

Die Hochaltarblätter des Barock in Augsburg

Von Bruno Bushart

Zu diesem Thema ist weit mehr zu sagen, als hier geleistet werden kann. Ausgelöst durch die Frage nach dem Schicksal der drei Hochaltarblätter in der Dominikanerkirche St. Magdalena, dem heutigen Römischen Museum der Augsburger Kunstsammlungen, erschien es sinnvoll, das dabei und bei früherer Gelegenheit gesammelte Material über die Augsburger Hochaltarblätter des Barock zu komplettieren und weiterführenden Forschungen zur Verfügung zu stellen. Im Gegensatz zur barocken Freskomalerei entbehren die Altarblätter noch immer der umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung, obgleich sie dieser an Bedeutung wie an Umfang kaum nachstehen. Unsere Übersicht, auf die Hochaltarblätter der Kirchen beschränkt, mag als Beitrag zu diesem offenen Kapitel der deutschen Kunstgeschichte betrachtet werden.

Für wertvolle Hilfe und Auskünfte vielfältiger Art fühle ich mich zu Dank verpflichtet den Damen und Herren Doctores Hans Aurenhammer, Wien, Hans-Helmut Dieterich, Ellwangen, Gisela Goldberg, München, Elisabeth Grünenwald, Nördlingen, Karl Kosel, Augsburg, Gode Krämer, Augsburg, Georg Paula, München, Erich Schleier, Berlin, Hilda Thummerer, Augsburg, Volker von Volckamer, Harburg, ferner dem Stadtarchiv, dem Archiv des Bistums Augsburg, der Staats- und Stadtbibliothek, den Städtischen Kunstsammlungen, der Universitätsbibliothek, alle in Augsburg sowie der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München.

I.

Zwischen dem Anfang des 17. und dem Ende des 18. Jahrhunderts erhielten sämtliche Kirchen Augsburgs, die katholischen wie die evangelischen, neue Hoch- oder Hauptaltäre. Einige wenige nur – St. Ulrich und Afra (1604) oder seit 1782 Kath. Hl. Kreuz¹ – bevorzugten Skulpturenaltäre, wie schon in der Spätgotik oder der Renaissance. Wahrscheinlich handelte es sich auch bei dem

¹ Schrein mit Kreuzigungsgruppe von Ignaz Wilhelm Verhelst 1944 zerstört.

"marmorsteinernen" Hochaltar des Domes von 1644 und dem "wertvollen Ebenholzaltar aus dem Jahre 1650" im Ostchor von St. Anna um bildhauerische Arbeiten. Ersterer wurde 1681 anlässlich der Errichtung des neuen Hochaltars in die Siebenschläferkapelle des Chorumgangs verbracht, letzterer 1817 im Zusammenhang mit der Umgestaltung des gegenüberliegenden Fuggerchors durch einen kleineren Altar ersetzt.² Über ihr Aussehen und ferneres Schicksal ist nichts bekannt. Einen Sonderfall bildet der Altar in Ev. Hl. Kreuz, dessen Mensa von einer Schrifttafel in Art eines Retabels zum Gedenken an den Wiederaufbau der Kirche 1653 hinterfangen wird. Die Funktion eines Blickfangs analog zu den barocken Hochaltären katholischer Kirchen übernehmen hier die beiden kolossalen Gemälde *Johann Heinrich Schönfelds* von 1665 an der Nordwand, die zusammen mit dem großen Kruzifix über der Kanzel in ihrer Mitte das Patrozinium der Kirche veranschaulichen.

Weitaus die Mehrzahl der Hochaltäre prunkte mit einem mehr oder minder stattlichen Leinwandgemälde, das bis zu sieben Meter hoch sein konnte. Ein erster Überschlag ergibt nicht weniger als 28 Hochaltarblätter dieses Zeitraums in Augsburger Kirchen, dazu zwei in den Vororten Oberhausen und Lechhausen. Umso überraschender fällt die Nachfrage nach ihrem Schicksal aus: Nur knapp ein Viertel von ihnen, bezeichnenderweise die kleineren, befindet sich noch im ursprünglichen Zusammenhang am ursprünglichen Platz. Sieben weitere sind zwar erhalten, aber nicht mehr in situ. Mehr als die Hälfte der nachweisbaren Hochaltarblätter aber ist entweder den Bomben des letzten Krieges zum Opfer gefallen oder seit langem verschollen. Es mag daher angebracht sein, sich dieser – einstmals hochgeachteten – Spezies kirchlicher Kunst zu erinnern, nicht zuletzt in der Hoffnung, dadurch einen besseren Zugang zu ihrem Verständnis zu gewinnen oder gar auf weitere unbekannte Hochaltarblätter aus Augsburg zu stoßen.

II.

Vorweggenommen seien diejenigen Hochaltarblätter, die sich heute noch an der Stelle befinden, für die sie geschaffen wurden. Das älteste, eine Stiftung Georg Fuggers, Landvogt in Schwaben, für die 1603/1605 errichtete katholische Friedhofskirche St. Michael (Abb. 5), ist eine der ersten Augsburger Ar-

² B. Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Domes, in: JVAB III (1969) 112, 123. – W. Schiller, Die St. Annakirche in Augsburg, Augsburg 1938, 129.

beiten des 1603 aus München übersiedelten späteren Stadtmalers *Johann Matthias Kager* (1575-1634) und stellt den Sieg des Erzengels Michael über Luzifer dar.³ 1709 wurde es von dem Augsburger Akademiedirektor *Johann Rieger* im Stil des effektvolleren Hochbarock übermalt und vergrößert, wodurch es jene Prägnanz und Spannkraft einbüßte, die Kagers frühe Werke auszeichneten. Das Thema ist, wie das Patrozinium, der Bestimmung der Kirche als Friedhofskirche angemessen: Der hl. Michael gilt nicht nur als der Kämpfer für die Sache Gottes gegen den Teufel – was ihn als Schirmherrn der Gegenreformation empfahl – sondern auch als Seelengeleiter entsprechend dem Offertorium der ersten Messe an Allerseelen: "sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam".

Vom gleichen Maler stammt das Hochaltarblatt der ehemaligen Stiftskirche St. Peter am Perlach (Abb. 6) mit der Darstellung des Guten Hirten.⁴ Auch bei diesem Bild ist die gegenreformatorische Tendenz nicht zu übersehen: Entsprechend Matth. 18, 12-14, Luc. 15, 3-7 und Joh. 10, 1-16 trägt Christus als guter Hirte das verlorene Schaf unter dem Jubel der Engel auf der Schulter heim zum Vater, während dem schlafenden Mietling im Hintergrund die Schafe entspringen. Das Gemälde ist ebenfalls unten und oben vergrößert und offensichtlich auch übermalt. Der Literatur zufolge ist es signiert und 1625 datiert. Da der zugehörige Altar erst um 1760/70 entstanden ist und das Thema nichts mit dem Patrozinium der Kirche zu tun hat, wurde das Bild möglicherweise ursprünglich nicht für St. Peter geschaffen, sondern aus einer anderen Kirche übertragen. Paul von Stetten gedenkt seiner in seiner

³ Ca. 250 cm x 150 cm. – Galt früher als Christoph Schwarz, durch Heinrich Geissler Kager zugewiesen. Vgl. H. Geissler, Die Altarbilder von St. Michael in Augsburg und der frühe Matthias Kager. – Anmerkungen zur Augsburger und Münchner Malerei um 1600, in: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg II (1965) 50 ff. – S. Netzer, Johann Matthias Kager, Stadtmaler von Augsburg, München 1980, 19, Kat. Nr. G 4.

⁴ Ca. 250 cm x 150 cm. Vgl. H. Nasse, Matthias Kager, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 46, Augsburg 1926, 90. – T. Breuer, Die Stadt Augsburg, Bayerische Kunstdenkmale I, München 1958, 42. – L. Weber, St. Peter am Perlach in Augsburg, Schnell, Kunstführer Nr. 1540, München 1985, 17. – S. Netzer (s. Anm. 3), 19, Kat. Nr. G 5. – Susanne Netzer ordnet das Altarblatt unter Kagers frühe Arbeiten in Augsburg ein (um 1605/1606), Leo Weber zufolge ist es eine Stiftung Anton Jakob Fuggers.

"Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg" von 1788⁵ nicht, doch ist es in einer Akte von 1810 bereits erwähnt.⁶

Ein ähnliches Problem stellt sich für das Hochaltarblatt von St. Markus in der Fuggerei. Die 1944 völlig ausgebrannte Kirche war 1725/1731 im Stil des Rokoko umgebaut worden, den damaligen Hochaltar schuf *Jakob Gerstens* aus München. Das zugehörige Altarblatt, das den Krieg überstanden hat und beim Wiederaufbau in ein Retabel des frühen 17. Jahrhunderts eingesetzt wurde, war in der älteren Literatur *Peter Drummer*, einem jung verstorbenen Schüler von *Alois Mack* zugeschrieben, der indessen die Fresken gemalt hatte. Norbert Lieb hat es als eine eigenständige Arbeit des Venezianers *Jacopo Palma il Giovane* (1544-1628) erkannt und um 1600 datiert. Es zeigt Christus am Kreuz, umgeben von den hl. Johannes, Maria, deren Schwester Maria, Maria Magdalena sowie dem gläubigen Hauptmann und ist signiert "Jakobus Palma F." (Abb. 7). Nach Niels von Holst dürfte das Bild mit dem Altarblatt von *Palma il Giovane* identisch sein, das im Jahre 1600 aus dem Erbe von Octavianus Secundus Fugger in die Markuskirche gelangt war. Stefania Mason-Rinaldi datiert es in ihrer Monographie um 1595 und bezeichnet es als eine kleinere Version des querformatigen Kreuzigungsbildes in der Pinakothek zu Bologna.⁷ Das Bild scheint aber erst seit der Neugestaltung der Markuskirche ab 1731 als Hochaltarblatt benützt worden zu sein. Auf dem ersten Altar der erst 1581/82 erbauten Kirche hatte nämlich zunächst – unbekannt

⁵ P. v. Stetten d. J., Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1788, 169. – Vgl. auch die Angaben bei Welz-Ruef (Anm. 55).

⁶ Stadtarchiv Augsburg KWA J 10/3. – Ebendort KWA J 1/1: "Kath. Kirchen, und Schulen Stiftungs-Administration. Verzeichniß der Gemälde, und Kunstsachen in der gesperrten 1.) St. Stephans, 2.) St. Peters, und 3.) der Karmeliter Kirche; welche zur Central Bilder Gallerie nach München bestimmt waren, aber nach anliegendem Original allerhöchsten spezial Befehl vom 3. Febr. 1810 diesen Kirchen wieder verbleiben sollen." Für die Karmelitenkirche genannt werden "1.) das Abendmahl 2.) die Geburth Christi von Heiß", für St. Stephan "3.) der heil. Stephan von Bergmüller", für St. Peter "2.) der gute Hirt – oben auf demselben der heil. Petrus in ovaler Form".

⁷ N. Lieb, Ein Altarbild von Jacopo Palma il Giovane in Augsburg, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF. XI, 1936, 4 ff. – N. von Holst, La pittura veneziana tra il Reno e la Neva, in: Arte Veneta, 1951, 131. – S. Mason-Rinaldi, Palma il Giovane, L'opera completa, Milano 1984, 74, Nr. 11, Abb. 20.

wie lange – die Fronleichnamsguppe *Hans Dauchers* aus der Fuggerkapelle in St. Anna gestanden.⁸

Die Franziskanerinnenklosterkirche Maria Stern, im Innern 1730 barockisiert und nach 1944 wieder hergestellt, besitzt zwar nicht mehr den barocken Hochaltar, doch dessen um 1730 zu datierendes Hochaltarblatt von *Johann Georg Bergmüller* (1688-1762). Es zeigt die Muttergottes im Sternenzkranz mit der hl. Anna, die das auf der Weltkugel stehende Christuskind hält, auf Wolken thronend. Vor ihnen kniet die hl. Elisabeth von Thüringen im Gewand der Tertiärinnen des Franziskanerordens, dem sie der damaligen Annahme zufolge seit 1228 angehört hatte. Unten verteilen Putti Wein und Brot und werden die Kranken dem Schutz der Heiligen empfohlen (Abb. 10).⁹

Um 1740 – nach Norbert Lieb schon um 1735 – malte *Christoph Thomas Scheffler* (1699-1756) das neue Hochaltarblatt der ehemaligen Dominikanerinnenkirche, danach katholischen Hospitalkirche St. Margareth.¹⁰ Den mit der Kirche verbundenen Benefizien entsprechend sind darauf die Muttergottes mit dem Christuskind, die hl. Margarethe und die hl. Ärzte Cosmas und Damian vereint (Abb. 8). Eine sorgfältig ausgearbeitete Vorzeichnung dazu besitzt das Schloßmuseum Ellwangen (Abb. 9).

Ebenfalls dem Patrozinium gemäß stellte *Matthäus Günther* (1705-1788) 1746 auf dem Altarblatt der Stiftungskapelle St. Antonius Eremita (Abb. 11) den heiligen Einsiedler als Büsser und Beter dar, wie er den Blick zum Himmel empor richtet, während sein Fuß die Gestalt der Frau Welt mit ihren Versuchungen niederhält.¹¹ Das Altarblatt ist zugleich unmittelbar mit den ebenfalls von *Günther* gemalten, thematisch zugehörigen Fresken der Kapelle

⁸ N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und der frühen Renaissance*, München 1952, 174, 385, 386.

⁹ 320 cm x 170 cm. – Vgl. O. Läuterer, *Johann Georg Bergmüller*, Landsberg o. J. (1953), 19. – A. Boecker, *Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller*, Diss. Ms., Innsbruck 1966, 34, Kat. Nr. 47.

¹⁰ W. Braun, *Christoph Thomas Scheffler*, Stuttgart 1939, 79. Nr. 19. Zur Vorzeichnung vgl. Z. 8. – N. Lieb, *Amtlicher Führer durch die Stadt Augsburg*, 1939, 18. – B. Bushart, *Barockzeichnungen aus dem Schloßmuseum Ellwangen*, in: *Das Münster*, 6, 1953, Heft 3/4, 86, Nr. 36.

