybeles am unteren Bildrand.

Entscheidend für die Deutung des Bildinhalts bzw. für die Bestimmung der literarischen Vorlage ist die Identifizierung der jugendlichen Begleiterin Kybeles. Der an ihren Gesichtszügen deutlich ablesbare Altersunterschied läßt schon rein optisch ihre Bestimmung als Mutter und Tochter naheliegend erscheinen. Als Tochter Kybeles bzw. Demeters, die eine Mauerkrone, gleichsam eine Stadt, auf dem Kopf trägt und deren Wagen von Löwen gezogen wird<sup>10</sup>, ist Persephone, die Königin der Unterwelt, bekannt<sup>11</sup>. Persephones jugendliches Alter ist in der griechischen Mythologie durch ihren Namen Kore, „das Mädchen“, ausgewiesen<sup>12</sup>. Die offensichtliche Übereinstimmung des dargestellten Mädchens an der Seite Kybeles mit dieser Charakterisierung verweist eindeutig auf den Zusammenhang mit der Sage vom Raub der Persephone. Folgen wir daher dieser mythologischen Erzählung, wie sie bei Karl Kerényi niedergeschrieben ist:

„Hades raubte die Tochter der Demeter. Zeus hatte sie ihm gegeben, ohne daß die Mutter davon gewußt hätte. Das Mädchen spielte mit den Töchtern des Okeanos und pflückte Blumen: Rosen und Krokus, Veilchen, Iris und Hyazinthen, auf der üppigen Wiese. Fast hätte es auch die Narzisse gepflückt, die die Göttin Gaia aus List, um das Mädchen mit dem Knospengesicht zu verführen, dem Unterweltsgott zuliebe wachsen ließ, ein strahlendes Wunder. Es staunten alle, die die Blume erblickten, Götter und Menschen. Hundert Blüten sprossen aus der Wurzel, süßer Duft verbreitete sich, und es lachten der Himmel, die Erde und die salzige Flut des Meeres. Mit beiden Händen griff das erstaunte

<sup>9</sup> Wie Anm. 7.

<sup>10</sup> Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Band 1: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten* (= dtv 392), München 1966, S. 67 (zitiert als: Kerényi).

<sup>11</sup> Kerényi, S. 181.

<sup>12</sup> Kerényi, S. 183.

Mädchen nach jener einzigen, wie nach einem Spielzeug und Schatz. Auf tat sich die Erde; ein Abgrund öffnete sich auf dem mysäischen Gefilde; hervor sprang der Herr der Unterwelt mit unsterblichen Rossen, der Sohn des Kronos, der Gott mit vielen Namen. Er hob das widerstrebende Mädchen auf den goldenen Wagen und entführte die Wehklagende<sup>13</sup>.“

Gewiß ist die eigentliche Entführungsszene auf dem Deckengemälde nicht dargestellt, doch die wunderbare Blütenpracht, welche die Göttin Gaia aufblühen ließ, um das Mädchen zu verführen, ist in dem üppigen Blumenkorb und der Blumengirlande der Flora unmittelbar vergegenwärtigt. Zudem erscheinen die Blüten der Rose, der Iris und der Hyazinthe als Blumenattribute der Flora. Die Identität der Gaia mit der römischen Blumengöttin Flora steht in Zusammenhang mit Ovids römischem Festkalender (Fasti V, 299), in dem die Geschichte von der Empfängnis des Ares die Göttin Gaia als die Mutter der Pflanzen und besonders der Blumen erscheinen läßt<sup>14</sup>.

Mit restloser Eindeutigkeit kann die Identität der Persephone als dem „Mädchen mit dem Knospengesicht“ bewiesen werden. Die Darstellung der Tochter Kybeles durch Matthäus Günther zeigt in ihren Gesichtszügen durch die zarte Knospenhaftigkeit des Mädchenantlitzes ein Maß an Übereinstimmung mit der mythologischen Textvorlage, die einer weiteren Begründung nicht bedarf. Die Unmittelbarkeit, womit Matthäus Günther die literarische Beschreibung ins Bildliche übersetzt, ist von einer Evidenz, die jeglichen Zweifel an der Identität ausschließt. Hinzu kommt, daß die Blumen in ihrer Hand und die aus dem Füllhorn hervorquellenden Blüten sich eindeutig als Narzissen, *Narcissus poeticus* (Echte Narzisse, Weiße, Rotrandige N., Sternblume, Studentenblume), bestimmen lassen, d. h. als diejenige Blume, womit Gaia das Mädchen verführte und seine Entführung ermöglichte. Die Blüten der rotrandigen Narzisse in Persephones erhobener Hand und die weißen sternförmigen Blüten, die aus dem Füllhorn hängen, sind in ihrer botanischen Charakteristik so eindeutig dargestellt und durch ihre kompositionelle Stellung in einer Weise betont, daß daraus die Anspielung auf ihre auslösende Funktion bei Persephones Entführung klar hervorgeht. Die physiognomische Charakterisierung des „Mädchens mit dem Knospengesicht“ und ihre floralen Attribute sind daher ausschließlich auf Persephone zu beziehen.

Der Fortgang der Erzählung schildert die Suche Demeters nach ihrer entführten Tochter und klärt die Identität der Fackelträgerin, die Hagen als Aurora bezeichnet<sup>15</sup>:

<sup>13</sup> Kerényi, S. 183f.

<sup>14</sup> Kerényi, S. 121; 224, Anm. 491.

<sup>15</sup> Hagen, S. 83.

„Neun Tage lang irrte die Herrin Demeter auf der Erde umher, zwei brennende Fackeln in den Händen. Weder Ambrosia noch Nektar berührte sie in ihrem Schmerz, noch benetzte sie ihren Leib mit Wasser. Erst am dritten Morgen begegnete ihr Hekate, eine Fackelträgerin auch sie, und brachte ihr Nachricht: ‚Herrin Demeter, die du die Reife bringst und reiche Geschenke spendest, wer raubte wohl Persephone und betrübte so tief dein Herz? Die Stimme vernahm ich, doch sah ich nicht, wer es war. Ich würde dir die Wahrheit sagen.‘ Ohne ein Wort schwang sich mit ihr die Tochter der Rhea, die zwei brennenden Fackeln in den Händen, zu Helios, dem Späher der Götter und Menschen, empor. Sie blieben stehen vor seinen Rossen. Die große Göttin fragte nach der Tochter und dem Mädchenräuber. Der Sohn des Hyperion gab zur Antwort: ‚Tochter der Rhea, Herrin Demeter, du wirst es erfahren.‘ . . . So sprach er und trieb sein Gespann an. Die Rosse folgten der Stimme und zogen schnell wie Vögel den Wagen<sup>16</sup>.“

Auch hier erweist sich die unmittelbare Übereinstimmung der dargestellten Göttergestalten mit dem zitierten Text. Demeter ist als Göttin der Fruchtbarkeit, die Reife bringt und reiche Geschenke spendet, mit dem Füllhorn auf ihrem Schoß dargestellt. Die hinter ihr schwebende Gestalt mit den zwei Fackeln verbindet daher die Personen der beiden Fackelträgerinnen, Demeter und Hekate. Zugleich ist damit ihr Emporschweben zum Sonnengott Helios, dessen kompositionelle Stellung seine Funktion als Späher der Götter und Menschen verdeutlicht, und ihr Stehenbleiben vor den Rossen seines Gespanns dargestellt. Aber auch der Beginn des vogelgleichen Fluges seines Gespanns tritt mit unmittelbarer Sinnfälligkeit in Erscheinung.

