diß Gottes Hauß ist schön geziert

Die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in den Pfarrkirchen der Augsburger Altstadt

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg

vorgelegt von

Dennis Gossner

2025

Erstgutachterin:	Prof. Dr. Andrea Gottdang
Zweitgutachterin:	Prof. Dr. Britta Kägler
Tag der mündlichen Prüfung:	25.02.2025

Vorwort*

Die vorliegende Dissertation entstand von 2022-25 unter der Betreuung von Frau Prof. Dr. Andrea Gottdang, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Augsburg. Mein besonderer Dank gilt zunächst Frau Prof. Dr. Gottdang für ihre herausragende Unterstützung und ihr persönliches Engagement bei der Betreuung dieser Arbeit. Entscheidend für deren Gelingen waren neben Ihren konstruktiven Anmerkungen und Hinweisen insbesondere Ihre jederzeitige Diskussionsbereitschaft und die Gewissheit, stets mit meinen Fragen, Sorgen und Erfolgserlebnissen bei Ihnen auf ein offenes Ohr zu stoßen. Ebenfalls herzlich bedanken möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Britta Kägler für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens sowie bei Herrn Prof. Dr. Rainald Becker für die Übernahme der Position des dritten Prüfers.

Die überbordende, widersprüchliche Welt des Barock fasziniert mich schon seit Langem. Hand in Hand damit ging seit jeher ein großes Interesse an Deckenmalerei, die als essentieller Bestandteil des *Theatrums* barocker Inszenierungen den Raum prägt, den dasselbe für seine Entfaltung beansprucht. Dieses Interesse intensivierte sich durch die Teilnahme am 2019-22 laufenden Projekt *Pax et Pecunia* des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg, das in eine gleichnamige Ausstellung mit Untertitel *Kunst, Kommerz und Kaufmannstugend in der Augsburger Deckenmalerei* bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg im Schaezlerpalais mündete.

Im Frühjahr 2022 erhielt ich von Herrn Dr. Christof Trepesch, Leitendem Direktor der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, auf der Suche nach einem Dissertationsthema den entscheidenden Hinweis, nachdem nun ein umfassender Überblick zur Deckenmalerei in Augsburger Bürgerhäusern vorliege, wäre es lohnend, die sakrale Deckenmalerei der Stadt in den Blick zu nehmen. Diese Anregung entfachte sofort meine Begeisterung und setzte den Prozess in Gang, der zur Entstehung dieses Werks führte, das sich einer von der kunsthistorischen Forschung bisher sehr stiefmütterlich behandelten Bauaufgabe widmet, deren wandfeste Ausstattung qualitativ sowie quantitativ keineswegs hinter jener des Bürgerhauses zurücktritt: der Pfarrkirche.

Für die Genese meiner Dissertation von großer Bedeutung war die stets hervorragende Kooperation mit den Kunstsammlungen und Museen Augsburg als institutionelle Bewahrerin des künstlerischen Erbes dieser Stadt. Ohne den Einsatz Frau Manuela Wagners, Leiterin der

* Die Publikation *diß Gottes Hauß ist schön geziert. Die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in den Pfarrkirchen der Augsburger Altstadt* ist eine gekürzte und stellenweise überarbeitete Fassung meiner am 31. Mai 2024 eingereichten Dissertation. Der Inhalt der Publikation spiegelt den Forschungsstand dieses Datums wider. Das Quellenzitat im Titel ist StadtAA/00405/691 tom III entnommen.

Kunst- und Kulturvermittlung, wäre die vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen. Für Ihre engagierte Unterstützung danke ich Ihnen herzlich. Den Kuratorinnen Frau Julia Quandt und Frau Sarah Klein sowie Herrn Dr. Christoph Nicht, Leiter der Grafischen Sammlung, danke ich für ihre jeweilige Expertise sowie den unkomplizierten Zugang zu den Depotbeständen bzw. der Grafischen Sammlung der Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Frau Dr. Angelika Dreyer, Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, führte mich gemeinsam mit Frau Prof. Dr. Gottdang im Rahmen von *Pax et Pecunia* vertieft in die *Himmlischen Botschaften* der barocken Deckenmalerei ein. Ihre Grundlagenforschung über die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen ist von unschätzbarem Wert. Unser Austausch, etwa zur Interpretation des *Pfingst*-Emblems in Evangelisch Heilig Kreuz, war mir stets gleichermaßen Hilfe wie Freude.

Herr Dr. Michael Schmid, Diözesankonservator der Diözese Augsburg, ermöglichte mir den Zugang zu den dort verwahrten Unterlagen. Mit seinem unerschöpflichen Wissen über die kirchliche Baukunst in der Augsburger Diözese war er mir insbesondere in Bezug auf St. Ulrich und Afra ein wichtiger Gesprächspartner sowie ein wertvoller Unterstützer.

