

Eustachius Gabriel, „seiner Profession ein Mahler“

Von Bruno Bushart

Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung eines „Zwischenberichtes“ für die Festschrift Ksenja Rozman in Ljubljana. Auch er kann noch nicht beanspruchen, Leben und Werk des der Forschung bisher weithin entgangenen Eustachius Gabriel (1724–1772) in Gänze nachzuzeichnen oder die oszillierende Stellung des Malers innerhalb der Kunstgeschichte seiner Zeit zu bestimmen. Kunstgeschichte konstituiert sich aus „Kunst“ und „Geschichte“. Unter diesem Aspekt verdient es der von seinen Auftraggebern in Schwaben, der Schweiz, Kärnten, der Steiermark und Slowenien zu Recht hoch geschätzte und 1757 aus der Leibeigenschaft entlassene Alters- und Zeitgenosse Maulbertschs in vollem Maße, der Nachwelt bekannt gemacht zu werden, selbst wenn er seinem künstlerischen Rang nach nicht in die erste Reihe gehört. Dem Verein für Augsburger Bistumsgeschichte gebührt Dank, daß er sein Jahrbuch für diese aufwendige Publikation zur Verfügung gestellt hat.

I. Das Testament

Am 5. Oktober 1772 verstarb in Laibach, der Hauptstadt des Herzogtums Krain, der „Kunstmahler“ Eustachius Gabriel. Sein drei Tage zuvor in Gegenwart dreier Zeugen abgefaßtes Testament zählt – zusammen mit dem am 28. Juli 1774 im oberschwäbischen Schloß Waldsee „in vim Inventarii“ errichteten Protokoll – zu den aufschlußreichsten Zeugnissen der süddeutschen Kunst- und Kulturgeschichte am Ende des Barock.¹

In diesem Testament (Anlage I) bestimmt der Maler, obwohl bei schwachen Leibeskräften, doch Gott sei Dank bei guter und gesunder Vernunft, erstens,

1 Kopie in Fürstlich Waldburg-Wolfegg'schem Gesamtarchiv, Wolfegg, Inventarband der Herrschaft Waldsee 1774/75 Nr. 8, Signatur Wo B 542. Herrn Studiendirektor Rudolf Beck, Leutkirch, danke ich für die Herstellung einer Ablichtung und für freundliche Auskünfte. Für ihre Mithilfe bei der Transskription danke ich Frau Dr. Christel Karnehm, München.

daß sein Leib in der Kirchengruft bei den Franziskanern (in Laibach) beige-
setzt werde. Die Leiche sollten sechs Paar Geistliche dieses Ordens und ein
Paar Domgeistliche unter dem mittleren Geläute der Glocken begleiten. Jedem
von ihnen sei eine $\frac{1}{3}$ Pfund schwere Kerze zuzuteilen. Sobald als möglich seien
30 Heilige Messen für je 20 Kreuzer auf privilegierten Altären zu lesen.

Zweitens: 10 Gulden verschaffe er dem Armenhaus, dessen Gebet er seine
Arme Seele anbefehle, ebensoviel dem Waisenhaus für die Begleitung seiner
Leiche. Den „Hausarmen“ legiere er 50 Gulden, der Teütschen Congregation“
20 Gulden.

Drittens: Zu Universalerben des zu Biberach, Waldsee und Ingoldingen
anliegenden Vermögens ernenne er die Kinder seines Bruders Franz Solan
Gabriel (in Unterschwarzach), dem auch die Nutznießung des Kapitals ein-
geräumt werde.

Viertens: Seinem Vetter Hieronymus Fornier [Vonier?], der ihm bei der
Arbeit und auch in der Krankheit treulich beigegeben sei, verschaffe er 2000
Gulden, die ihm die Universalerben nebst allen in Laibach entstandenen
Unkosten und notwendigen „Regala“ zuzugestehen hätten. Auch über sein –
des Eustachius – eigenes Vermögen in Laibach sei und bleibe Hieronymus zu-
ständig.

Fünftens: Den Brüdern mütterlicherseits und den Geschwistern väterlicher-
seits und deren Kinder verschaffe er 1000 Gulden zu gleichen Teilen.

Sechstens: Den Armen in der Pfarrei Schwarzach – seinem Geburtsort – sollen
von dem in Biberach, Waldsee und Ingoldingen liegenden Kapital 100 Gulden
ausgeteilt werden.

Siebtens verschaffe er ein Hochaltarblatt für 500 Gulden in die Pfarrkirche zu
Reute, welches der Herr von Schmidt in Krems, d. h. der Maler Martin Johann
Schmidt (genannt Kremser Schmidt) machen und der Universalerbe bezahlen
solle.²

Weil die Einsetzung der Universalerben Grundfeste jeden Testaments sei,
wolle er nochmals die Kinder seines Bruders Franz Solan als solche ernannt
haben, doch mit dem Vorbehalt, daß sein Vetter Hieronymus Fornier das ganze

2 Das „Martin Joh: Schmid P. 1774“ signierte, 420 × 250 cm große Hochaltarblatt befindet sich
noch in der Kloster- und Pfarrkirche Reute nahe Bad Waldsee. Auf die Beziehungen zu
Eustachius Gabriels Testament hat erstmalig Wilhelm Boeck (Ein unbekanntes Hauptwerk
des „Kremser Schmidt“, in: Jahrbuch Heilige Kunst, 1949, S. 37–41) hingewiesen. Vgl. Rupert
Feuchtmüller, Einige Anmerkungen zu Gemälden in Isny und Reute, in: Ernst Ziegler (Hg.),
Kunst und Kultur um den Bodensee, Festgabe für Eduard Hindelang, Sigmaringen 1986,
S. 166–174 (mit weiterer Literatur).

in Laibach vorhandene Vermögen einschließlich der für das Auditorium der Jesuiten ausstehenden 200 Dukaten (erhalte), der Erbe dagegen alle hiesigen Ausgaben und Rückstände bezahlen und dafür haften solle.

NB: Der Erblasser erinnert seinen Bruder Franz Solan, daß sich die Obligationen des Vermögens bei dem dortigen Herrn Kösselwürth (Kesselwirt) befinden, der Schlüssel dazu in dem großen Kasten des Bruders.

Zur gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen dem Bruder Franz Solan einerseits und seinen fünf Kindern Maria Josepha, Walburga, Caritas, Joseph Augustin und Blasius als den Universalerverben andererseits kam es nahezu zwei Jahre später anlässlich der Heirat der ältesten Tochter. Das darüber am 28. Juli 1774 in Schloß Waldsee im heutigen Bad Waldsee angefertigte Protokoll berichtet neben den aus dem Testament bekannten Fakten weitere Einzelheiten über den Maler und seine Erben. So stellte der Bruder in der Verhandlung an eben diesem Tage die unschuldsvolle Frage, ob, sofern sein jetziges Weib versterbe und er in einer Zweitehe noch Kinder erzeuge, diese nicht auch einen Anspruch auf dieses Erbe hätten.

Die unter den schon genannten Bedingungen vererbten Kapitalien setzten sich folgendermaßen zusammen: 10 000 Gulden (ausgebessert aus 11 000?) liegen seit 20. Dezember 1766 beim Hl. Geist-Spital der Reichsstadt Biberach, 250 Gulden zuzüglich 61 Gulden 15 Kreuzern Zins für 1767 bis 1774 bei Salesi Jenker in Unterschwarzach. Unter dem Datum des 29. November 1772 – also nach dem Tode des Malers! – seien beim Pflegeamt Ingoldingen 2000 Gulden angelegt, unter dem 14. März 1774 sogar erst bei Franz Xaver Rief von Wolfeschweiller (Wolfersweiler) 300 Gulden. Daraus ergebe sich eine Erbschaft in Höhe von 12 611 Gulden 15 Kreuzern, pro Erbe also 2522 Gulden 15 Kreuzer.

Rechnet man die in dem Testament bestimmten, bereits ausgezahlten Legate an den Vetter Hieronymus, die Geschwister väterlicher- und mütterlicherseits, die Armen und an Herrn Schmidt in Krems hinzu, die Franz Solan zu diesem Zeitpunkt bereits entrichtet hatte, so ergibt sich die stattliche Summe von 16 211 Gulden 15 Kreuzern, die Eustachius Gabriel hinterlassen hatte. Nicht berücksichtigt darin sind jene Gelder von unbekannter Höhe in Laibach, darunter die 200 von den Jesuiten ausstehenden Dukaten (etwa 1050 Gulden), über die Fornier frei verfügen konnte.

Von weiteren Wertgegenständen aus dem Besitz des ledigen Malers oder von ihm gehörigen Immobilien erfahren wir nichts. Hingegen gibt Franz Solan zu Protokoll, daß zwar noch etliche Skizzen und Malereien und Kupferstiche vorhanden seien, welche sein Bruder bei seiner Reise nach Laibach zurückgelassen. Diese seien aber von keinem sonderlichen Wert, weshalb er, Solan, diese

nicht veranschlagen könne. Es gehört keine Phantasie dazu, um für diesen so gründlich verkannten, zentralen Bestandteil der Hinterlassenschaft des Malers das Schlimmste zu befürchten.

Mit einem Barvermögen von über 17 000 Gulden nimmt Eustachius Gabriel eine beachtliche Stellung innerhalb der Maler seiner Zeit ein.³ Schon aus diesem Grunde drängt sich die Frage nach der Person und dem Werk dieses bislang kaum beachteten Künstlers auf. Der Beantwortung freilich stehen ungewöhnlich viele und zum großen Teil unüberwindbare Hindernisse im Wege.

II. Forschungsstand

Die deutsche Forschung hat von Eustachius Gabriel erst sehr spät und nur zögernd Kenntnis genommen. Das von Ulrich Thieme und Felix Becker ab 1907 herausgegebene große Künstlerlexikon⁴ erwähnt ihn nicht. Als erster scheint sich Adolf Schahl 1943 im Zuge der Inventarisierung der Kunstdenkmäler im ehemaligen Kreis Waldsee mit ihm beschäftigt zu haben. Für Schahl sind Gabriels Deckenfresken „guter Durchschnitt spätbarocker Dekorationsmalerei und als solcher von einer, schon wenig später nicht mehr erreichten Wirkung“⁵. Hans Krüger, der 1944 im Rahmen seiner Berliner Dissertation über die Bau-

-
- 3 Der Tiroler Franz Anton Zeiller (1716–1794) traf in seinem Testament vom 8. November 1793 ähnliche Anordnungen wie Eustachius Gabriel über den Totengottesdienst und die Aufteilung seines Vermögens, das rund 7000 Gulden betrug, wovon 100 Gulden für die Armen bestimmt waren (Gert Ammann, Paul, Johann Jakob, Franz Anton Zeiller, Ausstellungskat. Reutte 1983, S. 47). Sein „Vetter“ Johann Jakob (1708–1783) dagegen hinterließ Haus, liegendes und bewegliches Gut, Bargeld und Schuldverschreibungen in Höhe von 22699 Gulden 9 Kreuzern (s. Ammann, ebenda S. 39–41). Paul Trogers (1698–1762) Hinterlassenschaft vom 24. Mai 1764 gar wies einen „Aktivstand“ von 48624 Gulden auf (Wanda Aschenbrenner – Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 55 und Dok. 170, S. 226). Johann Martin Schmidt, der Kremser Schmidt (1684–1761), hinterließ Kunstwerke im Wert von 4000 Dukaten, Realitäten und Mobiliar-Vermögen von 3149 Gulden 32 Kreuzern und 6450 fl. Obligationen (Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt, Innsbruck-Wien 1989, S. 602–608.) Dagegen nimmt sich die am 29. August 1796 aufgenommene „Verlassenschaft“ Franz Anton Maulbertsch's (1724–1796) geradezu bescheiden aus: 125 Gulden Bargeld, 152 Gulden Preziosen, 69 Gulden 30 Kreuzer Leibskleidung und Leibwäsch, Hausbesitz 4500 Gulden = 4846 Gulden 30 Kreuzer (K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1960, S. 282).
- 4 Ulrich Thieme-Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950, (abgekürzt: Thieme-Becker).
- 5 Adolf Schahl und W. v. Matthey, Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Kreises Waldsee, Stuttgart-Berlin 1943, S. 11 (abgekürzt: A. Schahl 1943).

geschichte der Pfarrkirche in Tiengen auf die dortigen Fresken und ihren Maler zu sprechen kommt, bedauert „über ihn ... nichts feststellen (zu können), was zur Erklärung und Würdigung der sinnvollen Malerei erwünscht wäre“. ⁶ Immerhin zitiert er aus einer Verfügung des Bauherrn, Fürst Joseph von Schwarzenberg, die aufschlußreiche Bemerkung, der Maler habe „anderwärts mit fresco mahlen Vergnügen gegeben“⁷. Krüger weist auch schon auf Gabriels spätere Tätigkeit im schweizerischen Wettingen hin, die sich erst neuerdings in ungeahntem Umfang bestätigt hat⁸.

Anders verhält es sich mit der österreichischen Forschung. 1828 bereits erschien ein Beitrag über „Die Kunst und ihre Jünger in vaterländischer Beziehung“, in dem die Werke Gabriels, der als „Schüler des berühmten Maulbertsch“ bezeichnet wird, in Kärnten zusammengestellt sind, darunter solche, die – wie die Fresken in Tainach und Klagenfurt, die Altarblätter in St. Veit und auf den Seitenaltären in Klagenfurt – inzwischen zerstört oder beseitigt wurden. Der Autor kennt die Herkunft des Malers, den er um 1720 geboren vermutet, aus Schwarzach in Schwaben und läßt ihn in Kärnten seine zweite Heimat finden. Gabriel habe sich in Klagenfurt niedergelassen, wo er es zum Besitz eines eigenen Hauses gebracht habe und unverehelicht gestorben sei. Gabriels Darstellung sei voll Geist und Phantasie, nirgends herrschten Steifheit und scharfe Umrisse, alles sei ätherisch und leicht, nur „zum Schattenschlage“ habe er zuviel Braun gewählt. ⁹

Auch die von Karl Ginhart herausgegebenen „Kunstdenkmäler Kärntens“ hatten 1931 dem Maler hohen Rang zuerkannt. Die „sehr qualitätvolle Malerei“ in der ehemaligen Priesterhauskapelle zu Klagenfurt durch den aus Schwaben stammenden Eustachius Gabriel, „einem Schüler des Anton Maulbertsch“, zähle „in ihrer malerischen Duftigkeit und der kühnen Lockerheit der Kom-

6 Hans Krüger, Die Baugeschichte der Kath. Pfarrkirche zu Tiengen, Diss. TH Berlin 1944 (gedruckt Tiengen 1947), S. 34, 35. – Vgl. Oskar Holler-Ursula Pechloff, Maria Himmelfahrt. Tiengen/Hochrhein, Peda-Kunstführer 66/1993, Passau (mit Abbildungen).

7 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5) S. 34.

8 Herrn Dipl. ing. Architekt Manfred Tschupp in Brugg bin ich zu großem Dank verpflichtet, daß er mir großzügig Unterlagen über die Restaurierungsarbeiten in Wettingen zur Verfügung gestellt und Gelegenheit zur Besichtigung gegeben hat. Herrn Peter Hoegger von der Inventarisierung der aargauischen Kunstdenkmäler, Aarau, danke ich für Fotos und Archivnachweise.

9 Die Kunst und ihre Jünger in vaterländischer Beziehung, in: Carinthia, Nr. 36, Jg. 18, 1828, S. 143–144.

position zu den bedeutendsten Barockfresken Kärntens“¹⁰. Für Siegfried Hartwagner stellten 1980 die Priesterhausfresken von 1769 sogar die „künstlerisch bedeutendsten Barockgemälde Kärntens“ dar, grandios komponiert und gemalt¹¹. Weitere Werke wurden Gabriel in Guttaring, Paternion, Tainach, Viktring und ehemals St. Veit a. d. Glan zugewiesen, doch ohne Bezug auf sein Oeuvre in Schwaben, am Oberrhein und in der Schweiz.

Das Interesse an einer genaueren kunsthistorischen Einordnung des Malers erwachte erst im Zusammenhang mit der Neubewertung der deutschen Barockmalerei in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts, blieb indessen zunächst auf die lokalgeschichtliche Forschung beschränkt. Für Tilmann Breuer, der Gabriels Deckenbilder und Altarblatt in Pless 1959 im Rahmen der „Bayerischen Kunstdenkmale“ bearbeitete, gehören die Fresken, „reich an überraschenden Hell-Dunkel-Effekten und geistvoll fragmentierten Architekturen, ... zu den fortschrittlichsten im Umkreis“¹². Ausstellungen in Bregenz 1963 oder Bruchsal 1981 boten Gelegenheit, auf neue Zuschreibungen und auf stilistische Komponenten der Kunst Gabriels hinzuweisen.¹³ 1982 stellte Otto Frisch den größeren Teil des bis dahin bekannten Werkes samt archivalischen, 1995 ergänzten Nachweisen vor.¹⁴ Gleichzeitig veröffentlichte Max Flad eine

-
- 10 Die Kunstdenkmäler Kärntens, hrg. von Karl Ginhart, V, 1, Klagenfurt 1931, S. 500, ferner V, 2, Klagenfurt 1932, S. 620 (Stein bei Viktring), VI, 2, 1931, S. 788 (St. Veit), 834 (Guttaring). – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Österreich I, Kärnten, Salzburg, Steiermark, Tirol und Vorarlberg, Erstausgabe 1932, Neuausgabe Wien-Berlin 1938, besorgt von Karl Ginhart, S. 29, 42. – Die Kunstdenkmäler Österreichs, Kärnten, Wien 1976, S. 211, 454, 455, 696, 740.
 - 11 Siegfried Hartwagner, Klagenfurt. Stadt. Salzburg 1980, S. 47, 136 (Stein), 181–182 – Ders. Kärnten. Der Bezirk St. Veit an der Glan, Salzburg 1977, S. 96 (Guttaring), 215 (St. Veit)
 - 12 Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Memmingen, Bayerische Kunstdenkmale IV, München 1959, S. 216.
 - 13 B. Bushart, in Ausst. Kat. „Barock am Bodensee/Malerei“, Bregenz 1963, S. 26, 38/39, und in Ausst. Kat. „Barock in Baden-Württemberg, Bruchsal 1981, Bd. I, S. 85. – Eine um 1965 begonnene Arbeit über den Maler blieb angesichts des schlechten Erhaltungszustands der mir damals bekannten Werke unvollendet.
 - 14 Im Manumissionsgesuch vom 23. März 1757 (Anlage II) sind 150 Gulden aufgeführt, die am 29. November 1749 „auf Erlernung seiner Profession verwendet worden“, doch ohne Angaben über den Lehrmeister. – Vgl. Otto Frisch, Eustachius Gabriel aus Unterschwarzach, 1724–1772, Ein oberschwäbischer Maler des Spätbarock, Bad Wurzach 1982. – Ders., Der Maler Eustachius Gabriel aus Unterschwarzach und seine enttäuschte Hoffnung, in: Amtsblatt der Stadt Wurzach, Nr. 7, 7. April 1995, S. 8–10. – Herrn Frisch danke ich für freundliche Auskünfte.

erweiterte Gesamtschau einschließlich der Arbeiten in Kärnten.¹⁵ Lebhaftige Bewegung in die Gabriel-Forschung kam zuletzt 1990, 1993 und 1994 durch Hubert Hosch¹⁶, der das Oeuvre des Malers nicht nur durch eine Reihe von Neuzuschreibungen in Oberschwaben erweiterte, sondern auch durch Hinweis auf Werke, die bisher für andere Künstler in Anspruch genommen waren. Damit war der Zeitpunkt gekommen, das gesamte Schaffen des Eustachius Gabriel, bereichert durch seine Fresken in der Steiermark, von Grund aus einer kritischen Prüfung und Neubewertung zu unterziehen.