¹¹ 215 cm x 146 cm. – Vgl. H. Gundersheimer, *Matthäus Günther*, Augsburg 1930, 70, 82. – *Ausstellungskatalog Matthäus Günther, 1705-1788*, Augsburg 1988, 275, Nr. 68 mit Abb.

verbunden, denn der Blick des Heiligen trifft auf das apokalyptische Lamm an der Chorkuppel, an deren Rand die Engel dem Heiligen zu Hilfe zu eilen scheinen. Dem Ideal des Rokoko gemäß fügen sich Altarblatt, Altaraufbau samt seitlichen Türen, Fresken und Stukkaturen zu einem thematisch wie kompositionell und stilistisch einheitlichen Gebilde zusammen.

Als letztes der in situ verbliebenen Gemälde sei das ausdrucksvolle "Abendmahl" (Abb. 12) genannt, das *Johann Heiß* (1640-1704) für den 1693 eingeweihten Altar in Ev. St. Ulrich schuf.¹² "Bemerkenswert ist, daß die Jünger teils sitzend, teils nach antikem Brauch auf dem Speisesofa liegend wiedergegeben sind... Dieses Interesse, historische Themen weitgehend geschichtsgetreu zu verbildlichen, teilt *Heiß* mit den französischen Akademisten. Das Bemühen um die historisch richtige Darstellung des biblischen Geschehens paart sich im Augsburger "Abendmahl" mit dem evangelisch-pastoral-theologischen Gesichtspunkt, wonach die Bilder als das bequemste, leichteste und anmutigste Mittel zur Katechismus- und Bibellehre" zu werten seien.¹³

III.

Dasselbe Thema war auch auf den beiden anderen Altarblättern der evangelischen Kirchen dargestellt, mit denen die Reihe der im letzten Krieg zerstörten Hochaltarbilder eröffnet sei. Das berühmteste war das große Abendmahlbild in der 1723/1725 barockisierten und von *Johann Georg Bergmüller* mit Fresken geschmückten Barfüßerkirche, das der Heiß-Schüler *Gottfried Eichler d. Ä.* (1677-1759) vermutlich 1723 für den fast 20 Meter hohen Altar von *Johann Friedrich Rudolph* geschaffen hatte. Welches Ansehen das Bild zu seiner Zeit genoß, geht aus seiner Aufnahme in das "Bibelwerk" von *Philipp Andreas Kilian*¹⁴ hervor, dem wir die einzige zuverlässige Reproduktion des – offenbar nie fotografierten – Gemäldes verdanken (Abb. 13).

¹² 270 cm x 146 cm, bez. links unten: Heiß. – Vgl. P. Königsfeld, *Der Maler Johann Heiß*. Memmingen und Augsburg, 1640-1704, Weißenhorn 1982, 77 ff, Nr. 8, mit weiterer Literatur.

¹³ P. Königsfeld (wie Anm. 12) 78.

¹⁴ Ph. A. Kilian, *Picturae Chalcographicae Historiam Veteris Testamenti etc. etc.*, Augsburg o. J. (um 1758).

Nicht ermittelt werden konnte der Maler des Abendmahlbildes auf dem Altar der St. Jakobskirche. Der Innenraum war nach Aussage des Kupferstichs von *Johann Thomas Kraus* 1726 im Stil des Barock modernisiert worden, der Altar muß jedoch älter sein. Seida zufolge war er "eben nicht merkwürdig", "1650 von Gutthätern gesetzt und 1705 erneuert worden".¹⁵ Fotos des Kircheninnern samt Altar im Zustand vor der Zerstörung 1944 scheinen nicht zu existieren. Auch auf diesem Bild waren die Apostel in einer hohen Halle um den runden Abendmahlstisch sitzend wiedergegeben (Abb. 16).

Zu den Kriegsverlusten zählt das einstige Hochaltarblatt der ehemaligen Augustinerchorherrenkirche Hl. Kreuz, über dessen Aussehen und Schicksal Gode Krämer ausführlich berichtet hat.¹⁶ Altar und Altarblatt sind nur durch einen um 1700 zu datierenden Kupferstich von *Johann Heiß* und *Stephan Maystetter* überliefert (Abb. 14), für das Altarblatt selbst blieb ein bildmäßig ausgeführter Entwurf auf Leinwand in Privatbesitz erhalten (Abb. 15). Eine leicht veränderte Kopie nach letzterem ist in einer Fotografie bekannt. Die Darstellung wurde unterschiedlich als "Allerheiligen", "Jüngstes Gericht", "Herrlichkeit der Heiligen im Himmel" oder "Paradies" gedeutet, ist aber in Verbindung mit dem Patrozinium der Kirche als "Triumph des heiligen Kreuzes" zu verstehen: Der auf den Wolken thronende Christus umfaßt mit der Rechten das Kreuz und weist mit der Linken auf die Scharen der durch seinen Opfertod Erlösten hin. Oben stellen Engel die übrigen Leidenswerkzeuge vor, Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes entsenden das verklärende Licht der Gottheit. Unter den Heiligen der untersten Reihe erscheinen an erster Stelle links die Diözesanpatrone Ulrich und Afra, rechts die Patrone der Augustiner, Augustinus und Hieronymus.

Das schon zur Zeit seiner Entstehung und bis ins späte 18. Jahrhundert bewunderte Gemälde wurde 1610/11 von *Hans Rottenhammer* (1564-1625) für den stattlichen Preis von 2.000 Reichstalern ausgeführt. Gleichwohl mußte es 1782 einem neuen Hochaltar mit einer dreifigurigen Kreuzigungsgruppe des

¹⁵ F. E. Frh. von Seida und Landensberg, *Historisch-Statistische Beschreibung aller Kirchen-Schul- Erziehungs- und Wohlthätigkeitsanstalten in Augsburg*, Augsburg o. J. (1812), I, 397. Nach W. Zorn, *Die St. Jakobsgemeinde in der Geschichte des evangelischen Augsburg* (Vortrag vom 1. Advent 1955), S. 7, erhielt die Kirche "noch im 17. Jahrhundert den Altar mit seinen krönenden Figuren."

¹⁶ G. Krämer, *Rottenhammers ehemaliges Hochaltarbild des Augustinerchorherrnstiftes Hl. Kreuz*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 80 (1986/1987) 109 ff, mit Abb. und weiterer Literatur.

Augsburger Bildhauers *Ignaz Wilhelm Verhelst* weichen und wurde auf die Chorempore verbannt, vielleicht weil es "als Fremdkörper in der seit 1716 prächtig im Barockstil ausgestatteten, ehemals gotischen Kirche empfunden wurde",¹⁷ vielleicht aber um der entschiedeneren Hervorhebung des Kreuzespatroziniums im Sinne der Aufklärungszeit willen. In der Bombennacht vom 25. auf 26. Februar 1944 jedenfalls gingen beide, *Rottenhammers* Altarblatt wie *Verhelsts* Hochaltar, zugrunde.

Im Gegensatz zu Hl. Kreuz können wir uns von dem gleichfalls 1944 zerstörten Hochaltarblatt der ehemaligen Stiftskirche St. Moritz keine genaue Vorstellung mehr machen. Es war im Zuge der Umgestaltung des Chores um 1630 – angeblich in Konkurrenz zu *Rubens* – von *Johann Matthias Kager*, der offenbar die gesamten Arbeiten leitete, im Auftrag der Grafen Fugger gemalt worden und stellte den hl. Moritz mit den Märtyrern der Thebäischen Legion dar, darüber, von Engeln verehrt, die Muttergottes mit dem Christuskind (Abb. 17). Daß das große Gemälde noch 1764 in den neuen Hochaltar übernommen wurde, zeugt für sein unverändertes Ansehen. Nach Hermann Nasse war es allerdings "so, wie es jetzt vor uns steht, obwohl ursprünglich für *Kager* beglaubigt, eine Arbeit von *Bergmüller*, der das Bild vollständig veränderte."¹⁸

Wenig besser steht es mit dem ebenfalls der Bombennacht des 25. auf 26. Februar 1944 samt dem Kirchenraum zum Opfer gefallenen Hochaltarblatt der ehemaligen Damenstiftskirche St. Stephan. Den Altar hatten 1757 bis 1759 die Brüder *Placidus* und *Ignaz Wilhelm Verhelst* geschaffen, das wohl gleichzeitig entstandene Bild der damalige Akademiedirektor *Johann Georg Bergmüller*.¹⁹ Soweit die allein erhaltenen, unscharfen Fotos ein Urteil zulassen, zeigt es den auf Wolken knieenden Kirchenpatron im Ornat eines Diakons, von Engeln umgeben, deren unterster den Grundriß des Kirchenneubaus vorwies (Abb. 18). Sein Verlust ist

¹⁷ G. Krämer (wie Anm. 16) 110.

¹⁸ H. Nasse (wie Anm. 4) 81. – S. Netzer (wie Anm. 3) 31, Anm. 102, 139. Die Angabe, daß das Bild, nach Paul von Stetten 1788, als Seitenaltarblatt gedient habe und daß es die hl. Moritz, Franziskus und Sebastian darstellte, trifft nicht zu. Vgl. N. Lieb, Amtlicher Führer durch die Stadt Augsburg, Augsburg 1939, 21 (dort noch um 1616 datiert). – N. Lieb, Augsburg, St. Moritz, Kleiner Deutscher Kunstführer Nr. S 482/83 1941, 8.

¹⁹ A. Boecker (wie Anm. 9), Kat. Nr. 91 mit weiterer Literatur. – D. Dietrich, Aegid Verhelst 1696-1749, Weiffenhorn 1986, 161 ff, Abb. S. 167, 188. – Vgl. Anm. 6.

umso mehr zu bedauern, als es zu den besten Spätwerken des geschätzten Meisters gehört zu haben scheint. Glücklicher Weise läßt sich eine bisher unbeachtete, große, lavierte Federzeichnung in der Wiener Albertina mit Sicherheit auf dieses Altarblatt beziehen (Abb. 19). Sie entspricht der aus den Abbildungen zu erahnenden Komposition und erweist sich durch Thema, Signatur und das Datum 1757 als verbindliche Vorlage für die Ausführung.²⁰

Johann Joseph Anton Huber (1737-1815), der letzte katholische Direktor der Augsburger Kunstakademie, schuf 1798 das Hochaltarblatt für die Pfarrkirche im nahen Oberhausen, deren Inneres er im Jahre zuvor mit Fresken ausgemalt hatte.²¹ Auch hier richtet sich das Bildthema nach dem Patrozinium der Kirche, die St. Peter und Paul geweiht ist. Dargestellt war der Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium, darüber wiesen zwei Putti Lorbeerkränze und Palmzweige vor, während im Vordergrund die Henker und ihre Knechte die Exekution durch Kreuzigung und Enthauptung vorbereiten (Abb. 20). Das Bild, das den besonderen Beifall Lipowskys fand, wurde 1944 zusammen mit den Fresken durch Bomben zerstört.

Von *Huber* stammte schließlich das gleichfalls 1944 vernichtete Hochaltarbild der Pfarrkirche St. Pankratius in Lechhausen aus dem Jahre 1806.²² Über sein Aussehen sind wir wieder nur durch eine unscharfe Fotografie des Altars unterrichtet (Abb. 21). Demnach kniete der jugendliche, durch das Schwert hingerichtete Heilige in antiker Tracht auf Wolken, während unten links eine hilf flehende Frau ihr Kind zu ihm emporhebt.

Ein Meisterstück ersten Ranges ging 1944 mit dem Brand der Dominikanerinnenkirche St. Ursula verloren. Die um 1720/30 barockisierte

²⁰ Wien, Albertina, Inv. Nr. 3843; Feder, laviert. 29,7 cm x 15,6 cm. Bez. unten JGB (ligiert) 1757. Nicht bei A. Boecker (wie Anm. 9).

²¹ F. J. Lipowsky, *Baierisches Künstler-Lexikon*, Bd. I, München 1810, 131. – P. Sprandel, *Öl-bilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiendirektors Johann Joseph Anton Hueber (1737-1815)*, Magisterarbeit München 1985 (Ms), 91 ff und 119, Kat. Nr. 56. Herrn Peter Sprandel, MA, danke ich für Überlassung der Fotografie.

²² J. J. v. Huber, *Johann Joseph Huber (Biographische Notizen vom 20. Oktober 1816, Augsburg)*, in: *Zeitschrift für Baiern und die angränzenden Länder*, Jg. II, Bd. II. München 1817, 367. – J. Niedermaier, *Notizen zur Geschichte von Lechhausen*, 1916, 124. – P. Sprandel (wie Anm. 21), 119. Kat. Nr. 38. – A. Vierbacher (Hrsg.), *Lechhausen, Augsburg 1985*, Abb. S. 152.

