

Anmerkungen und Ergänzungen zum Werk von Johann Baptist Enderle (1725–1798)*

Georg Paula

Zehn Jahre nach der Ausstellung im Augsburger Zeughaus zum 200. Todestag von Matthäus Günther (1705–1788)¹ sah sich 1998 auch die Stadt Donauwörth veranlasst, mit Johann Baptist Enderle (1725–1798) einen ihrer bekanntesten „Söhne“ zu würdigen und erstmals nach der 1970 erschienenen Monographie von Karl Ludwig Dasser² einen umfassenden Überblick über Leben und Werk eines Mannes zu geben, der zu den meistbeschäftigten Malern und Freskantem des bayerisch-schwäbischen Rokoko zählte. Den Organisatoren der Jubiläumsschau standen mehrere Räume im Obergeschoss des ehemaligen Deutschordenshauses zur Verfügung, darunter der einstige Festsaal mit dem 1780 vom Meister selbst ausgeführten „Göttermahl“ an der Decke.³ Gezeigt wurden vor allem seine detailliert ausgearbeiteten, meist zur Vorbereitung von Fresken bestimmten Entwürfe, die erst aus den Museen in Augsburg, München, Nürnberg und Ulm zusammengeholt werden mussten, dann aber, ergänzt durch einige Exponate aus der stadt-eigenen Graphischen Sammlung, in der Gegenüberstellung mit der fotografisch dokumentierten Ausführung die Rolle dieses Mediums nicht nur bei Enderle, sondern auch in der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts allgemein veranschaulich-

* Dieser Beitrag wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Fachkollegen und anderer Personen unmöglich gewesen, denen hiermit aufrichtig gedankt sei: Dr. Dirk Bluebaum, Friedrichshafen; Prof. Dr. Dr. h. c. Bruno Bushart, Augsburg; Friedrich Kaeß, Neuburg a. d. Donau; Dr. Hubert Kerscher, Regensburg; Anton H. Konrad, Weißenhorn; Brigitte Kühn, Ulm; Dr. Falko Lehmann, Wiesbaden; Dr. Klaus Löchner, Senden; Dr. Heidrun Ludwig, Mainz; Pfarrer Franz Mitterhuber, Loizenkirchen; Pfarrer Albrecht Schäfer, Dettingen am Albuch; sowie Dr. Gerd Weiß, Wiesbaden.

- 1 Ausstellungskatalog: Matthäus Günther 1705–1788, Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, Augsburg 1988.
- 2 Karl Ludwig Dasser: Johann Baptist Enderle (1725–1798), Ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weißenhorn 1970.
- 3 Lutz Simon/Ottmar Seuffert und Otto Kuchenbauer: Das Göttermahl oder die Hochzeit der Thetis mit Peleus, Eine Bildanalyse zum Deckenfresko von Johann Baptist Enderle im Deutschordenshaus zu Donauwörth, Donauwörth 1998.

ten.⁴ Angesichts der aufschlussreichen Exponate und ihrer sorgsamsten Zusammenstellung dürfte es nur wenigen aufgefallen sein, dass einige wichtige Stücke fehlten. So war die frühe Stuttgarter Blei- bzw. Federzeichnung von 1752 mit der „Anbetung der Könige“,⁵ die ein kompositionell leicht modifiziertes Gemälde⁶ (Abb. 45) vorbereitet hatte, ebenso wenig vorhanden wie das farbig angelegte Blatt mit der „Göttin Moneta“ aus dem Günzburger Museum, mit dem Enderle das Fresko im ehemaligen Münzkabinett der dortigen vorderösterreichischen Münze (heute Rathaus) entworfen, dessen Umsetzung er jedoch 1767 seinem Schüler Menrad Hengge überlassen hatte,⁷ oder die prachtvolle, trotz ihres fragmentarischen Zustands immer noch kapitalste Ölskizze Enderles von 1763 für das Deckenbild im Langhaus der Pfarrkirche Gottmannshofen, die kurz vor Ausstellungsbeginn aus langjährigem New Yorker Privatbesitz über den Schweizer Kunsthandel wieder in ihre bayerische Heimat zurückgekehrt war.⁸

Unter den durchwegs fein gezeichneten Arbeiten aus dem erfreulicherweise fast vollständig vertretenen Bestand des Ulmer Museums befand sich auch der Entwurf zum Langhausfresko von 1754 in der Pfarrkirche von Herbertshofen, der das Problem der Händescheidung zwischen Enderle und seinem Lehrer

4 Ausstellungskatalog: Der Donauwörther Rokokomaler Johann Baptist Enderle (1725–1798), Höhepunkte schwäbisch-bayerischer Freskenmalerei, Donauwörth 1998.

5 Bez. „J. Enderle 1752“. Maße: 34,5 × 41 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 1924/33. Alle Angaben nach Dasser 1970, S. 158 (mit Abb. 2).

6 Das Bild befand sich 1929 im Kunsthandel; sein weiterer Verbleib ist unbekannt.

7 Diese Arbeitsteilung ergibt sich aus der Bezeichnung „Joh. Enderle inv. – Meinrad Hengge pinx.“ am unteren Rand des Entwurfs; vgl. Abb. 90 bei Dasser 1970, auf der allerdings die Signatur nicht zu erkennen ist. Das Fresko wurde durch die Restaurierungen von 1911 und 1931 weitgehend entstellt; vgl. die Ausführungen und Abb. 232 bei Klaus Kraft: Landkreis Günzburg 1, Stadt Günzburg, Bd. 9 der Kunstdenkmäler von Schwaben, München 1993, S. 252 f. – Nach Anton H. Konrad (Der Landkreis Krumbach, Bd. 2: Kunstwerke und Künstler, Weißenhorn 1970, S. 89 f.) stammt Menrad Hengge aus Jungholz im Allgäu. Am 27. September 1751 heiratete er in Illertissen Walburga Eberlin, die ihm nach der Niederlassung in Neuburg a. d. Kammel 1759 in den Jahren bis 1763 vier Kinder schenkte. Den Lebensunterhalt verdiente er als Briefmaler, der hauptsächlich von den Neuburger Schlossherren, den Vöhlin, beschäftigt wurde. Wann Hengge ersten Kontakt mit Enderle hatte, wissen wir nicht, doch ergibt der Günzburger Auftrag zumindest einen Anhaltspunkt. Durch seine Signatur als selbstständiger Freskant erstmals fassbar ist er 1777 mit der Ausmalung der Ottilienkirche in Ried bei Behlingen (Lkr. Günzburg), bei der er im wesentlichen Vorlagen Enderles benutzt hat. Ausgehend von diesem gesicherten Werk wurden ihm die ebenfalls 1777 entstandenen Deckenbilder in der Kapelle St. Othmar zu Kleinbeuren (Lkr. Günzburg) zugeschrieben.

8 Als Ergänzung sei angemerkt, dass das Zeppelin-Museum in Friedrichshafen 1994 eine auf Leinwand gemalte Ölskizze mit der „Taufe Christi“ (Maße: 39 × 25 cm; Inv. Nr. ZM 94–24/M) erworben hat, die von Dasser 1970, S. 157, als Zuschreibung Bruno Busharts in das Werkverzeichnis aufgenommen und um 1770/75 datiert wurde. Sie befand sich damals im Besitz der Londoner Arcade Gallery.

Franz Martin Kuen (1719–1771) wieder ins Blickfeld rückte. Wie von Dasser schon ausführlich erläutert,⁹ hatte Enderle für das von ihm signierte Deckengemälde mit dem „Martyrium von Papst Clemens I.“ eine farbige Skizze, die kompositorisch genau der Ausführung entspricht, aber aufgrund stilistischer Eigentümlichkeiten Kuen zugesprochen wurde, durchgepaust, mit schwarzer Feder flüchtig nachgezeichnet und zur Übertragung mit einem Rasternetz überzogen.¹⁰ Daraus schloss man, dass sich Kuen, der in diesen Jahren reichlich mit Aufträgen eingedeckt war, zwar um die Ausmalung beworben, sie dann aber aus Zeitmangel an seinen früheren Mitarbeiter weitergegeben hatte. Eine eigenhändige Beteiligung des Weißenhorners stand nie wirklich zur Diskussion.