III. Leben

Eustachius Gabriel wurde am 20. September 1724 als Waldburg-Wolfegg-Waldseeischer Untertan in Unterschwarzach bei Bad Waldsee in Oberschwaben geboren und getauft. Das Dorf, das zur Grafschaft Wolfegg-Waldsee gehörte, war auch Sitz eines truchsessischen Gerichts. Der Vater, der herrschaftliche Zimmermann Michael Gabriel, war 1715 an den Wiederherstellungsarbeiten des Unterschwarzacher Turmes beteiligt. Am 19. Januar 1711 hatte er Maria Anna Kösslerin (Kessel) geheiratet, die ihm acht Kinder gebar, von denen fünf früh starben. Als Taufpaten fungierten Josef Moser von Unterschwarzach und Anna Maria Höldin (Held), die offenbar im Waldseer Truchsessenschloß beschäftigt war. Das elterliche Anwesen ging vermutlich nach dem Tod des Vaters an den jüngsten Sohn Franciscus Solanus über, geboren am 6. Februar 1729. Seine fünf Kinder sollten 1772 die Universalerben ihres Onkels werden.¹⁷

15 Max Flad, Ein Barockmaler, der Schwarzach die Treue hielt, Leben und Werk von Eustach Gabriel, in: *Zeit und Heimat, Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, 5, Heft 2, 1982, S. 39–44. – Weitere Literatur zu Gabriel in Oberschwaben: Adolf Schahl, *Kunstabenteuer Oberschwaben*, Stuttgart 1961, S. 146, 163, 181, 182. – Alfons Kasper, *Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens*, Bd. I, 1962, Bd. II, 1968, Bad Schussenried. – Gebhard Spahr OSB, *Oberschwäbische Barockstraße I*, Waldbad-Baienfurt 1977, II, Weingarten 1978. – Otto Beck, *Oberschwäbische Barockstraße*, München-Zürich 1987, S. 100.

16 Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung*, 108. Heft, Friedrichshafen 1990, S. 174–176 (abgekürzt: Hosch 1990). – Hubert Hosch, Franz Joseph Spiegler (1691–1757), ebenda, 111. Heft, 1993, S. 153 (abgekürzt: Hosch 1993). – Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, S. 82; Kat. Nr. III. 12, S. 246, in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Ausst. Kat. Langenargen 1994 (abgekürzt: Hosch 1994). – Herrn Hosch bin ich auch für die Überlassung von Arbeitsfotos zu großem Dank verpflichtet.

17 O. Frisch (wie Anm. 14) S. 1. – M. Flad (wie Anm. 15), S. 39.

Über die Ausbildung Gabriels ist nichts bekannt. Max Flad und Otto Frisch stellen eine Lehrzeit bei Gabriel Weiß zur Diskussion, der im nahen Wurzach eine blühende Werkstatt als Altarblatt- und Faßmaler unterhielt und sich auch als Freskant betätigte.¹⁸ Bezahlungen für Faßarbeiten, Dekorations- und Architekturmalereien, die virtuosen Scheinarchitekturen seiner späteren Werke, vielleicht auch gewisse Unsicherheiten und Mängel in seiner Freskotechnik können für eine solche zwar vielseitige, aber qualitativ genügsame Lehr- und vielleicht Gesellenzeit Gabriels sprechen. Die fernere Wanderschaft dürfte den angehenden Künstler über die Grenzen der Heimat hinausgeführt haben. Seine intime Kenntnis des Skizzenvorrats Matthäus Günthers macht einen Aufenthalt um 1744/47 in Augsburg und wohl auch zeitweilige Mitarbeit in Günthers Werkstatt wahrscheinlich. Für die „Erlehnung seiner Profession“ – unbekannt wo – wurden 1749 jedenfalls 150 Gulden verwendet (Anlage II). 1750/1751, im Alter von 26 Jahren also, ist er erstmalig archivalisch faßbar anlässlich unterschiedlicher Arbeit (für Graf Gebhard Xaver von Waldburg-Wolfegg-Waldsee) in der Hofkapelle und Neuem Schloß in Waldsee.¹⁹ Auf dem Fresko der Flachkuppel signiert er: „Eistachius Gabriel inv 1751“. Fürst Joseph zu Schwarzenberg in Wien könnte dieses frühe und mit 297 Gulden 30 Kreuzern wohlfeile Werk im Waldseer Truchsessenschloß gemeint haben, als er am 29. Mai 1754 dem Vorschlag seiner Regierung in Tiengen am Hochrhein zustimmte, die dortige Pfarrkirche durch den jungen Schwaben, der „anderwärts mit fresco mahlen Vergnügen gegeben“, ausmalen zu lassen.⁶ Der entscheidende Grund für den Zuschlag dürfte Gabriels Bereitschaft gewesen sein, sich mit 800 Gulden zufriedenzugeben anstelle der 1 500, die der von dem Baumeister Peter Thumb favorisierte Maler Hermann verlangt hatte.²⁰ 1755 malte er (für weitere

18 M. Flad (wie Anm. 15), S. 39. – O. Frisch, 1995 (wie Anm. 14) S. 8. – Zu Gabriel Weiss vgl. A. Schahl, Künstlerunternehmer des 18. Jahrhunderts in Oberschwaben, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, Stuttgart 1942, S. 408–411. – O. Frisch, Bad Wurzach, Hinterzarten 1975, S. 123–124.

19 „Den 19. July Eustachi Gabriel Mahler von Unterschwarzach, vor die Neue Schloß Cappell zu mahlen l. Schein 160 fl.“ (Frucht- und Geldrechnung der Graf- und Herrschaft Waldsee 1749/50, S. 130. Sig. Wo Wa 344). – „Den 31. Decembris 1751 Eustachi Gabriel Mahler von Unterschwarzach vor unterschiedliche Mahler Arbeit in der Hoff Cappell und Newem Schloß l Schein 137 fl. 30 Kr.“ (Frucht- und Geldrechnung der Graf- und Herrschaft Waldsee 1751, S. 145. Sig. Wo Wa 346). Für beide Belege im Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Gesamtarchiv, Wolfegg, danke ich Herrn Studiendirektor Rudolf Beck. – Vgl. A. Schahl 1943, S. 48, 49.

20 Wohl der Fürstbischöflich Konstanzer Hofmaler Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), der mit Peter Thumb und dem Stukkator Johann Georg Gigl mehrfach zusammengearbeitet hatte.

750 Gulden) auch den Hochaltar in perspektivischer Arbeit an die Ostwand des Chores und entwarf den zugehörigen Tabernakel.

In denselben und den folgenden Jahren führte Gabriel kleinere Aufträge in zumeist Waldburg-Wolfeggischen Orten seiner Heimat aus. Für 40 Gulden lieferte er 1753 drei Altarblätter in die Pfarrkirche zu Winterstettendorf. Unsigniert und undatiert sind die ihm aus stilistischen Gründen zuzuschreibenden Malereien in den Pfarrkirchen von Winterstettenstadt, Waldburg, Haisterkirch und Ingoldingen, zweifelhaft dagegen die Fresken in Michelwinnaden. So wird ihm der Ruf nach Wettingen an der Aare willkommen gewesen sein, wo er den Malereipart bei der 1751 begonnenen Barockisierung der Zisterzienserklsterkirche übernehmen sollte. Diesmal scheint die Vermittlung über den für die Neuausstattung der Kirche verantwortlichen Bildhauer Franz Anton Kälin aus Wurzach, einen Bruder des regierenden Abtes von Wettingen, erfolgt zu sein. Die Arbeit ging in mehreren Etappen vonstatten und umfaßte zunächst Dekorations- und Architekturalmalereien, danach zahlreiche figürliche Fresken in gemalten Stuckrahmen und Altarblätter. Ausnahmsweise gibt Gabriel in der abschließenden Signatur am Triumphbogen nicht Unterschwarzach an, sondern „EUSTACHIUS GABRIEL DE WALDTSEE PINXIT A.o. 1757“.⁸ 1762 beauftragte ihn das Zisterzienserinnenkloster Magdenau bei Flawil mit der Ausmalung der Kirche. Für die Gewölbe- und Wandmalereien, den Hochaltar und verschiedene Faßarbeiten erhält er, „ohne Speihs und Tranck“, bis 1768 insgesamt 1 245 Gulden.²¹

Das Jahr 1757 scheint den entscheidenden Einschnitt in Eustachius Gabriels Leben bedeutet zu haben. Am 23. März stellte er den Antrag auf Entlassung aus der Leibeigenschaft (Anlage II), da er „in der Herrschaft Waldtsee auf ged. seiner Profession weder Arbeit, noch einen anständigen Orth, an welchem er sich etablieren und sein fortun schaffen“ finde, „wessetwegen er gesinnet sei, anderwärts sein Glück zu suechen“. In dem Bescheid des gräflichen Oberamts wird die Manumissionsgebühr – für die „Leibs-Entlassung“ – auf 4 Gulden, die „Abzugsgebühr“ in Höhe von 10% seines Erbanteils auf 44 Gulden 54 Kreuzer festgesetzt. Die 150 Gulden, die 1749 „auf Erlehrung seiner Profession verwendet worden“, blieben steuerfrei.

Obgleich die bisherige Auftragsliste keinen sicheren Schluß zuläßt, scheint sich die finanzielle Situation Gabriels damals bereits so gut entwickelt zu ha-

21 Bernhard Anderes, Zur neueren Baugeschichte des Klosters Magdenau, in: Festschrift Kloster Magdenau 1244–1994, Wolfertswil 1994, S. 88, 89, 62. – Herrn Dr. Anderes, Rappertswil, bin ich zu großem Dank für seine Auskünfte verpflichtet.

ben, daß er das Hauptfresko der Frauenbergkapelle in Waldsee 1762 als seine persönliche Stiftung bezeichnen kann: „E(x) Liberalitate mei pictoris Eustachi Gabriel de Schwarzach MDCCXII ...“, steht am unteren Rand. Gleichzeitig oder in raschem Anschluß entstehen die Fresken in der Kapelle zu Osterhofen (1762) und Degernau (1763), die – unsignierten – Wandbilder in der dem Prämonstratenserklöster Weißenau unterstehenden Pfarrkirche Obereschach, die großen Seitenaltarblätter und Auszugsbilder in Unteressendorf (1766), wo er sich seit 1762 auch als Unternehmer betätigt²². Sein Hauptwerk war die Ausmalung der Pfarr- und Wallfahrtskirche in Reute anläßlich der Seligsprechung der dort begrabenen Mystikerin, der „Guten Beth“, im Jahre 1766. Der Benediktinerpater und spätere Fürstabt Martin Gerbert in St. Blasien, der sich aktiv beim Seligsprechungsprozeß in Rom eingesetzt und längere Zeit in Reute verbracht hatte, beriet den Maler bei dem Programm des umfangreichen Bilderzyklus, worauf sein wiederholt erscheinendes Wappen hinweist. Die in dem Testament von 1772 genannte Stiftung zugunsten des Hochaltarblatts, das der ebenfalls in Laibach tätige Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt, 1774 ausführte, läßt darauf schließen, daß Gabriel zunächst beabsichtigt hatte, das Hochaltarblatt selbst zu malen. Auch das zweite Hauptwerk Gabriels in Oberschwaben, Fresken und Hochaltarbild in der Reichskarthause Buxheim unterstehenden Pfarrkirche Pless an der Iller, wurde 1765/1766 geschaffen.¹² Für die Freskomalerei erhielt er 550 Gulden, sein „Junge“ 5 Gulden Trinkgeld, für das große Altarblatt 240 Gulden, sein „Junge“ 9 Gulden 36 Kreuzer.²³ Während diese einen für Gabriels Malereien geradezu vorzüglichen Erhaltungszustand aufweisen, ist das wohl gleichzeitige Fresko in der dortigen Wallfahrtskapelle Heilig Kreuz bis zur Unkenntlichkeit geschädigt.

Wir wissen nicht, wer oder was Gabriel von dieser einträglichen Pfründe – 1766 hatte er dem Testament zufolge dem Hospital in Biberach 10 000 Gulden zu 3½% Zins, 1767 einem Privatmann in Unterschwarzach 250 Gulden bei gleichem Zinsfuß geliehen – fortlocken konnte. Offenbar hatte er mehrere Male versucht, in Waldsee Bürger zu werden. Die Signatur in Wettingen, die Freskostiftung in der Frauenbergkapelle, die Testamentsangabe über Besitz in Waldsee deuten darauf hin. Auch während seiner Tätigkeit in Pless wohnte er

22 Alfred Buschle, Zur Geschichte der Pfarrkirche St. Martin in Unteressendorf, in: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, 2. Jg., Heft 1, 1979, S. 16.

23 O. Frisch 1995 (wie Anm. 14), S. 9 ff. – Das von Frisch auf 1767 datierte Entlassungsgesuch aus der Leibeigenschaft ist nach Auskunft von St. D. Rudolf Beck am 23. März 1757 eingereicht. Vgl. Anlage II.

in Waldsee, obgleich er das Fresko über der Orgel ausdrücklich bezeichnet hatte: „Eustachius Gabriel de Schwarzach“. Am 11. November 1765 wurde seinem Quartierwirt in Waldsee, dem Rösslewirt Anton Denz, bei Strafe verboten, den Maler von Schwarzach länger als bis zu den Weihnachtsfeiertagen in seinem Haus zu dulden, da „diser den hiesig bürgerl. steuerbaren Mahlern Zimlichen Eingriff Thuet“. Am 8. Januar 1766 wird die Frist des Winters wegen verlängert. Zugleich muß sich Gabriel – mit Erfolg – gegen die öffentliche Verleumdung wehren, er habe eine Ehefrau geschwängert, die ihm in Wirklichkeit von ihrem Mann zugeschickt worden war, um Geld von ihm zu entlehnen.²³ In seiner Heimat lassen sich nach 1767 keine Werke seiner Hand mehr feststellen. Vom folgenden Jahr an treffen wir ihn zunächst in Kärnten, danach – wie zu zeigen sein wird – in der Steiermark, zuletzt 1772 in der Krain. Die Verbindung mag über seinen ehemaligen Auftraggeber, den Fürsten Schwarzenberg in Wien, zustande gekommen sein, denn dieser war nicht nur „gefürsteter Landgraf in Klettgau“, sondern auch Herr zu Murau und Reiffenberg in der Steiermark. Archivalisch bezeugt sind die Fresken in Tainach 1768 (übermalt), die Ausmalung der Priesterhauskirche in Klagenfurt 1769 (1960 zerstört) und zwei Hochaltarbilder für St. Florian in Stein bei Viktring 1770.²⁴ Dazu kommen Zuschreibungen in Guttaring, St. Veit a. d. Glan (zerstört), zwei Seitenaltarblätter in Klagenfurt (nicht mehr nachweisbar), und – wohl zu Unrecht – Paternion. Die Entlohnung ist nicht fürstlich: In Tainach samt der Ver-

24. Dokumente zur Tätigkeit Eustachius Gabriels in Kärnten:

1. Tainach, Propsteikirche Mariae Himmelfahrt

Verzeichnus

Das ich ends benanter, mit Ithro hochwirden und Gnaden,
für die Kirche in Fresko zu mahlen sambt der verguldt arbeith

accord mässig

für Kost und trunkh für mich und meinen gesellen

600 fl

89 fl 48 X

Summa 689 fl 48

Tainach den 1ten Dezember Ao 1768

ist als Richtig mit Dankh bezahlt

Eustachius Gabriel

Mahler von Undterschwarztach aus Schwaben

(DA Tainach 171)

2. Viktring, Pfarrkirche St. Florian (Stein)

Daß ich endes unterschriebener von
dem lobl. Stift Victring für die zum lobw.
und Pfarrlichen Gotteshaus St. Floriani zu
Stain gemahlten zwey bilder zu den
hochen altar den betrag verglichener massen

golderarbeit 600 Gulden, für die Hochaltarbilder in Stein 130 Gulden, für die Priesterhauskirche 600 Gulden. Der „Geselle“, der in Tainach erwähnt wird, könnte mit dem im Testament genannten, als selbständiger Maler bisher nicht faßbaren Vetter Hieronymus Fornier (Vonier) identisch sein. In Klagenfurt soll er das Haus Alter Platz Nr. 211 erworben haben. Daß er dort gestorben sei, ist nach dem Testament unwahrscheinlich. In der ihm hier zugeschriebenen Domherrnhofkapelle in Graz arbeitete er um 1770 erstmalig für den wenige Jahre später (1773) aufgelösten Jesuitenorden. Die Ausmalung der Schloßkapelle in Premstätten bei Graz von 1772, die dieselbe Hand erkennen läßt, war vermutlich ein Auftrag des Schloßherren Maria Raimund Reichsgraf Saurau.²⁵ Sein letztes Werk, das – ebenfalls nicht erhaltene – Auditorium der Jesuiten in Laibach scheint mit dem Betrag von 500 Dukaten die einsame Spitze seines Verdienstes gebildet zu haben.

Eustachius Gabriel hat seinen heimatlichen Wohnsitz in Unterschwarzach offenbar nie ganz aufgegeben. Noch die Quittungen in Tainach unterschreibt er als „Mahler von Undterschwarzach aus Schwaben“. Vor seiner Abreise nach Laibach deponiert er seinen Kunstbesitz bei seinem Bruder Franz Solan, wohl in demselben großen Kasten, in dem sich auch die Schlüssel für Obligationen befanden. Auch das Vermächtnis von 500 Gulden zugunsten des Hochaltarblatts für Reute bestätigt die Anhänglichkeit an seine Heimat. Die Bestimmun-

mit 130 fl baar und richtig empfangen
habe. Dieses bescheine hiemit Stift Victring
den 18ten July 1770

Eustachius gabriel
Malter

(KLA Viktring, Fasc. LI/1558)

3. Klagenfurt, Priesterhauskirche

Das mir unterschriebenen von Ihro hochwirdten
und Gnaden gnedigen H. H. Probst und
Erzpriester zu teinach fir ausmalung der
Priesterhaus kirchen 600 fl bezahlt worden
bescheine hiermit Tainach den
17ten Juny 1771

Eustachius Gabriel
Mahler

(DA Tainach Kart. 171)

Herrn Generalkonservator Dr. Ernst Bacher und Frau Dr. Barbara Kienzl-Neubauer vom Bundesdenkmalamt Wien danke ich für Auskünfte zu Gabriel und die Kopien der Archivalien.

25 Walter Brunner-Conrad Heberling, Schloß Premstätten, Premstätten 1989, S. 185 (W. Brunner).

gen des Testaments lassen eine hohe Selbsteinschätzung erkennen, der auch der respektvolle Tenor des Schriftstückes und das Aufgebot an gewichtigen Zeugen entspricht.²⁶ Innerhalb seiner Familie dagegen scheint ihm, dem unruhigen Junggesellen, weniger Verständnis und Dankbarkeit entgegengebracht worden zu sein. Offenbar war er ein relativ unabhängiger Einzelgänger, keiner Zunft angeschlossen oder verpflichtet, weder Meister noch Hofmaler, kein Schüler oder gar Mitglied einer der damals blühenden Kunstakademien in Augsburg oder Wien. Vielleicht können Archivreise mehr Licht schaffen. Insgesamt aber ist es wenig, was wir – zur Zeit jedenfalls – über dieses Leben wissen. Doch selbst die Untersuchung seines umfangreichen Werkes wird den Schleier nicht lüften können.