Kirche besaß ein Hochaltarblatt des Venezianers *Jacopo Amigoni* (1682-1752) mit dem Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen. Da es Hermann Voss schon 1926 in seinem Aufsatz über italienische Gemälde in Augsburger Kirchen²³ veröffentlicht hatte, ist es wenigstens in einer brauchbaren Fotografie überliefert (Abb. 22). Es gehörte zu den Arbeiten, die der vielgewanderte Maler während seines Aufenthaltes in Süddeutschland zwischen 1720 und 1728 geschaffen hat. Ein freundliches Geschick hat die farbenprächtige 106 cm x 66 cm große Ölskizze bewahrt (Abb. 23). Sie stimmt mit der Ausführung bis auf geringe Einzelheiten und den oberen Abschluß überein und befindet sich im Besitz des Virginia Museums of Fine Arts in Richmond.²⁴

Fast nur dem Zufall ist es zu verdanken, daß das ebenfalls im Krieg vernichtete Altarblatt von St. Maximilian wenigstens auf dem Weg über eine kleine Ölskizze vergegenwärtigt werden kann. Theodor Rolle ist dem ungewöhnlichen Schicksal des Bildes bis zu seiner Zerstörung nachgegangen.²⁵ König Max I. Joseph hatte es auf Bitten des damaligen Stadtpfarrers Georg Ferdinand Märkl im Mai 1812 der zur Ehre des neuen Landesherrn umgetauften, vormaligen Franziskanerkirche zum Heiligen Grab zum Geschenk gemacht. Märkl hatte in seiner Eingabe vom 13. Juni 1811 den König gebeten, daß der Kirche, "da sie nicht einmal mit einem Altarblatt des Pfarr- und Kirchenpatrons, des hl. Maximilian, versehen ist, jenes Altarblatt, das sich ehemals bei den Barmherzigen Brüdern in München befand, allergnädigst vergönnt werden möchte." Da das am 8. Juni 1812 in München abgeholt und danach restaurierte Bild für den bisherigen Altar zu hoch und zu schmal war, mußte dieser zuvor umgebaut werden, ehe es am 12. Oktober feierlich enthüllt wurde. "Das befragte, von dem vaterländischen Künstler *della Croce* in Burghausen gemalte Bildnis..." stellte den greisen Heiligen dar, wie er sich weigerte, vor dem römischen Statthalter in Lorch den Götzen zu opfern. In der Glorie schwebte ein Engel mit der Palme als Siegeszeichen, unten zog der Scharfrichter das Schwert, während das Volk entsetzt zusieht. Der Maler

²³ H. Voss, Italienische Gemälde in Augsburger Kirchen, in: Das Schwäbische Museum, 1926, 74, Abb. 6.

²⁴ W. Holler, Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim – Zürich – New York 1986, Nr. C 6, S. 17, 251.

²⁵ Th. Rolle, Die Einrichtung der Stadtpfarrei St. Maximilian in Augsburg, in: JVAB XXI (1987) 144 ff, besonders 145-148.

Johann Nepomuk della Croce (1736-1819), der seit 1758 in Burghausen lebte, war bei der Feier in St. Maximilian selbst anwesend. Während das vorige Altarbild von *Rottenhammer* (s. u.) erhalten blieb, existierte von seinem Nachfolger nicht einmal eine Fotografie.²⁶

Ein anonymes, altkolorierter Kupferstich des frühen 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg²⁷ mit der Unterschrift: "Neues Altarblatt welches sr: Köngl: Maj: v Baiern der Stadtpfarr zu St. Maximilian in Augsburg verehrten" (Abb. 24), ermöglichte die Lokalisierung einer Ölskizze *della Croces* im Bayerischen Nationalmuseum in München, wohin sie 1959 mit der Sammlung Wilhelm Reuschel gelangt war.²⁸ Die seitlich beschnittene Skizze, deren lebhaftes Farben und expressive Figurengruppen die Zugehörigkeit des Malers zum Kreis um *Franz Anton Maulbertsch* verraten, entspricht genau den Beschreibungen des Bildes und dem Augsburger Kupferstich. Der klassizistische Dekor des Opfertisches im Vordergrund deutet auf die Entstehung des undatierten Bildes im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts hin. Die vor dem Sendlinger Tor in München gelegene, 1809 abgebrochene Klosterkirche der Barmherzigen Brüder war 1772 eingeweiht worden,²⁹ der Stil des Bildes würde einer Anfertigung um diese Zeit nicht widersprechen (Abb. 25).

IV.

Auch die dritte Gruppe, die verschollenen Hochaltarblätter, wird von *Johann Matthias Kager* angeführt. Für die zweischiffige Dominikanerkirche St. Magdalena hatte er das rechte der beiden Hochaltarbilder mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts gemalt. Die Entstehungszeit ist unbekannt. In

²⁶ Das Altarblatt ist noch 1810 bei F. J. Lipowsky, *Baierisches Künstler-Lexikon*, Bd. I, München 1810, 43 unter den Werken della Croces in München aufgeführt: "In der ehemaligen Kirche der barmherzigen Brüder das Choraltarblatt: der heil. Maximilian". – Zu *Johann Nepomuk della Croce*, der zum Salzburger Freundeskreis Leopold Mozarts zählte, vgl. V. Liedke, *Zur Genealogie der Burghauser Malerfamilie della Croce*, in: *Ars Bavarica*, 3, 1975, sowie Ausstellungskatalog *Johann Nepomuk della Croce, Burghausen 1986*. – Eine unscharfe Abbildung des Altars vor der Zerstörung 1944 bei L. Wegele, *Augsburg so wie es war*, Düsseldorf 1974, 39.

²⁷ Inv. Nr. G 815-49; 13,7 cm x 8,9 cm.

²⁸ Öl auf Leinwand, 85,6 cm x 43,4 cm, rechts und links beschnitten. Vgl. W. Reuschel (und G. P. Woeckel), *Die Sammlung Wilhelm Reuschel*, München 1963, 28/29, Nr. 10. – *Barockskizzen. Bildführer 5*, Bayerisches Nationalmuseum, München 1978, 15.

²⁹ N. Lieb und H. J. Sauermost, *Münchens Kirchen*, München 1973, 291, Nr. 100.

Analogie zum Pendant auf der linken Seite von *Giovanni Lanfranco* (s. u.) könnte es um 1630 entstanden sein. Rund hundert Jahre später mußte es einem neuen Hochaltarblatt von *Anton Josef Brenner* (s. u.) weichen und wurde, Paul von Stetten zufolge,³⁰ "hinter dem Haupt:Altar zur Linken" aufgehängt. Sein weiteres Schicksal und sein Aussehen sind unbekannt. Immerhin scheint es ein ungewöhnlich qualitativvolles Werk gewesen zu sein. Der kritische Paul von Stetten schreibt dazu 1788: "... ist aber wegen einiger unziemlicher Vorstellungen hinweggenommen, und aus dem Gesicht gestellt worden, obwol es übrigens dem Brennerischen weit vorzuziehen seyn möchte".

Spurlos verschollen ist vor allem das einst berühmte, riesige Hochaltarblatt des Domes, das *Johann Heinrich Schönfeld* 1681 gemalt hatte und die Himmelfahrt Mariens darstellte.³¹ Nach dem Zeugnis von Corbinian Khamm und Plazidus Braun war der Altar selbst, der 8 000 fl. gekostet hatte, aus Stuckmarmor gemacht und reich vergoldet. Ein Kupferstich in Plazidus Brauns "Domkirche in Augsburg" von 1829 vermittelt wenigstens eine ungefähre Vorstellung davon (Abb. 28). Demnach waren auf dem Altarblatt unten die stehenden Apostel zu sehen, darüber Maria in den Wolken, im Auszugsbild schließlich Christus als Erlöser thronend mit dem Kreuz im Arm. Haupt- und Auszugsbild mußten 1852 dem neugotischen Schnitzaltar der Bildhauer *Franz* und *Anselm Sickinger* in München weichen, nachdem Bischof Petrus von Richartz in seiner Note vom 20. Februar an das Hochwürdige Domkapitel festgestellt hatte: "Es ist längst von Allen, denen

³⁰ Paul von Stetten d. J., Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1788, 169. – Vgl. auch die Angaben bei Welz-Ruef (Anm. 55).

³¹ Vgl. C. Khamm, Hierarchia Augustana..., Pars I, Augsburg 1709, 448: "In Ecclesia Cathedrali, ut ante retuli, Principem aram ex gypso obductam multo auro, et triumphalem ingressum Deiparae in Coelum assumptae (famoso Schönfeldij penicillo expressum) repraesentantem erexit". – Reisetagebuch des P. Konstantin Stampfer, OSB, 30. Oktober 1784: "1. Die Domkirche zu unserer lieben Frauen... Die besten Gemälde sind das Bild des Hochaltar, welches Mariens Himmelfahrt vorstellt" (Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben, hrsg. v. H. Dussler, Bd. 1, Weissenhorn 1968, 269). – P. v. Stetten d. J., 1788 (wie Anm. 30) 165: "Der Hochaltar, mit dem Altar=Blatte, von Joh. Heinrich Schönfeld, die Himmelfahrt Mariä, ein sehr gutes Stück". – P. Braun, Die Domkirche in Augsburg, Augsburg 1829, 40: "Er [Bischof Johann Christoph] ließ alsbald den unansehnlichen Choraltar entfernen und in die Kapelle der 7 Schläfer übertragen und einen neuen großen und majestätischen aus Gipsmarmor mit einem Aufwand von 8 000 fl. bauen, und mit einem Altarblatt, die Himmelfahrt Marias vorstellend, von Schönfeld sehr hübsch gemalt, 1681 zieren..." – Weitere Literatur bei H. Péé, Johann Heinrich Schönfeld, Die Gemälde, Berlin 1971, 242, Kat. Nr. V 2 und Abb. 31.

irgendein Urtheil in Sachen des Kunstsinnes zusteht, anerkannt, daß unter den Mißständen, die unseren Dom verunstalten, der Hochaltar der größte und dringendste ist".³² So summarisch die Angaben des Kupferstichs sind – anstelle der sichtbaren fünf Apostel z. B. waren mit Sicherheit alle zwölf dargestellt – so genau lassen sich die Quellen für *Schönfelds* Komposition bestimmen. Das Motiv der stehenden Apostel unten geht auf *Tizians* "Assunta" zurück, jedenfalls ist die Rückenfigur in der Mitte mit den erhobenen Händen von dort übernommen. Die Gestalt der Himmelfahrenden dagegen scheint sich mehr an dem 1627 bei *Rubens* bestellten Seitenaltarbild gleichen Themas in kath. Heilig-Kreuz in Augsburg orientiert zu haben. Als weitere Anregung diente offenbar *Giovanni Lanfrancos* Hochaltarbild in der Dominikanerkirche, von dem noch zu sprechen sein wird. Der Verzicht auf die großen Trügeregel zugunsten der dichten Wolken, die Haltung der Beine und der nach rechts unten ausgebauchte Mantel lassen sich am besten aus diesem Werk ableiten. Daß *Schönfeld* es gekannt und als vorbildlich betrachtet hat, geht aus einer mit seinem Monogramm signierten, aber stilistisch seinem Schüler *Gabriel Ehinger* zuzuschreibenden, lavierten Federzeichnung in der Bremer Kunsthalle hervor (Abb. 26), die schon Herbert Pée mit dem Hochaltarblatt des Augsburger Domes in Verbindung gebracht hat. Sie trägt auf der Rückseite nicht eindeutig zu entziffernde Angaben zu einem Altaraufbau, der jedoch nicht genau dem – freilich ebenfalls nicht zuverlässigen – Kupferstich bei Braun entspricht.³³ In Anbetracht der dürftigen Quellenlage wird es sich vorerst nicht entscheiden lassen, ob die Nachzeichnung ein – vielleicht frühes – Entwurfsstadium des neuen Hochaltars wieder gibt oder auf ein anderes, bisher unbemerktes großes Altarblatt dieses Themas von *Schönfeld* zu beziehen ist.

³² Diözesanarchiv Augsburg, BO 9921, Akta betr. Erbauung eines neuen Hochaltars im Dom. Ebendort der Vertrag mit F. und A. Sickinger vom April 1852. In der Literatur wird der neugotische Hochaltar für Joseph Knabl in München, der indessen nur die Figuren schuf, beansprucht und 1854 datiert (T. Breuer, *Die Stadt Augsburg, Bayerische Kunstdenkmale, Kurzinventar*, Bd. 1, München 1958, 6). – Vgl. D. Chevalley, *Die Neugotik und die Regotisierung des Augsburger Doms*, in: *JVAB XXIV* (1990) 236, und H. W. Rott, *Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts in Schwaben*, ebenda, 194.

³³ Inv. Nr. 1969/44, Feder in Braun, blau laviert, 48,2 cm x 32,8 cm, bez. rechts unten: Sch. Immerhin deutet die Angabe auf der Rückseite, daß die ganze Breite 22 Schuh betrage, auf einen ziemlich großen Altar hin.

Angeblich von *Schönfeld* stammte auch der Hochaltar der 1808 abgebrochenen Dompfarrkirche St. Johannes. Die Zuweisung geht offenbar auf Paul von Stetten, 1788, zurück. Joseph M. Friesenegger und Claudia Madel dagegen nennen den Schönfeldschüler *Johann Georg Melchior Schmidtners* (1625-nach 1707) als den Maler des 1689 datierten, 1930 im Treppenhaus des Dompfarrhofes aufgehängten und der Künstlerkartei in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg zufolge dort 1944 verbrannten Gemäldes.³⁴ Eine Entscheidung darüber läßt sich bei dem gegenwärtigen Wissensstand nicht mehr fällen. Wenn das Entstehungsdatum 1689 zutrifft, scheidet der um 1684 gestorbene *Schönfeld* als Autor aus.

Sicherer bezeugt ist *Schmidtners* Hochaltarblatt für die Jesuitenkirche St. Salvator.³⁵ Paul von Stetten bezeichnet 1788 es als "ein sehr schätzbares Stück", dargestellt war die Verklärung Christi. *Schönfeld* hatte dasselbe Thema schon 1657 auf einem Seitenaltarblatt im Dom gestaltet, das anlässlich der Regotisierung 1852 an die Marktkirche Hohenwart abgegeben wurde, in der älteren Literatur jedoch, trotz der einwandfreien Signatur, eigentümlicherweise als ein Werk *Schmidtners* geführt worden war.³⁶ Die Vermutung liegt nahe, daß hierbei die Künstler der beiden themengleichen Bilder im Dom und St. Salvator verwechselt worden waren. Eine Bestätigung dafür liefern eine – meist dem Schönfeldschüler *Gabriel Ehinger* zugewiesene – Zeichnung im Würzburger Universitätsmuseum und eine damit übereinstimmende Ölskizze in Ev. Hl. Kreuz (Abb. 27). Letztere weist soviel Ähnlichkeit mit gesicherten Werken *Schmidtners*³⁷ auf, daß wir darin – bei aller Skepsis ge-

³⁴ H. Pée (wie Anm. 31) 244, Kat. Nr. V 11. – P. v. Stetten (wie Anm. 30) 168. – Vgl. dagegen J. M. Friesenegger, Führer durch den Dom in Augsburg, Augsburg 1930, 10, 49 und C. Madel, Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtners und Johann Georg Knappich, Diss. München 1987, 253.