Nun gibt es aber zwischen Langhaus und Chor eine Reihe auffälliger Differenzen.¹¹ Wie lässt sich beispielsweise erklären, dass die in voluminöse Gewandlagen gehüllten Figuren des Altarraums weitaus größer und kraftvoller wiedergegeben sind, dass ihre Anordnung und Staffelung viel dichter erscheint und dass sogar die Farben und ihre Verteilung einen gänzlich anderen Charakter besitzen als im Schiff? Gleichwohl hat man sich zu fragen, ob Enderle in einem so frühen Stadium seiner Entwicklung überhaupt fähig gewesen wäre, eine derart distinguiert und abgehoben wirkende Gruppe wie die göttlichen Tugenden zu konzipieren, die auf den Wolken thronend das profane Treiben darunter völlig ignorieren? Setzen nicht gerade diese drei Damen eine Kenntnis der Kunst eines Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) aus eigener Anschauung voraus oder hätte es wirklich gereicht, einen Stich von Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804) nach einem Gemälde seines Vaters heranzuziehen, der allerdings – und das ist der springende Punkt – auf die linke, ebenso tiepoleske Gestalt des Freskos verzichtet?¹² All diese Fragen sind wohl nur damit zu beantworten, dass hier Franz Martin Kuen, der sich bekanntlich einige Zeit in der Werkstatt des berühmten Venezianers aufgehalten hatte,¹³ selbst den Pinsel in

9 Vgl. Dasser 1970, S. 18 ff. Eine andere Auffassung vertritt Matthias Kunze: Im Banne Tiepolos? Zur Resonanz der Kunst Giambattista und Domenico Tiepolos in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Andreas Tacke (Hrsg.), *Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, München/Berlin 1998, S. 137 ff. (hier S. 143).

10 Vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 55 Nr. 1.

11 Vgl. Dasser 1970, Abb. 13/14.

12 Vgl. Dasser 1970, Abb. 15/16.

13 Vgl. Ausstellungskatalog: Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn, Bd. 3 der Kataloge des Museums Weißenhorn, bearb. von Matthias Kunze, Weißenhorn 1992. – Michael Andreas Schmid: Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn (1719–1771), in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte e. V.* 35 (2001), S. 232 ff.

die Hand genommen und nach Vollendung des Freskos die übrige Ausmalung seinem Schüler überlassen hat.¹⁴ Mit letzter Sicherheit lässt sich dies freilich nicht beweisen, zumal den einschlägigen Archivalien nur zu entnehmen ist, dass Hans Adam Dossenberger (1716–1759), der leitende Architekt des Kirchenbaus in Herbertshofen, als Generalunternehmer fungierte, und folglich eine namentliche Nennung des Freskantens in den Rechnungen unterblieb.¹⁵

Doch zurück zur Ausstellung. Einen zweiten Schwerpunkt bildeten Gemälde unterschiedlichen Formats, die alle Facetten Enderles als Ölmaler aufdeckten. Neben dem untypischen Jahreszeitenzyklus von 1749 aus Ulmer Privatbesitz,¹⁶ der flauen, um 1780/85 datierten Kopie nach Giovanni Battista Piazzettas (1682–1754) „Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen“,¹⁷ die das Mainzer Landesmuseum zur Verfügung gestellt hatte,¹⁸ und den erschreckend schwachen Alterswerken von 1797 mit den jugendlichen Halbfiguren der hl. Katharina und Johannes des Täufers aus der Städtischen Kunstgalerie im

14 Dies war kein Einzelfall. Auch Matthäus Günther übertrug 1755 wegen Überlastung seinem Mitarbeiter Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785) einen Großteil der Fresken in der Klosterkirche zu Indersdorf (Lkr. Dachau); vgl. Georg Paula: Die Barockisierung der Klosterkirche Indersdorf nach den Rechnungsbüchern von 1753–1755, in: *Amperland* 18 (1982), S. 326 f.

15 Vgl. Karl Heinrich Koepf: Joseph Dossenberger (1721–1785), Ein schwäbischer Baumeister des Rokoko, Weißenhorn 1973, S. 17 ff. und 179 („*Repartition Act.: Hörbertshofen den 23t. May 1753: Nachers Maurermeister Hanns Adam Dosenbergers von Wollishausen Verferthigten überschlügen sollen sich die Paukösten beym Neuen Kirchenbau mit Einschluß der Mählereyen [...] zusammen belaufen, so dieser Maurermeister accordmäßig zu übernehmen das anerbiethen gethan hat, mit 4850 fl.*“). Vgl. auch zuletzt Reinhard H. Seitz: Der Kirchenbau zu Hochwang – ein Werk von Johann Adam Dossenberger, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 102 (2001), S. 377 ff. (zur Zusammenarbeit mit Enderle vgl. S. 393 ff.)

16 Der „Winter“ bez. „*Joh. Enderle pinxit 1749*“; vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 128 Nr. 43–46.

17 Bez. „*Joh. Enderle p.*“; vgl. Dasser 1970, S. 130, und Ausstellungskatalog 1998, S. 122 Nr. 39. – Enderle übernahm die Komposition von einem 1740 entstandenen Kupferstich des Pietro Monaco (geb. 1710, bis 1775 in Venedig nachweisbar) für „*Raccolta di Opere Scelte rappresentanti la Storia del Vecchio e Nuovo Testamento*“ (Taf. 53). Die Zeichnung nach dem entsprechenden Gemälde Piazzettas (zuletzt in der Sammlung Luigi Avogadro in Brescia) hatte dessen Schüler Domenico Maggiotto (1713–1794) geliefert; vgl. Rodolfo Pallucchini/Adriano Mariuz: *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, S. 91 Nr. 68/69 mit Abb. Nicht nachvollzogen werden konnte die Angabe Eckhard von Knorres in seiner Rezension der Dasserschen Monographie (in: *Ulm und Oberschwaben, Zeitschrift für Geschichte und Kunst* 40/41 (1973), S. 321 ff.), Enderle habe sich an einen Stich des Amigoni-Schülers Joseph Wagner (1706–1780) gehalten. Weder Charles Le Blanc (*Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1890, S. 167 ff.) noch Georg Kaspar Nagler (*Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 23, Linz 1913², S. 436 ff.) führen in den Werklisten ein Blatt mit diesem Thema auf. Bruno Bushart ging bei seiner kurzen Besprechung (in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 68 [1974], S. 225) auf solche Details nicht ein.

18 Bezeichnend war die Kritik Knorres 1973, S. 324, an Enderles Bild: „*Das im Mainzer Museum verwahrte Gemälde ‚Christus und die Samariterin‘ [...] hätte die Ehre einer Abbildung eigentlich nicht verdient.*“

Deutschordenshaus¹⁹ waren einige ganz vorzügliche Beispiele, darunter die 1755 entstandenen Altarblätter der (1847 abgebrochenen) Kapuzinerkirche in Donauwörth,²⁰ zu sehen. Bemerkenswert war aber vor allem, dass erstmals drei Bilder, die zu einer Folge von 20 Episoden aus der Vita des hl. Bernhard und aus der Gründungsgeschichte des Zisterzienserklosters Kaisheim gehören und als deren Schöpfer bisher ohne Einschränkung Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) gegolten hatte,²¹ für Enderle in Anspruch genommen wurden.²² Ihre Herkunft aus dem Sommerrefektorium der nördlich von Donauwörth gelegenen, machtvollen Abtei konnte übrigens kürzlich nachgewiesen werden.²³

Anlass dieses Beitrags ist jedoch keineswegs die „kritische“ Besprechung einer Ausstellung, die durchwegs das Bemühen der Veranstalter erkennen ließ, ein angemessenes Bild des Künstlers zu zeichnen, ebenso wenig die Rezension des pünktlich zur Eröffnung erschienenen Begleitbuchs, sondern einige Ergänzungen und Nachträge zum Œuvre, also Anmerkungen zu einer Reihe von Arbeiten, die aus unterschiedlichen Gründen weder in der Monographie 1970 noch im Katalog 1998 Erwähnung fanden.