IV. Das Werk

Das Werkverzeichnis kann aus mehreren Gründen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Es gibt Jahre, in denen sich die Aufträge häufen – wie 1766 mit Pless, Reute und Unteressendorf – und solche – wie zwischen 1757 und 1762 –, da sich für den ungemein fleißigen Maler keine einzige Arbeit nachweisen läßt. Auch müssen wir annehmen, daß sich der damals Siebenundzwanzigjährige schon vor seinem ersten öffentlichen Auftritt im Truchsessenschloß Waldsee irgendwo die Sporen verdient hatte.

Eine vorläufige Übersicht ergibt etwa zwei Dutzend signierter, datierter oder datierbarer und als gesichert zu betrachtender Aufträge, dazu mindestens ein halbes Dutzend zur Diskussion stehender Werke. Dabei handelt es sich oftmals um mehr oder weniger umfangreiche Komplexe aus Gewölbe- und Wandfresken, Altarblättern oder Folgen von Kreuzwegstationen. In Wettingen lassen sich über 40, in Reute über 20 Arbeiten von Gabriels Hand nachweisen. Zählt man die einzelnen „Bilder“ zusammen, so ergibt sich – grob geschätzt – die stattliche Summe von etwa 250 Nummern, verteilt auf 22 Jahre. Dabei ist mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß das Erscheinen dieser Arbeit eine Fülle von Ergänzungen, Berichtigungen und neuen Fragen auslösen wird. Ein besonderes Defizit besteht auf dem Gebiet der Zeichnungen, von denen es so-

26 Eigenartigerweise sind die Jesuiten, obgleich Gabriels Auftraggeber in Laibach, im Testament nicht eingeplant oder bedacht. Ob die Bestimmungen hinsichtlich des Begräbnisses vollzogen wurden, die Bestattung in der Gruft der Franziskanerkirche erfolgte, konnte trotz diesbezüglicher Anfragen nicht geklärt werden.

wohl dem Testament als auch dem Bericht von 1828 zufolge eine große Zahl gegeben haben muß, bisher aber nur eine einzige bekanntgeworden ist.

Der schlechte Erhaltungszustand vieler mit Gabriels Namen verbundenen oder zu verbindenden Malereien erschwert präzise Aussagen über den künstlerischen Wert oder die stilistische Entwicklung. Als unerwartet hilfreich für die Frage der Eigenhändigkeit – nicht der Datierung – erweisen sich dagegen die zahlreichen, mehr oder weniger unverändert beibehaltenen Bild- und Motivzitate. Sie bestätigen nicht nur die Existenz einer umfangreichen Sammlung überwiegend zeitgenössischer Vorlagen in Gabriels Besitz, sondern stützen in einigen Fällen sogar die Zuschreibung an den Künstler.

Waldsee, Schloßkapelle. 1751

Obgleich wir nicht wissen, wann und wo der leibeigene Untertan seine ersten Werke geschaffen hat, mutet es doch fast wie eine Selbstverständlichkeit an, daß sein archivalisch wie inschriftlich gesicherter Auftrag seiner gräflichen Herrschaft in Waldsee zukam. Das gräflich Waldburg-Wolfegg-Waldseesche Schloß war 1745 vergrößert und umgebaut worden.²⁷ Eustachius Gabriel, „Mahler von Unterschwarzach“, erhält für die Malereien in der neuen Kapelle zunächst am 19. Juli 1750 160 Gulden, am 31. Dezember 1751 weitere 137 Gulden 30 Kreuzer, diesmal für Arbeiten in Schloß und Kapelle¹⁹. Erhalten blieb das leicht längsovale Kuppelfresko in der Kapelle mit der „Auffindung und Erprobung des Heiligen Kreuzes“, signiert und datiert „Eustachius Gabriel inv 1751“ (Abb. 37). Das trotz seiner bescheidenen Ausmaße überraschend großzügig angelegte Gemälde befindet sich in gutem Zustand. Seine Farbigkeit wirkt zurückhaltend, mit gedämpftem Grün, Blau und Rot und vielen braunvioioletten oder braungelben Zwischentönen. Wie bei anderen Fresken Gabriels scheinen die hellen Partien ausgebleicht und die verschatteten nachgedunkelt zu sein. Die überlegte Verteilung der Farbakzente und die zur Mitte hin zunehmende Auflichtung der Palette verleihen der Flachkuppel räumliche Tiefe.

Ein umlaufender terrestrischer Streifen mit aufgelockertem Horizont und betonter Hauptansicht in der Raumachse bildet die Bühne für die Aufführung des Schauspiels. Der innere Wolkenring ermöglicht die Verteilung der Engelscharen um die im Zentrum thronende Dreifaltigkeit. Das geschickt in der Achse arrangierte Stufenmotiv mit der anschließenden Altane über offenem Säulengang ermöglicht die freie Entfaltung des Hofzeremoniells um die im

27 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 56, 58.

Rokokokostüm auftretende Kaiserin Helena, die Schilderung der Suche nach den Kreuzen und ihrer Erprobung sowie für den gravitätischen Aufzug des Gefolges.

Betrachtet man das Fresko genauer, so mengt sich Skepsis in den Beifall für die scheinbar so leichter Hand und sicher inszenierte Darbietung. Einige Gruppen stehen ohne Bezug nebeneinander, als handle es sich um Zitate, die, anderem Kontext entnommen, mehr oder minder passend, zusammengestellt wurden. Das Motiv des Hermelintuches, das die Engel oberhalb der Kaiserin aufspannen, oder die passive Zuschauerrolle des Bischofs mit den Nägeln des Kreuzes – gemeint sein dürfte eher Makarios statt des in der Legende genannten Quiriacus – wirken widersinnig, die Rückenfigur des modisch gekleideten Stutzers unter dem Palmenbaum, der sich vom Bildgeschehen ins Dunkel hinein abwendet, deplaziert. Tatsächlich lassen sich mehrere Motive als Entlehnungen nachweisen oder doch wenigstens wahrscheinlich machen.

Der terrestre Rundhorizont folgt einem Schema, das in Süddeutschland spätestens seit Jacopo Amigonis „Beweinung Christi“ von 1725 in der Abteikapelle des Klosters Ottobeuren und vor allem bei Matthäus Günther üblich war²⁸, so in Mittenwald (1740), Rottenbuch (1742), Fiecht (1744), Amorbach (1745/47), Hohenpeissenberg (1748) oder Friedberg (1748). Die zentrale Treppeanlage mit anschließender brückenartiger Altane dürfte auf Franz Joseph Spiegler „Hl. Nikolaus als Besieger des Todes“ von 1735 in Mochental²⁹ zurückgehen, wobei die Rückwand und die links abschließende Mauerzunge aus Günthers „Anbetung der Hl. Dreikönige“ (Abb. 52) in Fiecht³⁰ seitenverkehrt übernommen sind, während die hochovalen Brüstungsöffnungen anstelle der üblichen Baluster von Scheinarchitekturen wie 1748 in Birnau von Gottfried Bernhard Göz angeregt sein könnten.

Ein wohlbedachtes, an Sebastiano Ricci erinnerndes Motiv ist die bildeinwärts führende, knieende Rückenfigur in Verbindung mit der dahinter stehenden Profilfigur des Bischofs am Fuße der Stufenanlage oder die Frontalwendung der ebenfalls an Ricci gemahnenden Kaiserin an der Spitze ihres Gefol-

28 Wolfgang Höller, Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim-Zürich-New York 1986, S. 34 ff. – Robert Stalla, Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, in: Ausst. Kat. Matthäus Günther, Augsburg 1988, S. 128 ff. (abgekürzt: Kat. Günther 1988).

29 Raimund Kolb, Franz Joseph Spiegler, Bergatreute 1991, Abb. 69/14, S. 366.

30 Ob aus dem Fresko oder der vorbereitenden Ölskizze im Martin von Wagner-Museum, Würzburg, ist nicht zu entscheiden. Vgl. Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), Abb. 8, Kat. Nr. 25, Abb. S. 217.

ges³¹. Die Engel mit dem Hermelintuch und die Torarchitektur im Hintergrund zitieren wieder Günther³², der thronende Christus und der Engel rechts der Palme Holzers Kuppelfresko von 1738 in Münsterschwarzach³³. Die grätschbeinige Sitzfigur des vornübergebeugten Bahrenträgers in der Bildachse unten ist ein typisch tiepoleskes Motiv³⁴. Die Rückenfigur des Kavaliers samt dem Zuschauer hinter dem Stamm der Palme, die in Gabriels Werk dreimal auftritt, ist zweifellos ebenfalls ein Zitat. Vorbild könnte die Randfigur auf Josef Wagners Nachstich nach Riccis „Bücherverbrennung des Hl. Dominikus“, ehemals in Venedig, gewesen sein, doch muß auch mit der Möglichkeit einer Erfindung Matthäus Günthers selbst gerechnet werden³⁵. Jedenfalls ist es Eustachius Gabriel gelungen, sich mit diesem ersten nachweisbaren Opus einen guten Platz innerhalb der süddeutschen Freskomalerei zu sichern, den er in der Folgezeit nur mit wechselndem Glück zu halten imstande sein wird.

Wettingen I. Um 1750/51

Über die vermutliche erste und vielleicht noch unselbständige Tätigkeit in dem schweizerischen Zisterzienserkloster Wettingen im Aargau lassen sich zur Zeit keine genauen Angaben machen (s. u. Wettingen II).

Winterstettendorf. 1753

Das Kunstdenkmälerinventar berichtet, 1753 habe der Bildhauer Joachim Frühholz aus Weingarten 775 Gulden für drei Altäre in der 1748/49 barockisierten Pfarrkirche Winterstettendorf (Kreis Biberach) erhalten, ein Maler in Waldsee 30 Gulden für ein Altarblatt, Eustachius Gabriel hingegen bescheidene 40 Gulden für drei Altarblätter. Die vorhandenen, unsignierten Altarblätter seien von einem Maler namens Kauffmann gemalt.³⁶ Alfons Kaspar weist

31 Vgl. „Kommunion der hl. Lucia“, Parma, 1730, und „Auffindung des Mosesknaben“, Rom 1711 (Jeffery Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976, Taf. LX, Nr. 499, Taf. XXXIII, Nr. 281).

32 Krönung Mariä, 1748, Altdorf; Aufnahme römischer Knaben, 1745/47, Amorbach; Augustinus und die Ketzer, 1735/36, Neustift (Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930, Abb. 51, 46, 19), sowie Fiecht, Anbetung der Könige, 1744 (Gundersheimer Abb. 42).

33 Ernst Wolfgang Mick, Johann Ev. Holzer, München-Zürich 1984, Abb. S. 91. – Ausst. Kat. Johann Evangelist Holzer, Augsburg 1991 (abgekürzt: Kat. Holzer 1991), Nr. 14, Abb. 14.

34 Venedig, Palazzo Labia, um 1745–50. – Vgl. Antonio Morassi, Tiepolo, London 1955, Abb. 47.

35 Bruno Bushart, Matthäus Günthers Skizze für das Chorfresko in Rott am Inn, in: *Alte und moderne Kunst*, 30, 1985, S. 4 ff., Abb. 5–7. – Zu Ricci vgl. J. Daniels (wie Anm. 31), Nr. 90.

36 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 273, 274.

die Seitenaltarblätter – das heutige Hochaltarblatt stammt von P. P. Beyerle – samt Oberbildern Gabriel Weiss aus Wurzach zu.³⁷ Otto Frisch läßt die Frage offen, ob die Gemälde Gabriels überhaupt noch vorhanden sind.³⁸

So problematisch aus stilistischen Merkmalen abgeleitete Zuschreibungen sein mögen, so gewiß darf man in den erhaltenen Seitenaltarblättern zwei der für Gabriel bezeugten Arbeiten erblicken. Das linke stellt die Heilige Familie dar mit dem halbwüchsigen Jesusknaben zwischen der sitzenden Mutter Maria und dem rechts in der Tiefe stehenden Joseph mit dem Blütenstab (Abb. 38). Das rechte Bild zeigt den hl. Jakobus d. Ä. mit Engeln, im Hintergrund zwei Apostelberufungen (Abb. 39). Beide Bilder setzen sich in der für Gabriel typischen Art aus mehreren Zitaten zusammen. So geht Maria auf Piazzettas „Anbetung der Hirten“, ehemals in Münsterschwarzach³⁹, zurück, der hl. Jakobus d. Ä. und der Putto rechts oben auf Johann Evangelist Holzers „Verkündigung an Joachim“ von 1736, damals in der Augsburger Dominikanerkirche⁴⁰. Die Übernahmen erfolgen wenig einfühlsam: Die Handhaltung Marias ohne das ursprünglich zugehörige Christkind wirkt affektiert, während Jakobus sich aus der im Hintergrund dargestellten „Berufung der Apostel“ eilends hinwegzustehlen scheint. Auch die Farben sind eher bunt und breitpinselig aufgetragen, als den Vorbildern angemessen.

Tiengen. 1754

Die nächste Gelegenheit, seine vielseitigen Kenntnisse unter Beweis zu stellen, bot der Auftrag in Tiengen am Hochrhein. Dort wurde auf Anordnung des Landesherren, Fürst Joseph Adam von Schwarzenberg, 1754 mit dem Neubau der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt begonnen und laut Verfügung vom 29. Mai 1754 der Akkord mit dem Maler Eustachius Gabriel um 800 Gulden geschlossen.⁴¹ Zu bemalen waren drei große, querovale Flachkuppeln samt je vier

37 A. Kasper, I (wie Anm. 15), S. 76.

38 O. Frisch 1982 (wie Anm. 13), s. p.

39 Erich Schneider, Die barocke Benediktinerabteikirche Münsterschwarzach, Neustadt/Aisch 1984, S. 191 ff., Abb. 135.

40 E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), S. 56 ff. mit Abb.

41 „Wir haben es zwar für einen Überfluß angesehen, die dasige neue Pfarr-Kirchen, weilen selbe gewölbet ist, über das noch zu mahlen mit einem so beträchtlichen Kosten-Aufwand per 1 500 fl, welche der Mahler Herrmann [vgl. Anm. 20] verlanget hat, ausmahlen, solches danhero unterbleiben zu lassen anbefohlen: Nachdem aber Inhalt Euerer Berichtl. Anzeige vom 15ten expirantis die Gewölbung zur Mählerey eingerichtet und mit einem anderen Mahler, namens Eustachius Gabriel, welcher anderwärts mit fresco mahlen Vergnügen gegeben, den accord auf 800 fl getroffen ...“ (Pfarrarchiv Tiengen). Vgl. H. Krüger (wie Anm. 6), S. 34.

Zwickelkartuschen zuseiten der westlichen und östlichen Kuppel, die Orgelporen und zahlreiche kleine emblematische Kartuschen. Das Bildprogramm wurde in dem im Entwurf enthaltenen Akkord in großen Zügen festgelegt, wobei für das Chorfresko ausdrücklich von einem von dem Maler selbst vorgewiesenen „Desein“ die Rede ist.^{41a} Zu diesem mit 800 Gulden goldener Rheinischer Währung zu vergütenden Auftrag kam am 14. Mai 1755 ein Zusatzvertrag für den Hochaltar, den Gabriel nach den von ihm vorgelegten Skizzen „zierlich ins Perspectiv an die Wand mahlen“ sollte. Dafür wurden einschließlich des ebenfalls von dem Maler entworfenen Tabernakels höchstens 750 Gulden veranschlagt⁴². Die Weihe der Kirche erfolgte am 13. Mai 1755.

Den Fresken war kein günstiges Schicksal beschieden. Die Hochaltarmalerei befand sich 1870 in so schlechtem Zustand, daß sie tiefgreifend verändert, schließlich sogar entfernt werden mußte.⁴³ Die emblematischen Fresken und die Emporenmalereien wurden übertüncht und zum Teil 1924, der Rest erst 1976/78 bei der Restaurierung der Kirche wieder aufgedeckt. Aber auch die großen Deckenbilder sind nicht unberührt, die Farben sichtlich nachgedunkelt und stumpfer geworden.⁴⁴

Die Anlage der drei Hauptfresken zeugt von sicherem Können. Der Blick zum Altarraum, über dem Gabriel „die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor nach dem von ihm selbst vorgewiesenen Desein“ (Abb. 40) darzustellen hatte, fällt zunächst auf eine hoch sich emportürmende Felslandschaft. Die untere

41a H. Krüger (wie Anm. 6), S. 35–36. Der im Pfarrarchiv Tiengen aufbewahrte, undatierte Vertragsentwurf zwischen der Fürstlich Schwarzenbergischen Regierung und dem Maler sieht – vorbehaltlich der Approbation durch den Fürsten – vor, daß der Maler 1. den vom Baumeister oder Stukkator vorgelegten Riß in allen Haupt- und Schildstücken fortführt, 2. in den oberen Chorbogen die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor nach dem von ihm selbst vorgesehenen Desein, 3. in den mittleren Hauptbogen die Heiligste Dreifaltigkeit, Maria, rechts den hl. Josef, links den hl. Johann Nepomuk „in anständiger glory“, unten die Hoffnung und den Glauben mit Ausstoßung des Lucifer aus dem Himmel „samt seiner symbolie“, 4. in den unteren Bogen die Stadtpatrone, nämlich St. Agatha und St. Sebastian „im Triumph der Marter“, 5. in die Schilde die vier Evangelisten und vier Kirchenlehrer in Brustbildern, 6. an den unteren Oratorien „einig Music auss die Heylige“ male und 7. alle übrigen kleinen Plätze mit dahin sich schickenden Symbolen auffülle.

42 H. Krüger (wie Anm. 6), S. 37, 38. – Nach Hans Martin Gubler (Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb, Sigmaringen 1972, S. 219, Anm. 582) erhielt Gabriel für die Fresken „schließlich 820 fl, für den Hochaltar zusätzlich 625“, für den Tabernakel 150 fl.

43 H. Krüger (wie Anm. 6), S. 39. – Vgl. dagegen O. Holler-U. Pechhoff wie Anm. 6, S. 18 – Der jetzige Hochaltar stammt von 1938/39.

44 H. Krüger (wie Anm. 6), S. 36, berichtet von Erneuerungsarbeiten 1939/40 durch den Waldshuter Kunstmaler C. Bertsche. Seiner Feststellung, die Fresken hätten sich, älteren Fotos zufolge, gut erhalten, widerspricht der Augenschein.

Partie dient als Hintergrund für die auf die Taborerzählung folgende „Heilung des fallsüchtigen Knaben“ (Matth. 17,1–19), die in Art eines ohne Verkürzung gesehenen Tafelbildes gemalt ist. Die Spitze des Felsplateaus hingegen, auf der der verklärte Christus mit Moses und Elias steht, geht fast unbemerkt in die Wolkenregionen über und damit in die verkürzte Ansicht von unten nach oben. Das in der deutschen Freskomalerei ungewöhnliche, meist auf die obere Hauptgruppe beschränkte Thema⁴⁵ ist zweifellos durch Raffaels gleichnamiges Bild im Vatikan angeregt, doch den besonderen Bedingungen eines als Blickfang dominierenden Deckenfreskos entsprechend völlig neu konzipiert. Bei der Ausführung freilich hat sich der Maler manche Mühe gespart: Die beiden unteren Figurengruppen übernahm er mit geringen Veränderungen von seinem Fresko in der Waldseer Schloßkapelle.