Die behandelten Hauptgestalten der Entführungssage – Gaia-Flora, Kybele-Demeter, Persephone-Kore, Hekate und Helios – und ihre Darstellung durch Matthäus Günther stehen daher in der denkbar engsten inhaltlichen Beziehung zur mythologischen Textvorlage, dem „Homeri Hymnus in Cererem“<sup>17</sup>. Die Genauigkeit der Übereinstimmung zwischen Text und Darstellung kann sogar bis in den Bereich der indirekten Anspielungen verfolgt werden, in denen weniger bedeutende Episoden der mythologischen Erzählung erscheinen. Zu diesen zählt z. B. der Bericht von der weiteren Wanderung Demeters auf der Erde, bevor sie nach Eleusis kam. Eine dieser Episoden berichtet, daß sie sich unerkannt an den Wegrand setzte, „in Herzenskummer versunken, am Jungfrauenbrunnen, aus dem die Städter das Wasser holten“<sup>18</sup>. Man könnte darin eine indirekte motivische Anregung erblicken, die sich auf das Thema der Stadt, d. h. auf Augsburg, und auf die Flußgottheiten von Wertach und Lech im Hinblick auf ihre Darstellung am Augustusbrunnen beziehen läßt<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Kerényi, S. 184f.

<sup>17</sup> Kerényi, S. 219.

<sup>18</sup> Kerényi, S. 185.

<sup>19</sup> Wie Anm. 7.

Diese erzählerischen Details, welche die genaueren Umstände des Raubes schildern, erscheinen auch in der folgenden Passage:

„Die Zeit des Raubes läßt sich daraus errechnen, daß die Geraubte während der Fahrt nach der Unterwelt auf den gestirnten Himmel schaute, doch die Sonne auch erblickte. Helios sah sie seinerseits auch, als sie im Wagen des Unterweltgottes von der Oberfläche der Erde verschwand: wohl früh am Morgen<sup>20</sup>.“ Daraus ergibt sich mit aller Deutlichkeit, daß der Zeitpunkt der Entführung, die dahinschwindende Nacht und der heraufziehende Morgen, in der Puttengruppe mit dem Schläfer und in der aufgehenden Sonne mit Helios erscheint. Die Blickrichtung des Sonnengottes ist in der Tat auf die Gruppe mit Persephone und ihrer Mutter gerichtet. Insofern kann die Identifizierung der Fackelträgerin als Aurora als zutreffend bezeichnet werden, in der aber mehrere Personalitäten zusammengefaßt sind. Wesentlich im Gesamtzusammenhang der Erzählung und ihrer Darstellung durch Matthäus Günther ist die Bestimmung der Komposition um die Lichtquelle des Dachfensters als genaue Wiedergabe der zeitlichen Fixierung der Entführung, die der mythologischen Textvorlage völlig entspricht. Die Bestätigung dieser inhaltlichen Zusammenhänge um Persephone und die zeitliche Festlegung ihrer Entführung erfolgt durch die kompositionellen Beziehungen. Die Kompositionsachsen, die von den Rossen des Sonnenwagens und von der Puttengruppe mit dem Schläfer ausgehen, vereinigen sich in Persephones Kopf.

Kehren wir nochmals zu Demeters Wanderung auf der Erde und zu ihrer Ankunft in Eleusis zurück, wo König Keleos ihr zu Ehren einen Tempel errichten ließ:

„Im Tempel saß Demeter, fern von den seligen Göttern, und trauerte ihrer Tochter nach. Ein schreckliches Jahr schickte sie auf die alles ernährende Erde, ein hündisches Jahr für die Menschen. Keinen Samen ließ die Erde sprießen, alles zwang Demeter, im Boden verborgen zu bleiben. Umsonst zogen die Ochsen den Pflug auf den Feldern, umsonst fiel die weiße Gerste in die Erde. Sie hätte das ganze Menschengeschlecht vernichtet mit böser Hungersnot, die Olympier hätten keine Verehrung und keine Opfer mehr erhalten, hätte sich Zeus nicht eines Besseren bedacht<sup>21</sup>.“

Das „hündische Jahr“ der Unfruchtbarkeit und der Hungersnot auf der Erde, das durch Demeters Zorn und Trauer verursacht wurde, wird durch die im „Herunterrollen“ begriffene Erdkugel, die unfruchtbar und leer daliegt – d. h. dem Absturz nahe –, mit nicht zu überbietender Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Diese Katastrophe der Unfruchtbarkeit empfängt durch den Gegensatz zur Fülle der Blüten und der Früchte, die sich um die Göttinnen der

<sup>20</sup> Kerényi, S. 190f.

<sup>21</sup> Kerényi, S. 188.

Fruchtbarkeit, Gaia-Flora und Kybele-Demeter, entfaltet, eine zusätzliche Betonung. Der kompositionelle Zusammenhang zwischen den beiden Göttinnen und der leeren Erdkugel beweist erneut die unmittelbare darstellerische Entsprechung von Bild und mythologischer Erzählung. Zudem liefert der Fortgang der Erzählung über den Sinneswandel von Zeus einen weiteren Beweis in diesem Sinne:

„Zuerst schickte er Iris, die liebliche Göttin mit den goldenen Flügeln, um Demeter zurückzurufen. Iris gehorchte und eilte nach Eleusis. Sie fand Demeter im Tempel, mit dunklem Gewand umhüllt, und beschwor sie umsonst: Die Göttin gab nicht nach<sup>22</sup>.“

Die dunklen Gewänder, die Demeter im Tempel von Eleusis trug, erscheinen bei der entsprechenden Gestalt des Deckengemäldes in den satten Rot-, Grün- und Brauntönen ihrer Kleider. So schließt sich der Kreis der Erzählung vom Raub der Persephone und seiner Darstellung im Deckengemälde Matthäus Günthers, das die Handlungen und Charakterzüge der beteiligten Personen mit einer ebenso selbstverständlichen wie beglückenden Anschaulichkeit vergegenwärtigt. Es bleibt aber noch die offene Frage zu lösen, warum die eigentliche Entführungsszene nicht im Bild erscheint bzw. weshalb an ihre Stelle die Gruppe von Demeter und Persephone auf dem Triumphwagen tritt. Die Klärung dieser Frage liefert der Abschluß der Erzählung mit der Zusammenführung von Demeter und Persephone und ihrer Aussöhnung mit Zeus:

„Zeus schickte Rhea, seine Mutter, die Göttin in dunklem Gewand, als Botin zu den beiden, zu Demeter und Persephone, damit sie sie hole. Er versprach alle Ehrungen, die sie nur wünschten, und die zwei Drittel des Jahres, die die Tochter bei der Mutter und den übrigen Unsterblichen verbringen durfte. Rhea sprang vom Olympos zum Rharischen Gefilde hinunter, das ehemals fruchtbar war, nun aber öde dalag, ohne einen grünen Halm, und die weiße Gerste in sich zurückhielt, nach dem Willen der Demeter, der Göttin mit den schönen Fußgelenken. Doch sollte es bald wieder, wie das Frühjahr sich entfaltet, mit Ähren schwer bedeckt sein. Dieses Feld betrat die Göttin zuerst, aus dem Himmel kommend. Gern sahen sie einander, Mutter und Tochter, Rhea und Demeter. Die Mutter der Götter erzählte, was Zeus ihnen versprochen und bat die Tochter, das lebenspendende Korn von neuem wachsen zu lassen<sup>23</sup>.“

Diese Ankunft der Rhea, einer Tochter Gaias, auf dem noch öde und unfruchtbar daliegenden Rharischen Gefilde bei ihrer Tochter und Enkelin, Demeter und Persephone, ist in der Hauptgruppe des Deckengemäldes dargestellt. Die Gestalt der Erd- und Blumengöttin Gaia-Flora beinhaltet daher auch die Personifikation ihrer Tochter Rhea, der Mutter Demeters<sup>24</sup>, so daß hier die

<sup>22</sup> Wie Anm. 21.

<sup>23</sup> Kerényi, S. 190.

<sup>24</sup> Kerényi, S. 23, 121.

ältesten Generationen der griechischen Götterwelt als Personifikationen der Jahreszeiten, vor allem des Frühlings und des Winters, erscheinen. Der Kreislauf der Jahreszeiten – der Frühling mit der Blumenfülle Gaia-Floras, der Winter mit dem Verschwinden Persephones in der Unterwelt – findet seine Entsprechung in der Darstellung der Tageszeiten – dem Morgen mit dem Aufgang des Sonnenwagens, der Nacht mit dem Schläfer der Puttengruppe. Das Oval der Kuppel, in der sich das Deckengemälde befindet, steht in unmittelbarer sinnbildlicher Beziehung zu dieser ausgeprägten Zeitthematik<sup>25</sup>. Wesentlich für die inhaltliche Deutung des Deckengemäldes bleibt der bei allen Hauptfiguren festgestellte unmittelbare Zusammenhang mit der mythologischen Erzählung vom Raub der Persephone. Der Wegfall der eigentlichen Entführung Persephones durch Hades macht deutlich, daß im Deckengemälde Matthäus Günthers Anfang und Ende der mythologischen Erzählung dargestellt sind, um so die Zeitthematik mit besonderer Betonung der Frühlingsallegorie zur Geltung zu bringen. Die listige Inszenierung des frühlingshaften Blütenzaubers durch Gaia-Flora, um das „Mädchen“ Persephone zu verführen und so ihre Entführung in die „winterlichen“ Gefilde der Unterwelt zu ermöglichen, und das Anbrechen des wirklichen Frühlings mit der Rückkehr der Entführten zur Erde und zu den Olympiern, die das Ende der Unfruchtbarkeit und der Hungersnot mit sich bringt, dargestellt durch das fruchtbringende Element des Regens und der Augsburger Flußgottheiten, ist daher in ebenso eleganter wie witziger allegorischer Antithese als eigentlicher Inhalt des Deckengemäldes zu bezeichnen. Die Deutung der Schlüsselfigur des Deckengemäldes als Caritas durch Hagen kann als irrtümlich ausgeschlossen werden. Die Doppeldeutigkeit der Darstellungsinhalte und Personifikationen bis zu den attributiven Details erweist sich als die zentrale Gestaltungsgrundlage Matthäus Günthers, womit er der erzählerischen Vielschichtigkeit der mythologischen Textvorlage gerecht wird. Die Vielschichtigkeit der allegorischen Inhalte und Personifikationen erfährt in der Konzentration auf wenige Hauptfiguren eine erstaunliche Entfaltung der individuellen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem erzählerischen Moment der dargestellten Mythologie in denkbar glücklicher Weise zugute kommt. Die Verdichtung der Darstellungsinhalte und ihrer thematischen Vielfältigkeit bildet die Grundlage für die Entfaltung einer großartigen farb-räumlichen Regie, die aus den brillanten Kontrastwirkungen des freskomäßigen Helldunkels die Übereinstimmung der Bild- und Farbräumlichkeit mit der Zeitsymbolik des Ovals und der Zeitthematik der Jahres- und Tageszeiten aus der Textvorlage entstehen läßt. Die Kongruenz der licht- und farbräumlichen Bewegungskomposition von der Lichtquelle des Dachfensters über Helios mit

<sup>25</sup> Zur Zeitsymbolik des Ovals vgl. Karl Kosel, Barocke Stuckdekoration und Ikonologie, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst XI, 1980, S. 58ff.

◀ Abb. 19: Augsburg, ehem. Kongregationsaal der Jesuiten, „Kleiner Goldener Saal“, Matthäus Günther, Detail des Deckengemäldes „Maria als Unbefleckte Empfängnis“

dem Sonnengespann und der Fackelträgerin Hekate zu Persephone und Gaia-Flora mit dem Oval des Kuppelgesimses läßt durch den Kontrast zur dunklen Farbigekeit der Flußgötter und der terrestrischen Zone diese räumlich-zeitliche Bildstruktur in ungemein suggestiver Weise zur Geltung kommen. Die farb-räumliche Gestaltung und die erzählerische allegorische Darstellungsform als deren zeit-räumliche Komponente befinden sich hier bei Matthäus Günther auf einem absoluten Höhepunkt.

Die Datierung des Deckengemäldes vor bzw. um 1755 durch Bärbel Hamacher und im Katalogbuch ist völlig unhaltbar und zudem unbegründet, da – außer bei Hagen – die Quellen zur Besitz- und Baugeschichte des Anwesens nicht berücksichtigt wurden. Die Vorgeschichte bis zur endgültigen Feststellung der Besitzerfolge macht die Konfusion zum Teil begreiflich.