³⁵ Erwähnt im Codex Halder, bei Stetten 1765 und 1788, Meidinger 1787, Seida Landensberg 1813 bei C. Madel (wie Anm. 34) 253. Die 1852 aus Staatsbesitz unter Nr. 215 versteigerte "Verklärung Christi" kann wegen der bescheidenen Ausmaße 154 cm x 92 cm nicht mit dem verschollenen Hochaltarblatt identisch gewesen sein. Vgl. auch G. Krämer (wie Anm. 38) 46. Der dort (S. 45) gesuchte Versteigerungskatalog von 1852 befindet sich in München (vgl. Anm. 39).

³⁶ H. Pée (wie Anm. 31) 147, Nr. 80, Abb. 80, mit weiterer Literatur.

³⁷ Vgl. dazu Schmidtners Altarblatt von 1679 in der Jesuitenkirche Luzern, die beiden Altarblätter von 1684 in der Schönenbergkirche Ellwangen oder das Altarblatt von 1687 in Hailtingen (Madel, wie Anm. 34, Kat. Nr. S 16, S. 8a und 8b, S. 10). – Zu der Ölskizze in Ev. Hl.

genüber stilistischen Zuschreibungen – eine Skizze für das verschollene Altarbild in St. Salvator vermuten möchten. Die 1700/02 von *Johann Georg Knappich* gemalten Deckenfresken, die Gottvater in den Wolken, die Himmelfahrt Christi und – wohl im Eingangsjoch – den Satanskampf des Erzengels Michael zeigten, schlossen sich unmittelbar an das Thema des Altarblattes an.³⁸ Auch der Hochaltar von S. Salvatore in Venedig ist mit einer Transfigurationsdarstellung, einem Silberrelief des frühen 14. Jahrhunderts im Wechsel mit *Tizians* Pala, geschmückt. Das Augsburger Bild mit den stattlichen Maßen von 15 Schuh 4 Zoll in der Höhe auf 9 Schuh 2 Zoll in der Breite wurde im Februar 1809 mit anderen Gemälden aus St. Salvator vom bayerischen Staat angekauft, blieb aber offenbar in der Augsburger Staatsgalerie, bis es 1852 an einen Interessenten namens Fleischmann verkauft und seitdem nicht mehr gesehen wurde.³⁹

Bisher unbekannt war, daß auch die Dominikanerinnen von St. Katharina um 1728 ein heute verschollenes neues Hochaltarbild malen ließen. 1728 hatte *Bergmüller* den Chor der Kirche mit Fresken zum Thema "Glorie der hl. Katharina" geschmückt, die er in einer der Priorin Maximiliana von Ruepp und Falkenstein dedizierten Stichfolge veröffentlichte.⁴⁰ "Außerdem hat diese Kirche nichts wichtiges an Gemälden", stellte Paul von Stetten zwar 1788 fest,⁴¹ doch schon im "Zweibrücker Nachtragsinventar" wird 1816 bei den vom bayerischen Staat übernommenen Gemälden unter der Rubrik "Im Katharinen-Kloster zu Augsburg" ein 14 Schuh 6 Zoll hohes und 7 Schuh 2 Zoll

Kreuz vgl. K. Kosel, Neues Material zum Werk Johann Heinrich Schönfelds, in: *Pantheon* 25 (1967) 369 ff. Demnach gelangte das Bild 1720 als Schenkung in den Besitz der Kirche.

³⁸ G. Krämer, Die Kirche des Jesuitenkollegs St. Salvator in Augsburg, in: Ausstellungskatalog "Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582", Augsburg 1982, 35 ff, 42.

³⁹ "Zweibrücker Nachtragsinventar"; Inventarium der Koeniglichen Gemälde-Sammlung zu Augsburg, von Georg v. Dillis, 1822; Verzeichnis der zur Veräußerung bestimmten Gemälde des Augsburger Depots, 2. Juni 1852 (Inv. Nr. AU, A 852/2): alle in Archiv/Registatur der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen München. – Kaum mit der Geschichte der Augsburger Jesuitenkirche zu verbinden ist die Nachricht bei H. J. Wörner und W. Neu: Ehemaliger Landkreis Wertingen, Bayerische Kunstdenkmale XXXIII, München 1973, 194, 197, wonach der Hochaltar der Pfarrkirche Pfaffenhofen a. d. Zusam, entstanden um 1705/10, 1723 von den Jesuiten aus der St. Salvatorkirche in Augsburg erworben wurde (so auch G. Paula, in Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, München-Berlin 1989, 871).

⁴⁰ H. H. Diedrich, Die Fresken des Johann Georg Bergmüller, Diss. Mainz 1958/59, 72 ff, 205.

⁴¹ P. v. Stetten (wie Anm. 30) 165.

breites Gemälde von *Johann Georg Wolker* (1700-1766) verzeichnet, das die hl. Katharina und Engel darstellt,⁴² nach Größe und Thema also durchaus als Hochaltarblatt der Klosterkirche in Betracht käme. Die Vermutung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß *Wolker* von 1720 bis 1729 bei *Bergmüller* als mehr oder minder selbständiger Mitarbeiter tätig war und noch, nachdem er das Meisterrecht erhalten hatte, nach *Bergmüllers* Entwürfen Aufträge ausführte, so 1734/35 Altarblätter im Dominikanerinnenkloster Gotteszell bei Schwäbisch Gmünd oder 1745 die Fassadenfresken am Stuttgarter Ständehaus. Das Augsburger Altarblatt *Wolkers* blieb offenbar im Depot der dortigen Staatsgalerie, bis es 1852 versteigert wurde.⁴³ Eine "J. Georg Wolcher Invenit et delineavit 1729" signierte lavierte Federzeichnung im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg⁴⁴ dürfte als Entwurf für das verschollene Bild zu interpretieren sein, denn sie stellt nicht nur die hl. Katharina mit Engeln vor der Muttergottes mit dem Christuskind – genauer: die mystische Vermählung der Heiligen mit Christus – dar, sondern fügt sich durch Stil und Datum nahtlos in die unter *Bergmüllers* Leitung erfolgte Barockisierung der Dominikanerinnenkirche ein (Abb. 29).

Mehrere Indizien weisen darauf hin, daß das alte Hochaltarbild von *Heiß* in der Karmelitenkirche (s. u.) um 1790 durch ein Werk von *Johann Joseph Anton Huber* (1737-1815) ersetzt wurde. Ein 1810 aufgenommenes "Inventarium über sämtliche in der Karmelitenkirche vorhandene Kirchen Paramente und Mobilien"⁴⁵ nennt unter den Gegenständen in der Kirche: "Der Hochaltar mit gemahltem Altarblatt von Huber: das Abendmahl." Die "Geburt Christi" von *Heiß* dagegen ist jetzt unter den Seitenaltären aufge-

⁴² Wie Anm. 39.

⁴³ Verzeichnis der zur Veräußerung bestimmten Gemälde des Augsburger Depots, 1852 (wie Anm. 39).

⁴⁴ Inv.-Nr. HZ 4874; Feder, grau laviert, graublaues Papier; 26,3 cm x 18,2 cm; bez. links unten. – Die Möglichkeit, daß die Würzburger Zeichnung statt für die Augsburger Dominikanerinnenkirche für das im gleichen Jahre 1729 gemalte Altarblatt gleichen Themas und Schemas in der Stadtpfarrkirche Monheim bestimmt war, ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Freilich unterscheidet sich dieses in den Einzelheiten so stark von der Zeichnung, daß die Frage offen bleiben muß. Das Monheimer Altarblatt ist mit 246 cm x 162 cm beträchtlich kleiner als das ehem. Hochaltarbild in Augsburg. Es stammt aus dem Zisterzienserkloster Kaisheim und gelangte bereits 1803 mit vier weiteren Altären nach Monheim. Vgl. Die Kunstdenkmäler von Bayern, Landkreis Donauwörth, München 1951, 440. – Für frdl. Auskunft und Überlassung eines Vergleichsfotos danke ich Herrn Gerhard Klotz-Warislohner, M. A. Landsberg.

⁴⁵ Wie Anm. 6.

führt. Dieses Bild ist auch in der "9. Nachricht an das Augsbургische Publikum" bei den 1790 in der Kunstakademie ausgestellten Arbeiten *Hubers* aufgezählt: "Zur Ehre. Öl. Original: ein großes Altarblatt: die Einsetzung des Abendmahls bei den Karmeliten".⁴⁶ Den Grund für den Auftrag kennen wir nicht. Daß das Bild von *Heiß* schlecht erhalten war, ist unwahrscheinlich. Andernfalls wäre es nicht 1816 für die Königliche Gemäldegalerie ausgewählt und später an die Pfarrkirche Günzburg (s. u.) abgegeben worden. Vielleicht wünschten die Karmeliten auf ihrem Hochaltar ein eucharistisches Thema dargestellt zu sehen, vielleicht störte sie die protestantische Konfessionszugehörigkeit von *Heiß*, vielleicht empfanden sie dessen Malstil als altväterlich und unmodern, vielleicht hatte sich der amtierende Akademiedirektor als Katholik zu empfehlen verstanden. 1816 befand es sich nach Aussage von J. J. v. Huber in St. Georg, doch läßt sich seine Spur dort nicht weiter verfolgen.⁴⁷

Bedingt nur den Hochaltarblättern zuzurechnen sind die beiden für *Josef Mages* bezeugten Fastenbilder für St. Salvator und St. Stephan,⁴⁸ die während der Fastenzeit, mindestens während der Passionswoche, anstelle der Hochaltarbilder gezeigt wurden. In St. Salvator waren nach dem Zeugnis Paul von Stettens 1788 Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu sehen, in St. Stephan außerdem Magdalena, am Fuß des Kreuzes knieend. Während das Fastenbild der Jesuitenkirche verschollen ist, wurde das von St. Stephan 1944 zerstört.

V.

Die Gruppe der erhaltenen, aber nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung dienenden oder andernorts aufbewahrten Hochaltarbilder ist nicht nur zahlenmäßig überraschend groß, sondern bietet auch unerwartete Probleme. Am Beginn steht *Hans Rottenhammers* vielfiguriges "Allerheiligenbild" in St. Maximilian (Abb. 30), der vormaligen Franziskanerklosterkir-

⁴⁶ E. Bäuml, Geschichte der alten reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg, Diss. Ms. München 1951. 218. – P. Sprandel (wie Anm. 21) 118, Nr. 52.

⁴⁷ J. J. v. Huber (wie Anm. 22) 367. – Nicht bei P. Braun, Geschichte des Augustinerklosters St. Georg in Augsburg, hrsg. von A. Haemmerle, in: Vierteljahrshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs, Privatdruck, Augsburg 1935/36.

⁴⁸ P. v. Stetten (wie Anm. 30) 177. – B. Schroeder – N. Lieb, Augsburg Benediktinerkirche St. Stephan, Kirchenführer Schnell u. Steiner, o. J., 3.

che zum Heiligen Grab.⁴⁹ Der genaue Bildtitel ist wieder schwer zu bestimmen. Philipp Hainhofer, der die heute in der Crocker Art Gallery in Sacramento aufbewahrte Vorzeichnung (Abb. 31) gesehen hatte, spricht in einem Brief an Herzog Philipp II. von Pommern 1611 von "vnsere frawen Himmelfahrt", doch handelt es sich um die Vorbereitung zur Krönung der in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter durch die Dreifaltigkeit in Gegenwart zahlreicher Vertreter des Alten und Neuen Testaments, unter dem Jubel der anbetenden und musizierenden Engel, verehrt von männlichen und weiblichen Heiligen des Franziskanerordens auf Wolken. Den Auftrag dafür gab Graf Marx Fugger, waren doch Kloster und die 1611 bis 1613 erbaute Kirche von den Fuggern gestiftet. Das Altarbild muß demnach gleichzeitig mit dem Bau und in enger Abstimmung mit den Stiftern in Arbeit genommen worden sein. Bis zur Restaurierung 1926 war es unten signiert: "1614 H Rottenhammer. F", die Fertigstellung hatte also drei Jahre gedauert. Nach der Aufhebung des Klosters und der Umwandlung des Patroziniums der Kirche 1810 mußte das Bild dem neuen Hochaltarblatt von *della Croce* (s. o.) weichen. Bis 1885 war es an anderer Stelle in der Kirche aufgehängt, auf den Dachboden verbracht. 1926 restauriert, wurde es im Krieg ausgelagert und beschädigt, 1966 erneut gefunden, 1968 restauriert und ausgestellt, danach wieder in der Kirche aufgehängt. Das streng gebaute, großfigurige Gemälde ist ein bedeutendes Zeugnis für *Rottenhammers* Spätstil, der zu einem "klassischen Frühbarock" hintendiert.

In denselben Jahren arbeitete *Johann Matthias Kager* an dem Hochaltar für die Kirche des Dominikanerinnenklosters St. Katharina. Die Priorin Barbara Welster hatte "dem ruhmlichst bekannten Maler" 1613 die Leitung der Erneuerung des Chors und der Erweiterung der Sakristei übertragen. Kager erhielt für das Altarblatt, die hl. Katharina darstellend, und für das Antependium 400 Gulden.⁵⁰ Die Bilder scheinen auch die Barockisierung der Kirche 1720-25 unter *Johann Georg Bergmüller* und den Ersatz durch das

⁴⁹ 465 cm x 285 cm, die ehem. Signatur verlorengegangen. – Vgl. Ausstellungskatalog "Augsburger Barock", Augsburg 1968, 132 ff, Nr. 141, Abb 46. – H. Schlichtenmaier, Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564-1625). Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog. Diss. Tübingen 1988, 52, 58, 63, 151, 156, 263 ff; Kat. Nr. G. I 72; Z I, 104 und 105; Dokument Nr. 25.7. Dort alle bisherige Literatur.

