Die Grafische Sammlung im Schaezler Palais:
Deutsche Zeichnungen des Barock in Augsburg

Herausgegeben von: Gode Krämer, Peter Prange, Christof Trepesch

Berlin 2025, 352 Seiten, 300 Farbabbildungen, 79,00 €

(Kommentar)

Nach fast 40 Jahren und dem von Rolf Biedermann 1987 verfassten Ausstellungskatalog unter dem Titel „[über 200] Meisterzeichnungen des Barock aus der Barockgalerie Augsburg“ erschien 2025 wieder ein noch ansehnlicheres Begleitbuch zu einer Ausstellung („Augsburger Geschmack. Barocke Meisterzeichnungen aus den Beständen der Grafischen Sammlung“ 31.7. – 28.9.2025) mit einem Florilegium von diesmal 149 Arbeiten aus dem Augsburger Sammlungsbestand herausgegeben und eingeleitet von dem ehemaligen stellvertretenden Direktor Dr. Gode Krämer, dem Grafikspezialisten und Sammlungshistoriker Dr. Peter Prange und dem jetzigen leitenden Museumsdirektor Dr. Christof Trepesch mit der Sammlungsvielfalt („Die grafische Sammlung der Kunstsammlungen und Museen Augsburg“ von G. Krämer) und der speziellen Sammlungsgeschichte („Über das Sammeln von Druckgrafik und Zeichnungen in Augsburg“ von P. Prange), wobei sicher der Schwerpunkt landläufig auf ‚Augsburger Kunst‘ liegt, aber vor allem bei den zahlreichen hier vertretenen Neuerwerbungen sich der Gesichtskreis innerhalb des Barocks doch weitet. Die Texte zu der mittlerweile farbig abgebildeten Zeichnungsauswahl nach Künstleralphabet (1987: noch nach Jahrhunderten unterteilt) in diesem Bildband stammen von zahlreichen ausgewiesenen und namhaften Fachleuten. Bei intensiver Betrachtung der Abbildungen und sorgfältiger Lektüre der dazugehörigen Kommentare macht man sich doch so seine Gedanken, und es kommen einem Fragen und Zweifel, die wir der Katalogreihe nach zu formulieren suchen möglichst werk- und textimmanent des Aufwandes halber. Die von uns zur Argumentation angeführten zusätzlichen Werkbeispiele werden im folgenden Text soweit wie möglich abgebildet. Ansonsten sei aber auf den primären Augsburger Bildband verwiesen. Nur einige Aufnahmen werden wir ihm entnehmen, um unsere interpretatorischen Abweichungen zu visualisieren, und um diese notfalls auch ohne im Besitz des Ausstellungskatalogs etwas ‚einsichtig‘ werden zu lassen.

Es beginnt also mit **Nr. 1** und einem erstaunlicherweise trotz der Ausarbeitung unbezeichneten, Johann Anwander (1715-1770) zugeschriebenen Präsentations-Entwurf (Fig. 001-1) für das Maria-Trost-Bruderschaftsaltarbild der Augustinerklosterkirche im fränkischen Münnerstadt



Fig. 001-1: Detail aus Abb. 1



Fig. 001-2: Detail aus Abb. 1.1



Fig. 001-3: J.G.Bergmüller, König Dagobert (Detail), 1726. Öl/Lwd. Donauwörth, Hl.Kreuz.



Fig. 001-4: J.G.Bergmüller, König Dagobert (Detail), um 1726. Feder, laviert. Cambridge, Fogg Art Museum. (Foto: Museum)

(bezeichnet: „Johann Anwander invenit et pinxit“) (Fig. 001-2) und dem Kommentar von Angelika Dreyer, Bearbeiterin für das südliche Bayern im neuen ‚Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland‘ unter dem Titel: **„Antonio von Aragón und Papst Clemens X erscheinen das Gnadenbild Maria Trost und die heilige Monika“**. Wir würden in Anlehnung an die Münchner Anwander-Dissertation von Anton Merk (1975, gedr. 1982, S. 146) „Papst Clemens X empfiehlt Pedro Antonio von Aragón die Aufnahme in die augustinische Gürtelerzbruderschaft mit/vor der Vision der Gürtelspende Marias an die heilige Monika, Mutter des heiligen Augustinus“ vorziehen. Das dem damaligen Neapler Vizekönig dabei präsentierte, gesiegelte päpstliche Schriftstück (Stiftungsurkunde) erhält im Gemälde den Titel: „Indulgentiae / Plenariae / Marianae / Corrigiae / L. C. (= Loco codicilli oder codicillorum, ähnlich L.S. = Loco sigilli) oder: ‚Volle Marianische Ablässe der Gürtel(-Bruderschaft) mit Siegel‘. Der Hauptunterschied zum Gemälde ist – wie erwähnt – hier das übliche Bereithalten des Gürtels durch die Stifterin Maria für Monika. Interessanter und zugleich schwieriger als der Inhalt (Ikonographie, Ikonologie) zu beantworten sind die formalen stilistischen auch qualitativen, hier etwas zu kurz kommenden Fragen. Anwander wird als Schüler von Johann Georg Bergmüller bezeichnet. War er Werkstattmitglied und wann? Besuchte er nur das Aktzeichnen an der Augsburger Akademie unter dem damaligen Direktor Bergmüller? War er Gehilfe bei einem Bergmüller-Schüler wie etwa Johann Georg Wolker oder auch bei einem Maler wie Joseph Ignaz Wegscheider? Sicherlich hat Anwander Bergmüller-Druckgrafik besessen und nach bzw. mit ihnen gearbeitet wie hier für die linke Bittfigur aus dem Seitenaltargemälde Bergmüllers von 1726 (Fig. 001-3) in der für den seit 1740 in Lauingen ansässigen Anwander nicht fernen Donauwörther Prämonstratenserklosterkirche, dem seitenverkehrten Nachstich von Gottfried Bernhard Göz, weniger dem Bergmüller-Originalentwurf (Fig. 001-4) seit Ende des 19. Jahrhunderts im Fogg-Art-Museum der Harvard University von Massachusetts. Neben diesem barocküblichen Zitat-Pasticcio-Verfahren (vgl. die unstimmigen

Perspektiven) galt die für Anwander außergewöhnlich detailliert und etwas eigenständiger ausgearbeitete, aus französischem Besitz Anfang des 19. Jahrhunderts auftauchende, recht qualitätvolle Zeichnung sogar als von der Hand Cosmas Damian Asams.

Wenn man jetzt die ebenfalls von Angelika Dreier besprochene Zeichnung **Nr. 2**: **„Abschied des heiligen Laurentius von Papst Sixtus II“** als quadrierter Entwurf für das angeblich 1757 datierte Chorfresko (Fig. 002-1) in der Pfarrkirche von Grunertshofen gleichzeitig mit den bedeutenden Fresken in der Augustiner-Kirche von Schwäbisch Gmünd (Fig. 002-2) unter Asam-Einfluss vom nämlichen Johann Anwander dagegen vor Augen hält, kann man das vorangegangene, stilistisch etwas altertümliche, aber zeichnerisch korrektere Blatt nur mit etwas Fragezeichen bei dem Lauinger Maler belassen. Anwander hatte sich nach der Bergmüllerischen „soliden Berufsgrundlage“ nunmehr quasi locker, unbekümmert und etwas volkstümlich zu sich gefunden. Die Autorin müht sich dagegen mit der theologischen Exegese v.a. in dem veränderten Handgestus bei der freskalen Umsetzung etwas ab, während uns die künstlerische Entwicklung Anwanders (von Johann Georg Bergmüller, Anton Enderle zu Cosmas Damian Asam und Joseph Ignaz Wegscheider) schon 1752 in der Pfarrkirche von Prittriching (Fig. 002-3) weit mehr interessieren würde.



Fig. 002-1: J. Anwander, Abschied d. Laurentius von Papst Sixtus II, 1757?, Fresko. Grunertshofen, Pfk. St. Lorenz. (Foto: Wikimedia)



Fig. 002-2: J. Anwander, Bekehrung d. Hl. Augustinus, 157, Fresko. Schwäbisch Gmünd, ehem. Augustinerkirche, Chor. (Foto: Wikimedia)



Fig. 002-3: J. Anwander, Martyrium d. Kirchenpatrone, 1753, Fresko. Prittriching, St-Peter u. Paulkirche, Schiff. (Foto: Wikimedia)

Im Ausstellungskatalog von 1987, S.194/95, Nr. 91 wurde noch ein weiteres zeitlich dazugehöriges Blatt „Heiliger Sebastian als Märtyrer“ (Fig. 002-4) von Anwander als Entwurf im Augsburger Besitz für ein bezeichnetes und 1756 datiertes Gemälde (jetzt Museum Ulm, Inv. Nr. 5636) präsentiert, wobei damals die „Körperlichkeit und Expressivität des Ausdrucks … bisweilen von bäuerlicher Herkunft“ als Epitheta gewählt wurden.



Fig. 002-4: J. Anwander, Hl. Sebastian, um 1756, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Museum)

Lange Zeit galt die über die Sammlung Röhrer nach Augsburg gekommene, schwach quadrierte, völlig unbezeichnete lavierte Federzeichnung über Bleigriffel **Nr. 3**: **„Ehrenpforte zum Einzug Karl Albrechts und Maria Amalias in München“** anlässlich der Vermählung des bayrischen Kronprinzen Karl Albrecht (nachmalig Kaiser Karl VII) mit der Kaisertochter Amalie als Werk des Theater- und Hof-Malers Nikolaus Gottfried Stuber (1688-1749). Wegen ihrer Übereinstimmung auch von der Grösse mit einer Radierung/Stich (Fig. 003-1) und deren Bezeichnung „C.D.Assam inu:“ und „J.Mörl Sc.Mon“ wird sie jetzt wieder von der wohl besten Kennerin der Münchner Verhältnisse nach ihrem maßgeblichen Aufsatz, in: Ars Bavarica 90, 2020, S. 92-168, Susan Tipton, Stubers Vetter Asam ohne Frage wieder zugewiesen. Warum steht auf der Druckplatte kein zusätzliches ‚delineavit‘ (vgl. den Stich des im Innern neugestalteten Freisinger Domes von 1724/25 mit: „Cosmas Damian Asam pinxit et inv.“ und „Franc: Jos: Mörl: sculps: et excud: Monach:“), obwohl die Zeichnung seitenverkehrt genau gepaust wurde? Hat Asam als Architekt für diese ephemere, weitgehend hölzern gehaltene Bau-Verkleidung nur die Idee, die Planung aber vielleicht nicht diese zentralperspektivische Ansicht zum besseren Verständnis oder Vorstellung geliefert? Könnte es sich um eine Kooperation der beiden Vettern handeln, die sich im übrigen Andrea Pozzos Vorlagenwerk teilten? Im Figürlichen ist wenig Asams Handschrift zu entdecken. Ob sich Adam zu Zeiten seiner stärksten Beanspruchung durch Aufträge einer solchen architektonisch-konstruktiven Aufgabe überhaupt widmen wollte?

Wie dem auch sei, die druckgrafische Umsetzung lag in den Händen des Joseph Mörl, Schwager Asams. Dieser (Franz) Joseph Mörl (1697-24.04.1737), Hochfürstlich Freisinger Kammerdiener und Kupferstecher, lebte in München als Sohn des am 28.06.1734 beerdigten und 1671 wohl in Tirol geborenen Herrn Franz Anton Mörl seiner Profession nach Innsbrucker bzw. oberösterreichischer kaiserlicher Agent. Es gab also keinen Kupferstecher Franz Anton Mörl.

Zeichnung oder Druck geben wie von Susan Tipton und Wolfram Schmitz rekonstruiert die barock einschwingende Rathaus-Torpassage stadteinwärts in Richtung Residenz wieder. Innerhalb des allusorischen ikonographischen Beiwerks erwähnt die Autorin die beiden ein großes gerahmtes Bild flankierenden Löwen mit den Kurinsignien. Links können wir den pfälzischen Löwen mit dem Reichsapfel als Erbtruchsess deutlich erkennen. Beim anderen Bayerischen ist vielleicht z.B ein Kurfürstenhut vage auszumachen. Auf dem gelatteten großen (im Stich fälschlich gebogenen) Mittelfeld quasi als Supraporte erscheint als grosser Türkenbezwinger der Vater des Bräutigams, der dem Brautpaar weniger zu einem Hochzeits-Tempel mit „Panhoplien“, sondern zur Residenz der künftigen Herrschaft den Weg weist. An den Gewänden war links mit der Rüstung auf den Kriegsfürsten und wohl rechts auf den Friedensfürsten angespielt. Bei den übrigen Einzelheiten wie dem barock-witzig auf das passierende Brautpaar zielenden Amor können wir der Autorin



Fig. 003-1: F.J.Mörl nach C.D.Asam, Ehrenpforte am Rathausturm, 1722, Radierung u. Kupferstich. München, Stadtmuseum. (Foto: Museum)

weitgehend folgen. Von der in Bleigriffel vorgesehen nicht mindestens sechsspännig fürstlichen, sondern wie bei der Venus nur zweispännigen (Löwen, weisse Schwäne, Tauben u.ä.) Hochzeitsmuschelkutsche von hinten blieb nur der vorauseilende Herold mit Stab und die Salutsalve einer sicher nur gemalten Kleinkanone auf der Balustrade der Gerüstkonstruktion.
Ob „implizit“ die „Pragmatische Sanktion“ in dieser von der Stadt München inszenierten und bezahlten Dekoration schon aus dem Jahre 1722 enthalten ist, würden wir doch in Frage stellen wollen, wie wir auch das Schriftbanner der Fama mit der lateinischen Inschrift: „En Seniores / Progenitores / Quibus Austriacum / Florens Coñubium /Perennem Reddidit / Bojariam / Hos sequere“ statt: „Seht die Vorfahren, denen eine blühende Ehe zwischen Österreich und Bayern Bestand verliehen hat, und tut es ihnen nach“ eher so übersetzen: ‚Sieh [Karl Albrecht] die alt(er)en Vorfahren, denen eine blühende [nachkommenreiche] mit Österreich eingegangene Ehe-Verbindung ein dauerndes Bayern verschafft hat. Folge diesen nach‘ (so der väterliche Rat).
Mörls Grafik trägt dazu eine lateinische Widmungs-Subscriptio: „Vivant in plurima / Felices in saecula, / ALBERTUS CAROLUS, / AMALIA.“ (Es leben lebenslang glücklich: Albertus Carolus und Amalia) und: „Plus ultra Gloriae / Multa cum Sobole / Numinis Difftera / Det patriae.“, was Susan Tipton in ihrem Aufsatz von 2022, S. 101, Anmerkung 37 schon in: „Numinis Dextera [manus]“ ohne nähere Erklärung ändert. Vielleicht haben wir es auch mit einem Schreibfehler (Diffterat > Differat?) zu tun, und was dann ungefähr so zu übersetzen wäre: ‚Mehr als Ruhm möge er [Karl Albrecht] dem Vaterland geben, möge er sich mit zahlreichen Nachkommen von göttlichem Geschick sich verbreiten‘.

Eindeutig die Hand Asams verrät die wenig später entstandene Zeichnung **Nr. 4**: **„Verehrung der Kirche durch die vier Erdteile“** (1987 als Nr. 92, S. 196-197), die ein Fresko in der Benediktinerklosterkirche von Kladrau vorbereitete. Anscheinend gibt es momentan keinen Asam-Zeichnungs-Spezialisten, sodass sich Peter Prange dieser wie der folgenden Nr. 5 ebenfalls von Asam annehmen musste. Wenn man den ambrosianischen Te-Deum-Hymnus (Lobpreis Gottes) zur Hand nimmt und 1. „Te laudamus: Te aeternum patrem omnis terra veneratur“ (die Schöpfung preist Dich Ewiger Vater, Dreifaltiger Gott) oder: 2. „Te gloriosus“ (Die Kirche preist Dich …) bzw. den angeführten Vers: „Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia“ (Die heilige Kirche bekennt Dich über den ganzen Erdenkreis), sollte man den Titel eindeutiger formulieren: „Die Weltkirche verehrt den dreifaltigen Gott“ (Gnadenstuhl und Geisttaube) durch auffordernden Gesang und Ruhmesposaunenklang, was wenigstens 1987 schon Erwähnung fand.

Die Skizzenhaftigkeit des Blattes selbst führt Prange auf Asams „Schulung im römischen Milieu“ und besonders auf Carlo Marratta zurück. Die Bewegung der konvulsivischen Gewandfiguren, Ballungen zeigt jedoch mehr den Einfluss von Giovanni Battista Gaulli bzw. Giovanni Lorenzo Bernini. Selbstverständlich ist, dass ein Künstler die Anbringungs- und Betrachtungssituation mitberücksichtigt. Noch näher dem farbigen Fresko auch im Vergleich mit der Ölskizze kommen Asam und andere Künstler durch die aquarellierte Papierskizze. Die Schnelligkeit der Asam-Skizze spiegelt weniger die rasche Freskotechnik als den Ausdruck von imaginärer Lebendigkeit und Vergänglichkeit der Zeit wieder. Die Schräg- besser: Untersicht erfolgt nicht nur wegen der Anbringung, sondern dient zur Verstärkung der ‚untertänigen‘ Verehrung. Das Ganze spielt übrigens ähnlich dem Petersdom als Zentrum der Kat-holisch-Päpstlichen Kirche vor einem Reliefaltar.

Die nächste Cosmas Damian Asam zugewiesene Zeichnung **Nr. 5** wird von Peter Prange mit: **„Tod und Krönung des Heiligen Franz Xaver durch Christus“** (Fig. 005-1) betitelt, unmittelbar vor der „Apotheose des Heiligen“. Um diesen im christlich-theologischen Bereich problematischen Begriff zu vermeiden, und etwa durch ‚Tod und Lohn des heiligen Gottesdieners Franz Xaver‘ zu ersetzen, genügt ein nochmaliger Blick auf das nur skizzenhaft andeutende Werk: Der Erleuchtete auf dem Sterbelager mit dem Kreuz in der Hand (ein Sterben in Christus) ist gängige Ikonologie. Im unteren irdischen Bereich scheint links noch eine geöffnete Grabkammer in der Ferne sich ‚abzuzeichnen‘, während in dem oberen himmlischen Register zumeist nur die Himmelsboten Sterbe- und Seelenbegleitung leisten, erscheint hier die Trinität (?), wobei Christus dem moribunden ‚Astralisierten‘ wie bei einer ‚Lactatio‘ einen Strahl ins Herz leitet und eine zuvor auf einem himmlischen Sedile gelegene Heiligenkrone bereithält, um ihn an seiner Rechten Platz nehmen zu lassen. Zwei Engel halten keine Spruchbänder, sondern legen der unsterblichen Seele Franz Xavers einen Teppich zum Aufstieg zu diesem Nebenthron aus. Gott Vater der Allmächtige mit Szepter auf der Weltkugel (?) hält in der Rechten das Buch des Ewigen Lebens. Die Geisttaube muss man sich darüber noch hinzudenken. Prange vermutet zurecht einen Entwurf für ein unbekanntes Altarbild mit jesuitischem Hintergrund (Mannheim um 1730) und beschreibt gut die sparsame ideenskizzenhafte Bleigriffelvorzeichnung, die mit dem eher spitzen Pinsel zeichnerisch weiter konkretisiert und nicht so sehr durch ein malerisches Hell-Dunkel ergänzt wird. Nur sollte wenn hier weniger wieder das Vorbild Carlo Maratta bemühen oder die vermuteten venezianischen Einflüsse etwas wenigstens spezifizieren. Technisch ganz ähnlich bietet sich übrigens das 1987 als Nr. 93, S. 198-199 erwähnte Blatt einer ‚Schutzengelgruppe‘.



Fig. 005-1: C.D.Asam, Tod und Krönung des Hl. Franz Xaver, um 1730, Pinsel über Bleigriffel. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Das 1987, S. 16-17 als Nr. Nr. 3 behandelte Doppelblatt nach einer Ablösung **Nr. 6**: **„Martyrium der Hl. Afra“** und auf jetzt mitabgebildeter Rückseite – weniger ‚Stier‘ als ‚Ochse‘ und auf dem Kopf stehend eine frontal-zentralperspektivische ‚Ansicht eines vier-achsigen-stöckigen Baukomplexes mit Arkaden‘ als Rötelzeichnung links ein Baumgebilde mit perspektivisch falscher Beetumrandung – wird von Gode Krämer als Meisterzeichnung gesehen: „unglaubliche

Beweglichkeit seiner Federführung und die perfekte Verbindung der drei über einander liegenden Techniken: Rötelvorzeichnung, Feder und Lavierung, die zusammen einen klar definierten Reliefraum schaffen“, was wir so nicht teilen können, da das Rötelgekritzel völlig ‚daneben‘ ist. Die Rötelzeichnungen auf der Rückseite wirken sogar wie die eines Anfängers („flüchtig ungenau“, „sorgsam direkt“ = unsicher). Die querformatige Vorderseite inhaltlich zutreffend mit einer Art negativer ‚Autodafé‘ der Stadtheiligen Dirne Afra mit ihren entblössten Brüsten wirkt mehr szenisch-malerisch als reliefplastisch-bildhauerisch aufgefasst. Die zumindest zeitgenössische untere Bezeichnung „S: B: 1633“ ist mit der freigelegten mittigen Federbezeichnung auf der Rückseite : „Simon Pachmann 1633 Bilthauer (f:?)“ irgendwie konfrontiert. Der in Muri geborene und gestorbene Bildhauer Simon Bachmann hat immer mit Pachmann unterschrieben. Warum hier ein „B:“ auftaucht, bleibt ungeklärt. Der erwähnte Allgäuer Bildhauergeselle Konrad Ferdinand Ertinger brachte 1648 in Wien den „beriemte(n) bildhauer simon Bachmann“ mit dem von Sandrat erwähnten, von Friedberg stammenden Maler Georg Bachmann (1613-1652) in verwechselnder Verbindung. Der angeblich über 26 Jahre weitgereiste Bildhauer Simon Bachmann, der zumindest auch in Konstanz nachweisbar sein soll, hielt sich nach Gode Krämers Vermutung motivbedingt in Augsburg und damit auch in der Nähe des für seine Rötelzeichnungen bekannten Bildhauers Georg Petel (+ 1635 in Augsburg) auf, ohne das man in dem Augsburger Blatt einen Reflex des Letzteren erkennt. Der Bearbeiter bringt auch nicht überzeugend eher Matthäus Gundelach ins Vorbild-Spiel. Die späten Reliefs Bachmann an dem Chorgestühl und die „pedantischen“, „durchgepauste(n)“ Vorzeichnungen des „großartigen Zeichner(s)“ haben auch nach Gode Krämer kaum etwas noch mit dem Augsburger Blatt vorne und hinten zu tun.

Die in Augsburg lehrende Ikonographie-Spezialistin Andrea Gottdang hat sich eines weniger kunst- als inhaltsreichen Miniaturbildes auf Pergament als **Nr. 7** unter dem Titel: **„Zwei Freunde (Stammbuch)“** (Fig. 007-1) angenommen, das auch wegen der Rocaille-Ornamentik vermutlich um 1757 entstanden ist und einst in einem von 1751 bis 1799 reichenden Stammbuch (Album Amicorum) eingebunden war. Es gehörte nach der Autorin einem zum graubündischen (protestantischen?) Adel zählenden Bankier C.L.M,O.H.C. Castelmur(o). Die Gouache wurde als Gedenkblatt anlässlich eines seiner weiteren Aufenthalte in Augsburg (um 1757) eingebunden und thematisiert neben dem uns unbekannten individuellen Bezug allgemein den Freundschaftsgedanken, da außer der Signatur keine Widmung erkennbar ist.
Zu dem sich als Urheber ausweisenden, wohl ebenfalls protestantischen Miniatur- bzw. Porzellanmaler Samuel Baumeister in Augsburg bzw. München fehlen die genauen Lebensdaten. Abgesehen von den vermeintlichen Wohn- und Sterbeorten Lyon und Augsburg bleiben die zum

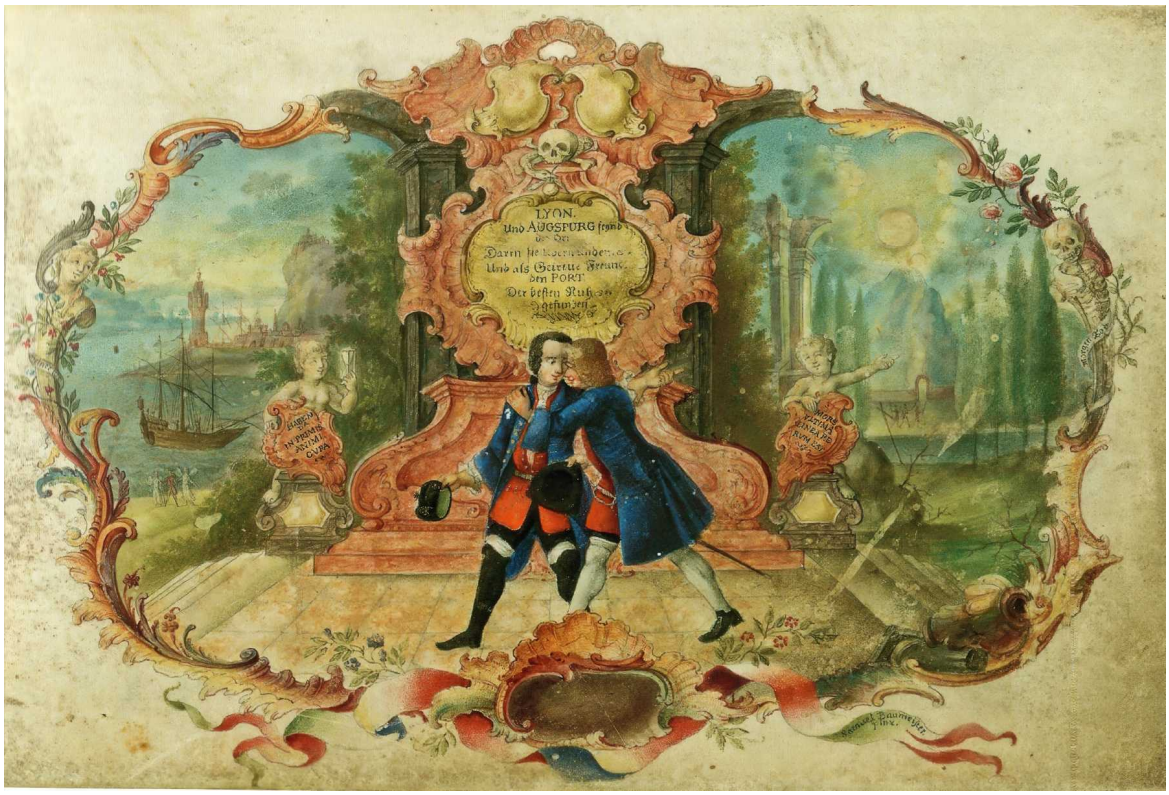


Fig. 007-1: S. Baumeister, Zwei Freunde (Stammbuch), um 1755, Gouache auf Pergament. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

(diesseitigen) Abschied bzw. zum (jenseitigen) Wiedersehen sich umarmenden beiden Freunde anonym. Während die Autorin die geistliche Laufbahn (Birett des Domherren) des Linken in Lyon bzw. eher in Augsburg erkannte, blieb ihr die Militärische (Dreispitz, Offiziersdegen) des anderen eher in Lyon als in Augsburg etwas verborgen, weswegen Sie einige Gegenstände im Vordergrund als „Säulenstumpf“ bzw. „Gartenvase“ deutete. Diese erinnern eher an Mörser bzw. Signal-Kanonen. Die nicht erwähnten kometenartigen Lichtkegel könnten Geschossbahnen markieren. Über dem Zypressenhain der Trauer wird unser Kriegsheld jenseits des Flusses durch ein Tor auf den Berg der ruhmreichen ‚Virtus‘ eskortiert. Die etwas verschleierte Sonne macht eher den Eindruck eines Vollmondes. Selbst die Rosen der Umrandung rechts geben Tau-Tränen der Trauer ab, oder es fallen die verblichenen Blätter der vergänglichen Blüte. Auf der anderen Seite haben wir eine beschauliche, besiedelte Landschaft mit schiffbarem Fluss bei Sonnen-Auf- oder Untergang vor uns. Am Ende des friedlichen Lebensflusses mit dem geankerten Schiff wird der Passagier am Ende seiner irdischen Reise über eine Sandbank von zwei Engeln geleitet.

Der Putto auf der rechten Begleitung des wie ein stufiger Erinnerungsaltar der ewigen Freundschaft (amicitia aeterna; morte fortior) aufgebauten mittigen Monumentes hält eine Kartusche mit lateinischen Text: „MORS / ULTIMA / LINEA RE- / RUM EST“ (‚Der Tod ist die Grenze,

Befreiung aller Dinge; Horaz, Epistel I, 16, 79 bzw. Otto van Veen, Quinti Horatii Flacci Emblemata, 1607, S. 212). Auf der anderen Seite befindet sich die lateinische Sequenz: „HABEN / Da / IN PRIMIS / ANIMI / CURA“ (‚Man muss sich um den Geist, die Seele sorgen‘, vgl. Otto van Veen, Quinti Horatii Flacci Emblemata, 1607, S. 54). In der mittleren bedeutenderen Kartusche liest die Autorin: „LYON / Und AUGSPURG / seynd / der Ort / Darin sie überwünden [ornament?]/ Und als Getreue Freund / den PORT / der besten Ruh [Ornament?] gefunden“. Wir würden von Rhythmus, Reimung und Sinn her leicht verändert folgendes vorschlagen:

LYON und AUGSPURG seynd /
der Ort /
Darin sie überwunden [die linea rerum?] /
Und als Getreue Freund /
den PORT /
der besten Ruh gefunden“.

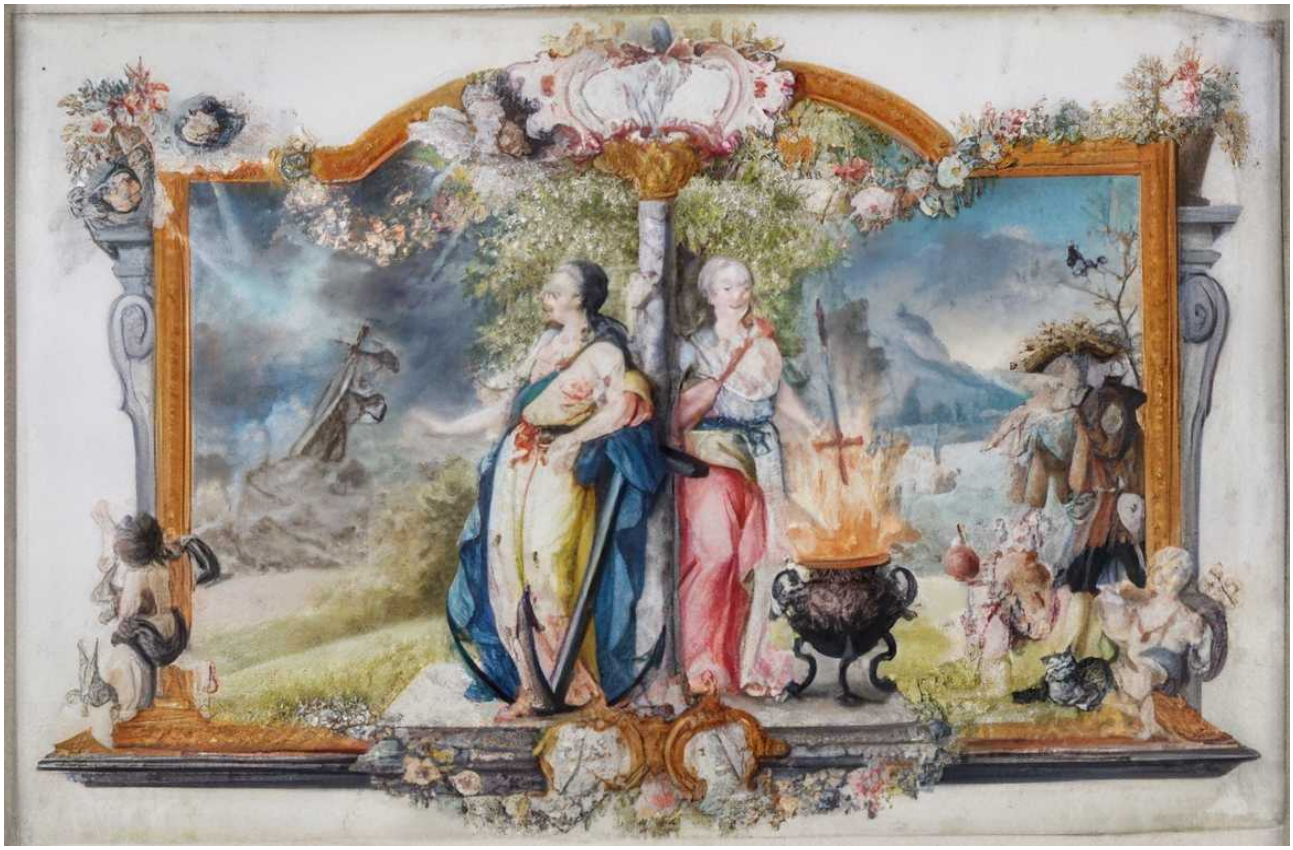


Fig. 007-2: S. Baumeister, Allegorie der drei göttlichen Tugenden bedroht durch die Laster, um 1770, Gouache auf Pergament. (Foto: Kunsthandel)

Baumeister hat wohl 10 Jahre später um 1770 noch ein weiteres moralisch-emblematisches Stammbuchblatt (Fig. 007-2) gleicher Größe und Machart erfunden, was am 17.11.2021 im Wiener

Dorotheum versteigert wurde unter der Beschreibung: „Allegorie der drei göttlichen Tugenden bedroht durch die Laster“, unten rechts: „Samuel Baumeister pinx(it)“, Gouache auf Pergament. In den beiden unteren Kartuschen ist bezeichnet: Das Vertrauen in Gott, Bestätigung der Freundschaft. In der oberen Kartusche: „Liebe zur Tugend“.
Im weiteren Sinne gehören diese nicht nur als Fremdauftrag anzusehenden Arbeiten Baumeisters in den Bereich des aufklärerischen philanthropischen, empfindsamen, horazisch-epikuräischen Freundschaftskultes (vgl. die in Augsburg bzw. St. Petersburg voneinander getrennten Augsburger Freunde Franz Joseph Degle und Josephus Christ in ihrem Doppelbildnis von 1778, Augsburg, Barockgalerie).

Nach dieser mehr kulturgeschichtlich interessanten Miniatur kann sich Josef Strasser als einer der besten Kenner der barocken süddeutschen Zeichnung unter der **Nr. 8** mit einem von ihm Johann Wolfgang Baumgartner zugewiesenen skizzenhaften Entwurf unter dem Titel: **„Huldigung eines Herrschers durch die vier Erdteile“** (Fig. 008-1) auch wieder mehr dem Künstlerischen widmen.