An den Beginn von Enderles künstlerischer Laufbahn sind vier Leinwandbilder in der Wallfahrtskirche Maria Sand bei Herbolzheim im Breisgau zu stellen, die 1984 erstmals als Zuschreibungen von Karl-Ludwig Dasser veröffentlicht wurden.²⁴ Ihre Datierung „um 1747“ ergibt sich aus der Bau- und Ausstattungsgeschichte.

19 Letzterer bez. „*Johann Baptist Enderle pinx 1797*“; vgl. Dasser 1970, S. 104, und Ausstellungskatalog 1998, S. 102 ff. Nr. 23–24.

20 Vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 110 f. Nr. 28–29 und 117 ff. Nr. 35–36.

21 Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774, Ölgemälde und Zeichnungen*, Weißhorn 1982, S. 180 ff. Kat. Nr. A 56–65 (mit Abb. 69–76).

22 Vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 108 ff. Nr. 25–27.

23 Gabriele Dischinger/Eva Christina Vollmer: *Das barocke Kloster, Architektur und Innenausstattung*, in: Werner Schiedermaier (Hrsg.), *Kaisheim, Markt und Kloster, Lindenberg 2001*, S. 154. – Um 1763/64 im Auftrag von Abt Coelestin I. Meermoos (reg. 1739–1771) ausgeführt, belegen die in der Form identischen Stuckrahmen an den Wänden des ehemaligen Refektoriums (jetzt Kleiderkammer der Justizvollzugsanstalt) die ursprüngliche Bestimmung der Gemälde. Acht Szenen hängen heute unter der Orgelempore der kath. Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in Donauwörth, zwei weitere, die in den Pfarrhof gekommen waren, befinden sich im Sitzungssaal der Sparkasse („Graf Heinrich von Lechsgemünd im Walde Haidwang“) und in Privatbesitz („Bernhard bittet Gott um Kraft, um als Schnitter arbeiten zu können“).

24 Hermann Brommer: *Herbolzheim im Breisgau*, KKF Nr. 741, München/Zürich 1984², S. 10 und 30. Die Zuschreibung übernommen bei Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München/Berlin 1997, S. 300. – Zu Bau und Ausstattung vgl. auch Hermann Ginter: *Die Maria-Sand-Kapelle bei Herbolzheim i. Br.*, in: *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 1* (1958), S. 42 ff.

geschichte, nachdem das um 1680 südwestlich der Stadt errichtete Gotteshaus in diesem Jahr nach Westen erweitert wurde und dabei neue Seitenaltäre mit Gemälden der „Sieben Zufluchten“ (nördlich) und des „hl. Joseph auf dem Sterbebett“ (südlich) erhielt. Als Ergänzung dazu kamen in die Auszüge die „hl. Barbara als Patronin der Sterbenden“ und die „hl. Mutter Anna, die Maria lesen lernt“. Besonders die Szene der Eucharistie, versinnbildlicht durch einen Kelch mit Hostie, der in Begleitung mehrerer Heiliger²⁵ zwischen der im Himmel thronenden Trinität und den Armen Seelen im Fegefeuer schwebt, zeichnet sich durch eine erstaunlich frische Farbgebung und eine ungewöhnlich flüssige Formensprache aus,²⁶ die nach den matt und ungelentk wirkenden „*Schulwerken*“²⁷ in Klingenstein (1746)²⁸ und Unterkirchberg (1747)²⁹ kaum zu erwarten war. Für die Zuweisung an Enderle waren primär stilistische Parallelen, aber auch kompositorische und figurale Kongruenzen ausschlaggebend.³⁰ Als zusätzliches Indiz mögen die beiden Putten in der linken unteren Ecke des „Josephstodes“ gelten, da sie in einer Vielzahl seiner Kompositionen als einführendes Motiv anzutreffen sind.³¹ Wie der damals noch völlig unbekannt Maler diesen Auftrag erhalten und wer ihn in eine Gegend vermittelt haben könnte, die mit einer Ausnahme seinem sonstigen Tätigkeitsfeld völlig fern war, darüber ist bisher nichts bekannt.³²

Neben Eigenzitatzen war bedenkenloses Kopieren von Werken etablierter

25 Links Antonius von Padua, Michael, Katharina, Genovefa und Gabriel als Engel der Verkündigung, rechts Franziskus (?), Apollonia und Maria als Fürbitterin.

26 Vgl. Abb. bei Brommer 1984, S. 29.

27 Dasser 1970, S. 68.

28 Schlosskapelle zur hl. Dreifaltigkeit, „Marienkrönung“, bez. „*Joh. Enderle pin: 1746*“; vgl. Dasser 1970, S. 121 (mit Abb. 1).

29 Pfarrhaus, „hl. Antonius von Padua“, bez. „*Joh. Enderle pinx 1747*“; vgl. Dasser 1970, S. 147 (mit Abb. 4).

30 So nimmt (nach Brommer 1984) die Dreifaltigkeit der „Zufluchten“ das Auszugsbild von 1777 im nördlichen Seitenaltar der Wallfahrtskirche in Gunzenheim bei Donauwörth und die Zweiergruppe von Anna und Maria das themenanaloge südliche Seitenaltarblatt von 1769/70 in der Wallfahrtskirche zu Buggenhofen (Lkr. Dillingen a. d. Donau) vorweg.

31 Bisher ist nur ein einziges weiteres Altarblatt mit diesem Thema bekannt, das er 1771 für den südöstlichen Pfeileraltar der Benediktinerabteikirche in Mönchsdeggingen (Lkr. Donau-Ries) geliefert hat; auch dort sind im linken unteren Winkel zwei spielende Putten zu sehen.

32 Brommer 1984, S. 30, sieht bei dem nahen Benediktinerkloster Ettenheimmünster eine mögliche Vermittlerrolle. Der Überlieferung zufolge malte Enderle 1784 für den dortigen Konvent einen Benediktszyklus, von dem vier Szenen als Säkularisationsgut in das Zisterzienserinnenstift Lichtental gekommen sind. Vgl. Fritz Arens: Mainzer Barockskizzen und Gemälde, in: Mainzer Zeitschrift 63/64 (1968/69), S. 134 ff.; ebenso Dasser 1970, S. 93, und Ausstellungskatalog 1998, S. 126 f. Nr. 42 (mit Abb.).

