

# **Johann Georg Bergmüller**

**(1688-1762)**

## **Die (Tafel-) Gemälde**

Alois Epple/Josef Straßer: Die Gemälde - Johann Georg Bergmüller 1688-1762  
Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg i.A. 2012, 312 S., € 35,00.

Anlässlich des 250. Todestages des aus Türkheim gebürtigen, in Augsburg ansässigen 'berühmten' Barockmalers Johann Georg Bergmüller widmet sich die dortige Barockgalerie - allerdings nur aus ihren eigenen Beständen - nach seinem namhaften Schüler Johann Evangelist Holzer im Jahre 2010 heuer vom 19.2. bis zum 15.4. wieder einem Bürger der ehemaligen bedeutenden Reichsstadt. Zeitgleich erscheint nun ein 312 Seiten starkes Buch mit zahlreichen Abbildungen unter dem obigen Titel von dem Türkheimer Lokalforscher und promovierten Geographen Alois Epple und dem Münchner Kunsthistoriker Josef Straßer ununterscheidbar gemeinsam verantwortet. Nicht nur durch die Bergmüller-Ausstellung in Türkheim 1988 zum 300. Geburtstag sondern noch mehr durch die 'Latte' im Literaturverzeichnis von 90 (!) Veröffentlichungen seit 1984 hat sich Epple in der neueren Bergmüller-Forschung einen Namen gemacht. Von dem Schüler Hermann Bauers und Konservator am Münchner Design Museum, Josef Straßer, gibt es einen Ausstellungskatalog der Salzburger Barockgalerie von 2004: "Johann Georg Bergmüller 1688-1762 - Die Zeichnungen" mit einem knappen und leider nicht vollständig illustrierten Gesamtkatalog.

In ihren Einleitungsworten betonen beide die bislang v.a. in den Abbildungen ungenügende Werkaufarbeitung bei dem katholischen Direktor der Augsburger Reichsstädtischen Kunstakademie und fürstbischöflichen Hofmaler durch die Kunstgeschichte wie Hans Heinrich Diedrich: "Die Fresken des Johann Georg Bergmüller", Diss. Mainz, gedr. 1959; die sogar nur maschinenschriftlich vorliegende

Innsbrucker Dissertation von Angela Boecker von 1966: "Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688-1762)" und zuletzt die Münchner Dissertation unter Hermann Bauer aus dem Jahre 1995 von Karin Friedlmaier: "Johann Georg Bergmüller - Das druckgraphische Werk", Marburg 1998 (nur als Microfiche): alle drei ohne vernünftiges Abbildungsmaterial und jeweils nur mit Teilaspekten des umfänglichen Werkes dieses Malers. Neben dem interessierten Pfarrer Oswald Läuterer mit seinem Werkverzeichnis aus dem Jahre 1953 hätte Karl Kosel mit seinem Beitrag zum Jubiläumsjahr 1988 hier noch erwähnt werden sollen.

Leider bietet auch das jetzige, mit guten Abbildungen ausgestattete Buch nicht den 'ganzen' Bergmüller, wenngleich der Rezensent den auch so grossen Aufwand ohne berufliche Freistellung und Stipendien gut abschätzen kann. Gerade wenn es beiden Autoren darum geht, das bisherige Urteil Bergmüllers als hervorragenden Lehrer, aber nur zweitklassigen Maler, Barockklassizisten ohne Anschluss an das Rokoko etwas zurecht rücken will. Ohne 'Selbstaubeutung' kommt v.a. die lokale Barockforschung nicht aus. 'Kennischaft' in (Selbst-) 'Gefälligkeitsexpertisen' scheint sich nur bei Max Ernst u. Co. 'auszuzahlen'. Nicht nur monographische Arbeiten wie vorliegende würden von einer digitalen Erfassung und Bereitstellung von Abbildungen der öffentlichen Gebäude und ihrer Ausstattung durch die Denkmalbehörden stark 'profitieren'. Eine wichtige Etappe statt des sich selbst gesetzten "Meilenstein(es)" waren die Salzburger und Münchner Ausstellungen 2004/5 mit dem genannten Begleitkatalog, die den teilweise doch sehr guten Zeichner und Entwerfer Bergmüller belegen, während die angeführten Händescheidungen Jürgen Rapps doch letztlich eher wieder für den genialischen Schüler und Mitarbeiter Holzer sprechen.

Die Seiten 11-48 gehören nun dem relativ knappen Textteil. Mit Seite 49 beginnt der Katalog. Ab Seite 284 folgen Anmerkungen, Literaturverzeichnis und zuletzt die nützlichen Personen- und Ortsregister.

Das Autorenduo lässt seine Künstler-Teil-Monographie üblicher- und nützlicherweise mit einer kurzen **"Biographie - Herkunft und Verwandtschaft - Geburt, Kindheit und Ausbildung"** beginnen, wobei eigentlich nicht wirklich Neues zu dem als Sohn eines Schreiners und Altarbauers in Türkheim wittelsbachischer Grafschaft Schwabegg geborenen Maler zu erfahren oder lesen ist. Es ist in dieser mäzenatischen Feudalzeit nicht aussergewöhnlich, dass der Landesherr in die Ausbildung talentierter Landeskinder auch zu späterer eigennutzbringender Verwendung investiert. Die Finanzierung der 6-jährigen Lehre (1702-1707) bei dem Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652-

1716) über den Tod des schon recht alten Türkheimer Wittelsbachers hinaus ist doch erstaunlich auch bei Lebzeiten des nicht ganz unvermögenden Vaters Bergmüller (1657-1737), zumal die Hofhaltung nach den Niederlagen von Höchstädt (1704) und Ramillies (1706) von 1705 bis 1715 ruhte und die Hofkammer unter österreichischer Kuratel stand. Dass Bergmüller 1708/09 nach Düsseldorf zum pfalzgräflichen Vetter seines Türkheimer Mäzens ging, erscheint aus der Münchner Auftragsituation verständlich, allerdings weniger, dass Bergmüller nach seiner Lehre bei einem reinen Tafelmaler wie Johann Andreas Wolff im Rheinland gleich als Freskomaler engagiert wurde. Genauso verwunderlich ist die Tatsache, dass er 1711 noch von der Münchner Hofkammer 50 fl. zu einer Weiterbildung in den (spanischen?) Niederlanden erhalten sollte, zumal Max Emanuel II seit 1709 von Mons ins französische Compiègne weichen musste. Die Nachricht von dem Düsseldorfer Aufenthalt und die Tätigkeit für die dortige von dem Jesuitenpater Urban erbaute Spitalkirche geht auf Georg Christoph Kilian (1764) zurück. Ob aus "machte daselbst verschiedene schöne Arbeiten, in Sonderheit aber die Spitalkirche..." eindeutig Freskogemälde herausgelesen werden können, ist nicht so sicher. Bergmüller konnte in Düsseldorf die berühmte Sammlung des Kurfürsten Jan Wellem bewundern, was aber in den folgenden Kreuzpullacher Werken (v.a. in Anlehnung an Carl Loth) nicht abzulesen ist. Auch die daran anschließende Fortbildung in den Niederlanden (nördlich: Rembrandt?; südlich: Rubensschule?) hatte keinen unmittel- und erkennbaren Einfluss.

Weniger im Stich lässt uns das vorliegende Buch ("**Sesshaftwerdung und gesellschaftliche Karriere in Augsburg**") mit der Rückkehr und der Wendung an das nähere, gegenüber München bei Aufträgen aussichtsreichere Augsburg mit dem Antrag auf Bürgeraufnahme Ende 1712, der Genehmigung Anfang 1713 und der Heirat mit einer angeblich aus einfachen Verhältnissen stammenden Augsburgerin, der Maria Barbara Kreuzerin. Aus dem bei Diedrich 1959, S. 8 zitierten Hochzeitsprotokoll werden für den ledigen "Öhl [!] Mahler von Tirckhaumb" als Bürgen der "Gantner" (Händler?) Dominikus Kreitzerer und Franz Christoph Kreuzerer "Gedraitaufschlagschreiber" (Getreidesteuererheber) wohl auch Verwandte der Braut genannt, während für die vielleicht Elternlose nur der (protestantische?) Johann Georg Eichel (= Eichler?) als "Findelvater" (= Vormund) genannt wird. Die Berufung in den 'Grossen Senat' schon 1714, die 1730 erfolgte Ernennung zum Katholischen Direktor der 1710 gegründeten Reichsstädtischen Kunstakademie als Nachfolger des auch in Italien ausgebildeten und als Freskanten tätigen Johann Rieger (1655-1730) und zum Bürgerhauptmann ab 1731

zeugt von raschem Ansehen, Einfluss und sicher auch Einkünften. Zwischen 1730 und 1739 wurde Bergmüller noch Hofmaler des augsburgischen Fürstbischofs. Weiters werden die Beziehungen Bergmüllers zu seinen Künstlerkollegen (Bildhauer Egid Verhelst und Ehrgott Bernhard Bendel, zu dem fast unbekanntem Maler Franz Zeymann) und zu seinen Schülern wie Johann Georg Wolcker nur knapp angedeutet. Bergmüllers vergeblicher Widerstand gegen das modernere private Konkurrenzunternehmen von Johann Daniel Herz Vater und Sohn wird als Zeichen von nur noch geringem Einfluss in den späteren Jahren gewertet.

Unter der Überschrift "**Familie**" wird die Segnung mit zahlreichen, in den 'heiligen Stand' (auch durch Mitgifte) tretenden Nachkommen gezeigt. Der eigentliche Werkstattnachfolger, der viel schwächere Sohn Johann Baptist Bergmüller, blieb unverheiratet und kinderlos. Das genaue Sterbedatum und das Alter der im Jahre 1743 verstorbenen Ehefrau bzw. Mutter bleibt leider immer noch im ungewissen. Zu dem Verhältnis der Eheleute Bergmüller wird sonst auch auf die in Augsburg befindliche kleine Ölskizze von Holzer verwiesen. Bei den angeführten Sterbedaten 30. 3. (nach Kilian: Schlaganfall) und 2. 4. 1762 dürfte es sich bei letzterem um das Begräbnis ("**Tod und Begräbnis**") handeln.

Unter "**Bildung und Charakter**" wird eine kurze Persönlichkeitsbeschreibung versucht, wobei Bergmüller eine beachtliche theologische Bildung unterstellt wird, weil er in der Lage gewesen wäre komplizierte und komplexe Ideen ins Bild umzusetzen. Über die mögliche formale Bildung lassen sich die beiden Autoren aber nicht aus. Da kein umfassendes Verzeichnis der Hinterlassenschaft hier beigegeben ist, bleibt manches offen. Weniger die sicher auch dem akademischen Lehramt dienliche mehr kunstpraktische Literatur wie 'Anthropometrie' (1723) und der Säulenkunde (1752) als die vielen oft geistreichen Entwürfe für Thesenblätter, Kalender u.ä. legen zumindest eine (sich) erworbene weiterreichende Bildung nahe. Erstaunlicherweise hebt Kilian in den zitierten Passagen überhaupt nicht auf die Intellektualität Bergmüllers ab ausser als ein Feind von Irregularität in menschlicher und architektonischer Proportion, da er ihn als biederemännisch, liebenswürdig (anders als z.B. der 'kitzliche' Paul Troger), als Rechtschaffenen von christlichem Lebenswandel, als klugen und aufrichtigen Menschenfreund, als lebhaft und körperlich gesund bis auf das Podagra (das Zipperlein? wohl Gicht am Fuss?), Geh- und Fussbeschwerden (nach seinem Berufsunfall in Fulpmes?), aber auch letztlich geduldig ertragend beschreibt. Als heute noch gültige künstlerische Einschätzung wird Kilian weiter zitiert: dass Bergmüller nie "verwegenes

oder furioses ... sondern alles angenehm und leutseelig vorgestellt" habe, seinem (sanguinischen) "Naturel gemäss". Der von Kilian berichtete Fleiss und die hier angeführte lebenspraktische "Geschäftstüchtig(keit)" dürften auf Bergmüller zutreffen. Hier wäre auch noch ein Hinweis auf die Hinterlassenschaft angebracht gewesen.