Fig. 008-1: J.W.Baumgartner?, Huldigung eines Landes (Dänemark?), um 1740, Feder braun, grau laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

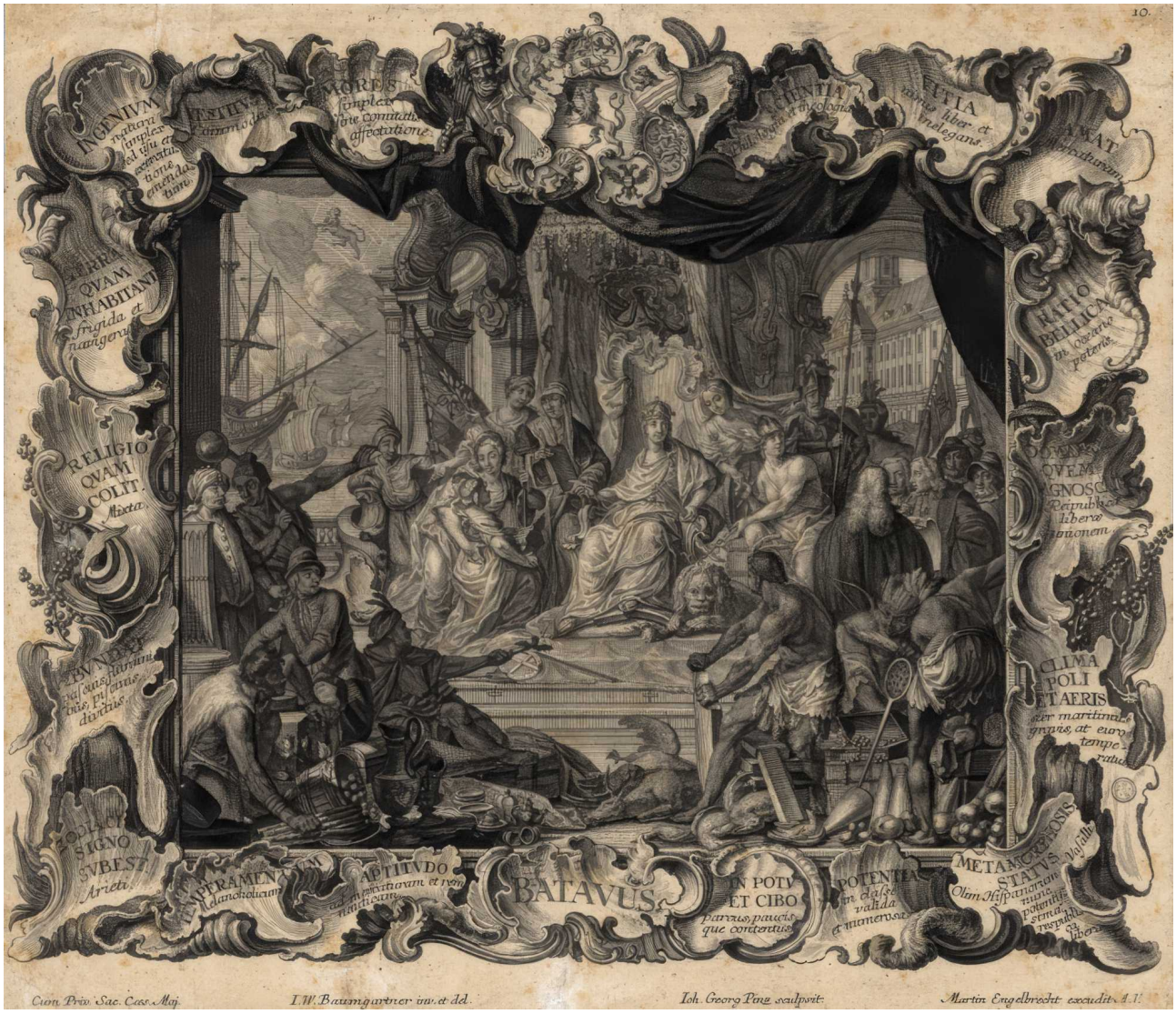


Fig. 008-2: J.G.Pinz nach J.W.Baumgartner, Batavus (Huldigung Hollands), um 1740, Kupferstich. (Foto: Kunsthandel)

Die nicht zu verkennenden Ähnlichkeiten mit dem von Martin Engelbrecht herausgegebenen ‚Laconicum Europae Speculum' (also ein kurz gefasster Spiegel europäischer Länder), darunter eine um 1740 von Johann Georg Pinz nach Entwurf Johann Wolfgang Baumgartners gestochene Charakteristik Hollands [Batavus]) (Fig. 008-2), veranlassten den Bearbeiter eine weitere (frühere?), allerdings viel breitere Vorlage für ein anderes fehlendes Land wie Portugal ebenfalls von der Hand Baumgartners darin zu sehen. Es muss sich – wie bemerkt – nach den Ausblicken um eine See-Handelsmacht und um ein Agrarland mit Viehzucht handeln. Wenn die vier Erdteile hier huldigend auftreten, dreht es sich dazu um eine europäische bzw. globale Kolonialmacht. Der von Straßer erkannte Narwal aus dem Nordpolarmeer mit seiner Elfenbein-Zahnstange hat aber nichts mit Portugal und seinen Seefahrerrouten zu tun. Wir tippen deshalb auf Dänemark mit seinen Niederlassungen in aller Welt während des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Detail vermutet der

Bearbeiter, dass zwei Männer mit phrygischen Mützen (?) Stoffe ausbreiten. Für uns stellen sie eher Bergbau-Knappen dar, die Bodenschätze heben. Diana mit erlegtem Wild zu Füßen deutet auf Jagdreichtum, der liegende Neptun mit einem Wassertier auf ergiebigen Fischfang, eine Nymphe vom Rücken mit einem Gefäß wohl auf Wasservorkommen. Letztere wird auch noch von einen Mars der Wehrhaftigkeit umarmt oder geschützt. Dahinter stehen Weisheit (Minerva), Klugheit mit Spiegel. Auf der anderen Seite wird die „Gotesforcht“ dieses gläubigen Landes mit einer Flamme des Glaubens in Händen von einer weiteren Herrscher-Tugend mit verbundenen Augen (= Gerechtigkeit?) mit Blumen (?) überschüttet. Neben dem Thron stehen Berater, Beamte fraglich ob auch aus der Geistlichkeit. Auf dem Thron sitzt ein gekröntes Haupt mit Szepter und greift nach der Flamme des Glaubens. In der Kartusche darüber fehlt das enträtselnde Wappen der Dynasten bzw. des Landes (vgl. die christliche Kreuzesflagge von Dänemark). Das Tierkreiszeichen ‚Schütze‘ (November/Dezember) spricht für das Winterlich-Nördliche, aber hier bewegen wir uns wie Josef Straßer auf dem Feld der „Spekulation“. Dazu gehört auch die Frage des (geistigen) Urhebers. Straßer meint, dass die fehlenden Verbindungen zum späteren Werk Baumgartners Zeichen für dessen vor 1740 entstandener, bis dato unbekannter früherer Zeichenkunst sein könnten, wobei er den sicherlich stilistisch verfremdenden Kupferstich ebenfalls um 1740 ansetzt. Wenn dieses Blatt ein Frühwerk des 1702 in Ebbs bei Kufstein geborenen, seit 1733 mit Beisitz als Hinterglasmaler in Augsburg verheirateten Baumgartner sein sollte, wäre keinerlei Einfluss der Stadt am Lech zu erkennen. Zwischen 1733 und 1740 muss man von einer starken Wirkung Johann Evangelist Holzers ausgehen. Wo Baumgartner von ca. 1720 bis 1733 sich aufgehalten hat, und was er in dieser Zeit gemacht hat, bleibt völlig im Dunkeln. In dem Katalog von 1987 ist vage die Rede von einer Glasmalerlehre Baumgartners in Salzburg und Wanderjahren in Italien, Österreich, Ungarn und Böhmen. Stilistisch ist diese mehr venezianisch anmutende Zeichnung sicher nicht vor 1730 entstanden. Da uns momentan und spontan niemand anderes einfällt, und wir uns auf keine langwierige Vergleichssuche einlassen wollen, wagen wir keinen alternativen Namen zu nennen.

Das ebenfalls von Josef Straßer besprochene große Blatt **Nr. 9**: **„Allegorie des Winters mit dem Hl. Gregor“** (Fig. 009-1) zeigt dagegen unverkennbar Baumgartners persönliche Handschrift im Rahmen des Augsburger Geschmacks. Es gehört zu einer ab 1749 datierten und gestochenen Folge der Jahreszeiten (und der Kirchenväter?), die als Bildteil für Thesenblätter dienten. Der Bearbeiter nennt für den von Jakob Gottlieb Thelott (1708-1760) geschaffenen Stich als Titel „HIEMIS Frigora et Tenebrae igninibus [? ignibus] sapientae [? sapientiae] S.[ancti] GREGORII M[agni] dispulsae“ und übersetzt mit „Kälte und Finsternis werden vertrieben und das Licht des Hl. Geistes entzündet



Fig. 009-1: J.W.Baumgartner, Allegorie d. Winters mit dem Hl. Gregor, um 1749, Feder laviert u. gehöht. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

die Weisheit des Hl. Gregor“. Unsere Lesart: ‚Des Winters Kälte und Dunkelheit sind durch die Feuer der Weisheit des Hl. Gregor den Großen vertrieben‘. Etwas außergewöhnlich erscheint, dass die Hl. Geisttaube den Hl. Gregor nicht direkt inspiriert, sondern über die einer Maria ähnlichen Personifikation der göttlichen Weisheit ohne Sonnensymbol. Der Beschreibung der winterlichen entgrenzten Phantasie-Rocaille-Umrahmung („Bär“ = genauer: Dachs) Straßers können wir weitgehend folgen. Wir würden sogar die vier Elemente (Wasser oben links, Luft mit Vogel rechts, Erde unten Mitte, Feuer rechts) hinzufügen. Bei dem Einblick in die päpstliche Kanzlei eher des 17. Jahrhunderts vertreibt die ‚Klugheit‘ (Selbsterkenntnis mit Spiegel) die ‚Dummheit‘ mit Eselsohren im Hintergrund. Zu Füßen des Schreibtisches mit Gregor und seinem Beraterstab liegt ein neunmalkluger Ketzer am Boden. Links auf einer Bank sitzt ein Vertreter der weltlichen Gesetzesweisheit, rechts kommt ein Bittsteller, Ratsuchender herein. Selbst für uns heute scheint die Verbindung von Natur und Geist nicht ganz so barock-abwegig.

Zu dem Baumgartner-Entwurf für ein kleines Ölgemälde und letztlich für ein Schabkunstblatt **Nr. 10**: **„Allegorie des Erdteils Asien“** um 1754 datiert und wieder von Josef Straßer präsentiert, lässt sich eigentlich nichts mehr hinzufügen. Der Blick des ‚Homo asiaticus‘ geht eher zum Betrachter. Dass zeichnerische Entwürfe für druckgraphische Umsetzung etwas penibler ausgeführt wurden, wenn nicht noch wie hier eine farbige vergrößerte Endvorlage angedacht wurde, erscheint völlig selbstverständlich.

Ein noch kleinerer Entwurf für ein Andachtsbildchen **Nr. 11**: **„Heiliger Alexius“** ebenfalls Feder, Pinsel grau laviert und weiß gehöht auf venezianischem Papier scheint nach dem Text von Josef Straßer eine Variation einer einfacheren, frontal gesehenen und geschlosseneren, um 1740 nur als Stich von Matthäus Steidlin auf uns gekommenen Vorlage gewesen zu sein. Bei den hier eingesparten Zuschauern hinter den Fenstern dürfte es sich um Frauen nicht um die Eltern des Heiligen handeln. Als Erfinder dieser „ganz neu(en) … freye(n) Manier ohne viereggigter Raehm oder Fassung des Bildes“ gibt sich 1741 in einem Gesuch um ein Schutzprivileg der Augsburger Konkurrent Gottfried Bernhard Götz (1708-1774) zu erkennen. Baumgartners künstlerisch-technisches Vermögen ‚en miniature‘ wie im monumentalen Deckenfresko ist jedenfalls außergewöhnlich

Die folgenden drei Nummern 12-14 sind dem Oberhaupt der sogenannten Augsburger Bergmüllerschule gewidmet, wozu sich natürlich der beste Kenner Josef Straßer wieder anbietet, und dem wir kaum etwas hinzufügen oder entgegnen können.
Den Anfang macht die **Nr. 12**: eine **„Himmelfahrt Mariens“** im wahrsten Sinne, als die eher ‚Auf-Erstandene‘, die von den das Künstlerische demonstrierenden Sturz-Engeln auf eine Art ‚Mobilthron‘ oder ‚Himmelsrollator‘ gehoben wird, was der Autor als ikonographische Besonderheit herausstellt. Er verortet und verzeitlicht die Zeichnung mit dem 1730/31 bezahlten Hochaltarbild der Benediktinerklosterkirche in Ochsenhausen. Man ist erstaunt, dass die eindeutig bergmüllerhafte Zeichnung solange als von Johann Andreas Wolff gegolten hat. Die Herkunft Bergmüllers aus der Münchner Schule um Wolff, Steidl verleugnet der sicher gekonnt gezeichnete Entwurf nie. Der Katalog von 1987, S. 244-245, Nr. 101 zeigt zum Vergleich eine ‚Maria Immaculata‘, die wenn eigenhändig ganz in die Anfänge Bergmüllers datiert werden muss noch ohne den marattesken Anklang.
Bei der nächsten Bergmüller zugeschriebenen Zeichnung **Nr. 13** (1987, S. 216-217 als Nr. 102) für das Chorfresko in der Wallfahrtskirche von Grafrath **„Hl. Rasso als Fürbitter für die Kranken“** erstaunt den Bearbeiter die ungewöhnliche Technik einer grau lavierten Rötelzeichnung ohne

Einsatz der Tuschfeder. Wir wundern uns, dass bei diesem recht rohen Entwurf schon ein relativ feines Rasternetz in Bleigriffel das Blatt überzieht, und noch mehr, dass das Breitformat nicht auf die fast quadratische Chordecke Rücksicht nimmt. Etwas außergewöhnlich erscheint nur die Felslandschaft auf der rechten Seite, die vielleicht die nahen Alpen und ihre Bewohner andeuten soll. Auf künstlerisch-ästhetische Wirkung wird wenig Wert gelegt. Auch das ausgeführte Fresko – vielleicht restaurationsbedingt – wirkt in der Nahsicht eher handwerklich und nicht meisterlich. Ein in der Staatsgalerie Stuttgart befindlicher weiterer Entwurf für die Wallfahrtskirche Grafrath mit der Gründungslegende verwendet nur die Feder vielleicht als erster Entwicklungsstatus.
Als dritte quadrierte Zeichnung von Bergmüller wieder in der herkömmlichen Technik wurde als **Nr. 14**: ein **„Hl. Rasso als Stifter der Wallfahrt von Grafrath“** ausgewählt, ein Entwurf für ein geschweiftes, nicht nachweisbares Wandbild, weniger Altargemälde – was der Bearbeiter vorzieht – des anscheinend nicht offiziell kanonisierten, aber dennoch nimbierten Grafen in vorwittelsbachischer, herzoglich-bayrischer Funktion. Wir haben eine fiktives Porträt in Ganzfigur auch mit zwei erhöhenden Stufen vor uns. Für den Gerüsteten bediente sich Bergmüller sicher einer bis dato unbestimmten Ritterrüstungsvorlage, ohne damit die von Josef Straßer betonte Qualitätshöhe schmälern zu wollen.

Wie der Bearbeiter Peter Prange darlegt, ist die **Nr. 15**: **„Der persische König vor dem türkischen Sultan“** eine lavierte, weiß gehöhte Kreidezeichnung des Franzosen und Zeitgenossen von Poussin, Thomas Blanchet (1614-1689) als gestochener Frontispiz-Entwurf zu 1674 auch auf Deutsch erschienenen Orient-Reisebeschreibungen entstanden. Aus den im Stich beschriebenen Bändern in Händen eines sitzenden Orientalen (Sultan der Türkei): „Nullus in orbe maior“ (Keiner auf der Welt, dem Erdkreis ist grösser, stärker, mächtiger) und eines Stehenden gekrönten Hauptes und triumphal die Hand schwingend (König von Persien): „Haud viribus impar“ (Nicht an Streit-Kräften ungleich oder unterlegen), wobei Vergleiche zu Konflikten zwischen realisierenden Mächten in unserer Zeit nicht ganz abwegig sein mögen. Der Autor gibt uns keine Auskunft über den eigenartigen Hintergrund einer hohen Palastrückwand mit einer Gitteröffnung (Hohe oder Niedere Pforte?), auf die nach einer weiteren Stufe unser Perserkönig zuzulaufen scheint. Qualitativ hat die Zeichnung etwas Steifes, Plastisch-Bemühtes an sich.

Die Herkunft (Sammlung Röhrer) der eigenartig beschnittenen Rötelzeichnung **Nr.16**: **„Hl Grab“** wird seit Adolf Feulner (1926) dem kurpfälzischen Hofmaler Philipp Hieronymus Brinkmann (1709 -1760) und um 1740 zugewiesen. Der jetzige Text von Wolfgang Augustyn, lange Zeit Vizedirektor des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte, führt leider nicht weiter über Rolf Biedermann

1987, S. 222-223, Nr. 105 hinaus. Gegenüber den mehr architektonischen, weit verbreiteten Kulissen-Hl. Gräbern haben wir hier eine mehrschichtige Fels-Natur-Landschaft vor uns: Hinter einem mehrstufigen Aufgang und einer kommunionschrankenartigen Balustrade befinden sich unten die Grabeshöhle, darüber eine Höhlung mit Engeln und einer Monstranz, seitlich eilen wie bei der Vertreibung aus dem Paradies zwei größere Engel herbei, oben quasi auf der Erdoberfläche oder einem Hügel spielt sich entfernt und klein nochmals die Kreuzaufrichtung ab. Bei den Kulissengräbern wird zumeist die Passionsgeschichte im Palast des Pontius Pilatus nacherzählt. Unser Entwurf ist nicht voll durchgeführt, und wir fragen uns, wie wir uns die Kulisse am Choreingang vorzustellen haben. Die Malerei auf einem Holzgerüst beginnt wohl hinter den Kommunionschranken. Der perspektivisch nicht korrekte dargestellte, vasengeschmückte Stufenaufgang könnte real gewesen sein. Ein genaue kirchliche Ortsbestimmung ist bislang nicht gelungen. Ob wie bei anderen Heiligen-Gräben ein Auferstehungschristus nach Karfreitag in oder vor der Kulisse hochgezogen werden konnte, bleibt Spekulation.

Der Carlone-Spezialist Peter Oluf Krückmann erläutert die eher als Malerei denn als Zeichnung anzusehende Ölskizze auf Papier **Nr. 17** von Carlo Carlone (1686-1775), dem Altersgenossen von Cosmas Damian Asam: **„Allegorie der Selbsterkenntnis und der Sanftmut“** nach den Attributen und Cesare Ripas ‚Ikonologia‘. Der abnehmenden Verve und Virtuosität (alla Carlona) nach weist er die Skizze zurecht in sein letztes Schaffensjahrzehnt, wobei Carlone trotz „der hellen Palette“ den roten Bolusgrund weiterhin verwendet. Unser Bearbeiter vermutet wegen dem geschweiften Querformat eine Supraporte in einer unbekannten Schlossausstattung. Im Katalog von 1987, S. 224-225, Nr. 106 wurde eine ganz schwache lavierte Rötelzeichnung „Triumph der Religion“ Carlone zugeschrieben als künstlerischer Abgesang.

Letztlich vor 1924 von unbekannter Provinz begegnet uns die **Nr. 18**: **„Gründung einer Wallfahrt“**. (Fig. 018-1) Die stark lavierte kleine Federzeichnung wird seit Adolf Feulner 1926 unverändert Josephus Christ (1731-1788) zugeschrieben. Ganz eigenartig mutet der asymmetrisch-geschweifte Umriss an, der den Bearbeiter Wolfgang Augustyn an einen Entwurf für einen Zwickel in einem Deckenbild denken lässt. Die gerötete Rückseite, die fehlende Quadrierung und das kleine Format deuten eher auf Pause für eine Druckgrafik hin. Weiter wird im gut beobachteten Text vermittelt, dass es sich um den Fund einer Marienstatue (mit Kreuz?) in einem Bach und um die Begründung einer Wallfahrt handelt. Wir denken eher, dass es sich um eine Nepomukstatue mit bekreuztem Birett und um die Inszenierung einer Wallfahrt zur Auffindung des ertrunkenen

Nepomuk handelt. Ein lokaler Bezug lässt sich nicht herstellen. Zur Person Christ kann als korrigierende Ergänzung gesagt werden, dass er am 10/17. 10. 1752 in Wien an der Akademie als



Fig. 018-1: Joseph Christ?, Gründung einer Wallfahrt, um 1770, Feder grau laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Mitarbeiter in der von der Witwe weitergeführten Werkstatt des akademischen Malers Martin Zehner kurz vor Martin Knoller nachweisbar ist. Den größten Teil der Wanderschaft in Böhmen, Schlesien, Sachsen dürfte er demnach bis zu seiner Heirat (1759) mit der seit 1756 verwitweten Tochter von Egid Verhelst d.Ä. unternommen haben. Dass Christ schon 1750 nach Augsburg gekommen und in der Werkstatt von Josef Mages (1728-1769) gewesen sei, dafür gibt es keine Beweise. Christ ist eher von Franz Sigrist bzw. Wien und von Johann Wolfgang Baumgartner

beeinflusst. Als Datierung wird hier um 1750 bis 1770 angegeben: Wenn von Christ dann eher nach 1770.

Etwas früher um 1760 und mehr die Hand Christs verrät ein kleiner, qualitätsvoller Entwurf **Nr. 19**: **„Hl. Adalbert von Prag vor einem Gnadenbild“** als weiß gehöhte, grau-schwarz-lavierte Feder- und Pinselzeichnung, die etwas an Johann Wolfgang Baumgartner erinnert. Zu dem wieder von Wolfgang Augustyn stammenden Begleittext ist wenig hinzuzufügen. Wir hätten uns gewünscht, dass die grafische Umsetzung samt dem erklärenden Text der bislang leeren Kartuschen nachgewiesen werden könnte, um die Verbindung des relativ seltenen Heiligen (böhmischer Landespatron) in Verbindung mit dem Cranach-Innsbruckischen ‚Maria-Hilf‘-Gemälde besser nachvollziehen zu können. Ob die böhmische Ausbildungsvergangenheit Christs diesen letztlich nicht erfolgten Auftrag zu einem Andachtsbildchen beeinflusste, bleibt fraglich bzw. Spekulation.

Bei der nächsten **Nr. 20**: **„Entwurf zum Frontispiz in Christian Junckers »Ehren-Gedächtnis des Martin Luther«“** von Paul Decker d.Ä. (1671-1713) konnte sich Peter Prange der beigefügten gereimten „Erläuterung des Kupfferblats“ (Fig. 020-1) von Salomon Franck als vermeintlichem Konzeptor bzw. Korrektor bedienen. Der in Augsburg glücklicherweise erhaltene penible Entwurf von letztlich unbekannter Provenienz trägt die Signatur des Architekten Decker als Zeichner wie als zumindest künstlerisch-umsetzenden Entwerfer, wobei figürliche Schwächen unverkennbar sind. Der muntere „Genius“, der die von dem mit seiner Ewigkeitsschlange umgürteten Chronos geschlagenen Münzen vom Boden aufhebt und der nackten, im Lichte stehenden Wahrheit zur Prüfung überreicht, müsste der wissenschaftliche, numismatische Sammelgeist (von Medaillen mit authentischen Luther-Bildnissen) sein. Die weniger als „Königin der Zeit“ lorbeerbekränzte „Histori“ tritt auf einen Quader darunter Schlangen von Neid und Lügen und eine Trompete oder Posaune des falschen Ruhms. Mit der Sammlung von Medaillen und Münzen soll ein pyramid-obeliskales Ehrenmal des wahren Martin Luther errichtet werden. Das Spruchband weist auf eine für die Numismatik passende Stelle aus Vergils Aeneis, Buch 1 hin, wo Didos toter Gatte ihr im Traum erscheint und ihr eröffnet, wo er Schätze zur Flucht aus Tyros versteckt hat (… reclúdit / Thésaurós ignótum argénti póndus et áuri) allerdings nicht Vers 362 (bzw. 363 im Stich), sondern 359. Der Autor betont neben der Auslassung des „AETERNAE MEMORIAE“ an dem Podest der Beständigkeit signalisierenden ionischen Säule (wohl wegen des Pleonasmus bei den Ehrenmonumenten). Die Änderungen im Hintergrund hätten mit dem ägyptischen Obelisken weit vor die Zeit von Münz-Medaillon-Prägung zurückgereicht und zudem mit dem Ehrenmonument konkurriert. Der öde, träge Fluss (des Vergessens, Lethe?) wird durch eine Badeszene ersetzt bei der

nach der Franckschen Erläuterung („Hier öffnet sich der Schatz, wo neue Münzen prangen“) „ein Mann nach weiteren Münzen such(e)“, während eine weibliche Person etwas verloren darüber nachzusinnen scheint und eine Dritte an- oder abgeschnitten am Ufer steht und zusieht? Auf die



Fig. 020-1: P. Decker d.Ä., Frontispiz zu Christian Junker: Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß des Theuren Gottes-Lehrers D. Martin Luther, um 1706, Kupferstich. München, Bayr. Staatsbibliothek.

Dido-Geschichte ‚gemünzt‘, träumt die Phönizerin, dass wie bei den Nibelungen die Schätze im Wasser versenkt wären? Ansonsten könnte man sich von der Antike her Narkissos vorstellen, der sein wahres Abbild im Spiegel des Wassers erkennt, oder gar das heraklitische, zeit-geschichtliche ‚Panta rhei‘.

Als **Nr. 21** wird eine auf der Rückseite fast aktionistisch signierte und datierte kleine Gouache auf Pergament **„Allegorisches Stammbuchblatt“** von dem aus dem calvinistischen Friesland stammenden Goldschmied und Entwerfer Abraham II Drentwett (1647-1729) für seinen gleichnamigen Sohn (1692-1737/38) durch Christoph Bellot ausführlich analysiert. Das Motto „Gib, so gibt Gott wieder“ in vier Einzelbildern visualisiert, erinnert doch stark an das römische

Religions- und Rechtsverständnis, dem heutigen ‚Deal-making' nicht unähnlich, wozu auch der Merkur als Schutzgott für Handel, der Handwerker (einschließlich der Taschen-Diebe) und Künste (Kunst geht nach Brot) ganz gut passt. Unser Autor bewertet die unten verteilten Attribute (Musik, Baukunst wohl Fehleranzeige?) als Berufsmotivation für den Sohn, aber empfindet das vierteilige Sinnbild „ … auch nicht moralisierend lehrhaft". Das sicher nur so im protestantisch-calvinistischen Milieu verortbare Blatt hat Augsburg nie verlassen.

In recht großen Format und als Ölmalerei auf Papier war die **Nr. 22**: **„Bildnis des Anton Christoph Gignoux"** (1720-1795) in dessen Stammbuch eingebunden anscheinend auf das Jahr 1786. Der Bearbeiter Christoph Trepesch wundert sich zu Recht über das leere Spiegelfeld des Sockels, wobei einem Stammbuchblatt der Name und eine Widmung mitgegeben wären. Auch deshalb vermuten wir eher eine Vorlage für einen Porträtstich. Der Dargestellte war im Bereich der bildenden Kunst wie der Musik tätig, worauf bei dem Brustbild aber nichts hindeutet. Die leicht bläuliche Nase, das gerötete etwas aufgedunsene, aber freundliche („mild und versonnen") Gesicht, das rosige Inkarnat lässt auf einen eher trinkfreudigen Augsburger Mitbürger denken gesehen durch einen Maler von ungeschminkten Porträts namens Johann Georg Edlinger (1741-1819).

Dem jüngeren Gottfried Eichler (1715-1770) wird wohl wegen einer (späteren) Bleistift-Bezeichnung: „G. Eichler del." ein ganz zart mit schwarzer Kreide gezeichnetes und auf der Rückseite zum Pausen (für eine Druckgrafik?) geschwärztes recht großes Blatt **Nr. 23**: **„Joachim und Anna verehren das Jesuskind"** (Fig. 023-1) von Peter Prange zugewiesen, obwohl es keine besondere individuelle ausgeprägte Handschrift zeige. Ein näherer Blick offenbart ein allen Gesichtern ganz eigener Typus (man fühlt sich etwas an den frühen Johann Baptist Enderle erinnert). Die unten angedeutete leere, querrechteckige Kartusche mit Rocailleumrahmung und Detailstudien (Kopf und Hand aus dem Bildbereich) hätte den genauen Titel und die Intention uns mitgeteilt. So kommt der Bearbeiter zu einem motivischen ‚compositum-mixtum'. Die Geste des himmlisch allmächtigen Vaters zeigt nicht die Empfängniserwartung oder Empfangserwartung („Himmelsaufnahme"), sondern den göttlichen Willen, den Ratschluss, nach dem der dem Betrachter zugewandte Joachim und seine Frau Anna trotz fortgeschrittenem Alter doch noch dank überirdischem Fertilitätseingriff Maria zeugen, die ihrerseits in einer Art überraschender Leihmutterschaft den Sohn Gottes ausgetragen hat, während ihrem offiziell angetrauten Ehemann zumindest anfänglich nur die Josefsehe geblieben war.



Fig. 023-1: Gottfried Eichler d.J.?, Joachim und Anna verehren das Jesuskind, um 1750?, Kreide. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Es folgen zwei von Peter Prange Gottfried Eichler dem Jüngeren zugeschriebenen Stich- Entwürfe mit Medaillonbrustbildnissen auf Sockeln und großer Rahmung. Der seitenverkehrte, verschlechternde Stich der katholischen Gebrüder Klauber **Nr. 24**: **„Bildnis des Pariser Erzbischofs und Kardinals Christoph Beaumont“** erschien 1764 mit dem übersetzten Zusatz: ‚Im Dienste an der Kirche von Haus und Vaterland vertrieben‘, fehlt der Name des Entwerfers.

Trotz beträchtlicher stilistischer Unterschiede schreibt Peter Prange einen ähnlichen, gleich großen interessanteren Entwurf **Nr. 25**: **„Bildnis des Kardinals Franz Conrad von Roth-**



Fig. 025-1: G. Eichler d.J., Bildnis des Kardinals Franz Konrad von Rodt-Bussmannshausen, Feder u. Pinsel, nach 1756. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 025-2: Gebr. Klauber, Bildnis des Kardinals Franz Konrad von Rodt-Bussmannshausen, Kupferstich, um 1767?. Frontispiz: Thaumaturga Sueviæ, Patrona Universalis … . Constanz 1767. (Foto: MDZ München)

Bussmannshausen“ (Fig. 025-1) ebenfalls Georg Eichler dem Jüngeren zu, der vor 1743 auch in Wien gewesen sein soll. Das Wappen weist den Dargestellten vor allem als Fürstbischof von Konstanz aus. Es fehlt ihm quasi der Hintergrund, dafür besitzt es den enthüllenden, inszenierenden, geöffneten Vorhang (ein weiterer im Bild), wie der Bearbeiter richtig erkennt. Auf der Rückseite soll „Eichler jun. (peintre)“ und „Cardin. Roth Episc. Constantiens.“ in Bleistift stehen. Den dazugehörigen seitengleichen Stich der Gebrüder Klauber gibt es in zwei Zuständen. Der spätere (Fig. 025-2) diente um 1767 als Vorsatz zu einer in diesem Jahr erschienenen, dem Bischof von Roth gewidmeten Schrift (Fig. 025-3) mit der Angabe „T. .D Wocher Kosel Hof Mahler“, was von Peter Luethi im Archiv von Kloster Einsiedeln als „Wocher Hofel Tiberius

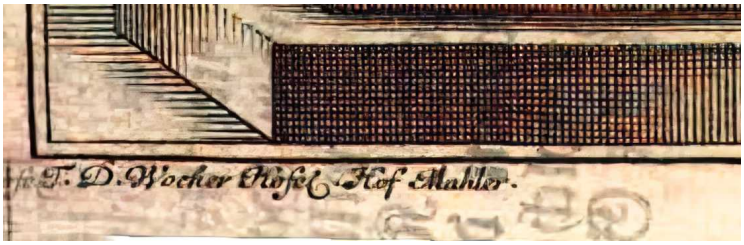


Fig. 025-3: Detail aus Fig. 025-2.

Dominicus Portrait eines Hochwürden Herrn Klauber, ca. 1750“ gelesen wurde. Weder „Kosel“ noch „Hofel“ als Orts- und Namenszusatz macht Sinn. Es müsste eigentlich analog zu dem konstanzischen Hofmaler Konrad Wengner mit ‚ho[ch]f[u]e[rst]l[ich] [bischöflicher] Hofmaler‘ aufzulösen sein. Den Entwerfer des Rahmenwerks erfahren wir also nicht. Das Porträtoval geht auf ein gemaltes Porträt oder eine Zeichnung Wochers zurück Dass Rolf Biedermann 1985 Porträtsitzungen eines vorrangigen Ornamentisten mit Franz Konrad von Rodt anzunehmen gewagt hat, verwundert. Peter Prange seinerseits nimmt dafür ein Urbild durch den Mainzer Hofmaler und Freskanten Joseph Ignaz Appiani (1706-1785) an, der 1761 nach dem Tode Johann Wolfgang Baumgartners die Ausmalung des Meersburger Schlosstreppenhauses übernommen hatte und dort



Fig. 025-4: J.I.Appiani, Bildnis d. Fürstbischofs u. Kardinals F.K. von Rodt, 1762, Fresko. Meersburg, Neues Schloss, Treppenhaus (Detail).
(Foto: Wikimedia)

ebenfalls in einem Oval-Bildnis (Fig. 025-4) den Auftraggeber porträtiert hätte. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein ausgewiesener Porträtmaler und Hofmaler vor Ort wie Wocher zumeist mit der Verpflichtung zu Porträts dieses vereinfachte Bild eines Schnellmalers in einem Fresko oder



Fig. 025-5: J.G.Sautter nach Fr.J.Guldin, Fürstbischof Franz Konrad v. Rodt, 1751-1756, Kupferstich. Kunsthandel
(Foto: Kunsthandel)



Fig. 025-6: G. Bodenehr d.J. nach Fr.J.Guldin u. Fr. Sigrist, Fürstbischof Franz Konrad v. Rodt, 1756, Schabestich. Wien, Nat.Bibliothek.



Fig. 025-7: A. Kauffman, Kardinal Fr.K. v. Rodt, 1757?, Öl/Lwd. Zürich, Landesmuseum.
(Foto: Museum)



Fig. 025-8: Anonym (Kopf: A. Brugger?), Kardinal Fr.K. v. Rodt mit Stephans-Orden, um 1770, Öl/Lwd. Staatl. Schlösser u. Gärten in BW. (Foto: ebenda)



Fig. 025-9: A. Brugger, Fr.K. v. Rodt (Detail), 1775, Fresko. Buchau, Stiftskirche, Mittelschiff. (Foto: Achim Bunz)

nur den Kopf sich zum Vorbild genommen hat. Eher dürfte es so gewesen sein, dass Appiani auf Wochers Porträt zurückgegriffen hat. Die Frage nach der Bestallung Wochers als Hofmaler nimmt Prange mit erst 1762/63 an. Wir vermuten mittlerweile, dass der aus Mimmenhausen stammende Wocher schon bald nach der Inthronisation Franz Konrads von Rodt auf den Bischofsstuhl von Konstanz-Meersburg (Oktober November 1750, Weihe: März 1751, Kardinal: Juli 1756) zum Hofmaler ernannt wurde, und wohl vor 1756 (kein Hinweis auf die Kardinalserhebung) dieses noch recht jugendliche Porträt geschaffen hat. Vor bzw. um 1756 entstand auch ein Porträt von der Hand des weiteren Hofmalers Franz Josef Guldin (1724-1769) (Fig. 025-5), das 1756 noch für einen weiteren Stich (Fig. 025-6) im Auftrag der Augsburger Akademie mit dem Beiwerk-Beitrag von Franz Sigrist und außerdem in einem weiteren Stich verwendet wurde. Im Frühjahr 1757 soll die 16-jährige Angelika Kaufmann dieses in Zürich befindliche, etwas derbe und verderbte Bildnis (Fig. 025-7) von Kardinal Rodt gemalt haben. Ein repräsentatives Altersporträt (Fig. 025-8) um 1770 etwas im Stile von Franz Anton Palko (Kopf von Andreas Brugger?) in weitschweifigem Kardinalspurpur und mit dem 1765 verliehenen Stephans-Orden besitzen die Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (NN 85). Ein weiteres findet sich auf Andreas Bruggers 1775 gemaltem Deckenbild (Fig.025-9) in der Damenstiftskirche von Buchau.