Der Domherrenhof mit dem zugehörigen Gartenpavillon lief lange Zeit irrtümlich unter der Bezeichnung des Palais Greiffenklau<sup>26</sup>, d. h. als Besitz des Augsburger Domherren Franz Wilhelm Albrecht Friedrich Ferdinand Richard Freiherr v. Greiffenklau und Volraths<sup>27</sup>. Unter diesem Besitzernamen wurde die architektonische Gestaltung beider Gebäude von Theodor Neuhofer zunächst dem Baumeister Franz Kleinhans (1699–1776) zugeschrieben<sup>28</sup>. Martin Dömling nahm den Entwurf für den Füssener Baumeister Johann Georg Fischer (1673–1747) in Anspruch<sup>29</sup>. Die spätere Forschung mit Heinz-Jürgen Sauermost, Adolf Layer und Edith Luderschmidt ist sich in der Zuschreibung an Franz Kleinhans einig<sup>30</sup>. Die Korrektur der Besitzergeschichte erfolgte durch Peter Rummel und Bernt v. Hagen. Ersterer nennt Johann Franz (II) Schenk v. Stauffenberg, dessen Augsburger Kanonikat in die Zeit von 1754 bis 1784 fällt<sup>31</sup>. Hagen konnte nachweisen, daß der Genannte das Anwesen erst im Jahre 1779 vom Domkapitular Joseph Freiherr v. Speth um 6000 Gulden erwarb<sup>32</sup>. Der Vorbesitzer, Joseph Maria Wilhelm Anton Freiherr v. Speth auf Zwiefalten,

<sup>26</sup> Adolf Layer, Franz Kleinhans (1699–1776), ein Baumeister des ehemaligen Hochstifts Augsburg: JVB 5, 1971, S. 207.

<sup>27</sup> Albert Haemmerle, Die Canoniker des Hohen Domstiftes zu Augsburg bis zur Saecularisation (Privatdruck), Augsburg 1935, S. 56, Nr. 261.

<sup>28</sup> Theodor Neuhofer, Die Augsburger Residenz und ihre Baumeister, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 53, 1938, S. 142, 152f.

<sup>29</sup> Martin Dömling, Johann Georg Fischer, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 8, München 1961, S. 256–276.

<sup>30</sup> Heinz-Jürgen Sauermost, Der Allgäuer Barockbaumeister Johann Georg Fischer (= Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwabens, Bd. 14), Augsburg 1969, S. 141. – Wie Anm. 26. – Edith Luderschmidt, Der Lechtaler Baumeister Franz Kleinhans (1699–1776): Heimat Schwaben, Band 2, München 1978, S. 98f., Abb. 82 u. 83.

<sup>31</sup> Peter Rummel, Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650–1806): JVB 18, 1984, S. 12. – A. Haemmerle (wie Anm. 27), S. 167, Nr. 833.

<sup>32</sup> Hagen, S. 88, Anm. 1.

Fünfstätten und Hättingen<sup>33</sup>, erhielt im Jahre 1755 das Augsburger Kanonikat seines resignierten Bruders Franz Ludwig Freiherr v. Speth auf Zwiefalten, Fünfstätten und Hättingen, der das Kanonikat seit 1745 innehatte<sup>34</sup>. Die allgemein angenommene Datierung des baulichen Bestandes des Spethschen Domherrenhofes samt Gartenpavillon um 1755, dem Jahr des Kanonikatswechsels, bezieht sich aber in keiner der oben angeführten Forschungsarbeiten auf diesen Tatbestand der Besitzergeschichte. Dabei ist außerdem die Frage zu berücksichtigen, ob das genannte Anwesen im Jahre 1755 oder bereits früher sich im Besitz der Freiherrn v. Speth befand, die bis jetzt ungeklärt ist. Mitglieder dieser Familie sind bereits seit 1626 als Kanoniker des Augsburger Domstiftes nachweisbar<sup>35</sup>. Der Wechsel des Kanonikats im Jahre 1755 innerhalb der gleichen Familie spricht ohne Zweifel für diese Datierung der Planung und des Baubeginns des Spethschen Domherrenhofes und des Gartenpavillons. Als Auftraggeber Matthäus Günthers kann daher Joseph Maria Freiherr v. Speth bezeichnet werden.

Allein schon die dargestellte Besitzergeschichte schließt die Frühdatierung des ausgeführten Deckengemäldes vor 1755 durch Bärbel Hamacher aus<sup>36</sup>. Auf das Verhältnis der Entwurfszeichnung zum ausgeführten Fresko und die daraus sich ergebenden Folgerungen für die Datierung wird noch einzugehen sein. Hinsichtlich des ausgeführten Deckengemäldes ist an den von Hagen und Zahlten festgestellten engen Zusammenhängen mit dem Deckengemälde in Schloß Sünching (1761) mit aller Entschiedenheit festzuhalten<sup>37</sup>. Die von Hamacher unterstellte Verwandtschaft mit dem Kolorit der Deckengemälde im Würzburger Käppele (1752) entbehrt jeder Grundlage<sup>38</sup>. Ihre rauchige, sfumatohafte Farbigkeit als gesamträumliche Erscheinungsform hat mit den klar abgegrenzten hellen und dunklen Farbkomplexen und ihrer gesteigerten Kontrastwirkung beim Augsburger Deckengemälde nicht das Geringste zu tun<sup>39</sup>. Die zahlreichen und bis ins Detail gehenden Übereinstimmungen thematischer und motivischer Art zwischen den Hauptfiguren des Augsburger Deckengemäldes und der Frühlingsgruppe des Sünchinger Freskos, die Hagen ausführlich behandelt<sup>40</sup>, brauchen hier nicht mehr wiederholt zu werden.

Den eindeutigsten Beweis für den engen zeitlichen Zusammenhang zwischen den Sünchinger und Augsburger Fresken liefert der Vergleich der farbräumli-

<sup>33</sup> A. Haemmerle (wie Anm. 27), S. 147, Nr. 729.

<sup>34</sup> A. Haemmerle (wie Anm. 27), S. 146, Nr. 724.

<sup>35</sup> A. Haemmerle (wie Anm. 27), S. 147, Nr. 728.

<sup>36</sup> B. Hamacher (wie Anm. 4), S. 129.

<sup>37</sup> Wie Anm. 3 u. 5.

<sup>38</sup> Wie Anm. 36.

<sup>39</sup> Kat. M. Günther, Abb. 89.