Der zweite grössere Abschnitt "**Johann Georg Bergmüller als Tafelbildmaler**" mit der Werksentwicklung ist schwer auch über Kilians (Vor-) Urteil hinaus zu entwickeln; Kilian benennt schon die beiden für Bergmüller wichtigsten Vorbilder: den Münchner Johann Andreas Wolff (1652-1716) und den eigentlich mehr als eine Generation älteren, in Rom wirkenden Carlo Maratta (1625-1713). In "**Die Ausbildung bei Johann Andreas Wolff**" lassen die beiden Autoren diese 1702 beginnen im Alter von 14 Jahren, nachdem Bergmüller schon zuvor in der väterlichen Schreiner- und Altarbauerwerkstatt erste Erfahrungen gemacht hätte. Die oft nur in den Wintermonaten zumindest bei Bauern übliche Schulzeit konnte auch bei Bergmüller nur bis zu dem 11. oder 12. Lebensjahr also bis 1699 oder 1700 gedauert haben. Der Rezensent fragt sich, ob der doch schon reichlich betagte Herr von Türkheim den vielleicht durch sein zeichnerisches Talent aufgefallenen Untertanen - so auch Kilian - nicht zuerst zu seinem allerdings auch schon älteren Hofmaler Jakob Potma (+ 1704) geschickt hatte, auch wenn sich stilistisch aber keine Verbindungen mehr erkennen lassen. Wenn man das bislang ungelöste Rätsel der Herkunft der bei Wolff nicht vermittelten Freskotechnik angeht, könnte neben Johann Melchior Steidl auch Johann Georg Knappich (1637-1704 Augsburg), weniger dessen Vetter und Schüler, der spätere Akademiedirektor Johann Rieger (1655-1730), in Betracht gezogen werden, v.a. im Hinblick auf ähnliche kompositionelle Schwächen. Statt allgemein über die Stufen und Tätigkeiten der malerhandwerklichen Ausbildung sich auszulassen, hätte man sich mehr Abbildungen von Gemälden Wolffs und seiner Umgebung v.a. aus dem fraglichen Abschnitt 1702 und 1707 gewünscht. Ob der Unterricht schon bei Wolff die Möglichkeit eines Studiums nach dem lebenden Modell - die spätere Einschreibung Bergmüller in der Augsburger Akademie 1714 legt zumindest sein Interesse nahe - quasi eine Privatakademie bot, ist sehr fraglich. Bergmüller hat sich üblicherweise mehr durch Vorlagen, Nachzeichnungen und Beobachtung weniger durch ein auch später wieder aufgenommenes Naturstudium wie bei den meisten Barockkünstlern sich ein Figuren-Stellungs-Draperie-Vokabular erarbeitet, mit dem er imaginierend, variierend erfinden und komponieren konnte. Keinem Werk Bergmüllers merkt man im Gegensatz z.B. zu Jan Liss ein unmittelbar vorausgehendes Naturstudium an. Wegen der Anlehnung bzw. Kopie von Carl Loth in Kreuzpullach unternimmt das Buch auch einen Versuch Bergmüller

("Bergmüller und Johann Carl Loth") auch von letzterem herzuleiten. Allerdings ist für den Rezensenten abgesehen von der direkten Kopie eines für Tegernsee ursprünglich gemalten Loth-Gemäldes in dem Kreuzigungsbild von Kreuzpullach (G 2) sonst nicht die spezifische Figurenauffassung und der Duktus des bayrischen Venezianers bei Bergmüller zu erkennen. Auch der nächste Versuch **"Bergmüller und die italienische Malerei in München"** zusammenzubringen, tut sich schwer v.a. sein qualitativ hochstehendes 'Schutzengelbild' (G 28) von 1714 mit Antonio Zanchis relativ lichtem Gemälde in der Münchner Theatinerkirche (Abb. 3) bis auf die genannte Motivverwandtschaft oder Sehfrucht des Engels mit dem Greis oder Sterbenden. Dass Bergmüller wie auf S. 18 zu lesen "sich damit auch künstlerisch endgültig von seinem Lehrmeister Johann Andreas Wolff gelöst hat" ist unverständlich v.a. im Vergleich mit dem unter (G 28) erwähnten sicher schwächeren Kemptener Schutzengelbild Wolffs von 1705 ebenfalls mit einem auch fast bayrisch weissblauen ausschweifendem Gewand und wegen des Nachsatzes: "Reminiszenzen an Wolff finden sich auch in späteren Werken immer wieder ...". Das Gesicht des Hauptengels (Gabriel?) von G 28 zeigt die nach Ansicht des Rezensenten stärkste Annäherung an Flämisches (Rubens). In gewissem Sinne ist den Autoren Recht zu geben, indem Bergmüller das Un-Überpersönliche. Klassische, Künstlerische eines Wolff (aber auch Johann Caspar Sings) ins Gefühl-Stimmungsvolle und Menschliche übersetzt.

Der Abschnitt **"Bergmüllers künstlerische Anfänge"** ist teilweise Wiederholung und Versuch einer Weiterführung der Einflüsse von Wolff und Rubens. Die angesprochene, 2004 als Nr. 1 aufgeführte und datierte, noch zögerliche Zeichnung aus dem Jahre 1709 machte vor allem den Unterschied zu dem von Anfang an kompositorisch, in abstrakten, auch bildhauerischen Volumina kraftvoll denkenden Wolff (und Sing) deutlich. Während im Katalog die nicht sehr gut erhaltene "Büssende Magdalena" (G 4) in Kreuzpullach mit Bolognesischem in Verbindung gebracht wurde, wird hier (S. 18) mühsam versucht, eine Abkehr von Wolff, eine eigene Handschrift heraus- oder hineinzulesen. Als nächstes wird das vor Juli 1712 entstandene Altarbild (G 10) in dem jenseits des Lechs gelegenen Merching für den vom Vater gebauten (und gefassten?) Hochaltar angeführt. Die Autoren sehen darin wohl noch figürliche Anleihen an Wolff, z.B. die auch bei Steidl vorkommenden mandelförmigen Mariengesichter, aber v.a. ein über Wolff (und dessen auch typischer Astralartigkeit und Beleuchtung) hinausgehendes malerisches Potential (Feinheit und Raffinement, aber auch Buntfarbigkeit), wobei auf einen möglichen Einfluss der Niederlande (Rubens) verwiesen wird unter Anführung des viel späteren (1725-29)

weniger durch das Kolorit an Rubens erinnernden Kreuzabnahmen in Aldersbach (G 115) und Violau (G 117). Bergmüllers Auseinandersetzung (z.B. mit Rubens) geschähe kreativ, es entstünde so etwas Neues, ihm Adäquates oder Assimiliertes. Nach Eindruck des Rezensenten zeigt sich in dem plastisch-voluminösen, mittleren Putten-Pulk schon ein anderer, eher römischer Einfluss v.a. des Carlo Maratta, auf den im Abschnitt **"Bergmüller und die römische Barockmalerei"** eingegangen wird. Wie bei Wolff und anders als bei Cosmas Damian Asam, Johann Caspar Sing und Johann Michael Rottmayr handelt es sich bei Bergmüller um Einflüsse Roms vornehmlich über Grafik, besonders des gerade verstorbenen Carlo Maratta, wie es auch Kilian schon berichtet. Als Beispiel (Abb. 8) wird auf die schon 2004 behandelten, dort farblich (viel blauer) abgebildete, in blau-weisser Deckfarbe (Nr. 4) lavierte Sepia-Federzeichnung der Wiener Albertina 'Tod Mariens abgehoben, die im unteren, terrestrischen Teil das Figurenpersonal aus einem weitverbreiteten Maratta-Stich weitgehend übernimmt, während die obere himmlische Zone dem fast bis auf Christoph Schwarz zurückreichenden Wolff-Erbe verpflichtet ist. Ein unter (Gv 319) abgebildetes riesiges undatiertes Schabkunstblatt auf zwei Platten von Christian Rugendas geht nach der Beischrift auf ein verschollenes Gemälde Bergmüllers zurück, wofür die erwähnte Zeichnung wohl dafür gedient haben könnte, obwohl die (unvollendete) Anlage schon ebenfalls auf eine camaieuartige, 2004 aber abgewiesene grafische Umsetzung hindeutet. Das Weglassen des von Bergmüller auch selten gebrauchten "invenit" vermied schon damals eine drohende Urheberanmassung. Zu den oft auch aufwertenden Bild-Zitaten sei auch auf verschiedene Äusserungen Joshua Reynolds und Picassos in unserer nahen Vergangenheit verwiesen oder die von Bergmüller herausgegebene und hier angeführte Druckgrafik-Serie auch zur Hebung des künstlerischen Niveaus: "unterschiedliche Engel nach zwey vornemsten Künstlern aus Italien", wobei die beiden Autoren Karl Kosel (neben Maratta und Conca) den von ihm fälschlich vermuteten, für Asam wichtigen G.B. Gaulli ankreiden. Es ist völlig selbstverständlich, dass Bergmüller wie angeben sich dieser zu Händen und im Kopf habenden Vorlagen nach Bedarf bediente.