Tibri Wocher aus altem Langenargener Geschlecht und Sohn eines hohen salemischen Beamten war ein guter Zeichner und eine frühreife Begabung. Ein bezeichnetes und datiertes Porträt (Fig. 025-10) der Maria Anna von Beroldingen geborene von Roll (1713 bis 1750) aus dem Jahre 1743 entstand also im Alter von 15 Jahren. In dieser Zeit um 1745 war er auch Gehilfe des Fassmalers Dietrich (Theoderich) Maucher aus Weingarten. 1747/48 durfte er das Porträt des Abtes Stefan Enroth im Salemer Kreuzgang für 36 fl. nach Götz kopieren. Wegen der 1759 erfolgen Heirat in Zuzgen bei Laufenburg mit einer gebürtigen Säckingerin und nach den 1762 datierten Emporengemälden in der fürstbischöflichen Wallfahrtskirche Baitenhausen vermuten wir eine



Fig. 025-10: T. Wocher, Bildnis d. Maria Anna von Beroldingen, bez. u. dat. 1743, Öl/Lwd. Friedrichshafen, Zeppelin-Museum. (Foto: Museum)

Begegnung mit Franz Josef Spiegler (1691-1757) in Konstanz bzw. Säckingen zwischen 1753 und 1757. Ende 1762 musste Wocher das elterliche Haus in Mimmenhausen veräußern wohl infolge der Visitationsaffäre in Salem, wo er auf Seiten des konkurrierenden Bischofs von Roth gestanden hatte. Als konstanzischer Hofmaler erhielt er 1763 von der meersburgischen Hofkammer noch 323

Gulden für verschiedene ungenannte Arbeiten. 1767 war Wocher dann mit Sohn in die Schweiz nach Bern gezogen. Den Lebensabend verbracht er verarmt in Reutte.
Unser Zeichner hat also ein von Wocher gemaltes, gezeichnetes Porträt des Fürstbischofs von Rodt getreulich zu kopieren gesucht .

Die nächsten beiden Blätter **Nr. 26**: **„Martyrium von Martinianus und Saturnianus“** und **Nr. 27**: **„Martyrium des Hl. Liberatus von Karthago (und seiner Gefährten)“** und der Begleittext von Peter Prange sind „Dokument(e) für eine abwechslungsreiche Zuschreibungsgeschichte von Zeichnungen“, ja Zeichen der Problematik von kunstgeschichtlichen, letztlich ästhetischen Urteilen. Diese reich(t)en in diesem Beispiel von Ende des 17. Jahrhunderts mit der Nachfolge Johann Christoph Storers (1970), erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (1977): Johann Michael Rottmayr (Pawel Preiss, Hans Aurenhammer, Erich Hubala 1981 mit Fragezeichen: Umkreis Michael Willmann, Georg Wilhelm Neunherz) bis nunmehr (1772 am Beginn des Klassizismus) als Johann Baptist Enderle, nachdem Peter Stoll, Universitätsbibliothek Augsburg, vor einiger Zeit glücklicherweise die oder eine Freskoausführung in der Mainzer Augustinerklosterkirche feststellen konnte. Von einem dritten Blatt für den Chorbereich „Augustinus’ Hinwendung zum Taufbecken“, früher als vom Augsburger Meister Straßer (+1659) stammend angesehen, existiert momentan nur noch ein Foto.
Wie ist so etwas möglich? Am ehesten hätte ein ‚Gutes Auge‘ bei der letzten Zeichnung auf den Donauwörther Rokokomaler kommen können. Der gedrängte, körperlich recht massive Aufbau gepaart mit altertümlicher Märtyrer-Thematik und die barocke Handschrift der beiden anderen können uns schon zu einer Datierung in die Zeit um 1700 bis 1. Hälfte 18. Jahrhunderts verleiten. Denkbar wäre auch, dass Enderle auf ältere, ihm gestellte Vorlagen (v.a. bei Nr. 27) zurückgegriffen hat. Seltsamerweise sind alle drei Blätter oben bzw. unten inhaltlich, thematisch beschriftet. Fragt sich nur von wem? Bei einem Vergleich mit der Beschriftung eines von Enderle signierten zeichnerischen Entwurfes, jetzt im Städtischen Museum Ulm, fällt die unterschiedliche



Fig. 026-1: Handschrift J.B. Enderles, um 1775/80. Ulm, Museum. (Foto: Museum)



Fig. 026-2: Handschrift J.B. Enderles?, um 1772. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog Nr. 26)

Schreibweise des „sch“ in „geschicht“ (Fig. 026-1) und „geschleifft“ (Fig. 026-2) auf. Von dem Maler, Konzeptor oder nachträglich von einem Mainzer Augustiner? Und wozu? Die Augustiner waren doch mit den Motiven vertraut. Wiederholte Enderle nur die ihm gestellten Vorgaben quasi als erledigendes Abhaken? Die Beschriftung des nur im Foto (Fig. 026-3) erhaltenen Entwurfes für den Chor der Mainzer Augustiner Kirche mit den Lebensstationen des Hl. Augustinus ist vielleicht so zu lesen: „Botetianus [Potizianus, Possidianus] stellt dem augustin vor, daß harte buß Leben / des St: Antoni. Und des Röm̄ischen Redners victori [Marius Victorianus +363], der sich im alter bekehrt zu christlichen glauben“. Nach der Augustinus-Vita des zeitgenössischen Possidianus steht Augustinus am Scheideweg zwischen dem Eremiten Antonius bzw. Glauben und dem berühmten Victorian oder der Rhetorik. Letzteren zeigt der Entwurf aber schon demütig beim Becken der christlichen Taufe. Die beiden anderen Entwürfe für das Langhaus mit dem afrikanischen Umkreis des Augustinus werden durch Beschriftung und den Begleittext



Fig. 026-3: J.B. Enderle, Augustinus am Scheideweg, um 1772, Feder laviert. Veschollen (Foto: Katalog Nr. 27)

eindeutig bestimmt. Die ‚Subscriptio‘ von Nr. 27 ist leicht so zu ändern: „ ... weil [nicht: will] das Schiff nit brennen will mit Ruedern zu … .“

Mit den **Nrn. 28-30** kommen die Nrn. 123-125, S. 258-263 aus dem Jahre 1987 (damals von Norbert Jocher u. Rolf Biedermann) jetzt von Christoph Nicht, Leiter der Graphischen Sammlung in Augsburg (Nr. 28-29), und Peter Prange (Nr. 30) wieder zu Gesicht. Es sind dies keine autonomen Zeichnungen, sondern Entwürfe für Stukkaturen und für eine Kanzel. Leider ist der

erwähnte Plan (Aufriss?) für das nördliche Kirchenschiff der protestantischen St.Anna-Kirche in Augsburg nicht beigegeben, um die Konkurrenzentwürfe von „Johann Michael Feichtmayr 1748“ – einer der wenigen gesicherten Entwürfe dieses hervorragenden Ornamentikers, aber schwächeren Bildhauers – und „JFW“ (auch als Ignaz Finsterwalder und nicht als der ältere Bruder und Kompagnon Johann Friedrich F. aufgelöst) aber nicht I.F.W. Die konzentrierte Detailgenauigkeit der Zeichnungen beeindruckt. Der stilistische Unterschied: entwickelte, weitgehend asymmetrische Rocaille gegen Rocaille mit symmetrisierendem Bandelwerk wurde erneut betont, während die Mischung von Aufriss und Gewölbe (Grundriss) gegenüber dem konsequenten, weitgehend korrekten zentralperspektivischen Aufriss bei Feichtmayr weniger auffiel. Da beide als zu aufwendig, teuer und katholisch empfunden wurden, wäre eine Abbildung der letztlich nur geschilderten Ausführung sehr nützlich gewesen.

Die **Nr. 30**: **„Entwurf für die Kanzel der ehemaligen Jesuitenkirche in Dillingen“** stammt von dem damals ortsansässigen bürgerlichen Bildhauer Johann Michael Fischer (1717-1801) zumindest zeitweilig Mitarbeiter des in Wien ausgebildeten Würzburger Hofbildhauers Johann Wolfgang von der Auwera (1708-1756). Mag die „Eleganz [in der Ausführung] keiner Steigerung fähig erschein(en)“ z.B. im Vergleich mit Günthers hochartifiziellem Entwurf für den Hochaltar von Ettal (1772), wird trotz allen Bemühens und Farb-Reizvollen die Volkstümlichkeit auch in der nicht bewältigten Perspektive des Entwurfes doch deutlich. Dem Bearbeiter Prange geht es aber mehr um die Änderungen bei der Ausführung, die möglichen Beweggründe und Konsequenzen für die Datierung. Der 1753 eingeordnete Entwurf Johann Georg Bergmüllers für den Hochaltar sah als Wächterfiguren die beiden wichtigen Jesuitenheiligen Ignatius und Franz Xaver unten und die deutschen Heiligen Ulrich und eher ein gekrönter Heinrich II als Graf Hartmann I von Dillingen oben. Bei der 1755 beschlossenen Ausführung ersetzten die Unteren die Oberen und unten rückten die beliebten jesuitischen Studentenheiligen Aloysius und Stanislaus Kotska an deren Stelle. Auch der Kanzelentwurf erlebte in der Ausführung (nach 1762 und nach einer Spende) einige Änderungen: Die Ignatius-Rettungsszene wich passender dem ‚Guten Hirten‘ (in ähnlicher Rolle der Prediger) auf der Kanzelrückwand, der ignatianisch-franz-xaverianische Missionsgedanke einem Engel mit einer IHS-Monstranz der frohen Botschaft und Verehrung des Namens Jesu. Die Überhöhung des Missionarisch-Predigend-Jesuitischen an der Kanzel wurde abgeschwächt. Wir würden eher annehmen, dass durch das ursprünglich fehlende Erzieherische (Studienkirche) des Hochaltars umgeplant wurde, und gleichzeitig auch das Jesuitische an der Kanzel als überbetont, nicht angemessen empfunden wurde. Ob dabei auch nach 1755 und der auch geistigen Erschütterung durch das Lissaboner Erdbeben ein Dämpfer für die Jesuiten abzuleiten ist, sei

dahingestellt. Für den notwendigeren Hochaltar-Entwurf (Altarbild von Bergmüller 1756) besorgten die Dillinger Jesuiten sich einen überregionalen Künstler wie Bergmüller. Bei den zeichnerischen wie architektonischen Entwürfen für die etwas später projektierte Kanzel und die Seitenaltäre begnügte man sich mit dem lokalen Johann Michael Fischer ebenso wie bei den wohl sukzessiv entstandenen, nicht unbedingt schon 1756 bei der Aufrichtung vorhandenen weissgefassten Holzfiguren. Es lässt sich demnach nicht der Kanzelentwurf schon vor 1754 zwingend erweisen.

Mit der kleinen querformatigen **Nr. 31** auf Pergament: **„Allegorie der Hoffnung aus dem Steininger Stammbuch“** (Fig. 031-1) signiert von „HV Franck“ (Hans-Ulrich Franck) befasst sich der Spezialist des „Toten Jahrhunderts“ Andreas Tacke. Er berichtet, dass das Stammbuch dem protestantischen Kaufmann Wolfgang Leonhard Steininger (1625-1679) gehört hätte, und dass der Künstler Franck (1590/95-1645) katholischer Konfession gewesen wäre. Es erstaunt, dass



Fig. 031-1: H.U.Franck, Allegorie der Hoffnung (aus dem Steininger Stammbuch), bez., um 1660?, Aquarell auf Pergament. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

die untere und bearbeitete Felskante nicht für eine Inschrift, Widmung, Motto oder ähnlichem genützt wurde. Bei Tackes Versuch einer ikonographischen Bestimmung der Kennzeichen für das ‚Prinzip Hoffnung‘ fallen uns weniger der sichere, quaderförmige Fels (ohne Brandung) auf einer einsamen Rettungsinsel oder das verlassene abgetakelte Segelschiff auf einer totenstillen, ruhigen

Meeresoberfläche (Galene?) als mit einem überlangen, oben beschnittenen schwarzen Anker die barbusige Personifikation der ‚Hoffnung'. Die minoisch-modische oder aus Verzweiflung die Brust entblössende junge Frau mit Locken und flatterndem Haarband trägt geschürzt ein gelbes nicht grünes Gewand und ein blaues Busenband in der Hoffnung, dass eine Brosche (?) wenigstens den Rest hält. Auf dem Handschuh ihrer linken Hand sitzt ein Falke mit Haube und Leine ebenfalls in der Hoffnung auf Licht nach der Finsternis (vgl. Carel van Mander 1604), während die rechte Hand ein Erschrecken, Erstaunen auszudrücken scheint. Die junge Frau blickt nach oben, wo sich etwas Dunkles über ihr zusammenbraut. Bei der Wölbung ihres Leibes könnte man fast schon meinen, dass sie auch dieser Guten Hoffnung ist. Leider hilft uns der Bearbeiter auch nicht weiter. Aber mit etwas Fantasie blickt der sinnierende Betrachter wie auch der protestantische, kunstsinnige Augsburger Kaufmann Wolfgang Steininger sinnlich sinnig auf die minoische Königstochter Ariadne einsam und von Theseus verlassen auf der Insel Naxos aber voll hoffnungsvoller Erwartung und Guter Hoffnung auf Gott Dionysos: ‚Ariana abbandonata, ma non desperata' / ‚Ariadna deserta, non desperata'

Eine weitere, größere, teilweise weissgehöhte Kohle-Federzeichnung **Nr. 32**: **„Joseph wird von seinen Brüdern verkauft"** mit der Signatur „Hanß Vlrich Frank / 1669" bringt Andreas Tacke stilistisch / biographisch zurecht mit Johann Heinrich Schönfeld und der Trauzeugenschaft und motivisch mit einer der kunstsinnigen Augsburger Kaufmannsfamilie Steininger gehörenden Gouachefolge von Christoph Amberger (1500/05-1562) in Verbindung. Wenn wir recht zählen, befinden sich acht der Söhne Jakobs auf der linken Seite und zwei mit dem elften Bruder Josef in der Mitten (der zwölfte: Benjamin blieb ja zu Hause) zusammen mit zwei Mitgliedern der Karawanserei.

Die Augsburger Ikonographie-Spezialistin Andrea Gottdang mit Unterstützung von Andreas Huber hat sich einer größeren Gouache auf Pergament **Nr. 33**: **„Wappenminiatur mit olympischen Göttern (Stammbuchblatt)"**, signiert und datiert von Wilhelm Frommer (1618-1687) 1668, von unbekannter Provenienz zugewandt. Durch ihre Zuordnung des dominanten Wappens als das der 1660 geadelten bayerischen Familie von Niedermayer ist der Adressat bzw. Auftraggeber bestimmt, und zwar Johann von Niedermeier, damaliger bayerischer Hofkammerdirektor, also Chef der Finanzverwaltung. Die dargestellten Personen (Götter) seien vordergründig leicht zu erkennen. Neben der versteckten Allegorie der vier Elemente bleibt beiden Autoren die eigentliche allegorische Aussage jedoch unklar. Durch das wie in einem gerahmten Bild präsentierten Wappen geht es natürlich um das unsterbliche, ruhmreiche Geschlecht Niedermayer und seine Bedeutung,

also z.B. um seine Klugheit, Weisheit, worauf die dazugehörige Göttin deutlich verweist. Die neben ihr befindlichen Venus und Amor stehen hier mehr für den Frieden, Friedensbereich (Wohlfahrt, ‚Make Love Not War' , u.ä.). Unten, mehr in der realen Welt befindet sich der Kriegsbereich, der Rüstung, durch den angebenden Mars, den Waffenschmied Hephaistos/Vulkanus (Rüstungsindustrie) und mit dem verrußten Merkur die zublasende Wirtschaft (Merkantilismus, Kommerzium), aber auch mit dem Schmieden eines militärischen Ring-Bündnisses (vgl. ‚si vis pacem seu bellum, para foedus'). Letztlich geht es um das kluge, vorrangig finanzielle Wirken des Johann von Niedermayer in auf dem zivil-friedlichen und besonders dem militärischen Sektor eines Staates nach dem Großen Krieg. Konkrete politische Bezüge lassen sich für uns nicht herstellen.

Dem schon unter Nr. 22 von Johann Edlinger ‚konterfeiten' Anton Christoph Gignoux (1720-1795) als Vedutenmaler widmet sich Christoph Trepesch unter **Nr. 34**: **„Der Rote Turm mit Brücke und Schülesche Fabrik"**, eine relativ große Gouache bzw. Aquarell um 1780. Mit diesem befindet sich Gignoux auf der Höhe seiner klassizistischen Zeit, ein (Detail-)Realismus verbunden mit einer nachlorrainschen Idealität. Trepeschs Kritik an kompositionellen Schwächen in den hohen Himmelspartien würden wir nicht überbewerten wollen. Die vom Autor bestätigte topographische Genauigkeit liegt auch außerhalb unseres Interesses.

Dem großen lavierten, sparsam aquarellierten Blatt **Nr. 35** in der Nachfolge der bolognesischen Quadraturisten, Andrea Pozzos, Paul Deckers oder Gerard de Lairesses unter dem Titel: **„Deckenentwurf mit den Allegorien der fünf Sinne, der vier Temperamente und der sieben Wochentage mit Göttermahl"** signiert von „Godefried Bernhard Göz invenit et fecit A.V." widmet sich wieder die ausgesprochene Ikonographiespezialistin des süddeutschen Barock, Angelika Dreyer. In dem äthralen Ausblick also im Zenit über der zweigeschossigen Scheinarchitektur vermutet die Autorin ein Göttermahl anlässlich der Hochzeit von Bacchus und Ariadne, obwohl diese gar nicht kenntlich sind im Gegensatz zu den sieben Göttern mit ihren astrologischen Gestirnzeichen: Jupiter, Saturn, Diana, Apollo, Mars, Merkur, Venus, die nicht wie bei Eduard Isphording üblicherweise die Planetengötter, sondern nach Dreyer die römischen Wochentage personifizieren. Soll damit eine Festoktav oder gar ein Festen aller Tage, aller Wochen angedeutet werden, obwohl erst etwa seit Konstantin d. Gr. aus der jüdischen Woche sich diese auch germanischen Planetenwochentage heraus entwickelten? Im Zentrum vom Adler des Zeus empor gehoben giesst Ganymed in weitem Schwung den Nektar (oder Spiritus vini?) in das hingestreckte Glas des Jupiter. Dies wird von einem Spruchband „VTOR NE ABVTOR" (‚Ich geniesse so, dass ich nicht missbrauche') begleitet, das die Autorin mit einem nicht sichtbaren „NON" nach Cesare

Ripas Sinnspruch zur ‚Enthaltsamkeit' ergänzt, obwohl hier nur der maßvolle, tugendhafte Umgang (auch durch Zügel = Selbstbeherrschung, mit Zirkel, Massstab: Mässigung, Mass) logischerweise propagiert wird. Zusammen mit dem Wort „GVSTVS" auf der Tischdecke dieses Esstisches soll Götz in Anlehnung an einen uns unbekannten Aufsatz von Roland Kanz zum „Geschmack" diesem eine besondere Rolle, nach Rubens und Zuccari gleichberechtigt zum Sehsinn, eingeräumt haben und beim ästhetischen Urteil und nach Dreyers Anschein auf Überlegungen der französischen Aufklärung (z.B. Voltaire von zu „pikanten und gesuchten Gewürzen" und schlechtem, fadem Geschmack in der Malerei) reagiert haben.

In dem ikonographisch etwas verwandten, „fingierten" Deckenbild (Fig. 035-1) im Festsaal von Schloss Leitheim von 1751 nimmt der „Geschmack" (gustus) – und schon gar nicht im Sinne des Ästhetisch-Qualifizierenden – keine herausgehobene, eher rückversetzte, dem vordergründigen Sehsinn vergleichbare Rolle in der Hierarchie der Sinne ein. Dem unbeschwerten heiteren



Fig. 035-1: G.B.Göz, die fünf Sinne, bez. u. dat.1751, Fresko. Leitheim, Schloss, Festsaal. (Foto: Naturpark Altmühltal)

Rokokofest mit Symposium und ‚deipnon' (δεῖπνον) im zisterzienisch-kaisheimischen Leitheim fehlt dieses moralisch-delphische Μηδὲν ἄγαν (ne quid nimis) von Nr. 35. Aus der vergleichsweise hohen jesuitisch-aristotelischen Gymnasialbildung des Malers Götz abzuleiten, dass bei der

Bewertung des dargestellten „gustus“ jenseits der aristotelischen Anthropologie und des Horazischen ‚delectare‘ (deliciae = Verlockungen) und eines ignatianisch-jesuitischen Sensualismus schon um 1750 Zeitgenössisch-Aufklärerisches (Voltaire, Kant = Geschmack = ästhetisch, sinnliches Urteilsvermögen widergespiegelt) herein- oder herauslesen zu wollen, zeugt von einem mehr Aufmerksamkeit erheischenden ‚Geschmack‘ einer modernen eher a-historischen und -faktizistischen, überinterpretierenden Kunstwissenschaft. Dazu ist noch zu sagen, dass ‚gustus‘ schon eine übertragene Bedeutung: den besonderen städtischen Geschmack („proprium quendam gustum“, Quintilian 6,3,17-3) bei einer Rede bekommen hat. Das Ganze ist für einen (geistlichen) Festsaal zum Festen, Essen, Trinken vorgesehen. An oberster Stelle steht das Festmahl, und wo natürlich auch die anderen menschlichen natürlichen Sinne und Temperamente im Beieinander zusammentreffen. Wieder zu weit hergeholt bzw. überinterpretiert: „Die Tiefe der kunsttheoretischen Reflexion in diesem Entwurf [oder besser: in dieser Exegese] ist insgesamt bemerkenswert“, eher abgründig, so bei der Allegorie des „VISVS“ über der Naturnachahmung (Malerei, Affe) schwebt die Personifikation des „Gesichtssinnes“ mit Spiegel und Falke nicht als äußerlich reflektiertes, sondern reflektierendes Sehen im Sinne der Scharfsinnigkeit, Erkenntnisfähigkeit Klugheit zu einer auch ethischen Ebene. Affe und Falke seien der „imitatio sapiens“ (Bellori) unfähig. Bei „Bild im Bild“ blinkt natürlich gleich die LED: ‚Kunstreflektion‘ oder das ‚selbstbewusste Bild‘ (V. Stoichita). Bei der Aktaion-Diana-Malerei hebt die Autorin noch auf den „verbotenen“ Blick des Aktaion und dem erlaubten, gebotenen Blick des „reflexiven“ [? = zur Zurückwendung fähig?, reflektierenden oder besser: nicht reflektierenden] Betrachters ab.
Nach Eduard Isphordings Götz-Monographie von1982, S. 356 erhielt der Maler am 31. 05. 1752 für drei („beyde säal und hauptstiegen“) wohl für Schloss Bruchsal bestimmte Risse 100 Reichsthaler, sodass es insgesamt besser gewesen wäre, wenn man dieses und im Vergleich mit der endgültigen Ausführung durch Johann Zick von Anfang an in Betracht gezogen hätte. Der von Götz konzipierte und präsentierte Entwurf ist sehr allgemein und besitzt keinen lokalen Bezug gegenüber den Konkurrenzvorschlägen, allerdings nicht so, dass der von Jupiter (= Kaiser) erhobene Mundschenk Ganymed (= der Fürstbischof) „sich den Diensten Jupiters“ (= Kaiser) „anempfehle“. Dazu ist Ganymed (als Mundschenk, Gastgeber) zu überhöht und der Jupiter (= Kaiser als unus inter pares) zu unauffällig (Peter Stephan lässt grüßen). Der Reichserzmundschenk war nominell der König von Böhmen, das Erbschenkenamt übten im 18. Jahrhundert die Grafen von Althann aus. Vielleicht liesse sich so unernstlich wenigstens die Erfindung des simultanen Doppeladlers etwas erklären. Ob im Sinne von Kalokagathie Christoph von Hutten (1706, erw. 1743-1770) auch noch als bien-aimé von Gott und Kaiser gelten wollte, sei dahingestellt. Wie in fast allen barocken Deckengemälden zeigt sich der Aufstieg, die Transzendenz vom Elementaren der Natur (Temperamente, Sinne) zum

Geistigen, Ethischen, Moralischen (Denken, Wollen zum unsterblichen virtu-ellen Vorschein des Paradieses).

An der ‚Lesung' des nicht so präzise ausgearbeiteten Entwurfes für das Treppenhaus des erwähnten Leitheimer Schlosses **Nr. 36**: **„Der Tag vertreibt die Nacht (Morgenröte)"** von Angelika Dreyer ist auch im Detail kaum etwas auszusetzen. Nicht erkennbar ist, dass Göz aufgeklärt moderne Bildfindungen von dem Zisterzienserabt Cölestin I Mermoos (1701, erw. 1739-1773) mit glaubensbestärkenden Sinnergänzungen „angereichert" habe, allenfalls Schicklichkeiten gegenüber den ‚Keckheiten' (Abt Rupert von Ottobeuren) wie dem fast noch erotischeren bedeckten Busen der Natur oder die zur Gießkanne mutierte Wolkenbrust der Morgenfeuchte. Allenfalls der hinzugekommene, zur Morgenstunde weckende Hahn in Erinnerung an die Petrus-Geschichte liesse sich im Sinne der Autorin verstehen.

Auch einen dritten von Gottfried Bernhard Götz inventierten und 1764 gezeichneten Entwurf **Nr. 37**: **„Kreuzigung Christi"** für die zerstörte ehemalige Augsburger Jesuitenkirche St.Salvator durfte Angelika Dreyer kommentieren. Das in weiss-grau lavierter Feder ausgeführte quadrierte Blatt für ein geschweiftes Deckenfresko ist kompositionell und faktisch aus zwei ungleichen Hälften zusammengesetzt. Die Autorin beschäftigt sich immer wieder mit dem klassisch-traditionellen Thema der ‚Kreuzigungs-Szene' in der Entwicklung von der barocken Horizontal- zur klassizistisch reduzierten Frontalsichtigkeit als Ausdruck einer ‚geistigen Wende' des 18 Jahrhunderts. Hier kommt dem sich umdrehenden Betrachter bzw. dem Priester die von der Autorin detailliert angesprochene Folge des Martertodes und Lanzenstichs, des geopferte Herz Jesu, das vergossene, beim Messopfer erneuerte Hl.Blut und Erlösung der Menschheit zumindest von 10.000 noch ganz im barocken Sinne zum Ausdruck. Leider wird von der reduzierten, aber immer noch barocken Fassung ‚Christi Tod am Kreuz' (‚consumatum est') nur mit ‚Ecclesia' und Hohepriester als Neues und Altes Testament, sowie Weltkugel mit Adam und Eva als Erlösungswerk in der Augsburger Domsakristei vom nächsten Jahr (Sommer 1765) keine Vergleichsabbildung (A. Dreyer 2017, S. 182, Abb. 25) gebracht, wie auch nicht von weiteren erwähnten Beispielen der Maler Johann Baptist Enderle, Matthias Günther, Johann Georg Kaiser um das Durchhaltevermögen der „nachtridentinische(n) Bildrhetorik" visuell besser nachvollziehen zu können.

Bei der mit „J: Gündter 174[5]" signierten und datierten Rötel-Zeichnung **Nr. 38**: **„Apollo" [Merkur]** (Fig. 038-1) vermutete Rolf Biedermann 1987, Seite 276-77, Nr. 132 noch den Bruchsaler Hofbildhauer Johann Joachim Günther (1717-1789) und Bruder des Malers Matthäus

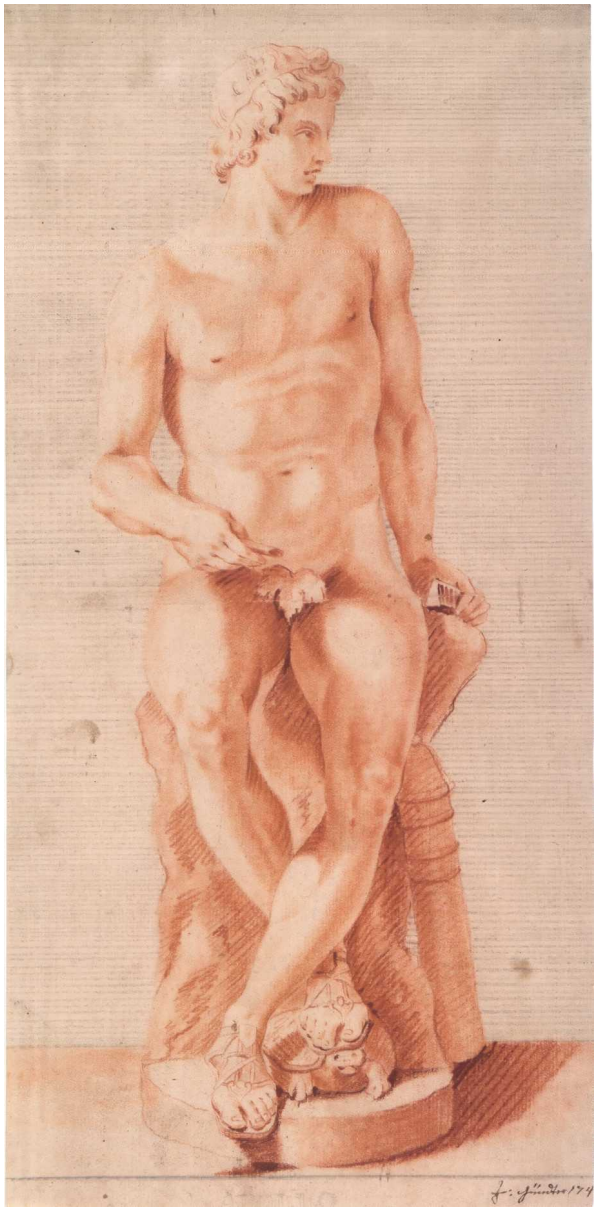


Fig. 038-1: Ignaz Günther, Pseudo-Apollo, bez. u. dat. 1745, Rötel u. schwarze Kreide. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

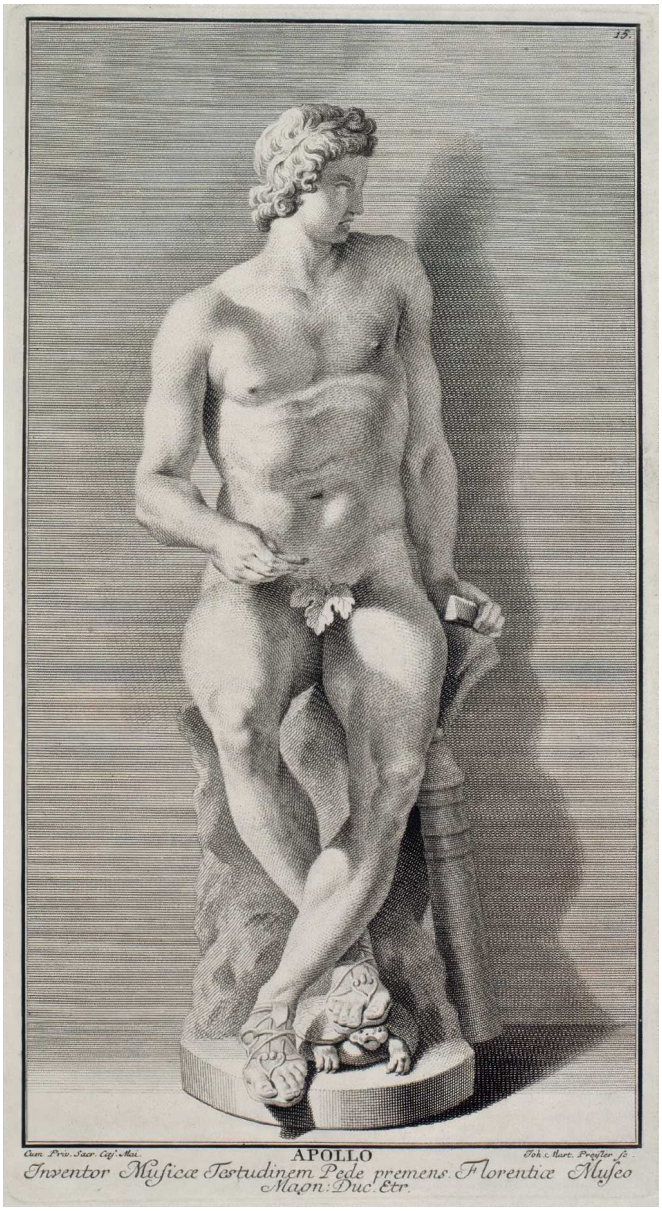


Fig. 038-2: J.J.Preisler, Pseudo-Apollo, 1736, Kupferstich. (Foto: Katalog)

Günther als Urheber, aber er war sich der Bestimmung als ‚Apollo' doch nicht ganz so im Klaren. Mittlerweile erscheint seit Peter Volk 2001 durch Signaturvergleich die Zeichnung wenigstens für den Bildhauer Franz Ignaz Günther (1725-1775) gesichert zu sein, und der jetzige Bearbeiter Peter Prange konnte sogar auch als direkte Vorlage einschliesslich der waagrechten Hintergrundslineatur einen Stich (Fig. 038-2) der Nürnberger Brüder Preisler aus dem Jahre 1736 nach einer antiken (römischen) Statue im grossherzoglich-etrurischen (mediceischen) Besitz in Florenz herausfinden unter dem Titel: „Apollo / Inventor Musicae Testudinem Pede premens Florentiae Museo / Magn [i]: Duc.[is] Etr: [ruriae]. Also: ‚Apollo / Erfinder der Musik drückt mit dem Fuss eine Schildkröte gehört dem Florentinischen Museum des Grossherzogs von Etrurien [= Toscana].' Björn Statnik

erwähnt schon 2019 in seiner Bamberger Habil-Schrift „Ignaz Günther – Ein bayerischer Bildhauer und Retabel-Architekt in Europa der ausgehenden Barock- und Rokokozeit, Petersberg 2019, S. 20-30 mit sehr guten eigenen Aufnahmen diese seit 1700 bekannte und ergänzte Statue in Florenz, bringt davon leider keine Abbildung und vermutet eine verkleinerte Replik davon im Atelier Straubs statt des Stichs als direkte Kopiervorlage für Ignaz Günther, wie auch Peter Prange kritisch erwähnt. Möchte also unser Apollo der Schildkröte etwa Töne entlocken, herauspressen? Davon geht auch der Bearbeiter aus bei seinem Titel: „Apollo in seiner Funktion als Beschützer der Musik“ also wenigstens seinen Anspruch auf den Schallkörper für seine nicht sichtbare Lieblingsleier aus einer Schildkröten-Schale vorab aufzudrücken? Die Gegenstände „in seinen Händen scheinen für ihn auf [Musik-]Instrumente zu deuten“: in der Rechten „eine Art Flöte“ in der Linken „etwa ein Plektrum“ Der Pfeilköcher angelehnt an den Sitzblock würden die Identität des Apollo bestätigen.
Wir sind uns trotz allem nicht so sicher: Der mit einer Götterbinde versehene nackte junge Mann sieht zwar apollinisch aus, aber die nicht sichtbare Leier scheint Apollo ja gar nicht selbst erfunden zu haben, sondern sein Halbbruder Merkur, der ihm diese Schildkröteninstrument gegen eine Rinderherde überliess. Wenn wir schon bei Merkur sind, erinnert man sich vielleicht, dass er der spöttischen Nymphe Chelone (= Schildkröte), die nicht an der Götterhochzeit von Jupiter und Hera teilnehmen wollte, übel mitspielte, indem er sie zur Strafe in eine Schildkröte gefangen in ihrem Panzer und ohne Stimme verwandelte. Außerdem verwandelte er den Bergwart Battos, der den Rinderdiebstahl Merkurs an Apollo verriet, deshalb gleich in einen Felsen, auf dem unser Gott nun sitzt. Den am Fels angelehnten „Pfeilköcher“ hat Apollo niemals freiwillig dem Merkur abgegeben. Dagegen hat er diesem seinen goldenen Stab im Tausch mit Merkurs Erfindung der Hirtenpfeife (am Fels vergrössertes Modell?) geschenkt. In den Händen hält unser als Apollo getarnter Merkur (ohne Tarnkappe und Flügel aber wenigstens mit Sandalen eher ein Gewicht und einen Maßstab (Metron) als großer Erfinder, wenn wir uns auf Benjamin Hederichs „Gründliches Mythologisches Lexikon“ seit 1724 verlassen können.
Wenn die angenommene Datierung entsprechend eines nicht abgebildeten, mittlerweile zerstörten Meleagers von 1745 zutrifft, war Ignaz Günther immerhin schon 20 Jahre alt und keine frühreife Begabung, da Peter Prange wie Adolf Feulner sie als schwache Schüler-Studien-Zeichnung einschätzen nach auch mäßiger graphischer Vorlage und sicher nicht nach einem verkleinerten plastischen Modell in der Werkstatt Johann Baptist Straubs, in die er 1743 eingetreten war.