<sup>40</sup> Hagen, S. 87f., Abb. 11.

chen Gestaltung, die Matthäus Günther bei beiden Werken völlig übereinstimmend anwendet. Die Grundlage für diese Übereinstimmung bildet die zu außerordentlicher räumlicher Kontrastwirkung gesteigerte Spannung zwischen der Winter- und Frühlingsgruppe des Sünchinger Deckengemäldes<sup>41</sup>. Der Gegensatz zwischen den dunklen und schweren Farben der Wintergruppe zu den leichten und blühenden Tönen der Frühlingsdarstellung veranschaulicht in seinem Spannungsverhältnis zur zentralen Lichterscheinung um Jupiter und in den Farbgruppierungen die grundlegenden Gemeinsamkeiten der Farbträumlichkeit und -komposition bei beiden Deckengemälden. Als Beispiel sei hier nur die Gruppe mit Janus und dem Winter im Sünchinger Fresko angeführt<sup>42</sup>. Die Zusammenstellung des Dunkelblaus am gestirnten Nachthimmel, des gedämpften Karminrots im Mantel des Janus und der Brauntöne im Mantel des Winters, den Flügeln des Janus und im Inkarnat bildet insgesamt die unmittelbare Voraussetzung für die Farbigkeit der Flüssegruppe des Augsburger Freskos.

Die an die Wintergruppe unmittelbar anschließende Darstellung mit Apollo auf dem Sonnenwagen bildet nicht nur die Schlüsselstelle für die bild- und farbträumliche Kontrastierung der Frühlings- und Wintergruppe innerhalb des Sünchinger Freskos, sondern stellt auch die unmittelbare Voraussetzung für die Entfaltung der licht- und farbträumlichen Regie beim Augsburger Fresko dar, die dort ebenfalls von der Heliosgruppe ausgeht (Abb. 18). Die kompositionelle und lichträumliche Beziehung der Apollogruppe zur Lichterscheinung Jupiters im Zentrum des Sünchinger Deckengemäldes verursacht denselben zu höchster Spannung gesteigerten Kontrast zur Wintergruppe, wie dies völlig übereinstimmend beim Augsburger Fresko im farblichen Gegensatz zwischen der Helios- und der Flüssegruppe der Fall ist. Die lichträumliche Spannweite der Beziehung zwischen dem Sonnengott und dem Göttervater erfährt durch die Stellung der Apollogruppe unmittelbar über dem Gesims in der Südwestecke des Schlosssaales eine Steigerung zu höchster gesamtträumlicher Strahlkraft. Das unvermittelte Auftauchen des Sonnengespanns aus dem Raum über und hinter dem Gesims bezieht sich durch seine Stellung über der Südwestecke unmittelbar auf die südseitige obere Fensterreihe als natürlicher Lichtquelle des Saales. Das Erscheinen des Sonnengespanns an dieser Stelle stellt daher durch seine Beziehung zur natürlichen Lichtquelle die Verbindung zwischen dem Bildraum als Lichterscheinung und dem lichterfüllten freien Landschaftsraum außerhalb des Saales her. Die motivische, licht- und bildträumliche Übereinstimmung mit der aus dem Lichteinfall des Dachfensters auftauchenden Heliosgruppe beim Augsburger Deckengemälde ist daher als eine restlose zu bezeichnen. Die Apollogruppe des Sünchinger Deckengemäldes bildet motivisch und durch ihre

<sup>41</sup> Zdenko v. Hoening O'Carroll, Schloß Sünching (= Schnells Kunstführer 1650), München-Zürich 1988, Abb. S. 21 (zitiert als: Kunstführer Sünching).

<sup>42</sup> Kunstführer Sünching, Abb. S. 20.

Stellung in der architektonischen und bildlichen Lichtführung die unmittelbare Voraussetzung für die gleiche Gruppe des Augsburger Deckengemädes.

Dieser Zusammenhang bestätigt sich in den die Sünchinger Apollogruppe begleitenden Gestalten und den entsprechenden Figuren des Augsburger Freskos. Der vor dem Gespann Apollos auf einem Löwen reitende Putto, der die Leine an der Deichsel des Wagens Kybeles hält, ist völlig identisch mit derselben Figur in der Augsburger Kybelegruppe. Vor allem aber die Gestalt eines Genius, der über der Sünchinger Apollogruppe eine Blumengirlande hält, bildet in seiner Körperhaltung und in seiner kompositionellen Stellung als direkte Abgrenzung zwischen Frühlings- und Wintergruppe das direkte Vorbild für die Fackelträgerin Hekate im Augsburger Fresko. Farblich aus dem Licht um das Sonnengespann entwickelt, bezeichnet er die Grenze zur dunklen Farbigkeit der Wintergruppe und findet so in der Hekate und ihrem Verhältnis zur Flüssegruppe und zum Sonnenwagen im Augsburger Deckengemälde seine völlig übereinstimmende Entsprechung.

Es dürfte damit eindeutig bewiesen sein, daß Matthäus Günthers Deckengemälde im Gartenpavillon des Spethschen Domherrenhofes sein Fresko im Sünchinger Schloßsaal zur Voraussetzung hat. Abgesehen von den motivischen Übereinstimmungen, die für die chronologische Einordnung nur sekundäre Bedeutung besitzen, ist beim Augsburger Deckengemälde das Verhältnis des „gemalten“ Lichtes zum natürlichen Licht, d. h. dasjenige der Heliosgruppe zum Lichteinfall des Dachfensters, ohne die oben dargestellte Lichtgestaltung bei der Apollogruppe in Sünching als Vorbild nicht denkbar. Die Berechtigung, die künstlerische Gestaltung des Lichteinfalls durch Matthäus Günther in Sünching und Augsburg als direktes Indiz für die Chronologie zu bezeichnen, läßt sich an Hand der Entwurfszeichnung für das Deckenfresko im Gartenpavillon des Hauses St. Ambrosius (Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. PAFA 104) nachweisen<sup>43</sup>.

Die genannte Zeichnung kann nicht als letzter Entwurf für die Ausführung des Deckengemädes bezeichnet werden, da das Dachfenster als Lichtquelle nicht berücksichtigt ist und weil mehrere wesentliche Figuren des ausgeführten Freskos, vor allem die Wertach, Hekate und die Putten vor dem Wagen Kybeles, fehlen. Die nicht berücksichtigte Lichtführung in der Kuppel des Gartenpavillons erweist sich besonders deutlich dadurch, da das Gespann des Sonnengottes aufgrund seiner kompositionellen Stellung sich in die Lichtquelle hineinbewegen würde und nicht, wie in der Ausführung, aus ihr heraus. Das Entwurfsstadium der Zeichnung Matthäus Günthers ist daher eindeutig vor der Bauausführung des Gartenpavillons anzusetzen und beweist damit die Berechtigung der Datierung Hamachers um 1750–55. Doch angesichts der Unterschiede

<sup>43</sup> Hagen, S. 85, Abb. 6. – B. Hamacher (wie Anm. 4), Abb. 44. – R. Biedermann, in: Kat. M. Günther, S. 244f., Nr. 45 m. Abb.

zum ausgeführten Deckengemälde kann auf dessen unmittelbar nachfolgende Entstehung und eine entsprechende Datierung um 1755 nicht geschlossen werden.