Das mittlere Deckenfresko (Abb. 41) gibt den Einblick in eine scheinbar hinter dem geschwungenen Stuckgesims emporstrebende, steile Kuppelhalle frei, deren Gewölbe zugunsten der endlosen Himmelstiefe mit der Aufnahme Mariens geöffnet wurden. Die von schweren Gesimsen bekrönten Pfeiler der Illusionsarchitektur sind mit farbigen Doppelsäulen besetzt und mittels durchbrochener Balustraden zum Kirchenraum abgeschlossen, die Zwickel der querovalen Kuppel mit monochromen Kartuschen gefüllt. Das Schema läßt sich über Cosmas Damian Asams Kuppelfresken in Weingarten (1718–1720), Aldersbach (1720–1721) oder Innsbruck (1722–1723) auf die seit 1706 auch in Deutsch erschienenen Perspektiveanweisungen Andrea Pozzos zurückführen.⁴⁶

Wie in den beiden anderen Gewölbefresken wird der Schauplatz von einer Menge kleinteiliger Gestalten und Gruppen bevölkert. Ihre Benennung ist nicht leicht und nicht in allen Fällen schlüssig. Rechts der Hauptgruppe versammeln sich Vertreter des Alten Testaments: Eva, Adam, Jakob, Noah, Abraham, Moses, David. Links erscheinen Joseph, Zacharias, der Täufer, Petrus und zwei Heilige. Die Hauptachse besetzen Tugenden, so die Hoffnung, Andacht, Stärke, Liebe, Geduld. In der linken Arkade ordnen sich die Vier Erdteile dem Szepter der Weisheit(?) unter, rechts triumphiert die Religion über die Laster. Zuerst kämpft Michael gegen die höllischen Mächte in Gegenwart der Eccle-

45 Ein spätes Beispiel ist Maulbertschs Deckengemälde von 1781 im Hauptschiff des Domes zu Győr (Raab). Vgl. K. Garas 1960 (wie Anm. 3), Nr. 308, Abb. 248, 249.

46 Bernhard Rupprecht, *Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam*, in: *Ausst. Kat. Cosmas Damian Asam*, hrg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986, S. 17 ff. – R. Stalla (wie Anm. 28), S. 128 ff.

sia(?). Durchmustert man die Figuren auf ihre Herkunft hin, so laufen die Spuren wieder in Augsburg zusammen. Auf Matthäus Günthers „Anbetung des Apokalyptischen Lammes“ in Amorbach (1745) – und zwar die Ölskizze, nicht das Fresko – geht die Gruppe mit Joseph, Johannes d. T. und Joachim am linken Rand der Kuppelöffnung ebenso zurück wie der die Arche hochhaltende Noah samt seinen Begleitern am rechten Rand. Die Attribute sind verändert, aber nachdem der Evangelist Johannes in der Zwickelkartusche zuseiten des Verklärungsfreskos bis in die Kopfhaltung und die Farbigkeit hinein ebenfalls mit der Ölskizze übereinstimmt und diese Günthers Werkstatt zu dessen Lebzeiten offenbar nicht verlassen hatte⁴⁷, dürfte sie Gabriel wohl dort kennengelernt und kopiert haben.

Aus derselben Quelle stammt die Figur der Spes mit dem Hoffnungsanker rechts der Bildachse. Sie findet sich nicht nur 1742 in Günthers Hauptfresko von Rottenbuch, sondern auch auf der damals wohl bereits in Günthers Besitz gelangten Skizze Johann Evangelist Holzers für das zerstörte Zwickelfresko von 1737 in Münsterschwarzach.⁴⁸ Der nackte Löwenreiter mit dem Speer und den gestürzten Lastern ist einer zweiten dieser Skizzen Holzers entnommen, während die Frauengestalt mit Hut, Lamm und Kirchengebäude am oberen Bildrand der Pilgerin auf Holzers Kuppelfresko von 1736 in St. Anton in Partenkirchen nachgeformt ist.⁴⁹ Der im Vertragsentwurf vorgesehene hl. Johann Nepomuk dagegen⁴¹ wurde in das nächste Fresko versetzt.

Das dritte Fresko über dem Eingangsjoch (Abb. 42) zeigt laut Konzept „die Patrone der hiesigen Stadt, nemlichen St. Agatha und St. Sebastian in Triumph der Marter dargestellt“. Zuoberst thront die „Divina Providentia“ mit Weltkugel und Strahlenszepter, umgeben von musizierenden Engeln. In einer Wolkenhöhle darunter erscheinen zahlreiche weibliche und männliche Heilige, während ein Engel mit Inschrift links oberhalb der hl. Agathe verkündet: „Mentem Sanctam spontaneam honorem Deo et patriae liberationem“. Rechts tönt der Engel mit der Posaune: „Famae patronus fama super aethera motus“. In der untersten Reihe folgt rechts der Sturz des hl. Johann Nepomuk von der Moldaubrücke in Prag. Die Hauptszene in der Mitte berichtet die zweite Verurteilung des hl. Sebastian. Nachdem er von der Marter durch die Pfeile gene-

47 Augsburg, Städt. Kunstsammlungen, Inv. Nr. 6169. – Vgl. Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), S. 220 ff., Nr. 28, mit Farbabb. und weiterer Literatur.

48 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem. 219. – Vgl. Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 15, S. 85, mit Farbabb.

49 E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Abb. 67 und S. 69. – Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), S. 86, Nr. 16, Abb. 38.

sen war, wurde er auf Befehl Kaiser Diokletians, dem er die Sinnlosigkeit der Christenverfolgung vorwarf, mit Knüppeln zu Tode geschlagen. Mit der erhobenen Rechten weist der Heilige dabei auf das Bildnis Christi, das ihm ein Engel neben dem Apostel Judas Thaddäus in der Höhe (Abb. 43) vorzeigt.

Einige Motive lassen sich wieder im Oeuvre Günthers nachweisen, so die „Divina Providentia“, der „Brückensturz des hl. Johann Nepomuk“, die Vorführung eines himmlischen Porträts.⁵⁰ Auch Gottfried Bernhard Göz verwendet das Bildnismotiv 1736 bei der Darstellung des hl. Judas Thaddäus innerhalb einer später von den Gebrüdern Klauber verlegten Stichfolge.⁵¹ Für die beiden Hauptakteure auf dem von einem Zelttuch überdachten Kaiserthron stand wohl Franz Joseph Spieglers soeben vollendetes Chorbogenfresko von 1754 im benachbarten Säckingten Pate.⁵² Möglicherweise hatte dieser dabei auf das (zerstörte) Fresko Holzers in Münsterschwarzach mit der „zweyfache(n) Marter unseres H. Schutz-Herrn Sebastiani“ zurückgegriffen, denn die Beschreibung des Gemäldes durch einen Anonymus von 1779 entspricht getreulich unserem Fresko in Tiengen und eine Nachzeichnung nach Holzers Fresko stellt genau unseren Sebastian dar.⁵³

Zum Bildprogramm gehören schließlich die Zwickelkartuschen mit den Vier Evangelisten am Chor⁵⁴ und den Vier Kirchenlehrern am Orgeljoch, die Emporenfresken mit der hl. Caecilia oben und der „Schlüsselübergabe an Petrus“ zwischen den büßenden Petrus und Magdalena, ferner die genannten emblematischen Kleinbilder. Das große Mittelfresko trägt in der Mitte unten die Signatur „Eustachius Gabriel inv. et fec. Anno 1753“. Wir erfahren nichts darüber, wer dem Maler dieses verzwickte Bildprogramm geliefert hatte. Schon das Verklärungsfresko entspricht durch den Aufwand an Akteuren und Bezügen – das Kreuz in den Wolken, die an eine „Auferweckung des Lazarus“ erinnernde „Heilung des Fallsüchtigen“ – nicht der geläufigen Ikonographie. Das Mittel-

50 Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), Nr. 51, S. 256 (St. Leonhard am Forst und Augsburg, Treppehausfresko, beide 1768/69), Nr. 138, Abb. 31, 32 (Mareit um 1738, Fieberbrunn um 1762, Kupferstich vor 1754), Abb. 16, S. 49 (Nesselwang um 1770).

51 Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz, Weißenhorn 1984, I, S. 245, A III a 50, II, Abb. 147. – Rudolf Wildmoser, Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 18, 1984, Abb. 45, Kat. Nr. 1-701-013.

52 R. Kolb (wie Anm. 29), S. 467, Abb. 173/7.

53 E. Schneider (wie Anm. 39), S. 162–164, Abb. 125. Die auf der Innsbrucker Kopie dargestellte männliche Figur ist nicht Christus, sondern Sebastian und entspricht sowohl Gabriels Fresko als auch Johann Zicks Deckenfresko von 1753 in Amorbach.

54 Johannes d. E. ist wieder Günthers Skizze für Amorbach entnommen.

fresko ist von schwer zu vereinigenden, heterogenen Anspielungen überfüllt. Das Orgelfresko, das das Martyrium und die Glorie der Stadtpatrone – aber nicht nur dieser – unter den Schutz der „Divina Providentia“ stellt, schließt sich in der der hl. Agatha beigegebenen Inschrifttafel, die sich am Jahrestag ihres Todes 252 aus ihrem Grab in Catania erhebt, an eine in Deutschland nicht gängige Tradition an.⁵⁵ Ob sich die Botschaft des Posauneengels auf Sebastian oder Johann Nepomuk bezieht, ließ sich nicht klären. Das Porträt Christi, das der Engel unterhalb des Judas Thaddäus dem todesbereiten hl. Sebastian zeigt, bezieht sich auf den Bericht der *Legenda aurea* über die Sendung des Apostels zu König Abgar von Edessa⁵⁶, dessen Bedeutung für die Kunst des 18. Jahrhunderts indessen noch nicht untersucht ist.⁵⁷

Haisterkirch. Um 1755

Im Interesse der künstlerischen Reputation Eustachius Gabriels wäre es besser, den Kreuzweg in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Haisterkirch (Kr. Ravensburg) zu unterschlagen, zumal er mit diesem Maler bisher nie in Verbindung gebracht worden war.⁵⁸ Adolf Schahl datierte ihn 1943, als er noch im Pfarrhaus hing, um 1760; Otto Beck 1993 auf 1703.⁵⁹ Die 14 Stationsbilder sind nicht nur ungleichmäßig erhalten, sondern auch unterschiedlich in der Qualität. Was sie untereinander und mit Gabriel verbindet, ist die für diesen typische Art des Umgangs mit den Bildvorlagen. Die erste Station hält sich an Johann Evangelist Holzers *Ecce Homo*-Fresko von 1732 am Klinkertor in Augsburg, nicht ohne es durch erzählende Zutaten zu verharmlosen.⁶⁰ Die IV., XII. und XIII. Station gehen – wieder mit besserwisserischen Modifikationen – auf den Kreuzweg zurück, den Gottfried Bernhard Göz in Augsburg 1752, vermutlich für das Zisterzienserkloster Kaisheim (heute in Oberschönenfeld) geschaffen hat. Den farblichen Übereinstimmungen zufolge müssen dem Kompilator die Originale von Göz bekannt gewesen sein.⁶¹ Den restlichen zehn Sta-

55 Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1968, 1984, S. 29.

56 *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart 1937, Sp. 732. – Richard Benz, *Die legenda aurea des Jacobus a Voragine*, Köln-Olten, S. 813–815.

57 Hinweise fand ich bis jetzt bei G. B. Göz, 1736 (Anm. 51) u. bei M. v. Au, um 1758 (Kat. Meinrad v. Au, Sigmaringen 1992, Abb. 99).

58 Den Hinweis auf die Bilderfolge und das Rundbild in Reute (Anm. 63) verdanke ich Herrn Hubert Hosch, Stäudach.

59 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 143. – Otto Beck, *Kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Sankt Johannes der Täufer in Haisterkirch*, Schnell Kunstführer, München-Regensburg 1993, S. 12.

60 Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 3, Abb. 5, S. 26.

61 E. Isphording (wie Anm. 51), I, S. 160, Nr. A 32, A 40, A 41; II, Abb. 45, 53, 54.

tionen liegen die – teils seitenverkehrt wiedergegebenen – Radierungen der „Via Crucis“ von Giandomenico Tiepolo zugrunde, die 1749 in Venedig erschienen war.⁶² Diese Selektionsmethode mit den Polen Augsburg und Venedig weist nachdrücklich auf Eustachius Gabriel hin.⁶³ Entstanden sein dürfte der Kreuzweg um 1755.

Winterstettenstadt. Um 1755

Die Pfarrkirche in dem ehemals truchsessisch-waldenburgischen Winterstettenstadt wurde um 1748/49 barockisiert.⁶⁴ Obgleich archivalisch nicht gesichert, kann an der Zuschreibung der mäßig erhaltenen und stark restaurierten Fresken an Gabriel kein Zweifel bestehen. Der Chorplafond zeigt die bekannte „Anbetung des Apokalyptischen Lammes“ nach der Augsburger Ölskizze Matthäus Günthers für Amorbach (1745, Abb. 45), wobei diese sogar für die Farbgebung größtenteils vorbildlich blieb.⁴⁷ Das Hauptfresko im Schiff mit Szenen aus dem Leben des hl. Blasius (Einsiedlerleben, Predigt, Verurteilung, Enthauptung) ist nach bewährtem Muster umgeben von elf kleineren Bildern in geschweiften Goldrahmen mit gemalten Stukkaturen. Die „Verurteilung des hl. Sebastian“ weist auf dieselben Bildquellen wie die entsprechende Szene in Tiengen.⁵³ Für die Marienkrönung und die hl. Barbara dienten ein Hausfresko und ein Kupferstich von Holzer als Vorlage.⁶⁵ Die „Enthauptung“ auf dem großen Fresko wiederholt seitenverkehrt Günthers „Martyrium der hll. Simplicius und Fortunatus“ in Amorbach.⁶⁶ Die Dreifaltigkeitsgruppe folgt Günthers Kupferstich „Maria als Braut des Heiligen Geistes“⁶⁷, der schwebende Engel darunter Holzers „Marter der hl. Felizitas und ihrer Söhne“ in Münsterschwarzach⁶⁸. Die Kirchenväter in den Kartuschen gehen auf Bergmüllers Stiche zurück. Weitere Entlehnungen ließen sich unschwer aufzeigen. Problematischer ist die Datierung. Die Verwandtschaft des Figurenstils und

62 Aldo Rizzi, *La grafica dei Tiepolo. Le aquaforti*. Milano 1971, S. 107 ff., Nr. 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54.

63 Schon in der 1751 ausgemalten Schloßkapelle befindet sich ein – bis zur Unkenntlichkeit verdorbener – Kreuzweg mit venezianischen Reminiszenzen, der vielleicht von Gabriel stammt. Ein mit der X. Station weitgehend übereinstimmendes Tondo mittlerer Größe besitzt die Pfarrkirche in Reute.

64 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 276, ohne Künstlerangabe, doch S. 11 unter den Werken Gabriels genannt.

65 Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 6, S. 31, Abb. 9. – E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Werkverzeichnis Nr. 8, Abb. S. 19.

66 H. Gundersheimer (wie Anm. 32), Abb. 49.

67 Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), Nr. 135, S. 350, mit Abb.

68 Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 18, S. 90, Abb. 41.

der Farbgebung mit den Fresken von Wettingen macht es wahrscheinlich, daß die Arbeiten in Winterstettenstadt kurz vor diesen, um 1755, entstanden sind.

Wettingen II. 1757

Den Höhepunkt der ersten Schaffensperiode bildet die Ausmalung der mittelalterlichen Zisterzienserkirche in Wettingen an der Aare. Nachdem die Restaurierungsarbeiten noch nicht abgeschlossen und die Archivalien derzeit nicht zugänglich sind, ist ein endgültiges Urteil nicht möglich. Gabriels für 1757 belegter Tätigkeit scheint eine frühere vorangegangen zu sein. Bei dem durch die gegenwärtige Restaurierung erforderlichen zeitweiligen Abbruch des Hochaltars von 1751/1753 wurde auf der Ostwand des Chores die wohlerhaltene perspektivische Freskomalerei eines barocken Altars sichtbar. Außerdem kamen an verschiedenen Stellen der Kirche und unter der Kanzel von 1752 Reste einer wenig älteren Farbfassung zum Vorschein. Die Verbindung zu Wettingen dürfte über den spätestens seit 1739 in Wurzach tätigen Bildhauer Franz Anton Kälin, einen Bruder des Wettinger Prälaten Abt Peter III. Kälin (1745–1762) zustande gekommen sein, der am 17. Juli 1751 den Kontrakt für den neuen, jetzigen Choraltar schloß. Möglicherweise hatten beide, Kälin und Gabriel, in der Wurzacher Werkstatt des Gabriel Weiss gelernt.⁶⁹ Jedenfalls entspricht eine solche Tätigkeit vor 1751 nicht nur unseren Vorstellungen von den Anfängen Gabriels als (unselbständiger?) Faß- und Dekorationsmaler, sondern wird auch durch seine für ihn bezugten gemalten Altarbauten in Tiengen und später in Kärnten bestätigt.⁷⁰

Die zweite Arbeitsphase in Wettingen ist durch die (vorübergehend freigelegte) Signatur am Chorbogen gesichert: „EUSTACHIUS GABRIEL DE WALDTSEE PINXIT Ao 1757“. Im gleichen Jahre hatte er in Wettingen einige Fäßlein Gips, die beim Tiengener Bau übrig geblieben waren, in Zahlung genommen.⁷¹ Gabriels Auftrag dürfte sich diesmal nicht nur auf die 44 erhaltenen größeren und kleineren Fresken in Presbyterium, Vierung, Chorkapellen, Sakristei, Seitenschiffen, Hochgadenwänden und Vorhalle bezogen zu ha-

69 A. Schahl (wie Anm. 18), S. 394 ff. (Franz Anton Kälin), S. 408 ff. (Gabriel Weiss). – Klaus Schwager, Bildhauerwerkstätten des achtzehnten Jahrhunderts im Schwäbischen Voralpengebiet, I, Tübingen 1955, S. 35 ff. (Franz Anton Kälin). – Emil Maurer, Kloster Wettingen (Schweizer Kunstführer, 2. Aufl. 1970. – O. Frisch. 1995 (wie Anm. 14), S. 8, 9. – O. Frisch 1975 (wie Anm. 18), S. 123–124.

70 Vorlage für die gemalte Hochaltararchitektur könnte der Stich eines der großen Augsburger Wappenkalender gewesen sein.

71 H. Krüger (wie Anm. 6), S. 35.

ben⁷², sondern auch auf die farbige Fassung der Architekturglieder, die gemalten Rahmen und Stukkaturen sowie auf die goldtonigen Brokatmusterungen. Ferner scheinen einige der zur Zeit abgebauten Altarbilder seine Hand zu verraten.⁷³

Angesichts der eklatanten Unterschiede in Technik, Qualität, Stil und Erhaltungszustand der einzelnen Fresken möchte man am liebsten mehrere Mitarbeiter annehmen. Es zeigt sich aber, daß ähnliche Schwankungen auch im übrigen Werk Gabriels zu konstatieren sind und daß sich sämtliche Bilder, durch die Wahl der Vorlagen oder durch ihre Malweise, seinem Schaffen einfügen. Am besten lassen einige flott, mit raschem Pinsel hell in hell gemalte Partien der Fresken in der Sakristei und der Vorhalle seinen Stil erkennen, seine Vorzüge wie auch seine Schwächen und Anfälligkeit gegen Umwelteinflüsse.