Die beiden nächsten Blätter von der Hand des Augsburger Malers Matthäus Günther (1705-1788) gebürtig aus dem Pfaffenwinkel **Nr. 39**: **„Aufnahme des Hl. Martin in die Taufschule“** um 1733, eine querformatige, braun-graue Feder-Pinsel-Zeichnung laviert und die gleichseitig achteckige,

blau-aquarellierte Pinsel-Zeichnung mit Blei quadriert und die Rückseite gerötelt **Nr. 40**: **„Glorie des Hl. Sebastian“** um 1740 wurden wieder von Josef Straßer bearbeitet. Beide sind Entwürfe für Deckengemälde: Nr. 39 für ein Fresko (Fig. 039-1) in Langhaus der Pfarrkirche St.Martin von Garmisch, bezahlt November 1733 mit nur 250 fl. im ganzen (Einzelpreis um 50 fl.). Ikonographisch hat der Bearbeiter eigentlich zu der Bekehrung des Knaben Martin alles gesagt. Interessanter wirken die teilweise angesprochenen Änderungen in der Freskoausführung: Der Mann mit dem Rosenkranz ist schon im Entwurf vorhanden allerdings ohne Gebetsschnur, die noch eine weitere kompositionell-inhaltliche Verbindung zu dem Hl. Martin in spe darstellt. Da der Entwurf tafelbildlich, das Fresko aber schrägsichtig angelegt ist, musste Günther den heidnischen Vater auf ein Podest stellen dazu noch mit einem Ritardando der nochmaligen Rückwendung. Die höchste theologische Tugend: die Liebe bekam durch die Weltkugel noch einen globalen Aspekt. Während



Fig. 039-1: M. Günther, Aufnahme d. Hl. Martin in die Taufschule, 1733, Fresko. Garmisch, Pfk. St. Martin, Langhaus. (Foto: Wikimedia)

die göttliche Inspiration eher wie bei Flüssigkeiten (Blut, Milch …) parabaloid im Entwurf erfolgt, benutzt sie im Fresko die reflektierte Linearität bzw. von der Hl. Geist-Taube direkt emittiert. Das Blatt, das erst aus der Nähe seine schnelle kürzelhafte virtuose Handschrift zeigt, soll „die Schulung Günthers bei Cosmas Damian Asam“ verraten. Adolf Feulner erkannte es 1926 sogar noch als von Asam selbst stammend. Übrigens für uns verwandt erscheint eine Schutzengelgruppe in Augsburger Besitz und wohl nachträglich mit „Aßam“ bezeichnet (vgl. 1987, S. 198-199, Nr. 93). Gode Krämer beklagte in dem Ausstellungskatalog Matthias Günther Augsburg 1988, S. 17 den Missstand, dass

die Frühphase dieses Malers einschließlich der Mitwirkung bei Asam, also vor seiner 1731 erheirateten Augsburger Meistergerechtigkeit weitgehend unklar ist. In Anbetracht z.B. der Figürlichkeit in der Wallfahrtskirche Maria Eich bei Peißenberg 1734 ist kaum etwas (mehr) von Asam zu verspüren. Die nicht nur freskal flächige Malweise z.B. in St.Martin von Garmisch wird sicher auch schon Venedig (J. Amigoni, J. B. Zimmermann?) verdankt. Angeblich 1721-1723 (eher: 1717-1722) Lehre in Murnau bei Simon Bernhard (+1737), anschließend vier Jahre Geselle bei Cosmas Damian Asam (eher: 1723-1727, nach Chr. T. Scheffler u. J. Firtmair) und weitere vier Jahre bei einem kaum bekannten Maler Wolfgang Simon Grätz (Grötz) in Landshut 1727-1730 nach Franz Ignaz Oefele (1730 erstes Fresko in der Pfarrkirche des fuggerischen Kirchheim). Schon früh und vor dem Ankauf des Holzer-Nachlasses nach 1740 dürfte der der Bergmüller-Werkstatt entwachsene Südtiroler im Hell-Dunkel und in der Figurbildung auf Günther Eindruck gemacht haben. Kompositionell zeigt sich in dieser architekturbetonten Anfangszeit zwar



Fig. 040-1: M Günther, Glorie d. Hl. Sebastian, 1740, Fresko. Grossaitingen, Kapelle St. Sebastian. (Foto: Katalog)

der Einfluss Asams auf die Kuppel- oder eine zentralisierende Oktogon-Lösung im Nachgang von Andrea Pozzo in diesem Entwurf für ein Fresko (Fig. 040-1) in der 1740 ausgemalten St. Sebastianskapelle von Großaitingen. Es fehlen allerdings Asams große starke römische Figuren. Die in den Tor-Arkadenöffnungen erscheinen vom Bearbeiter leicht verständlich als Pilger bei der Wallfahrt, deren Ursprung und Orte der Sebastiansverehrung bestimmt. Der Heilige selbst erfährt im Fresko eine Glorie vor der Trinität ähnlich einer Marien-Aufnahme oder -Krönung. Wegen der Rötelung der Rückseite nimmt der Bearbeiter eine (nicht erfolgte?) Übertragung auf eine Druckplatte an. Wir können uns als Erinnerungsandachtsblatt ein so grosses und ungewöhnliches Achteckformat nur schwer vorstellen Das faktische leichte Querformat erforderte einen neuen angepassten Entwurf.

Als **Nr. 41**: „**Verkündigung an Maria“** erscheint eine grau lavierte, weiss gehöhte Federzeichnung auf Tonpapier mit diesem einfachen, herkömmlichen Thema aber relativ großen Massen und ist mit „M. Gundelach F.“ (1566-1653) signiert. Sie wurde bearbeitet von Dorothea Diemer, einer Kennerin v. a. der Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts. Dabei spricht sie von festumrissenen Konturen, doch eher ausdrucksloser Formelhaftigkeit oder räumlich-plastischen Unklarheiten und dem Verhaftetsein im Spätmanierismus am Rudolfinischen Hof im Umkreis von Joseph Heinz d. Ä. (1564-1609), dessen aus Augsburg stammende Witwe er 1611 heiratete und deshalb das Bürgerrecht von Augsburg erhielt, wohin er 1617 übersiedelte. Für die Bearbeiterin ist das vorliegende Blatt kein Entwurf für ein Altargemälde, eher für ein privates Andachtsbild. Für uns wirkt es wegen seiner figürlichen Plastizität bei allem genrehaften Detailrealismus (z.B. spielende Katze) eher wie für ein Flachrelief (Ton, Stein, Metall).

Eine weitere „M G“ bezeichnete kleine, lavierte Federzeichnung **Nr. 42** aus einem Stammbuch wird von Dorothea Diemer mit „Allegorie des Friedens“ benannt und wegen der Nebenseite im Stammbuch mit der Widmung von einem Kaufmann Jakob Koch in Nürnberg an den oben unter Nr. 31 genannten Wolfgang Leonhard Steininger und wohl fälschlich schon auf 1640 datiert. Der für die Deutung wichtige Begleitspruch wird von der Bearbeiterin ebenfalls mitgeteilt: „O Fried du bist ein edler Schatz / hast bey den Leuten wenig Platz / Verträge brechen alles Streit / Zum Frieden soll man sein bereit“. Die Bearbeiterin verweist auf die seit der Antike üblichen Attribute der ‚Pax‘ mit der Kriegs- und Friedensszene im Hintergrund sogar im meteorologischen Sinne aber weniger auf ein Paar Besonderheiten: Die ‚Pax‘ ist gekrönt (‚es herrscht Friede‘), auch mit dem Sieges-Palmzweig als Szepter- oder Schwert-Ersatz und mit dem Füllhorn nicht mit Äpfeln der Wohlfahrt

anstelle des Reichsapfels ausgestattet. Sie thront auf den Waffen des Krieges. Von der Bearbeiterin wird zurecht der Hintergrund des 30-jährigen Krieges für diese Darstellung angesprochen.

Aus der Hand des von Goethe verehrten gebürtigen Uckermärkers Jakob Philipp Hackert (1737-1807) stammt unter **Nr. 43** eine große Sepia-Feder- und Pinsel Zeichnung **„Das Grabmal der Plautier in Tivoli (am Ponte Lucano)“** wie oben auf Französisch und nicht Italienisch betitelt, signiert und mit „1781“ datiert ist. Im Goethe-Haus in Frankfurt/Main befindet sich, wie von Peter Prange erwähnt, ein schon 1780 datiertes Gemälde aus russischen Besitz nur etwas weiter rechts quasi ‚aufgenommen‘, wobei das runde Grabmonument aus der Bildmitte rückt. In dem Gemälde kommt das topographisch-realistische, wie das lorrainhaft Stimmungsvolle, Ideale neben dem niederländisch Rustikal-Einfachen (Retour à la nature) noch besser zum Ausdruck gegenüber der doch etwas pedantischen („mit großes Sorgfalt“) und temperamentlosen Augsburger Zeichnung.

Der polnische Kunsthistoriker Andrzej Koziel befasst sich mit dem Blatt **Nr. 44**: **„Johannes der Täufer und Christus mit seinen Jüngern (Ecce agnus Dei)“**, einer nur rot und grau lavierten Federzeichnung, signiert von dem Breslauer protestantischen Maler „H. David Heidenreich [1573-1633]“ und „1610“ datiert. Es kann allerdings nicht stimmen, dass dieser in den Breslauer Ateliers von Bartholomäus Strobl d. J. (1591- nach 1648) und Georg Freiberger (1585-1619) studiert hätte, bevor ihn die Rudolfinischen Manieristen Bartholomäus Spranger (1546-1611) und Hans von Aachen (1552-1615) inspirierten. Der Autor nimmt wegen dem J auf der Rückseite samt ganz rudimentär fast expressiv angedeuteten kauernden Figuren an, dass es wahrscheinlich sich um ein Blatt aus einem Skizzenbuch handelt, das als „selbstständige Arbeit“ „der Selbstpromotion und Demonstration des zeichnerischen Könnens“ für „seine potentiellen Kunden“ dient. Wegen des zweimaligen schriftlichen Hinweises (neben dem Piktoralen von Johannes dem Täufer auf Christus und seine Jünger) wie Psalm 14, 7 (Hilfe Gottes für Israel) oder Joh. 1, 29 nochmals auf dem Band um den Kreuzstab Johannes des Täufers würden wir einen Entwurf für ein Votivbild im protestantischen Umfeld annehmen und ausserdem Heidenreich qualitativ nicht für „eine(n) der bedeutendsten im Breslau tätigen Maler“ halten.

Den Zeichnungskatalog von 1987 ziert als Titelbild die lavierte Federzeichnung **Nr. 45**: **„Stehende weibliche Figur (nach Tintoretto)“**, die der mittlerweile leider verstorbene Joseph-Heinz-d.Ä.-Kenner Jürgen Zimmer „auch (als) eine gewisse Kritik an Tintorettos visionären, zwar ausdrucksstarken, anatomisch jedoch nur ungenau vorbildlichen Gestalten ausdrückt“. Für uns versucht dieses Blatt nur die (auch farblich) herausstechende expressive Frauenfigur zu erfassen,

und sogar die verdeckten Partien des rechten Beins in zwei Positionen zu ergänzen und beim linken Arm etwas in Bleigriffel zu variieren, beides eher von anderer, späterer, dilettierender Hand. Die auf das Gewand hinweisende abgeschnittene Beschriftung dürfte eine Farbangabe wohl für das auffällige Blau in Tintorettos Chorwandgemälde ‚Tanz um das goldene Kalb', um 1562, Venedig, S. Maria dell'Orto zu werten sein: „Zu" oder „Blue".

Bei der **Nr. 46**: **„Jupiter und Ganymed"** einer angeblich anfänglich grau lavierten Pinselzeichnung mit federzeichnungsähnlichen Rötelkonturen und der nachträglichen Federbezeichnung „J. Heisz" [Heiß] von dem gebürtigen Memminger Johann Heiss (1640-1704) finden wir nicht etwa Peter Königfeld, sondern wieder Peter Prange als Experten und mit der Nachricht, dass Juno wegen der Ablösung ihrer beim Servieren hingefallenen, mit Zeus gemeinsam gezeugten Tochter Hebe durch den Schönling Ganymed aus Ilion (Troja) „aus Rache" „den Trojanischen Krieg angezettelt (habe)" und nicht nur wegen der schönheitlichen Hintansetzung durch Paris. Allerdings spielt dies in der himmlischen, homoerotischen, pädophilen Liebes-Kuss-Szene zwischen Zeus und seinem neuen Mundschenk keine Rolle. Der Adler des Göttervaters hat seine Entführungsaufgabe schon erfüllt. Der Bearbeiter vermutet eine literarische Anlehnung an Ovid und eine Verwendung dieser im Heiss-Oeuvre äusserst seltenen Zeichnung für Gemälde im Besitz des kaufmännischen Mäzens Philipp Christoph Reiser in Augsburg. Während Peter Königfeld auf Raffaels bekanntes Fresko in der Farnesina ‚Jupiter küsst den Amorknaben' verweist, bringt Peter Prange auch noch Plastiken im Umkreis von Adriaen de Vries in die Diskussion, leider ohne ein konkretes Bildbeispiel. In Anbetracht des uns bekannten Gesamtwerks von Johann Heiss lässt sich ein direkter Einfluss der plastischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts nicht festmachen. Die Datierung 1671 hängt auch etwas in der Luft.

Die nächsten beiden Blätter werden dem früh verstorbenen Augsburger ‚Originalgenie' des 18. Jahrhunderts, dem gebürtigen Tiroler Johann Evangelist Holzer (1709-1740) zugewiesen, wobei Josef Straßer sich ihrer wie schon 2010 im Ausstellungskatalog „Josef Holzer – Maler des Lichts" annimmt. Bei **Nr. 47**: **„Die Opferung Isaaks"**, eine kleine lavierte, weiß-gehöhte Federzeichnung teilweise mit Bleigriffel-Vorzeichnung, zeigt der Bearbeiter eine gesunde Skepsis gegenüber der Zuschreibung an Holzer, der sonst eher die malerischere Pinselzeichnung bevorzugt. In Anbetracht des Johann-Esaias-Nilson-Stiches nach dem Wandbild im ‚Probstischen Haus' auf dem Weinmarkt könnten wir hier schon einen originalen Holzer-Erst-Entwurf uns vorstellen. Bei der vorgeschlagenen Datierung um 1730, also Frühwerk, würden wir stärkere Einflüsse Bergmüllers erwarten.

Keine Fragezeichen bezüglich der Hand Holzers bekommt die **Nr. 48**: **„Triumph der Kunst über Ignoranz und Neid“**, eine aquarellierte Pinselzeichnung mit schwacher Bleigriffel-Quadrierung, die eindeutig mit den um 1737 ausgeführten Fassadenmalereien für den Hof-Kupferstecher und Verleger Johann Andreas Pfeffel d.Ä. (1674-1748) in Verbindung steht. Die vom Autor zurecht



Fig. 048-1: Unbek. Maler (IA/S), Mittelteil des Pfeffelhauses, um 1780?, Öl/Lwd. Innsbruck, Landesmuseum. (Foto: Museum)

betonte malerische, aber nicht sehr künstlerische Auffassung erhält eine naheliegende Begründung, da diese Zeichnung als Teilabdeckung für einen leider nicht abgebildeten Gesamtentwurf (vgl. die Kopie der Ausführung Fig. 048-1) der Fassadenmalerei des Pfeffel-Hauses zur besseren Anschauung diente. Aus dem Nachstichen (auch der Skizzen) von Johann Esaias Nilson um 1767/69 wird ersichtlich, dass drei Entwicklungsvarianten für den unteren Bereich durchgespielt wurden, die auch zu dem darüber liegenden Tableau-artigen Wandbild von der durch Zeus bestimmten alternierenden Unsterblichkeit (einschliesslich der Verstirnung) der in brüderlicher Liebe verbundenen Brüder Castor und Pollux passen sollte.

In den von Josef Straßer erwähnten Salzburger Barockberichten 69/70 (2023) versucht Andrea Gottdang unter dem Titel: „Endlich tragen die Dornen Kronen – Johann Evangelist Holzers Fassadenfresko am Pfeffel-Haus in Augsburg“ ein verbindendes geistiges Band zwischen Oben und Unten herzustellen für uns argumentativ nicht immer ganz überzeugend.

Der obere mythologische Bereich ist der brüderlichen Liebe, der unsterblichen, den Tod überwindenden Liebe etwa im Sinne von ‚omnia vincit amor‘ und dem Beispiel von Castor und Pollux und dem Puttenpaar mit dem Faszienbündel der Eintracht, Concordia gewidmet.

Der untere mehr real-allegorische Bereich sollte anfänglich dem Auftraggeber angepasst „Wissenschaft [u. Kunst?] und Gewerbe“ (Fig. 048-2) bildlich ausdrücken, letzteres durch Paket



Fig. 048-2: J.E.Nilson nach J.E.Holzer, Wissenschaft und Gewerb, um 1767/69, Kupferstich.
(Foto: Kunsthandel)

und Merkur (Kerykeion, Flügelschuhe und Tarnkappe) und ersteres mit einem göttlich nackten Apollo (Theatermaske, Leier als Musik, allerdings ohne Kunstattribute) bekrönt von den Attributen Minervas (Eule, Gorgonenschild, Lanze und Bogen wie Pfeile Apolls).



Fig. 048-3: J.E. Nilson nach J.E.Holzer, Die Kunst gequält von Gewalt und Neid. Gerettet durch die Zeit, um 1767/69, Kupferstich. (Foto: Kunsthandel)

Holzer lieferte eine zweite nicht erhaltene Skizze, die von Nilson entweder seitenverkehrt wiedergegeben wurde oder sowieso bewusst eine andere Ausrichtung erhalten hatte, unter dem Titel: „Die Kunst gequält von Gewalt und Neid. Gerettet durch die Zeit“. (Fig. 048-3) Die leicht bekleidete Genie der Kunst mit Pinsel Malstock und Band/Blatt mit Hand und Kopf (Manus und Visus, Hand und Verstand, Proportion, nach Gottdang: „Anatomie“ und „Perspektive“) bzw. Kranz und Posaune (= Ehre und Ruhm) hält sich am Ehrenmal für die Minerva oder Virtus. Der geflügelte Gott der Zeit / Chronos schwebt herbei und vertreibt mit seiner Sense Lastergestalten (Eselsohren = Dummheit, Schlangen = Neid, Maske = Falschheit). Dahinter liegt das Warenbündel der Handelswirtschaft.

Die finale, ausgeführte Version stand auch nach dem oberen Schriftband unter dem Motto: „Tandem fert Spina Coronas“ oder: ‚Endlich zuletzt trägt der Dorn Kronen‘ nach Gottdang mit teilweise religiöser Konnotation, für uns eher im Sinne einer krönenden Unsterblichkeit als Lohn der Mühen, trägt Früchte im Tone des ‚aspera ad astra‘, blühender Unsterblichkeit oder nach Gottdang

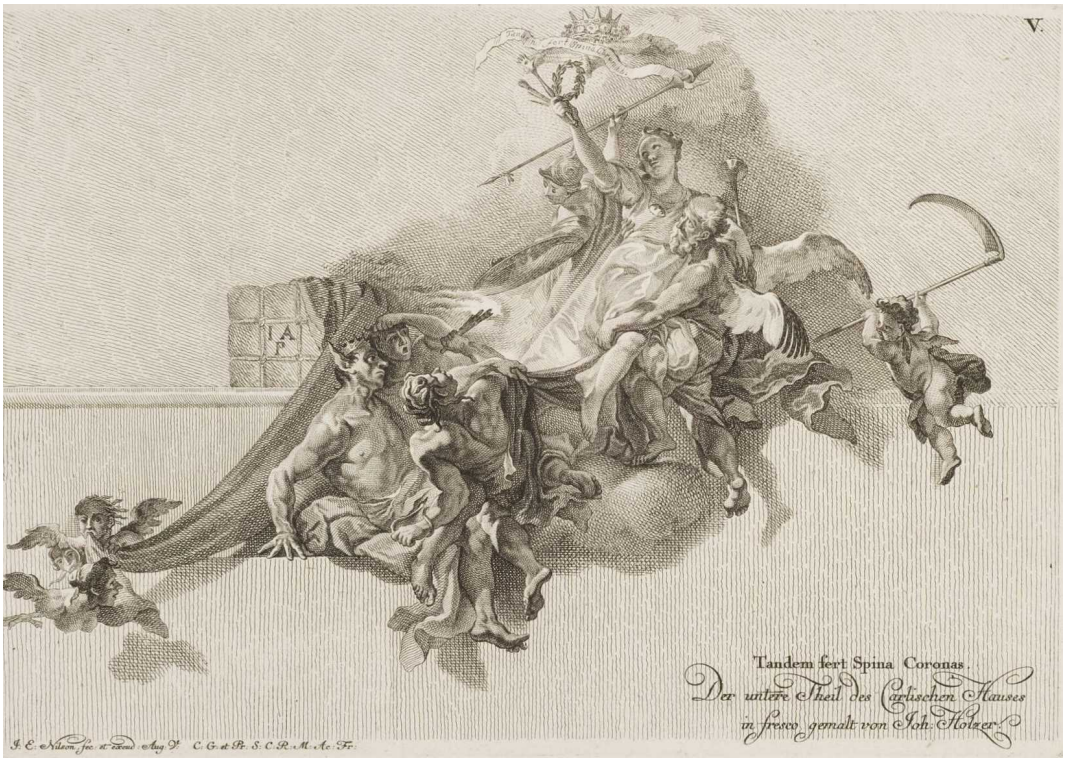


Fig. 048-4: J.E. Nilson nach J.E.Holzer, Tandem fert Spina Coronas, um 1767/69, Kupferstich. (Foto: Kunsthandel)

„Triumph der Kunst über Ignoranz und Neid“. Die Zacken-Rosen-Krone (von Adel und Schönheit) liegt auf dem Kissen bereit für die Krönung der Kunst. Nicht beachtet wurde anscheinend, dass die bekleidete ‚Kunst‘ ein Gesichtsmedaillon (‚Imitatio‘ wie ‚Verstand‘) um den Hals, die Ruhmes-Trompete in der einen, den Ehrenkranz mit Pinsel, Pinsel, Stichel und (christlichem) Schwur-Szepter in der anderen hält, und dabei von Saturn/Kronos wie bei einer Raptusgruppe nach oben getragen wird ähnlich dem verbreiteten Motiv: ‚Die Zeit enthüllt ihre Tochter, die Wahrheit‘. Der Putto mit der Tod bringenden Sense hält sich abwehrbereit etwas abseits. Hinter unserer ‚Kunst‘ vertreibt Minerva mit ihrem Speer und ihrem Schutzschild die drei Laster (Dummheit = Eselsohren; Zwietracht = Fackel, Neid = Schlangen) und die sie begleitenden Harpyien. Hinter allem liegt der be-förderliche Warenballen des Kunst-Handels des J. A. Pfeffel („I.A.P“) Er trägt zu diesem ‚Triumph der Kunst‘ auch materiell also zur ‚Unsterblichkeit der Kunst (vgl. Horaz: ‚Exegi monumentum aere perennius‘), des Künstlers Holzer und des Auftraggebers Pfeffel‘ wie oben im Mythos bei.

Die **Nr. 49**: **„Totenbildnis des Johann David Herwarth (1603-1648)“** gezeichnet mit Kohle, Rötel und weißer Kreide von Bartholomäus Hopfer (1628-1699) nach dem Tode (ad mortuum) im Jahre 1648 wurde 1987, S. 60-61, Nr. 25 oder in dem Barock/Rokoko-Band 5 der „Geschichte der

Bildenden Kunst in Deutschland“, 2008, S. 503-504, Nr. 313 (Gode Krämer) beschrieben und abgebildet. Der jetzige Text stammt wieder von Gode Krämer. Der junge in Amsterdam bei Govaert Flink (1615-1660) wohl nur als Geselle weitergebildete Hopfer porträtiert hier ähnlich einer Totenmaske einen verdienstvollen Augsburger Notablen auf dem Sterbebett. Der Bearbeiter sieht dieses in der Tradition von Sterbebildnissen (z. B Luther von Lukas Furtnagel oder Lukas Cranach oft verbunden mit Abnahme der Gips Totenmaske) zumeist der ‚Grossen und Berühmten‘ stehende aufgeklebte Blatt eher als „eine freundschaftliche Erinnerung“ denn als ein „offizielles Andenken“ wie in dem viel späteren Schabeblatt des Johann Jakob Haid.

Eine relativ kleine, geschweift ausgeschnittene, grau lavierte Federzeichnung **Nr. 50** wird von Dorothea Diemer als **„Maria Immaculata“** (Fig. 050-1) betitelt und um 1615 datiert und primär



Fig. 050-1: M. Kager, Maria Immaculata?, um 1615, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 050-2: M. Kager, Abundantia, 1623, Feder laviert. München, Stadtmuseum. (Foto: Museum)

Maria Hilf). Einige Puten scheinen sich unter ihren Schutzmantel begeben zu haben. Der Apfel samt Blatt vom Baum der Erkenntnis befindet sich nicht im Rachen der abwesenden Schlange, sondern in der Patschhand des Jesus Knaben, während die Mutter Gottes etwas sinnend zu ihrem Sohn geneigt ist, bleibt dieser etwas verschmitzt zum Betrachter. Die ursprüngliche Bleigriffelvorzeichnung ist nicht mehr erkennbar. Von der Bearbeiterin übersehen wurde die ganz schwache Quadrierung. Neben Nimben wird auch ein gotischer Spitzbogen angedeutet. Die Bearbeiterin nennt mögliche „Zweckbestimmungen“: Entwurf für eine Wandmalerei (Tilman Falk), Hausmadonna (Entwurf eine Plastik Tilmann Falk), Skulptur für eine Nische ähnlich Hans Krumpers (Entwurf einer „Patrona Bavariae“), zumal die Zeichnung sich unter dem Krumper-Nachlass befunden hat bzw. in Analogie zu einem 1623 datierten Kager-Entwurf (Fig. 050-2) residentiale Wandgestaltung. Bei einer Nischenfigur hätte Kager dies sicher angedeutet. Wir halten dieses gotisch, spätmanieristisch und Frühbarock mischende Blatt eher für einen Entwurf eines Marienaltarblattes.

Aus einem anderen antikisierend-humanistischen Umfeld stammt eine grau und rotbraun schwach lavierte, unsignierte Federzeichnung **Nr. 51**: **„Das Silberne Zeitalter“**. (Fig. 051-1) Dieser Titel wird schon Rolf Biedermann 1987, S. 66-67, Nr. 28 verdankt in Ablehnung des Ursprünglichen: „Planeten-Bild mit Luna als Beschützerin des Landlebens“. Die Bearbeiterin Dorothea Diemer vermutet ebenfalls Ovids Metamorphosen als literarischen Ausgang und führt einige vergleichbare Illustrationen seit der Renaissance wie einen Hendrik-Goltzius-Kupferstich aber mit Jupiter als Bestimmer dieser neuen Ära des noch friedlichen, aber agrarisch tätigen Lebens, „so könne an der Bedeutung von Kagers Darstellung kein Zweifel bestehen“. Dorothea Diemer unterstreicht dies durch die Göttin ‚Luna‘ mit einer liegenden Mondsichel auf dem Haupt, was nach alchemistischen Vorstellungen für das Planetenmetall „Silber“ stehe. Rolf Biedermann sah dagegen in ihr die Venus auf ihrem von Tauben bezogenem Wagen. Normalerweise wird die Luna von zwei silbrigen Pferden gezogen, hier sind es eindeutig Flattertiere, wenn nicht Tauben so vielleicht Fledermäuse. Alles auf dem Bild geschieht normalerweise nicht unter Mondlicht (im Sinne von früh am Morgen bis spät in die Nacht?). Unsere Bearbeiterin sorgt sich zurecht um die Zweckbestimmung. Wegen der grotesken-szenischen Umrandung vermutet sie einen Entwurf für eine Tapisserie und nennt als Beispiel eine Weltalter-Serie von Francesco Salviati. Als mögliche Auftraggeber führt sie die Grafen Fugger oder den Wittelsbacher Hof in München an. Biedermann, der auf die teppichartige Bildumrandung näher eingeht, plädiert eher für eine Wandbildvorlage. Da keine weiteren Entwürfe für die übrigen Welt-Zeitalter erhalten und bekannt sind und die Motive der Bordüre auf das Landleben (Agrikultur, Viehzucht, Vogelfang, kindliche Zweikämpfe wie Peleus-Thetis, Eros-

Anteros u.a.) aber nicht auf Alchemie abzielen, würden wir auch z.B. Hesiods Erga kai Hemerai oder eher Vergils Georgica als literarische Quelle bzw. Illustration mit in Betracht ziehen: z. B.



Fig. 051-1: Matthias Kager, Das Silberne Zeitalter, um 1615, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Georgica 1, 145-146: ‚Tum variae venere artes, labor omniavicit / improbus et duris urgens in rebus egestas' (‚Damals sind die verschiedenen Handwerkskünste aufgekommen, die rastlose Arbeit hat in allem die Oberhand gewonnen, und unter diesen harten Umständen herrschte die Not').

Als Bearbeiterin der **Nr. 52**: **„Dankgebet der 1632 von Gustav Adolf verschleppten 40 oder 42 Münchner Geiseln nach ihrer Befreiung"**, einer grau-blau-lavierten Federzeichnung bietet sich

wieder die München-Kennerin Susan Tipton an, wobei ihr Text anführt, dass die am 7. Juni 1632 als Geiseln der Schweden verschleppten Geistlichen und Bürger in einem Gelübde über ihre Angehörigen im Juli 1632 einen Auftrag an Johann Matthias Kager (1575-1634) zu einem Marienschutz-Votivbild (Fig. 052-1) in Auftrag gegeben haben samt einer gelobten Wallfahrt. Daneben sollte aber auch ein von Lukas Kilian (1579-1637) signierter und 1635 datierter Stich (Fig. 052-2) daran erinnern. Die Autorin spricht davon, dass der vorliegende Entwurf für diesen Stich nur im oberen himmlischen Bereich (spiegelverkehrt?) nachgezeichnet wurde aus Gründen der Zusammenarbeit wegen der Porträthaftigkeit der befreiten Geiseln mit der Kager-Werkstatt. Da das leider nicht abgebildete Votivbild in der Pfarrkirche Ramersdorf keine wirklichen Porträts bietet, ist eher zu vermuten, dass Kilian selber die Nötigen sich beschaffte oder anfertigte, wie sein Stich



Fig. 052-1: M. Kager-Werkstatt?, Votivtafel der Schwedengeiseln, um 1635, Öl/Holz. Ramersdorf, Wallfahrtskirche.
(Foto: Pfr-Verband Maria Ramersdorf)



Fig. 052-2: L. Kilian, Dankgebet der 1635 befreiten Geiseln von 1632, 1635, Kupferstich. Kunsthandel. (Foto: Kunsthandel)

deutlich zeigt. Nach alledem tendieren wir dazu, dass das übrigens von Susanne Netzer Johann Matthias Kager abgeschriebene wittelsbachisch-münchnerische Votivbild quasi das Vorbild für Kilians Entwurf und für seinen Stich gewesen ist, wo der unten rahmende Begleittext weitgehend ins Bild integriert wurde.

Das nachfolgende Blatt **Nr. 53**: **„Bildnis des Augsburgers Ratschreibers Andreas Reinhardt“** zeigt Kilians Fähigkeit als Porträtist. Die angebliche Signatur „I. K. F“ auf der blau venezianisch lavierten Umrandung können wir nicht erkennen. Die Autorin Susan Tipton spricht von einer „Mischtechnik“: Neben Gesicht, Haaren und Kragen als Kreidezeichnung, das Übrige des medaillonartigen Ovalbildes als Pinselzeichnung. Das Motto des protestantischen Dargestellten: „MIHI AVTEM ADHAERERE DEO BONVM EST“ entstammt Psalm 72, 28. Für den Stich der Ehefrau wurde Psalm 84,3 und sinnigerweise auf Luther-Deutsch gewählt.

Das auf 178 x 205 mm umrandete Blatt **Nr. 54**: **„Allegorie auf Johann Heiß“**, mit „G. C. Kilian f: 1773“ (Fig. 054-2) bezeichnet und datiert, wirft als überlavierter Abklatsch einer Ätzradierung (Fig. 054-1) und durch das Aufkleben der radierten seitenrichtigen Legende einige Fragen auf. Peter Prange hat diese Mischtechnik inhaltlich wohl richtig in seinem Sarah Babin (2016) folgenden Text und im Nachgang zu Cesare Ripa bzw. Giovanni Bellori mit dem nachäffenden Affen als „billige, geistlose äusserliche“ Nachahmung gedeutet, dem die wahre Porträtkunst, dss Genie, der Genius des Johannes Heiss den Pinsel entrissen hat, um „freie(r), schöpferische(r)“ mit dem von Heiss selbstgemalten Selbstbildnis Leben, Lebendigkeit ‚einzumalen‘. Der angebliche Bezug zu einem Heiss’schen seifenblasenden Putto halten wir für ein nicht überzeugendes Argument. Der Affe könnte auf G.C. Kilian selbst deuten. Ein nicht erwähntes passendes Vergleichsbeispiel (Fig. 054-3) in religiöser Hinsicht bietet sich in einer Langhauskartusche der Klosterkirche Zwiefalten von Franz Josef Spiegler und Johann Michael Feichtmayr um 1751-1752 an. Warum Georg Christoph Kilian selbst noch einen Abklatsch eines Papierabzuges auf ein anderes Papier anfertigte, wird leider im Text nicht befriedigend beantwortet. Dass Kilian die Platte noch einmal geätzt habe, wie behauptet, würde einen zumindest halb-transparenten Ätzgrund und ein wenigstens teilweises „manuelles Nachradieren“ erfordern. Uns ist nach der Reproduktion hier kein einigermaßen sicheres Urteil möglich. Wir denken uns, dass Kilian damit noch einmal die Seitenrichtigkeit im Entwurf zeigen wollte, also die übliche vorherrschende Rechtshändigkeit von Affe wie Genius – Johann Heiss war der Zeichnung Nr. 46 nach kein Linkshänder – in der Pinselhaltung (Palette in der anderen Hand), oder wie Lavierung (und einige Bleistiftstriche) vermuten lassen, dass Kilian dem ganzen noch ein



Fig. 054-2: G.Chr. Kilian, Bildnis d. J. Heiss, 1773, Radierung. Augsburg, Graph. Sammlung.
(Foto: Katalog)



Fig. 054-1: G.Chr. Kilian, Bildnis d. J. Heiss, 1773, überarbeiteter Abklatsch einer Radierung. Augsburg, Graph. Sammlung.
(Foto: Katalog)

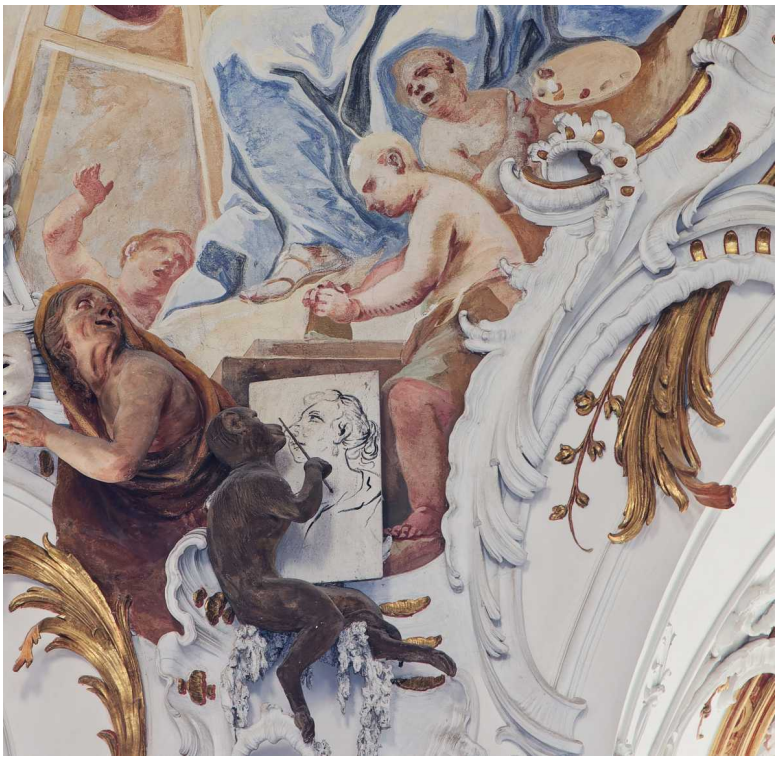


Fig. 054-3: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Imitatio, 1751/52, Stuck u. Fresko.Zwiefalten, ehem. Klosterkirche, Langhaus. (Foto: Verfasser)

Ambiente geben wollte. Das Blatt sollte wohl eine weiterführende Vorlage für einen (nicht ausgeführten?) zweiten Zustand abgeben.