Maßgeblich für die Feststellung der chronologischen Reihenfolge der Zeichnung und der beiden Deckengemälde in Sünching und Augsburg ist der Vergleich zwischen der Entwurfszeichnung und der abgebildeten Gruppe des Sünchinger Deckengemäldes mit Kybele und dem Sonnenwagen Apollos. Die genannte Gruppe in Sünching stellt nämlich nichts anderes als eine spiegelbildliche Variante der figürlichen Komposition auf der Entwurfszeichnung dar. Kennzeichnend für das spiegelbildliche Übernahmeverfahren bei der Sünchinger Gruppe ist der Wegfall des Flußgottes bei der Umkehrung des Löwenwagens Kybeles. An der Stelle des Lechs erscheint in Sünching der auf dem Löwen sitzende Putto, der die Leine der Wagendeichsel hält. Dieselbe konsequente Anwendung des spiegelbildlichen Übernahmeverfahrens ist an Hand des Genius' auf der Zeichnung zu beobachten, der Floras Blumenkorb unterstützt. Bei der Kybelegruppe des Sünchinger Freskos erscheint er in spiegelbildlich völlig übereinstimmender Körperhaltung mit Oberkörper und Kopf über den Blumenkorb hinausragend. Endgültigen Aufschluß über die Chronologie gibt das Verhältnis der Sünchinger Kybele zur Entwurfszeichnung. Das kompositionelle Verhältnis der Sünchinger Gestalt zum Löwen mit dem auf dessen Kopf gestellten linken Bein und dem angewinkelten rechten Arm entspricht völlig der gleichen Figur auf der Zeichnung. Doch die Beinstellung der Sünchinger Kybele und die Gewandanordnung zwischen den Beinen ist eindeutig von der Flora der Zeichnung übernommen. Die kompositionelle und motivische Abhängigkeit der Sünchinger Kybele- und Apollogruppe von der Entwurfszeichnung zum Augsburger Deckengemälde, die aber noch nicht die endgültige Grundlage zu dessen Ausführung darstellt, ist damit eindeutig bewiesen.

Die Einführung des natürlichen Lichteinfalls – indirekt beim Sünchinger, direkt beim Augsburger Fresko – als dominierendes Element der farbäumlichen Gestaltung bildet daher den Abschluß der dargestellten Entwicklung. Die Lichtfarbigkeit des Sonnengespanns und der Hekate im Augsburger Deckengemälde und ihre Voraussetzungen in Sünching, die dort dem indirekten Lichteinfall gemäß in einer sehr distanzierten und zurückhaltenden Transparenz erscheint, erfährt in Augsburg eine bild- und farbäumliche Steigerung, die in der selbständigen Erfindung und Gestaltung der Komposition mit Helios, Hekate und Gaia-Flora ihren Höhepunkt und Abschluß findet. Die damit verbundene Entfaltung einer strahlenden Lichtfarbigkeit und ihre Kontrastierung mit den dunkleren Farbkomplexen basiert in ihrer farbäumlichen Struktur eindeutig auf den im Deckenfresko des Sünchinger Schloßsaales geschaffenen Voraussetzungen, wobei aber die spezifischen koloristischen und farbäumlichen Gestaltungselemente von Matthäus Günther in der Auseinandersetzung mit dem direkten Lichteinfall entwickelt werden. Die Wirkungsweise und

ästhetische Bedeutung der Verspiegelung – im Sünchinger Schloßsaal die der Fensterwand gegenüberliegende Nordwand und die Schmalseiten; im oktagonalen Innenraum des Augsburger Gartenpavillons der Spiegel gegenüber der Fenstertür, worauf Hagen nachdrücklich hinweist<sup>44</sup> – besitzen hier für die Entwicklung der Licht- und Raumfarbigkeit bei Matthäus Günther eine maßgebliche Bedeutung. Das Aufsteigen des Hypaethralfreskos, wie Hagen zutreffend formuliert<sup>45</sup>, aus dem gleichmäßig ausgeleuchteten Innenraum und aus dem direkten Lichteinfall des Dachfensters zu einer strahlenden Licht- und Farberscheinung im Bildzentrum bildet in der faszinierenden Wirkung dieses Bewegungsvorganges und in der sprühenden Brillanz der Farbigkeit die höchste Entfaltung und Vollendung der licht- und farbräumlichen Gestaltungsmöglichkeiten, die Matthäus Günther in seinem Sünchinger Fresko vorgebildet hat.

Die von Hagen und Zahlten vorgeschlagene chronologische Reihenfolge kann daher als gesichert bezeichnet werden. Das Deckengemälde im Gartenpavillon des Spethschen Domherrenhofes ist nach 1761 zu datieren. Die Verwirklichung dieser fulminanten Licht- und Farbraumgestaltung in den künstlerisch anspruchsvollsten Profanräumen des Rokokos – bei Balthasar Neumann und Giovanni Battista Tiepolo in der Würzburger Residenz und bei François de Cuvillies d. Ä. in Schloß Sünching – besitzt in der Augsburger Rokokomalerei mit Matthäus Günther diejenige Künstlerpersönlichkeit, die mittelbar durch den Einfluß Tiepolos und durch die unmittelbare Zusammenarbeit mit Cuvillies in Schloß Sünching den bedeutendsten schöpferischen Anteil daran genommen hat. Die grundlegende Wandlung der licht- und farbräumlichen Wirkungsweise durch die Wechselbeziehungen zwischen direktem natürlichem Lichteinfall und der indirekten Lichtführung durch die Verspiegelung verursacht einen Stilwandel im Vergleich zu den Gestaltungsmöglichkeiten der Deckenmalerei in den Kirchenräumen dieser Zeit, der die enormen Unterschiede zwischen den kirchlichen und profanen Fresken auch bei Matthäus Günther erklärt. Aufgrund dieser fundamentalen strukturellen Unterschiede sind die Vergleichsmöglichkeiten zwischen den kirchlichen und profanen Fresken Günthers hinsichtlich des Verhältnisses von Farbe und Licht nur in sehr eingeschränktem Maße gegeben. Der Stilwandel bei Matthäus Günther am Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre bei den profanen Deckengemälden in Stuttgart, Sünching und Augsburg ist zwar ohne den Einfluß von Tiepolos Würzburger Fresken nicht denkbar, aber die Gestaltung der licht- und farbräumlichen Regie aufgrund der gegebenen räumlichen Verhältnisse erfolgt bei den behandelten Werken in völliger individueller Selbständigkeit. Was hier in der schöpferischen Auseinandersetzung mit den dargestellten Lichtverhältnissen in den verschiedenartigsten profanen Innenräumen entsteht, ist eine höchste

<sup>44</sup> Hagen, S. 83.

<sup>45</sup> Wie Anm. 44.