Meister im 18. Jahrhundert die Regel und gehörte zur Praxis eines jeden Künstlers, der sein Können und Wissen um all das, was gefiel, unter Beweis stellen wollte. Enderle war hier keine Ausnahme. Als er beispielsweise 1766/67 die „Sebastianspflege“ (Abb. 46) für den südlichen Seitenaltar der Pfarrkirche zu Fünfstetten (Lkr. Donau-Ries) konzipierte, übernahm er sowohl Haltung, Ausdruck und Charakterisierung der Hauptfigur als auch die Form des dürrig belaubten Baumes von einer Komposition des französischen Malers Laurent de la Hyre (1606–1656)³³ (Abb. 47). Die Gestalt der hl. Irene, die mit einem Salbgefäß in der Hand entsetzt zu Sebastian emporblickt, während ihre Dienerin seine Pfeilwunden versorgt, entlehnte er indessen einer Radierung, die Johann Georg Bergmüller (1688–1762) eigenhändig³⁴ nach einem Leinwandbild von etwa 1725/30 in Babenhausen (Lkr. Unterallgäu)³⁵ bzw. nach einer vorbereitenden Rötelzeichnung³⁶ ausgeführt hatte³⁷ (Abb. 48). Offenbar war die Graphik des späteren Augsburger Akademiedirektors in Künstlerkreisen allgemein geschätzt, was einerseits das linke Seitenaltarblatt des Dachauer Malers Johann Georg Hörmann (um 1665–1749)³⁸ von 1731 in der Pfarrkirche zu Bergkirchen (Lkr. Dachau)³⁹ (Abb. 49), andererseits eine nicht ganz vollständige Rötelnachzeichnung in Privatbesitz, als deren Autor man Enderle ursprünglich in Erwägung gezogen hat,⁴⁰ hinlänglich dokumentiert (Abb. 50).

Das Sujet sollte ihn noch mehrmals beschäftigen. 1783 änderte er im süd-

33 Radierung von Gilles Rousselet (gest. 1686) und Pierre Mariette (gest. 1657) nach einer (verlorenen) Zeichnung de la Hyres aus der Zeit zwischen 1630 und 1638; vgl. Pierre Rosenberg/Jacques Thuillier: Laurent de la Hyre 1606–1656, l'homme et l'œuvre, Genève 1988, S. 203.

34 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung; Inv. Nr. 4944. Vgl. Angela Boecker: Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688–1762), Diss. masch. Innsbruck 1966, S. 100 und 177 f. Nr. 241. – Karin Friedlmaier: Johann Georg Bergmüller, Das druckgraphische Werk, Marburg 1998, Textband S. 63 und Katalogband S. 46 Nr. D 132.

35 Ausstellungskatalog: Johann Georg Bergmüller 1688–1762, Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres, Ausstellung im Schloss in Türkheim, Weißenhorn 1988, S. 24 ff. (mit Abb. 9).

36 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung; Inv. Nr. 4943. Vgl. Boecker 1966 und Friedlmaier 1998 (wie Anm. 34).

37 Hervorzuheben ist, dass Enderles Wiedergabe der Heiligen dem Gemälde und nicht der seitenverkehrten graphischen Fassung entspricht. Trotzdem dürfte letztere für ihn maßgeblich gewesen sein.

38 Vgl. Max Gruber, Werkverzeichnisse der Dachauer Maler Johann und Johann Georg Hörmann, in: Amperland 16 (1980), S. 109 f.

39 Vgl. Max Gruber, Bergkirchen, KKF Nr. 1547, Regensburg 1999². – Von Boecker 1966 (wie Anm. 34) um 1735 datiert, ergibt sich für die Komposition Bergmüllers durch das Gemälde Hörmanns mit 1731 ein sicherer terminus ante quem.

40 Maße: 22 × 17 cm.

lichen Nebenaltar der Pfarrkirche von Sulzdorf (Lkr. Donau-Ries) die Komposition grundlegend, indem er sich nun ganz auf die vor Erschöpfung gebeugte Gestalt des Gemarterten konzentriert (Abb. 51). Deren Linksdrehung und Schrägstellung hat zur Folge, dass er auf die Dienerin, an deren Stelle zwei kleine Engel getreten sind, gänzlich verzichtet und selbst die wichtige Rolle der hl. Irene stark reduzieren musste, die, dem Bergmüllerschen Typus „seitenverkehrt“ entsprechend, rechts neben dem Baum mit dem Hintergrund fast verschmilzt. Die letzte Version von 1794 im nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche von Auchsesheim (Lkr. Donau-Ries) kompiliert schließlich die beiden früheren Fassungen: Die Mitte dominiert der Fünfstettener Sebastian, flankiert von den beiden Putten und der hl. Irene aus Sulzdorf, letztere wieder in Begleitung ihrer Dienerin, von der nur der Kopf zu sehen ist (Abb. 52).

In diesem Zusammenhang soll ein kleines, klassizistisch gerahmtes Aufsatzbild⁴¹ auf der südlichen Seitenaltarmensa der Augustinerkirche zu Lauingen (Lkr. Dillingen a. d. Donau) nicht unerwähnt bleiben, dessen begrenzte, ovale Malfläche die mit einem weißen Lendentuch und einem roten Mantel bekleidete Halbfigur Sebastians nahezu ausfüllt⁴² (Abb. 53). Den Blick nach oben in himmlische Fernen gerichtet und die Rechte an einen Ast hochgebunden, steht ihm, nachdem nur ein einsamer Pfeil in seiner Brust steckt, das Martyrium offensichtlich noch bevor.⁴³ Die figurale Auffassung, die Durcharbeitung der nackten Körperpartien und nicht zuletzt die Art, wie das jugendliche Gesicht von dem dünnen Bart und den lockigen Haaren gerahmt wird, weisen das Bild zweifelsfrei als Werk Enderles aus. Obgleich stilistisch der Zeit um 1760/70 verpflichtet, ist es entweder 1791 mit den Fresken oder 1794 zusammen mit den Gemälden für die beiden hinteren Langhausaltäre entstanden.

Dieselbe Handschrift offenbart auch das Pendant auf dem anderen Altar mit der „Maria-Trost-Madonna“,⁴⁴ also jenem berühmten Gnadenbild der Mutter-

41 Maße: 71 × 56 cm.

42 Vgl. Werner Meyer: Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. VII: Landkreis Dillingen an der Donau, München 1972, S. 542 f. – Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, bearb. von Bruno Bushart und Georg Paula, München/Berlin 1989, S. 613. – Hermann Müller: Augustinerkirche Lauingen, Gundelfingen o. J. – Nicht erwähnt bei Dasser 1970 und im Ausstellungskatalog 1998. Die großen Altarbilder, die Meyer ebenfalls Enderle zugeschrieben hat, stammen keinesfalls von ihm.

43 Eng verwandt ist die (seitengedrehte) Haltung des hl. Sebastian in Martin Knollers Altarblatt von 1765 in der Rotunde der Benediktinerabteikirche Ettal; vgl. Reinhold Baumstark: Martin Knollers Altarblätter für Kloster Ettal, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge Bd. 25 (1974), S. 175 ff.

44 Wie Anm. 41 und 42.

gottes mit Kind, das von den Augustinern besonders verehrt wurde⁴⁵ (Abb. 54). Die mit kostbaren Steinen durchsetzten, plastischen Zierstreifen am Gewand Mariens, der große Stern auf ihrer Schulter sowie der Strahlenkranz um das Haupt des Kindes ließen Enderle hinsichtlich der Farben- und Figurenverteilung kaum Spielraum, so dass er allein bei der Gestaltung der freundlichen, ganz zum Betrachter hin gerichteten Gesichter seine eigene unverwechselbare Formensprache einbringen konnte.⁴⁶

Da Enderle seine Werke hauptsächlich für den Klerus schuf, überrascht es nicht, auch in der monumentalsten spätmittelalterlichen Kirche Bayerisch-Schwabens, dem Klosterdom zu Kaisheim, hoch oben an der südlichen Langhauswand zwei Gemälde⁴⁷ von ihm vorzufinden.⁴⁸ Als Themen waren zwei wichtige Stationen aus der Passion Christi vorgegeben: Zum einen die „Geißelung“, die sich merkwürdigerweise nicht in einem Verließ, sondern vor einem turmartigen Gebäude abspielt, zum anderen die von zwei Engeln heftig beweinte „Dornenkrönung“⁴⁹ (Abb. 55/56). Beide vereint eine den Vorgängen adäquate dämmrige Grundstimmung, für die neben dem düsteren, von kaum leuchtenden Rot- und dämmrigen Brauntönen bestimmten Kolorit die spärliche Ausleuchtung des eigentlichen Geschehens verantwortlich ist, in dessen Mittelpunkt jeweils die von rohen Folterknechten geschundene, doch im Willen ungebrochene Gestalt Christi steht. Wie in seinen Fastenbildern von 1782 für die Pfarrkirche in Steinheim bei Dillingen an der Donau, die seit längerem als Leihgaben in der Stadtpfarrkirche zu Wertingen hängen,⁵⁰ konzentrierte sich Enderle ganz auf die Herausarbeitung der wenigen szenenrelevanten Figuren. Gerade diese erlauben aber auch eine zweifelsfreie Zuschreibung, da man hier wie dort den rutenbindenden Knecht der „Geißelung“ sowie zwei der drei Scher-

45 Vgl. Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 477 ff.

46 Maria entspricht mit den weit auseinanderstehenden, gutmütigen Augen, der langgezogenen, schlanken Nase und dem kleinen Mund dem bei Enderle üblichen Frauenideal; vgl. Abb. 71 und 122 bei Dasser 1970. Gleiches gilt für das Jesuskind; vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 117.