Bei der recht großen, grau lavierten Federzeichnung **Nr. 55**: **„Ansicht der Maximilians-Straße von Augsburg“** durch den gebürtigen, aber stark mit Wien verbundenen Augsburger Salomon Kleiner (1700-1761) hat Peter Prange zum Topographischen und zur Datierung (1732) wohl alles Wichtige gesagt. Wir sind von der zeichnerischen Accuratesse sowohl im Zentral-Perspektivischen wie bei den figürlichen Staffagen beeindruckt, vielleicht mit ein Grund, dass die grafische aufwendige Umsetzung unterblieb.

Während 1987, S. 74-75 Nr. 32 bei **Nr. 56** noch von **„Ludwig XIV im Gespräch mit zwei Mönchen“** ausgegangen wurde, konnte Gode Krämer im Vergleich mit dem bekannten Basler Gemälde von Manuel Deutsch die dargestellte, fast zeitgenössisch wirkende Szene wohl eindeutig als den ‚Dominikaner Thomas von Aquin bei Ludwig dem Heiligen‘ inhaltlich neu bestimmen. Die unsignierte grau lavierte Federzeichnung wurde schon 1987 Johann Georg Knappich (1637-1704) zugewiesen jetzt mit Bezug auf eine früher Josef Esperlin zugeschriebene Zeichnung in Basel. Bei der Funktion des zweifach quadrierten Blattes für ein Fresko oder für ein großes Ölgemälde in einem Refektorium eines Dominikanerklosters ist sich der Bearbeiter nicht sicher.

Dass der gebürtige Nürnberger Venedig und Rom er-fahrene, seit 1614 in Augsburg ansässige, 1623 zum Mitglied des dortigen Rats gewählte Johann König (1586-1642) sogar dreimal wie schon 1987, Nr. 33-35 hier Nr. 57-59 zu Bild und Wort (Gode Krämer) kommt, wird seiner künstlerischen Bedeutung vielleicht nicht ganz gerecht. **Nr. 57**: **„Gideons Sieg über die Midianiter“** wieder eine bunte Gouache auf Pergament für ein hochfürstliches Stammbuch ist mit „Jo: König F. 1615“ wie der ästhetisch ansprechendere Entwurf nur mit Feder und Pinsel im Hessischen Landesmuseum Darmstadt bezeichnet und datiert. Zu Inhalt, Auftraggeber und Bestimmung ist im Text alles gesagt.

Attraktiver erscheint die **Nr. 58**: **„Diana entdeckt die Schwangerschaft der Kallisto“**, eine aquarellierte Federzeichnung unter stärkerem italienischen, vor allen Dingen venezianischen Einfluss wie der abgebildete Stich von Cornelius Cort nach Tizian weist. Die gerötelte Rückseite des nicht sehr kleinen Blattes soll auf einen „Entwurf für eine Miniatur“ hindeuten. Die Diana-Schar mit Kallisto macht entkleidet Rast. Aber nichts deutet auf eine Jagdgesellschaft oder ein Bad. Das Bachbett scheint ausgetrocknet zu sein. Allenfalls der Triton/Poseidon auf dem Brunnen schwingt seinen Dreizack zum Fischfang. Die ‚Dianide‘ blickt zum Betrachter und weist ihn sicher nicht „befehlend“ auf die Entkleidung der Kallisto hin.

Die dritte grau lavierte, zentralperspektivisch konstruierte Federzeichnung **Nr. 59** wird pleonastisch als **„Die Herrschaft der Demokratie“** (Herrschaft des Volkes) (Fig. 059-1) betitelt und 1622 datiert, da es die Bezeichnung: „RES MALA MVLTO / RVM IMPERIVM“ trägt und weitgehend identisch ausgeführt in einem Fürstenzimmer des Augsburger Rathauses hängt (hier leider ohne Abbildung). Da dem Bearbeiter die Herkunft des lateinischen Zitates: „Herrschaft der Vielen“ (ausgelassen: „eine schlechte Sache“) unbekannt ist, hängen seine Feststellungen: „Volkstribun“, „Zustimmung des Gemeinden Mannes“, „aufklärerische Reden“, „Spreizen der drei Finger“, „verschiedene Stände“, „ironische Kulisse“, „Fachwerkfassade“ etwas in der Luft. Bei Kenntnis des Zitates in der griechischen Urfassung aus dem Aristoteles-Schrifttum und in Verbindung mit den anderen beiden Gemälden ‚Monarchie‘ und ‚Aristokratie‘ wird klar, was die oben schon genannte



Fig. 059-1: J. König, Die Demokratie, um 1622, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 059-2: J. König, Die Demokratie, 1622, Feder laviert. Augsburg, Rathaus, Fürstenzimmer. (Foto: S. Tipton, a.a.O., S. 127)

Susan Tipton: „Fürstenzimmer, Kaiser und Reichstag – Neues zur Ausstattung des Augsburger Rathauses … , in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Dritte Folge Band LXXI, 2020, S. 87-203, v.a. S. 127 auch erkannte, dass hier in Augsburg die erreichte aristotelische ideale Mitte von Monarchie (Kaiser als Reichsstadt Oberhaupt), Aristokratie (Patrizier) und Demokratie (Bürger-Wahl, Aufschwörung u.ä.) dargestellt ist. Also die ‚Ochlokratie‘, die Entartung der Demokratie, oder die Herrschaft des Pöbels ist nur als Potenz angedacht. Vor diesem Hintergrund relativieren sich die obigen Anmutungen des Bearbeiters.

Da der Kommentar zu **Nr. 60**: **„Göttermahl“** von Matthias Kunze recht knapp und von Ulrike Seeger im neuen Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland wegen ihres Todes leider ganz ausgefallen ist, sei hier etwas weiter ausgeholt. Der Kuen-Kenner Matthias Kunze setzt sich hier mit

einem annähernd auf (leicht geschweifte) ovale Bildgrenze beschnittenen, aquarellierten und unten mit „Martin Kuen inv: et delin:“ bezeichneten Entwurf zu dem zentralen Deckenbild (Fig. 060-1) im 1757/58 wiederhergestellten Tafelzimmer des 1753 ausgebrannten Neuen Schlosses der Grafen von Montfort in Tettnang auseinander. Als Titel der leider nicht ganz abgebildeten, stark überarbeiteten Ausführung nimmt unser Bearbeiter nur einfach dem ‚Genius loci‘ angemessen ein „Göttermahl“ an. Ulrike Seeger hinterliess im Jahre 2024 wenigstens noch einen wenn auch unscharfen „Götterhimmel auf dem Olymp umgeben von den vier Elementen (Göttermahl mit Ganymed, Leda und Anklängen an das Parisurteil)“. Der „Spezialist für den süddeutschen Barock“ Ulrich Knapp gibt in seinem als Open Access verfügbaren Aufsatz: „Eleganz aus Sand, Kalk und Gips – Zur Stuckausstattung des Neuen Schlosses in Tettnang“, 2022, S. 16 auch nur „Mahl der



Fig. 060-1: Fr.M.Kuen, Göttermahl, 1758, Fresko. Tettnang, Neues Schloss, Tafelzimmer. (Foto: Katalog)

Götter“ und in den Eckkartuschen die „Vier Elemente“ an. Seine erneute Durchsicht der Montfort-Kameralrechnungen im Hauptstaatsarchiv Stuttgart brachte leider keine neuen Erkenntnisse gegenüber unserer 1983/84 an der Universität Tübingen eingereichten Brugger-Monographie und der von Knapp erwähnten, von uns leider bislang unbekannten Zürcher Lizenziatsarbeit von Harald Oswald aus dem Jahre 1986. Die dem „Mahler Kuon von Weißenhorn … Tafelzimmer lt. accord [bezahlten] 50 fl.“ bei freier Kost und Logis erschien uns damals für einen arrivierten, Italien gereisten Maler selbst bei einem Einstiegs-Vorzugspreis recht wenig (nur für die vier

Trabantenkartuschen? à 12 ½ fl.?). Knapp vertritt dagegen eine andere Meinung bei einer dem vorrangigen Fass- und Architekturmaler Franz Anton Dick aus Isny am 18. 12 1769 gezahlten Summe von ebenfalls nur 50 fl., dass das große Gemälde ‚Verstirnung des Herkules oder die unsterbliche Tugend und die vier irdischen Elemente‘ im sogenannten Bacchussaal des nämlichen Tettnanger Schlosses von eben jenem Dick zu der Zeit gemalt worden sein könnte, da sich Andreas Brugger 1769 in Rom befunden habe. Wir empfehlen eine etwas genauere Lektüre unserer 1987 gedruckten Schrift.

Doch zurück zu dem Begleittext von Matthias Kunze, der sich mehr für die Übernahme aus dem berühmten und (wohl erst 1767/69) nachgestochenen Holzer-Fresko (vgl. Nr. 48) am Haus des Verlegers Johann Andreas Pfeffel d.Ä. (1674-1748) über zwei Stockwerke und seinen Bedeutungswechsel interessiert. Durch das scheinbare Weglassen des einen Bruderteils (Castor oder Pollux) ist das Thema der den Tod überdauernden Bruderliebe und der Wechsel zwischen Tod und Leben, Sterblich und Unsterblich erst einmal in Frage gestellt. Kunze macht statt Castor oder Pollux einen Schwenk zu einem beliebigen Mundschenk (aber nicht direkt Ganymed oder davor Hebe), der Zeus einen gedeckelten Pokal mit Ambrosia (= ‚unsterbliche‘ Speise) oder Nektar (= ‚Tod-Überwinder‘) auf einem Tablett entgegen hält. Am oder um den rechteckigen Tisch (vgl. trapeza = ‚Vier-Füsser‘) sitzen von links Diana und Venus, dazwischen schweben wohl Aurora und Athena, dahinter Mars, Juno/Hera, Jupiter/Zeus mit Adler unter einem blauen Himmels-Zelt-Baldachin auf rötlichem Teppich, davor kniet eine Leda mit ihrem Zeus-Schwanen-Erpel, stehend dahinter ein beobachtender Saturn/Kronos, dazwischen etwas verdeckt wohl Poseidon mit dem Dreizack und Amphitrite, der (betrunken?) schlafende Gott der Unterwelt Pluto, ganz rechts im Dunkeln mit umgeschüttetem Weinkrug mit seinem Zweizack als Herr der Nacht. Über dem Zeit-Sensenmann befindet sich noch mit einem Sonnenschirm und einer Getreidegarbe die Demeter und mit einer Mauerkrone die Kybele oder Magna Mater. Auf einer Wolke im Vordergrund lagern Bacchus mit einem dunkelhäutigen, einen Fruchtkorb den Versammelten anbietend hochhaltenden und einen bocksbeinigen (= Satyr), sich betrinkenden Begleiter (bei Holzer als zwei Negativgestalten) neben einem großen Weinfass. Links mehr irdisch befindet sich eine Anrichte mit hochstehenden Tellern und Wandgeschirr in der Ausführung zu einem Tisch mit Opfergefäßen verändert. Dass das Ganze über eine Göttermahlzeit auch ohne Kenntnis eines nicht erhaltenen schriftlichen oder nur mündlichen Konzeptes vom üblicherweise an Jagd wie an Alchemie interessierten ausgebildeten Juristen Reichsgraf Franz Xaver von Montfort hinausgeht, sagen schon die Trabanten in den Ecken mit den vier irdischen Elementen. Ähnlich dem späteren großen Fresko im gegenüberliegenden Fest-Bacchusaal deutet das Mittelbild auf das überirdische-himmlische, unveränderliche, unvergängliche Äther-Element (der Tugend) im barocken kosmischen Denken. Ganz sicher spielt

hier jedoch die Zeit, der Wechsel der Jahreszeiten eine Rolle: Die von Zephyren gehaltenen Blumen über der Aurora kennzeichnen den Frühling. Die Zweiergruppe mit dem Sonnenschirm steht für den Sommer. Die drei Figuren mit dem Früchtekorb markieren den Herbst. Das höhlenhafte Dunkel rechts gemahnt an den Winter gleichzeitig auch an die Nacht, während auf der gegenüberliegenden Seite Apollo/Helios das Licht den Tag und den Morgen (im Extremfall auch Leben und Tod) verkörpert, anstimmt (mit seinen Harmonien). Die Zwillingsgeschwister Apoll und Diana stehen auch für Sonne und Mond wie fast alle Versammelten mit den Planeten und Sternbildern in Verbindung, auch wenn über ihren Köpfen nicht die bekannten Symbolzeichen schweben. Die betend kniende, sicher von Hera nicht so gern gesehene auffällig rot-weiß gewandete (Leben und Tod) Leda mit ihrem Schwanen-Mann im Arm blickt wohl zu einem ihrer sterblich-unsterblichen Söhne als Mundschenk, während der andere zumindest noch im Entwurf erkennbar den Todesschlaf hält. Es geht also irgendwie auch um Unsterblichkeit, Sterblichkeit, Vergänglichkeit, Wandel … u.ä. Über das weit verbreitete barocke Thema, Motiv des Göttermahls machen wir uns nur wenig Gedanken z.B. Wir unten als kleine irdische Götter tun es den Überirdischen gleich. Der Ursprung des barocken Göttermahls liegt aber nicht so sehr in der gegenseitigen Imitation, im Festgebaren, sondern in den antiken Theoxenien, wo die Irdisch-Sterblichen mit den Überirdisch-Unsterblichen kommunizieren, indem sie für Letztere ein gemeinsames (Opfer-) Fest, Kultmahl ausrichten wie z. B. in Delphi im Frühlingsmonat (theoxenios). Man meinte damit in die Nähe der Götter zu kommen, und sie sich geneigt zu machen, bei Laune zu halten. Der sterbliche Castor konnte hier (stellvertretend) die Götter bedienen (Theodaisia = Gastmahl, Opfermahl, Verteilung; Lectosternia = Tisch, Betten, Teppich ausbreiten), gewissermaßen als Dank an die Götter. Selbst Apoll (theoxenios) hier abseits auf einem Felsen sitzend hat seinen Standesgenossen ebenso ein Festmahl bereitet und quasi die harmonische Tafelmusik dazu geliefert. Der letzte regierende Graf Montfort wird immer etwas als ‚thumb' geschildert, was durch unsere Lesart etwas relativiert sein dürfte.
Das Blatt weist eine ausgesprochene Knickfalte auf, ob es damit als sogenannter Präsentations- und Kontrakt-Entwurf von dem Urheber Martin Kuhn dem Auftraggeber Franz Xaver von Montfort aus/als Dank (für 50 fl. Lohn?) verehrt, geschenkt wurde und „zugleich den Rang eines eigenständigen Kunstwerkes" (vgl. ‚autonomes Skizzenbild [Bruno Bushart]) beanspruchen konnte, wie unser Bearbeiter meint, ist doch sehr, sehr fraglich.

Die Leiterin des Diözesanmuseums in Augsburg Melanie Thierbach stellt unter **Nr. 61** einen peniblen **„Riss für eine Monstranz"** um 1745 datiert ‚fachfrauisch' vor. Vielleicht hätte die Ikonographie der zusammengegelöteten und implantierten Elemente wie die apokalyptische Mondsichel für die Sonnen-Hostie des mit einer Art Kaiserkrone gekrönten in Brot verwandelten

Leib Christi in der vertikalen Trinität umgeben von der Wein-Ranken und -Trauben des Hl. Blutes ergänz werden können. Für die figuralen, plastischen Elemente: Gott Vater, Engel und Geisttaube scheint der vom Goldschmiedehandwerk herkommende Franz Thaddäus Lang (1693-1773) keinen Maler oder Bildhauer herangezogen zu haben.

Eine grau lavierte, mittelgroße unsignierte ‚Federzeichnung **Nr. 62** (Fig. 062-1) wird von Peter Prange dem Erlanger Maler Christian Leinberger 1706-1770) zugewiesen unter dem Titel: **„Die Apotheose des Aeneas“** in Anlehnung an Ovids Metamorphosen XIV, 581-608 und um 1752 datiert, obwohl der zur Unsterblichkeit nach Abwaschung des Sterblichen nötige Salbungsvorgang durch die leibliche Mutter Venus, die sich mit dem sterblichen, leiblichen Vater Anchises eingelassen hatte, nicht gezeigt wird, da er eigentlich schon stattgefunden haben muss. Dagegen liegt diese jugendlich, verführerisch seitlich auf einem bettähnlichen Wolkenteppich und weist auf abgelegte Waffen (Helm und Schwert, Faszien-Liktorenbündel als Gewaltmonopol) hin, während ein ‚Adonis‘ (?) einen Schild hochhält (auf den Schild hebt), auf dem der Lieb-Reiz-Gürtel der



Fig. 062-1: Chr. Leinberger?, Das Reich Apolls (unter Friedrich III?), um 1752, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 062-2: Chr. Leinberger?, Allegorie auf eine Gute Herrschaft (unter Wilhelmine?), um 1752, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Venus herabhängt. So soll also die fürsorgliche Mutter die „Apotheose“ ihres Helden-Sohnes, dem sie durch ihren nominellen beingeschädigten, cholerischen, gehörnten Ehemann Vulcanus die Waffen hat schmieden lassen, betrieben haben. Während Venus auf ihren vermeintlichen, noch leicht gerüsteten Nachwuchs blickt, haben dieser und einige andere wie Zeus samt Adler und Hera, sowie Vulcanus ihr Augenmerk auf eine Lichtgestalt mit der Harmonie-Leier vor einer ruinösen, visionären, antiken Tempelsäulenreihe (geweiht unserem neuen Unsterblichen, oder der Herrschaft Roms?) gerichtet. Eine geflügelte Engelsfigur hält darüber einen Ehrenkranz (der Unsterblichkeit, der Unvergänglichkeit?). Die Flora bringt dazu noch einen Blumenkorb. Links davon schweben Athena als Personifikation der Klugheit (und Schöpferin des Hauses?) und Poseidon als beeindruckte Personifikation des Wassers (Wasserspiele, Brunnen) wohl kaum als Erfinder/Schöpfer des Wasser-Büffels oder -Ochsen. Auf der rechten Seite über der Schmiede-Werkstatt zeigt sich das ‚Gute Gedeihen/Gelingen‘ durch den Götterboten Merkur und durch förderliche gute Winde.

Der Bearbeiter bringt auch ein monogrammiertes „?“ und „1752“ datiertes Gegen- oder Alternativ-Stück (Fig. 062-2) ganz ohne Bezug zu Aeneas, das statt auf Athene als Schutzgöttin der Künste eher auf eine „Allegorie auf eine Gute Herrschaft“ (der Wilhelmine?) z.B. durch und mit den

Künsten deutet, die durch Kranz und Verkündigungs-Posaune gerühmt wird. Leider ist der Wappenspiegel offen gelassen. Peter Prange erahnt wohl, dass beide Deckenbild-Entwürfe üblicherweise auf die Herrschaft des naheliegend wohl Auftraggebers alludieren (müssen) im Bereich des brandenburgisch-hohenzollerischen Ansbach und Bayreuth. Wir tippen im übrigen auch eher auf den jüngeren Bruder Georg Karl Leinberger (1714/18-1798) und damaligen Hofmaler als auf Christian Leinberger. Vergessen wir Aeneas und die Wasch-Salb-Apotheose, so erkennen wir, dass Venus (‚omnia vincit amor': Liebe, Friede ...) den Mars (Krieg) und nicht etwa inzestuös ihren Sohn auf ihre ganz erotisch-weibliche Weise besänftigt hat, dass Merkur der Vulcan-Waffenschmiede Einhalt gebietet, dass sich die Elemente: Erde (Stein), Wasser (Neptun), Feuer (Vulcan), Luft (Merkur, Zephyr, Aurora?) samt des strafenden Zeus mit Adler und zänkischer Hera gleichfalls besänftigt haben, dass das ätherisch-ewige Reich Apollos, der Harmonie, des Lichts der Aufklärung wenigstens in der Herrschaft Ansbach-Bayreuth und unter Wilhelmine (1706-58) und Friedrich III (1711-1763) schon angebrochen ist.

Ein interessantes doppelseitig genutztes Blatt als Feder-Pinsel-Zeichnung auf grauen Tonpapier als Mittelton **Nr. 63** wird von dem Kenner der venezianischen Loth-Schule (z.B. Daniel Seiter) Matthias Kunze entweder Johann Karl Loth (1632-1698) oder Peter Strudel (um 1660-1714) unter dem Titel: **„Soldaten vor brennendem Zelt einer alten Frau"** bzw. **„Löwenjagden"** zugeschrieben. Soweit wir das Werk Peter Strudels kennen (vgl. Manfred Koller: Die Gebrüder Strudel, Wien 1993), würden wir wegen der eher anderen anatomischen Figuren-Auffassung den seit 1683 in Wien ansässigen Strudel ausschließen. Wegen des Deckenbildcharakters der beiden Rundbilder der Rückseite hat der Bearbeiter Loth selbst ebenfalls abgelehnt. Es darf also weiter nach dem zeichnerisch auf jeden Fall begabten Urheber gesucht werden.
Die beiden Tondi mit jeweils zwei lanzenbewehrten Reitern und einer Frau Mutter mit Kind und Wasser Gefäß, die von einem Löwen bedroht wurden, sind wohl Variationen des gleichen, von Rubens und anderen oft behandelten Themas. Die querformatige Vorderseite zeigt zwei Reitergruppen mit ihren anführenden Stabs-Kommandeuren. Eine athletisch männliche Rückenfigur liegt gestützt im Vordergrund vor einer wie im Laufgraben verdeckten Reihe von Fußsoldaten. Die Mitte eher im Mittelgrund nimmt ein brennender hölzerner Zeltaufbau ein, in dem eine ältere trauerverhüllte Frau hineinschaut. Vor dem Gebirge im Hintergrund sieht man die Zelte eines Heerlagers. Auf welche antike bzw. biblische Kriegsszene hier angespielt wird, harrt wie 1987, S. 92-93, Nr. 41 der genauen Bestimmung.

Wieder eine andere Hand in der Johann-Karl Loth-Nachfolge wird von der Chefkuratorin des Grazer Museums Joanneum Karin Leitner-Ruhe mit **Nr. 64**: **„Christus und die Jünger zu Emmaus in der Schenke“** ein extrem querformatiges Blatt mit Kreide und weißer Pinsel-Malerei auf braunem Tonpapier und mit der alten, für uns in der Abbildung nicht erkennbaren Bezeichnung „1687“ vorgestellt. Während Rolf Biedermann 1987, S. 168-169, Nr. 79 noch die „Hochzeit zu Kanaan“ vermutete, erkannte die Autorin das obige Thema nach Lk 24, 13-33, v.a. 30-31. Soll das außergewöhnliche Erscheinen Gott Vaters Christis Verschwinden, Sein-Zu-Sich-Holen und das erschrockene Erkennen der beiden Jünger andeuten? Die genrehaften Elemente (Rauferei, Bettler u.a.) zu beiden Seiten sind wohl kompositionell auch dem Breitformat geschuldet. Die Autorin weist auf Zitate, Anregungen hin und lehnt die mögliche Hand von Hans Adam Weißenkircher ab um Daniel Seiter ins Spiel zu bringen. Dazu wäre die Meinung von dem Seiter-Kenner Matthias Kunze zu erfahren. Es bietet trotz fehlender Quadrierung sich formal und thematisch wie erwähnt ein Wandbild in einem Refektorium an.

Während in dem Katalog von 1987, S. 96-99, Nr. 43 und 44 beide mit „Joh. Ulr. Mayr del. AV“ bezeichneten Frauenbildnisse mit schwarzer, weißer Kreide und Rötel behandelt werden, legt Gode Krämer sein Augenmerk auf das als Umschlagbild ausgewählte „ausgereiftere“ Pendant **Nr. 65**: **„Weibliches Bildnis“** um 1670. Es ist zweifellos noch eine Studie und keine Reinzeichnung wohl nach dem Leben. Die junge Dame scheint zu lesen oder eine Handarbeit zu machen. Der Autor führt einige physiognomische Details an, nach denen und im Vergleich zu den zahlreichen Selbstbildnissen von Ulrich Mayr mit dessem länglichen Gesicht man bei beiden im Augsburger Besitz befindlichen Zeichnungen von Schwestern des Künstlers ausgehen kann, wovon wenigstens eine den Schweizer Maler Joseph Werner (1637-1710) geheiratet hatte. Die dritte in Stuttgart, Staatsgalerie aufbewahrte Bildniszeichnung eines weiblichen Kopfes im Profil wirkt eher idealisiert, antikisiert. Die etwas zögerliche vertriebene Behandlung von Nr. 65 schwächt unseren Qualitätseindruck, selbst bei dem „so auffallende(n) und berückende(n) Rosa der Wangen“. Rolf Biedermanns Vergleichs-Hinweis auf französische Zeichnungen des 18 Jahrhunderts ist nicht ganz von der Hand zu weisen.

Der alphabetische Kursus führt zu Josef Anton Merz (1681-1750) und zur **Nr. 66**: **„Das Auge Gottes umgeben von Engeln“**, eine grau lavierte Federzeichnung mit symmetrisch geschweiftem Umriss, der sich wieder Josef Straßer annimmt. Das einst Georg Asam zugeschriebene Blatt bringt er mit einigen von Merz zwischen 1720 und 1731 ausgeführten, kaum variierten Deckenmalereien eindeutig in Verbindung. Der als Sohn des Malers von (Markt-) Oberdorf, Johannes (+1695) und

seiner Frau Anna am 19.07.1681 mit der Patin ‚Praenobilis Daniella Maria Eva ab Ow' getaufte Josef Merz wurde trotz seiner frühen Geburt (ungefährer Altersgenosse von Johann Baptist Zimmermann) als Schüler Johann Georg Bergmüllers angesehen (zuletzt Bernd Roeck, in: AK „Johann Evangelist Holzer – Maler des Lichts 1709 bis 1740", 2010, S. 23-24). Er dürfte auch kein Schüler des Johann Andreas Wolf gewesen sein, sondern nach Straßer eher des Hans Georg Asam (1649-1711). Auch den möglichen Einfluss auf Johann Evangelist Holzer (1709-1740) als Gehilfe in Oberaltaich rückt unser Autor zurecht. Wie der Merz-Lehrling Johann Anton Schöpf (1702-1761) hatte er „primär handwerklich etwas lernen".

Bei der mit **„Esther vor Ahasver"** betitelten **Nr. 67**, eine mit „Mietsch inv. et. Fec. 1767" bezeichnete Feder-Pinsel-Zeichnung, die nach Wolfgang Augustin „von Anfang an bildmäßig mit gemaltem Rahmen versehen und montiert wurde", wundert, dass hier bewusst eine Skizze als ‚autonomes Skizzenbild' (?) aufgefasst ist. Zu dem einfachen Rahmen passt die reduzierte klare Komposition des frühen Klassizismus, ohne dass man wie der Autor als „Vorbild Rembrandt(s)" heranziehen kann. Im Gegensatz zu den vielfiguren, palastartigen Darstellungen der öfter vor Ahasver in Ohnmacht fallenden Esther erscheint hier eine bittende Figur auf Knien aber nicht in voller Proskynese, dem orientalischen, ‚hin-hündelnden' Sich-Zu-Boden-Werfen. Ist die kniende Figur überhaupt eine Frau? Und nach der biblischen Esther eine besonders Berückende und Entzückende, aber hier eher in ‚Sack und Asche'. Der thronende Herrscher mit Turban und dem gnädig aber nicht gekonnt gesenkten oder stützenden Szepter soll Ahasver sein und der sich sogar fast auf eine Stufe stellende kriegermässig Behelmte sein Grosswesir Haman, der auf den/die Kniende(n) hindeutet. Im Hintergrund scheint sich eine Wache zu befinden. Mit Mardochai, dem Vormund der Esther, der dem Ahasver den geplanten Anschlag der Palastwache selbst per Angesicht entdeckt, ergäbe sich auch keine bessere Erklärung. Die Szene bedarf wohl noch einer anderen Bestimmung.

Als **Nr. 68**: **„Selbstbildnis mit der Statuette der Virtus"**, erscheint eine eher miniaturhafte, medaillonartige Feder-Pinsel-Zeichnung mit dem lateinischen Motto „Vivat Virtus" (‚Es lebe die Tugend, aber auch die Tüchtigkeit, das Können) des gebürtigen Augsburgers, kaiserlichen Hofbildhauers und Wachsbossierers Daniel Neuberger d. J. (1621-1681) und der Datierung: „2. Jenner 1678". Art und Größe sprechen für ein Blatt in einem unbekannten Stammbuch, das Georg Christoph Kilian für seine seitenverkehrte Radierung später noch mit dem Hinweis auf den rühmenden Joachim von Sandrart in dessen vor 90 Jahren erschienen ‚Teutsche(n) Chronik' genutzt hat, wie uns Peter Prange mitteilt. Neuberger hält eine Statuette in der Hand, er hat sie quasi in

seiner virtuosen Hand: Ein etwas anmaßendes Eigenlob. Wahrscheinlich schwingt bei diesem Steckbrief eines Protestanten doch auch noch das horazische ‚integer vitae scelerisque purus'. des angesehenen, wohlbestallten Künstlers (vgl .Rubens) wieder.

Die **Nr. 69**: **„Allegorie auf Kaiserin Maria Theresia"**, eine von Johann Esaias Nilson signierte farbige Gouache wurde laut Christof Trepesch erst 2008 erworben. Sie stellt eine seitengleiche



Fig. 069-1: G.B. Göz, Maria Theresia als Königin von Ungarn u. Böhmen, um 1742, Kupferstich. (Foto: Katalog)

Kopie eines Kupferstichs (Fig. 069-1) von Gottfried Bernhard Götz dar, den dieser um 1742/43 mit zahlreichen lateinischen Bemerkungen versehen hat. Deren ungeachtet beschreibt der Autor den Aufbau des ‚Ehrenmals', diese „Allegorie auf Kaiserin Maria Theresia". Offiziell Kaiserin des Heiligen Römischen Reichs wurde diese übrigens nie. Deshalb trägt sie auch nicht die Reichskrone. Sie hält aber das Szepter einer österreichischen regierenden Erzherzogin in der Hand. Neben ihrem Sohn, dem späteren Joseph II (1741-1790) liegt die ungarische Stephanskrone. Der kleine Sohn hält als Kronprinz einen Reichsapfel. Im Porträtmedaillon zu ihrer Rechten (heraldisch Linken) ist natürlich nicht der verstorbene Vater, Großvater Karl oder Kaiser Karl VI (1685-1740) dargestellt, sondern, wie Adler mit Lothringer Kreuz (und der Herzogskrone von Toskana?) andeuten, der Gemahl und Kindsvater Franz Stephan Herzog von Lothringen und Großherzog der Toscana (1708-1765). Rechts unterstützen der königliche böhmische Löwe und links unter der Stephanskrone das wehrhafte Königreich Ungarn. In der Mitte von Rocaille umfangen befindet sich das Wappen von Josef II, der dynastischen Hoffnung. Die Beschriftung des Göz-Stiches z.T. mit antik-humanistisch-lateinischen Distichen macht dies noch deutlicher: „MARIA THERESIA REGINA / Hungaricae et / Bohemicae" (Maria Theresia Königin von Ungarn und Böhmen). – „Foemina / fronte Patet / vir pectore / Diva decore" (‚Sie zeigt mit der Stirn die Frau, mit der Brust den Mann / mit dem Schmuck die Göttin'). – „Foemineos Princeps! assurgito Matris in ausus / undique terrarum Masculus Heros eris" (‚Fürst! erhebe dich zu den weiblichen Wagnissen der Mutter, überall auf der Welt wirst als Mann du Held sein'). „Hic vir, hic Magnus, miro cui foedere iunxit, et divam, atque viru(m) fors Hymenaea simul." (‚Dieser Mann, dieser Grosse, dem das Schicksal der Hochzeit in einem wunderbaren Bund sowohl mit einer Göttlichen als auch mit einem Mann zugleich vereinte').

Auf dieses Frühwerk folgt mit **Nr. 70**: **„Bildnis des Augsburger Goldschmiedes Georg Lorenz II Gaap"** eine schwarz-rot-weissgehöhte Kreidezeichnung signiert und datiert: „J. E. Nilson fec. 1750 Nov[em]b[bris]" wie Wolfgang Augustyn uns mitteilt. Sie stellt eine Art Gedächtnis-Ehrenmal dar, das schein-räumlich-plastisch in eine ovale Mauerwerk-Nische eingepasst ist. Das medaillonartige Brustbild des Dargestellten wird auf einer vorkragenden Basis mit Hinweisen auf die Tätigkeit des geehrten Verstorbenen ergänzt: Weiblicher Kopf (= Skulptur), Zeichnung mit Rom-Datum 1705 (= Entwurf und Romaufenthalt), ein Putto mit einem Treibhammer und Punziereisen wie die Silberschale (keine „zwei flache[n] Silberplatten") auf einem Treib-Kissen und -Block weist auf den bekannten Augsburger Goldschmied hin. Die genaue Funktion des sorgsam ausgeführten und mit Zierrahmen versehenen Blattes (Stichvorlage) bleibt unbekannt.

Eine im Sinn von Gottfried Bernhard Götz mit Rocaille aufgelöste Rahmen-Architektur zeigt eine weitere, etwa zeitgleich entstandene lavierte Feder-Pinsel-Zeichnung als Stichvorlage von Johann Esaias Nilson unter der **Nr. 71**: **„Bekehrung des Bagaris“** des bulgarischen Kaisers Boris (reg. 852-889), wie uns wieder Wolfgang Augustyn mitteilt. Dem seitenverkehrten, aber so seitenrichtigen Stich von Jakob Gottlieb Thelott wurde noch die Erklärung auf Deutsch und etwas allgemeiner auf Latein mitgegeben: Ein sinnliches und sinnvolles Gemälde soll zum Glauben bekehren (‚video ergo credo‘). Ein Maler-Mönch zeigt dem sehenden und sinnierenden Bagaris sein Gemälde mit Christus samt Kreuz und Opferkelch in den Wolken und über zwei bellenden wilden Wölfen (= Christenverfolger). Die Häuser (= Kloster?) auf die Christus weist, könnten fast so etwas wie eine Domestikation oder Bekehrung bedeuten. Der Autor versuchte eine Verbindung zu einem Ausblick in die Natur mit einem Papagei auf der Stange und einem kleinen belaubten Baum herzustellen angeblich als Hinweis auf Maria, die in der Imagination des Kreuzes Christi den Satan überlistet habe. Von Satan ist allerdings nichts zu sehen. Vielleicht hätte man die Rosen darüber als Mariensymbol hinzufügen können. Wenn man etwas von dem malerisch-bunten und sprechenden Papagei als Mariensymbol abkommt und ihn als schlauen Imitator sieht, ergibt sich ein etwas anderes, passenderes Bild, das der List durch Malerei. Die List des Methodius bestand darin durch eine christliche Malerei, sichtbares Imitat der Vision von den christlichen letzten Dingen, dem Jüngsten Gericht, zum Christentum zu bekehren: „Objecta movent sensus, hinc / fuit iste conversus / aspectu extremi, facta Pictoris manu Iudicii“ (‚Die vor Augen gestellten Dinge bewegen die Sinne. Von daher ist dieser bekehrt worden durch den Anblick des Jüngsten Gerichts von der Hand der Malers‘).