Der nächste, eher wieder überlappende Abschnitt **"Die künstlerische Entwicklung bis 1730"** (v.a. S. 24) beginnt wieder mit dem Mantra des Eigenständigen, um aber gleich wieder eine Anpassung Bergmüllers an den Memminger Johann Friedrich Sichelbein bei den 1713/14 zu datierenden Gemälden in der Karthause Buxheim (G 14-19) und v.a. den immer wieder durchschlagenden 'horror vacui' zu konstatieren. Diese für Bergmüller eher ungewöhnlichen hochformatigen Bilder haben aber nichts mit dem zu Johann Heiss in

Verbindung stehenden Sichelbein (1648-1719) zu tun. Dessen von Günther Bayer 2003 aufgestellte Werkliste liesse sich durch zahlreiche Werke in Herrlingen bei Ulm, Illerbachen ('Hl. Josef'), Oberstadion und Obereschach erweitern. Nach dem sogenannten "Meisterstück" beim 1714 datierten 'Schutzengel'-Gemälde (G 28) im Augsburger Dom wird von den Autoren das verwandte Merchinger Seitenaltarblatt der 'Hl. Sippe' (G 23) genannt und gegenüber Wolff wieder auf die grössere Plastizität und die grössere koloristische Begabung Bergmüllers hingewiesen. Das Plastisch-Voluminösere auch bei einigen Gemälden von 1717-1719 wird zu Recht italienischen Vorbildern zugeschrieben. Die künstlerisch, trotz offensichtlich bemühter Komposition unorganisch schwächeren Gemälde der Augsburger Friedhofskirche, deren Kopie oder Zweitversion ehemals in Waldsee, jetzt im Klostermuseum Bad Schussenried von Brigitte Hecht-Lang in der Zeitschrift 'Im Oberland' Heft 1, 2007, S. 25-29 Franz Joseph Spiegler zugeschrieben wurden, werden auch wegen der komplexen Ikonographie als gedrängt und übervoll beschrieben. Ihre dem Spätcaravaggismus zu verdankende Brauntönigkeit soll auf den eher 'farblosen' Wolff zurückzuführen sein. Die Jahre 1720/21 werden als Wandel, als Abschluss des Frühwerks, als endgültige Loslösung von Wolff und Findung des eigenen Weges - nicht vom Rezensenten wirklich nachvollziehbar - charakterisiert, da auch nach eigenem Eingeständnis keine Gründe gefunden werden können bis auf die Vermutung, dass es mit der 1718 unter Mitarbeit (Mithilfe, Ausführung?) von dem reichlich unbekanntem recht alten Heinrich Matthäus Mayer (um 1665-1728) erfolgten Freskierung der S. Radegundiskapelle in Berkheim bei Augsburg und mit der von Bergmüller eigenhändig (?) ausgeführten bescheidenen Deckenmalerei in der Kirche Nôtre Dame von Eichstätt zu tun gehabt haben könnte. Nach diesen bescheidenen Anfängen, der Zurückweisung (auch aus Kostengründen?) gegenüber Jakob Carl Stauder 1720 in Donauwörth nimmt es zumindest den Rezensenten Wunder, dass nun der "Damm" zu Beginn des Freskenbarock nach 1700 (v.a. nach 1710/15) gebrochen wäre und Bergmüller voll ("Schlag auf Schlag") ins Freskogeschäft eingestiegen sei, vielleicht auch weil der Cortona-Schüler Johann Rieger altershalber dazu nicht mehr in der Lage war. Der Rezensent kommt beim Studium des Katalogs v.a. der zeitlich nicht günstig eingereichten, nur noch in der grafischen Umsetzung greifbaren Werke (Gv 316-376) zu dem Ergebnis, dass von 1712 bis 1719 Bergmüller mit seiner Ölmalerei und Vorlagenlieferung für die Augsburger Stecherindustrie voll, ja eigentlich völlig ausgelastet war. Bei dem ansonsten ausgeblendeten Freskoaspekt wäre natürlich interessant, welchen Anteil seit 1723/24 mit Alois Mack, zeitgleich und später mit Johann Georg

Wolcker die Gehilfen gehabt haben. Dass - wie vermutet - die Freskomalerei sich auf die Tafelmalerei mit zeitbedingter Auflichtung oder -hellung (z.B. Donauwörth G 84-90), grösserer Monumentalität und vielleicht grosszügigerem Duktus ausgewirkt hat, lässt sich für den Rezensenten in dem Buch leider so nicht ablesen oder besser absehen. Ein ganz herausfallendes Gemälde ist der angeführte 'Einzug Jesu in Jerusalem' (G 81) von 1724 (in der Wiederholung für und in Ottobeuren Gv 83) mit seiner 'Lufthaltigkeit' und seiner an Martino Altomonte erinnernden Farbigkeit. Hier schliesst Bergmüller in der Auffassung zu seiner Zeit (Asam, Zimmermann, ...) fast auf, was auch die beiden Autoren mit "erste(r) künstlerische(r) Höhepunkt" konstatieren sogar angesichts der schwächeren Ottobeurer Wiederholungen. Teilweise auch von der Erhaltung her zeichnen sich einige von den Autoren zu Recht herausgehobene Gemälde (Donauwörth G 84-90; Obersulmetingen G 103-105; Rheinau G 110-111) durch grossfigurige Monumentalität mit einem gewissen Freiraum und einer Stark- bis Buntfarbigkeit und Qualität aus, aber auch eine zu beobachtende Tendenz zur Wiederholung (vgl. Aldersbach und Violau G 115,117), ohne dass bestimmte Werkstattmitglieder dafür verantwortlich gemacht werden können. Bei gewissen figürlichen Exaltationen wie in Rheinau (G 110-111) denken die Autoren an Johann Georg Wolcker, der ja bedenkenswerterweise seit 1720 und dem angesprochenen Stilwandel wahrscheinlich bis 1729 bei Bergmüller tätig war. Die beiden Gemälde (G 121/122) für Ochsenhausen sind als Gehilfenarbeit anzusprechen.

Bergmüller hatte angeblich um 1730 seine künstlerische 'Akme'. Im Kapitel **"Bergmüller und Holzer - die Veränderungen zu Beginn der 1730er Jahre"** versuchen die Autoren eine weitere Entwicklung in seinem Schaffen auszumachen. Bei der im Buch 'ausgedruckten' Schaffenskraft ist es z.T. kaum verständlich, dass Bergmüller vielleicht wegen einer Art Kunsthochkonjunktur anscheinend nicht die Zuwanderung von Künstlern nach Augsburg - soweit bekannt - behinderte: 1728 erhielt der frühere Asam-Schüler und bedeutende Freskant Christoph Thomas Scheffler Bürgerrecht und Malergerechtigkeit. Anfang 1729 war es das gleiche bei dem Bergmüller-Mitarbeiter Johann Georg Wolcker. Um 1729/30 tauchte Gottfried Bernhard Göz, Schüler des Brünner Malers und Freskanten Eckstein, in Augsburg auf und 'ersass' sich als Geselle des aus dem Elsass stammenden Kunstmalers Johann Rothpletz (selbst erst seit 1719 in der Stadt am Lech) bis Anfang 1733 die Meistergerechtigkeit. 1731 erlangte noch ein weiterer Asam-Schüler und vorrangiger Freskant, Matthäus Günther, die Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis in Augsburg. Nur bei Johann Wolfgang Baumgartner machte man in der grossen Reichststadt am Lech die beschränkende Auflage als Glasmaler (und allenfalls Entwerfer).

Die beiden Autoren vermuten bei dem mit falschen Lebensdaten (statt 1708-1774) vorgestellten gebürtigen Mährener Göz, dass er z.B. wegen von Bergmüller verlegten Radierungen nach Bergmüllers 'Kreuzabnahme' in Aldersbach (G 115) und Violau (G 116) aus den Jahren 1728 und 1729 in dieser Zeit "etliche Jahre" bei Bergmüller "conditioniert" gewesen sei, also bevor er April 1730 bis April 1733 zu Rothpletz gewechselt ist. Die andere abgebildete Radierung 'Heimsuchung' (Abb. 13) von Göz nach Bergmüller oder die 1731 datierte Apostelreihe in Bitz aus Kloster Margrethausen zeichnen sich nicht durch besonderes Talent aus, sodass die von den Autoren geäußerte Vermutung, dass Bergmüller den vielleicht Ende 1729 bei Rothpletz eingetretenen Tiroler Johann Evangelist Holzer (im April 1730?) zu sich holte, während Göz als Ersatz im Gesellentausch zu Rothpletz wechselte, plausibel erscheint. Das nicht ganz seltene Einflussverhältnis des Jüngeren (Schüler) auf den Älteren (Lehrer) wird durch stilistische Veränderungen, vielleicht sogar durch einen Stilbruch von den Autoren weiter zu untermauern versucht. Für den Rezensenten markieren die Bilder in der Eichstädter Schutzengelkirche von 1730 - auch schon im 'Josefs Tod' (G 126) und weniger in den genannten in Arnsberg befindlichen Gemälden (G 127-128) erkennbar - eine von Jürgen Rapp deutlich herausgearbeitete Wende zu einer stimmungsvolleren Hell-Dunkel-Behandlung, einer etwas weicheren und weniger bunten Malweise und einer weniger zeichnerischen Figürlichkeit. Das in Augsburg in der Holzer-Ausstellung 2010 gezeigte Gemälde 'Hl. Dominikus als Fürbitter' (G 131) wird hier wieder ähnlich und Rapp folgend als Gemeinschaftswerk Bergmüllers und Holzers angesehen. Der von Rapp erkannte Anteil Holzers an den beiden Bildern für Zwettl von 1732 (G 139/40) - v.a. letzteres wäre für Bergmüller von der holzerischen Aktfigur her sehr ungewöhnlich - wird von den beiden Verfassern in Frage gestellt wegen der angeblich mangelnden künstlerischen Reife bei Holzers zeitgleichen Bildern für St. Stephan, was der Rezensent so nicht nachvollziehen kann. Das Autoren-Duo versucht für Bergmüller zu retten, was zu retten ist, um aber doch immer wieder wie bei den Seitenaltarbildern von Eichstätt (G 142 u.v.a. Ga 18) auf die Linie von Jürgen Rapp einzuschwenken. Zu den weitgehend offen gelassenen Rosenkranzbildern (G 143-157) von Ellwangen wird der Rezensent in seiner Stichprobe des Katalogs weiter unten etwas ausführlicher noch eingehen. Sie sollen - im Juni 1734 geliefert - die letzte Kooperation von Holzer und Bergmüller gewesen sein. Dass gerade in dieser Zeit 1734/35 der getrennten Wege von Bergmüller keine datierten Werke zu finden sind, wird wenig plausibel mit der Konzentration auf die Ausmalung von Diessen 1736 erklärt, obwohl Holzer noch Ende 1735 bei Bergmüller vor dem Umzug in das Haus

Pfeffels gewohnt haben dürfte. Einen Reflex, ein Nachwirken Holzers sehen die beiden Autoren in den ebenfalls 2010 in Augsburg ausgestellten Gemälden des Werdenfels-Museums (G 164-165) oder in dem Diessener Seitenaltarblatt (G 168). Die beiden Aulzhausener Gemälde (G 160-161) sind eher als durch Mitarbeiter bedingter Rückfall in Bergmüllers Oeuvre anzusehen, was auch von den beiden Verfassern schliesslich eingestanden wird. Dass Bergmüller gegenüber Holzers Vorzeichnung oder Verzeichnung in Zwettl hier verbessernd aufgetreten sei, hätte man besser weggelassen. Bei dem von Bergmüller als "letzte (und eigenlukrative) Ehre" vollendeten Münsterschwarzacher Hochaltarbild meint das Buch aus den noch ausgefolgten 900 fl. schliessen zu können, dass die Untermalung Holzers nicht weit gediehen gewesen wäre. Die leider nicht mehr genau zu bestimmenden möglichen Abweichungen dürfte an einer noch skizzenhaften Unbestimmtheit Holzers, an Änderungswünschen des Auftraggebers und sicher zuletzt an Verbesserungsversuchen des 'Akademikers' Bergmüller gelegen haben. Aber solche Diskussionen sind und bleiben müssig. Der Tod Holzers scheint sich nach den beiden Autoren in dem nächsten Abschnitt **"Johann Georg Bergmüllers Malerei bis ca. 1750"** auch auf die Entwicklung Bergmüllers ausgewirkt zu haben. Es wird eine Abnahme der Gemäldeproduktion und ein Qualitätsabfall konstatiert, was durch ein Ausbleiben von Anregungen und Mitarbeit durch (geniale) Schüler wie Holzer teilweise erklärt wird. Ob der angeführte schlechtere Erhaltungszustand der Werke (G 176-201) nur Zufall ist?. Als erhaltungsmässig und inhaltlich herausfallend werden die beiden Kabinettbild-Allegorien in Salzburg (G 193/94) hervorgehoben. V.a. das Gemälde (G 193) wirkt auf der Höhe seiner Zeit (1746) mit der etwas rokokohaft und doch klassizistisch-französisch anmutenden Auffassung. Der tiefere Sinn liegt wohl nicht nur in dem Apollinisch-Dionysischen (der "Künste"?), oder von 'Tag und Nacht', sondern vor allem auch im Ethischen ('Weisheit und Dummheit' u.ä.).