Das zentrale Fresko im Chor, die „Anbetung des Apokalyptischen Lammes“ (Abb. 44), führt, wie in Winterstetten, Günthers Skizze zum Chorfresko in Amorbach (Abb. 45) aus.⁴⁷ Holzer stand Pate für die seitlichen Fresken mit dem „Abrahamsopfer“ und dem „Auge Gottes“.⁷⁴ Die Malereien in den nördlichen Querhauskapellen gehen auf Holzer (Johannespredigt), Gabriel nach Holzer in Tiengen (Johannes vor Herodes), Tiepolo (Salome mit dem Johanneshaupt, Stefans Steinigung) zurück, auf der Südseite bediente sich Gabriel der Augsburger Bilderbibel Philipp Andreas Kilians von etwa 1740 (Bekehrung des Saulus). Für die Christusfolge des Obergadens ließen sich vorerst Nicola Grassi (Gastmahl des Simon (Abb. 46), Christus wandelt auf dem See Genesareth), Rembrandt (Auferweckung des Lazarus), Holzer (Christus und die Samariterin am Brunnen, Heilung des Besessenen) als Vorlage nachweisen. Den Seitenschiff fresken liegen Johann Georg Bergmüllers Stiche des „Symbolum Apostolicum“ von 1730 zugrunde, jedoch mit einer bezeichnenden Ausnahme: Anstelle der Büsserin beim „Mahl des Pharisäers Simon“, die unter Nr. 11 bei Bergmüller die Vergebung der Sünden symbolisiert (und in Wettingen schon unter den Obergadenbildern vorkommt), bringt Gabriel hier die „Schlüsselübergabe an Petrus“ (und damit an die katholische Kirche), die er schon 1754 unter der Orgelempore in Tiengen dargestellt hatte. Ähnliche iko-

72 Vielleicht war auch die Decke des Mittelschiffs mit Fresken geschmückt, ehe 1833 die Gipsdecke eingezogen wurde.

73 Zu einer genauen Untersuchung reichte weder die Zeit noch das Abbildungsmaterial. Auch Bildprogramm und künstlerische Leistung bedürfen noch eingehenden Studiums nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten.

74 Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 1, S. 20, Abb. 1. – E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Werkverzeichnis Nr. 46, Abb. S. 58.

nographische Eskapaden – ob vom Auftraggeber oder vom Maler ausgehend – werden uns noch beschäftigen.

Abzuschreiben: Michelwinnaden. Um 1760

1759/60 wurde die Pfarr- und Wallfahrtskirche Michelwinnaden (Kr. Ravensburg) im Innern erneuert. Der namentlich nicht genannte Maler war mit seinen Gesellen neun Wochen da, um die Gipsdecke zu bemalen. Das Langhausfresko stellt die Vision Johannes des Evangelisten auf Patmos dar, wie er das Apokalyptische Weib, vom Drachen verfolgt und von den Erdteilen verehrt, erblickt. An der Chordecke sieht man die Verehrung des wundertätigen Gnadenbildes, der Muttergottes auf der Säule, durch die geistlichen und weltlichen Stände. Die in ihrer Naivität schon wieder originell wirkenden Malereien werden seit 1943 Gabriel zugewiesen.⁷⁵ Sie lassen indessen an keiner Stelle dessen um 1760 bereits ausgeprägte Handschrift und vertrauten Motivschatz erkennen, sondern stehen auch qualitativ unter seinem Niveau. Ihr Maler dürfte unter den älteren Lokalmeistern in Art des Gabriel Weiss in Wurzach zu suchen sein.

Osterhofen. 1762

In Osterhofen, einem zur Herrschaft Waldsee gehörigen Ort, malte Gabriel die Kapelle mit kleineren und größeren Fresken und Rocaillerahmen um Bilder, Fenster und Gebälk aus.⁷⁶ Das Mittelfeld mit der „Auferstehung Christi“ (Abb. 47) und der Signatur: „E. Gabriel g. et. v. 1762“ übernimmt eine Invention Paul Trogers, die in mehreren Fassungen bekannt ist und als Vorarbeit für ein nicht ausgeführtes Fresko gilt.⁷⁷ Die Vermittlung könnte über Johann Michael Holzhay erfolgt sein, der 1757/58 in der Klosterkirche Isny dieselbe Komposition benützte.⁷⁸ Die künstlerisch anspruchslosen Malereien mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä wurden mehrfach restauriert und stellenweise ergänzt. Aber auch hier scheut Gabriel den Griff nach den Sternen nicht: Die „Flucht nach Ägypten“ folgt einer Radierung von Giandomenico

75 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 167, 168. – Ders. 1961 (wie Anm. 15), S. 146. – A. Kasper, II, 1968 (wie Anm. 15), S. 4. – O. Frisch 1982 (wie Anm. 14). – M. Flad (wie Anm. 15), S. 40.

76 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 187, Taf. 30. – M. Flad (wie Anm. 15), S. 40.

77 W. Aschenbrenner-G. Schweighofer (wie Anm. 3), S. 93 mit weiterer Literatur, Abb. 5.

78 H. Hosch 1990 (wie Anm. 16), S. 170. – Die von mir 1963 vorgeschlagene Zuschreibung der Ölskizze in der damaligen Kunsthandlung W. Hauth Nachf., Stuttgart (Ausst. Kat. Bregenz 1963, wie Anm. 13, Nr. 31) läßt sich nicht mehr nachprüfen. – Vgl. Rupert Feuchtmüller, Einige Anmerkungen zu Gemälden in Isny und Reute, in: Ernst Ziegler (Hg.), Kunst und Kultur um den Bodensee, Sigmaringen 1986, S. 162.

Tiepolo⁷⁹, „Beschneidung“ und „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ lehnen sich an Holzer-Stiche an⁸⁰. Obgleich wir nichts wissen über Anlaß und Auftraggeber, überrascht – und enttäuscht – doch die Schludrigkeit der Ausführung. Die Einladung zur „Himmelfahrt Mariä“ mittels eines bequemen Wagens ist zwar gut gemeint, künstlerisch aber schlechterdings mißlungen.

Waldsee, Frauenbergkapelle. 1762

1762 malte Gabriel die Deckenbilder in der Frauenbergkapelle in Waldsee. Wie die Signatur: „E(x) Liberalitate mei pictoris Eustachii Gabriel de Schwarzach MDCCXII“ an der „Himmelfahrt Mariä“ besagt, dürfte es sich um eine – wie auch immer zu interpretierende – Stiftung des Künstlers handeln. Auch diese Fresken sind schlecht erhalten und 1910 vergrößernd restauriert. Dargestellt sind wieder rocaillegerahmte Szenen aus dem Marienleben, wobei die „Marienkrönung“ im Chor durch eine lebhaft geschwungene perspektivisch verkürzte Balustradenarchitektur auffällt. Die vier um die „Himmelfahrt“ angeordneten Marienszenen entsprechen mit dieser zusammen den wichtigsten Marienfesten und zugleich, dank der beigegebenen allegorischen Figuren und der Verse aus dem Hohenlied, den vier Jahreszeiten. Vorbild war die fünfteilige Stichfolge nach Johann Georg Bergmüllers Fresken von 1721 in der Marienkapelle des Augsburger Domes.⁸¹ Unter den Kartuschen mit den Vier Evangelisten begegnen wir dem aus Günthers Ölskizze für die „Anbetung der 24 Ältesten“ in Amorbach bekannten Johannes wieder.⁴⁷

Magdenau. 1762/65

Dieser Auftrag ist nur noch archivalisch faßbar. 1762 bis 1765 ließ Äbtissin Josefa Barbara Ochsner die Kirche des Zisterzienserinnenklosters Magdenau bei Flawil (Kt. St. Gallen) erneuern und den Nonnenchor erhöhen.²¹ Gabriel erhielt für das „Gmühl an dem Chörlegwölb“, für die Malereien im „Langhaus und Seiten“ (Seitenschiffen?) 350 Gulden, für die Fassung von Kanzel und Chorgitter 125 Gulden und für Materialien und Lohn für den Hochaltar einschließlich des Altarblatts, „welche er zu Haus“, d. h. in Unterschwarzach oder Waldsee, gemacht, 500 Gulden, jeweils „ohne Speiß und Tranckh“. 1768, im Jahre der Auswanderung nach Kärnten also, habe „Hr. Eustachi Gabriel“

79 A. Rizzi (wie Anm. 62), Nr. 80 – E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Abb. S. 6, Werkverzeichnis Nr. 20.

80 E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Werkverzeichnis Nr. 20, S. 99, Abb. S. 6.

81 Ausst. Kat. Bergmüller, Türkheim 1988, Nr. 33, S. 78–82 (Karin Friedlmaier). In den einzelnen Figuren folgt Gabriel anderen Vorbildern.

auch das Hl. Grab gefaßt für 120 Gulden. Wir können uns den Auftrag ähnlich, wengleich bescheidener, vorstellen wie in Wettingen, dessen Vaterabt das Frauenkloster unterstand. Erhalten blieb nichts. Ob eines der im Kloster aufbewahrten ehemaligen Hochaltarblätter Gabriel zugewiesen werden darf⁸², ist in Anbetracht des schlechten Zustandes und der fehlenden Signatur zweifelhaft.

Deger nau. 1763

„Eustachius Gabriel de Schwarzach pinxit 1763“ ist das Fresko der Laurentiuskapelle in Deger nau mit dem Martyrium des Heiligen signiert.⁸³ Auftraggeber war Abt Cölestin vom Kloster St. Georgen im Schwarzwald. Das übel traktierte Bild – die Eckkartuschen stellen weitere Szenen aus dem Leben des Laurentius dar – ist insofern für Gabriels Oeuvre wichtig, als es das früheste Zeugnis seiner – wie auch immer zu erklärenden – Verbindung zu Franz Anton Maulbertsch bildet. Der Engel mit dem Lorbeerkranz und dem lässig sich anlehenden Engelsbaby ist aus der Nürnberger Ölskizze mit der „Verehrung des Mariazeller Gnadenbildes“ (Abb. 53) übernommen, das um 1754 datiert wird und in Gabriels späterem Schaffen immer wieder auftaucht.⁸⁴ Die damit zusammenhängende Frage nach dem Verhältnis der beiden gleichaltrigen Landsleute wird uns später beschäftigen.

Fraglich: Baidt. Um 1764

Der Chor der Zisterzienserinnenkirche Baidt bei Ravensburg war 1763/64 barockisiert und mit einem neuen Hochaltarblatt, die Krönung Mariä darstellend, ausgestattet worden. Das stark übermalte und geschädigte Bild wurde in den Fünfzigerjahren anlässlich der Freilegung des gotischen Ostfensters aus dem Stuckmarmoraltar entfernt.⁸⁵ Eine Ölskizze dazu, damals in Mainzer Privatbesitz, hatte ich wegen ihrer Nähe zu Paul Troger 1963 Eustachius Gabriel zugeschrieben.⁸⁶ Vier Detailzeichnungen im kleinen Skizzenbuch Franz Mar-

82 B. Anderes (wie Anm. 21), Abb. S. 89.

83 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 96–97, Taf. 21. – Ders. 1961 (wie Anm. 15), S. 163. – O. Frisch 1982 (wie Anm. 14). – M. Flad (wie Anm. 15), S. 40.

84 K. Garas 1974 (wie Anm. 30), S. 19, Abb. 9. – H. Hosch 1994 (wie Anm. 16), Nr. III. 12, S. 246 mit Abb.

85 A. Schahl 1961 (wie Anm. 15), S. 89–90. – A. Kasper, II, 1968 (wie Anm. 15), S. 88. – G. Spahr, I, 1977 (wie Anm. 15), S. 126–127.

86 Kat. Bregenz 1963 (wie Anm. 13), Nr. 32, S. 39. – M. Flad (wie Anm. 15), S. 42. – H. Hosch 1990 (wie Anm. 16), S. 175.

tin Kuens im Museum Weißenhorn führten jedoch zur Frage, ob dieser – neben dem Chorfresko – nicht auch das Altarblatt gemalt haben könnte.⁸⁷ Stilistisch lassen sich weder die Skizze noch das Gemälde überzeugend mit Kuen verbinden. Vielleicht handelt es sich um Nachzeichnungen, nachdem das Skizzenbuch auch solche nach Spiegler enthält. Für die hypothetische Zuweisung an Gabriel allerdings fehlt, seit dessen Oeuvre besser faßbar wird, ebenfalls die ausreichende Begründung. Skizze – und wohl auch Altarblatt – sollten besser unter den fraglichen Werken Gabriels geführt werden.

Obereschach. Um 1765

Die zum nahen Prämonstratenserkloster Weissenau gehörige Pfarrkirche in Obereschach (Kr. Ravensburg) wurde um 1750/52 barockisiert. Unter Abt Ambrosius Jochner (1765–73) erhielt sie neue Seitenaltäre.⁸⁸ Hubert Hosch weist Gabriel – wohl zu Recht – die sechs Wandfresken des Mittelschiffes zu, deren Erhaltungszustand allerdings weder eine Beurteilung noch eine Datierung zuläßt.⁸⁹ Sie stellen vier Passionsszenen, den „Abschied Christi von seiner Mutter“ und den „Hl. Norbert in Anbetung des Altarsakramentes“ dar, waren – soweit erkennbar – auffallend duftig und zart gemalt und mit weiten Architektur- oder Landschaftsräumen versehen. Bei dem Norbertbild sind die beiden Dämonen Holzers Fassadenfresko des Pfeffelschen Hauses in Augsburg von 1737/38 oder einer der zahlreichen Kopien danach entnommen.⁹⁰ Das Abendmahlfresko folgt Philipp Andreas Kilians Nachstich nach Nicola Grassi⁹¹, die Dornenkrönung Bergmüllers Stich aus den „Quindecim Mysteria S. S. Rosarii“.⁹² Als Entstehungszeit seien die mittleren Sechzigerjahre vorgeschlagen.

Waldburg. Um 1765

Die Pfarrkirche in Waldburg, dem hochgelegenen Ursprungsort des gleichnamigen Adelsgeschlechts, wurde nach Adolf Kasper 1748 unter Graf Ferdinand Ludwig erweitert und barockisiert.⁹³ Die Zuschreibung der Fresken an Eusta-

87 Frdl. Mitteilung von Herrn Anton Konrad, Weißenhorn, 14. 7. 1965.

88 A. Schahl 1961 (wie Anm. 15), S. 99.

89 H. Hosch 1990 (wie Anm. 16), S. 175, Anm. 82.

90 Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), S. 44 ff., Abb. 21–26.

91 Bruno Bushart, Bemerkungen zu den Augsburger Grassi-Bildern, in: Nicola Grassi e il Rococò europeo, Udine 1982, S. 41, Abb. 20.

92 Hans Heinrich Diedrich, Die Fresken des Johann Georg Bergmüller, Diss. Mainz 1958/59, S. 204 (unvollständige Folge).

93 A. Kasper 1968 (wie Anm. 15), S. 91.

chius Gabriel geht auf eine Bemerkung Hubert Hoschs⁹⁴ zurück. Das Schiff wird von dem Fresko der „Himmelfahrt Mariä“ beherrscht. Die Dreifaltigkeitsgruppe basiert auf demselben, von Günther stammenden Vorbild wie in Winterstettenstadt. Der die Arme emporwerfende Apostel kommt von der in zahlreichen Nachbildungen und auch Günther in Amorbach bekannten „Himmelfahrt Mariä“ von Piazzetta, damals in Sachsenhausen bei Frankfurt, her. Der linke, emporblickende Engel ist Günthers „Krönung Mariae“ von 1748 in Altdorf, der rechte vom Rücken gesehene seiner „Aufnahme in den Benediktinerorden“ in Amorbach entnommen.⁹⁵ Die Apostelgruppe um die sterbende Maria dagegen weist auf Maulbertsch, auf seine in einer Zeichnung und einer Grisailleskizze überlieferte „Heilung des Lahmen“ z. B., die von Klara Garas um 1762/64 datiert wird.⁹⁶ Für die Datierung der Waldburger Fresken bieten sich damit die Jahre um 1765, d. h. vor der Ausmalung von Pless, an. Auch die aufgehellte Farbigkeit entspricht Gabriels Palette in dieser Zeit.

Ingoldingen. Um 1765

Das – leider schlecht erhaltene und abgeriebene – Altarbild (Abb. 48) war früher Joseph Esperlin zugeschrieben, ist aber trotz fehlender Signatur ein unverkennbares Werk Eustachius Gabriels.⁹⁷ Farbigkeit und Figuren verraten wieder die Auseinandersetzung mit Maulbertsch, ohne daß sich Vorlagen in jedem Falle nachweisen ließen.⁹⁸ Der hl. Georg links variiert einen Figurentypus von Günther, der kleine Engel unterhalb des Christuskindes geht auf das Oberbild von Holzers „Verkündigung an Joachim“ zurück.⁹⁹ Besonders enge Bezüge bestehen zu den Seitenaltarblättern von 1766/67 in Unteressendorf (s. u.), die sich freilich – sofern der Erhaltungszustand nicht trügt – durch kräftigeren Strich, lebhaftere Farben und plastischere Figurenbildung auszeichnen.

94 H. Hosch 1993 (wie Anm. 5), S. 153, Anm. 115.

95 H. Gundersheimer (wie Anm. 32), Abb. 51, 46.

96 K. Garas 1960 (wie Anm. 3), Nr. 162, 163, Abb. 83.

97 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 158. – Ders. 1961 (wie Anm. 15), S. 163. – Ausst. Kat. Barock in Baden-Württemberg, I, Bruchsal 1981, Nr. A 29 und Abb. (B. Bushart). – O. Frisch 1982 (wie Anm. 14). – M. Flad (wie Anm. 15), S. 40.

98 Die Madonna mit Kind kehrt auf einem Bild in Stuttgarter Privatbesitz wieder, das verschiedene Maulbertschfiguren kompiliert. Sein Gegenstück, das J. Schmutzers Stich „Johann von Nepomuk als Fürsprecher“ (Garas 1960, Fig. 9) folgt, gab das Vorbild für den knienden Jakobus rechts unten ab.

99 z. B. 1732 Druisheim. Vgl. H. Gundersheimer (wie Anm. 32), Abb. 4. – E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), Werkverzeichnis Nr. 46, Abb. S. 58.

Das Ingoldinginger Gemälde wird man daher wohl etwas früher, um 1765, ansetzen dürfen.

Pless. 1765/66

Zu den am besten erhaltenen Werken Gabriels gehört die Ausstattung der Pfarrkirche in Pless an der Iller nahe Memmingen. Die Pfarrei unterstand der reichsunmittelbaren Kartause Buxheim, was nicht nur in der Verwandtschaft des Bautypus mit der dortigen Pfarrkirche, sondern auch im Bildprogramm zum Ausdruck kommt. Das Fresko über der Orgel ist bezeichnet: „Eustachius Gabriel de Schwarzach inv. et pinx. 1766“. Doch auch hier scheinen 1936 und 1950 Restaurierungen nötig gewesen zu sein, bei denen sogar „etwa ein Quadratmeter des hinteren Deckenbildes ersetzt werden“ mußte.¹⁰⁰ Wenn sich der Verdienst des Malers wirklich auf 550 Gulden beschränkt haben sollte, so wäre das in Anbetracht der Arbeiten – mehr als dreißig größere und kleinere, zum Teil einfarbige Fresken – eine sehr mäßige Entlohnung gewesen. Für das Hochaltarblatt erhielt der damals in Waldsee wohnende „Herr Johann (sic!) Gabriel“ dagegen 240 Gulden. Sein „Junge“ – vielleicht schon der im Testament bedachte Vetter Hieronymus Fornier – wurde mit 5 Gulden Trinkgeld bei den Fresken und 9 Gulden 36 Kreuzern beim Hochaltarbild belohnt.¹⁰¹

Gabriel brennt in Pless ein wahres Feuerwerk von Zitaten ab, die er oft in geistreicher Weise abzuwandeln und sich zu eigen zu machen versteht. Beschränken wir uns auf die größeren Fresken, so erweist sich schon die „Apostelkommunion“ (Abb. 49) über dem Chorjoch als ein Meisterwerk verfremdender Kompilation. Der Schauplatz, ein stark verkürzter Zentralbau mit Kuppel, halbrunder Konche, Vorhang und hoher Stufenanlage erinnert an Günthers Bildräume in Neustift, Rattenberg oder Tölz.¹⁰² Auch die früher für Günther beanspruchte, neuerdings angezweifelte Ölskizze gleichen Themas in Nürnberg könnte dem Maler bekannt gewesen sein.¹⁰³ Einige Apostel, so die Gruppe rechts und der herausfordernde Judas links sind von Maulbertschs um 1755 zu datierendem Gemälde der „Apostelkommunion“ übernommen.¹⁰⁴

100 T. Breuer (wie Anm. 12), S. 214–216. – Bruno Bushart-Georg Paula, Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, München 1989, S. 873–875. – Memminger Zeitung (undatierter Bericht über die Restaurierung, 1983).