⁵⁰ L. Hörmann, Erinnerungen an das ehemalige Frauenkloster St. Katharina in Augsburg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 10 (1883) 328.

neue Hochaltarblatt *Wolkers* (s. o.) überlebt zu haben, gelangten aber nach der Säkularisation von 1803 in Staatsbesitz. Ihr weiteres Schicksal läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen, doch scheint das Antependium 1810 unter dem Namen *Rottenhammer* in die Sammlung Johann Georg Deuringer in Augsburg übergegangen zu sein. 1894 taucht es als "französisch 18. Jahrhundert" im Museum August Riedinger in Augsburg auf, vor 1934 wurde es als "süddeutsch, Ende des 17. Jahrhunderts" der Stadt geschenkt, 1968 in den Städtischen Kunstsammlungen wiederentdeckt und neu bestimmt.⁵¹ Es stellt die Übertragung des Leichnams der hl. Katharina, die 306/307 in Alexandria enthauptet worden war, durch die Engel auf dem Berg Sinai dar (Abb. 32). Das Hauptbild dagegen ist offenbar verschollen. Immerhin besitzt eine in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrte, prächtige Federzeichnung (Abb. 33) große Chancen, als *Kagers* Originalentwurf für das Altarblatt gelten zu dürfen.⁵² Sie zeigt die hl. Katharina inmitten heiliger Jungfrauen auf den Wolken hoch über der Erde sitzend, von kleinen Engeln begrüßt. Das Thema, der halbrunde Schluß und die Quadrierung weisen auf einen Katharinenaltar hin, der Figurenstil läßt sich mit *Kagers* Zeichnungen aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen.

Kager wird auch das relativ kleine Altarblatt in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Abb. 34) zugeschrieben, das die Muttergottes mit den hl. Margarethe, Cosmas und Damian darstellt.⁵³ Was bereits die ungewöhnliche Kombination der Heiligen vermuten läßt, wird durch die Herkunft aus der Paritätischen Hospitalstiftung in Augsburg bestätigt: Es handelt sich um das erste Hochaltarblatt der Katholischen Hospitalkirche St. Margareth, das wohl im Zusammenhang mit den baulichen Veränderungen von 1619 und 1626 geschaffen und 1740 durch das Gemälde gleichen Themas von *Christoph Thomas Scheffler* (Abb. 8) ersetzt wurde.

Außer Dienst gestellt wurde, vermutlich anlässlich der Regotisierung der Kirche 1881, auch *Kagers* Hochaltarblatt von St. Georg. In der älteren

⁵¹ Inv. Nr. 6409. 105 cm x 223 cm. Die ursprünglich abgerundeten Ecken später rechteckig ergänzt. Vgl. Katalog Deutsche Barockgalerie, 2. Aufl., Augsburg 1984, bearbeitet von E. v. Knorre und G. Krämer, 140 ff mit weiterer Literatur.

⁵² Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 52378. Feder laviert, 32,5 cm x 22,2 cm oben rund, mit Bleistift quadriert. – Vgl. S. Netzer (wie Anm. 3) 123. Kat. Nr. Z 29, Abb. 9.

⁵³ Katalog Deutsche Barockgalerie (wie Anm. 51) 145 ff.

Literatur *Rottenhammer* zugeschrieben, ist es durch die Signatur in dem Buch: "MATTHIAS KAGER A^o MDCXXVII" eindeutig als ein Werk *Kagers* aus dem Jahre 1627 gesichert.⁵⁴ Das seit 1945 verschollene und inzwischen wiedergefundene Bild ist jetzt im nördlichen Seitenschiff aufgehängt (Abb. 35). Dargestellt ist die Verherrlichung der von der Dreifaltigkeit gekrönten Gottesmutter durch kränzhaltende Engel und die vier auf Wolken thronenden Kirchenväter. Unter den vier unten im Hintergrund erscheinenden Heiligen lassen sich mit Sicherheit nur die Diözesanpatrone Ulrich und Afra benennen, die Heilige mit dem Kreuz dürfte St. Helena sein, der Heilige mit Stab und Tuch ein Augustinereremit. Außer diesem, dem Kirchenvater Augustinus und dem von einem der Engel getragenen Stiftswappen weist das Bild keinerlei Bezüge zu dem ehemaligen Augustinerchorherrenstift oder dessen ritterlichem Namenspatron auf.

Ein Hauptwerk europäischer Barockmalerei war das fast sieben Meter hohe Gemälde des linken (nördlichen) der beiden Hochaltäre in der Dominikanerkirche St. Magdalena (Abb. 37). Altar und Bild waren eine Stiftung der Fugger für die gewaltige Summe von 41 000 Gulden, wovon allein 18 000 Gulden auf das Gemälde entfielen.⁵⁵ Die Signatur bestätigt es als ein Werk von *Giovanni Lanfranco* (1582 Terenzo, Parma – 1647 Rom), einem der bedeutendsten Vertreter des römischen Barock, tätig hauptsächlich in Rom und Neapel, wo er zahlreiche Deckenfresken und Altarbilder schuf. Außerhalb Italiens ist er – neben Augsburg – nur noch mit dem großen Hochaltarblatt von 1634, einem Geschenk des römischen Nuntius Ranuntius Scotti, in der Hofkirche zu Luzern anzutreffen, das Christus am Ölberg darstellt. Für Augsburg malte er die "Aufnahme Mariä in den Himmel" in

⁵⁴ S. Netzer (wie Anm. 3), Kat. Nr. G 36, dort noch als seit 1945 verschollen bezeichnet.

⁵⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 4860, 695 cm x 348 cm, oben rund. Signiert links unten: EQ. JÔES LANFRANC. Der Standort ist in den Quellen widersprüchlich angegeben. Während nach Paul von Stetten (wie Anm. 30) 169, der Lanfranco-Altar offenbar im rechten Kirchenschiff stand und das Pendant mit der Himmelfahrt Christi "zu dessen Linken", lokalisiert Hans Wiedenmann den Altar in "die linksseitige Kirchenhälfte", das Pendant in "das rechtsseitige Kirchenschiff". Vgl. H. Wiedenmann, *Die Dominikanerkirche in Augsburg*, Augsburg 1917 (Sonderabdruck a. d. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Bd. 43) 25. Die Angabe bei Welz-Ruef, das Blatt sei eine Stiftung des Grafen Severin Fugger gest. 1601! oder seines Vaters Jakob Fugger, ist sicherlich unrichtig (K. Welz – E. Ruef, *Geschichte der Deutschen und hernach Sächsischen Provinz Prd.Ordens*, II. Theil, 1810, 6 ff, Ordinariatsarchiv Augsburg, H.S. 90).

ähnlich pathosereicher Eindrücklichkeit wie in seinem Kuppelfresko gleichen Themas von 1615 in S. Andrea della Valle in Rom. Hermann Voss gibt 1924 das Jahr 1634, 1926 1631 als Entstehungsdatum an, Erich Schleier datiert das Bild "bald nach 1631".⁵⁶ *Joachim von Sandrart*, der sich wahrscheinlich in seiner Augsburger Zeit zuverlässig unterrichten konnte, berichtet 1674 in seiner "Teutschen Accademie", die "Tugend-liebende Herr Grafen Wilhelm und Carl Fugger, Gebrüdere" hätten gelegentlich eines Rombesuches das Altarblatt "zu deren Sepultur" von Lanfranco malen lassen. Solches Blatt sei danach in Augsburg in der Dominikanerkirche "stattlich aufgerichtet worden, allwo die vollkommene affecten oder Begierden der heiligen betrübten Apostlen und ihre veränderliche Gestalt über der unverhofften Geschicht der nach dem Himmel erhobenen Heiligen und in der Glori schwebenden Jungfrauen Mariae sehr anmuthig zu sehen; so auch in Augspurg von denen Kunstverständigen höchlich gepriesen wird."⁵⁷ Nach Erich Schleier ist "die Gesamtdisposition des Bildes, in dem die Madonna in luftperspektivischer Verkürzung und Untersicht weit über den Aposteln hoch in den Lüften in einen bewölkten Nachthimmel von Putten getragen schräg nach rechts oben gen Himmel fliegt, ... durchaus Lanfrancos eigene Leistung. Eine derartig kühne und freie Raumregie, wie er sie hier, auf seinem barocken Höhepunkt, verwirklicht, gibt es vorher, zumal bei einem Altarbild, nicht."⁵⁸

Das Gemälde zählte zu den vornehmsten Sehenswürdigkeiten, die zu bewundern kaum einer der gebildeten Besucher Augsburg unterließ. Als "sehr schön" bezeichnete es 1664 Balthasar de Moncony.⁵⁹ Dézallier d'Argenville

⁵⁶ H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, 521 ff. – Derselbe, *Italienische Gemälde in Augsburger Kirchen* (wie Anm. 23) 70. – E. Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco*, Ausstellungskatalog Florenz, Uffici, Gabinetto Disegni e Stampe, 1983, 155 ff, Fig. 146. – G. P. Bernini, *Giovanni Lanfranco, (1582-1647)*, 2. Aufl. Parma 1985, 84, Abb. 106. – Für Schleiers Datierung spricht auch die Tatsache, daß die Mönche von St. Magdalena im Zuge der schwedischen Besetzung Augsburgs vom April 1632 bis zum März 1635 aus ihrem Kloster vertrieben und ihr Vermögen mit Beschlag belegt war (H. Wiedenmann, wie Anm. 55, 17).

⁵⁷ *Joachim von Sandrarts Akademie der Bau-, Bild und Malerey-Künste von 1675*, hrsg. von A. R. Peltzer, München 1925, 284.

⁵⁸ E. Schleier, *Giovanni Lanfranco*, Diss. Ms. 1966, 1374. Herrn Erich Schleier danke ich für die Einsichtnahme in die gedruckte Dissertation sowie für zahlreiche weitere wichtige Hinweise zu Lanfranco.

⁵⁹ B. de Moncony, *Journal des Voyages de Monsieur Moncony*, Lyon 1665/66, zitiert nach H. Dussler, *Reisen und Reisende in Bayerisch Schwaben*, Bd. 1, Weißenhorn 1968, 165.

nimmt es 1745 in seinen "Abregé de la Vie des Plus Fameux Peintres" auf,⁶⁰ Gian Lodovico Bianconi rühmt es in seinen Briefen an den Marchese Filippo Hercolani,⁶¹ Papst Pius VI. und alle Kenner spendeten ihm "vorzüglich den Beyfall", als Seine Päpstliche Heiligkeit am 4. Mai 1782 die Dominikanerkirche besuchte.⁶² Auf diesen Papstbesuch dürfte sich der Ausruf des jungen Rinaldo Longhi beziehen: "Od, orsú ditemi: fu mai un *Lanfranco* piú grande, piú risentito che nella gran macchina di Augusta, degna di muover un Pontifice non soltanto a divozione, ma ad ammirazione?"⁶³

Das durch gezeichnete Studien, von denen vier in den Museen von Düsseldorf und Neapel erhalten blieben, sorgsam vorbereitete Bild scheint, obgleich es wohl sofort nach der Fertigstellung nach Augsburg abgeschickt wurde, einiges Aufsehen in Italien erregt zu haben.⁶⁴ Die Vermittlung dürfte über kleinformatige "modelli" oder "ricordi" erfolgt sein, die in *Lanfrancos* Werkstatt zurückgeblieben waren und von denen sich eines in einer Londoner Privatsammlung erhalten hat. Eine wohl kurz nach dem Original entstandene Werkstattwiederholung kleineren Formates besitzt die Galleria Doria-Pamphili in Rom. Auch in Augsburg bezeugt jene *Gabriel Ehinger* zugeschriebene Zeichnung, die im Zusammenhang mit *Schönfelds* einstigem Hochaltarblatt im Dom bereits erwähnt wurde,⁶⁵ die Wirkung von *Lanfrancos* "Assunta". Waren es hier der Typus der in kühner Verkürzung mit ausgebreiteten Armen und wehendem Gewand, von Kinderengeln unterstützt, emporschwebenden Muttergottes, einige der Apostel, besonders der mit aufgestütztem Arm nach oben blickende, der abfallende Kontur der Hintergrundsberge oder das Profil des Sarkophags, die auf *Lanfrancos* Vorbildhaftigkeit hinweisen, so verraten auch die Hochaltarblätter des Schönfeldmitarbeiters *Johann Georg Knappich* in Höchstadt (1675) und Wettenhausen (um 1680) in Haltung und Gebärden einiger Apostel die Hochachtung vor dem berühmten Meisterwerk in der Dominikanerkirche.⁶⁶

⁶⁰ A. Dézallier d'Argenville, *Abregé de la Vie des Plus Fameux Peintres*, I, Paris 1745, 305.

⁶¹ G. L. Bianconi, *Lettere al Marchese Filippo Hercolani*, Lucca 1763, 212.

⁶² G. Zapf, *Geschichte aller Feyerlichkeiten und Handlungen, welche bey höchster Gegenwart Sr. Päpbtlichen Heiligkeit Pius dem VI. in des Hl. Röm. Reichsstadt Augsburg vorgefallen*, Augsburg 1782, 37.

⁶³ R. Longhi, *Scritti giovanili*, in: "Proporzioni", III, 1955, 216-230.

⁶⁴ E. Schleier (wie Anm. 56) 155 ff. Dort auch weitere Literatur zum Augsburger Bild.

⁶⁵ Wie Anm. 33.

⁶⁶ C. Madel (wie Anm. 34) 91, 113, Kat. Nr. K 15, K 31.

1816 wurde das Gemälde aus dem 1803 aufgehobenen Kloster in Staatsbesitz übernommen, verblieb aber in Augsburg, zunächst in der im Rathaus untergebrachten Königlichen Gemäldesammlung, seit 1922 in der neuen Gemäldegalerie in der Dominikanerkirche, seinem ursprünglichen Bestimmungsort. Nach der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg fand es 1949 eine neue Verwendung als künstlerischer und thematischer Höhepunkt der von *Dominikus Böhm* wieder aufgebauten St. Moritzkirche, wo es, flankiert von den gleich hohen, hellen Chorfenstern, oberhalb des schlichten modernen Hochaltars die Gläubigen des Zieles ihres irdischen Lebens versicherte. Im Zuge der Liturgiereform als störend empfunden, kam es nach 1965 für einige Jahre in die Kapelle der Englischen Fräulein. Nach vergeblichen Bemühungen, dem außerordentlichen großen Altarblatt eine dauernde Heimstatt in einer der Augsburger Kirchen zu sichern, gelangte es 1977 als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in die Christkönigskirche in München-Neuhausen. In Verbindung mit dem freistehenden Hauptaltar beherrscht es hier den weiten Kirchenraum, ein vorbildliches Beispiel praktizierter Harmonie alter und moderner Kunst.