Es folgt der Abschnitt **"Das Spätwerk"**, wobei die figürliche Steifheit versuchsweise dem 1724 geborenen und wohl spätestens 1740 mitarbeitenden Sohn Johann Baptist Bergmüller in die 'Schuhe' oder besser 'in die Pinsel' geschoben wird. Die Autoren betonen die Vielseitigkeit des älteren Bergmüller, indem sie ihn mit einem Altarriss auch als Entwerfer für Altararchitekturen zeigen. Dass Bergmüller im Alter von 68 noch gute Bilder malen konnte, zeigt die 'Fusswaschung Christi durch Maria Magdalena' für die 'Wies'-Kirche von 1756 (G 234). Sein Alterswerk - wenn auch nicht im Sinne Rembrandts, Tizians oder Rubens bilden die Altarbilder für Erbach. Ja, es gibt noch von ihm eine 'pictura ultima et non finita' (G 261) von 1762. Eine nochmalige knappe Zusammenfassung bringt nur die

bekannten Positionen und bleibt ohne weitere Akzente.

In **"Themen und Bereiche"** werden die vorrangige religiöse Malerei und die seltenen profanen Themen herausgestellt. Im Vergleich zu anderen Zeitgenossen Bergmüllers kann man aber v.a. wegen der teils geistreichen Entwerfertätigkeit (z.B. die erwähnten 90 Thesenblattentwürfe) doch von einer Vielfalt sprechen. Die Autoren fragen sich, warum bei der Grisaille für Ottobeuren "del(ineavit) und nicht "pinx(it)" wie bei den übrigen verwendet wurde. Wahrscheinlich dürften manche Gemälde Bergmüllers als Thesenblatt nur zweitverwertet worden sein, wie auch bei dem Scheffler-Entwurf (G 363) unter Benützung von zumindest einem Bergmüller-Gemälde. Die beiden Autoren weisen ferner darauf hin, dass das "inv." oft in der Zusammenarbeit mit Holzer nur die Themenvorgabe beinhaltete. In diesem Zusammenhang muss der Rezensent noch anmerken, dass Bergmüller 'inventit' als geistigen Eigentumsvermerk eigentlich sehr selten verwendet. Abgesehen von einem Selbstbildnis (nur im Hinblick auf das bekannte Schabkunstblatt von Johann Jakob Haid um 1744 (Abb. 17) werden die wie eingesetzt wirkenden Porträts zumindest der Eltern von Stadion (G 69) von den Autoren als genuiner Bergmüller angesehen. Der Kopf des Johann Philipp von Stadion kann man als gekonnt bezeichnen ganz im Gegensatz zu dem ähnliche Porträt des Damian Karl von Welden (G 106) vier Jahre später. Ansonsten können die Autoren nur ganz selten porträtähnliche Züge in den Bildern Bergmüllers nachweisen. Dass Bergmüller wie in Diessen (G 167) ein 'Hl. Grab' malte, ist sicher nichts aussergewöhnliches für Barockmaler. Interessanter wäre es gewesen, wenn in dem Buch auch der in einigen Zeichnungen v.a. für Fresken sich hervorgetan habende Architektur- oder Quadraturmaler Bergmüller behandelt worden wäre.

Der Abschnitt **"Der Werkprozess"** betont die Bedeutung der vorbereitenden Zeichnung bei dem soliden Zeichner Bergmüller. Das weitgehende Fehlen von Entwurfsskizzen (also Ideenskizzen, 'primi pensieri' o.ä.) wird auf eine zunehmende Sicherheit, aber auch auf eine Geringschätzung (vgl. dagegen das Interesse an Skizzen in Italien der Renaissance und später) zurückgeführt. Anders hätte es bei dem 'ringenden' Wolff ausgesehen. Ein weiteres Problem sind die für Bergmüller weitgehend fehlenden Ölskizzen. Das unter (G 135) angeführte Entwurfsbeispiel für ein Tafelbild ist sehr dubios. Das Gleiche gilt für die nächsten genannten Ölskizzen (G 162 u. 180). Es bleibt also nur das nicht signierte angebliche Kontraktmodell für Diessen, das mit einigen aquarellierten Freskoentwürfen z.B. Banz sicher nicht konkurrieren kann und der noch schwächere Entwurf für St. Anna in Augsburg (G 197) von 1748, nachdem Bergmüller die beiden qualitativ hochstehenden Entwürfe für Hl. Kreuz' in Augsburg (Ga 6 u.7) abhanden gekommen sind bzw. zu Recht

Holzer (Rapp) weniger Josef Mages (Peter Stoll, hier wäre es eine Anlehnung an Holzer) zugewiesen wurden.

Der Abschnitt "**Die Auftraggeber**" erwähnt noch einmal den frühen Mäzen Maximilian Philipp, Onkel des Kurfürsten Max Emanuel II, und den entfernten pfälzischen Vetter, Jan Wellem in Düsseldorf. Ob Wolff oder doch eher der Vater und die weitere Verwandtschaft noch für erste Kontakte und Kontrakte gesorgt haben, sei dahingestellt. Sicher ist, dass Bergmüller nach 1715 seine Fühler nicht mehr nach München ausgestreckt hat. Sein Zentrum war nun Augsburg, von dem er schwäbische, bayrische und fränkische Klöster v.a. die der Benediktiner versorgt hat, wie zu lesen ist. Dass er über Konfessionsgrenzen hinaus wirkte, ist aus der augsburgischen Situation völlig verständlich und eigentlich auch bei anderen Künstlern und schon früher üblich. Am Schluss werden die Jesuiten als Auftraggeber erwähnt, die aber in Christoph Thomas Scheffler doch ihren Mann sahen und fast noch besaßen. Dass Bergmüller als fürstbischöflicher Hofmaler Zugang zu höheren kirchlichen Kreisen hatte, liegt auf der Hand. Die erwähnten Verbindungen Empfehlungen über und für Künstler-Kollegen halten sich z.B. im Vergleich zu Caspar Bagnato und Joseph Appiani sehr in Grenzen.

Das Kapitel "**Die Preise**" birgt auch keine Überraschungen insofern bei Bergmüller nach Grösse und Figurenanzahl die Preise festgelegt wurden mit - der Bekanntheit entsprechend - steigender Tendenz. Beim Vergleich mit Cosmas Damian Asam und Franz Joseph Spiegler fällt das Altarbild in der Ehinger Konviktskirche mit 900 fl. doch etwas aus dem finanziellen 'Rahmen'. Die bei Bergmüller fehlenden Preisstreitigkeiten werden mit dessen Wesen, aber auch der klugen und realistischen (Selbst-)Einschätzung erklärt.

Viel interessanter ist das Kapitel "**Die Werkstatt**", obwohl es sich teilweise mit der schon besprochenen Werksentwicklung und den möglichen Einflüssen durch Mitarbeiter überschneidet. Auch hier wird wieder der in Augsburg nirgendwo aktenkundig gewordene Tiroler und Holzer-Lehrherr Nikolaus Auer- obwohl fast gleichaltrig - als erster Schüler (also um 1713?) wieder genannt. Als Mitarbeiter (Gesellen) in dem überaus aktiven Jahr 1715 (am 24. August) wird im Buch ein Johann Georg Konums aus Ulm genannt. Der Malersohn Johann Georg Wolcker ebenfalls aus der Ulmer Gegend (Schelklingen) muss 1720 bei Bergmüller als Geselle eingetreten sein. Er dürfte auch schon bei den frühen Fresken eine Hilfe gewesen sein. 1723/24 scheint Alois Mack zumindest nach Bergmüllers Entwürfen freskiert zu haben. Wenn in Ochsenhausen 1726/27 zwei Scholaren und 1728/28 zwei Malergesellen genannt werden, dürfte zumindest Wolcker darunter gewesen

sein. Der mässig begabte Sohn des Eichstätter Malers Matthia Zink, Johann Michael Zink (1694-1765), der seit 1716 v.a. im Bereich der Abtei Neresheim auch als Beamter tätig war, musste nach Entwurf Bergmüllers das Chorfresko in Fuldenbach (1724/25) ausführen. Zink wird - im Buch nachvollziehbar - vor Wolcker um 1719/20 und mit Unterstützung des Klosters Neresheim bei Bergmüller gewesen sein. Der nach 1729 v.a. in Stams recht gut herauskommende Johann Georg Wolcker, der anscheinend weiterhin guten Kontakt zu Bergmüller hielt, wird im Buch nicht ausreichend gewürdigt. Der Focus liegt verständlich auf der Zeit nach Wolcker und der mit Holzer und Göz (um 1729-1735). Für den folgenden grossen Freskoauftrag in Diessen wird der bescheiden begabte, aber doch erfahrene Joseph Zitter (1712-1773), Schüler Alessandro Galli-Bibienas in Mannheim, Gehilfe Stuber, Asams und Zimmermanns, erwähnt. In Anbetracht des Frühwerkes von Franz Martin Kuen ist neben einem Aufenthalt in Augsburg bei dem leiblichen Maleronkel Michel Kuon auch ein Kontakt zu Bergmüller vorstellbar. Der ebenfalls genannte Johann Anwander (1715-1770) kommt aus anderen Richtungen (z.B. Johann Georg Wegscheider, C. D. Asam?). Der in Rom gewesene Meister der Bibliothek von Polling, Johann Baptist Bader, der von Lorenz Westenrieder als "Schüler des berühmten Bergmüller" bedacht wurde, ist leider künstlerisch so bescheiden, als dass eindeutig das Vorbild Bergmüller herausgelesen werden könnte. Die als Abb. 20 wiedergegebene Kopie der 'Kreuzigung' in Landsberg von Bader ist eine qualitativ Ausnahme. Im vorliegenden Buch fehlt der Neffe Bergmüllers, Christian Dominikus Erhard (um 1731-1805), der nach Georg Paula (in: 'Herbst des Barock', 1998, S. 31) 1756 die Malergerechtigkeit erhielt. Nach dem Abbau, dem Nachlassen der Werkstatt Bergmüllers ab ca. 1740 gibt es auch im Buch ausser dem Sohne Johann Baptist Bergmüller keine Hinweise auf (weitere) Gehilfen. Das Beispiel Bader macht deutlich, dass für die künstlerische Bedeutung nicht so sehr die 'Werkstatt' oder die 'Schule' oder die Wirkung nach aussen entscheidend ist. Leider kann man von diesem Buch nicht erwarten, dass es die vielbeschworene (und vielleicht überschätzte) 'Bergmüller-Schule' umfassend beleuchtet. Es wäre aber eine lohnende Aufgabe die erwähnte Bergmüller- oder Augsburger-Schule, den Augsburger Geschmack', im Bereich der Fresko- und Tafelmalerei darzulegen auch in Differenzierung zu einem fast allgemeinen 'Zeitstil' und einem volkstümlichen 'Einheitsstil, zu dem Bergmüller mit seiner Art und seinen Vorlagen nicht unerheblich beigetragen hat. Ausser den schon Genannten müssten auch der Direktor-Enkelnachfolger und Überleiter zum Klassizismus, Johann Joseph Anton Huber (1737-1815), Bergmüller-Göz-Mages-Adlatus, oder Josephus Hartmann, Vitus Felix Riegl u.a. auftauchen, vgl. Georg Paula, in: 'Herbst des Barock'