101 1150 Jahre Pless, Weißenhorn 1988, ohne Paginierung. – O. Frisch 1995 (wie Anm. 14), S. 9.

102 H. Gundersheimer (wie Anm. 32), Abb. 19, 22, 25, 35.

103 Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), Nr. 226, S. 343–344 mit Abb.

104 Salzburg, Residenzgalerie. Vgl. K. Garas 1974 (wie Anm. 30), Abb. 11.

Dem zentralen Engelpaar dagegen werden wir um 1772 auf dem Gabriel zuzuschreibendem Fresko in der Domherrnhofkapelle zu Graz wieder begegnen.

Die größtenteils dem Leben des Täufers Johannes gewidmeten Fresken des zweiten Joches von Osten (Abb. 50) bedienen sich vor allem der Graphik nach Tiepolo. Das Hauptbild mit der „Enthauptung des Täufers“ greift zwar mit seiner Architektur und einigen Nebenfiguren auf Gabriels frühe Fresken in Waldsee und Tiengen zurück, aber die Gruppe der Salome und ihres Gefolges ist nach Tiepolos Frankfurter Bild „Die Heiligen der Familie Grotta“ bzw. dem Nachstich seines Sohnes Giovanni Domenico entnommen. Der bärtige Orientale am obersten Treppenabsatz erscheint seitenverkehrt auf der XI. Station der „Via Crucis“. Die „Johannespredigt“ geht auf das Fresko in der Colleoni-Kapelle in Bergamo zurück.¹⁰⁵ Das Gegenstück mit der „Taufe Christi“ schließt sich an Tintoretts Taufe Christi in Ev. Heilig Kreuz in Augsburg¹⁰⁶ an. Die Vermittlung mag über den Nachstich Philipp Andreas Kilians Bilderbibel erfolgt sein, falls Gabriel nicht schon während seiner hypothetischen Zeit in Augsburg das Original kopiert hatte. Die Figuren des Scharfrichters und des hinter seinem Schild stehenden Soldaten schließlich sind einem Gemälde des Maulbertsch-Kreises entnommen, das offenbar 1753 auch in Memmingen bekannt war.¹⁰⁷

Die „Anbetung der Hirten“ im dritten Joch von Osten (Abb. 51) folgt in der Anlage wie auch zahlreichen Figuren Günthers Kuppelfresko von 1743 in der Klosterkirche Fiecht, wo freilich die „Anbetung der Könige“ dargestellt ist. Gabriel hat sich dabei nicht an die Ausführung gehalten, sondern an einen – offenbar verlorenen – Entwurf in Art der im Würzburger Martin von Wagner-Museum¹⁰⁸ aufbewahrten Ölskizze (Abb. 52), wie die veränderte Kopfhaltung des Josef beweist.

Beziehungen zum Karthäuserorden klingen in den letzten Fresken über der Orgel an. Das große Ovalbild stellt „Die Ablehnung der Bischofswürde durch den hl. Bruno“ (Abb. 56) dar. Während die Gruppe der Dreifaltigkeit oben Spieglers Presbyteriumsfresko von 1737 in der Schloßkapelle der Mainau verpflichtet ist¹⁰⁹, wurde das Motiv der beiden knieenden Männer rechts unten aus

105 Aldo Ricci (wie Anm. 79), Nr. 105, 51, 108.

106 Hermann Voss, Italienische Gemälde in Augsburger Kirchen, in: Das Schwäbische Museum, Jg. 1926, S. 65 ff.

107 H. Hosch (wie Anm. 16), S. 85, 314, 315.

108 H. Gundersheimer (wie Anm. 32), Abb. 41. – Kat. Günther 1988 (wie Anm. 28), Nr. 25, S. 216, mit Abb.

109 R. Kolb (wie Anm. 29), Nr. 84/2, S. 379 mit Abb.

den Frühwerken Gabriels in Waldsee und Tiengen geholt. Von überraschender Qualität und in offenbar ausgezeichnetem Zustand präsentieren sich die beiden querformatigen Wandfresken auf der Orgelempore. Daß das südliche mit der „Predigt des hl. Bruno“ (Abb. 54) auf Giandomenico Tiepolos Nachstich des „Wunder des hl. Patrizius“ von 1746¹¹⁰ aufbaut, besagt wenig. Auch das Pendant mit der „Kommunion der hl. Rosalia“ (Abb. 55) dürfte auf eine Stichvorlage zurückgehen. Der Reiz der Bilder liegt in der lichtgesättigten, fast durchscheinenden, großflächigen Farbigkeit, bei der die Binnenzeichnung aufs äußerste beschränkt wird zugunsten einer unbeschreiblich zarten, vergeistigten Ausdruckssprache.

Auch das ebenfalls gut erhaltene Altarblatt mit den Kirchenpatronen Gordian und Epimachus (Abb. 36) beeindruckt durch seine prachtvolle Farbigkeit. Die insgesamt in ein warmes Dämmerlicht getauchte Darstellung kombiniert unterschiedlich bunte, manchmal geradezu leuchtende Partien und heftig bewegte, oft nur teilweise erkennbare Gestalten vor einem geheimnisvoll schimmernden Grund. Auch hier scheint Gabriel sein ganzes Können und Wissen aufgeboten zu haben. Der Gottvater folgt Tiepolos „Vision der hl. Anna“ von 1759 bzw. dem Nachstich des Sohnes.¹¹⁰ Die Christusgestalt geht auf Trogers Altarblatt in Wranau von 1738–39 oder eine der zahlreichen Skizzen dafür oder danach zurück.¹¹¹ Eine Kreuzigung von Maulbertsch in Budapest gab das Vorbild für die Silhouette des Guten Schächers am rechten Bildrand ab.¹¹² Der hl. Joachim von Holzer, in Winterstettendorf seitenverkehrt als Jakobus d. Ä. eingesetzt⁴⁰, wird hier zum römischen Martyrer Gordian, während für seinen Leidensgenossen Epimachus der anonyme Bischof einer Skizze von Maulbertsch mit der „Verehrung des Mariazeller Gnadenbildes“ (Abb. 53)⁸⁴ Modell stand. Derselben Skizze entstammt der bekannte Engel mit dem Engelsbaby. Der fürsorgliche Engel hinter Epimachus schließlich gehört zur Familie der grazilen Himmelsgeister Maulbertschs wie an der Decke von Heiligenkreuz-Guttenbrunn.

Reute. 1766/67

Etwa zur selben Zeit wie Pless muß Gabriel die Pfarr- und Klosterkirche Reute unweit Waldsee ausgemalt haben. Die Arbeiten erfolgten vermutlich im Anschluß an die Seligsprechung der Guten Beth 1766 in Rom und vor der zeh-

110 A. Rizzi (wie Anm. 79), Nr. 106 und Nr. 222.

111 W. Aschenbrenner – G. Schweighofer (wie Anm. 3), S. 100, Abb. 84.

112 K. Garas 1960 (wie Anm. 3), Nr. 94, S. 204, Abb. 67.

tägigen Feier in Reute 1767. Über dem Werk scheint ein besonderer Unstern gewaltet zu haben. Zunächst verhinderte der Tod den Maler, das Blatt des 1772 noch nicht zur Ausführung gelangten Hochaltars zu malen. 1850 bereits fielen infolge des schadhaften Kirchendachs Teile des großen Mittelschiffes herunter, worauf das ganze Deckengemälde – wohl mit der Signatur Gabriels – abgeschlagen wurde. Die Wandgemälde wurden 1875–1878 im Zuge der neuromanischen Restauration übertüncht, 1908–1909 zusammen mit dem Chorfresko wieder freigelegt. Damals schuf Waldemar Kolmsperger aus München, angeblich nach einem alten Kupferstich, das neue Mittelschiffesfresko, das die Gute Beth bei der Prophezeiung der Wahl Papst Martins V. darstellt. Ein Brand beschädigte 1957 erneut sämtliche Malereien, drei der Wandbilder wurden zerstört.¹¹³

Vom Umfang her gehörte der Auftrag in Reute zu den bedeutendsten. Gabriel hatte nicht nur das 170 m² große Mittelschiffesfresko und das Hochaltarblatt zu malen. Von seiner Hand stammten auch das Chorfresko, zehn Wandfresken in Chor und Schiff, sechs kleinere Deckenfresken unter den Westemporen und die Malereien an den Emporenbrüstungen. Thema waren Szenen aus dem Leben und der Verehrung der Seligen. Vorbilder und Anregungen dafür lassen sich – soweit der Zustand überhaupt Schlüsse erlaubt – wieder bei Matthäus Günther finden, auch für den Fries mit der Wallfahrtsprozession des Ochsenhausener Konvents (Abb. 57) an der Emporenbrüstung oder die musizierenden Engel darüber.¹¹⁴ Die Engelsgruppe auf dem Wandbild mit der Erscheinung des Jesuskindes ist Piazzettas ehem. Altarbild in Münster-schwarzach³⁹ entnommen.

Das Chorfresko mit der „Kommunion der Guten Beth“ (Abb. 58), der Christus selbst die Hostie reicht, zeugt erstmalig von einem tastenden Bestreben nach einheitlicher illusionistischer Wirkung der Deckenmalerei. Volutenkonsolen oberhalb der Wandpfeiler täuschen den Beginn eines Gewölbes vor, das durch eine balustradenbewehrte Öffnung den Einblick aus dem Kirchenschiff unten freigibt auf eine steil sich emporschwingende Stufenarchitektur und den mit Engeln bevölkerten Himmel. Die Bildarchitektur mit Palastecke, Treppen-

113 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 117–199. – Paul Schurr, *Aus der Geschichte von Dorf und Kloster Reute*, in: *Die Selige Gute Betha und Reute*, Reute 1962, S. 109 ff. – G. Spahr, I (wie Anm. 15), S. 119–120. – M. Flad (wie Anm. 14), S. 40–42. – A. Schahl 1961 (wie Anm. 15), S. 181. – O. Frisch 1982 (wie Anm. 14). – M. Flad 1982 (wie Anm. 15), S. 40–42.

114 Vgl. die Prozessionsdarstellungen in Tölz (1737), Großaitingen (1740/41), Hohenpeißenberg (1748). (H. Gundersheimer wie Anm. 32, Abb. 25, 31).

anlage und Säulengang mit Altane kennen wir bereits von Waldsee und Tien- gen. Der Typus perspektivisch gerahmten „Visionsraumes“ geht wieder auf Asams Langhausfresko von 1720/21 in Aldersbach zurück, das Gabriel über Günther, der von etwa 1723 bis 1727 bei Asam gearbeitet hatte, kennenlernen konnte.¹¹⁵ Die Zwickel des Chorgewölbes sind oberhalb einer gemalten Brüstung mit musizierenden Engeln und allegorischen Figuren auf Wolken gefüllt: In der Achse erscheint der von Maulbertsch inspirierte Engel mit dem Kinderengel wieder, aber auch die Gestalten der Ecclesia mit dem Kelch und des „Amor Dei“ mit dem Herz in der Hand dürften diesem zu verdanken sein.¹¹⁶

Untereßendorf. 1766/67

In Untereßendorf, einer der Universität Freiburg unterstellten Pfarrei unweit von Waldsee, hatte Eustachius Gabriel offenbar die Oberleitung über die Neuausstattung der Kirche mit Altären. Ein erster Kontrakt vom 6. März 1762 betraf den Hochaltar, der 1763 aufgestellt wurde.²² Gabriel scheint hier – wie später bei den Nebenaltären – auch für die Altarbauten verantwortlich gewesen zu sein. Das Hochaltarblatt selbst stammt nicht von ihm, sondern von Caspar de Crayer und wurde aus dem Vorgängeraltar von 1666 übernommen. Hingegen entspricht das Oberbild mit den Puttenköpfen um das Auge Gottes nicht nur Gabriels Stil, sondern auch Motivvorrat. Ihm liegt das Oberbild zu dem von Gabriel öfters verwendeten hl. Joachim von Holzer zugrunde.¹¹⁷

Drei Jahre später wurden weitere Akkorde wegen der Nebenaltäre verhandelt und am 6. Januar 1766 unterschrieben. Für die Ende des Jahres und zu Beginn 1767 aufgestellten Altäre nebst Altarblättern erhielt Gabriel 2000 Gulden. Die 1858, 1915/16, 1960/61 und 1994 restaurierten Bilder¹¹⁸ sind mäßig gut erhalten. Das linke stellt Maria und Joseph mit dem Christuskind, unten Joachim und Anna, oben Gottvater dar (Abb. 59), das Oberbild die Stigmatisierung des hl. Franziskus. Komposition und Figurentypen wirken wie eine Paraphrase über Holzers Altarbild der „Hl. Familie“ von 1737¹¹⁹, während der Doppelengel mit Josephs Blütenstab links unten wieder der Mariazeller Ölskizze

115 Ausst. Kat. Cosmas Damian Asam (wie Anm. 46), S. 24, Abb. 9, 90, 215 ff., Taf. 23–26.

116 Vgl. die Haltung Christi auf den beiden Fresken Maulbertschs im Piaristenrefektorium Wien, 1761. K. Garas 1960 (wie Anm. 3), Nr. 138, Abb. 136–137.

117 E. W. Mick 1984 (wie Anm. 33), S. 58–60 mit Abb., Werkverzeichnis Nr. 46.

118 A. Schahl 1943 (wie Anm. 5), S. 259: Seitenaltarblätter „wahrscheinlich von Jos. Esperlin“. – O. Frisch 1982 (wie Anm. 14). – M. Flad (wie Anm. 15), S. 42 mit Abb.

119 Bruno Bushart, Johann Evangelist Holzer – Eine unbekannte Ölskizze, in: Weltkunst, Jg. 64, Nr. 23, S. 3354–3356.

Maulbertschs, der knieende Joachim dagegen dessen Abendmahlsbild bzw. Gabriels Nachschöpfung entnommen sind. Auf dem rechten Seitenaltar erscheinen Dominikus und Katharina von Siena mit Rosenkränzen, darüber die Madonna mit Kind, unten die Armen Seelen im Fegefeuer (Abb. 60). Für die Muttergottes samt Christuskind und den Engeln rechts war wieder Maulbertsch Vorbildlich, für die hl. Katharina dagegen Giandomenico Tiepolo mit dem Stich nach dem Altarblatt des Vaters bei den Gesuati in Venedig.¹²⁰ Das gut erhaltene Oberbild mit der Stigmatisierung der hl. Katharina vermittelt eine Vorstellung davon, wie die verdorbenen Wandbilder in Reute ursprünglich ausgesehen haben mögen. Auffällig ist die Verwandtschaft mit der hl. Walburga auf Maulbertschs Gemälde von 1750 in Eichstätt.¹²¹

Tainach. 1768

In der Propsteikirche Mariae Himmelfahrt in Tainach, seinem ersten nachweisbaren Auftrag in Kärnten, führte Gabriel die Freskomalereien aus. Dafür – und für Vergolderarbeit – erhielt er am 1. Dezember 1768 denselben Betrag von 600 Gulden zuzüglich 89 Gulden 48 Kreuzer für Kost und Trunk für sich und seinen Gesellen, wie dann 1771 für die Arbeit in der Klagenfurter Priesterhauskapelle²⁴. Dargestellt waren „Scenen aus des heil. Valentin's Lebens- und Martergeschichte“⁹. Die Fresken wurden später übertüncht und sollen bei der nächsten Renovation der Kirche freigelegt werden.¹²² Die Gabriel schon 1828 zugeschriebenen Seitenaltarblätter mit der „Disputation der hl. Katharina“ und der „Kommunion der Apostel“ lassen im gegenwärtigen Zustand die Hand des Malers kaum mehr erkennen, doch entstammen die Figuren der Apostelkommunion größtenteils seinem Repertoire. Auch die auf den hl. Sebastian in Holzers Fresko in Münsterschwarzach zurückweisende Katharina ist aus Gabriels Typenvorrat bekannt.¹²³

Guttaring. Um 1769

Nach Karl Ginhart, der sich wahrscheinlich auf den Bericht in der „Carinthia“ von 1828 stützte, stammt das Kreuzigungsgemälde auf einem der beiden Rokokoaltäre in der nördlichen Seitenkapelle der Pfarrkirche Guttaring von dem

120 A. Rizzi (wie Anm. 79), Nr. 125, S. 277.

121 H. Hosch 1994 (wie Anm. 16), Nr. III. 5, S. 232 mit Abb.

122 Barbara Kienzl-Neubauer, Zur Ausstattungsgeschichte der Kirchen von Kirchbach und Tainach, in *Carinthia*, I, 1984, 174. Jg., S. 126–127.

123 Vgl. die Apostelkommunion in Pless oder die Sebastian- bzw. Blasiusdarstellungen in Tiengen und Winterstettenstadt.

„aus Schwaben eingewanderten Maler Eustachius Gabriel“.¹²⁴ Das Datum „um 1760“ läßt sich allerdings mit Gabriels Tätigkeit in Kärnten nicht verbinden, eher mit der offenbar für zwei andere Seitenaltäre überlieferten Jahreszahl 1769. Die Malerei ist infolge der glättenden Restaurierungen kaum zu beurteilen. Die Figuren der Engel und der Armen Seelen erinnern jedoch an Gabriels Formulierungen in Wettingen und Unteressendorf.

Stein bei Viktring. 1770

Für den 1778 bezeichneten Hochaltar der Pfarrkirche St. Florian im Ortsteil Stein östlich Viktring malte Gabriel das Haupt- und das Oberbild. Dafür quittierte er dem Stift am 18. Juli 1770 130 Gulden. Auf dem Hauptbild ist der hl. Florian zwischen Engeln, unten eine brennende Stadt dargestellt, im Auszug erscheint die Dreifaltigkeit.¹²⁵ Obgleich die Bilder mit ihren konventionellen und wenig ausdrucksstarken Figuren nichts von dem feurigen Stil früherer Altarblätter Gabriels behalten haben, besteht an ihrer Zugehörigkeit zu dessen Oeuvre kein Zweifel. Die beiden Engelsgruppen zuseiten des Heiligen sind fast getreu aus der „Apostelkommunion“ und der „Anbetung der Hirten“ in Pless übernommen, die Gestalt des Florian setzt die bekannte Invention Maulbertschs voraus.¹²⁶ Soweit der gegenwärtige Zustand ein Urteil zuläßt, deuten die Aufhellung der Palette, die Betonung der Konturen und die sentimentalischen Gesichter, vor allem die gleichmäßige Ausleuchtung auf das Ende des Rokoko und einen ersten Einfluß klassizistischer Tendenzen hin.

Abzuschreiben: Paternion

Die Vermutung des Dehio Kärnten 1976¹²⁷, Eustachius Gabriel habe die Bilder des 1773 datierten Hochaltars und das Blatt des Floriansaltars in Paternion im unteren Drautal gemalt, läßt sich weder vom Datum noch vom Stil her stützen.

Klagenfurt. 1769/71

Gabriels Hauptwerk in Kärnten, die Ausmalung der Priesterhauskapelle in Klagenfurt, fiel 1960 einem Geschäftsneubau zum Opfer. Die Fresken wurden

124 K. Ginhart (wie Anm. 10), S. 834. – S. Hartwagner (wie Anm. 11), S. 96. – Dehio Kärnten 1976 (wie Anm. 10), S. 454, 455.