Eine anscheinend noch im feuchten Zustand gefaltete sepiafarbene Pinselskizze über schwarzer Kreide **Nr. 72** wird von Peter Prange Adam Friedrich Oeser (1717-1799) zugewiesen und als **Entwurf für das Denkmal Herzog Leopolds von Braunschweig in Tiefurt** gedeutet, nachdem dieser als Lebensretter gleichsam Märtyrer für die Menschheit im Oder-Hochwasser selbst ertrunken war. Die verwandte Weimarer Regentin Herzogin Anna Amalie (1739-1807) hat ein solches im nahen Tiefort letztlich nach einem anderen Entwurf ebenfalls von Oeser errichten lassen. Der Autor sieht in der vorliegenden Zeichnung weniger den protoklassizistischen Oeser denn den Vertreter der Empfindsamkeit: Mehr als friedliches pastorales Idylle (in Richtung des ‚Et in Arcadia Ego‘). Die drei den Grazien ähnlichen Gestalten am Leopold-Denkmal in Frankfurt/Oder von 1787 nach Entwurf von Bernhard Rohde standen für Tugenden wie Menschenliebe, Standhaftigkeit und Bescheidenheit. Die Zeichnung würden wir als eine Art Imaginations-Impressionismus bezeichnen

Oeser selbst spricht von ‚Andeuten'. Man vergleiche den Kommentar von Rolf Biedermann 1987, S. 332-333, Nr. 160.

Keine Augsburger Vergangenheit haben die erst 1988 aus englischem Kunsthandel (1985) mit französischer Provenienz erworbene, recht große Federzeichnung **Nr. 73**: **„Heiliger Paulus"** (in Erwartung seines Martyriums) und sein nachträglich bezeichneter Urheber (Franz) „Carl Palko", der am 03.12.1724 in Breslau geboren am 20. Juni (nicht Mai) 1767 in München, Zu Unserer Lieben Frau (Fig. 073-1) nur als „Maller" nicht als wittelsbachisch-bayerischer Hofmaler (seit

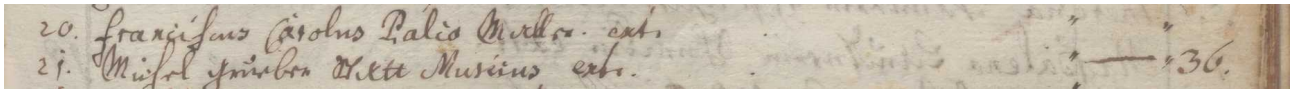


Fig. 073-1: Sterbeeintrag von Fr. C. Palko am 20.6.1767, München, Unserer Lieben Frau. (Foto: Matricula online)

10.04.1764) zumindest begraben wurde, also nicht wie angegeben 1767 in Prag oder 1770 in München. Die große tschechische Palko-Monographie von Pavel Preiss (1999 mit deutscher Zusammenfassung) gibt der Bearbeiterin und besten Kennerin der Wiener Kunstszene um 1750 Monika Dachs leider wenig Daten oder Datierungen an die Hand. Wann der ebenfalls als Maler tätige Vater Anton Palko/Palke (gestorben 1753/54 oder nach Preiss: 1760) mit seiner Familie und dem älteren, 1717 geborenen Sohn und späteren Porträtmaler Franz Anton (+ 19.11.1766) zuerst nach Wien und dann nach Pressburg gezogen ist, darüber gibt es keine Klarheit. Der jüngere Sohn Franz Carl sollte in Pressburg bei den Jesuiten die Gymnasialklassen weiter besuchen bis 1738. Ob der am 23.4.1738 (also ein Jahr vor Franz Anton Maulbertsch) in die Wiener Akademiematrikel eingetragene „Franz [Anton?] Palco" mit dem 21-jährigen Bruder oder dem nicht einmal erst 14-jährigen Franz (Xaver) Carl identisch ist, wird leider nicht eindeutig. Dieser „Franciscus Palcko" wollte sich im März nächsten Jahres 1739 im Modellzeichnen mit dem schon 1708 geborenen späteren Sieger Jakob Zeiller messen. Während der am 7. oder 8.6.1724 in Langenargen getaufte Franz Anton Maulbertsch im Alter von 15 1/2 am 5.10.1739 in die Wiener Akademie eintritt und März 1740 und März 1741 (gleich als erster Sich-Einschreibender) bei den Zeichenwettbewerben nach dem Modell jeweils ohne Stimmen blieb, taucht der Name „Franciscus Palcko" erst wieder bei den Zeichenwettbewerben März 1744 mit zwei Stimmen und März 1745 sogar mit 14 Stimmen und gleichzeitig beim größeren Malwettbewerb („Wie Judith dem Holoferni das Haupt abgeschlagen hat") unter dem jetzt eindeutigen Namen „Franciscus Carolus Palcko" als Sieger mit 29 Erst- und 8 Zweit-Stimmkugeln auf. Ein mögliches Szenario könnte also sein, dass Franz Anton Palko im Frühjahr 1738 allein nach Wien gezogen war und in die Akademie eingetreten ist, wo er sich im

März 1739 vergeblich um den kleinen Zeichnungspreis bewirbt. Die restliche Familie könnte bis August 1740 im von Preußen noch nicht besetzten Breslau verblieben sein, bevor sie sich ebenfalls nach Wien und wohl bald darauf nach Pressburg aufmachte, wo der nunmehr 15-jährige, jüngere Sohn Franz Carl seine Gymnasialstudien weiter betreiben konnte. Allerdings ist bis jetzt keine zweite Immatrikulation (um 1743?) eines Palko bekannt geworden. Abgesehen von dem erwähnten, trotz starker Windungen und dramatischem Hell-Dunkel gemäßigten Preisstück (Original wohl in Moskau, Puschkin Museum) gibt es ein expressiveres, manierierteres, wohl selbstradiertes Blatt: „Christus und die Samariterin am Brunnen“, das mit dem Schutzbrief der kaiserlichen Akademie von Wien ausgestattet etwa gleichzeitig um 1745 entstanden ist.
Einen ähnlich skizzenhaften, ganz bewusst oder gewollt unfertigen Eindruck vermittelt auch die Augsburger Federzeichnung. Die Bearbeiterin fragt sich nach dem Verwendungszweck dieser auch mit dem oberen geschweiften, wenigstens halbseitig angedeuteten Abschluss an ein Neben-Altarblatt (auch als Wandfresko) erinnernde Handzeichnung. Die hochformatige Komposition folgt dem Wiener Schema um 1740/50: Schräggestellte Hintergrundsarchitektur auch als Podest für das Figurenpersonal, ein manierierter Tiefenblick mit starken Grössenunterschieden, oft noch eine Repoussoirkulisse an der Seite oder ganz vorne (hier: ein Kapitell). Das Blatt könnte auch als Entwurf für eine nicht zustanden gekommene Radierung gedient haben. Die ausgeführten, hier angeführten beiden radierten Genesis-Szenen mit etwas von einander abweichenden Bezeichnungen: „Palcko fe: jun. membr. Acad. Ces“ bzw. „Xa. Palko fe: junior membr. Acade. Cesareae“ wirken weiterentwickelt und gemäßigter (eher ab 1749 und nach der Berufung nach Dresden). Die ‚Konversationsstücke‘ in Feder würden wir zwischen 1745 und 1749 im Umkreis des Bruders in Pressburg ansiedeln wollen. Während wir früher ähnlich Monika Dachs anfänglich Maulbertsch unter dem Einfluss des wenig jüngeren und frühreiferen Palko vielleicht nicht als „Spätzünder“ sahen, sind wir bestärkt durch die von tschechischer Seite aus vorgenommene Früher-Datierung (1742/43) der Bildpaare in Friedrichshafen/Langenargen und Opava (Troppau) der Meinung, dass Franz Carl Palko eher von dem expressiveren Maulbertsch (und Mildorfer und Molinarolo) ‚angesteckt‘ wurde. Die rasche beruhigte Entwicklung des sicher nicht so vitalen, etwas kränklichen und sensibleren Franz Carl Palko lässt für uns eine von der Bearbeiterin vermutete Kooperation mit Maulbertsch nach 1745 sehr fraglich erscheinen, schon gar nicht, dass Maulbertsch „Mitglied der neu gegründeten Palko-Werkstatt war und dort lernte“.

Eine „F. Pereth“ signierte, leicht farbig aquarellierte Federzeichnung **Nr. 74** wird von Andreas Tacke als **„Entwurf für einen einer Altar in Waging am See“** betitelt und wie dieses 1676-77 entstandene Gemälde der dortigen Allerseelen-Bruderschaft datiert. Während Letzteres eindeutig

eine ‚Anna Selbdritt auf Besuch' vor dem (tintorretohaft-) zentralperspektivischen Bogengängen und einem mehrstöckigen schlossähnlichen Gebäude darstellt, befinden wir uns bei der Zeichnung in einem ‚bürgerlichen' Innenraum: Der alte Opa Joachim im Lehnstuhl liest aus der Heiligen Schrift, die Oma Anna spielt Ball (? Garnknäuel) mit dem Jesusenkelkind, der Stief-Nährvater steht dahinter und von oben blickt der allmächtige biblisch-geistige Gott Vater. Der Autor wagt keine richtige Titelvorgabe. Wir würden es als ‚Der kleine Jesus in seinem familiären Umfeld' bezeichnen und vermuten, dass es wegen der Abweichungen eher als Entwurf für ein anderes, bislang unbekanntes Altarbild (‚Familienaltar') des Salzburger Malers Johann Friedrich Pereth (1642-1722) gedient hat.

Der Leiter der Graphischen Sammlung München, Achim Riether, erläutert die kaum sichtbar mit „J Betle" signierte Rötelzeichnung des von Rubens hochgeschätzten, viel gereisten, aber früh wahrscheinlich an der Pest verstorbenen Bildhauers und Elfenbeinschnitzers Georg Petel (1601/2-1634) **Nr. 75**: **„Der heilige Hieronymus als Büsser"**. Das für uns nicht großformatige, sondern eher mittelformatige Blatt wohl als Entwurf für eine unbekannte, eher kleinere Holz-Bronze-Figur soll den „Heiligen ... in extenso (dokumentieren)", obwohl der für Hieronymus obligate zahme und dankbare Löwe am Baumstumpf anders als in zahlreichen plastischen Nachbildungen fehlt. Leider ist die in Braunschweig befindliche Detailvariante mit einer anderen Sicht nicht abgebildet. Auch in der vorliegenden, erst 1993 im Londoner Kunsthandel aufgetauchten und 2023 für Augsburg erworbenen Zeichnung ging es dem Zeichner um die Figur nicht den Unterbau. Es sei eine Verarbeitung von „Tizians [seitenverkehrter] Fassung aus Rubens' Sicht in flämischer Zeichentechnik zu einem sehr persönlichen Bauplan für eine bezwingende Augsburger Kunstkammer Preziose [die plastische Ausführung?]". Die erwähnten vielen plastischen Wiederholungen lassen den Verlust der Original-Petel-Ausführung umso bedauerlicher erscheinen. Technisch ist diese eine Herausforderung (Arm, Kreuz, Fuß abstehend und bei dem asketisch-leptosomen, aber dennoch anatomisch dominierten Körperbau plastisch-voluminös nicht so lohnend). Die Erfindung Petels, der in der Nachwelt auch vom Ruhm eines Rubens zehrt, drückt den ekstatisch-bewegten, sich selbst mit dem Stein kasteienden, nicht den gelehrten, behäbig-behausten Hieronymus aus.

Es erstaunt, dass auch im norddeutschen Hamburg eine Pinselzeichnung mit wenigen Farben und der rückseitigen (späteren?) Bezeichnung: „Johann Pfeiffer / f: Hamburg 1680" als **Nr. 76**: **„Weibliche Figur im Schäferinnenkostüm"** entstehen konnte. Der Spezialist und Kenner Timo Trümper erkennt darin wegen des Stabes eine Hirtin (von Kleinvieh?) in einem völlig aufgetakelten,

inadäquaten Phantasie-Kostüm samt minoischer Barbrüstigkeit im pastoralen Rahmen. Der Autor vermutet einen Entwurf für Dekorationsmalerei in Bürgerhäusern (Calvinisten?) oder eher in Schlössern. Uns drängt sich Prostituierte, Marketenderin, die eine Schwangerschaft verbirgt, Verführerin und ähnliches auf. Leider wird von den erwähnten, von der Technik her vergleichbaren Figuren-Darstellungen kein Beispiel gezeigt wie eine weitere Schäferin (Fig. 076-1) im



Fig. 076-1: J.J. Pfeiffer d.Ä.?, Lesende Schäferin?, um 1680, Gouache. Kunsthandel. (Foto: Kunsthandel)

Kunsthandel, die sogar einen Brief zu lesen scheint. Manch andere erinnern an die Bologneser Kaufrufe eines Annibale Carrachi um 1600. Neben Volkstypen scheinen einige nach-biblische Gestalten darstellen zu sollen. Der als Urheber rückseitig genannte Johann Pfeiffer d. Ä. (1662-1701) wäre um 1680 erst 18 Jahre alt und doch schon recht routiniert gewesen. Die uns bekannten Arbeiten in dieser Technik zeigen doch recht qualitative Unterschiede und mehrere Hände.

Die folgende **Nr. 77**: **„Vögel, Käfer, Schmetterlinge, Früchte“**, ein Blatt mit Federzeichnung und Deckfarbenmalerei aus einem Stammbuch, hätte nicht unbedingt als Repräsentant der Augsburger Sammlung auftreten müssen. Der Leiter der Graphischen Sammlung Christoph Nicht quält sich bei dieser Arbeit eines Dilettanten, der Goldschmiedemeister und Stammbuchhalter Kaspar Preiss (+ nach 1672) selbst (?), mit der botanischen bzw. zoologischen Bestimmung. Was wohl die beiden Käuze in Gold und Silber bedeuten? Wie professionelle Blätter diese Art aussehen, mag eine Arbeit des Stiefvaters von Sibylle Merian Jakob Marrel oder Morell (1614-1681) verdeutlichen.

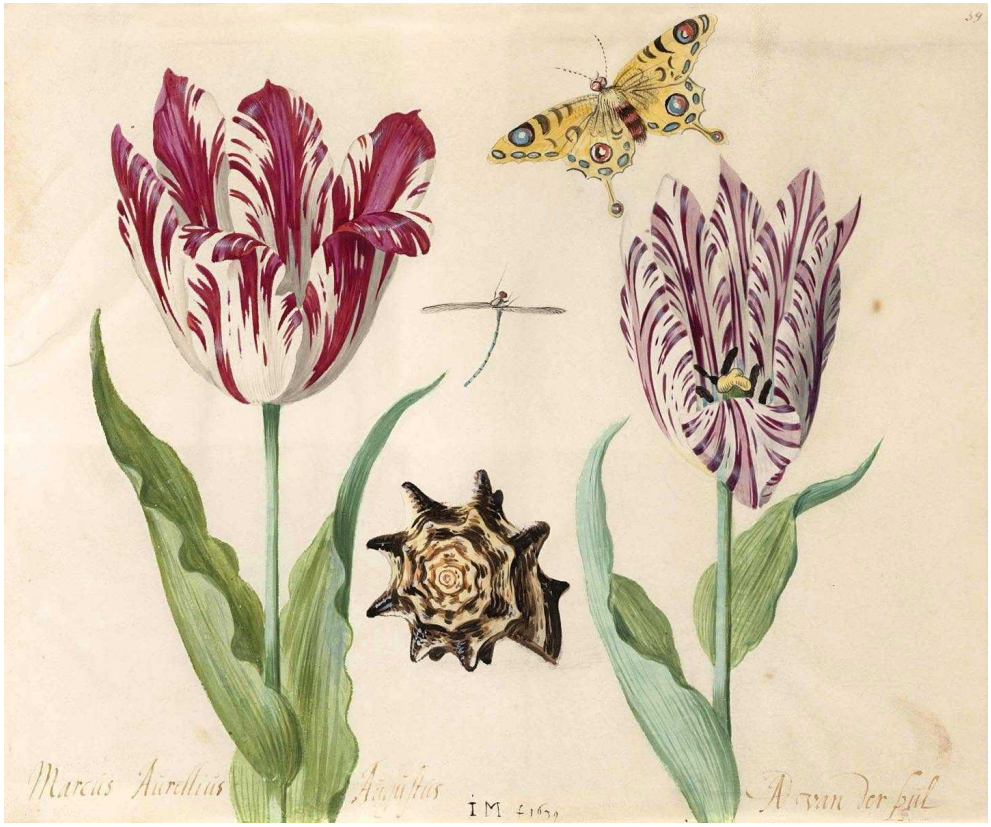


Fig. 077-1: Jakob Marrel, Tulpen, Muschel, Schmetterling, Libelle, 1639, Gouache auf Pergament. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto: Wikimedia)

Als **Nr. 78**: **„Frauentorstraße mit Frauentor vom Dom aus gesehen“** erscheint eine größere, braun-grau lavierte Federzeichnung einer Augsburger Vedute, die um oder nach 1724 als Stich (vom Entwerfer selbst?) umgesetzt wurde. Gode Krämer macht durch die mittlerweile eingetretenen baulichen Veränderungen im Stich deutlich, dass zwischen Entwurf und ansonsten bei der Staffage genauen grafischen Umsetzung ein zeitlicher Abstand zu bedenken ist. Gegenüber der als Nr. 55 schon behandelten Arbeit von Salomon Kleiner ‚besticht‘ der Entwurf von Karl Remshart (1678-1755) nicht durch perspektivische Akkuratesse.

Im Text zu **Nr. 79**: **„Der heilige Leonhard befreit einen Gefangenen“**, einem Entwurf für ein rundbogig geschlossenes, unbekanntes Altarbild, macht uns Andreas Tacke auch mit einer gleich großen Variante (eher ‚Gloria‘ als ‚Apotheose‘) des auch agrarischen Nothelfers Leonard in der Staatlichen Graphischen Sammlung München bekannt. Beide Entwürfe zeigen den gleichen, etwas plumpen Figurentypus, eine schlampige, teilweise weiss-gehöhte Lavierung über einer unsicheren braunen Federzeichnung Johann Rieger (1655-1730), der Urheber, Schüler des mit ihm verwandten Johann Georg Knappich, ist mehr als katholischer Direktor der Augsburger Akademie und durch seinen römischen Schilderbent-Namen „Sauerkraut“ als durch sein künstlerisches Wirken bekannt. Der Autor meint in der „wuchtigen Kompositionsweise“ etwas das „aufmerksame“ Studium der römischen Kunst (Carlo Maratta) nachwirken sehen zu können.

Weit weniger wuchtig erscheint wie schon 1987, S. 114-115, Nr. 52 eine leicht aquarellierte Feder-Pinselzeichnung als **Nr. 80**: **„Hl. Grab“**, ebenfalls mit „R. f.“ bezeichnet (und nachträglich: „Johann Rieger Akademie Director in Augsburg 171[0?]) und kommentiert von Gode Krämer. Im Vergleich zu Nr. 16 tauchen hier die Trauer-Zypressen und Sieges-Palmen sowie zwei Weissager aus dem Alten Testament (wohl Jesajas und David weniger die vorgeschlagenen Moses und Melchisedek) auf. Mit den auferstehenden Adam und Eva als Vertreter der Menschheit durch den die Erbsünde tilgenden Opfertod Christi findet sich hier noch eine theologisch erweiternde Zutat. Man muss sich diesen Entwurf in der (unbekannten) Umsetzung so vorstellen, dass die vorderen Grabwächter kaum vollplastisch, denn als ausgesägte Silhouettenfiguren am Choreingang vorgesetzt wurden und dahinter eine bemalte Bretterwand eingepasst wurde. Gode Krämer vermisst „das Schwingende der Linie und die Sanftheit der Lavierung der Schönfeld-Schule“ und erkennt dafür „die sehr malerische und ausdrucksstarke Wirkung … durch den intensiven Gebrauchs des Pinsels“. Dem letzten können wir nicht zustimmen.

Eine für ein wohl jesuitisches Andachtsblatt dienende, lavierte und rückseitig gerötelte Feder-Pinselzeichnung **Nr. 81**: **„Hl. Franz Xaver als Apostel der Inder“** (Fig. 081-1) – 1897 noch als Enzensberger erworben – wird hier ohne offengelegten Beweis dem in Dillingen und Augsburg tätigen Vitus Felix Riegl (um 1717- nach 1779) zugewiesen und nach der 1764 erfolgten Übersiedlung nach Augsburg datiert. Die seitlichen Nebenerzählungen zu dem Allerwelts- und Wanderheiligen und mit dem Kreuz Bekehrenden in Halbfigur erklären sich aus den Bibelzitaten (äussere-innere Welt, Besitz), die der Bearbeiter Wolfgang Augustyn wiederholt. Ob das Kreuz in der Linken „als gebräuchliche Ikonographie“ von Herzen kommend zu sehen ist, konterkariert der



Fig. 081-1: V.F. Rigl?, Hl. Franz Xaver, um 1765 Feder, Pinsel. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto:Museum)



Fig. 081-2: V.F. Rigl, Maria Immaculata verehrt v. Heiligen, um 1765, Feder, Pinsel. Washington, Nat. Gallery. (Foto: Museum)

intendierte Druck: Kreuz in der Rechten. Der Entwurf steht in der Filiation von G.B. Götz, J. W. Baumgärtner, J. E. Nilson, J. Christ und anderen. In gewisser Kenntnis und im Vergleich mit den Werken von Vitus Felix Riegl (Fig. 081-2) und ihrer eher schwächeren, bergmüllerisch-zeichnerischen Auffassung würden wir wieder den am 21.06.1732 in Sonthofen geboren, angeblich bei Ignaz Baldauf und in Italien (Venezig: Gaspare Diziani?) ausgebildeten, um 1760 nach Augsburg gezogenen und dort am 01.02.1773 verstorbenen Johann (Baptist) Enzensberger als Urheber vorschlagen.

Dem bekannten, seinerzeit hochgeschätzten gebürtigen Münchner lange Zeit in Italien (Venedig) lebenden und 1606 in Augsburg eingebürgerten, zuletzt dem Weingeist zu sehr ergebenen Maler Hans Rottenhammer (1564-1625) wird unter **Nr. 82** eine sepiaartige Feder-Pinselzeichnung mit Kreidevorzeichnung als **„Hochzeit von Neptun und Amphitrite“** (Fig. 082-1) zugeschrieben. Das Blatt wirkt zwar figürlich venezianisch (vgl. „rottenhammerische Gestalten“ [Werner Sumowski])



Fig. 082-1: H. Rottenhammer, Hochzeit von Neptun und Amphitrite?, um 1600, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 082-2: H. Rottenhammer, Hochzeit von Peleus u. Thetis?, um 1600, Öl/Kupfer. St. Petersburg, Eremitage. (Foto: Wikimedia)

bleibt aber als ‚primo-secondo-pensiero' noch so stilistisch und motivisch unbestimmt, dass wir in unserer Kenntnis von Rottenhammers zeichnerischer Hand es nicht eindeutig letzterem zuordnen können. Beim Inhaltlichen, Dargestellten, Gemeinten haben wir wie der Bearbeiter Gode Krämer ähnliche Probleme. Nur das Tang-Schilf bekrönte Haupt einer hier abgebildeten Zeichnung in Brüssel mit einem eindeutigen Neptun samt Dreizack und drei Seepferden könnte bei Nr. 82 auf den Meeresgott hinweisen. Dass dieser Zeus-Bruder mickrig, verschüchtert mit einem stoffbewimpelten Hirtenstab (?), also ohne seinen gewohnten Dreizack, inmitten einer reinen Frauenrunde (in der Musenanzahl, wenn man die eher zögerliche Meeresnymphe [= Braut] Amphitrite herausnimmt) sitzt, während er auf dem in der Eremitage St. Petersburg befindlichen Gemälde (Fig. 082-2) – angeblich die endgültige Fassung – in seiner Kutsche und mit seiner Angetrauten pompös in der Ferne ‚auftaucht' um zur gemischten Hochzeitsgesellschaft im Vordergrund zu stossen. Gode Krämer findet abgesehen von der Flachschale mit Broten (? nicht Meeresfrüchten) nichts dergleichen. Schon Rolf Biedermann 1987, S. 122-123, Nr. 56 vermutet zwei (ungeflügelte) Puten bei der Hantierung mit Schilf(?)-Garben, während ein Dritter in der Mitte herumtänzelt und vielleicht wie die etwas gelagerte ‚Venus' in den Hintergrund aus dem Bild weist. Dieses Kreide-Gekringel kann man vielleicht mit Felsen oder Gesträuch in Verbindung bringen. Links davon im Hintergrund meinen wir etwas Eckig-Konstruiertes, ein Haus, Palast oder Tempel erkennen zu können. Die Figuren stehen oder lagern auf natürlichem und ebenem Boden. Es gibt keinen Esstisch zwischen ihnen. Wir fragen uns, ob nicht die Erzählung ‚Erziehung oder Bestrafung Pans durch die Nymphen – ähnliches auch bei Bacchus mit dem Thyrsos-Stab (Rohr, Band) – intendiert war.

Die nächsten beiden Blätter werden dem Mitglied einer Augsburger Malerfamilie Georg Philipp Rugendas d.Ä. (166-1742) zugewiesen, der seit 1687 vor seiner Rückkehr (1695) nach Augsburg weit gereist war (Rom: 1688; Wien: 1690-92; Venedig: 1692 und wiederum Rom: 1693-94, Schilderbent: „Schild") Akademien vor Ort besuchte, wie Gode Krämer erwähnt. **Nr. 83**: eine weitgehend unbunte Pinsel-Malerei zeigt **„Eine italienische Landschaft mit Turmruine"** wohl als Reiseeindruck wie bei Dürer und manchmal auch von Künstlern aus späteren Zeiten als ‚praefotographische' Impression und Vorlagenmaterial. Der Bearbeiter kennt keine Verwendung dieses recht großen, über einen Nachfahren, den durch seine Südamerika-Szenen bekannt gewordenen Moritz Rugendas (1802-1858), letztlich in die öffentliche Sammlung Augsburg gekommenen Blattes.

Die andere schwarzgerahmte Zeichnung **Nr. 84**: **„Lager vor Augsburg"** nur in Feder auf schwacher Kreide-Vorzeichnung ist unten mit „Georg Philipp Rugendas Invent: pinx: et delin: Anno

1704. Adj (A[b]d[omini]i?) 21. Febr. Augusta Vindelicorum“, was wohl besagt, dass der Unterzeichner sich als Erfinder, Imaginator, Maler und am 21 Februar als (Nach-)Zeichner (nach seiner Malerei wohl innerhalb eines Tages) ausweist. Solche linearen Nachzeichnungen – an wenigen Schraffuren wird die Linkshändigkeit sichtbar – hat Rugendas des öfteren von seinen Gemälden angefertigt als Ricordo und für mögliche grafische Umsetzungen. Der Bearbeiter zeigt noch Einzelfigurenstudien, aus denen der Künstler teilweise aus eigener Anschauung, aber wohl mehr aus Erzählungen ‚sich ein Bild machen‘ konnte. Während in der Nr. 63 ein Zelt des Feindes in Flammen aufgeht, sehen wir hier das bayerisch-französische Heer bei der Belagerung von Augsburg (Dezember 1703) sein Lager aufschlägt.

Bei der recht großen, weiss-gehöhten Pinselzeichnung über Kreide-Grundierung auf braunem Tonpapier mit der Signatur „Joachim Sandrart / fecit 1655“ **Nr. 85**: **„Tod des Seneca“** geht es der italienischen Sandrart-Spezialistin Cecilia Mazzetti di Pietralata hauptsächlich um das Verhältnis zu einem von Sandrart angekündigten Stich nach seinem seitenverkehrten, seit 1945 verschollenen Berliner Gemälde einst im Besitz des Marchese Giustiniani in Rom. Die Autorin hält die Zeichnung jedoch wohl wegen der Seitenverkehrung auch als Vorlage für den wahrscheinlich wegen der Abreise Sandrarts aus Rom überhaupt nicht ausgeführten Stich Cornelis Bloemaerts (1603-1692) für möglich. Als Anregung für das Motiv präsentiert uns die Autorin ein Gemälde in Utrecht (1623/1627) von Sandrarts Lehrmeister Gerrit van Honthorst wie schon Rolf Biedermann 1987, S. 128-129, Nr. 49. Auf der Augsburger Zeichnung ist die durch die von dem Knienden verdeckte, von einer hinteren sitzenden Jünglingsfigur gehaltene interne Lichtquelle erzeugte Schlagschatten-Konstruktion (noch) nicht so gelungen. Einen Nebenschauplatz nimmt das Inhaltlich-Motivische, die Zugehörigkeit zu den „stoischen Toten“ (Elisabeth Cropper) ein. Das Ganze erinnert an den Tod des Sokrates und folgt Tacitus (Annales 60-64): Ein Militärtribun hier links im Soldatenkreis im Auftrag Kaiser Neros zwingt den damals 65-jährigen Seneca zum Selbstmord. Im Text öffnet sich der Politphilosph selbst die Adern, im Bild ein Diener, aber natürlich nicht der oder ein Henker. Dahinter sitzen junge herbeigerufene Schreiber, die die letzten Worte Senecas aufzeichnen sollen. Im Vordergrund steht eine Wanne mit heißem Wasser um die Giftwirkung des Schierlingstrunkes und das Verbluten zu befördern. Rechts davon stehen die klagende zweite Gemahlin des Seneca, Pompeja Paulina, und seine Anhänger. Sandrart zeigt nicht den schon ältlichen und kränkelnden Stoiker, sondern eher athletisch. Der geraffte Teppich markiert ein hehres Umfeld des nicht nur an Einfluss reichen Seneca. Intimer erscheint die Szene bei Gerrit van Honthorst mit einem etwas Leptosomen und den Gesichtszügen des sogenannten Pseudo-Seneca.

Ein weiteres Injustiz-Opfer zeigt das Blatt **Nr. 86**, eine Pinselzeichnung (ohne erkennbare Vorzeichnung und konturierendem Federeinsatz) **„Der sterbende Johann von Nepomuk verehrt von Klerus und Adel“** von dem Asam-Schüler Christoph Thomas Scheffler. Der Bearbeiter Matthias Kunze folgt weitgehend der neuen Scheffler-Monographie von Simone Hartmann (2015). Es soll sich um einen Entwurf für die 1732-34 von der „Bruderschaft vom Guten Tod“ der Augsburger Kaufleute errichteten, 1807 schon wieder abgebrochenen Nepomuk-Kapelle am Augsburger Dom handeln. Deren Auf- und Grundriss soll auf dem im Bild präsentierten Plan dargestellt sein. Eine Quadrierung zur Vergrößerung und Übertragung an die Decke findet sich nicht. Zeitlich steht die keinerlei Augsburger Einflüsse verratende Zeichnung an dem Übergang zu der Bergmüller-Nachfolge um G. B. Götz, J. E. Holzer, was der Bearbeiter mit der Loslösung vom „zeichnerischen Gerüst“ und der stilistischen Prägung durch C. D. Asam zum Ausdruck bringen will. Inhaltlich meint er, dass „allegorische Personen“ „(verbunden) mit den Wegmarken (des) Lebens“ von Johann von Nepomuk dargestellt sind wie die allerdings erst 1726/1729 heilig sprechende, thronende Papstkirche (Tiara, Kreuz, Buch, Kelch, Schlüssel) unter Inspiration des Hl. Geistes als Klerus (= Schlüsselbesitzer, Johann von Nepomuk als Teil derselben?). Für die demütig verehrende, die Füße des Heiligen küssende Bekrönte (= weltliche Herrschaft, Adel) würden wir auch statt der Gemahlin des Königs Wenzels eine Personifikation des Königreichs Böhmen (die Begleiterinnen = das böhmische Volk?) vorgeschlagen. Die junge Dame mit dem Plan personifiziert die Stiftung der Kapelle, also wohl die Augsburger Bruderschaft wahrscheinlich zusammen mit ihrer linken Nachbarin, die möglicherweise einen Grundstein (oder ein Kissen für den Verstorbenen?) herbeiträgt. Dem Flussgott im Vordergrund könnte man neben der Moldau des Ertrinkens auch mit Lech oder beliebigen Flüssen verbinden. Dahinter und unter dem Vorhang ragt doch noch ein Schiffsrumpf hervor: Der Heilige auch als Patron bei der Gefahr des Ertrinkens. Dass es sich bei dem Ertrunkenen, nicht Ertrinkenden heiligen Kreuzes-Verehrer nicht um den klerikalen Bewahrer des Beichtgeheimnisses (und Helfer der nicht nur von der Obrigkeit Bedrängten) handelt, zeigt das Fehlen der fünf Sterne des Schweigens (TACUI) oder eines Hinweises auf die unversehrte Zunge. Wir würden als Titel deshalb vorschlagen: ‚Dem ertrunkenen, heilig gesprochenen Kreuzesverehrer Johann von Nepomuk als Patron Böhmens und Helfers vor dem Ertrinken wird eine Kapelle quasi wie ein Himmel auf Erden gestiftet und errichtet‘. Die Kassetten des angedeuteten Gewölbes sind übrigens perspektivisch nicht korrekt dargestellt.

Während bei Simone Hartmann: Christoph Thomas Scheffler – Visualisierung barocker Frömmigkeit, 2015, S. 293 Nr. z 39 die **Nr. 87**: „**Tod Kaiser Heinrichs II in Gronau bei Göttingen im Jahre 1024“** als grau lavierte, weiss-gehöhte Federzeichnung mit

Bleistiftquadrierung auf blauen Tonpapier angesehen wird, gibt Matthias Kunze eine (rein) lavierte, weiss-gehöhte quadrierte Pinsel-Zeichnung an, was an der eigenartig strukturierten Druckwiedergabe mit dem Fadenzähler nicht zu entscheiden ist. Auf jeden Fall ergibt sich daraus das Urteil des Autors, dass jetzt gegenüber Nr. 86 und Asam aus der Pinsel-Verwendung „die Einbindung an den Augsburger Kunstkreis (sich ablesen)“ lasse oder liesse, und dass die „Großzügigkeit“, „Gewandtheit der Freskomalerei sich auf die [malerische] Zeichnung und gleichzeitig die zeichnerische Freude am oder fürs Detail sich auch auf die [zeichnerisch-detailliert] Monumentalmalerei übertragen“ hätte. Damit ist eher der Individualstil Schefflers, der sich als Entwerfer bei seiner Bewerbung um Beisitz in Augsburg empfohlen hatte, getroffen.
Die relativ kleine, fast unverändert in ein freskales Wandbild 1753 in der ‚Alten Kapelle‘– Kirche des von Kaiser Heinrich II und seiner Gemahlin wieder errichteten Kollegialstiftes‘– in Regensburg umgesetzte Zeichnung zeigt Kaiser Heinrich II auf dem Sterbelager in seiner damaligen bevorzugten Pfalz Gronau. Er gibt seiner Gemahlin zum Abschied die rechte Hand, während er mit der Linken quasi über Kreuz nicht ihr, sondern einem der fürstlichen Würdenträger die weiße Linie der Reinheit (als Nachfolgezeichen?, obwohl die Kaiserin bis zur Königswahl [Konrads d.Ä.: um 990-1039] kurz als Reichsverweserin agieren sollte). Gleichzeitig greift ein fürstlicher Konkurrent (? Konrad d.J.: 1003 bis 1039) schon nach der Königs-Kaiserkrone des kinderlosen Heinrich II. Der Putto mit Rosen und einem Strahlenkranz zeigt den heiligmäßig Verstorbenen, schon 1146 kanonisierten Kaiser Heinrich.