1998, S. 25-42. Die (Fern-)Wirkung Bergmüllers über seine Stichvorlagen war beachtlich: z.B. Johann Bergmayr in Bad Buchau, Würkapelle, um 1730, Eutstachius Gabriel in Wettingen, ehem. Klosterkirche nach Ochsenhausen, Johann Caspar Kohler, Kreuzabnahme in Aulendorf, Schlosskirche u.ä. Bei der Differenzierung der sogenannten 'Bergmüller- oder Augsburgers- Schule' sollte man auch die Kleinmeister wie Johann Georg Lederer (tätig 1738 bis 1757), oder den schon genannten Johann Michael Zink behandeln und neben der Schüler-Generation um Scheffler, Wolcker, Göz, Holzer auch die Phase vor Bergmüller mit Schönfeld, Heiss, Schmidner (von ihm Werke in Hailtingen, Kirchberg bei Haigerloch, Oberbettringen aus Hl.Kreuz-Münster, Schwäbisch-Gmünd) (Fig. 1), Johann Georg Knappich, Johann Pottmayr (=Pottma?) bis Johann Rieger und danach mit dem Scheffler-Schüler Franz Joseph Degle, Josephus Christ, Josef Mages, dem Günther-Schüler Johann Georg Dieffenbrunner, Josef Leitkrath, Vitus Felix Rigl, Joseph Wannemacher, Johann Edmund Wiedemann, die aber alle nicht direkt Bergmüller kopierten, einbeziehen.



Fig. 1: J.M. Schmidner, Christus, Maria, 14 Nothelfer, um 1700. Schwäbisch-Gmünd, Oberbettringen, Pfk.

Der Abschnitt **"Bergmüllers Bedeutung für die süddeutsche Malerei des 18. Jahrhunderts"** möchte wohl auch dazu schon einen Beitrag leisten, wobei ein Vergleich

mit den Zeitgenossen, den wie Bergmüller letztlich künstlerisch von München kommenden Malern wie Cosmas Damian Asam, Johann Baptist Zimmermann, Franz Joseph Spiegler, Balthasar Augustin Albrecht, Nikolaus Gottfried Stuber angestellt wird. Asam sei römischer Akademiker, der akademische Bergmüller ein Nichtakademiker mit niederländischen Erfahrungen. Bei Zimmermann käme es mehr auf das Dekorative, das Gesamt(kunst)werk an. Spiegler hätte nach dem bolognesischen Sing noch das Erlebnis Amigonis hinter sich, das ihn zu einer freien, oft skizzenhaften Ausführung gebracht hätte. Albrecht wäre selbst mit seinem Diessener Hochaltarblatt qualitativ nicht mit Bergmüller vergleichbar. Und auch Stuber würde mehr ins Dekorative abgleiten, obschon ihm B. Neumann für Würzburg 'starke Figuren' attestierte. Das Auftauchen des etwas jüngeren Daniel Gran ist etwas erstaunlich, aber vielleicht wegen des (mehr oder weniger offenen) verbindenden Klassizismus verständlich. Jakob Carl Stauder, siegreicher Konkurrent in Donauwörth, wird aus Qualitätsgründen vom Vergleich ausgeschlossen, obwohl er nach Thomas Onken, *Der Konstanzer Barockmaler Jakob Carl Stauder 1694-1756*, Sigmaringen 1972, S. 30 für kurze Zeit sich sogar in Augsburg aufgehalten hatte und auch figürlich nicht so fern von Bergmüller liegt.

Abschliessend werden noch einmal die Charakteristika Bergmüllers aufgeführt: "regel(ge)rechte Proportion, beseelter Ausdruck und würdevolle Haltung, keine Übersteigerung oder graziöse Sentimentalisierung, auch entsprechend seinem wohl ausgeglichenen gemässigten Naturell, das plastische etwas klassizistische Figurenrepertoire, die von Ausgewogenheit und Klarheit (?) geprägte Komposition (eher ein Schwachpunkt Bergmüllers) hätten Bergmüller u einem der anerkanntesten und einflussreichsten Künstler des 18. Jahrhunderts (der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts) und in Süddeutschland gemacht.

Als Überleitung zum Katalog findet sich noch ein kurzer Abschnitt "**Die Signaturen Bergmüllers**" mit Abbildungsbeispielen, die von der Art und Schreibweise Rückschlüsse auch auf die Datierung erlauben: nach 1718 zumeist nur noch Bergmüller'. ab 1740 nur Bergmüller'. Ein letztes 'invenit & pinxit' findet sich anscheinend nur noch in Waldkirch (G 114). Das in Donauwörth (G 86) vorkommende Chronogramm als Ausnahme muss auch nicht eigenhändig sein.

Der Hauptteil des Buches, der **Katalog**, versucht die Gemälde chronologisch aufzulisten, wobei verschollene mit (Gv), unsichere, fragliche mit (Gf) markiert sind. Leider- wie schon gesagt - sind die verschollenen Gemäldevorlagen für die Reproduktionsgrafik nicht vorne

mit eingereiht, aber zumindest versuchsweise chronologisch angeordnet. Nicht datierbare fragliche Gemälde sowie die Gemälde im Nachlass sind ebenfalls ausgelagert oder aussortiert. Am Ende stehen die Abschreibungen (Ga) leider oft nicht einmal mit kleinen Abbildungen zum Nachvollzug versehen. Durch die zahlreichen Signaturen und auch Annuierungen bei Bergmüllers Oeuvre hatten es die Autoren vergleichsweise etwas leichter, aber nichts desto trotz gibt erst diese Übersicht auch den Nicht-Bergmüller-Spezialisten einen guten Eindruck von der Art und der Entwicklung seines Werkes. Der Rezensent wird bei dem sorgsam und nach modernen Gesichtspunkten erarbeiteten Katalog nur einige auffallende, fragwürdige und der Korrektur bedürftige Nummern stichprobenartig herausgreifen.

Bei (G 10), S. 54 müsste es statt "utra" natürlich ultra heißen. Dass die Gemälde (G 21-22) lange nach dem Tode Maximilian Philipps und seiner Gemahlin und während der habsburgischen Besatzung für die Maxburg gemalt sein sollen, ist sehr überraschend. Von den dem Rezensenten bislang unbekanntem Bildern fällt die 'venezianische' 'Katharina' (G 21) auf. Bei den Begleittexten gibt es Wiederholungen. Ob bei dem oben genannten 'Schutzengel' (G 28), der aussergewöhnlich neben dem "Pinx." ein nachgestelltes "invenit" zeigt, gegenüber der reduzierten zeichnerischen Fassung auch thematisch auf die 'Lebensalter'-Erweiterung (durch Bergmüller selbst?) angespielt werden soll, oder ob diese eher nur als einfache figürliche Erfindung und kompositorische Weiterentwicklung zu sehen ist, ist wohl nebensächlich. - Aus der für (Gv 29, G 30-31) angegebenen Quelle für die Ausstattung der zu Kloster Ochsenhausen gehörigen Pfarrkirche geht eigentlich nur das verschollene Hochaltarblatt von 1714 für 600 fl. hervor - die Seitenaltarblätter sind wohl eindeutig Bergmüller-Kompositionen ('Marientod' ähnlich 1722 als Schabkunstblatt) aber auch ohne die spätere Übermalung wegen des Brandschadens figürlich zu schwach, um als eigenhändiger Bergmüller von um 1715 gelten zu können, v.a. wenn man das jetzt in der Dillinger Studienkirche befindliche Gemälde (G 36; 'Christus stirbt am Kreuz') vergleicht. Letzteres, 1716 datiertes Gemälde soll das ehemalige Hochaltarblatt der Landsberger Jesuitenkirche gewesen sein, das wegen der Maße am neuen Hochaltar nicht mehr verwendet werden konnte, und das Johann Baptist Bader 1756 - also noch zu Lebzeiten Bergmüllers - kopieren musste (vgl. Abb. 20). Er scheint in der Höhe unten und auch oben etwas hinzugefügt zu haben. Bei den Gemälden fällt die linke, statuarische, unbergmüllerische Figur der stehenden Mutter Gottes auf, die in die italienische Richtung eines B. A. Albrecht oder Georg Desmarees geht, v.a. wenn man den sonstigen jungfräulichen, weniger mütterlichen Typus Bergmüllers vergleicht. - Das noch gut

erkennbare Pentimento auf dem angeblich 1717 bezeichneten und 1717 datierten Hochaltarblatt (G 42) 'Hl. Lukas malt die Mutter Gottes' in Tannhausen bei Ellwangen ist - wie die Autoren mitteilen - aussergewöhnlich und erklärt auch die nicht ganz stimmige Anlage der unteren Bildhälfte. Das Gemälde auf der Staffelei ist nicht von der Rückseite gesehen, wie es der Misch- und Farbaufnahmeprozess und der Blick nach oben zum Modell recht realistisch eigentlich nahe legen. Auf dem angeschnittenen Tisch dürfte eine Steinplatte zum Farbenreiben dargestellt sein. Nicht nur der Blickkontakt sondern auch die Grössenverhältnisse waren in der ursprünglichen Anlage anders und ungünstig. Warum Bergmüller (oder dem Auftraggeber) dies nicht schon im vorausgehenden zeichnerischen Entwurf aufgefallen ist, ist erstaunlich.

Mit etwas Verwunderung findet man auf dem weitgehend dem Maratta-Stich und Bergmüllers Zeichnung von 1714 und der leider nicht genau datierbaren (1717/18) Variante (Gv 319) als Schabkunstblatt folgenden Gemälde 'Tod Mariens' (G 47) von 1718 im Auftrag des Abtes Beda Summerberger (1715-1725) die Bezeichnung "... Inven. & Pinxit", als erweiterte Kopie oder Wiederholung des im nur ca. 30 km entfernten Ummendorf bei Biberach befindlichen Bildes (G 30). Ausserdem soll nach Georg Wieland dieses (nur) für den linken Kreuzesarm als Nebenaltar vorgesehene Altarbild 900 fl. gekostet haben, damit fast das Doppelte des 1753 von Konstanz bei Spiegler abgeholten riesigen Hochaltarblattes (880 x 400 cm) der Klosterkirche Zwiefalten. Auch von der angegebenen mittleren Grösse (ca. 276 x 180 cm) her wäre der mitgeteilte Preis exorbitant.

Zu den schon erwähnten überladenen beiden Gemälden 'Tod bzw. Auferstehung - Ewiges-Leben-Allegorien' der Augsburger Friedhofskirche (G 51/52; 385 x 254 cm) bzw. den Kopien (G a 57/58; 240 x 180 cm) im Klostermuseum Ochsenhausen ist noch anzumerken, dass ein weiteres Kopienpaar (118 x 88,5 cm) aus der Friedhofskapelle St. Michael in Bad Waldsee stammt und von Brigitte Hecht-Lang, in: Im Oberland, 2007, Heft 1, S. 25-29 als Spiegler angesehen wurde. Eine Korrektur in Richtung Bergmüller findet sich in: [http://freieskunstforum.de/hosch\\_2007\\_neubert\\_spiegler.pdf](http://freieskunstforum.de/hosch_2007_neubert_spiegler.pdf), S. 46. Die genaue Kopistenhand ist bislang allerdings unbekannt.