47 Die ursprünglich hochrechteckigen Bilder (Maße: 150 × 85 cm) erhielten im 19. Jh. schlichte, neue Holzrahmen; dabei wurden sie um den spitzbogigen Abschluss nach oben erweitert.

48 Kaisheim beschäftigte Enderle mehrmals. Für Coelestin I. Meermoos (reg. 1739–1771), den kunstsinngigsten Abt der Zisterzienserreichsabtei im 18. Jahrhundert, malte er nicht nur die oben schon genannten drei Bilder für das Sommerrefektorium (vgl. Anm. 23), sondern stattete auch die inkorporierten Pfarrkirchen von Genderkingen (1755) und Wallenhausen (1757) mit Fresken aus.

49 Eine Zuschreibung beider Bilder erstmals bei Georg Paula: Das Kaisheimer Münster, in: Schiedermaier 2001, S. 102 (mit Abb. 107).

50 Die „Geißelung“ bez. „Enderle pinx. 1782“; die „Dornenkrönung“ bez. „J. Enderle pinx: 1782“; vgl. Dasser 1970, S. 146, und Ausstellungskatalog 1998, S. 123 ff. Nr. 40 und 41 (mit Abb.).

gen aus der „Dornenkrönung“ – der eine kniet vor Christus und verspottet ihn, der andere drückt ihm mit einem Stock das stachelige Gebinde auf das Haupt – nahezu identisch antreffen kann. Eindeutige Differenzen sind hingegen bei Lichtführung und Farbgebung festzustellen. Trotz der ähnlich sparsam verteilten Lichtquellen wirken die Steinheimer Gemälde erheblich kühler, distanzierter und ihrem Entstehungsjahr gemäß klassizistischer als die Kaisheimer, in denen dunkle Töne vorherrschen und die Dramatik und Expressivität der Szenen untermalen. Deshalb liegt es nahe, sie zeitlich früher, vermutlich zwischen 1770 und 1775, einzustufen.

Im Jahr 1783 arbeitete Enderle ein letztes Mal für die Zisterzienserabtei, als ihm Abt Coelestin II. Angelsprugger (reg. 1771–1783) die Altarblätter der Pfarrkirche in Sulzdorf übertrug. Welche Bedeutung dieser Auftrag für ihn hatte, verdeutlicht schon allein die Tatsache, dass er das Hochaltarblatt mit einem detailliert durchgezeichneten, farbigen Entwurf (Abb. 57) vorbereitete.⁵¹ Ort der Handlung ist ein aus den unterschiedlichsten architektonischen Elementen zusammengesetztes, vornehmes Interieur, in dem sich die Apostel um einen runden Tisch versammelt haben und gerade von Christus, der in ihrer Mitte klar hervorgehoben ist, das Brot empfangen. Die einen verharren andächtig im Gebet, andere sind in ein Gespräch mit ihren Nachbarn vertieft, nur Judas am rechten Bildrand sucht, den Beutel mit den unheilvollen Silberlingen in der Faust, über die vielstufige Treppe im Vordergrund das Weite. Wie bei seinen Fresken hielt sich Enderle auch in der Ölmalerei eng an die Vorlage und übertrug jede Einzelheit minutiös ins große Format. Wahrscheinlich hielt er ein spontanes Umdenken, eine Änderung des einmal Festgeschriebenen nicht unbedingt für nötig. Eine generelle Unbeweglichkeit möchte man ihm freilich nicht unterstellen, nachdem er sich in Sulzdorf kurzfristig entschlossen hat, Christus, der sich anfangs noch ausschließlich seinen Jüngern gewidmet hatte, aus dem Bild herausblicken zu lassen und dadurch den externen Zuschauer in das Geschehen unmittelbar einzubeziehen.

Welche Ambivalenz Enderle als Zeichner zueigen war, verdeutlichen zwei Beispiele aus Ulmer Privatbesitz, die verschiedenartiger nicht sein könnten. Auf dem einen Blatt⁵² schildert er mit spitzer Feder, wie Noah mit seiner Sippe vor dem rauchenden Opferaltar kniet und Gott, dessen strahlenumkränzter hebräischer Name rechts oben in den Wolken schwebt, mit innigem Gebet für die

51 Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. Maße: 51 × 30 cm. Ulmer Museum; Inv. Nr. A.I. 1996.9499. Provenienz: 1996 aus Ulmer Privatbesitz angekauft.

52 Feder und Pinsel in Braun und Grau, laviert, auf Büttchen. Maße: 17,8 × 20,6 cm.

Errettung vor der Sintflut dankt⁵³ (Abb. 58). Jedes einzelne Motiv, das zur Bildaussage beiträgt, – sei es die gleichsam zu einem Menschenblock zusammengefasste Familie des biblischen Stammvaters oder seien es die Tiere, die die gestrandete Arche verlassen haben und sich in alle Richtungen zerstreuen – ist sorgfältig ausgewählt und dokumentiert die Liebe des Künstlers zum Detail, die sich auch in kurzen nervösen Strichen und etwas längeren gebrochenen Linien, mit denen die Figuren umschrieben und gegliedert sind, ausdrückt. Gleiches gilt für den in ein Stakkato von Punkten aufgelösten Regenbogen, der nicht nur die beiden Haupttopoi, die Arche im Hintergrund und den Altar vorne, sondern auch gleichsam die Ereignisse von Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbindet. Unwillkürlich fühlt man sich an Enderles Freskenentwürfe erinnert, die ähnlich kleinteilig strukturiert sind, wobei aber in diesem Fall die gesamte Bildanlage darauf hindeutet, dass es sich um eine autonome Zeichnung aus der Zeit um 1770/80 (nach einer italienischen Vorlage?) oder um einen Entwurf für ein eigenständiges Gemälde handelt.