Dem wenig jüngeren Bruder Felix Anton Scheffler (1701-1760) wurde schon 1987, S. 366-367, Nr. 177 die **Nr. 88**: **„Maria von Heiligen verehrt“** (Fig. 088-1), eine ausgeschnittene, mehrpassförmig geschweifte lavierte Federzeichnung über Kreidevorzeichnung mittlerer Größe mit Knickfalte, ein Entwurf für ein querformatiges unbekanntes Deckenfresko in einem eher kleineren Sakralraum. Der Bearbeiter wieder Matthias Kunze versucht das himmlische Personal zu bestimmen. Herausgehoben vorne schweben die Hauptheiligen und wohl Patrone der heilige Martin und der heilige Georg. Erwähnt werden – die Mutter Maria und Kind flankierend – die Heiligen Nikolaus, Heinrich II, sowie Franziskus und auf der Frauenseite angeblich die heilige Clara. Eher als diese Franziskanerin dürfte es wegen des Kruges oder der Kanne im Arm des Engels hinter ihr eine mit Krönchen versehene Elisabeth sein, eine Heilige und grosse Beschützerin sicher nicht der vermuteten Hl. Dorothea. Leider wurde die Abbildung für den Druck so stark bearbeitet (z.B. mit Halos der Überschärfung), dass die Handschrift nicht mehr selbst mit dem Fadenzähler erkennbar ist. Es wird als Vergleichsabbildung eine Zeichnung im Metropolitan Museum of Art von New York gezeigt die ebenfalls Felix Anton Scheffler nur zugeschrieben ist, aber eine stärker malerische Auffassung

offenbart und nicht die „schwungvolle Leichtigkeit mit erzählerischer Genauigkeit“ verbindet, worin „unverkennbar … die Schulung bei Cosmas Damian Asam (nachklinge)“. Wenn Felix Anton Scheffler als Nachfolger (ab 1722?) seines Bruders Christoph Thomas in der Werkstatt Asams gewesen länger wäre, hätte er wie der Bruder mehr von diesem Vorbild übernommen, bevor er 1726 bei dem in Stuttgart und Baden tätigen Johann Christoph Grooth (1688-1764) als Gehilfe wieder nachweisbar ist. Anschließend lässt sich eine Zusammenarbeit mit dem Bruder nachweisen. Mit ihm muss er immer im Kontakt geblieben sein, da er ja nach des Bruders Tod (1756) Arbeiten vollendet und übernimmt.

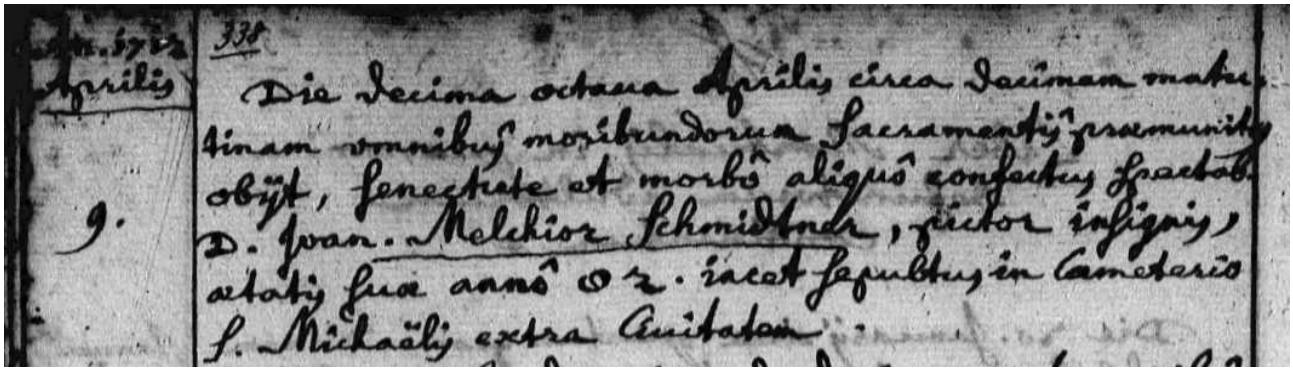


Fig. 088-1: F.A. Scheffler?, Maria von Heiligen verehrt, um 1730/40, Feder laviert. Augsburg, Graphische Sammlung. (Foto: Katalog)

Zu der **Nr. 89**: **„Ährenpflücken am Sabbat“**, eine Federzeichnung auf Rötelgrundlage und mit geschwärzter Rückseite von Matthias Scheits (um 1630- um 1700) nach Matthäus 12,1-8 oder Markus 2,23-28 hat Peter Prange im Wesentlichen alles gesagt, wie die ursprüngliche Zuschreibung an Johann Spillenberger wegen des Besitzervermerks „JS“ (= Verlegerfamilie Stern) und die Bestimmung für Illustrationen der Sternschen Bilder-Bibel von 1672. Der Bearbeiter präsentiert neben dieser approbierten Ideen-Kompositions-Skizze eine in den Maßen identische, durchgeführte lavierte Federzeichnung im Besitz der Hamburger Kunsthalle, die angeblich von Abraham

Blooteling (1640-1690) als Stich umgesetzt wurde. Leider gibt es davon keine Begleitabbildung. Etwas missverständlich ist deshalb die Formulierung: „Das [Augsburger] Blatt ist auf der Rückseite offensichtlich zur Übertragung [auf das Hamburger Blatt] mit Kreide geschwärzt und durchgegriffelt, doch ist ein Stich danach nicht bekannt“. Am Schluss steht denn eindeutig: „Augsburger Blatt ... eine erste Skizze ... vorgelegt und genehmigt … zweite(r) Schritt die unmittelbare Stichvorlage [Hamburger Blatt].

Die grau-lavierte, weiss-gehöhte quadrierte Federzeichnung **Nr. 90**: **„Maria mit Anna und Joachim“** wird von Gode Krämer sicher zurecht als Entwurf für ein unbekanntes (Neben-?) Altarbild angesehen und stilistisch von der Provenienz und Überlieferung Johann Georg Melchior Schmittner zugewiesen. Es soll noch ein signiertes Pendant existiert haben. Die bislang unsicheren Lebensdaten lassen sich nach dem Kirchenbüchern der Stadtpfarrkirche St.Georg in Augsburg auf 16.01.1630 (als Sohn des Johannes Schmittner) und 09.04.1712 (im Alter von 82 Jahren) (Fig. 090-


Fig. 090-1: Sterbeeintrag J.M. Schmidtner am 9.4.1712. Augsburg, St. Georg, Sterbebuch. (Foto: Matricula online)

1) präzisieren. Wir würden im Vergleich mit den vom Bearbeiter angeführten Zeichnungen wegen der substanzlosen Körperlichkeit statt 1680/90 eher um 1700 als Entstehungszeit annehmen. Schmittner soll nach der bisherigen Literatur 15 Jahre in Italien gewesen sein, was sich für uns nicht zeigt, nichts desto trotz halten wir ihn für eine farblich-malerische Begabung. Figürlich hat er wohl wie Johann Georg Knappich von Johann Heinrich Schönfeld profitiert. In dem malerisch Unscharfen nähert er sich Joachim von Sandrart. Thematisch haben wir auch wegen der nur angedeuteten (Tempel-?) Architekturelemente die ‚Opferung Mariens‘ (nach der Darbringung durch ihre Eltern Anna und Joachim im Tempel) als quasi Erlösungswerkzeug vor uns.

Von einem der bedeutendsten deutschen, in Biberach gebürtigen und nach seiner Rückkehr aus Italien (von 1633 bis 1651; Schilderbentsname: „Triangel“) ab 1652 in Augsburg lebenden Maler

Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) werden drei gezeichnete Blätter von dem ausgewiesenen Fachmann Hans Martin Kaulbach präsentiert. **Nr. 91**: **„Allegorie der Stärke“ (Fortitudo)**, ein kleines „Federkunststück“ in Stichmanier, wobei ein für die plastische Wirkung ungünstiger Horizontal-Parallelismus vor allen an der rechten Tuchseite gewählt wurde. Der einäugige Linkshänder hat also sein Blatt dafür nach rechts drehen müssen. Für die Zuschreibung und Datierung verweist der Bearbeiter auf das bekannte, bezeichnete und 1626 datierte Blatt einer ähnlich manieristischen, phantastisch kostümierten und gewappneten ‚Diana‘ auf Pergament während Schönfelds Lehrjahren in Memmingen bei einem der Gebrüder Sichelbein (Caspar Sichelbein d.J. [1591-1627]; nach Sandrart: Johannes Sichelbein [1589-1670]) annimmt. Die vermutlich allererste erhaltene, bekannte und signierte Arbeit „Venus und Amor“ ebenfalls in Augsburg – 1624 oder 1626 gelesen – wird leider nicht abgebildet. Von 1627 bis 1629 ist Schönfeld in Stuttgart nachweisbar. Während bei der antik-mythologischen ‚Göttin der Jagd‘ im weit entfernten Hintergrund eine römische Ruinenarchitektur auftaucht, erscheint bei der Personifikation der ‚Tugendstärke‘ eine intakte christliche Kirche mit hohem Turm. Die fehlende Signatur von Nr. 91 trotz des Anstrebens einer eigenen Erfindung sicher nach Vorbildern aus dem Goltzius-Umfeld erklärt sich der Bearbeiter als nicht zur Vorlage oder Empfehlung bei einem Auftraggeber dienend, sondern zur Übung und für den Vorrat an „Figurenmustern, mit denen er dann später arbeitete.“ Diese manieristischen Phase wurde aber rasch überwunden. Während die rechte abgeschnittene Hand an der ‚Säule der Stärke‘ erwähnt wird, bleibt die Linke am Schwertgriff unter dem Militärmantel außen vor. Ebenfalls nicht angeführt werden die gorgonenhaften abschreckenden Ohrenschutzklappen. Der obere Teil der Figur erscheint feminin (die fortitudo, die Stärke), während der untere Teil nach der Wespenteile eher maskulin wirkt.

Die lavierte Federzeichnung ohne erkennbare Bleigriffel-Spuren **Nr. 92**: **„Martyrium zweier Heiligen“** ist mit legierten „JHSF 1658“ bezeichnet und datiert. Sie folgt wie Hans-Martin Kaulbach durch eine Vergleichsabbildung belegt im wesentlichen Zügen Poussins bekanntem römischen Frühwerk mit dem einfachen ‚Martyrium des Erasmus‘, dem die Gedärme bei lebendigem Leibe schon herausgezogen werden. In dieser Zeichnung wird quasi die Enthauptung und das Körper-Aufreißen mit dem Fleischerhaken noch im letzten Moment spannungsvoll angehalten. Während bei Poussin es reine Männersache ist, verfolgen Frauen und sogar ein Kind das makabre Schauspiel. Wie Schönfeld sich mit Poussin auseinandergesetzt hat (visuelle Erinnerung, Skizzen vor Ort oder ein früher Nachstich?) verrät uns der Bearbeiter nicht, er kann uns auch nicht die beiden Heiligen mangels Attributen benennen, ebenso nicht, ob die nicht-quadrierte Zeichnung zu einem Tafelbild umgesetzt wurde. Während Enthauptungen öfters vorkommen, ist die

Traktion mit dem Fleischerhaken recht selten (z.B. Vinzenz von Saragossa). Rolf Biedermann vermutet 1987, S. 138 -139, Nr. 64: Bartholomäus und Laurentius. Hat der Knabe Kohlen im Korb für den angeblichen Rost wie bei Laurentius? Wie bei Poussins Erasmus steht uns eine Art Schlachtbank vor Augen. Dem Bearbeiter fallen die übertrieben ausgeprägten Schultern auf. Für die schräg von vorne gesehene Rückenfigur sind Modellstudien nach und vor der Natur anzunehmen. Aber wie bei vielen Barockkünstlern sind diese nicht mehr erhalten, sondern oft aus dem internalisierten Figuren-Repertoire geboren. Noch etwas zu dem linkshändigen und rechtsäugigen Schönfeld: Ersteres ist an den wenigen schrägen Schatten-Schraffuren erkennbar. Im Vergleich mit den früheren, eher links gerichteten Signaturen sehen die Ligatur-Signatur und das Datum (vgl. auch 1987, S. 136-137 Nr. 63: Signatur und Datum 1657) nicht nach einem Linkshänder aus. Das Fehlen der binokularen räumlichen Seherfahrung hatte auf Schönfelds Bildräumlichkeit keinen erkennbaren Einfluss.

Die unheimlich rasch hingeworfene, grau-lavierte, ganz sparsame Federzeichnung mit nur noch am Rahmen erkennbaren Kreide-Spuren **Nr. 93** wird vom Bearbeiter als **„Allegorie der Gerechtigkeit“** gedeutet und um 1670 datiert. Im Vergleich zu den römisch-poussinschen Figuren der vorangegangenen Nummer dominiert hier der nachmanieristisch dünne, langgezogene Typus, dem er auch früher z.B. ‚Triumph der Venus‘ (um 1640-42, Berlin staatliche Museen) gehuldigt hat. Das relativ kleine Blatt und seine Umrandung lassen uns weniger an einen Auftrag der Stadt Augsburg für die Neuausstattung des Rathauses (der erwähnte Aufsatz von Sergiusz Michalski von 1995 ist uns nicht bekannt) als an einen Entwurf für eine Illustration einer juristischen Literatur denken.
Motivisch gibt uns der Bearbeiter die Erklärung: In der Bildmitte auf einem Würde-Podest thront der Richter auf seinem Richterstuhl abgeschirmt durch einen Vorhang im Verweis auf das göttliche, allsehende, weise Auge. Vor ihm befinden sich die beiden Streitparteien zu der Seite stehen auf Podesten rechts die ‚Justitia‘ oder das ‚Recht‘ mit dem Schwert der Durchsetzung (Tod, Leben), links das ‚Gesetz‘ (Gesetzmäßigkeit). Ganz links wird ein Gefangener vor dem Gefängnis zur Hinrichtung per Strang geführt. Auf der anderen Seite befinden sich die Zuschauer bzw. Recht-Suchenden. Vorne wird Geld gezählt zur Begleichung der Schuld (Geldstrafe), rechts zeigt sich durch ein gerechtes Urteil eine Versöhnung. Die Korrekturen im Sepia-Ton dürften nicht von Schönfeld, sondern von dem unbekannten Auftraggeber stammen: „ein buch in die handt“ schrieb sicher kein Linkshänder. Auch das Auge Gottes der Vernunft oder ähnliches wollte dieser über dem Richter plaziert sehen. Schönfeld hat wohl flugs eine zweite heute in der Karlsruhe Kunsthalle aufbewahrte, zum Vergleich abgebildete Version erstellt, die unser Bearbeiter ebenso zutreffend

erläutert: Wieder weist der Richter nach oben. Die ‚Justitia' Justiz ist jetzt blind („ohne Ansehen der Person"), das Gesetz jetzt mit Buch, ein gefangener Beschuldigter vor dem Verfahren und Urteil, vor den beiden Streit-Parteien am Boden die Schuldbegleichung, das Gefängnis mit dem Galgen als irdische Gerechtigkeit. Es geht letztlich um die Bedeutung der (Straf-)Justiz. Über das weitere Schicksal dieser beiden Entwürfe z.B. graphische Umsetzung ist uns nichts bekannt.

Die nächste **Nr. 94**: **„Mucius Scaevola vor dem Etruskerkönig Porsenna"** wird von Peter Prange der Schönfeld-Nachfolge mit Fragezeichen zugeschrieben und um 1680/1700 datiert. Die früheren Vorschläge wie der von Radolfzell stammende Bildhauer und Maler Matthias Rauchmüller (1645-1686) oder der sächsische Maler Samuel Bottschild (1641-1707) sind kaum verständlich. Die lavierte Feder-Pinsel-Zeichnung über schwarzer Kreide bereitet motivisch keine Probleme, da sie Livius, „Ab Urbe Condita" 2,12,1-2,13,5 folgt mit der Rettung Roms vor dem belagernden Etruskerkönig Porsenna durch den Mut eines Angehörigen des Römergeschlechtes der Mucier, der aus ‚Versehen' bei seinem Attentatsversuch nicht den König erwischte, aber die Strafe die frevelnde rechte Hand ins Feuer zu halten mutig bestand, und so doppelt zu seinem Cognomen Scaevola kam. Bei der Entstehung dieser sicher nicht überragenden Zeichnung können wir uns kaum vorstellen, dass über einer nicht mehr sichtbaren Kreide-Vorzeichnung dann schon die graue Lavierung erfolgte und zuletzt durch eine sepiaartige Tusche-Feder-Zeichnung die Präzisierung erfolgte. Der Normalfall dürfte sein, dass über die korrigierbare Bleigriffel-Kreide-Vorzeichnung die weiter präzisierende Federzeichnung gelegt wird. Durch die nachfolgende Lavierung werden Schatten-Licht-Plastizität-Räumlichkeit angedeutet.

Die beiden lavierten Federzeichnungen **Nr. 95**: **„Reiterbildnis Gustav II Adolf von Schweden"** und **Nr. 96**: **„Hercules erschlägt die sieben-köpfige Hydra"** werden von der durch ihre (leider nicht veröffentlichte) Münchner Magisterarbeit von 1983 ausgewiesene Spezialistin Jutta Grewenig übernommen. Beide werden dem Augsburger Zeichner und Radierer Hans Friedrich Schrorer (Schorer) (um 1585- um 1653/54) zugewiesen und dienten als Vorlagen für die in der Stadt am Lech prosperierende Goldarbeit. Vor allem der Entwurf für eine in Stockholm erhaltene Silber-Gold-Reiter-Statuette (Fig. 096-1) auf einem steigenden Pferd zeichnet sich durch erstaunliche Präzision und Detailgenauigkeit aus. Leider ist die etwas in Stockholm befindliche (eher Approbationsvorlage für den vermeintlichen Auftraggeber, den schwedischen Hof) angeblich als Musterblatt in späterer Größe mit der rückseitigen anderen Ansicht nicht größer reproduziert. Sie ist auf der Rückseite datiert und monogrammiert: „1635 / HSF" (ähnlich wie bei Schönfeld) und stellt den 1632 gefallenen Helden auf protestantischer Seite dar.



Fig. 095-1: David Schwestermüller I (1596-1678) nach H.Fr. Schorer, Reiterstatuette v. Gustav Adolf II, um 1644-47, Silber-Goldarbeit. Stockholm, Nat. Museum. (Foto: Museum)

Auch das andere Blatt **Nr. 96** einer Miniatur-Wiederholung der Bekrönung des Hercules-Brunnens in Augsburg von Adrian de Vries diente anscheinend dem Goldschmied als Vorlage (leider nur Verweise auf Abbildungen in anderen Publikationen), zeigt aber deutlich den plastisch-muskulös-mollusken Manierismus z.B. des Jan-Müller-Stiches, wie die Autorin richtigerweise anzunehmen glaubte. Wenn der Entwerfer nicht noch andere Ansichten beisteuerte, benötigte der Goldschmied einiges an räumlich-plastischem Vorstellungsvermögen.

Die **Nr. 97**: **„Flusslandschaft mit einem Segelschiff und zwei Booten“** (Fig. 097-1) als schwarze Feder- und braune Pinsel-Zeichnung-Malerei trägt auf der originalen Montierung des ersten Sammlers (?) die Bezeichnung: „Schütz Christ. Georg“. Zur Charakterisierung dieser idyllischen kleinen Phantasie-Flusslandschaft greift Peter Prange auf den Mit-Frankfurter Johann Wolfgang Goethe und dessen Vergleich mit dem Niederländer des 17. Jahrhunderts Herman Saft- oder Sachtleben (1609-1685) zurück, wobei letzteres aus der kleinen Vedute ziemlich gewichen ist, vor allem wenn man die vom Bearbeiter erwähnte, ebenfalls umrahmte größere und reine Federzeichnung des Frankfurter Städels (Inv.-Nr. 1664) (Fig. 097-2) dagegen hält. Hier mehr skizzenhaft ist noch der virtuos gekonnte, zeichnerische Duktus erkennbar. Da in dem Augsburger Beispiel wenigstens ein gutes Auge und eine kontrollierte Hand vorherrschen, und damit ein



Fig. 097-1: Chr. Georg Schütz, Flusslandschaft, um 1780, Feder-Pinselzeichnung. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 097-2: Chr. Georg Schütz, Flusslandschaft, um 1770, Kreidezeichnung. Frankfurt, Städel. (Foto: Museum)

Alterswerk eher auszuschließen ist, drängt sich uns der Gedanke auf, ob es nicht aus der Familien-Werkstatt des Christian Georg Schütz stammen könnte.

Die von München und Tirol herkommende Fresko-Malerei vor Johann Georg Bergmüller und seinen Nachfolgern vertritt Melchior Steidl (1657-1727) mit der **Nr. 98**: **„Tod des Hl. Josef“**, eine braun-grau-lavierte Feder-Zeichnung in Tondo-Form. Der Bearbeiter Josef Straßer bemüht sich neben der Beschreibung der Technik vor allem um die Verortung dieses nicht quadrierten und kaum untersichtigen Entwurfes, wobei er die verloren gegangene Ausmalung der Augsburger St Moritz-Kirche letztlich aus seinem Überlegungen ausschließt. Wir ziehen neben einem Runddeckenbild auch ein höher angebrachtes Tafel- oder Wand-Bild in Betracht, wobei wir der stilistischen Einschätzung und Datierung um 1710/15 des Bearbeiters ohne weiteres folgen können.

Als zweites Blatt von Melchior Steidl bringt Josef Straßer wie Rolf Biedermann 1987, S. 380-381, Nr. 184 als **Nr. 99**: ein „**Autorenbildnis des Kirchenvaters Hl. Papst Gregor“** und ein unverkennbarer ‚Steidl‘. Die präzise bildmäßige Ausführung lässt nicht nur an einen Entwurf für eine Graphik denken. Die beiden Knickfalten dieses recht kleinen Blattes wie für ein überreichtes oder übersandtes Handbillet bleiben rätselhaft. Der Spät-Datierung um 1720 wegen des verfestigten Habitus ist zuzustimmen.

Bei der **Nr. 100**: **„Martyrium des Hl. Andreas“**, einer schwarzen, hell-ocker-lavierten Kreidezeichnung auf gelbem den Fond markierenden Papier haben wir es wieder mit einer frühchristlichen Märtyrerszene und Abkehr vom Heidentum zu tun. Während 1997 Pavel Preis einen Hl. Bartholomäus, dem normalerweise die Haut abgezogen wird, annimmt, und es sich auch nicht um den Hl. Laurentius (allenfalls ohne Rost) handeln kann, schlägt die Bearbeiterin Anke Schlecht den Hl. Andreas vor, der mit Ruten gegeisselt worden wäre, bevor er am (Andreas-) Kreuz noch tagelang gepredigt haben soll. Rechts trage ein Knecht ein entsprechendes Bündel herbei. Aber geisselt man ähnlich wie bei Domenichino nicht besser im Stehen? Könnten es nicht auch Brandfackeln sein? Rammt die kniende Rückenfigur eine Stange in die Fußsohle? Links kniet eine andere von vorne gesehene Figur, während sie einen Bottich mit Bügel-Henkel für schmerzsteigerndes Pech (?)herbeischafft. Der Befehlsgeber zu Pferd hält sich wieder im Hintergrund, während oben schon Palme und Ehrenkranz des Märtyrers bereitgehalten werden. Auch ein knurrender oder bellender Hund und eine neugierige oder bemitleidende Mutter mit Kind dürfen nicht fehlen. Die inhaltliche Bestimmung lässt sich auch nicht durch eine Ausführung dieses unquadrierten, tafelbildähnlichen Blattes z.B. als ‚quadro riportato‘ an der Decke einer Kapelle

weiter absichern. Die früher anonyme Zeichnung wurde 1997 von Pavel Preis mit „keine(m) Zweifel“ an der Autorschaft dem Prager Maler Johann Jakob Stevens von Steinfels (1651-1730) zuerkannt, aber von der Autorin nur zugeschrieben und um 1690 datiert. Die „hohe Qualität“ der Zeichnung (lasse) einen „Vergleich mit Karel Ščréta (1610-1674) und Peter Brandl (1668-1735) zu.“ Selbst die Zeitgenossen waren sich jedoch der unübersehbaren Schwächen des Malers bewusst. Es fehlt hier jede meisterliche Prägnanz. Alles bleibt in Ungefähren, Nicht-Gekonnten. Im übrigen wirkt die Abbildung bei Pavel Preiss / Christina Thon: Johann Jakob Stevens von Steinfels als Zeichner, in; Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51, 1997 S. 182 verfremdend wie eine Pinselzeichnung.

Ein lange rätselbehaftetes Blatt ist die sepiaartige reine Federzeichnung **Nr. 101** unter dem Titel: **„Alexander der Große vor der Leiche des Perserkönigs Dareios III“** mit Fragezeichen (1987, S. 316 -317, Nr. 152: „Vier Männer beklagen den Toten“), zu dessen Aufklärung die beste Kennerin des Werkes von Franz Anton Maulbertsch und seines Umfeldes, Monika Dachs in Wien, seit geraumer Zeit beigetragen hat. Man muss ihr zustimmen, dass die Skizze etwas „Theaterhaftes“ (kostümierte Schauspieler) hat wie wohl die meiste Barockkunst. Hier erscheint es aber als direktes subjektives Erleben, und so kann man sich fragen, in welchem Stück sich die Szene abspielt. Es handelt sich sicher nicht um eine antike, antikisierende Historie. Die Kostümierung deutet auf das 15.-17. Jahrhundert nicht auf den antiken Alexander und sein Gefolge oder Perser des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Was derartiges kam nach 1750 in Wien oder Europa auf die Bühne oder den Buchmarkt? Mehr interessiert die Autorin die interessante Provenienz und die „geradezu abenteuerliche Zuschreibungsgeschichte“: Besitz der Wiener Verlegerfamilie Artaria, 1896 Versteigerung als Salvatore Rosa, Erwerb durch die Albertina Wien als Konvolut von 48 Blättern um 1920 als Nachlass des Wiener Malers Lucas Franciscus Sales Stiperger (*08.10.1755, Wien, St. Michael als Sohn des Wirts Georg Stiperger und seiner Ehefrau Anna Maria) (Fig. 101-1).

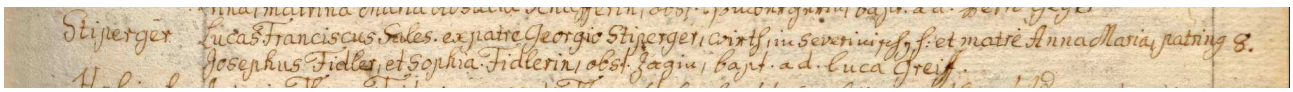


Fig. 101-1: Taufeintrag f. L.Fr.S. Stiperger am 8.10.1755. Wien, St. Michael, Taufbuch. (Foto: Matricula online)

Stipergers Vater war also nicht Anton Stiperger, der als ehemaliger Schüler Trogers und (seit 1734) der Wiener Akademie 1742 die verwitwete Mutter Jakob Schmutzers (zukünftiger Schwiegervater von Franz Anton Maulbertsch) heiratete. Lukas Stiperger war also nicht direkt mit dem gebürtigen Langenargener verschwägert. Die angegebenen Eintrittsdaten 1765 bzw. 1769 in die Akademie bzw.

Stecher-Akademie dürfen auf andere Mitglieder der Sippe Stiperger zu treffen. Wann, weniger ob dieser Lukas selbst die Akademie besuchte, wissen wir vorerst auch nicht. Aber spätestens seit der Gründung der Pensionsgesellschaft Wiener Künstler ist er offiziell im engeren Umkreis Maulbertschs nachweisbar (als ‚Expeditor'). Der Hausbesitzer Lukas Stiperger blieb im übrigen unverheiratet und hinterließ 1806 keine Erben aber etwas Vermögen in einer Stiftung für Künstler. Seit Franz Martin Haberditzl (1923) bis zur Wiener Habilitations-Schrift (2003) der Bearbeiterin galten diese und zahlreiche andere in der Wiener Albertina aufbewahren Zeichnungen des Konvolutes als Werke von Maulbertsch, die unsere Vorstellung seiner zeichnerischen Entwicklung maßgeblich und lange Zeit bestimmt und verfälscht haben.

Obwohl nicht signiert stammt die mittelgroße quadrierte Zeichnung **Nr. 102**: **„Abschied der Apostel Petrus und Paulus"** mit schwarzer Feder und grauer Pinsel-Lavur stilistisch und im Maßstab von etwa 1:15 wegen der Ausführung als signiertes und datiertes Hochaltarblatt (Fig. 102-1) in der Stadtpfarrkirche St Peter, Dillingen von dem Konstanzer Johann Christoph Storer (1620-1671). Den Begleittext lieferte Sibylle Appuhn-Radke, die in ihrer Erlanger Habilitationsschrift „Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu – Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katholischen Reform" (2000) ihn leider etwas auf dessen deutsches Œuvre und auf Jesuitisches verengte, so z.B. wenn sie wieder den Auftrag und den vermeintlichen Auftraggeber, den Dillinger Stadtpfarrer Magnus Philipp Bez wegen Storers vorausgegangenen Arbeiten für die Dillinger Jesuiten darauf zurückzuführen sucht. Storer war derzeit ein bekannter und ausgewiesener Maler von Altargemälden neben Joachim von Sandrart, Johann Heinrich Schönfeld, Oswald Onghers u.a. Das Gemälde dürfte von Größe und Figurenzahl in der Preisklasse um 1.000 fl. gelegen haben. Die angegebene Stiftung der St.Peters-Bruderschaft von 500 fl. dürfte nicht ausgereicht haben. In Anbetracht einiger St.Peter- u. Paul-Patrozinien und der langen Tradition des Apostelfürsten-Duos mag das „relativ selten dargestellte(s) Thema" doch öfters vorkommen wie in dem Hochaltarblatt (Fig. 102-2) der Prämonstratenser-Klosterkirche Weissenau von Christian Steinmüller aus den Jahren 1628/1629, das Storer wohl gesehen aber nicht rezeptiert hat. In diesem 20 x 12 Fuß (= ca. 600 x 360 cm) großen Gemälde (kein Nacht- oder Dämmerungs-Stück wie bei Storer) für 600 fl. geht neben der aufgesessenen, gerüsteten Reiterei der Abschied der beiden Titelhelden fast unter. In der landschaftlichen Ferne finden simultan oder prophetisch die Hinrichtungen: Kreuzigung und Enthauptung statt. Bei Storer sieht manches anders aus: Die Hauptakteure bewegen sich ziemlich im mittigen Vordergrund und geben sich nur die Hände. Es kommen ein Tieropfer mit Opferaltar und Priester, der zum Götzendienst auf eine sitzende



Fig. 102-1: J.Chr. Storer, Abschied der Apostel Petrus u. Paulus, 1661, Öl/Lwd. Dillingen, Stpfk. St.Martin, Hochaltar. (Foto: Katalog)



Fig. 102-2: Chr. Steinmüller, Abschied der Apostel Petrus u. Paulus, 1628/29, Öl/Lwd. Weissenau, ehem. Klosterkirche, Hochaltar. (Foto: Wikimedia)

gesockelte männliche Statue (Zeus/Jupiter mit Blitzbündel?) verweist, und besonders ein mächtige Toranlage hinzu. Unter den Begleitfiguren gibt es den Schwertträger für Paulus und das Kreuz für Petrus. Die Autorin verweist dabei auf die „Annales ecclesiastici“ des Cesare Baronio, die Storer auch im lateinischen Original und nicht nur in der bald danach erschienenen deutschen Übersetzung gelesen haben könnte, wo eine Porta Trigemina als Startpunkt der Hinrichtung, jedoch kein Zeus sondern ein Lucius Minucius (Esquilinus) als Standfigur aufgestellt war. Die Autorin konstatiert eine tiefenräumliche Historienszene und keine „nahsichtige Begegnung“ mit der ‚jesuitischen‘ Emotionalisierung wie bei Sandrart oder Spillenberger, berücksichtigt aber nicht die Ausmaße und Betrachter-Abstände. Bei fast 7 m Höhe und maximal leichter Überlebensgröße auch bei Nahsicht (also eher Halbfiguren) wäre ein riesiger Über-Höhen-Raum zu beleben gewesen. Die ‚Porta‘ überragt, dominiert schon jetzt gewaltig. Eine im WLM Münster befindliche kleinere, noch anders

proportionierte Zeichnung mit einer Bezeichnung „Christoph Storer inv.“ (und nicht del.) wird von Sybille Appuhn-Radke nicht als eigenhändig, als eine Kopie (von wem?) einer früheren Fassung angesehen, an der sich auch ein Bildhauer „HL“ bei einem Relief ausgerichtet hätte. Kunstpraktisch stellt sich die Bearbeiterin vor, dass Storer bei seinem ebenfalls geknickten und approbierten Augsburger Entwurf (über eine nicht mehr sichtbare Bleigriffel-Vorzeichnung?) eine Pinsel-Zeichnung-Malerei „mit mehreren Pinsellagen“ durch „markante Konturen und Binnendetails mit schwarzer Feder präzisiert(e) (habe)“. Das halten wir wie auch an anderen Stellen für eher unwahrscheinlich. Storer geht eigentlich abgesehen von einer rudimentären Vorzeichnung immer von einer linearen Feder-Skizze aus, die er mit verschieden konzentrierten Lavuren plastisch-räumlich-licht-schattenmäßig hervorhebt oder vertieft.

Unter **Nr. 103** werden zwei größenmäßig und formal zusammengehörige Blätter als „mise en page“ (Einlagen in diesem Band wie ursprünglich in einem Stammbuch) erstmalig durch Andrea Gottdang veröffentlicht. Beide sind eigentlich Malereien mit Deckfarben und Goldfolie auf Pergament, die gattungsmässig streng genommen hier weniger zu suchen haben, wenn man die Beschriftung auf dem scheinmarmorierten Titelfeld außer Acht lässt. Der Autorin glückte für den **allegorischen Triumphwagen** der Fund der abgebildeten Vorlage: Ein Stich (1627) von Adriaen Collaert (1560-1618) nach Marten de Vos (1532-1603), dessen Subscriptio sich vielleicht so liest:

„Hac quisque dum graditur via, dum sedulo
Fretus Py [pii] tranquillitate pectoris:
obit suae professionis munia
Summo Deo nos CHARITAS adglutinat
SPES ac FIDES omni expiatos crimine!
Nos inferunt caelsis polorum saedibus.“
(Solange jeder auf diesem Weg schreitet, solange [jeder]
nach Kräften im Vertrauen auf die Ruhe des frommen Herzens
der Aufgabe seiner Profession [seines Standes] nachgeht,
verbindet uns die LIEBE mit dem höchsten Gott
HOFFNUNG und GLAUBEN von allem Verbrechen entsühnt
führen uns empor zu den erhabenen Sitzen des Himmels)

womit eigentlich alles gesagt ist. Ob mit dem Pelikan und seinen Jungen die tätige Nächstenliebe, die vorbildliche „Opferbereitschaft“ der Drei-Stände-Gruppe gemeint ist, darf etwas bezweifelt werden. Normalerweise ist damit die vorauszusetzende und voraussetzungslose Liebe des

christlichen Gottes zu den Menschen gemeint. Der bernhardinische „Jubilus“ als Motto auf unserer Malerei:

„ O beatum incendium, et ardens desiderium!
O dulce refrigerium, amare DEI filium“
(O, schöne Flamme und brennendes Verlangen!
O süße Kühlung Gottes Sohn zu lieben)

geht, führt in diese Richtung. Leider kann auch die Bearbeiterin vor dem Original nach der Datierung „Ao 1.6.2.7“ den Eintragenden und Auftraggeber: „Michael Zetter [wir lesen: „Zebter“]



Fig. 103-1: Österreichisch/Süddeutsch, Allegorischer Triumphwagen (Detail), 1627, Gouache auf Pergament. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)



Fig. 103-2: Stammbuchseite f. David Steudlin (Detail), um 1627, Gouache auf Pergament. Wien, Österr. Nat. Bibliothek. (Foto: Bibliothek)

Friedreichs (?)“ nicht genau entziffern. Das Wappen an der Kutschenwange mit den Initialen „M“ und „G“ (Fig. 103-1) versteht sie deswegen eher als „mit Gott“. Üblicherweise sind Buchstaben um das Wappen an dieser Stelle Namens-Titel-Abkürzungen des Wappenträgers. Auffällig an dem Wappen ist die außen (trauer?-) schwarze, innen rote Helmdecke wie ein Wappenmantel oder eine Thora. Vergleichbares (Fig. 103-2) findet sich in dem weiter unten erwähnten Stammbuch von David Steudlin in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien für einen K.K. Zeugwart. Die Bearbeiterin nennt das Gemälde „Allegorischer Triumphwagen“, wir würden es mehr politisch und offener deuten: ‚Die Stände geeint in der himmlischen Liebe und geführt von den himmlischen Tugenden Fides und Spes.‘

Beim anderen Augsburger Gemälde **„Jakobs Versöhnung mit Esau“ Nr. 104** von 1626 ist der österreichische, in Wien zumeist ansässige Auftraggeber (aber nicht Widmungsträger = Stammbuchhalter) als „Widmer“ namentlich und per Wappen eindeutig von Andrea Gottdang bestimmt. Die ansprechende Hintergrundslandschaft folgt getreu 1 Mose 32-33, während der porträthafte ‚Jakob‘ europäisch 15./16. Jahrhundert fast zeitgenössisch wirkt, erscheint ‚Esau‘ als ‚Türke‘ (vielleicht ebenfalls zeitbezogen?). Das im Titel angegebene Motto „Turris fortissima nomen Domini“ (Eine fest-est-e Burg ist der Name des Herrn) passt vielleicht so zum Bild: Jakob vertraut und Esau verzeiht. Zum Vergleich bringt die Autorin noch etwas kleinere Blätter aus dem Stammbuch des schwäbisch-evangelischen Pfarrers David Steudlin (1588-1637), die dem von Lauingen stammenden, in Straßburg ansässigen Friedrich Brentel (1580-1651) gemalt sein könnten. Bei der ‚Auferweckung des Lazarus‘ hat dieser sich 1627 an Hans von Aachens bzw. Jan Müllers ‚Sebastian‘ gehalten. Gerade bei diesen aufwendigen Stammbuchblättern fragen wir uns, wie sie entstanden sind. Die meisten Stammbucheinträge sind Wappen bzw. kurze Texte. Diese und einige Federzeichnungen könnte man sich sogar ad hoc unter Vorlage des Stammbuchs vorstellen. Bei den Aufwendigeren erging der Auftrag des Widmers oder der Stammbuchhalters an einen Wappen-Miniatur-Maler, der bei sich im Atelier die Einzelblätter in aller Ruhe ausführte, oder sogar vorher im Vorrat bereit hatte. Die Schrift im anfänglich leeren Feld oder die kleinen Wappen konnten überall hinzugefügt werden. Einige der Widmer könnten bei den dilettantischen Blättern auch selbst Hand angelegt haben („mise en page“). Man fragt sich, ob dieser Freundschafts-Beziehungs-Kult mehr Verpflichtung denn Neigung war für den sich Eintragenden (Widmer).