Bei dem Tondo 'Hl. Rudolph' (G 65) ist doch trotz Monogramm JGB anzumerken, dass er nur noch an Bergmüller erinnert. Das Gemälde 'Thomas von Aquin' (G 68) für die Salzburger Kollegienkirche ist wieder mit "... inv. & pinx." bezeichnet, obwohl im Buch auf Anleihen bei Martino Altomonte verwiesen wird. Das unsignierte Gemälde (G 76) 'Hl. Judas Thaddäus' in und für Augsburg, St. Moritz macht auf den Rezensenten trotz des

Hinweises auf einen Stich von Simon Thaddäus Sondermayer und des monogrammierten und annuierten Pendants 'Hl. Franz von Paula' (G 77) den Eindruck eines Christoph Thomas Scheffler. Dass Abt Rupert Ness 1726/27 die Wiederholungen von (G 81-82) für den Kreuzgang als unangemessen und die teuersten kritisch angesehen hat, ist angesichts des Qualitätsabfalls besonders zu (G 81) verständlich und seine Zweifel sind berechtigt. Eine vermutete Mitarbeit Johann Georg Wolckers bei den beiden Gemälden für Rheinau (G 110-111) sogar bei der angeblich von Cortona angeregten, italienisch wirkenden schwarzhaarigen Mutter hält auch der Rezensent für möglich. Vielleicht sind folgende Werke von dem ehemaligen Bergmüller-Schüler noch nicht bekannt: Schelklingen, Pfk., Kreuzweg; Dewangen, Pfk., zwei Bilder aus Gotteszell (wie in Heubach-Lautern, um 1735) (Fig. 2 u. 3), Hohenrechberg, Wallfahrtskirche, zwei Altarbilder.



Fig. 2: J.G. Wolcker: Hl. Barbara, um 1735, Aalen-Dewangen, pfk



Fig. 3: J.G. Wolcker, Hl. Katharina von Siena, um 1735, Aalen-Dewangen, Pfk.

Die Kreuzabnahme in Violau (G 117) könnte trotz Signatur und Datierung 1729 eine Wiederholung unter Mitwirkung von G.B. Göz sein, der auch im Auftrag oder mit Genehmigung Bergmüllers einen schon angesprochenen Stich anfertigte (Abb. 12, S. 28). Bei (G 120), 'Apotheose des Hl. Sigismund', ursprünglich für das Augustinerkloster

Oberndorf a. Neckar sind für Johann Baptist Enderle falsche Lebensdaten angegeben: richtig 1725-1798. Bei dem mässigen Erhaltungszustand ist die Frage der Eigenhändigkeit fast nicht ganz so eindeutig wie im Buch zu beantworten. Ähnliches gilt auch für die beiden Gemälde im Chor der ehemaligen Klosterkirche Ochsenhausen (G 121-122) von 1729/30. Das folgende versteigerte kleine 'Andachtsbild' der 'Hl. Familie mit Johannesknaben' (G 124) jetzt in unbekanntem Privatbesitz macht trotz Signierung und Annuierung keinen Eindruck eines eigenhändigen Bergmüller im Vergleich mit dem recht billigen Gemälde in Nasgenstadt (G 125) nach einer signierten, 1730 datierten und in München aufbewahrten Zeichnung.

Mit (G 126) 'Tod d. Hl. Joseph' in Eichstätt beginnt wenigstens für den Rezensenten (und wohl auch für Jürgen Rapp) der Einfluss Holzers (ein anderes Hell-Dunkel, grössere organischere Körperlichkeit in der Ausführung). Die angeführten Beispiele einer Wirkung auf Andreas Meinrad von Ow sind nicht ganz überzeugend. Leider ist auch eine angebliche Übernahme durch Johann Chrysostomos Win(c)k in der Abbildung nicht überprüfbar. Die Lebensdaten für den älteren Bruder des bekannteren Münchner Hofmalers Thomas Christian Wink sind 1725 bis 1795.

Das kleine völlig überarbeitete Gemälde "Gottvater" in Augsburg (Gf 130) ist zu sicher zu Recht als fraglich eingestuft. Bei den beiden ursprünglich in Eichstätt, Nôtre Dame, jetzt in Arnsberg befindlichen Bildern (G 127-128) lesen wir einmal, dass sich hier "Bergmüllers Hinwendung um Rokoko (zeige), noch bevor sein Schüler Holzer 'Einfluss' auf ihn genommen (habe)", (G 127), und dass "Die für Bergmüller eher ungewöhnlichen Puttenköpfe ... bereits auf eine erste Mitarbeit Holzers hindeuten (könnten)". Wenn der Rezensent die auf S. 145 zitierte Quelle richtig deutet, hat Bergmüller 1730 ein Porträt des 'Seligen Vaters' (Pierre Fournier) und wohl zeitgleich das der Ordens-Mitgründerin Alice de Clerc (vielleicht mit den Zügen der Gründerin in Eichstätt, Maria Anna Charlotte Knebel von Katzenellenbogen, Schwester oder Nichte des 1725 verstorbenen Eichstätter Fürstbischofs) gemalt.

Weil das Gemälde 'Hl. Barbara' (G 133) signiert ist, wagen die beiden Autoren, obwohl es ihnen "nicht so recht in das Oeuvre Bergmüllers" passt, nicht etwas weiter zu forschen. Es gehört sicher nach Malweise und Figürlichkeit in die Werkstatt Johann Michael Rottmayrs, wahrscheinlich in seine Salzburger Zeit, in der Bergmüller gerade seine ersten Lebensjahre in Türkheim verbrachte. Es ist also nicht von Holzer und eine Datierung um 1731 vorstellbar. Generell muss man bei einem renommierten Mann wie Bergmüller an Signaturfälschungen (oft späterer Zeit) denken.

Leider ist der in Privatbesitz befindliche 'Tod eines guten Christen' (Gf 135) so klein abgebildet. Unter der Lupe erscheint die Ölskizze wie von Johann Chrysostomus Wink stammend und das in Augsburg befindliche Gemälde (G 134) variierend.

Neben den Bildern für Kloster Zwettl (G 139-140) und für Eichstätt (Gf 142) sollte man auch bei G 144 einen Einfluss und eine Ausführung Holzers in Erwägung ziehen.

Mit den fünfzehn "gemähl in die Stationen" (G 143-157) zum Schönenberg in Ellwangen hat sich der Rezensent vor über 30 Jahren nicht nur im angegebenen Ausstellungskatalog 'Barock in Ellwangen', 1981 beschäftigt, sondern noch einmal 1988 in der Festschrift 'Wallfahrt Schönenberg 1633-1988', S. 154-159, wobei die Anzahl (elf) der erhaltenen, unbezeichneten Stücke festgestellt, einige Facsimiles der im Staatsarchiv Ludwigsburg erhaltenen Abrechnungen abgebildet und zumindest ein Hinweis auf den Einfluss Holzers (S. 156) vor den Untersuchungen Jürgen Rapps gegeben wurden. Den Quellen kann man entnehmen, dass Bergmüller am 15. Juni 1743 600 fl. bezahlt wurden. Für die Überbringung erhielt am 27. (Juni 1734) der Dillinger Bote noch 1 fl. 20 x. Die Autoren bringen nun im Buch noch die Nachricht ohne genauen archivalischen Hinweis, dass selbiger Dillinger Bote im Juli 1733 schon ein erstes Exemplar (und damit insgesamt 15 Bilder?) überbracht hätte. Man fragt sich nun, welches es wohl gewesen war: die 'Verkündigung' oder die 'Marienkrönung'. Für letzteres würde wegen des stärker Bergmüllerischen der Rezensent plädieren. Der Verlust von vier Bildern wurde durch die kleinen Rötelzeichnungen als Vorlage für eine Stichserie ergänzt, die nach dem Katalog der Bergmüller-Zeichnungen von Josef Straßer 2004 Bergmüller abgeschrieben wurden (Za 36-50). Es findet sich kein Hinweis auf den momentanen Verbleib der 1988 im Kunsthandel aufgetauchten Rötelzeichnungen. Leider wurde auch nicht die ganze Reihe abgebildet. Die im Buch einzeln besprochenen Gemälde werden vorrangig auf ihren 'Holzer-Anteil' untersucht. In dem Beitrag des Rezensenten von 1988 ging es hauptsächlich, den Bau der Stationen und Wechsel der Ausstattung etwas nachzuzeichnen. 1747 scheinen die wahrscheinlich der Witterung und feuchten Wänden ausgesetzten Bilder durch Fresken des möglichen frühen Bergmüller-Schülers und fürstpröpstlichen Ellwangischen Hofmalers Johann Edmund Wiedemann ausgetauscht worden zu sein. Wiedemann erhält am 21. Januar 1755 für fünfzehn geistliche Bilder "4 schuch hoch und 3 schuch breit" (also ca. 120 und nicht 138 bzw. 90 cm). Weil die Hälfte (acht Stück) schon seit zwei Jahren (also 1753) im neuen Priesterseminar schon hängen würden. Wegen der geringen Summe, und weil auch nichts von einer zweiten Rosenkranzserie sonst bekannt ist, dürfte Wiedemann die Bergmüller-Holzer-Gemälde

wieder hergerichtet haben. Der Rezensent versuchte deswegen die Gemälde auch auf einen möglichen Wiedemann -Anteil anzusehen, wobei die beiden letzten der Reihe (Gf 156 u. 157) damals besonders ins Visier gerieten. Der genannte, aber im Personenregister nicht wieder auftauchende Maler Nieberlein hat die Vornamen Johann Nepomuk und nicht wie fälschlich Josef Georg. Seine um einiges später ausgeführten, die bislang vermuteten Wiedemannschen-Vorgänger ersetzenden Fresken haben teilweise Bergmüller-Motive als Grundlage. Von dem wohl aus dem Fränkischen (Eichstätt?) stammenden Nieberlein finden sich anscheinend unerkannte Arbeiten in Nordhausen (Kreuzweg), in der Stadtpfarrkirche Neresheim, Birkenzell, Drackenstein (Fresken und Altarbilder) und in Ehingen, Heimatmuseum ('Hl. Sippe').

Bei dem Gemälde (G 164) 'Hll. Franziskus und Antonius mit dem Jesuskind' in Garmisch-Partenkirchen meinen die Autoren zu der holzerischen' rechten oberen Ecke, dass Bergmüller Ideen Holzers aufgenommen habe, aber Holzer nicht daran ausführend beteiligt gewesen wäre, da Holzer zu der Zeit (1736) schon mehr Raffinesse und Sicherheit besessen und nicht mehr für Bergmüller gearbeitet hätte. Auch das zweite, ebenfalls in der Augsburger Holzer-Ausstellung gezeigte Gemälde (G 165) 'Hl. Johann Nepomuk' lässt sich nicht mit dem sicher nur von Bergmüller ohne Holzer-Beteiligung gemalten 'Hl. Augustinus' (G 168) von 1737 in direkte Verbindung bringen.