Im Zuge unserer Nachforschungen wiedergefunden wurde das Hochaltarbild von *Johann Heiß* aus der 1676 geweihten Karmelitenkirche (Abb. 36), das von Paul von Stetten 1788 als "ein sehr schönes Altarblatt" gerühmt und in den meisten Künstlerlexika des 18. Jahrhunderts aufgeführt worden war.⁶⁷ Als Entstehungsdatum wird 1679 angegeben, das Gemälde war somit einer der frühesten Aufträge des 1677 aus Memmingen übersiedelten Meisters in Augsburg. Das 16 Schuh 3 Zoll hohe und 10 Schuh 1 Zoll breite Bild war, ähnlich dem inzwischen ebenfalls wieder aufgetauchten Schutzengelaltarblatt von *Bergmüller* aus derselben Kirche,⁶⁸ 1806 bei der Säkularisation des 1821 abgerissenen Klosters in den Besitz des bayerischen Staates übergegangen. Dieser beließ es zunächst im Depot der Augsburger Gemäldegalerie, bis es am 16. Juli 1833 an die Pfarrkirche in Günzburg abgegeben wurde.⁶⁹ Dort wurde es 1845 in den umgestalteten Choraltar eingesetzt, 1857 aber wieder

⁶⁷ P. Königfeld (wie Anm. 12) 153, Kat. Nr. C 17. – G. Dischinger, Das ehemalige Karmelitenkloster in Augsburg, in: Heimat Schwaben, I. München 1977, 60. – P. v. Stetten (wie Anm. 30) 172.

⁶⁸ K. Kosel, Johann Georg Bergmüller (1688-1762), in: JVAB XXII (1988) 202.

⁶⁹ Inventarium der Koeniglichen Gemälde-Sammlung zu Augsburg, von Georg Dillis, 1822 (wie Anm. 39): "von den Karmeliten", Inv. Nr. 7382, Öl auf Leinwand, 520 cm x 305 cm.

zurückgegeben, weil die Bürger mit dieser Lösung nicht zufrieden waren. Aus der Schleißheimer Galerie kam es wohl bald darauf als Leihgabe an die evangelisch-lutherische Kirche in Merkendorf bei Ansbach, wo es bis 1991 an der nördlichen Chorwand aufgehängt war.⁷⁰

Das von nachgedunkeltem Firnis verunklärte und an seinem letzten Standort schwer zu überblickende, ziemlich große Bild stellt die "Geburt Christi", genauer "Anbetung der Hirten" dar. Das göttliche Kind in der um einige Steinufen erhöhten Krippe bildet den Mittelpunkt, überstrahlt vom blendenden Licht, das links oben zusammen mit einem dichten Knäuel kleiner Engel aus dem Dunkel der Wolken hervorbricht, selbst aber überirdisches Licht aussendet auf die individuell charakterisierten Gestalten Mariae, Josephs und der anbetenden Hirten und Frauen mit ihren Geschenken. Trotz des beeinträchtigten Erhaltungszustandes ist zu erkennen, daß das Bild in seiner realistischen Interpretation des Geschehens zu den bedeutendsten Schöpfungen von *Heiß* gehört und eines besseren Platzes würdig wäre.

Mehr ikonographisches als künstlerisches Interesse verdient das ehemalige Hochaltarblatt der Kirche der Englischen Fräulein (Abb. 39), das heute im Depot des Augsburger Maria-Ward-Instituts der Englischen Fräulein aufbewahrt wird.⁷¹ Prälat Leopold von Ilsung, der baukundige Propst des Augustinerchorherrenstiftes St. Georg, hatte die Frau Oberin Maria Anna von Rehlingen beim Neubau der 1706 konsekrierten, 1944 zerstörten Kirche und einiger Zimmer im Institut beraten. Dafür schenkten ihm die Englischen Fräulein eine mit Gold gestickte und mit 60 Steinen versehene Mitra. Der Propst revanchierte sich mit einem Bild samt Rahmen für den neuen Altar, welches "vil weniger als die Inful kostete."⁷² Der Maler des 160 cm x 93 cm großen, auf Holz aufgezogenen Leinwandbildes ist unbekannt. Unter den für den erst 1710 geweihten Altar genannten Augsburger Handwerkern befindet sich der Stadtmaler *Johann Caspar Strauss*, der damals der bevorzugte

⁷⁰ Die Auskünfte verdanke ich Frau Dr. Gisela Goldberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, und Herrn Dr. Klaus Kraft, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München. Das Altarblatt befindet sich neuerdings wieder in München.

⁷¹ Dreihundert Jahre Institut der allerseligsten Jungfrau Maria, Augsburg 1662-1962, Festschrift des Englischen Instituts, Augsburg 1962, Abb. III und S. 27.

⁷² F. Seida, Chronik des Gotteshauses, 1737-1757, Ms. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Klosterlitterale Augsburg, St. Georg Nr. 4, S. 195. – P. Braun, Geschichte des Augustinerklosters St. Georg in Augsburg, in: A. Haemmerle, Vierteljahreshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs, I, 1936, 102.

Kirchenmaler vornehmlich der Orden und Kongregationen gewesen zu sein scheint.⁷³ Mangels gesicherter Werke seiner Hand ist es vorerst nicht möglich zu entscheiden, ob er auch als Maler des Altarbildes in Betracht kommt. Die Komposition weist auf einen Nachfolger *Schönfelds* hin, der dessen spätes, wohl von dem Augsburger Bischof Johann Christoph von Freyberg gestiftetes Hochaltarblatt in der Ritterstiftskirche Großkornburg mit der "Verehrung der Hl. Dreifaltigkeit"⁷⁴ gekannt haben dürfte. Gesichter, Gebärden, Gewandbildung und Farbigekeit dagegen erinnern an den Stil des Augsburger Umbach-Schülers *Heinrich Matthäus Mayer* (nachweisbar 1679-1724), besonders an dessen Altarblätter in Heiligkreuztal bei Riedlingen und Hohenstadt bei Aalen.

Ungewöhnlich dagegen ist die Darstellung. Im Zentrum des Bildes erscheint das Göttliche Herz Jesu im Strahlenkranz, verehrt links von der knieenden Maria Immaculata mit Sternenkranz und Mondsichel und Johannes dem Täufer mit Adler und Kelch, rechts von den Jesuitenheiligen Franz Xaver und Ignatius von Loyola. Unten schauen links der Stifter, Propst Leopold, im hellblauen Talar der Chorherrn mit Rochett, Mozzetta, Pedum und Mitra, rechts eine weibliche Heilige mit Märtyrerpalme, wohl die hl. Thekla, andachtsvoll empor und entrollen zwischen sich einen großen Plan mit der Ansicht des neuen Instituts samt der dem Herzen Jesu geweihten Kirche. Das Bild dürfte damit das älteste bildliche Zeugnis der Herz-Jesu-Verehrung in der Diözese Augsburg sein, nachdem die 1702/03 errichtete, ebenfalls dem Herzen Jesu geweihte Kapelle der Englischen Fräulein in Mindelheim schon 1715-1720 einem Neubau weichen mußte und 1850/51 einen neuen Hochaltar erhielt.⁷⁵ Auch der Innenraum der Augsburger Institutskirche wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Mönchen aus Monte Cassino restauriert und mit einem neuen, 1944 zerstörten Hochaltarblatt von *Johann Baptist Hohenrain* (1821-1899) geschmückt.⁷⁶

Zur Linken des Lanfrancobildes in der Dominikanerkirche stand der "Prinzipal-Chor: vnd Confentsaltar" mit der "Himmelfahrt Christi, von

⁷³ Vgl. Ausstellungskatalog "Augsburger Barock", Augsburg 1968, 266 (Caspar Strauss).

⁷⁴ H. Pée (wie Anm. 31) 203, Nr. 145a, Abb. 171a.

⁷⁵ G. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Schwaben bearbeitet von B. Bushart und G. Paula, München – Berlin 1989, 724 ff.

⁷⁶ Festschrift 1962 (wie Anm. 71) 51.

Brennern in Oettingen gemalt, seines Nachbars nicht würdig", wie Paul von Stetten bemerkt. Auch dieses – nach Hans Wiedenmann⁷⁷ ohne weitere Angabe zum Künstler 1738 gemalte – Altarblatt blieb erhalten (Abb. 38). Es kam als Säkularisierungsgut 1808 in den Besitz des bayerischen Staates, wurde als Altargemälde für die Lutherkapelle der Veste Coburg ausgeliehen und befindet sich seit 1988 wieder im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.⁷⁸

Gleichwohl herrscht über den Maler und die Entstehung des Altarblatts beträchtliche Konfusion. Der Augsburger Stadtarchivar Pius Dirr kennt 1910 in seinem Beitrags für Thieme-Beckers "Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler" weder Vornamen noch Lebensdaten des Künstlers, gibt aber unter Berufung auf Lipowskys Bayerisches Künstlerlexikon von 1810 Wallerstein – statt Oettingen, wie von Stetten berichtet hatte – als Geburtsort an.⁷⁹ Das "Zweibrücker Nachtragsinventar" der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verzeichnet 1816 unter den "in Augsburg beschriebene(n) Gemälde(n)" "*Jos. v. Brenner* oder *Prenner*" als den Maler des Bildes, ebenso das "Inventarium der Königlichen Gemälde-Sammlung zu Augsburg" von Georg von Dillis aus dem Jahre 1822.⁸⁰ Gemeint ist damit der Maler und Radierer *Anton Joseph von Prenner*, der Thieme-Becker⁸¹ zufolge am 7.3.1683 in Wallerstein geboren wurde und 1761 in Wien, nach Oettinger aber 1743 in Linz als

⁷⁷ H. Wiedenmann (wie Anm. 55) 27. – Das Datum steht im Widerspruch sowohl zu den Angaben bei J. C. Preu (wie Anm. 82) als auch bei Wiedenmanns vermutlichen Gewährsleuten Welz-Ruef (wie Anm. 55) 6 ff: "Der erste Chor-Altar ist der Namens Jesu Altar, Konvents- und Bruderschafts-Altar, auf welchem das Konventsamt täglich choraliter gesungen wird. Das alte Altarbild ist das jüngste Gericht von Herrn Mathias Kager, des Raths und hiesigen Bürgermeisters aus der Gemeinde gemalt. Ein gutes Stück in Fresko [sic!], hernach wegen gewisser Ursachen hinter dem Altar aufgehängt und anstatt dessen im Jahr 1740 die Himmelfahrt Christi unten mit den Aposteln von Herrn Brenner Ihrer Kaiserl. verwittweten Majestät, M. Amalia, Kammermaler verfertigt worden. An dem Altar ist die Imhofische Wappen, glaublich weil sie Gutthäter davon gewesen."

⁷⁸ Inv. Nr. 4572, 680 cm x 352 cm, oben halbrund geschlossen. Vgl. P. v. Stetten (wie Anm. 30) 169. – H. Wiedenmann (wie Anm. 55) 27. – H. Maedebach, Veste Coburg, Kleine Kunstführer Nr. 871, München/Zürich 1979, 14.

⁷⁹ P. Dirr, Brenner, in: U. Thieme – F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. IV, Leipzig 1910, 581. – F. J. Lipowsky Baierisches Künstler-Lexikon, München 1810, Bd. I, 33 ff: "Brenner ... ein Maler von Wallerstein (im Oberdonaukreise). Von ihm ist in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Augsburg ein Altarblatt die Himmelfahrt Christi, gemalt. Meidinger 230."

⁸⁰ Wie Anm. 39.

⁸¹ Thieme-Becker (wie Anm. 79), Bd. XXVII, Leipzig 1933, 378/79.

Kammermaler der Kaiserin gestorben ist. Dieser 1933 von E. W. Braun verfaßte Lexikonbeitrag, der auch ältere Literatur einbezieht, kennt aber, wie diese, kein Werk *Anton Joseph von Prenners* in Augsburg. Die Auflösung des Rätsels wird Volker von Volckamer verdankt, der sich dabei auf die nahezu zeitgenössische "Nachricht von dem Leben der beeden berühmten Maler und Kupferäzer, *Anton Joseph*, und *Georg Kaspar von Prenner*", verfaßt von dem Hochfürstlich Oettingen-Wallersteinischen Hofrat Johann Christian Preu, 1774, stützte.⁸² Demnach ist *Anton Joseph von Prenner* am 7. März 1683 in Wallerstein geboren als Sohn des dortigen Bürgermeisters, Landlieutenants, Schwarzochsenwirts und Malers *Ignaz Brenner*, der auch sein und seines jüngeren Bruders *Johann Heinrich* erster Lehrer war. Weitergebildet in Augsburg, wo er sich bisher freilich nicht nachweisen läßt, arbeitete er zunächst in Rom für den Herzog d'Odescalchi von Bracciano, um sich zu ungenanntem Zeitpunkt in Wien niederzulassen. Auch die spärlichen Nachrichten über seine Wiener Tätigkeit sind nicht ohne Widersprüchlichkeit und beweisen nur die Notwendigkeit intensiverer Beschäftigung mit diesem vielseitigen Künstler. Am 29. Oktober 1709 bereits ist ein "*Anton Joseph Brenner*", Hofmaler, im Totenregister der Stadt Wien bezeugt, "im Adelspergischen Haus bei Unserm Herrn", als ihm ein Kind namens Anton stirbt. Zwei weitere gestorbene Kinder werden ebenda am 7. April 1711 und 7. Dezember 1721 verzeichnet. Wenige Tage zuvor, am 21. November 1721 berichtet das Taufprotokoll der Schottenpfarrei von der Taufe eines vielleicht mit letzterem identischen Sohnes Ignaz Felix, wobei auch der Vorname der Mutter, Katharina, genannt wird.⁸³ Der jüngste der Söhne, *Johann Joseph*, hat sich, Preu zufolge, "anfänglich in Italien hervorgethan, um aber lange Zeit nichts weiter von sich hören zu lassen."⁸⁴

⁸² J. C. Preu, Nachricht von dem Leben der beeden berühmten Maler und Kupferäzer, Anton Joseph, und Georg Kaspar von Brenner, in: Beyträge zur Oettingischen politischen= kyrchlichen= und gelehrten Geschichte, II. Teil, 1. Sammlung, Oettingen 1774, 371-402. – Vgl. Volker von Volckamer, Harburg, im "Wallersteiner Kalender auf das Jahr 1989", hrsg. vom Fürstlichen Brauhaus Wallerstein. Für bereitwillige Unterstützung und Auskünfte danke ich ihm und Elisabeth Grünenwald, Nördlingen.