Steigerung der Auffassung des Rokokos von der Qualität des Lichtes, wonach das Weiß „materialisiertes, zur Farbe geronnenes Licht“ ist<sup>46</sup>. Für die Räume in Sünching und Augsburg mit den Deckengemälden Matthäus Günthers gilt in besonderem Maße die Feststellung Hans Sedlmayrs: „Das Weiß stimmt die farbige Welt der Dinge auf einen Grundton, von dem aus schon ein Hauch von Farbe mit voller Intensität wirken kann und eine starke Farbe als nie gesehener Eindruck wirkt“<sup>47</sup>. Die Vielschichtigkeit der Wirkungsweisen der Farbe als materialisiertes Licht ergibt sich vor allem aus den wechselnden architektonischen Bedingungen dieser Innenräume und der als genial zu bezeichnenden Anpassung Matthäus Günthers an die jeweils gegebenen Verhältnisse der Lichtführung. Die volle Bedeutung seiner künstlerischen Leistung ist vor allem in der Tatsache zu erblicken, daß es ihm gelingt, diesen in den andersartigen Bedingungen von Profanräumen entwickelten Malstil in die monumentale Dimension der kirchlichen Deckenmalerei zu übertragen.

Die unmittelbarsten Parallelen zum Deckengemälde im Gartenpavillon des Spethschen Domherrenhofes in Sakralräumen bilden die Fresken Matthäus Günthers in der Schloßkapelle von Sünching (1760) und im ehemaligen Kongregationsaal der Jesuiten („Kleiner Goldener Saal“) zu Augsburg (1765)<sup>48</sup>. Bei aller Unterschiedlichkeit bezüglich der Größe und des Grundrisses spielt in beiden Sakralräumen die Verspiegelung für die Lichtführung eine wesentliche Rolle. Im trapezförmigen doppelgeschossigen Raum der Sünchinger Schloßkapelle ergibt sich aus dem natürlichen Lichteinfall der westseitigen obergeschossigen Fensterreihe und aus der Verspiegelung der Blindfenster in beiden Geschossen der längsseitigen Wände eine Beleuchtung in Beziehung zum Deckengemälde, die der Lichtführung im Augsburger Gartenpavillon aufs engste verwandt ist<sup>49</sup>. Günthers Sünchinger Kapellenfresko zeigt in seiner licht- und farbäumlichen Zweistufigkeit sowie in seiner Komposition und Farbigkeit eine völlige Übereinstimmung mit dem Augsburger Deckengemälde. Die auf den Lichteinfall abgestimmte Farbigkeit unterscheidet zwischen der strahlenden Erscheinung der Gottvater-Christus-Gruppe mit dem Engelskonzert im Lichtbereich der westseitigen Fenster und der gedämpften Farbigkeit der Engelsgruppe über der Altarbekrönung, die im Bereich der Lichtbrechung durch die verspiegelten Fenster liegt. Gerade diese Dreiergruppe von Engeln am

<sup>46</sup> Wie Anm. 44.

<sup>47</sup> Hans Sedlmayr, *Bustelli und das Rokoko*, in: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3. Band, Mittenwald 1982, S. 191.

<sup>48</sup> Kat. M. Günther, S. 362, 373 (irrtümliche Datierung: 1761). – Zur Datierung des Freskos in der Schloßkapelle Sünching: Vertrag mit M. Günther vom 19. April 1760; Text des Vertrages im Wortlaut: Kat. M. Günther, S. 388, Nr. 24. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses: Karl Kosel, *Ein Spätwerk des François Cuvilliés*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 107, 1967, S. 103–120.

<sup>49</sup> *Kunstführer Sünching*, Abb. S. 8 u. 9.

unteren Bildrand zeigt in ihrer konkaven Komposition und durch ihre gedämpften Rot-, Blau- und Grüntöne in den Gewändern und Wolken die denkbar engste Verwandtschaft mit der Kybele-Persephone-Gruppe und den Flußgottheiten des Augsburgers Freskos. In der Gottvater-Christus-Gruppe erscheint mit der lichtstrahlenden Farbigkeit der durchsichtigen Rot-, Gold- und Blautöne und mit dem wehenden Mantel Gottvaters die unmittelbare Voraussetzung für die gleiche Farbstellung und Komposition der Augsburgers Gaia-Flora-Gruppe.

Die Lichtführung im sog. „Kleinen Goldenen Saal“ zu Augsburg basiert auf der Gegenüberstellung der beiden großen Fensterreihen, die in den beiden kartuschenförmig umrahmten Spiegeln der Westwand und den verspiegelten nördlichen Nischen der beiden westlichen Fensterachsen zu einer den oben behandelten Räumen vergleichbaren Lichtraumgestaltung zusammengeschlossen werden. Dieser Lichtführung entsprechend ist in der Himmelszone des Deckengemäldes ebenfalls eine licht- und farbäumliche Zweistufigkeit zu beobachten<sup>50</sup>. Über der sonnenhaften Erscheinung der Muttergottes, der Dreifaltigkeitsgruppe, der anbetenden und musizierenden Engel wird der in schweren Grüntönen gehaltene Vorhang gelüftet. Die Übertragung der natürlichen Beleuchtung und der malerischen Lichtraumgestaltung, wie sie in der Sünchinger Schloßkapelle und im Spethschen Gartenpavillon ausgebildet wurde, auf die große Deckenfläche des Kongregationssaales erfolgt durch die Übersetzung des Lichteinfalls in die überwältigende Sonnenerscheinung um die Dreifaltigkeitsgruppe in Begleitung der scharlachrot gekleideten Engel. Die Konzentration der licht- und farbäumlichen Totalität auf diesen Bereich der höchsten Glorie im Gegensatz zur farblichen Schwere des gelüfteten Vorhangs bewirkt innerhalb der Lichterscheinung die Aufhebung der farbäumlichen Zweistufigkeit, die noch bei den entsprechenden Gruppen des Sünchinger Kapellenfreskos zu beobachten ist. Gleichermassen ergibt sich aber daraus, daß diese Vereinheitlichung des Licht- und Farbraumes und ihre Betonung durch die Rot- und Goldtöne im Deckengemälde des Gartenpavillons als expansiver räumlicher Bewegungsvorgang mit der aus dem Lichteinfall hervorgehenden Komposition des Sonnengespanns, der Hekate und der Gaia-Flora vorgebildet ist. Die Verdichtung von Lichtquelle, Sonne und Rot-Gold-Gruppierung zu einer dynamisch bewegten Raumfarbigkeit von hoher expansiver Strahlkraft nimmt eindeutig dieselbe licht- und farbäumliche Struktur der Dreifaltigkeitsgruppe im Deckengemälde des Augsburgers Kongregationssaales vorweg.