125 Wie Anm. 9 und Anm. 24. – K. Ginhart (wie Anm. 10), S. 620. – S. Hartwagner (wie Anm. 11), S. 136, Abb. S. 137.

126 Wien, Österr. Barockmuseum. Vgl. B. Bushart, Fragen an Maulbertschs H. Florian, in: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze, Braunschweig 1984, S. 114 ff.

127 Dehio Kärnten 1976 (wie Anm. 10), S. 454/55.

vor dem Abbruch der Kapelle von einem Restaurator abgenommen, Reste sollen sich in Privatbesitz befinden¹²⁸. Lediglich einige Schwarzweiß-Fotos und kurze Beschreibungen vermitteln eine Vorstellung der Malereien. Auch „die beiden früheren Gemälde an den Seitenaltären ... mit den Vorstellungen: Maria Verkündigung und Johann von Kent“, die in dem Bericht von 1828⁹ aufgeführt werden, sind verschwunden. Dem 1931 herausgegebenen Kunstdenkmäler-Inventar zufolge war das Fresko der Hauptkuppel durch ein Chronogramm 1769 datiert, die Künstlersignatur in dem Abschnitt über der Orgelempore angegeben.¹²⁹ Die Bezahlung erfolgte jedoch erst am 17. Juni 1771 durch den Propst und Erzpriester von Tainach.¹³⁰ Das Programm war auf den Kirchenpatron hin abgestimmt: Im großen Mittelfeld „Der Hl. Karl Borromäus in der himmlischen Glorie“ (Abb. 61), in der westlich anschließenden Flachtonne eine „Almosenspende des Heiligen“, in der abschließenden die „Austeilung der Kommunion an eine Pestkranke“, in der entgegengesetzten Apsis eine angeblich „von anderer Hand herrührende Landschaft“ als Hintergrund für die Altargruppe, darüber „die 24 Ältesten der Apokalypse, dem Göttlichen Lamm huldigend“. „An den Wänden des Raumes, dessen gebaute Architektur überzeugend in die gemalten Perspektiven des Gewölbes geführt ist, allegorische Figuren und Tugenden ...“¹²⁹ Auch die Ornamente und die Stukkaturen der Gewölbegurten scheinen gemalt gewesen zu sein. Während das Hauptfresko offenbar gut erhalten war, sind bei der „Kommunionsspende“ auf einer Fotografie deutlich schwere Schäden und derbe Retuschen zu erkennen.

Die Fresken in Gabriels Schaffen einzugliedern, bereitet keine Schwierigkeit. Die rahmende, in der Mitte unterbrochene Brüstung des Hauptfreskos kennen wir seit Tiengen und Waldsee. Jetzt hat sie freilich an Eleganz und Klarheit gewonnen, die Profile sind feiner proportioniert, die Blumengehänge lockerer gespannt. Das Kompositionsgerüst der Glorifikation mit den Figurengruppen auf drei Seiten, dem hervorgehobenen Hauptheiligen auf der Wolke und Maria mit der Dreifaltigkeit als Zentrum in der lichterfüllten Tiefe des Himmels entspricht dem Schema der süddeutschen Freskanten von Asam und Spiegler bis Holzer und Günther. Aus Spieglers Kuppelfresko in Zwiefalten sind die ganze Apostelgruppe rechts und die Kirchenväter um Augustinus links (mit einigen

128 Für briefliche Auskunft danke ich dem Bundesdenkmalamt Wien. Demnach wurde die Demolierung der Kirche über den Kopf des Bundesdenkmalamtes hinweg verfügt. – Vgl. Siegfried Hartwagner 1980 (wie Anm. 11), S. 47, S. 181–182.

129 K. Ginhart (wie Anm. 10) S. 500.

130 wie Anm. 24, 3.

Veränderungen) übernommen.¹³¹ Der verzückte Karl Borromäus samt Engel rechts ist Pittonis Seitenaltarblatt von 1740 in der Schloßkapelle Schönbrunn nachgebildet, die Madonna Tiepolos Altarbild von 1754/55 in der Chiesa della Pietà in Venedig.¹³¹ Der Heilige der Kommunionsspende dagegen setzt den Christus des nördlichen Wandfreskos auf der Orgelempore in Pless voraus. Die „Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten“ könnte auf die von Gabriel viel benützte Skizze Günthers für Amorbach zurückgegangen sein.

Soweit man den Fotos Glauben schenken darf, hatte Gabriel in Klagenfurt – wenige Jahre nach Pless – erneut an Sicherheit und Reife zugenommen. Ein straffer Gestaltungswille ordnet die vielfigurige Heiligenversammlung. Licht und Schatten scheinen abwechslungsreich verteilt, die Gruppen übersichtlich gegliedert und geschickt miteinander verbunden gewesen zu sein. Gerühmt werden die „malerische Duftigkeit und die kühne Lockerheit der Komposition“.¹²⁹ Aufhorchen läßt die Nachricht von der Architekturmalerei an der Apsis und den allegorischen Figuren der Tugenden an den Wänden. Wir werden uns vor Gabriels Arbeiten in der Steiermark eine genauere Vorstellung davon bilden können.

Premstätten. 1772

Wie ein später Trost nach so viel Anfälligkeit, Gleichgültigkeit, Mißachtung und Zerstörung, die das Lebenswerk Gabriels verunklären und dezimieren, muten die beiden wohlerhaltenen Freskozyklen in der Steiermark an. Beide sind nicht signiert, beide firmieren in der bisherigen Literatur unter anderem Namen, beide geben sich in unmittelbarem Anschluß an die gesicherten Werke als eigenhändige Schöpfungen Gabriels zu erkennen. Beide lassen erahnen, was uns 1774 mit der Zerstörung von Gabriels letztem Auftrag in Laibach verlorenging.

Hermann Egger hatte 1935 als Erster den Wiener Theatermaler Caspar Johann Fibich mit den Fresken in der Schloßkapelle Premstätten bei Graz in Verbindung gebracht. Demselben, damals namentlich noch nicht bekannten Künstler war zuvor schon die Ausmalung der Heiliggeistkapelle des Domherrenhofes in Graz zugeschrieben worden.¹³³ Grundlage für Egger bildeten zwei Quittungen Fibichs vom 4. April und 24. September 1773 über den Empfang

131 R. Kolb (wie Anm. 29) Abb. 163. – H. Hosch 1994 (wie Anm. 16), Abb. S. 55.

132 A. Morassi, G. B. Tiepolo, London 1955, Abb. 43.

133 Hermann Egger, Caspar Johann Fibich, in: *Blätter für Heimatkunde*, 13. Jg., Graz 1935, S. 54 ff. – Günter Brucher, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, Graz 1973, S. 93.

von 440 Gulden für Malerarbeit im Schloß seit dem 26. Oktober 1772.¹³⁴ Das bis 1775 dem Salzburger Domherrn Joseph Gottfried Graf Saurau gehörige Besitztum war seit 1771 von seinem Erben Maria Raimund Reichsgraf von Saurau umgebaut und neu ausgestaltet worden, die Ausmalung der Hauskapelle, dem Datum über der Empore zufolge, 1772 bereits fertiggestellt.¹³⁵ Die 1773 bezugten Malerarbeiten Fibichs wären also nicht nur zu spät, es wäre auch absurd, in Anbetracht des kleinen Raumes einen Zeitraum von 14 Monaten dafür zu beanspruchen. Die Tätigkeit des – im übrigen wenig bekannten – Theatermalers Fibich dagegen läßt sich am zwanglosesten auf die sukzessive Ausstattung der Schloßräume mit den exotisch-illusionistischen Wandmalereien und Wandbespannungen beziehen, die in einigen Zimmern noch erhalten sind bzw. 1928 aus Premstätten verkauft worden waren.

Der mäßig große, durch zwei Seitenfenster erhellte Kapellenraum wird durch eine tiefe Empore, die eher für die Schloßherrschaft als für eine Orgel bestimmt gewesen sein dürfte, fast zur Hälfte in zwei Geschosse geteilt. Wände und Decke sind vollständig mit architektonischer, ornamentaler und figürlicher Malerei überzogen.¹³⁶ Obgleich mehrmals, zuletzt 1955 und 1966, restauriert, befindet sich diese in ausgezeichnetem Erhaltungszustand. Die Stirnwand wird, wie einst in Tiengen und zunächst in Wettingen, von einer gemalten Säulenarchitektur mit krönendem Vorhang eingenommen, die den gleichfalls gemalten Altar mit der „Krönung Mariens“ und einem musizierenden Engel darüber, seitlich aber illusionische Nischen mit den steinfarbenen Figuren der Fides und Spes rahmen (Abb. 67). Das Altargemälde scheint eine Kopie nach der Mittelgruppe auf Holzers zerstörtem Kuppelfresco von 1738 in Münsterschwarzach zu sein¹³⁷, den Engel der Verkündigung neben Maria kennen wir als vielseitig verwendetes Maulbertschderivat (Abb. 53) seit Degernau (1763), den Musikengel oben aus Reute und – ohne Dirigentenrolle – aus Klagenfurt. An den Seitenwänden sind die beiden anderen Erzengel, Raphael als

134 Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Archiv Saurau, 115/1068. Den Herren Dr. Walter Brunner und Prof. Dr. Kurt Woisetschläger in Graz danke ich für freundliche Unterstützung. Herr Woisetschläger stellte mir außerdem sein Fotomaterial in selbstloser Weise zur Verfügung.

135 Walter Brunner-Conrad Heberling, Schloß Premstätten, Unterpremstätten 1989, S. 183 ff., 248 ff., 293 ff. (W. Brunner). – Auch Trude Adrian (Bemalte Wandbespannungen des XVII. Jahrhunderts, Graz 1952, S. 27, Abb. 41 und Nr. 41, S. 53) vermutet Fibich als den Maler der Wandbespannungen.

136 W. Brunner (wie Anm. 40), Abb. 286–292. – G. Brucher (wie Anm. 38), S. 95/96, Abb. 248.

137 Vgl. die erhaltene Ölskizze Holzers in der Deutschen Barockgalerie der Städt. Kunstsammlungen Augsburg (Kat. Holzer 1991 (wie Anm. 33), Nr. 14, S. 80 ff., mit weiterer Literatur).

Schutzengel und Michael als Satansbezwinger, sowie die dritte der Göttlichen Tugenden, die Caritas, dargestellt. Das Fresko unter der Empore (Abb. 70) könnte als „Vision des hl. Hubertus“ interpretiert werden, bestimmte es nicht die Abhängigkeit von Johann Jakob Eberspachs Kupferstich nach Johann Wolfgang Baumgartner in Joseph Giulinis „Tägliche Erbauung eines wahren Christen“ eindeutig als hl. Eustachius. Trotzdem fällt auf, wie nahe es in Gesichtsausdruck, Farbigkeit und Farbauftrag, vor allem in seiner Landschaftsauffassung, Baumgartners Hubertusfresko von 1757 in Bergen bei Neuburg a. D. kommt.¹³⁸ Die beiden Fresken auf der Rückwand der Empore (Abb. 69) werden als „Hll. Johannes von Capistrano und Vincentius Ferrerius“¹³⁹ gedeutet, doch müßte es sich bei ersterem der Ordenstracht zufolge um einen bislang nicht identifizierten Zisterzienser anstatt des Franziskaners handeln.

Komplizierter ist die Aufschlüsselung des Freskos in der Flachkuppel (Abb. 68). Mit Sicherheit ist nicht, wie in der bisherigen Literatur angegeben, die „Glorifikation Mariens“ oder die „Aufnahme Mariens in den Himmel“ dargestellt, sondern die Heilige Sippe mit Gottvater in Erwartung der Gottesmutter. Hauptperson ist die hl. Anna zwischen Johannes d. T., Joseph, Elisabeth und einem bärtigen Greis links und Joachim und Zacharias rechts. Auch die in dem Vertrag des Schloßherrn mit dem zuständigen Pfarrherrn vom 13. August 1780 ausdrücklich einmal im Jahr gestattete neuntägige Andacht zur Mutter Anna spricht für die besondere Verehrung dieser Heiligen in Premstätten, zumal auch die Frau des Bauherrn, Maria Anna Gräfin Dietrichstein (gestorben 1776), ihren Namen trug.¹⁴⁰ Die Gestalt Gottvaters ist wieder – einschließlich der Farbgebung – der mehrmals zitierten Ölskizze Matthäus Günthers für sein Amorbacher Apokalypsenfresko entnommen. Auch unter den Heiligen am Kuppelrand treffen wir alte Bekannte: Die über das zerstörte Priesterhausfresko in Klagenfurt auf Spieglers Kuppelfresko von 1749 in Zwiefalten zurückzuführende Gruppe der Bischöfe und den Apostel Andreas, die aus den Fresken in Pless übernommenen Engelgruppen oder das seltene Motiv des Apostels Judas Thaddäus mit dem „Abgarbildnis“ Christi, das uns schon in

138 B. Bushart, Das malerische Werk des Augsburger „Kunst- und Historienmalers“ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen, in: Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau, Weißenhorn 1981, S. 61 ff., Abb. 82.

139 Die Kunstdenkmäler Österreichs, Steiermark, bearbeitet von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, Wien 1982, S. 82. – W. Brunner (wie Anm. 40), S. 295.

140 wie Anm. 40, S. 300. – Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auch in dem Eustachius-Fresko unter der Empore eine Anspielung auf den Vornamen des Malers erblickt werden.

Tiengen begegnete.⁵⁶ Auch die Evangelisten in den Zwickeln gehören – manchmal geringfügig variiert – zum Typenvorrat Gabriels seit Tiengen und Waldsee.

Graz. Um 1770/71

Die undatierten, stilistisch eng übereinstimmenden Fresken in der Heiliggeistkapelle des Grazer Domherrenhofes müssen vor denen in Premstätten, um 1770/71, entstanden sein, denn danach sollte dem Maler nur noch kurze Zeit für die Arbeit in Laibach bleiben. Ursprünglich gehörte die Kapelle zu einem adeligen Jesuitenkonvikt, ihr Patrozinium dürfte damit zusammenhängen. Nach der Aufhebung des Jesuitenordens wurde sie dem kirchlichen Gebrauch entzogen und diente als Registratur, was ihren vorzüglichen Erhaltungszustand erklärt. Restaurierungen sind für 1955 und 1961 genannt. Sie scheinen sich vor allem auf die der Abnutzung besonders ausgesetzten unteren Partien des Wandfreskos in der Apsis bezogen zu haben.¹⁴¹

Der von Josef Huber 1762–64 erbaute Kapellenraum ist durch vier Pilasterpaare und Gurtgesimse in drei quereckige Gewölbefelder unterteilt, die mit der Ostwand hinter dem Altar zusammen die Fresken aufnehmen. Die marmorierten Gurtbogen weisen die goldgrundige Musterung auf, die wir spätestens seit Reute und Pless kennen. Auf der Ostwand täuscht ein exakt konstruierter Architekturprospekt bei zurückgeschlagenem Vorhang einen eingezogenen Chor mit halbkreisförmiger Apsis (Abb. 62) vor. Die Illusionsmalerei führt die reale Architektur der Kapelle bruchlos fort, verwendet aber die für Gabriel typischen Formen der schlanken, marmorierten Säulen mit korinthischem Kapitell, der ausladenden Gesimse und der von Flachrippen unterteilten Kuppel mit offener Laterne wie in Pless. Auf die dortigen Fresken (Apostelkommunion, Enthauptung des Täufers) geht auch die Mehrzahl der Apostelgestalten und der Engel einschließlich der hellen, bunten Farbskala zurück.

Das qualitativste der Grazer Fresken ist zweifellos die westlich anschließende „Verkündigung“ (Abb. 63), nicht nur wegen der kühn verkürzten, raumtiefen und weit geöffneten Illusionsarchitektur, sondern wegen der zierlichen Engelsgestalten um die verzückt emporblickende Jungfrau Maria, des strahlenden Lichtes und der heiteren Farben. Für die Engel durchmusterte Gabriel seinen besten Vorlagenbestand nach Spiegler, Günther, Holzer, Maulbertsch, Ricci oder Pittoni. Die von Voluten getragene Kuppelöffnung mit der

141 G. Brucher (wie Anm. 38), S. 93 ff., Abb. 245–247, Tf. CXVI, CXVII. – Die Kunstdenkmäler Österreichs, Graz, bearbeitet von Horst Schweigert, Wien 1979, S. 61.

Dreifaltigkeit im nächsten Joch (Abb. 64) ist prinzipiell in der Architekturrahmung des Chorfreskos von Reute vorgebildet. Die prachtvolle Zwickelfigur der Europa entspricht der dortigen Fides, die Engel sind ebenfalls von dort geholt, die Dreifaltigkeitsgruppe sogar aus Waldsee. In den üppigen Blumenstillleben der Vasen in den dreipaßförmigen Tambourfenstern darf man vielleicht den Einfluß von Maulbertsch erblicken, der ja auch im Verkündigungsfresko unübersehbar war.

Die ganze Spannweite der Bezüge ist an dem letzten Fresko, der „Taufe Christi“ (Abb. 65), ablesbar. Der Vorgang spielt sich in einer flott gemalten, wildromantischen Felslandschaft ab mit Laubbäumen und Tanne links, rechts einer dicken Palme, in der Mitte einem reißenden Bach, dessen Herkunft allerdings unglaublich anmutet. Die Komposition steht deutlich unter dem Einfluß von Maulbertschs Fresko von etwa 1767 im Theologischen Hörsaal der Wiener Universität¹⁴². Gabriel hat daraus – und nicht etwa aus den Ölskizzen in Wien und Lemberg – vor allem die Taufgruppe, die wartenden Täuflinge rechts und links des Johannes sowie die zwei vornehmen Alten rechts übernommen. Auch die skurrile Figur des Sitzenden mit dem zotteligen Haar und die Reiter dahinter passen in Maulbertschs Repertoire. Die ganze Gruppe rechts außen dagegen mit dem lässig sich abwendenden Stutzer, den Zuschauern unter der Palme und der hellen Felswand gehören zu Gabriels ältesten Versatzstücken, desgleichen die aus Winterstettenstadt bekannte Rückenfigur des knieenden Mädchens am unteren Bildrand. Das Motiv des Stutzers, der als einziger mit dem Mädchen zusammen zeitgenössische Kleidung trägt, geht vielleicht auf ein verlorenes Vorbild Matthäus Günthers zurück. Jedenfalls verwendet es dieser, allerdings ohne Palme, aber bei identischer Farbgebung, noch 1763 im Chorfresko von Rott am Inn³⁵. Kurt Woisetschläger war es gelungen, einen aus der Sammlung Wilhelm Reuschel ins Bayerische Nationalmuseum München gelangten aquarellierten und quadrierten Entwurf (Abb. 66), der bis dahin als ein Werk Maulbertschs gegolten hatte, als Skizze für das Grazer Fresko zu bestimmen¹⁴³. Bei der weitgehenden Übereinstimmung zwischen Entwurf und Ausführung dürfen wir das farbenbunte Blatt nunmehr als die einzige bis jetzt wieder aufgetauchte Skizze Gabriels betrachten.

142 K. Garas 1960 (wie Anm. 3) S. 82 ff., Nr. 216, Abb. 187.

143 Erstmalig berichtet bei Wilhelm Reuschel (G. P. Woeckl), Die Sammlung Wilhelm Reuschel, München 1963, S. 66, Nr. 29, mit Abb. und weiterer Literatur. – Kurt Woisetschläger, Die Domherrenhofkapelle in Graz, in: Steirische Berichte 1970, 6, S. 57. – Barockskizzen, Bildführer 5 des Bayerischen Nationalmuseums, München 1978, S. 20–21 mit Abb.