Die angeführten Vergleichsarbeiten (Gv 323) und (G 199) zeigen eher den 'echten' Bergmüller. Am Rande: wenn um das Haupt als Nimbus nur wie üblich fünf Sterne gezählt werden, sollte die Ich-Form 'TACUI' statt "TACUIT" gewählt werden. Die zu dem Diessener Hl. Grab' (G 167) beigegegebene Rötelzeichnung in Privatbesitz (Straßer 2004, S. 24, Abb. 8) könnte suggerieren, dass Bergmüller teilweise auch nach dem lebenden Modell gearbeitet hat. In dem porträthaften Kopf des 'Seeligen Rasso' (G 169) vermuten die Autoren ein Mitglied des Hauses Wittelsbach, aber sicher nicht der damaligen Gegenwart. Das in Ummendorf befindliche Gemälde 'Enthauptung von Johannes d. Täufer' (G 171) ist gar mit "inven: et pinx:/ 1738" beschriftet, aber so ver-restauriert (1908?), dass Bergmüller und die für ihn eigentlich untypische drastische Momentaufnahme des Henkerstreichs kaum erkennbar ist. Bei der Ölgrisaille 'Die Patrone Ottobeurens' (G 179) von 1739 könnte man ikonographisch zu Benedikt seine Weltallvision hinzufügen. In dem Quellentext dazu muss es - wohl Schreibfehler - 'vindelicorum' statt "cindelicorum" und 'mortuus' statt "montuus" heißen. Bei der passablen kleineren Ölskizze 'Auferstehung der Toten' (G 180) sind trotz der Bezeichnung "JGB 1739" gewisse Zweifel über Bergmüllers Hand angebracht.

Das als fraglich v.a. wegen der Übermalungen und der verzeichneten linken Hand eingestufte Bild des 'Hl. Jakobus' (Gf 190) in Greding besitzt einen für Bergmüller sehr ungewöhnlichen sitzenden Engelsrückenakt eher venezianischer Prägung.

Bei den schon im Text angegangenen beiden profan-allegorisch-mythologischen Studien der Residenzgalerie Salzburg sollte man es bei G 193 das Gelage an der Hippokrene auf dem Helikon (nicht "Heliokon", als Teil des Parnass) und vor dem Rundtempel der 'Weisheit' spielen lassen. Zu dem verschollenen Gemälde (Gv 196) 'Agonie Christi', also eine Ölbergsszene, ist anzumerken, dass der damalige Zwiefalter Abt Benedikt um 1750 Bergmüller ursprünglich für ein Bild der Seitenaltäre ausersehen hatte. Die Aufträge gingen dann aber nach 1765 unter dem Nachfolgerabt Norbert Schmidler an württembergische Hofkünstler. Das 1747 nach Mochental verbrachte Bild Bergmüllers ist verschollen. Da Franz Joseph Spiegler, der Urheber von drei weiteren verschollenen Bildern, schon seit 1718 für das Kloster Zwiefalten tätig war, könnte auch das verschollene Bergmüller-Gemälde schon weit vor 1747 entstanden sein.

Unter G 197 findet sich wieder eine aussergewöhnliche, (G 180) verwandte Ölskizze auf Papier für ein Fresko in einer Evangelischen Kirche in Augsburg. Vielleicht wird die für 2012 angekündigte Festschrift für 'St. Anna' und der dortige Beitrag von Meinrad von Engelberg und Gode Krämer noch weitere Klarheit bringen, ob Bergmüller hier selbst mit dem feinen Pinsel das Zeichnerische etwas hintansetzenden Gemälde fertigte oder ein Geselle, der vielleicht auch die Ausführung für den doch schon 60jährigen aber rüstigen Bergmüller mit übernommen hat. Die zerstörten, als Tafelbilder ohne Untersicht gemalten 'Vier Erdteile' für die fürstbischöfliche Residenz in Augsburg (G 202-205) sind zeitlich unbestimmt und archivalisch nicht wirklich gesichert (vgl. G 224) und man sollte ihnen mit Fragezeichen begegnen.

Zu (G 214-217 und 36) drängt sich die Frage auf, warum J.B. Bader von dem früheren Hochaltarblatt Bergmüllers (G 36) eine Kopie anfertigte, während Bergmüller selbst 1755 zwei neue Seitenaltarblätter für die Jesuitenkirche in Landsberg liefern konnte. War J.B. Bader, der 1763 auch ein Gemälde liefern durfte, um 1758 etwa Gehilfe Bergmüllers?.

Bei (G 236-38) wird unnötigerweise die Quelle zweimal genannt.

Der anschliessende Katalogteil "**Nicht datierbare fragliche Gemälde**" enthält zumeist verschollene und damit stilistisch nicht einordenbare und einige noch vorhandene fragliche Malereien aber leider nicht komplett abgebildet.

Dass (Gvf 266), 'ein kleiner Kopf eines bärtigen Greises' in Banz eine Signatur "... Digitis pinxit Anno 1743" (nach einer Quelle von 1797) gehabt habe, erstaunt auch die beiden

Autoren. Sie versuchen in der 'Fingermalerei' einen Lesefehler von: "Invenit et ..." zu sehen.

Das im Ellwanger 'Religiösen Bildungszentrum' auf dem Schönenberg noch erhaltene Gemälde "Maria Magdalena" (Gvf 267) ist leider nicht abgebildet. Es soll aber dem öfters genutzten Schabkunstblatt (Gv 327) folgen. Auch (Gf 279): 'Totila bei dem Hl. Benedikt in Monte Cassino', ein in die Decke eingelassenes Leinwandgemälde, soll angeblich Bergmüller 1745 gemalt haben. Es ist leider auch nicht wiedergegeben, um die Zweifel der Autoren nachvollziehen zu können.

Es folgen "**Gemälde im Nachlass von Johann Georg Bergmüller**". Leider wurde das 1988 erstmals veröffentlichte Testament Bergmüllers in den "Materialien zur Bergmüllerforschung" hier nicht noch einmal abgedruckt. Vielleicht könnte Alois Epple seine zahlreichen Aufsätze auch im Netz der Forschung leicht zugänglich zur Verfügung stellen. Die vererbten Bilder verraten nicht besonderes. Die ganzen "Skizzen und Zeichnungen" erhielt der einzige, den Beruf weiterführende Sohn Johann Baptist. Was mit diesen Sachen nach dessen Tod 1785 in Augsburg geschah, dem wird hier leider nicht nachgegangen.

In dem Abschnitt "**Reproduktionsgrafik nach verschollenen Gemälden**" mit 60 Nummern alle mit Abbildung werden weniger die nicht erhaltenen Gemälde als die Bedeutung allgemein deutlich, die Bergmüller mit seinen Werken bis etwa 1760 und bis in die Zeit des Umbruchs in Richtung Klassizismus ausgeübt hat. Aus den thematisch oft als Durchschnittware anzusehenden gemalten Vorlagen ragt für den Rezensenten das erstaunlich gut sogar im Schabkunstblatt herauskommende Porträt (Gv 336) des Fürstbischofs von Augsburg, Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg (1663-1737) und die vor 1734 gestochene, geschabte 'Johannespredigt' (Gv 354) heraus, deren Vorlage mit (G 81) zeitgleich sein dürfte. Eine genaue Wiederholung des Schabkunstblattes (Gv 327) findet sich z.B. in Rottweil, Ruhe-Christi-Kapelle, wohl von Jakob Achert.

Den Abschluss bilden 81 "**Abzuschreibende Gemälde**" nach dem Standort gegliedert, aber leider- wie schon gesagt - nur mit ganz wenigen Abbildungen. Die Nummern (Ga 3-5) in der Augsburger Barockgalerie geben den Stand des Kataloges von 1984 wieder, während das rokokohafte und malerisch delikate (Ga 6) früher und damit unser Bild von Bergmüller verfälschend ihm selbst zugeschrieben wurde, wird es wie die schwächere und grössere (!) Ölskizze 'Hl. Augustinus zwischen Christus und Maria' (Ga 7) dem Bergmüller-Umkreis wie Johann Evangelist Holzer (Jürgen Rapp) bzw. Joseph Mages (Peter Stoll) zugewiesen auch nach Mitteilung des Buches. Während ersteres noch stark an Holzer

gemahnt, könnte das zweite Stück von Mages (1728-1769), Schwiegersohn des J. G. Rothpletz, stammen. Eine dritte, mit (Ga 6) fast gleichgrosse Skizze 'Hl. Augustinus mit der Mutter Gottes' (gegen Häresie und Laster) ebenfalls im Besitz der Augsburger Barockgalerie (Inv. Nr. 3786) wird gar nicht erwähnt oder gar diskutiert. Bei den beiden Alderbacher Auszugsbildern (Ga 9-10) heisst es zuerst (S. 271), dass "Es ... deshalb nahe (liege), ihm [Bergmüller] auch die Auszugsbilder dieser Altäre (G 115-116) zuzuschreiben". Warum werden sie dann nicht als (G 115a) und (G 116a) geführt?. Aus den diesmal beigegebenen Abbildungen ist aber wohl zurecht eine andere, bislang unbekannte Hand zu vermuten. Leider wieder ohne Abbildung ist (Ga 11, seit 1862 in Diedorf), um sie als mögliche Arbeit Johann Georg Wolckers überprüfen zu können. Die Nummern (Ga 12,15,16,17) wiederholen schon ältere Zuschreibungen an B. A. Albrecht und Matthäus Günther. Trotz der Datierung und Signatur wurde das rechte vordere Seitenaltarblatt 'Regina Coelorum' (Ga 18) nach Hämmerles Vermutung schon aus dem Jahre 1907 und nach Jürgen Rapps Forschungen der letzten beiden Jahrzehnte jetzt ganz aus Bergmüllers (eigenhändigem) Oeuvre ausgeschieden und Holzer zugeordnet. Nach Meinung des Rezensenten hätte dies - wohl auch im Sinne von Jürgen Rapp - bei (G 126, 131, 139, 140, 142) und wahrscheinlich (G 141) machen können und sollen. Die Abschreibung der beiden abgebildeten dreipassförmigen Auszüge (Ga 21-22) vom Josephs- und Barbara-Altar (G 112-113) in Eichstädt, St. Walburga ist nachvollziehbar. Aber es wird kein anderer Künstler angeboten.

Die Korrektur (Melchior Schmidner) der falschen Zuschreibung von zwei Bildern in der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg (Ga 23, 24) findet sich .B. schon im Ausstellungskatalog 'Barock in Ellwangen 1981, S. 61 und in Dehio, Baden-Württemberg I (Bruno Bushart) 1993 auf Seite 177 statt 179.

Neben der sicher richtigen Zurückweisung (vgl. der Rezensent, Studien zur Barockmalerei in der Fürstpropstei Ellwangen im 18. Jahrhundert, in: Ellwanger Jahrbuch 1981/82, Bd. XXIX, S. 34, Anm. 36"... daß das 1709 verbrannte ehemalige Hochaltarblatt 'Geburt Christi', Geschenk der Kaiserin Maria Eleonora ... in Wien von J.G. Bergmüller gemalt worden sei, ist wohl ein Irrtum") einer Urhebererschaft Bergmüllers bei dem ehemaligen Hochaltarblatt in der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg hätte sich der Rezensent noch Überlegungen zu dem um 1694 in Wien oder von Wien aus entstandenen Gemälde (Peter Strudel?) gewünscht.