Eine wesentlich freiere und flüssigere Strichführung zeigt die zweite Zeichnung, auf der ein glücklich lächelnder Joseph mit offensichtlichem Stolz seinen wohlgeratene Sohn präsentiert⁵⁴ (Abb. 59). Beide stehen in der mit Engeln und Putten bevölkerten Zimmermannswerkstatt, die links von einem Pilaster auf hohem, gefelderten Sockel begrenzt wird. Grundsätzlich würde eine Gegenüberstellung mit dem anderen Blatt eine Zuweisung an Enderle kaum zulassen, wären da nicht deutliche Parallelen in der Formgebung und Binnenzeichnung der Figuren mit den drei Donauwörther Entwürfen, die für Altarbilder bestimmt waren, deren Ausführung aber bis heute nicht nachgewiesen werden konnte.⁵⁵

Diesen Beitrag abrunden sollen zwei Aufträge fern der schwäbischen Heimat.⁵⁶ 1774/75 ließ Ferdinand Karl Freiherr von Lerchenfeld, Besitzer der Hofmark im niederbayerischen Aham, die Wallfahrtskapelle in Dreifaltigkeit auf der Öd nordwestlich von Loizenkirchen (Lkr. Landshut) um ein geräumiges Langhaus erweitern und mit neuen Altären ausstatten.⁵⁷ Im Gegensatz zum

53 Genesis 8, 20 ff.

54 Feder in Schwarz, laviert, auf blauem Papier. Maße: 18,0 × 10,4 cm.

55 Vgl. Ausstellungskatalog 1998, S. 58 Nr. 2, 73 Nr. 8 und 74 Nr. 9.

56 Ihre Erwähnung durch Eckhard von Knorre 1973, S. 323 (mit Abb. 1 und 2), blieb bis heute ohne Reflexion; vgl. Ausstellungskatalog 1998. Sie werden deshalb hier mit einigen neuen Erkenntnissen nochmals aufgegriffen.

57 Grundsteinlegung am 23. April 1774, Vollendung 1775 nach dem Datum über dem Chorbogen. Vgl. Anton Eckhardt: Die Kunstdenkmäler von Niederbayern V, Bezirksamt Vilsbiburg, München 1921, S. 57 ff. – Johann Eichner: Geschichte der Gemeinde Loizenkirchen, in: Niederbayeri-

Hochaltar, in den wieder das alte Gemälde aus der Zeit um 1710/20 mit einer Darstellung der Trinität kam, erhielten die Nebenaltäre neue, von Enderle ausführlich signierte Leinwandbilder „*im herkömmlichen Rokokoschema, von weicher Formgebung und pastelliger Farbigkeit*“⁵⁸, die den „*hl. Joseph mit dem Christuskind*“⁵⁹ (nördlich) bzw. den „*hl. Wendelin*“⁶⁰ (südlich) zeigen⁶¹ (Abb. 60/61). Im Vergleich mit den etwa gleichzeitigen Passionsszenen in Kaisheim ist nun alles Drastische und jegliche Überzeichnung vermieden, vielmehr sind die Hauptfiguren ruhig in Szene gesetzt und ihnen als belebende Elemente neugierige Putten und flatternde Engelsköpfechen oder ein eher gelangweilt aus der Malfläche herausblickendes Schaf hinzugefügt. Beide Motive waren schon früher entwickelt worden: Der geduldige Nährvater mit seinem wohlgerundeten Sohn seitenerverkehrt 1769/70 im südlichen Seitenaltar der Wallfahrtskirche zu Buggenhofen (Lkr. Dillingen a. d. Donau), der jugendliche Patron der Hirten und Herden 1767/68 im südlichen Nebenaltar der Pfarrkirche von Deisenhausen (Lkr. Günzburg), wobei dessen Gestalt dort weniger kompakt, dafür umso eleganter und höfischer wirkt.

Über den Initiator der beiden Bilder kann man aufgrund der mangelhaften Quellensituation nur spekulieren.⁶² Zwangsläufig denkt man erst einmal an den Bauherrn, doch ist nicht bekannt, dass Enderle jemals für die Lerchenfeld gearbeitet hat oder dass er irgendwann einmal Kontakt mit ihnen hatte. Nur bedingt

sche Heimatblätter 2 (1930), S. 150 f. – Rupert Lechner: Drei niederbayrische Dreifaltigkeitskirchen gelegen in den Pfarreien Binabiburg, Loizenkirchen und Hofdorf (B.-A. Dingolfing), in: Niederbayerische Heimatblätter 2 (1930), S. 247 f. – Fritz Markmiller: Dreifaltigkeits- und Salvator-Wallfahrten im Raum Dingolfing – Landau – Vilsbiburg, in: Der Storchenturm 12 (1977), H. 24, S. 40 ff. – Hans J. Utz: Wallfahrten im Bistum Regensburg, München/Zürich 1981, S. 46. – Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern II: Niederbayern, bearb. von Michael Brix, München/Berlin 1988, S. 101. – O. V.: Sechs Gottesdienste am Dreifaltigkeitsfest, So war es früher einmal in der „Dreifaltigkeit auf der Oed“, Fest und Markt waren weit und breit bekannt, in: Vilsbiburger Zeitung vom 19. Mai 1989, S. 15. – Paul Mai: Die Kirchen und Kapellen der Pfarrei Loizenkirchen, KKF Nr. 2165, Regensburg 1999, S. 23 ff.

58 Knorre 1973, S. 323.

59 Links unten am Holzstock bez. „*J. Enderle p.*.“ Maße: ca. 200 x 100 cm.

60 Rechts unten am Boden bez. „*J. Enderle p.*.“ Maße: ca. 200 x 100 cm.

61 Vgl. die differierenden Angaben bei Eckhardt 1921, S. 60 („*Altarblatt südlich St. Wendelin, bez. „I. Enderle p“ [= pinxit], nördlich St. Joseph*“), Markmiller 1977, S. 40 („*Hochaltarblatt von J. Enderle 1725*“), Dehio 1988, S. 101 („*Im Hochaltar Gemälde Hl. Dreifaltigkeit, J. Enderle, 1725. In den Seitenaltären Gemälde Hl. Wendelin, bez. I. Enderle ..., sowie hl. Josef, wohl von derselben Hand*“) und Mai 1999, S. 25 f. („*Im Altarblatt des südlichen Seitenaltars Darstellung des hl. Wendelin, das mit I. Enderle p[inxit] signiert ist, im nördlichen Darstellung des hl. Josef. Bei der auffallenden Übereinstimmung von Technik und Interpretation kann man ohne Einschränkung annehmen, dass beide Bilder von der Hand des Augsburger Malers J. B. Enderle stammen.*“)

62 Laut Auskunft von Pfarrer Franz Mitterhuber in Loizenkirchen existieren hierzu keinerlei Archivalien.

überzeugen vermag auch das Argument, „die Versorgung der Wallfahrt im 18. Jahrhundert durch zwei Augustiner-Eremiten [schlage] eine Brücke zu vertrauten Auftraggebern“, zumal „Augustiner-Chorherren [...] den Künstler öfters ins Brot gesetzt“ hätten und die Bildnisse der Eremiten Paulus und Antonius in den Auszügen „beide Seitenaltäre als Stiftungen der Mönche“ kennzeichneten.⁶³ Bisher überhaupt nicht berücksichtigt wurde hingegen die Rolle des damaligen Regensburger Fürstbischofs Anton Ignaz von Fugger-Glött (reg. 1769–1787), der 1774 die Einführung der örtlichen Dreifaltigkeitsbruderschaft gefördert und bestätigt hat und für den es kein Problem gewesen ist, über seine weitverzweigte schwäbische Verwandtschaft die Verbindung zu dem Donauwörther Maler herzustellen.⁶⁴

In den siebziger Jahren reiste Enderle mehrmals an den Rhein, um in Mainz 1771/72 die Augustinerkirche und 1773/74 die Pfarrkirche St. Ignaz, 1775 die den Apostelfürsten geweihte Pfarrkirche im nahen Hochheim und schließlich zwischen 1775 und 1780 die Georgskirche in Mainz-Kastell (Stadt Wiesbaden) zu freskieren. Fast schon als kleine Sensation ist es deshalb anzusehen, dass sich neben diesen sakralen, leider nur teilweise überkommenen Werken⁶⁵ auch umfangreiche Reste profaner Wandmalereien mit Szenen eines ländlichen Festes erhalten haben, die das Landesmuseum Mainz seit Jahrzehnten in seinem Depot aufbewahrt.⁶⁶ Ursprünglich schmückten sie einen als Badezimmer genutzten Raum in einem zweigeschossigen Anbau an den sogenannten Schwalbacher Hof in Kiedrich bei Wiesbaden,⁶⁷ den der kurmainzische Oberbaudirektor Anselm Franz Ritter zu Grünstein (1694/95–1765) 1730/32 für sich und seine Familie entworfen und errichtet hatte.⁶⁸ Wie sich nun heraus-

63 Knorre 1973, S. 323. Dieser Beweisführung widerspricht, dass die Bilder in den Auszügen neubarocke Nachschöpfungen sind.