⁸³ Für den Nachweis der Archivstellen danke ich Hans Aurenhammer, Wien. Sie sind entnommen den "Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abteilung, VI. Bd., Wien 1908, von Alexander Hadjeck: Regest Nr. 9739, 11823, 11748, 12424.

⁸⁴ J. C. Preu (wie Anm. 82) 376. – Die Angaben über die verschiedenen Mitglieder der Familie Prenner gehen schon 1779 in J. R. Füsslis Künstlerlexikon von 1779 durcheinander, das Augsburger Bild wird darin nicht erwähnt.

Nach Preu arbeitete *Anton Joseph von Prenner* zunächst in der Kaiserlichen Gemäldegalerie. Nach kurzem wurde er zum Kaiserlichen Kammermaler ernannt und von Kaiser Karl VI. in den Adelsstand erhoben, "doch hatte er auch die Erlaubniß in andere Gegenden zu gehen, wie denn in verschiedenen Klöstern Oesterreichs, in Steuermark etc. Altarblätter von ihm zu sehen sind."⁸⁵ Die für ihn bezugten Arbeiten fügen sich jedoch ebenso widerstrebend zu einem geschlossenen Lebensbild zusammen wie die persönlichen Daten. Der *Anton Joseph von Prenner*, mit dem der Landkomtur Guidobald Graf von Starhemberg am 2. Mai 1721 den Kontrakt wegen Stuckarbeiten, Marmorieren und Vergolden der Oratorien und Säulen in der Wiener Deutschordenskirche abschließt,⁸⁶ dürfte identisch sein mit dem *Anton Joseph von Preuner*, der 1724 im großen Ahnensaal von Schloß Nikolsburg die Stukos und Architekturmalereien um die Deckenbilder, nach E. W. Braun aber die Fresken selbst ausgeführt hat. Auch der Entwurf für die Dreifaltigkeitssäule in Nikolsburg wird diesem *Anton Joseph von Preuner* zugeschrieben, während *Anton Joseph von Prenner* für die Hochaltar- und Seitenaltarblätter sowie die Seitenschiff fresken von 1721 in der Kirche zu Budischau bei Iglau in Mähren genannt wird. Schließlich werden ihm die um 1730 entstandenen Fresken im Freskenzimmer und in der Sala terrena des dortigen Schlosses zugewiesen. Sicher, weil in allen Quellen genannt, ist seine Tätigkeit als Radierer. Die auf Betreiben des Grafen Gundaker Althann von ihm und anderen 1728-1733 angefertigten Wiedergaben von Gemälden in der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere sowie das 1735 erschienene Galeriewerk des "Prodomus", das er zusammen mit *Franz von Stampart* herausgegeben hatte, begründeten seinen Ruhm.

Wann und durch wen er den Auftrag für die Augsburger Dominikanerkirche erhielt, ist unbekannt. Vielleicht verdankte er ihn einem bisher nicht nachweisbaren Verwandten in einem Dominikanerkloster, denn auf dem Gemälde seines Neffen *Georg Kaspar von Prenner* (1798-1766) im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, das die Einsegnung seines Bruders *Johann*

⁸⁵ J. C. Preu (wie Anm. 82) 374.

⁸⁶ Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abteilung, IX. Bd., Regesten aus dem Zentralarchiv des Deutschen Ritterordens zu Wien, bearbeitet von Dr. V. Schindler, Wien 1921, Regest Nr. 17791, 166. – G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in der Ostmark, bearbeitet von K. Ginhardt, Bd. I, Wien und Niederdonau, 2. Aufl., Wien-Berlin 1941, 19 (Prenner), 353, 355 (Preuner). – Thieme-Becker (wie Anm. 79), Bd. XXVII, Leipzig 1933, 378/379. – J. C. Preu (wie Anm. 82) 374/375.

Heinrich Brenner und dessen Frau *Euphrosina* 1756 in *Wallerstein* darstellt,⁸⁷ wird die kirchliche Handlung von einem Dominikanermönch vollzogen (Abb. 40). Von demselben Neffen *Georg Kaspar* besaß auch das Dominikanerkloster in *Kirchheim* in *Schwaben*, wie *Preu* mitteilt, zwei Porträts.⁸⁸ Bei der engen Verbindung dieses Konvents mit den *Fuggern* können schließlich auch diese selbst als Stifter des Altarblattes in Betracht gezogen werden, ähnlich wie rund hundert Jahre zuvor bei ihrer Stiftung des Gegenstückes von *Lanfranco*. *Johann Christian Preu* jedenfalls berichtet über die Entstehung des Bildes und den darauffolgenden unglücklichen Tod des Malers "zu Anfang der 1740er Jahre": "Er hatte zu *Augsburg* in die *Dominikanerkirche*, ein vortreffliches Altarblatt, die *Himmelfahrt Christi* vorstellend, gemalt, und kehrte mit *Beyfall* überhäuft, zufrieden nach *Haus*, kam aber nicht weiter als auf *Linz*, wo er das Unglück hatte, ein Bein zu brechen, zu welchem Beinbruch sich der Brand gesellte, der in kurzer Zeit das Ende seines kaum über 60. Jahre gebrachten Lebens, beförderte".⁸⁹ Demnach mußte das Altarblatt gegen 1743, d. h. im 60. Lebensjahr des wohl in diesem Jahre gestorbenen Malers geschaffen worden sein.

Das Bild gibt sich in *Thema*, *Format* und *Komposition* eindeutig als Gegenstück zu *Lanfrancos* Altarblatt zu erkennen. Wie dieses ist es in zwei Zonen unterteilt, deren untere den mächtigen Gestalten der *Apostel* vorbehalten ist und mit einem fernen *Gebirgszug*, am inneren Rand aber mit einem *Baumstamm* schließt. In der oberen Zone schwebt auf durchlichteten *Wolken*, von *Engeln* umgeben, *Christus* empor, doch so, daß er sich *Maria* auf dem *Pendant* und diese sich ihm zuzuwenden scheint. In dieser formalen wie inhaltlichen *Korrespondenz* dürfte der Hauptgrund für den *Verzicht* auf das bisherige Altarbild, das "*Jüngste Gericht*" von *Kager* zu erblicken sein, weniger hingegen in den bei von *Stetten* angemerkten "unziemlichen Vorstellungen",⁹⁰ worunter die auf *Bildern* dieses *Themas* üblichen und auch von *Rotenhammers* Altarblatt in *Hl. Kreuz* (s. o.) her mindestens geduldeten *Akt-darstellungen* zu verstehen sind. Es wird auch kein *Zufall* sein, daß die neu gewonnene *thematische Einheit* an ältere *Formulierungen* in *Augsburger Kir-*

⁸⁷ Inv. Nr. GM 910, 52 cm x 66,4 cm, Leinwand. – Vgl. *Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Nürnberg 1934*. Die dortigen Angaben zu *Künstler* und *Darstellungen* sind größtenteils unrichtig.

⁸⁸ *J. C. Preu* (wie Anm. 82) 393.

⁸⁹ *J. C. Preu* (wie Anm. 82) 376.

⁹⁰ *P. v. Stetten* (wie Anm. 30) 169.

chen anknüpfen konnte, an *Jörg Breus* Orgelflügel von etwa 1520 in St. Anna und die Flügelbilder der Orgel von 1608 in St. Ulrich und Afra, beidesmal Stiftungen der Fugger übrigens und beidesmal die Himmelfahrt Christi und Mariens darstellend.

Zustimmung verdient von Stetten dagegen für sein Urteil, daß *Brenners* Altarblatt "seines Nachbars nicht würdig" sei. Gewiß bedeutet die Gegenbildlichkeit eine Einschränkung der eigenen künstlerischen Freiheit, gewiß kann die ungeschickte Haltung Christi zugleich als Willkommensgestus für die nach rechts emporschwebende Maria erklärt werden. Störend wirkt aber auf jeden Fall die seitengleiche Anordnung des von *Lanfranco* übernommenen, nach links aufblickenden, sitzenden Apostels in der Mitte des Vordergrundes. Auch wegen der unruhigen und unmotivierten Verteilung der Lichter und Schatten muß *Brenner* hinter *Lanfranco* weit zurückstehen, wie denn die Gesichter der Apostel dem himmlischen Vorgang unaufmerksamer folgen und sich als mehr oder minder glücklich eingepaßte Zitate fremder Vorbilder erweisen. Da das aufgerollte Bild zur Zeit nicht im Original besichtigt werden kann, ist ein Urteil über die Farbigkeit nicht möglich. Zeichnung und Typen der Figuren, besonders die Gesichter, erinnern an Gemälde von *Johann Michael Rottmayr* (1654-1730), *Brenners* älteren Kollegen und wohl auch Konkurrenten in Wien.⁹¹ Immerhin muß es ein heute kaum mehr vorstellbarer, gewaltiger Eindruck gewesen sein, als die beiden hohen Altarblätter mit ihren überlebensgroßen, lebhaft agierenden Gestalten den lichterfüllten Kirchenraum gemeinsam beherrschten.

VI.

Schauen wir nach dem Fazit dieser Aufzählung, so müssen wir einige Vorbehalte voranstellen. Zunächst sind Zweifel an der Vollständigkeit unserer Liste angebracht.⁹² Wie im Falle von St. Margareth, der Dominikaner- oder

⁹¹ Vgl. E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien – München 1981, Abb. 16 (Auferstehung Christi, Michaelbeuern, 1691), Abb. 123 (Assunta, Heilig Kreuz, 1694-1696). Das Werk der Malerfamilie Brenner zu sammeln und kritisch zu untersuchen, kann nicht Ziel dieser Arbeit sein.

⁹² Keine Nachrichten zu finden waren über die barocken (Hoch-) Altarblätter in Ev. Heilig Geist, in Kath. St. Barbara (1944 zerstört), St. Egidien, St. Sebastian (abgebrochen 1806), der Kapuzinerkirche (1806 profaniert). Auf die 1864 abgebrochene Hofkapelle St. Lambrecht in der ehem. Fürstbischöflichen Residenz könnte sich das Schreiben des "Kgl. Gallerie Conservators" Eduard von Huber vom 20. Februar 1872 an das Augsburger Domkapitel beziehen,

Karmelitenkirche dürften auch in anderen Kirchen die Hochaltarblätter im Verlauf der zweihundert Jahre zwischen 1600 und 1800 ausgewechselt oder wie in St. Michael und St. Moritz übermalt worden sein, ohne daß wir davon Kenntnis haben. Um zuverlässige Aussagen über die Ikonographie der Hochaltäre zu gewinnen, genügen die Altarblätter allein nicht. Ebenso wichtig sind die zugehörigen Auszugs- oder Predellabilder und vor allem das statuarische Programm der Altäre, oft auch der Zusammenhang mit der Thematik der Deckenfresken oder der übrigen Altäre. Schließlich müßte das Verhältnis der Hochaltäre zum Kirchenraum berücksichtigt werden, um – wie im Falle des Domes, der Dominikanerkirche oder Kath. Hl. Kreuz – die einstige Wirkung der großformatigen Altarblätter ermessen zu können, zumal die Riegelbauten der Lettner bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein zumeist den freien Blick auf den Hochaltar versperren.

Die große Zeit der Hochaltarblätter setzt im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ein. Zuvor schon hatten die meisten katholischen Kirchen, ob sie durch den Bildersturm von 1537 leergeräumt oder wie St. Anton 1589, St. Gallus 1589, St. Margareth 1594 dem katholischen Gottesdienst zurückgegeben worden oder aber völlige Neubauten wie Maria Stern (1574-1576) und St. Salvator (1582-1584) waren, neue Altäre erhalten.⁹³ Obgleich wir über diese nur unzulänglich unterrichtet sind, läßt sich doch erkennen, daß sie zunächst die traditionellen Typen der Skulpturenaltäre oder der szenenreichen Flügelaltäre bevorzugten. So wurde im Dom der spätmittelalterliche Silberaltar *Peter Rempfings* 1552 wieder aufgestellt und mit einer gemalten Tafel von *Christoph Amberger* versehen. St. Ulrich und Afra erhielt 1570/71 einen später in die Marienkapelle versetzten Hochaltar in Gestalt eines spätgotischen Schnitzaltars mit figürlichem Mittelschrein, hohem, durchbrochenem Auszug und gemalten Flügeln. Die 1581 bis 1582 erbaute Markuskirche in der Fuggerei übernahm *Hans Daubers* Fronleichnamsaltar von 1514/17 aus der Fuggerkapelle bei St. Anna. Selbst als St. Ulrich und Afra nach der Fertigstellung des Chores ab 1604 neu ausgestattet werden mußte, entschieden sich

den "Abbruch der Schloßkapelle allhier" betreffend: Das dortige Altarblatt wurde nicht verkauft, sondern sei ihm, Huber, übergeben worden für spätere Verwendung in einer unbemittelten Kirche. "Das Gemälde ist von J. Schmidner A. 1687 gemalt, stellt die Abnahme Christi vom Kreuze vor, ist 2 m. 35 c.m. hoch, 1 m. 30 c.m. breit, und mit einem 0,13 c.m. breiten alten Goldrahmen versehen." Sein Verbleib ist unbekannt (Archiv des Bistums Augsburg, BO 9912).