Nach einigen, ohne Abbildung optisch nicht nachvollziehbaren Abschreibungen findet sich unter (Ga 39) eine 'Rosenkranzspende' aus dem Dominikanerinnenkloster Binsdorf, jetzt

in der Friedhofskapelle von Haigerloch-Gruol. Eigentlich müsste der Urheber dieses um 1740 in der Nachfolge Bergmüllers und noch mehr Holzers entstandenen, koloristisch ansprechenden Gemäldes - die gerügten Fehler sind nicht so gravierend - nach der Morelli-Methode an den Physiognomien der Putten festzustellen sein.

Es wäre auch schön gewesen, wenn das Altarbild 'Tod Mariens' (Ga 41) im Konstanzer Münster abgebildet worden wäre, da es mit "Johannes Rieger Fecit 1710" signiert und datiert ist, somit vom Vorgänger Bergmüllers als Akademiedirektor stammt und den Unterschied zu den Anfängen Bergmüllers gut dokumentiert hätte.

Von einigen Nebenbildern in der Pfarrkirche Kühbach (Ga 43-45) ist wenigstens (Ga 43) abgebildet, leider nicht das aus dem Jahre 1708 am Ende der Lehrzeit Bergmüllers von seinem Lehrmeister Johann Andreas Wolff gemalte Hochaltarblatt in der dortigen ehemaligen Benediktinerinnenklosterkirche St. Magnus.

Nach einigen weiteren Nummern ohne Abbildungen abgesehen von (Ga 50; als J.B. Bergmüller jetzt angesehen) gelangen die Autoren zu dem 'Pfingstbild' in Nasgenstadt (Ga 51) (Fig. 4), das der Rezensent auch aus eigener Anschauung seit langem gut kennt, und das er stilistisch ziemlich eindeutig Franz Anton Erler um 1730 zuordnen möchte. Leider fehlt vom etwas flämisch angehauchten Hochaltarblatt in derselben kleinen Kirche (Ga 52) wieder eine Abbildung. Der Urheber dürfte eher in Richtung des Matthias Pußjäger (1654-1735) zu suchen sein. Der bei Alfons Kasper, Kunstwanderungen Bd. IV, S. 102 angegebene Martin Weller ist sicher auszuschliessen.



Fig. 4: Franz Anton Erler, Pfingsten, linkes SAB, Nasgenstadt, Pfk., um 1730

Auf ein seit 2003 für Johann Friedrich Sichelbein gesicherter, Johann Heiss etwas verwandter 'Hl. Cyriakus' (Ga 53) folgen zwei Ovalbilder in der 1724 errichteten Kapelle zu Neunheim bei Ellwangen (Ga 54-55) (Fig. 5), für deren versuchsweise Zuschreibung an Bergmüller der Rezensent 1981 sich zu verantworten hat. Auf S. 64 ist dort zu lesen: "Wahrscheinlich ebenfalls von Bergmüller ... bzw. seinem Umkreis stammt ein beachtenswertes kleines Ovalbild 'Verkündigung (an Maria)' in der Kreuzkapelle von Neunheim", und ebendort auf S. 83: "aus stilistisch qualitativen Gründen und wegen der Ähnlichkeit des Verkündigungsendgels mit dem eines Altarblatts in Weissenhorn (vgl. G 67; ehem. Altarblatt aus Pfaffenhofen) , ein signierter Bergmüller ... (ihm) bzw. seinem Umkreis (einschliesslich Scheffler?) zuzuschreiben... (das) dazugehörige Pendant 'Hl. Johann Nepomuk' (Ga 55) ist sehr verdorben und qualitativ schwächer ... Beide ... (sind) etwa 1730 entstanden". In Dehio, Baden-Württemberg I, 1993, S. 585 (B. Bushart) wird eine Zuschreibung an Melchior Steidl um 1710 vorgeschlagen. Die beiden Autoren lehnen wegen "Flachheit der Engel, der Kopf von Maria und der Faltenwurf ihres Gewandes" eine Zuschreibung an Bergmüller ab ohne Nennung einer alternativen Hand. Für den Rezensenten ist das bessere Gemälde immer noch nicht eindeutig zwischen Steidl (Duktus), Bergmüller und Scheffler (breiter Kopf der Maria) anzusiedeln, wobei er mittlerweile geneigt ist Bruno Bushart mit Johann Melchior Steidl (1657-1727) beizupflichten allerdings fraglich ob schon um 1710.



Fig. 5: Melchior Steidl?: Verkündigung an Maria, Ellwangen-Neunheim, Kapelle, um 1730?

Die Nummern (Ga 57-58) wurden als Kopien der Gemälde (G 51-52) vom Rezensenten oben schon angesprochen. Bedauerlicherweise ist die grosse 'Hl. Dreifaltigkeit' (Ga 61) in Pfaffenhausen - wohl 1713 für die dortige Pfarrkirche gemalt und mit einem nur noch als "Michael ..." zu lesenden Namen signiert - wieder nicht abgebildet. Der genannte Preis (54 fl.) für das abgebildete Gemälde (Ga 62) 'Verehrung Hl. Katharina auch als Patronin der Wissenschaft' kann bei der angegebenen Grösse 450 x 250 cm nicht stimmen, auch wenn es nicht vom teuren Bergmüller stammt, zumal die Qualität nicht so gering ist auch im Vergleich mit Bergmüllers signiertem Pendant-Werk 'Hl. Thomas von Aquin' von 1722 (G 68). Aber der Abschreibung (Nachfolge Johann Carl von Resfelds?) ist zuzustimmen. Die letzten Nummern (Ga 63 bis 81) besitzen wieder keine Abbildungen und sind deshalb nur mit grösserem Aufwand zu kommentieren. (Ga 64) 'Maria als Königin der Apostel' in Stams (Ga 64) ist bekannt und zumindest seit Rapp 2009 als Holzer bestimmt. Ausser der Tapfheimer 'Rosenkranzübergabe' (Ga 65), die Peter Stoll G.B. Göz oder Johann Josef Anton Huber mittlerweile (weniger) zurecht gibt, wären auch noch die 'Apostelbilder' (Ga 70-78) aus dem Augsburger Dom, jetzt in Wettenhausen, die 1719 von dem älteren Mathäs May(e)r (1665-1728/48; zusammen mit Bergmüller in Bergheim als Freskant) gemalt wurden, von der Abbildung her interessant gewesen. Aber wie gesagt, vielleicht wird sich in Türkheim oder Umgebung jemand finden, der das von Alois Epple verdienstvollerweise gesammelte Bild-Archiv-Material möglichst leicht zugänglich ins Netz stellt, sodass sich das Bild Bergmüllers und seiner Schule noch besser erkennen lässt. Unter den Registern wird eines für die Bildthemen, die Ikonographie, schmerzlich vermisst.

Schluss:

Trotz der hier vorgebrachten teilweise kritischen Anmerkungen schliesst das vorgelegte Buch v.a. auch durch seine guten Abbildungen eine Forschungslücke. Es bleibt zu hoffen, dass sich das Autorenteam - wie schon zu Beginn gesagt - auch der Fresken und Entwerfertätigkeit Bergmüllers noch annimmt. Erst dann in einer Gesamtbio- mit allen Dokumenten und einer Werkmonographie mit einem möglichst vollständigen Quellenanhang wird sich die Bedeutung Bergmüllers besser einschätzen lassen. Mit einer langjährigen Kenntnis durch Autopsie und unter dem Eindruck dieses Buches erscheint dem Rezensenten der gebürtige Türkheimer als nicht ganz wie Göz 'ondulierender', guter Zeichner und einflussreicher Entwerfer, der aber figurlich und in dem tonigen Fond die Herkunft aus dem vergangenen 17. Jahrhundert nie ganz verleugnet und nur in Ansätzen v.a. gegenüber dem älteren Johann Baptist Zimmermann (1680.1758) den Anschluss an

das Rokoko gewinnt. Damit klingt auch wieder das in der Einleitung des Buches angedeutete, nicht so seltene Phänomen an, dass Bergmüller durch seine Vorlagen und seine Tätigkeit als Verleger, seine florierende Werkstatt, seinen nicht aufregenden und aufgeregt, relativ leicht nachzuahmenden akademischen Stil, der wohl dem Zeitbedürfnis von ca. 1710 bis 1730/40 weitgehend entsprach, einen grossen Einfluss auf Schüler, Mitarbeiter und andere in fast ganz Süddeutschland ausübte und er zumindest von seinem genialeren Mitarbeiter Holzer und wohl im Fresko auch von Wolcker künstlerisch profitierte. Der Akademiker, Lehrer, Pädagoge Bergmüller bleibt trotz seiner beiden mehr praktisch ausgerichteten Publikationen in diesem Buch sehr blass. Von einer Mitwirkung an der kunsttheoretischen Diskussion, von Akademiereden o.ä. konnte man bislang nichts lesen. Ausser der Stellung des Aktmodells, von Korrekturen und vielleicht künstlerischen Expertisen dürfte in Augsburgs reichstädtischer Akademie von 1730 bis ca. 1755 und der Gründung des mehr als Kunstverein agierenden Kaiserlich Franziskischen Akademie nicht viel gelaufen sein (vgl. Elisabeth Bäuml 1950).

Auffällig ist das nicht nur alters- oder krankheitsbedingte Nachlassen in den Tafelgemälden nach Banz (G 181), in den Entwurfszeichnungen nach dem 1746 datierten hervorragenden Blatt 'Allegorie des Handels' in Augsburg (Straßer 2004, S. 112, Z 90) wie z.B. in der schwachen, gehilfenmässigen Zeichnung für Fulpmes von 1747 (Straßer 2004, S. 114, Z 91). Die nach dem Vorbild der jüngeren Generation auch von Bergmüller aufgegriffenen Ölskizze stehen aber hinter den kolorierten Federzeichnungen zurück. In den Zeichnungen mit den von Pietro da Cortona, Johann Anton Gump, Paul Decker herrührenden durchbrochenen und etwas mit der Rocaille mitschwingenden Scheinarchitekturen über den Köpfen kommt Bergmüller auch seinem anderen ehemaligen Mitarbeiter Gottfried Bernhard Göz sehr nahe. Eine andere z.B. Januarius Zick vorausgehende Komponente Bergmüllers ist v.a. im Fresko sein erzählerischer, abbildhafter (Detail-) Realismus oft auch unter Schwächung des Künstlerisch-Artistischen im Kompositionellen mit dem Sinn für die grosse Form (oder Fläche). Im Rückblick auch der Buches ist Bergmüllers ruhige, massvolle Mischung von München (Wolff, Steidl), Italien (Maratta) und vielleicht noch etwas Flämischem gegenüber Asams Wucht und Vitalität, Spiegler Exaltiertheit und Manier und Holzers organischerer Natürlichkeit nicht so individuell, aufregend und faszinierend innovativ genialisch aber dafür gute, solide Zeichnung und Malerei, eine nicht nur handwerkliche Basis für zahlreiche Kunstlehrlinge und Gesellen, die er in das Kunst- und Handelszentrum Augsburg zog. Die mögliche Rolle Bergmüllers in der Entwicklung der süddeutschen barocken Freskomalerei wird sich leider

erst nach einer weiteren künftigen Spezialuntersuchung wirklich abschätzen lassen.

(Stand: 21. August 2012)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)