Laibach. 1772

Keinerlei Spuren hinterlassen hat Gabriels Tätigkeit in Laibach. Dem Testament ist nur zu entnehmen, daß er an dem dortigen „Jesuiten Auditorio“ 200 Dukaten verdient hat, deren Auszahlung bei seinem Tod am 5. Oktober 1772 noch nicht erfolgt war. Leider ist es bisher nicht gelungen, Näheres über dieses „Auditorium“ zu erfahren. Es könnte sich um einen Hörsaal ähnlich dem „Theologischen Saal“ der Wiener Universität gehandelt haben, deren Kanzel ebenfalls den Jesuiten unterstand. Das dortige Deckengemälde mit der „Taufe Christi“ weist darauf hin, daß Christus als die Quelle aller Wissenschaften zu betrachten sei. Auch der von dem Exjesuiten Gabriel Gruber 1773 begonnene „Gruberpalast“ in Laibach, eine Hydraulische und Nautische Schule, enthielt einen freskengeschmückten „Hörsaal für Mechanik“, den Johann Martin Schmidt, der im Zusammenhang mit Gabriels Testament bereits vertraute „Kremser Schmidt“, zusammen mit der Hauskapelle um 1777 ausgemalt hatte. Dieses Palais hat aber mit dem 1773 aufgehobenen und 1774 total abgebrannten Jesuitenkollegium nichts zu tun.¹⁴⁴

Fazit

Für ein Fazit ist es zu früh. Zu viele Fragen blieben offen, zu wenig Zeit stand für die Durchforstung der Archivalien und für Reisen zur Verfügung. Wir wissen nichts Genaues über Gabriels Anfänge, über seinen gesellschaftlichen Status, über seine Tätigkeit zwischen 1757 und 1762, über die verschollenen und übermalten Werke. Daß sich ein Maler noch im Jahre 1757 aus der Leibeigenschaft loskaufen mußte, gibt Anlaß zu prinzipiellen Überlegungen. Andererseits ermöglicht die Kenntnis seines Schaffens, wie es sich heute darbietet, eine günstigere Ausgangsposition für künftige Forschungen und Funde. 1828 schloß der erste Bericht über Gabriel mit der Feststellung: „Wer ein Mal die uns bekannten Arbeiten dieses Künstlers gesehen hat, dem wird es leicht werden, seinen Pinsel anderswo zu entdecken, und durch gefällige Mittheilung diese Angaben zu bereichern.“⁹ Das gilt auch für diesen Beitrag.

144 R. Feuchtmüller 1989 (wie Anm. 3), S. 107–108 mit weiterer Literatur. – Frau Ksenija Rozmann in Ljubljana danke ich für bereitwillige Auskunft und Informationsmaterial.

Anlage I Testament

Actum Schloß Waldsee, den 28. July 1774.

Lit. A.

Nachdem der den 5. Oktober 1772 zu Labach in Krain ledig verstorbene Eustachi Gabriel, seiner Profession ein Kunstmahler, vermög des sub Lit: A. anliegenden Testamenti dito 2. d: m: A: a: seines Bruder Fr. Solan Gabriel Kinder über das zu Biberach, Waldsee und Ingoldingen anliegende Vermögen

- in § 3tio. solchergestalten zu wahren Universal Erben ernennet, daß ged(achte)r sein Bruder bey einsehenden etwaigen Nutzen solche Kapitalia erheben und unverthunl(ich) der Universal Erben genießen möge, und das selbe
- § 4to seinem Vetter Hieronimus Vonier hievon 2000 fl.,
dann
- § 5to denen gesamten mütterlichen Gebrüder sowol, als auch denen väterlichen Geschwistri-
gen und denen Kinder 1000 fl.
weilers
- § 6to denen Armen in der Pfarrey Schwarzach 100 fl. verabfolgen, endlich under
- § 7mo dem H(ernn) v. Schmied in Krems zu einem Altar Blatt auf den Hochaltar in der Pfarr-
kirche zu Reithe 500 fl bezalen sollen.

Daraus aber so vil erscheinet, daß der verstorbene Eustachi Gabriel seine mit Namen zwar nicht benente Bruders Solan Gabriels Kinder in dem hier endigen Vermögen zu seinen Universal Erben eingesetzt und ged(achte) seinem Bruder allein die Nutznießung davon, und die nützliche Verwaltung, jedoch ohne Schmälerung des Kapitals vermachtet habe. Diese Erbschaft mithin ein denen Solan Gabrielsch unten benamsten 5 Kinder angefallenes Gut, auch die von den Solan Gabriel heint dato aufgeworfenen Frage, ob sofern sein jetziges Eheweib versterbete und er in einer Zwayten Ehe noch Kinder erzeugete, diese nicht auch ein Zuspruch zu diesem Erb hätten: bis zu einem derley Erfolg auszusetzen, und hier dermalen in keine Consideration zu nemmen seye.

Und nun der Solan Gabriel seine älteste Tochter Maria Josepha Gabrielin an Jakob Metzger von Weildorf, Salmansweil(erischer) H(ernn)schaft gebürtig, dermalen aber Beständer eines Hospitales Biberach(isch)en Lehenguts zu Muttenschweiller zu verehelichen gedenket, und einen Auszug Hospital(isch)-Amt(liche)n Prot(okolls) de dato Biberach vom gestrigen dato hier produciret, worinnen stehet

„und bringt die Hochzeiterin ihrem geliebten Hochzeiter als ein wahres Heuratgut zu 2000 fl. ohne Abzug, nebst einer standgemäßen Ausfertigung, warmit sie aber nicht ausgelöst, sondern mit ihren Geschwistri-gen eine gleiche Erbin seye, und bleiben soll.“

Hinwegen aber aus dem Verfaß dieser Eheberedung hinkünftig der Irrthum entstehen könnte, als wann der Vater Solan Gabriel seiner Tochter das Heuratgut aus seinem eigenen Vermögen samt Abzug und Ausfertigung bezalet, und gegeben hätte, so hat man nach auftragender obrigkeitl(icher) Schuldigkeit ihme, Solan Gabriel, aufgegeben, daß derselbe als natürl(iche)r Vogt seiner Kinder unter seinen auftragend- unterthan(ichen) und väter(lichen) Pflichten in vim juramenti manifestationis et juratae specificationis dasjenige Vermögen namhaft mach, und hier gerichtl(ich) angeben solle, welches vermög des eingangs ged(achten) brüderl(ichen) Testamentis seines bey deßen Tod im Leben sich befundenen 5 Kinder, benantl(ich):

1. Maria Josepha	21	} Jahr
2. Waldburga	16	
3. Caritas	10	
4. Jos: Augustin und	6	
5. Blasi	6	

die Gabrielin und Gabriel angefallen seye.

Worauf derselbe dann angegeben hat nachstehende Specification
 Laut obligat: dat: Biberach 20. December 1766 bey des Heil: Geists Gottshaus
 Hospital Hauptgut à 3 1/2 p(er)centum sub hypotheca generali et speciali aller
 Hospital(ischen) Renten Gefällen und Einkommen 10 000 (= ausgebessert; 11 000?)
 Salesi Jenker v(on) Unterschwarzach sine dato et Anno Hauptgut, welches ao 1767
 angelegt zu 3 1/2 p(er)cent) verzünslich 250 fl
 Verfallene Züns hievon ao 1767 bis ao 1774 inner 7 Jahren 61 fl 15 x
 Laut Obligation de dato Ingoldingen den 29. November 1772 bey dasig Löb(lich)en
 Pflegamt an Hauptgut à 3 1/2 P(er)cent 2000 fl
 Hieran hat der Solan Gabriel sub 5. dieß empfangen wie (?) noch in Handen 1200 fl
 Ausweis Handschrift vom 14. März 1774 bey Franz Xaveri Rief von
 Wolfetschweiller Kapital: 300 fl
 Wobey anzumerken, daß statt Zünses das Heu- und Emt auf der sogenannten
 Brunnen Wies bis zur Aufkündigung jährlich benutzt wird.
 Laut einer anderweit producirten Oblig(ation) v(om) 12. December 1772
 stehet an einem gewiesenen Ort Hauptgut 500 fl
 Gleichwie aber vermög eingangs ged(achtem) Testamenti § 7mo. der
 Verstorbene Eustachi Gabriel zu einem Altarblatt welches der
 H. v. Schmidt in Krems mach(en) solle, in der Pfarrkirche zu Reuthe legieret hat
 500 fl und obiges Hauptgut hierzu bestimmt worden.
 So kommet hier nichts in die Einnam, und nichts in die Ausgab. Summa 12 611 fl 15 x
 Nun seyen zwar noch etwelche Scizen und Mahlereyen und Kupfer vorhanden,
 welche der Eustachi Gabriel seel. bey seiner Reise nacher Labach zurückgelassen,
 diese seyen aber von keinem sonderl(ichen) Werth und könne er, Solan, sothane
 nicht anschlagen.
 Und in diesem bestehe die Erbschaft von seinem seel. H: Bruder,
 aus dem Übrigen habe er seinen Veter Hieronimus Vonier das Legat per 2 000 fl
 § Test: 4. denen gesamt mütterl. (?) Brüder pp: die 1 000 fl
 § Test: 5. und denen Armen in der Pfarrey Schwarzach 100 fl
 § Test: 6. bereits entrichtet, außer das der Hieronimus wegen denen laut
 Vaistenegger de dato 4. März 1774 verausgabten Kosten annoch einen
 Widerspruch mache, welchen Widerspruch aber er, Solan Gabriel,
 allenfalls aus denen von dem
 Vermögen abfallenden Zünsen ausgleichen will.
 Es bestehet also das denen 5 Kinder(n) angefallene Erb in 12 611 fl 15 xr
 und betrifft jeder zu seinem Antheil 2522 fl 15 xr
 jedoch vorbehalt(lich) jener Frage, welche der Solan Gabriel fol.
 Prot. 2di de prolib(us) à se forte legitimae in alio matrimonio genituris aufgeworfen hat.
 Und auf solche Art ist das Oberamt in den Stand gesetzt, die entzwischen der Maria Josepha Ga-
 brielin und dem Jakob Metzger unter dem 27. dies bey löblichem Hospital Amtman zu Biberach
 ad Protocollum gegebene Ehegatten um da ehender zu rectificieren, als die Errichtung derselben ex
 principio ubi sponsa, ibi sponsalia, und ex observantia, in so lang hiehero gehörig ist, bis nicht
 Löbl(icher) Magistrat zu Biberach mit hieseitig H(och)g(räf)l(icher) H(err)schaft, gleiches von
 Löbl(icher) Landvogtey Schwaben, Wolfegg, Ochsenhausen, Roth, Warthausen, Wurzach und
 Schussenried bereits beschehen, einen Vertrag errichtet, vermög welchem die Ehegatten bey jener
 Obrigkeit unterwelche die Hochzeitl(ichen) Personen sich außstendig (?) machen, errichtet wer-
 den sollen.
 Dieses in vim Inventarii errichtete Prot: ponat: ad Invent:

Copia

Lit: A.

Im Namen Gott des Vatters, Sohns, und Heiligen Geistes Amen.

Habe ich, Eustachius Gabriel in Betracht der Zergänglichkeit dieser Welt, und der Gewißheit des Todts, obwohnen bey schwachen Leibs Kräften, doch Gott seye Danck, bey gut- und Gesunder Vernunft, nachstehende meine letzte Willens Meinung in Gegenwart deren zu End unterschriebenen Herren Zeügen zu Pappier sezen lassen, und folgendts geschlossen haben wollen.

Erstlich versencke ich meine arm- und sündige Seele in die unentliche Barmherzigkeit Gottes, in den Schuz der Gottes Mutter Mariä, und Vorbitt meines Hl: Nammens Patron: Meinen Leib aber der Erden, woraus Er genommen ist, und solle selber bey denen P.P. Franciscaneren in der Kirchen Grufften begraben werden: die Leich sollen 6 paar Geistliche von diesem Orden, und 1 paar von Domb begleiten und zwar unter dem mittleren Geläut und solle diesem Geistlichen jedem $\frac{1}{3}$ Pfund schwere Kerzen getheilet werden. Dann sollen sobald als immer möglich 30 Heil: Messen, und zwar bey privilegierten Altären à pr 20 x gelesen werden.

Zweitens dem Armen Hauß verschaffe 10 fl ... 20 und will in selbes Gebett meine Arme Seele anbefohlen haben. Dem Waisenhausß aber 10 fl ... ? 20? und diese sollen meine Leich begleiten, denen Hauß Armen verschaffe 50 fl ... ? 20?, der Teütschen Congregation legire? 20 ... ? 12 fl.

Drittens will ich meines Brudern Franz Solan Gabrieli seine Kinder des zu Biberach, Waltze (= Waldsee) und Ingoldingen anliegenden Vermögens solchergestalten zu wahre Universal Erben ernennet, daß mein Bruder Franz Solan hierüber bey einsehenden etwaigen Nuzen solche Capitula erhöbe und unterthunlich den Universal Erben genüßen möge, ernennet haben.

Viertens: Meinem lieben Vetter Hyeronimos Fornier dem weilen mir derselbe zu meinen Arbeiten und auch in der Krankheit treülich beygestanden, verschaffe ich 2000 fl ... ? 10?, welches ihme die gedachten Universal-Erben nebst dem, was über die immer Nahmen habende Unkosten, sowohl condecirt, als anders notwendige Regala in Laybach und über das, allhier mein eigenes Vermögen sey ihme Hyronimo zuständig seyn solle, und verbleiben solte.

Fünftens: Verschaffe denen gesammten mütterl(ichen) Gebrüderen sowohl, als auch denen Väterlichen Geschwisteren, und deren Kinderen (so viel deren vorfündig) wohl bedächtlich 1000 fl unter ihnen gleich zu vertheilen.

Sechstens: denen Armen in der Pfarrey Schwarzach solle denenselben von dem in Biberach, Walze (= Waldsee) und Ingoldingen liegenden Kapital 100 fl ausgetheilt werden.

Siebendens: Verschaffe ich ein Hochaltar Blatt p(e)r 500 fl zu der Pfarrkirchen Reüthi, welches der Herr von Schmid in Cremß machen, und der Universalerb bezalen solle.

Und weilen die Universal-Erbs-Einsetzung jedes Testaments Grundfeste ist, so habe nochmalen meines Brudern Franz Solan Gabriel(ischen) Kinder vor solche ernennet haben wollen: doch mit diesen Vorbehalt: das mein Vätter Hyronimo Fornier all das meinige hier besizende Vermögen mit Einbegrif der mir an dem Jesuiten Auditorio ausständigen 200 Ducaten besonders (NB: über obiges) der Erbe hingegen vor alle hierorts, was immer Nammen habende Ausgaaben, und meinerseitigen Ruckstände bezalen, und davor hafften solle.

NB: Pronotandum: Erinnere meinen Brudern Franz Solan, daß die Obligationes meines Vermögens sich bey dem daselbstigen Herrn Kösselwürth befinden, der Schlüssel hirzu in dem grossen Kasten bey meinem Brudern Franz Solan anzutrefen. Endlichen will ich in Gottes Nammen meine letzte Willens Dispositon geschlossen und eine Löbliche Obrigkeit gehorsaml(ich) gebetten haben, solche feste Hand zu halten, und so nicht vor ein Ordentliches Testament, doch wenigst vor ein Codicill anzusehen.

Laybach, den 2ten October 1772.

Eustachius Gabriel

L(ack)S(iegel) Anton Michael Fayanz

L(ack)S(iegel) Anton Khörrer als erbettener Zeüg

L(ack)S(iegel) Joch: Jos: Gutschenigg, als erbettener Zeüg

Collationiert und ist dene Originalj gleichlautend

Laybach, den 10ten October 1772

In Abwesenheit des Expeditoris

L(ack)S(iegel) Johann Nepomuc Babtist

kaiserl: königl: Landesh(au)bt(licher) Justitial Geschworener Kanzl(er)

Testaments Abschrift

Tax – fl: 45 xr

Stempl – 15 xr

1 fl: –

Von Kay(serlich) König(licher) Landes Hauptman(schaft?) im Herzogthum Crain wegen, wird zu Jedermanns Beglaubigung hiemit geurkundet, daß vorstehende Kanzleyisch vidimirte Abschrift des Eustachy Gabrielschen Testament dem bey unserer AmtsKanzlej befündlichen Originalj von Wort zu Wort gleichlautend sey.

Laybach, den 15sten October 1772

V: die Kay(serlich) König(lich) Landes Hauptman(schaft?) in Crain

Paul Alojs G(raf) von Auersperg

Georg Jacob Graf von Hohenwart

L(ack)S(iegel)

Andre Joseph Michellitsch

I: U: D: als pro hoc

Actu angesetzt Secret(arius)

Decopirt

Schloss Waldsee

den 29ten July 1774 Oberamts Kanzlej allda

Anlage II: Entlassung aus der Leibeigenschaft 1757

(Schreiben von Herrn St.D. Rudolf Beck, Fürstl. Waldburg-Wolfegg'sches Gesamtarchiv, Wolfegg, vom 26. 4. 1995)

Der fragliche Eintrag im Amtsprotokoll der Grafschaft Waldsee (Signatur: WoB 490) S. 166–168 vom 23. März 1757 (nicht 1767) lautet:

„Underswarzach: Eustachi Gabriel, deß Michael Gabriels herrschaftlichen Zimmermeisters noch im Leben, und Maria Anna Keßlerin seelig ehelicher Sohn von da, seiner Profession ein Mahler, stellet gehorsamb vor, welchergestalten er in der Herrschaft Waldsee auf ged. seiner Profession weder Arbeith, noch auch einen anständigen Orth, an welchem er sich etablieren, und sein fortun schaffen könnte, wessentswegen er gesinnet seye, anderwärts sein Glück zu suchen, und bittet zu disem letzteren Ende um seine Leibs-Entlassung, und über den einßmahlen von seinem Vater lauth Prothocoll vom 5. Martij 1755, und in dem Inventario, dann Heürathsprothocoll vom 18. Januarij selbigen Jahrs außgemachten Erbs-Antheil ad 444 fl. 17 xr. 3 h. den Abzug zue regulieren, ihne dabey aber von dem Abzug der jenigen 150 fl., welche vermög prothocolli dd. 29. Novembris 1749 auf Erlehnung seiner Profession verwendet worden, gnädig zue dispensieren.“

Es folgt der Bescheid des gräflichen Oberamts. Die Manumissionsgebühr wurde auf 4 fl. festgesetzt. Die 150 fl., die auf seine Ausbildung verwendet worden waren, blieben als „sumptus studiorum“ steuerfrei. Von dem verbleibenden Erbanteil von 449 fl. mußte Eustachius Gabriel die übliche Abzugsgebühr in Höhe von 10% = 44 fl. 54 kr. entrichten.

Die Leibeigenschaft bestand in den waldburgischen Herrschaften bis zur Mediatisierung fort. Sie stellte eine wichtige Einnahmequelle für die Herrschaft dar. Ein Leibeigener mußte bestimmte Leibeigenschaftsgefälle entrichten. Die sogenannten Handdienst waren in Geldzahlungen umge-

wandelt worden. Wer in die Herrschaft zuzog, mußte sich in die Leibeigenschaft begeben. Ausnahmen wurden nur bei Personen gemacht, an deren Zuzug die Herrschaft besonders interessiert war, z.B. bei berühmten Künstlern.

Wenn ein Leibeigener auswandern wollte, mußte er bei der Herrschaft um Manumission nachsuchen. Die Manumissionsgebühr richtete sich nach den Vermögensverhältnissen des Antragstellers. Bei Mittellosen entfiel sie. Unabhängig davon mußten 10% Abzugsgebühr bezahlt werden, wenn Barvermögen aus der Herrschaft ausgeführt wurde.

Kopien aus Amtsprotokollen können leider nicht zur Verfügung gestellt werden, weil die dicken Bände Schaden leiden würden.