⁹³ B. Bushart, G. Paula (wie Anm. 75) 67, 69, 76.

die Auftraggeber noch für drei mächtige Schreinaltäre aus Holz und einen freistehenden Figurenaltar aus Bronze. Bezeichnend für diese erste Phase der katholischen Restauration ist die auch bei anderen Altarstiftungen dieser Zeit zu beobachtende "Ausklammerung von polemischen Darstellungsinhalten, die provokativ hätten wirken können"⁹⁴ im Sinne einer militanten, antiprotestantischen Gegenreformation. Die Altäre, Statuen und Bilder von *Guglielmus Paludanus*, *Jacopo Tintoretto*, *Alessandro Vittoria*, *Friedrich Sustris*, *Hubert Gerhard*, *Christoph Schwarz*, *Wendel Dietrich* suchen vielmehr eher die Gemeinsamkeit christlichen Glaubensgutes als die Unterschiede herauszustellen.⁹⁵

Gerade letztere zu propagieren, ist das Anliegen der Hochaltarblätter zwischen 1610 und 1630, der mit zehn nachweisbaren Arbeiten am dichtesten besetzten Gruppe unserer Untersuchung. Sie bevorzugten das Thema des Heiligenhimmels mit oder ohne die Dreifaltigkeit, aber stets gefüllt mit thronenden oder fürbittenden heiligen Frauen und Männern beim Jüngsten Gericht, bei der Verherrlichung des hl. Kreuzes oder der gekrönten Gottesmutter, in frommer Konversation oder in der Schau der himmlischen Herrlichkeit. Ergriffen, demütig, nachdenklich, in sich versunken assistieren sie den göttlichen Personen oder finden sich mit ihresgleichen zusammen. In dem Michaelsbild der Friedhofskirche steht weniger der Kampf mit dem rebellischen Engel zur Diskussion, als der Sieg des Beschützers des wahren Glaubens über die abtrünnigen Feinde Gottes. Der Gute Hirte in St. Peter wird von den Engeln gepriesen, weil er das verirrte Schaf auf seinen Schultern trägt, während im Hintergrund ein schlafender Hirte seine Herde der Gefahr der Verirrung überläßt. Die Aufnahme Mariens in den Himmel und ihre Krönung vollends gilt, obgleich auf altchristlicher Tradition beruhend, seit der Gegenreformation als Privileg und geradezu als Symbol der *ecclesia triumphans*.

Den Löwenanteil der Aufträge erhielt *Johann Matthias Kager* aus München, seit Ende 1603 Meister und Bürger, später Stadtmaler und Rat in Augsburg. Die zahlreichen Arbeiten, die dieser für die Fugger – und in deren Auftrag für die katholische Kirche – ausführte, machen es sogar wahrscheinlich, daß "Aufnahme und Karriere *Kagers* in Augsburg auf die Unterstützung

⁹⁴ Vgl. J. Rasmussen, Bildersturm und Restauration, in: Katalog "Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock", Bd. III, Beiträge, Augsburg 1981, 106

⁹⁵ B. Bushart, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, in: Katalog "Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock", Bd. II, Augsburg 1980, 14.

dieser einflußreichen Familie zurückzuführen" sind.⁹⁶ Auch die Übersiedlung *Hans Rottenhammers* von Venedig nach Augsburg 1606 ist vielleicht durch die Fugger initiiert, mindestens favorisiert. In ihrem Auftrag führte *Rottenhammer* vermutlich schon sein erstes Werk in Augsburg, eine "Verkündigung Mariä" in St. Ulrich und Afra, vor allem aber die beiden großen Hochaltarblätter von Hl. Kreuz und Hl. Grab aus. Ebenso war das aufsehenerregende Hochaltarblatt *Lanfrancos* für die Dominikanerkirche eine Stiftung der Fugger. Wie seine Tätigkeit für die Jesuiten in Gesù Nuovo zu Neapel, in der Hofkirche zu Luzern oder für die Theatiner in S. Andrea della Valle in Rom bestätigt, wurde *Lanfrancos* pathetische, kontrastreiche, leibemächtige und impulsive Verkürzungen liebende Malerei in den Kreisen der Gegenreformation besonders geschätzt.

Die zweite große Zeit der Hochaltarblätter setzt im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein, als sich die geschundene, entvölkerte und bitter verarmte Stadt von dem Elend des Dreißigjährigen Krieges zu erholen begann. Die sechs zwischen 1670 und 1700 entstandenen Hochaltarbilder verbinden zwei Gemeinsamkeiten: Sie sind alle von *Johann Heinrich Schönfeld* und seinen Schülern gemalt und sie konzentrieren sich auf die Darstellung "historischer" Ereignisse. *Schönfelds* "Assunta" im Dom gehört ebenso dazu wie *Schmidtners* "Verklärung Christi" in St. Salvator oder die "Geburt Christi" von *Heiß* bei den Karmeliten und sein "Abendmahl" in Ev. St. Ulrich. *Schmidtner*s auch für *Schönfeld* beanspruchtes Hochaltarblatt in der Dompfarrkirche St. Johannes wird den Vorläufer Christi in der damals üblichen Weise als Einzelfigur, predigend, taufend oder bei seiner Enthauptung dargestellt haben. Ebenso darf das Abendmahlbild in St. Jakob der Gattung der religiösen Historienbilder zugerechnet werden. *Schönfeld* und *Heiß* waren Protestanten, doch wird man ihre Konfessionszugehörigkeit kaum für die Bevorzugung heilsgeschichtlicher Themen gegenüber den vorhergehenden Apotheosen der katholischen Kirche verantwortlich machen können. Vielmehr ist mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß – ähnlich wie zu Ende des 16. Jahrhunderts – die endgültige Konsolidierung und politische Gleichberechtigung der beiden Religionsparteien im Reich wie in der Reichsstadt die Besinnung auf die gemeinsamen Glaubenswahrheiten begünstigte, wie aus der 1655 bis 1658 durchgeführten Barockisierung des Domes abzulesen. Seltsamerweise bleibt das Abendmahlsthema auf die protestantischen Kirchen beschränkt, obgleich

⁹⁶ S. Netzer (wie Anm. 3) 31.

es gerade dem katholischen Verständnis des Altars als Stätte des eucharistischen Opfermahles entgegenkommt und in italienischen Kirchen dieser Zeit bevorzugt für die bildliche Ausstattung des Altarraums verwendet wird.⁹⁷ In Augsburg sollte es noch um 1725 in der evangelischen Barfüßerkirche für das raumbeherrschende Hochaltarbild von *Gottfried Eichler* gewählt werden, während es im katholischen Bereich erst 1793, zu Ende unseres Berichtszeitraumes und da nur in einem einzigen Fall nachweisbar ist.

Die dritte Blüte dauerte von etwa 1725 bis 1760 und ist mit acht Werken vertreten. In diesen Zeitraum fällt auch die Übernahme des älteren Kreuzigungsbildes von *Palma Giovane* in den neuen Altar der Markuskirche und die angeblich völlig verändernde Restaurierung des Hochaltarblatts in St. Moritz durch *Bergmüller*. Hinsichtlich der Themenwahl bestehen keine ausgeprägten Präferenzen mehr. Zentrale heilsgeschichtliche Ereignisse wie das Letzte Abendmahl, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi wechseln mit Heiligengeschichten wie dem Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen und mit mystisch-allegorischen Heiligendarstellungen wie der Verlobung der hl. Katharina, der hl. Elisabeth vor "Anna Selbdritt", dem betenden Eremiten Antonius als Überwinder der sündigen Welt oder der Verherrlichung des hl. Stephanus. Eine typische barocke Mischform stellt *Schefflers* Altarbild in St. Margareth dar: oben die Muttergottes mit der verehrenden Titelheiligen und Engeln, darunter Cosmas und Damian in der Ausübung ihres ärztlichen Dienstes. Nicht mehr begehrt sind die Großauftritte der kämpfenden und triumphierenden Kirche, aber auch der düstere Ernst der Historienbilder des Schönfeldkreises ist verschwunden. Was die Augsburger *Bergmüller*, *Wolker*, *Scheffler* und *Günther* untereinander verbindet, ist die neue Sentimentalität und Zartheit in den Beziehungen der Heiligen untereinander wie zu den göttlichen Personen. Diese Altarblätter sind erfüllt von warmem, mildem Licht, die Mienen und Gesten ihrer Heiligen sind von scheuer Hingabe und frommem Entzücken beseelt, die Darstellungen sollen mehr zu Erhebung und Erbauung als zur Erschütterung der Gläubigen anregen.

Die vierte und kleinste Gruppe, die Hochaltarblätter der letzten Jahrzehnte vor der Säkularisation, betrifft weniger die Kirchen der Innenstadt, als die der Vororte oder – wie im Falle von St. Maximilian – eine neu gegründete Pfarrei des frühen 19. Jahrhunderts. Lediglich Kath. Hl. Kreuz hatte, wie berichtet,

⁹⁷ Z. B. Venedig, S. Giorgio Maggiore, wo der Hochaltar von den großen Leinwandbildern Tintoretto von 1594 mit dem Mannaregen und dem Abendmahl eingefasst wird.

1782 einen neuen Hochaltar erhalten, jedoch mit einer Skulpturengruppe anstelle des älteren Altarblattes. Unklar ist die Situation in der Karmelitenkirche, wo im Abendmahlbild von *Huber* das bisherige Hochaltarblatt von *Heiß* mit der Geburt Christi ersetzt zu haben scheint, ob für die Dauer oder nur zu bestimmten Zeiten, ist nicht erwiesen. Aufschlußreicher ist die Tatsache, daß die meisten Hochaltäre die seit der Zeit wieder historische Darstellungen im weitesten Sinne, Abendmahl und Kreuzigung, die Verurteilung des hl. Maximilian oder den Abschied der Apostelfürsten, bevorzugten. Diese der Aufklärung verpflichtete Kunst will den Gläubigen bilden und anleiten, zur Andacht erheben, oder ihm Vorbild sein. Deshalb strebt sie nach historischer Treue in der Wahl von Schauplatz oder Kleidung, nach edler Menschlichkeit in Haltung, Gebärden und Mienen, nach klarer, übersichtlicher Anordnung und Bildung der Gestalten oder nach Mäßigung in den Affekten. Auch *Hubers* Altarblatt in Lechhausen, das den hl. Pankrazius als Fürbitter der Notleidenden vorstellte, bemüht sich diesem Postulat, dem sich ein milder Rokokoklassizismus zur Verfügung stellte, gerecht zu werden.

Als hätten sich die künstlerischen Kräfte nach einer so langen Periode der Blüte erschöpft, als müsse sich die kirchliche Kunst nicht nur von dem angeblich verdorbenen Geschmack der vorangegangenen Jahrhunderte distanzieren, sondern von der Malerei überhaupt, verzichteten die Augsburger Kirchen des 19. Jahrhunderts einmütig, Katholiken wie Protestanten, auf das gemalte Hochaltarblatt.⁹⁸ Die neuen Hochaltäre im Dom (1852), in der Dreifaltigkeitskirche Kriegshaber (1866/67), in St. Joseph (1875/78), in der Gögginger Simultankirche der Hessingstiftung (um 1888) oder im Ostchor von St. Anna (1898) sind geschnitzte Schreinaltäre im Stil der Neugotik oder Neuromanik mit Einzelstatuen, Figurengruppen oder plastischen Reliefs. Denkmahlhafte Überhöhung und feierliche Idealität des Heiligen tritt an die Stelle der jetzt als äußerlich, profan und unkirchlich abgelehnten Malerei. Obgleich nur wenige der barocken Altarblätter den neuen Tendenzen weichen mußten, schwindet das Bewußtsein ihrer künstlerischen Bedeutung. Sie werden weder inventarisiert noch fotografiert, geschweige denn im Krieg ausgelagert. Ihre Verlustquote durch Interesselosigkeit und Kriegszerstörung ist so hoch, daß dieser Aufsatz nur einen schwachen Trost bieten kann.

⁹⁸ Lediglich die Herz-Jesu-Kirche der Englischen Fräulein erhielt ein neues Hochaltarblatt von Johann Baptist Hohenrain (1821-1889), der auch das große Deckengemälde malte. Doch selbst dieses 1944 zerstörte Bild war im Grunde nichts anderes als die Darstellung einer Herz-Jesu-Statue mit zwei seitlichen Engelsfiguren.

VII.

Während der Drucklegung machte mich Markus Graf Fugger-Babenhausen, dem ich für diesen Hinweis zu großem Dank verpflichtet bin, auf eine Abbildung des verschollenen Hochaltarbildes in der ehem. Kapuzinerkirche⁹⁹ aufmerksam, einen Kupferstich des seit 1604 in München ansässigen niederländischen Stechers *Raphael Sadeler II* aus dem Jahre 1607.¹⁰⁰ Er stellt Christus dar, wie er die heiligen Lanzen in Gegenwart Gottvaters und des Heiligen Geistes an Maria übergibt, der die Apostelfürsten, die vier lateinischen Kirchenväter und die Ordensgründer Dominikus und Franziskus beigesellt sind (Abb. 41). Die zweizeilige Dedikationsinschrift weist das Bild als eine Stiftung der Fugger für das von ihnen (1602) gegründete Kapuzinerkloster in der Armenhausgasse aus. Als Maler ist der Kapuziner *P. Cosmas Piazza* (1557-1621) genannt, eine Schüler des *Palma il Giovane* in Venedig (s. o.), der seit 1601 im Auftrag der katholischen Fürsten in Prag, Graz, München (1604-1606), Innsbruck, Brünn und Linz tätig war.¹⁰¹ Sein Augsburger Altarblatt war der Literatur bisher unbekannt, es dürfte anlässlich des Aufenthaltes *Piazzas* in München gemalt worden sein. Auch hier ist die gegenreformatorische Tendenz der Stiftung unübersehbar.

⁹⁹ Vgl. Anm. 92.

¹⁰⁰ Vgl. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engraving and Woodcuts, XXI, Amsterdam 1980, 270, Nr. 15 und XXII, 1988, 212 (Abb.).

¹⁰¹ E. Sauser, *Cosmas Piazza von Castelfranco – ein italienischer Barockmaler in Österreich*, in: *Christliche Kunstblätter*, 97 (1959) 21.