Schon 1987, S. 158-159, Nr. 44, nachdem Heinrich Geißler (1978) den Zusammenhang mit Friedrich Sustris (um 1540-1600) und der Münchner Residenz erkannt hatte, wurde das jetzt unter **Nr. 105**: **„Entwurf für einen Kamin mit Fides und Justitia“** in Feder mit grauer Lavur ausgeführte und von Dorothea Diemer ausführlich dokumentierte Blatt gezeigt. Die Bearbeiterin weist auch auf eine gleichgroße, fast identische aber schwächere Wiederholung ohne Konstruktionslinien im Frankfurter Städel-Museum (als Perino del Vaga) hin, die oben kaum beschnitten ist. In ihrer ikonographischen Analyse bedeute der Rundtempel mit Kuppel (und Kreuzchen) ‚Ecclesia‘, die Kirche des Neuen Bundes, neben den eindeutigen Personifikationen der ‚Justitia‘ (mit Wage und Richtschwert) und ‚Fides‘ (mit Patene und Kelch) und den auf beide Tugenden sich beziehenden Reif, Ring, Krone in Händen eines Putto dazwischen. Wir würden ihn als Verbindungs-Ring, als eine Art Connubium, Vereinigung vor dem Hintergrund der Weisheit (des christlichen Weisheitstempels) immer bezogen auf eine christlich, gläubige, gerechte d.h. weise Herrschaftsmaxime. Auf der leer gelassenen „Tabula ansata“ fehlt noch ein entsprechendes Motto

(z.B. von Herzog Wilhelm V: ‚In Deo faciem virtutem‘ [In/mit Gott würde ich Tugend zeigen]). Weniger Gedanken hat sich die Bearbeiterin zum Formalen gemacht. Die beiden Konstruktions-Entwürfe in Augsburg und Frankfurt sind eigentlich Aufrisse eines auf einer Basis und kurzen Pilastern stehenden Möbels mit einer Rundtempel-Bekrönung, das in einer rund geschlossenen Nische steht. Der Putto sitzt in einer Vertiefung, die beiden Tugenden stehen jeweils mit einem aufgestellten Bein auf den Absätzen. Der geneigte Reifen, Ring ist wie der Rundtempel dagegen perspektivisch, untersichtig dargestellt. Die Schlagschatten geben die plastisch-räumliche Tiefe. Man kann sich wie die Bearbeiterin den Kamin bzw. eine Feuerstelle darunter nicht richtig vorstellen, sodass auch eine andere Verwendung als Frontispiz eines Buches oder als Stammbuch-Miniatur denkbar ist.

Über die **Nr. 106**: **„Bei Kerzenlicht an einem Tisch schlafender Jüngling (sogen. Wertherische Jüngling)“**, eine kleine Ölgrisaille auf Papier unten bezeichnet: „Gewidmet von Johann Tenzel 1793“ selbst wird von Peter Prange wenig gesagt. Abgesehen von dem Schrift-Zusatz und dem Papierbild-Träger gehört diese Malerei eigentlich wiederum nicht hierher, ausser man gewinnt die Assoziation eines vom Dunkel ins Helle arbeitenden Schabestiches. Das etwas beschnittene und leicht abgerissene Blatt besitzt eine schmalere dunklere Umrandung, die unten nicht ganz den Bildrand erreicht, und wie bei Radierungs-Schraffuren keinen sauberen Rand hinterlässt. Auf die alte literarische Bezeichnung „Werthersche(r) Jüngling“ geht unser Bearbeiter nicht näher ein. Er frägt sich, ob in dieser Nacht-Kerzen-Geschichte der Dargestellte eventuell alkoholisch berauscht vielleicht schläft. (also der Trinker), oder er sinniert „ … im Sinne des alten Typus der Melancholie“. Wasser hätte er nur aus einem Krug getrunken. Ob Alkoholisches (Wein oder gar ‚Höherprozentiges‘) in der Glasflasche war, lässt sich nicht mehr ‚entnehmen‘. Neben der Kerze scheint der an der Seite stehende, mit einem Teppich behangene Tisch leer zu sein. Der ‚Schläfer/Trinker‘ sitzt mit überkreuzten Beinen auf einem Stuhl mit Lehne, wo der den Kopf stützende rechte Arm aufliegt. Gekleidet ist unser gelockter Jüngling in einen Morgenmantel aus dem ein Unter-Nacht-Hemd mit Rüschen-Kragen herausragt. Normalerweise werden Künstler, Musiker, Literaten, Männer des Geistes so dargestellt, aber es gibt keinen Hinweis auf die Profession (keine Werkzeuge, Papiere), wie man bei einem fiktiven Bildnis des Brief-Roman-Helden erwarten würde. Bei dieser spätempfindsamen, frühklassizistischen Darstellung könnte man sich einen Bedrückten, Deprimierten mit Schlafproblemen, u.ä. vorstellen. Das Blatt trägt eine persönliche Widmung des Urhebers und ein Datum „1793“. Den (persönlichen?) Empfänger kennen wir nicht. Wir nehmen an, dass es sich um ein Blatt für ein Stammbuch handelt: ein Selbstporträt, ein Porträt des Empfängers und Stammbuch-Halters? Beides ist es wohl nicht. Oder handelt es sich

doch um eine literarische Figur? Ein goyesker Träumer, aber wohl kein politischer Schwarzseher von 1793 (‚Les terreures' der Französischen Revolution)?

Während Rolf Biedermann 1968 (AK Augsburg, 1968, S. 268-269, Nr. 380) die große lavierte und gehöhte Federzeichnung **Nr. 107**: als „Athena als Beschützerin der künstlichen Wissenschaften" (Fig. 107-1) betitelte und um 1684 datierte, sieht Christoph Bellot darin eine um 1684 entstandene **„Allegorie auf die Gründung der Augsburger Kunstakademie"**. Er erwähnt die Durchgriffelungen der Konturen als Übertragung auf ein anderes Medium wie ein Metallrelief in Treibarbeit oder am Ende auf eine Metalldruckplatte. Eine Ausführung jedweder Art ist bislang nicht bekannt geworden. Inhaltlich geht Bellot zwar von der zumindest abwechselnd in zwei Himmelrichtungen blasenden Fama zum Ruhme Augsburgs (Stadt-Pyr oder Pinienzapfen am Wimpel) aus, aber nicht von den drei auf Wolken schwebenden und von Putten bekränzten Wappen in Übernahme von 1968. In der Tat sind dies oben mit dem Merkurstab besonders ausgezeichnet:



Fig. 107-1: J.A. Thelott, Allegorie um die Verdienste von drei Augsburger Patriziern, nach 1701, Feder braun laviert u. weiss gehöht. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Leonard Weiss d.J. (1626-1701) Bürgermeister, Stadtpfleger, großer Förderer der Künste und Wissenschaften; links: Johann Koch von Gailenbach (1614-1693) ebenfalls Kaufmann, Oberkirchenpfleger und Mathematiker; rechts: Adolf Zobel von Pfersen/Pfersee (1631-1689) Kaufmann und Patrizier. Diese drei sich um Augsburg und seine Kultur verdient gemacht habenden Patrizier sind es, um die es hier geht, und denen man die Ruhmeskränze gewunden hat. Der wolkengelagerte Apoll der Gott der Musen und Künste weist auf sie hin. Da alle Wappen schon in den Wolken schweben, handelt es sich um deren unsterblichen Nachruhm mit der Konsequenz, dass das Blatt nicht um 1684 oder um 1684-1689, sondern erst nach 1701 entstanden sein durfte. Es wäre auch erstaunlich, wenn es von dem ihm zugeschriebenen primären Edelmetallplastiker Johann Andreas Thelott (1655-1734) schon vor dessen Meistergerechtigkeit in Augsburg (1689) gefertigt worden wäre. Christoph Bellot beginnt also unten auf der Erde mit Athena, Minerva ebenfalls Schutzgöttin von Wissenschaften, Künsten aber auch das Handwerks. Hier scheint sie nicht schützen zu müssen, sondern als ‚herrschende' Klugheit im Verweis auf die linke sich öffnende Seite den beiden muskulösen, männlichen, gesichtslosen Gestalten neben ihr gute Ratschläge zu erteilen. In einem Höhlen-Dunkel und unter einer Regenwolke (?) befindet sich ein bärtiger, eigenartiger, kräftiger Fluss-Quellgott (Lech?) mit der Hand vor dem Gesicht. Im fragenden Blick zu Minerva vielleicht weist der eine Muskelprotz auf das Wasser(-versorgung?), während der andere herausschöpft. Es sieht für uns sogar so aus, als ob die Natur, die Naturkräfte und die Arbeit Voraussetzung für die ganze Kultur auf der anderen Seite seien. Unser Bearbeiter erkennt dagegen weit entfernt vom Musenhügel (mit Pegasus und Hippokrene) die Apollo und den (gerade abwesenden) Musen geweihte Quelle ‚Kastalia', aus der man Inspiration schöpft und gleich zum (athletischen?) Dichter wird. Weg von dem Manuell-Primitiven gilt der Verweis Minervas zuerst einem altarähnlichen, architektonischen Podest mit der Zentralperspektive-Konstruktion an der Vorderseite, einer antiken Büste, Bildhauerwerkzeug, einer nur als Metallplastik denkbaren ‚Venus pudica' und einem tänzenden Pan (Abbild eines akademischen Aktmodells in Schlinge ist eine Überinterpretation), die von einer Personifikation der „Zeichnung" mit Zeichenbrett und daneben Zirkel oder Winkel studiert wird. Links vom Podest steht wohl ein ein getriebener Metall-Sarkophag. Das einem Brett ähnliche Gebilde (Webrahmen?) ist bislang undefinierbar. Zusammen einer stehenden „Malerei" mit Pinseln, einer eigenartigen, wappenartigen Palette und einer sich dem Betrachter nicht „erschliess(ender) Armillarsphäre [Himmels-Kugel als Zeichen der göttlichen Imaination?]" erkennt er die klassischen drei Sparten der bildenden Kunst [auch der kleinen Augsburger Akademie?]. Die linke Figur mit dem aufgeschlagenen Buch: „NATURA / HISTORIA / SYMBOLUM – ACTIO" tippt sich an den Kopf als Verkörperung von „Inventio" und „Idea", Erfindungsgabe und Intellekt, also wohl Theorie und Praxis. Höhergestellt sind eine (halb-) nackte

sitzende weibliche Figur mit Erdkugel (Weltweisheit) und einem Spiegel (?) in den Händen nach Bellot und zurecht die (nackte) „Veritas“. Zu ihr gehört als Zeichen der Weisheit auch die Sphinx, während die Stehende mit den Ruhmeskranz von und durch die Malerei die Unsterblichkeit (Amillarsphäre) empfängt. Die männliche anschließende, Moses ähnliche Figur mit den (Gesetzes-) Tafeln und dem Stab in Händen dürfte das religiöse Moment im ganzen darstellen. Damit werden wohl die Charaktereigenschaften der drei geehrten protestantischen Verstorbenen ausgedrückt: Die gebildete Vielseitigkeit mit Theorie (Natura, Historia, Symbolum) und Praxis (Actio), Wahrhaftigkeit (Veritas), Honorabilität (honos), Gesetzestreue, Gläubigkeit (Moses). Der Obelisk ist wieder ein Sonnen-Unsterblichkeits-Zeichen als Ehrenmal, und über den Pegasus auf dem Musenhügel Helikon im Hintergrund brauchen wir gar nicht erst zu reden. Etwas im Hintergrund steht ein Rundtempel den der Bearbeiter trotz seiner üblichen Kenntnis als Weisheitszeichen unbedingt als Friedens- oder Janustempel sehen will: Kultur als Ausdruck von gedeihlichem Frieden. Davor steht nicht einer der berühmten Brunnen Augsburgs mit einer für uns nicht erkennbaren „Diana-von-Ephesus-Figur“ „als Sinnbild der Fruchtbarkeit und der Natur überhaupt.“ Was hat sie mit der oder einer Akademie zu tun? Überhaupt warum finden wir keine Personifikation einer ‚Accademia‘ à la Cesare Ripa? Trotzdem soll all dies „eine Spur der ansonsten kaum dokumentierten Augsburger Akademie“ sein. Diese spielte bei dieser Allegorie um die Verdienste von drei Augsburger Patriziern für Augsburg und seine Kultur nur eine Nebenrolle.

Das kleine Blatt- in einer miniaturmalerischen Feder-Pinsel-Mischung **Nr. 108**: **„Vorzeichnung für das Frontispiz zu Justini Historiae Philipicae“** hat nichts mit Augsburg direkt zu tun. Es ist mit „P. Tideman in.“ bezeichnet. Der Bearbeiter Peter Prange berichtet über die Beziehung dieses exzellenten deutsch-niederländischen Zeichners (1657-1705) ins barockklassizistische Umfeld von Gerard Lairesse. Philipp Tidemann hat bis auf einige Schriftelemente alles sehr bewusst spiegelverkehrt angelegt, damit bei dem abgebildeten Abzug des Stiches von Josef Mulder z.B. der vorne sitzende Historiograph Marcus Iunianus Iustinus (2./3. Jh. n.u.Z) wieder mit der richtigen, aber rechten Hand schreiben darf. Unser Bearbeiter sieht in ihm nur einen älteren Mann der „den militärischen Hintergrund“ in einem Buch dokumentiert und bleibt auch sonst etwas an der Oberfläche. Unser Geschichtsschreiber personifiziert auch die ‚Historia‘, da die junge Frau thronend auf einen Podest, einen Kranz zu Füßen, eine Trompete in der Einen, während sie mit der Anderen auf die Weltkugel deutet. Sie ist der weltweite ‚Ruhm‘ oder ‚Ehre‘ (Honos). Auf dem Boden bzw. an oder auf dem Podest liegen oder lehnen nicht nur kriegerische Objekte (Pfeil, Bogen, Helm, Schild, Schwert, Lanze), sondern auch Schriftrollen, Dokumente, Bücher (Annalen), ein Rutenbündel der römisch-republikanischen, wie eine Krone der monarchischen

Regierungsform. In dem Hintergrund finden sich Schlachten zur See wie zu Land, aber auch ein Waffenstillstand bzw. ein Friedensschluss. Der um den Kopf von ‚Honos' wie in einem Nimbus befindliche helle Tierkreis bedeutet die Jahres- (Annus, Annales) wie die Tages- oder Nacht-Zeit also insgesamt die Chronologie (ohne die Gestalt des Saturn). Auch Peter Prange erkennt in seinem Schlüsselsatz Allusionen auf Universalgeschichte mit Globus, Tierkreis, Sonne und Mond durch diese (1694 erschienene) kritische („ex recensione" von Johann Georg Graevius) Neuausgabe.

Gleiche Größe besitzt die mit Bleigriffel bezeichnete („Jonas Umbach") und datierte („1658") Rötel- Zeichnung des Augsburgers Jonas Umbach **Nr. 109**: **„Diogenes"**, die Christoph Bellot „mit zügigem Strich" von dem Augsburger Jonas Umbach (1624-1693) ausgeführt ansieht. Der Rötelstift dünkt uns bei dieser Bildgrösse nicht sehr geeignet. Auf einem Friedhofsgelände (Sarkophage, Knochen, Totenschädel und Kürbissen?) geistert mit einer Laterne in der rechten Hand und einem Buch (gesammelter Weisheit?) der Kyniker Diogenes ziellos trotz seiner Suche nach den Menschen jetzt unter den Toten herum, gekleidet eher wie ein etwas orientalischer Zeitgenosse. Bellot sieht also Verweise auf die Antike und die Vanitas. Bei einem trauernden, ansonsten lachenden Demokrit würde sich dieser Bezug erklären. Aber Jonas Umbach hat noch eine hier mitabgebildete, „frei und routiniert" gezeichnete Radierung im Breitformat (eher Vanitas-Darstellung mit Diogenes) hinterlassen. Dass die (eigenhändige, nachträgliche?) Bleigriffel-Bezeichnung nicht ebenfalls mit Rötel erfolgte, erstaunt uns etwas, aber hätte „die Skizze so zu einem selbständigen Blatt gemacht".

Von dem nach der Erhaltung seiner Werke geschätzten „Pictor egregius" Umbach werden von Peter Prange noch zwei Landschaften präsentiert **Nr. 110**: **„Italienische Landschaft"** und **Nr. 111**: **„Gebirgslandschaft mit Brücke"**, beide umrandet aber eher nachträglich mit „Umbach" bezeichnet. Während erstere ganz in Kohle ausgeführt worden ist, kommt bei der anderen Nordischen ebenfalls imaginierten Phantasielandschaft akzentuierend die Kreide zum Einsatz. Ob man hier wie Friedrich Töne von proto-romantischer Stimmunghaftigkeit sprechen sollte, wäre zu hinterfragen. Bei längerer Betrachtung des Vordergrundes ergibt sich immer weniger Information. Es wirkt wild, chaotisch.

Die **Nr. 112**: eine quadrierte, grau lavierte, weiss korrigierte Feder-Pinselzeichnung auf Bleistift-Vorzeichnung betitelt Peter Prange: **„Maria im Himmel verteilt »Breverl« an die leidende Bevölkerung"** (Fig. 112-1). Sie ist datiert: „ den 10. und 11. 7bris gezeichnet / 1781" und später bezeichnet: „den 3t. 8bris ist fertig gemacht / in Jung holz / und den 5t. nach Haus". Im ausgeführten Jungholz-Deckenfresko (Fig. 112-2) steht im Bild auf dem Stein dann der Name des

Künstlers: Franz Anton Weiß (1729-1784) aus Rettenberg im Allgäu. Statt dem bayerischen „Breverl“ hätte eigentlich das allgäuische „Brevle“ stehen müssen. Die Zeichnung ist wohl so ausgeführt, dass zuerst eine schwache Bleigriffelzeichnung angefertigt wurde, worauf entgegen Peter Prange der „bewegte Umriss“ anfänglich vorhanden war. Dann dürfte mit verdünnter Tusche eine Federzeichnung v.a. konturmässig darüber gelegt worden sein. Es folgten verschiedene Pinsel-Lavuren für Licht-Schatten-Räumlichkeit-Plastizität. Und letztlich mit konzentrierter Feder wurden an einige Stellen die Binnen- und Umrisszeichung verstärkt als übliches Verfahren. Der Maler Weiß sass also zwei Tage an der Zeichnung und binnen etwa 14 Tagen erfolgte die Freskierung bis zum 3. Oktober und am 5. die Rückkehr nach dem nahen Rettenberg, wie auch unser Bearbeiter korrekt schreibt. Inhaltlich bleibt er etwas vage: Unter der Obhut von Gott dem Allmächtigen und der Geisttaube genehmigt/erhört der kleine Jesusknabe auf dem Arm seiner auf einer von einem großen Engel gestützten Wolke sitzenden Mutter Maria die ihm von geflügelten Putten gereichten ‚Brevle‘



Fig. 112-1: Fr.A.Weiss, Jesus erhört die ‚Brevle‘ der Bittsteller, 1781, Feder laviert. Augsburg, Graph. Sammlung.
(Foto: Katalog)



Fig. 112-2: Fr.A.Weiss, Jesus erhört die ‚Brevle‘ der Bittsteller, 1781, Fresko. Jungholz/Tirol, Pfk., Schiff.
(Foto: Josef Köstlbaur)

mit den verschiedensten Anliegen wie auf dem Fresko lesbar. Andere Putten reichen sie (samt einem Käselaib?) wieder an die Bittsteller zurück. Maria ist also nicht die „Gnadenspenderin“ allenfalls die Vermittlerin. Die schrägsrichtige Podest-Stufen-Komposition geht bis ins 16 Jahrhundert (Veronese) zurück.

Dem durch seine Heirat mit der Schwester des Augsburgers Johann Ulrich Mayr von 1667 bis 1682 in Augsburg sesshaften Schweizer Joseph Werner (1637-1710) werden von Gode Krämer zwei völlig verschiedene Arbeiten zugewiesen, zum einen **Nr. 113**: **„Das Bad der Diana“** um 1663 eine kleine Gouache auf Pergament, die eigentlich in die Rubrik Miniaturmalerei gehört tüpfelnd und mit spitzem Pinsel, zum anderen **Nr. 114**: **„Auferstehung Christi“**, eine mittelgroße, weiss-gehöhte, unbunt skizzenhafte Pinsel-Zeichnung auf blaugrauem Tonpapier, die man wohl als Entwurf für ein Altargemälde ansehen kann. Nach Gode Krämer haben wir im ersten Fall keine mythologische Diana-Szene vor uns. Das ganze spielt nicht im Wald-Wiesen-See-Umfeld, sondern in einer kunstvollen Schloss-Park-Teich-Anlage. Die Jagdgeräte sind fein säuberlich am Ufer abgelegt. Die Kleidung der Gefährtinnen mögen auch nicht sehr zu ihrer Jagd-Leidenschaft passen. Dem Maler ging es auch darum, dem (männlichen) Betrachter Frauenkörper in verschiedenen Posen und Ansichten gefahrlos zu zeigen. Ganz auffällig sind die beiden nackten Kletterinnen. Der steinerne Flussgott, ja sogar der Hund scheinen etwas verschämt zur Seite zu blicken, um vielleicht nicht die Rache der nicht sicht- und erkennbaren Göttin zu beschwören. Ein weiteres besonderes Anliegen des Malers scheint es gewesen zu sein die Transparenz des Wassers und die Spiegelungen überzeugend darzustellen.
Beim anderen Blatt erkennt Gode Krämer die Momentaufnahme, die „erstarrte Szene“ und den Christus als „schwebende Skulptur“ (bei Rolf Biedermann 1987, S. 172-173: „fast überirdische Gelöstheit“!) trotz aller spukhaften Bewegung und Unruhe im Bild. Die Möglichkeit einer autonomen Zeichnung haben wir oben schon weitgehend ausgeschlossen. Der Bearbeiter versucht im weiteren Verlauf sie mit einer „Auferstehung Christi“ des Schwagers Johann Ulrich Mayr von 1673 für die evangelische Hl.Kreuzkirche in Augsburg mit einem ähnlichen schwebenden Verharren als mögliches Vorbild in Verbindung zu bringen.

Das von Peter Prange vorgestellte Blatt **Nr. 115**: **„Stadtansicht von Augsburg von Osten mit allegorischen Figuren“**, einem umrandeten Entwurf mit der Stadt-Silhouette Augsburgs als lavierte Federzeichnung, einem Himmel mit einem Banner und einem Ruhmesengel, einer allegorischen Vordergrundszene am Ufer von den Augsburg um- und durchfließenden Lech und Wertach als Flußgötter. Außerhalb des Rahmens befindet sich oben der Titel „Augusta vindelicorum“ und unten

die Legende der Wahrzeichen der Stadt. Ganz unten von anderer oder eigener Hand wird der Zeichner, der schlesische Vedutenzeichner Friedrich Bernhard Werner (1690-1776) genannt. Interessanter sind die nicht quadrierten, „malerischen“ oberen und unteren Drittel, die nach einer schwachen Bleistift- und Feder-Zeichnung als Pinselzeichnung wie -Malerei ausgeführt sind, deren Urheber nicht genannt wird als nicht ausgeführter Teil einer Serie von 29 Stadt-Ansichten davon 28 unter Nennung auch des Urhebers figürlichen Apparates, dem in Augsburg lebenden und arbeitenden ehemaligen Asam-Schüler Christoph Thomas Scheffler (1699-1756). Dieser wird auch hier vermutet (vgl.1987, S. 400-401, Nr. 194: noch anonym), dem wir uns stilistisch anschließen können (vgl. Treppenhaus Schloss Ellwangen 1729). Ikonographisch sieht Peter Prange die Zentralfigur mit dem gewölbten Schild für das Augsburger Pyr-Wappen als „Majestas“ mit Szepter an. Sie vereint wohl Magnanimitas, Magnifizienz, Aristokratie als nur dem Reich, Kaiser unterstellter Herrschaftsbereich einer Reichsstadt. Links eilt Merkur als Schutzgott des Handels (und Handwerks in der Handels- und Handwerker-Stadt Augsburg) herbei und weist auf die sitzende Personifikation der erworbenen Reichtums und Überflusses. Um sie herum lagern die Handelsgüter (Stoffballen, ein Fass, ein Paket, eine Kiste, ein Buch). Auf der anderen Seite sieht Peter Prange die stehende Athena, die ihre Hand schützend über einen Zeichner hält. Dahinter erkennt man vielleicht die ‚Pictura‘ mit einer Tafel unter dem Arm. Die stehende Figur mit dem Sonnensymbol der Weisheit auf der Brust, einem Szepter und Entwürfen, Ideen bezeichnet wohl die Herrschaft der Wissenschaft in dieser Stadt. Hinter ihr liegen Bücher, verschiedene Geräte, Instrumente, ein Himmels- und ein Erdglobus als Erforschung des Irdischen wie Überirdischen.

Unter **Nr. 116** bringt Josef Straßer ein wohl zumindest oben beschnittenes, doppelseitiges Blatt, das auf der Vorderseite eine **„Predigt Johannes des Täufers“** unter Rötel eine (nicht mehr erkennbare) Bleigriffel-Vorzeichnung und schließlich schwarze Feder zeigt. Kaum verändert befindet sich dieses Motiv in einer kleinen Ölskizze in Privatbesitz, die auf einer groben Leinwand gemalt und nicht signiert ist (2016 noch dem Bruder Johann Christian Thomas Wink zugeschrieben). Mit gewissen Vorbehalten kann man wie Josef Straßer diese Johann Chrysostomus Wink zuweisen, aber nicht in dem vorgeschlagenen frühen Zeitraum um 1755. Für die recht bescheidene Zeichnung gelten fast noch größere Bedenken. Mehr interessiert nicht nur den Bearbeiter die Rückseite eines (wohl Spiegel-) Porträts (Fig. 116-2) eines jungen Mannes mit offenen Haaren und Wams, das mit „J(o?)W“ ebenfalls in Rötel beigeschrieben ist auf einem ursprünglich anderweitig genutzten Papier. Oben ist dieses nicht richtig lesbar, aber unten vom Bearbeiter mit „ … Winter 1720-1789“ in grauem Stift entziffert. Der Autor meint im Vergleich mit einem für Johannes Chrysostomus



Fig. 116-2: J.Chr. Wink, Selbstbildnis, um 1764, Öl/Lwd. Eichstätt, Diözesanmuseum. (Foto: Museum)



Fig. 112-1: J.Chr.Wink?, Selbstbildnis?, um 1765, Rötel. Augsburg, Graph. Sammlung. (Foto: Katalog)

Wink gesicherten Selbstporträt (Fig. 116-2) im Diözesanmuseum Eichstätt, dass ein und dieselbe Person dargestellt sei. Zumindest muss man einen Altersunterschied von 20/30 zu um 40 konstatieren. Das Eichstätter Bild müsste eigentlich eine Art Doppelbildnis gewesen sein, da der Maler die Pinsel in der Linken vor einem dunklen Bildnis eines Heiligen einer hergereichten weiblichen Hand mit seiner Rechten einen Schmuck-Ring anzieht. Wir würden vermuten, dass es sich um die Verlobung/Heirat mit Winks zweiter Ehefrau 1762 in Eichstätt handelt. Wink würde zu diesem Zeitpunkt knapp 40 Jahre zählen. Obwohl auf der Vorderseite des wiederverwendeten Blattes keine Schrift erkennbar ist, muss die „Predigt Johannes des Täufers“ nicht zeitlich nah zur Rückseite entstanden sein. Der Altersgenosse Joseph Wannenmacher mit fast den gleichen Initialen fällt stilistisch aus dem Kreis der noch in Frage Kommenden.

Die **Nr. 117**: **„Alexander der Große legt persische Kleider an“** mit „A: wolff“ signiert, eine Federzeichnung in Schwarzbraun über Bleistift-Vorzeichnung, stellt einen frühen Entwurf im Breitformat für ein Deckengemälde in der Münchner Residenz für den neuen Kurfürsten Max II Emanuel (1662-1726) im Jahre 1680 dar, wie uns Achim Riether mitteilt. Er spricht dabei von einer „impulsiven Herangehensweise“, einem „Bergquell“ nach Max Jakob Friedländer im Gegensatz

einer (fast?) dem Ausführungsformat entsprechenden „leidenschaftskühlen Fassung“ („einem Kanal“ nach M.J.Friedländer). Dieses riesige pedantisch-perfekte Blatt als sehr plastisch wirkende, lavierte, weiss-gehöhte Feder-Kreide-Zeichnung ohne Quadrierung vor leerem Hintergrund (das ausgeführte ‚quadro riportato‘ markierte noch den Palast Hintergrund in starker Untersicht) wird vom Bearbeiter der Hand Wolffs „als finale Visierung“ für den Auftraggeber zugewiesen, obwohl in der ausgeführten, leider nicht mehr erhaltenen Malerei Wolfs Temperament eher wieder zum Vorschein gekommen sein dürfte. Die künstliche Ausschückung der knappen Bemerkungen von Lucius Flavius Arrianus in dessen Anabasis Alexandrou VII, 8, 2 macht keine ikonografischen Schwierigkeiten.

Bei der **Nr. 118**: **„Apostelgruppe mit Putti“**, eine Federzeichnung über Bleigriffel nach einem Deckenfreskodetail in der Schlosskapelle von Heiligenkreuz-Gutenbrunn, die um 1735 von Paul Troger ausgemalt wurde, geht der Bearbeiter Andreas Gamerith davon aus, dass sie vom damaligen Mitarbeiter Johann Jakob Zeiller (1708-1783) stamme. Dieser habe auch später in der Schlosskapelle von Rosenau 1739 und in der Prälaturkapelle Aldersbach 1746 darauf zurückgegriffen. Er vergleicht damit eine eigenhändige Troger-Skizze von Heiligenkreuz-Gutenbrunn und verweist auf deren „grafischen“ bzw. „emotionalen Ernst“ (Barockdrama) gegenüber Zeillers dekorativer Leichtigkeit, „Leichtflüssigkeit“ (Trumpf des Rokoko). Trogers Zeichenmanier der oft linearen Umrisszeichnung und wenigen Binnenzeichnung, eine Art Vorzeichnung um graphisch-malerisch-plastische Licht-Schattenwerte organisch hinzufügen zu können, grassiert in Wien zwischen 1740 und 1750 durch seine vielen Schüler und die Weitergabe seiner Zeichnungen. Seine Ölskizzen behielt Troger aber eher für sich, bevor er ‚nit die Parolla und Gewißheith habe‘ (1747). Bei der vorliegenden Zeichnung fragt man sich, ob sie auch nach einem Troger-Original-Entwurf oder weniger nach der Ausführung erfolgt ist.

Die letzte **Nr. 119**: **„Entwurf einer Doppelempore für St.Katharina in Augsburg“**, eine gelb-blau aquarellierte Federzeichnung ist durch einen späteren, hinzugefügten Hinweis des 19 Jahrhunderts vielleicht lokalisiert und durch die Signatur „Dominic“ mit einem Namen verbunden. Peter Prange versucht die reine Aufrisszeichnung einer Nonnen-Orgel-Empore räumlich zu verstehen und die angebliche Bestimmung durch Kirchenbeschreibungen vergeblich zu verifizieren, da dieses Projekt vielleicht gar nicht ausgeführt wurde. Seit Norbert Lieb wird Dominikus Zimmermann als Urheber vorgeschlagen. Henry Russell-Hitchcock (1968) nennt wiederum den Bruder Johann Baptist Zimmermann. Hermann Bauer plädiert wieder für Dominikus mit einem schlechten Vergleichsbeispiel. Der Auffassung von Peter Prange als eine im Figürlichen ganz

„unbeholfen wirkende“ (und der Perspektive ausweichenden) Zeichnung, die dem wohl guten Stuckornamentiker Zimmermann zuzuschreiben ist, ist zuzustimmen. Auch der vorgeschlagene Entstehungszeitraum um 1720 Uhr dürfte keinen Widerspruch erregen.

Das waren und sind also die ausgewählten und präsentierten 119 Zeichnungen des deutschen Barock und Rokoko, deren Auswahl aus dem zahlenmässig nicht genannten Augsburger Gesamtbestand und deren Verteilung auf die Experten wohl den Herausgebern oblag. Im Nachhinein ist nochmals die Pionierleistung von Rolf Biedermann von 1987 (und schon 1968) zu erwähnen, der über 200 Arbeiten selbst bearbeitete. Einen großen Fortschritt machten auf alle Fälle die Aufnahme- und Drucktechnik. Alles ist nun in Farbe, um auch bei den graphischen Arbeiten den Ton des Papiers, der Tusche und der ‚geschönten‘ Druckfarbe zu vermitteln. Aber immer noch durch die Rasterung im Druck lässt sich oftmals nicht ein Feder- von einem Pinselstrich sauber unterscheiden, ganz zu schweigen von den dreidimensionalen Überlagerungen um die Schritte im Arbeitsprozess visuell nachvollziehen zu können. Hoch auflösende Digitalisierungen, die einige Sammlungen mittlerweile anbieten, kommen dem schon nahe. Die letzte Unterscheidungssicherheit bietet nur das fragile und lichtscheue Original vor Ort nicht einmal in der Ausstellung oft hinter Glas. Das vorliegende Buch (und vielleicht unser Kommentar) mit seinen vergrössernden Detailabbildungen sucht einiges davon zu vermitteln: Dem Kunstliebhaber Freude, Genuss bei der Betrachtung, Anregung zum Nachdenken und Erregung des Erstaunens über das künstlerische Vermögen die Virtuosität, die Qualität. Der Kunsthistoriker beruhigt dabei eher sein Unbehagen am Unbekannten und belohnt sein Glückszentrum, wenn er einen Schlüssel zum Dargestellten, zur Absicht, zur Funktion findet, und Zeit, Ort und sogar den Urheber ausmachen kann. Aber genug der Worte.

(Stand: 31-10-2026)

kontakt@freieskunstforum.de

Hubert Hosch