64 Enderle arbeitete als Freskant für die Familie Fugger 1759 in der Theklakirche zu Welden und um 1770 in der Schlosskapelle von Markt Wald. Außerdem porträtierte er um 1755 Graf Joseph Maria von Fugger-Wellenburg (heute im Fuggermuseum Babenhausen).

65 Die Deckenbilder in St. Ignaz wurden 1902 von Waldemar Kolmsberger erneuert, die in Kestern 1945 zerstört. Die damals ebenfalls schwer beschädigten Fresken in Hochheim werden derzeit aufwändig restauriert.

66 Inv. Nrn. 1104–1108. Die insgesamt fünf Fragmente wurden im Oktober 1956 durch den Aachener Restaurator Franz Stiewi mittels der Strappomethode abgenommen und im Frühjahr 1957 auf Hartfaserplatten übertragen. Auf einen Hinweis von Bruno Bushart hin publizierte sie Knorre 1973, S. 323, erstmals als Werke Enderles.

67 Bislang war man der Ansicht gewesen, das Badezimmer habe sich in einem eigenen, 1957 abgebrochenen Gartengebäude befunden.

68 Vgl. Max Herchenröder: Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen, Bd. 1: Der Rheingaukreis, München 1965, S. 212 f. – Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Hessen, bearb. von Magnus Backes, München/Berlin 1982², S. 498.

stellte,⁶⁹ war im Unterzug der Eingangstür die von trapezförmig angeordneten Rocailles gerahmte und durch ihre bräunlich-monochrome Farbigkeit sich vom grünen Grund plastisch abhebende Kartusche mit der Jahreszahl 1777 und einem geflügelten und bekrönten Engelskopf angebracht gewesen, den der Caduceus Merkurs und ein Olivenzweig (?) als Zeichen des Friedens flankieren⁷⁰ (Abb. 62). Allein der rechten Längswand konnten zwei Fragmente zugeordnet werden:⁷¹ Zunächst eine Kirchweihszene,⁷² die Motive aus Johann Evangelist Holzers (1709–1740) berühmten Fassadenfresko am Wirtshaus zum Bauerntanz in Augsburg⁷³ und aus dem Kupferstich „Freude in Friedenszeit“ von Johann Esaias Nilson (1721–1788) vereinigt,⁷⁴ und daran anschließend eine vierköpfige Gruppe samt Hund, die mit der Contenance der Erwachsenen bzw. mit kindlicher Begeisterung dem munteren Treiben der Zechenden, Tanzenden und Musizierenden zusieht⁷⁵ (Abb. 63/64). Bedauerlicherweise ist die Bemalung der gegenüberliegenden linken Wand bis auf den der Tür am nächsten liegenden Abschnitt, der eine höfisch gekleidete Familie bei ihrem Spaziergang in einem Schlosspark zeigt, verloren⁷⁶ (Abb. 65). Dagegen haben die

69 Dr. Heidrun Ludwig vom Landesmuseum Mainz ist es gelungen, anhand von Fotos, die Prof. Fritz Arens 1955 vor der Abnahme gemacht hat, und einer kleinen Skizze des Restaurators Stiewi, sowie nach eingehenden Recherchen vor Ort die Anordnung der Fresken zu rekonstruieren. Die Ergebnisse ihrer Nachforschungen hat sie mir freundlicherweise zur Veröffentlichung überlassen (Schreiben vom 15. April 2002). Ihr gilt mein besonderer Dank.

70 Inv. Nr. 1104. Maße: 80 × 151 cm.

71 Erstmals vorgestellt in dem Ausstellungskatalog: Aus Kurmainzer Zeit, Mainz 1957, S. 34, als „Wandfeld des ausgemalten Badesimmers eines Adelspalais im Mainzer Raum“, dessen Bemalung „die Art der in Kurmainz sehr geschätzten gleichzeitigen niederländischen Malerei [zeige], die stark von französischen Anregungen bestimmt ist“.

72 Inv. Nr. 1105. Maße: 249 × 167 cm.

73 Die drei Figuren am Tisch übernahm Enderle wortwörtlich. Die beiden Musikanten, die bei Holzer unmittelbar daneben am Boden sitzen, platziert er originellerweise in der Baumkrone und lässt sie dort ihre Instrumente spielen. Obwohl er das Original von 1737 aus eigener Anschauung gekannt haben dürfte, wird ihm bei der Übertragung an die Wand der Kupferstich Johann Esaias Nilsons von 1765/70 eine wichtige Erinnerungshilfe gewesen sein. – Zu Holzers Fresko vgl. Ernst Wolfgang Mick: Johann Evangelist Holzer (1709–1740), Ein früh vollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts, München/Zürich 1984, S. 61 f.; ebenso Mechthild Müller: Holzers Fresken in Augsburg, in: Ausstellungskatalog Johann Evangelist Holzer 1709–1740, zum 250. Todesjahr, Fresken in Augsburg und in Münsterschwarzach, Augsburg 1991, S. 38 ff. Nr. 10. – Zu Nilsons Stich vgl. Marianne Schuster: Johann Esaias Nilson, Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788, München 1936, S. 38 Nr. 5.

74 Nilson lieferte selbst die Vorlage für die Tanzenden; vgl. Knorre 1973, S. 323. Zum Stich vgl. Schuster 1936, S. 63 Nr. 84.

75 Inv. Nr. 1108. Maße: 140 × 110 cm.

76 Inv. Nr. 1107. Maße: 240 × 176 cm. Nach Knorre 1973, S. 323, entspricht „die Dame mit Sonnenschirm [...] verschiedenen Nilsonschen Erfindungen“.

„Wasserspiele“, die einst die gesamte Stirnseite des Raumes bedeckten, die späteren baulichen Veränderungen vergleichsweise unbeschadet überstanden⁷⁷ (Abb. 66). Vor dem Hintergrund eines gepflegten Rokokogartens wird ein jugendliches Paar mit kühlem Nass bespritzt, als dessen Quelle ein kunstvoll aufgebauter Brunnen, dem mehrere Fontänen entsteigen, zu erkennen ist.⁷⁸ Die linke Begrenzung bildet eine kräftige, von einer Sphinx bekrönte Mauerzunge, neben der ein feister Herr steht und sich den Bauch vor Lachen hält, während die beiden Damen davor gestenreich über den amüsanten Vorfall debattieren.