Im Gegensatz zur raumöffnenden Strahlkraft der Dreifaltigkeitsgruppe ist die Farbigkeit der Muttergottesgruppe und der begleitenden Engel mit ihren Blau-, Gold- und Weißtönen vor den abgeschatteten Wolkenpartien durch die farbliche Betonung der Geschlossenheit des Figuren- und Gruppenumrisses

<sup>50</sup> J. Zahlten, in: Kat. M. Günther, Abb. 15.

bestimmt. In dieser Lokalisierung von ausgesprochenen Licht- und Raumfarben, die in der geschlossenen Dreieckskomposition der Muttergottesgruppe ihre Entsprechung findet, wird daher die Verfestigung von Form und Farbe im Sinne des beginnenden Klassizismus erkennbar. Der Vergleich zwischen der Gaia-Flora im Deckengemälde des Gartenpavillons und der Muttergottes als Unbefleckte Empfängnis im Kongregationssaal verdeutlicht diese Verfestigung der Umrißform durch die Farbe bei letzterer Figur (Abb. 19). Ausschlaggebend für die chronologische Bewertung dieses Vergleichs ist die Feststellung, daß die Komposition der Muttergottes und der Engel zu ihren Füßen in ihren Körperhaltungen und den Gewanddrapierungen eine weitgehend übereinstimmende spiegelbildliche Wiederholung der Gaia-Flora-Gruppe darstellt. Wenn es noch eines zusätzlichen Beweises für die vorgeschlagene chronologische Einordnung bedarf, so genüge hier der Hinweis auf das Verhältnis des Hauptes der Muttergottes zum wehenden Mantelende und zum Strahlenkranz. Die kompositionelle und motivische Gleichartigkeit mit der gleichen Partie bei der Gaia-Flora läßt im Verhältnis zum Licht den fundamentalen Unterschied zwischen verfestigender Abgrenzung und formauflösender farblicher Öffnung erkennen.

Daraus ergibt sich mit Zwangsläufigkeit der Schluß, daß das Deckengemälde im Gartenpavillon des Spethschen Domherrenhofes zwischen den Fresken Matthäus Günthers in Schloß Sünching (1760/61) und im ehemaligen Kongregationssaal der Jesuiten zu Augsburg (1765) entstanden ist. Der Spethsche Gartenpavillon als Architektur und sein Deckengemälde sind ohne die raumkünstlerischen Gestaltungen im Spätwerk von François de Cuvillies d. Ä. mit der Innenausstattung von Schloß Sünching als Höhepunkt und mit der Beteiligung Matthäus Günthers als Voraussetzungen für seine Innenraumgestaltung nicht denkbar. Die Wechselbeziehung und Durchdringung von Innen- und Außenraum, Kunst- und Landschaftsraum und die dafür eingesetzten Gestaltungsmittel der Lichtführung und der Verspiegelung sind in dieser Verschmelzung von Licht- und Farbraum spezifische Möglichkeiten des bayerischen Rokokos in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Diese letzte und höchste Entfaltung der Lichtmalerei im Deckenfresko der sechziger Jahre darf nicht mit der „Auszehung der Farbe“ verwechselt werden, wie dies Hamacher irrtümlich annimmt. Das früheste Werk Matthäus Günthers, das die vom Klassizismus geprägte Auszehung der Farbe veranschaulicht, entsteht nach der Ausmalung des Augsburger Kongregationssaales: Es ist das Deckenfresko von 1767 in der Portenkapelle des Zisterzienserklosters Aldersbach (Lkr. Passau), das die sieben Schmerzen Mariens in einer längsoval umrahmten Spiegeldecke darstellt<sup>51</sup>. Das Beispiel dieser Kapelle und die architektonische Verwandtschaft des Bildträgers mit dem Gewölbe des Augsburger Gartenpavillons macht auf die

<sup>51</sup> Kat. M. Günther, S. 361, Abb. 74.

Bedeutung von Gattung und Rang der Bauwerke und Innenräume mit diesen Deckengemälden Matthäus Günthers aufmerksam. Es sind dies vor allem profane Räume wie Säle in Schlössern oder ein Gartenpavillon; kirchliche Räume mit profaner Typologie, z. B. eine Schloßkapelle oder ein Kongregationssaal oder architektonisch anspruchslose Kapellenräume. Günthers künstlerische Antwort auf diese grundlegend veränderten Aufgabenstellungen, die im Vergleich zu den kirchlichen Großaufträgen als eine Einschränkung bewertet werden könnten, ist durch eine erstaunliche erzählerische Phantasie und eine brillante Inszenierung von Licht und Farbe gekennzeichnet. Die Entfaltung seines außerordentlichen koloristischen Talents in bescheidenen Kapellenräumen nach der Ausmalung der Sünchinger Schloßkapelle erlebt in den Fresken von Fieberbrunn (1762), Aldersbach (1767), Mentelberg bei Innsbruck (1770) und auf dem Kreuzberg bei Wessobrunn (1771) eine Vollendung von höchstem künstlerischem Rang<sup>52</sup>. Im Zusammenhang mit diesen Kapellenausmalungen des 7. Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts ist auch das Deckengemälde im Gartenpavillon des Spethschen Domherrenhofes als die unmittelbarste Auswirkung der Fresken in Schloß Sünching zu sehen. Die Zusammenarbeit Günthers mit dem älteren Cuvilliés hat in der architektonischen Gestalt des Gartenpavillons – als ein später Nachfahre der Amalienburg im Nymphenburger Schloßpark – und in der brillanten Gestaltung von Licht- und Farbraum den Glanz des Münchener Spätrokos nach Augsburg gebracht. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Lichtraum, der aus der Polarität von Fenster und Spiegel gestaltet wird, ist bei Matthäus Günther in der Form, wie sie ihm Cuvilliés in Schloß Sünching vermittelte, das zentrale Phänomen seiner Kunst als Deckenmaler in den sechziger Jahren. Die Übernahme der musizierenden Engel aus dem Sünchinger Kapellenfresko im Deckengemälde des Augsburger Kongregationssaales kennzeichnet die Bedeutung der Begegnung Günthers mit Cuvilliés für die Augsburger Deckenmalerei des späten Rokokos<sup>53</sup>. Die phantasievoll blühende Erzählkunst aus dem Geist der griechischen Mythologie im Gartenpavillon des Hauses St. Ambrosius nimmt in diesem Panorama des Rokokos die Stelle einer Blume im Verborgenen ein – wie die Gestalt der Blumengöttin Flora in der Mitte dieses köstlichen Bildes.

<sup>52</sup> Kat. M. Günther, S. 363, Abb. 32 (Fieberbrunn); S. 367, Abb. 6 u. 94 (Mentelberg); S. 374, Abb. 77 (Kreuzberg).

<sup>53</sup> Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930, Abb. 99. – Mein herzlicher Dank gilt Herrn Dr. Gode Krämer, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, für die lebenswürdige Überlassung der Abbildungsvorlage und Herrn Baron v. Hoenning O'Carroll, Schloß Sünching, für die großzügige Gastfreundschaft.