Allen Fresken gemeinsam ist das für unseren Maler bezeichnende und trotz großer Pigmentverluste immer noch klar feststellbare zarte Kolorit, ein harmonisches Neben- und Miteinander von pastellartigem Rosa, wenig intensiverem Rot, dezentem Blau und frischem Grün, das seine unverwechselbaren, je nach Alter mehr oder weniger gut proportionierten, aber immer ausgesprochen lebenslustigen Figuren in sorgfältig zusammengestellte Bühnenbilder einbindet.⁷⁹ Auf den ersten Blick fühlt man sich an die Hauptmeister des französischen Rokoko, an Watteau (1684–1721) und Lancret (1690–1745), aber auch an die niederländische Genremalerei mit ihren derben Wirtshausepisoden erinnert, doch kristallisieren sich sehr schnell die typisch augsburgisch-schwäbischen Elemente heraus, die in Holzer und Nilson ihre würdigen Protagonisten haben. Enderles ureigenstes Verdienst war es, im Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten Internationalität dort nur anzudeuten, wo Regionales sich durchaus zu bewähren vermochte. Dieser Grundhaltung entspricht auch der Verzicht auf Stuckrahmen, den er durch illusionistisch gemalte, unten und an den Seiten geradlinige Profilleisten ersetzte, die oben durch symmetrisch angeordnete Rocailles und Kartuschen mit Porträtmedaillons zusammengefasst werden. In Enderles Gesamtwerk nehmen die Szenen eine singuläre Stellung ein, sind sie doch die einzigen profanen, ehemals für einen Raum bestimmten Wandmalereien, die wir von ihm noch besitzen.⁸⁰

Abschließend noch einige Sätze zu zwei Zuschreibungen. Bei der Behandlung der Mainzer Fresken ging Eckhard von Knorre 1973 kurz auf die Ausmalung eines Gartenpavillons im Park des Schlosses Hohenstadt am Kocher (Ostalbkreis)

77 Inv. Nr. 1106. Maße: 223 × 154 cm.

78 Auf dem girlandenverzieren längsovalen Becken lagert die Gestalt eines Flussgottes (Neptun?) mit einem Seepferd und in der Mitte windet sich eine Seeschlange (?) empor, die von zwei Putten umklammert wird.

79 Zu Dank verpflichtet bin ich dem Leiter des hessischen Denkmalamtes, Dr. Gerd Weiß, der mir seine Farbaufnahmen der Fresken zur Verfügung gestellt hat.

80 Seine vergleichbaren Schäferszenen von 1785 im Napoleonzimmer des Hotels Krebs in Donauwörth sind nicht mehr vorhanden.

ein, deren genaue Anamnese dem Rezensenten damals aber wegen einer laufenden Restaurierung nicht möglich war.⁸¹ Nun hat sich lange nach Beendigung der Maßnahme herausgestellt, dass das flächenfüllende Deckenbild, in dem vier allegorische Gruppen Apollo umringen, mit Enderles Freskokunst nichts zu tun hat, sondern dass es (in Übereinstimmung mit Bruno Bushart) dem Ellwanger Maler Johann Nepomuk Nieberlein (gest. 1803) zuzuweisen ist.⁸²

Ähnlich liegt der zweite Fall. 1973 übernahm Karl Heinrich Koepf in seiner Monographie über den Architekten Joseph Dossenberger (1721–1785) bei den 1769 angebrachten Emporenbildern der evang.-luth. Peterskirche in Dettingen am Albuch (Kr. Heidenheim)⁸³ eine Zuschreibung von Anton H. Konrad.⁸⁴ Der aus sieben querrrechteckigen Einzelszenen (unten Paradies,⁸⁵ Sündenfall,⁸⁶ Opfer Abrahams,⁸⁷ Anbetung der Hirten⁸⁸ und Kreuzigung,⁸⁹ oben Auferstehung⁹⁰ und Himmelfahrt Christi⁹¹) bestehende Zyklus, der einem evang.-luth. Ausstattungsprogramm gemäß den Bogen vom Alten zum Neuen Testament spannt,⁹² ist durchaus flott gemalt, unterscheidet sich aber eindeutig von Enderles Bildauffassung, insbesondere von seinen gewohnten Szenarien an Emporenbrüstungen, die wesentlich kleinteiliger durchkomponiert sind und nicht selten wie kleine Puppenbühnen wirken.⁹³ Zu denken wäre hier eher an den tüchtigen

81 1781 malte Enderle für die Hohenstädter Pfarrkirche einen Kreuzweg; vgl. Dasser 1970, S. 118, und Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München/Berlin 1993, S. 369 f.

82 Von Nieberlein, dessen Leben und Werk bisher unerforscht ist, sind folgende Fresken bekannt, die eine Zuschreibung unterstützen: 1774 Dinkelsbühl, Spitalkirche Hl. Geist, und Schechingen (Ostalbkreis), kath. Pfarrkirche St. Sebastian; letztes Viertel 18. Jh. Rechenberg (Kr. Schwäbisch Hall), evang.-luth. Pfarrkirche; 1803 Ellwangen, Rosenkranzkapellen am Pilgerweg. Einige Zeichnungen von ihm befinden sich im Schlossmuseum Ellwangen; vgl. Bruno Bushart: Meisterzeichnungen des Barock im Schlossmuseum Ellwangen, in: Das Münster 6 (1953), S. 88.

83 Eugen Gradmann: Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, Bd. 3/2: Jagstkreis, 2. Hälfte: Oberamt Heidenheim, Esslingen am Neckar 1913, S. 114 ff. – Koepf 1973, S. 55 f. und 186 f. – Dehio 1993, S. 135 f. – Evang. Kirchengemeinde Dettingen a. A. (Hrsg.): Peterskirche Dettingen a. A., Dettingen am Albuch o. J. [2000].

84 Koepf 1973, S. 154; ebenso in Dehio 1993, S. 136.

85 Inschriften: I und Genes. 2.V:1. (= Genesis 2, 1).

86 Inschriften: II und Genes. 3.V.1.20. (= Genesis 3, 1, 20).

87 Inschriften: III und Genes. 22.V:9. (= Genesis 22, 9).

88 Inschriften: IIII und Luc. 2.V:1.14. (= Lukas 2, 1, 14).

89 Inschriften: V und Joh. 19.18. (= Johannes 19, 18).

90 Inschriften: VI und Marc. 16.6. (= Markus 16, 6).

91 Inschriften: VII und Act: 1V.10 (= Apostelgeschichte 1, 10).

92 Abfolge jeweils von Süden nach Norden, unten: I–III–V–III–II, oben: VI–VII.

93 Vgl. Dasser 1973, Abb. 57, 79, 84, 122/123.

Joseph Wannemacher (1722–1780) aus dem nahen Tomerdingen (Alb-Donau-Kreis),⁹⁴ dessen Figurenideal vor allem die sehnigen Gestalten der Schöpfungsgeschichte sehr nahe kommen⁹⁵ (Abb. 67).

Mit Sicherheit ist das Kapitel Johann Baptist Enderle im dicken Buch der bayerisch-schwäbischen Kunstgeschichte noch lange nicht zu Ende geschrieben, hatte er es doch – wie kaum einer vor ihm, wie wenige mit ihm und wie keiner nach ihm – in dieser Region verstanden, „*bäuerliche Buntheit und köstliche Naivität der Auffassung mit oft scheinbar ganz unbewussten Momenten Augsbургischen Raffinements zu verbinden*“.⁹⁶ Davon abgesehen ist er bestimmt kein Künstler gewesen, der wie ein Johann Georg Bergmüller oder Matthäus Günther Innovatives und Wegweisendes zu leisten vermochte. Zweifellos hat er sich aber auf seine Art zu einer Malerpersönlichkeit entwickelt, die beispielsweise einem Johann Anwander (1715–1770)⁹⁷ ebenbürtig war und in besonderem Maß Beharrlichkeit und Beständigkeit in sich vereinte. Diese beiden sehr spezifisch schwäbischen Eigenschaften waren letztendlich dafür mitverantwortlich, dass Enderle selbst dann noch dem Rokoko treu blieb, als sich der Klassizismus längst gegen seinen Farben- und Formenwelt entschieden hatte.

94 Michael Reistle: Joseph Wannemacher, Ein schwäbischer Kirchenmaler des 18. Jahrhunderts und sein Verhältnis zum Bildhauer Wenzinger, St. Ottilien 1990.

95 Während diese Episoden wohl noch weitgehend im Originalzustand sind, blieben die anderen heilsgeschichtlichen Bilder von späteren Überarbeitungen und restauratorischen Eingriffen nicht verschont.

96 Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland, Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951, S. 155.

97 Vgl. Anton Merk: Johann Anwander (1715–1770), Ein schwäbischer Maler des Rokoko, Frankfurt a. Main 1982.