Frau Dr. Barbara Rajkay stand mir im Stadtarchiv sowie im Evangelisch-Lutherischen Kirchenarchiv Augsburg stets mit Rat und Tat zur Seite, sei es mit Hinweisen auf noch ungesichtete Quellen, bei Unsicherheiten in der Transkription von Handschriften oder als Gesprächspartnerin zur Augsburger Stadt- und Kunstgeschichte.

Frau Renate Mäder wies mich dankenswerterweise auf die ihrem Aufsatz über die Marienkapelle zugrundeliegenden Akten hin und stellte mir ihr Transkript derselben zur Verfügung. Dieses erleichterte mir die Arbeit mit den Originalen erheblich.

Frau Dr. Claudia Madel-Böhringer unterstützte mich mit ihrer Expertise zu Johann Georg Knappich wesentlich bei der Frage der Knappich-Zuschreibung der Allerheiligenkapelle. Mein Dank gilt Charlotte Böhringer für die Vermittlung dieses Kontakts.

Herzlich danken möchte ich Vera und Dr. Christian Möbius sowie Frau Dr. Christina von Berlin, die sich mit großer Sachkenntnis und Leidenschaft intensiv mit den Inhalten meiner Dissertation auseinandergesetzt haben. Ebenso danke ich Felix Strehle, der mir bei der Berechnung der wirtschaftlichen Ausgangslage der Augsburger Pfarreien im 18. Jahrhundert eine wertvolle Unterstützung war.

Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Staatsarchivs, der Staats- und Stadtbibliothek sowie des Stadtarchivs Augsburg, ebenso wie den Pfarrerinnen

und Pfarrern, Mesnerinnen und Mesnern sowie weiteren Funktionsträgern der Kirchengemeinden in und um Augsburg, die ihr Wissen, den Zugang zu ihren Räumlichkeiten und ihre Leidenschaft mit mir teilten. Gleichermaßen danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern diverser Museen, Archive, Bibliotheken und weiterer Institutionen, die mir mitunter unentgeltlich ihr teils unpubliziertes Bild- und Quellenmaterial sowie ihre Expertise zur Verfügung stellten.

Der Rückhalt meines privaten Umfelds machte mir die Fertigstellung meiner Dissertation erst möglich. Euch danke ich für eure Aufmerksamkeit bei Freude, Frust und meinen endlosen Monologen über einen euch allen mittlerweile wohlbekannten Augsburger Künstler, der in der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielt. Danke für anregende Gespräche, die mir neue Perspektiven eröffnet haben, für eure emotionale Unterstützung, euren moralischen Beistand und einfach für die schöne Zeit, die wir immer miteinander verbringen.

Ich widme diese Dissertation meinen Eltern, Karin und Arthur Gossner. Danke für euren Rückhalt sowohl während meines Studiums als auch in meinem gesamten Leben, auf den ich immer bauen kann.

Dennis Gossner

Augsburg, 04.03.2025

Inhaltsverzeichnis

1 Augsburger Pfarrkirchen – ein offenes Forschungsfeld....1
2 Forschungsstand....4
2.1 Augsburger (Kunst-)Geschichte....4
2.2 Pfarreien und ihre Kirchen....6
2.3 Kunst im Kontext – Augsburger Deckenmalerei und ihr Umfeld....12
2.4 Quellen zur Deckenmalerei in Augsburger Pfarrkirchen....12
3 Rahmenbedingungen einer Kunstform – Augsburg im 18. Jahrhundert....16
3.1 Politik – Wirtschaft – Gesellschaft – Kunst....16
3.1.1 Augsburg zwischen Westfälischem Frieden und Mediatisierung – ein historischer Überblick....16
3.1.2 Augsburg in der Politik – Zentrum und Peripherie....17
3.1.3 Die Wirtschaft der Stadt – Wiederaufstieg und Stagnation....26
3.1.4 Religion und Konfession – eine zweigeteilte Stadt?....33
3.1.5 Augsburg und die Kunst – *ein Sammelplatz verdienter Männer*....42
3.1.6 Augsburg im 18. Jahrhundert – eine Geschichte des Niedergangs?....51
3.2 Die Augsburger Pfarreien und ihre wirtschaftliche Situation während des 18. Jahrhunderts....54
3.2.1 Die Pfarreien der Reichsstadt Augsburg....54
3.2.2 Die ökonomischen Ausgangsbedingungen der Augsburger Pfarreien....57
4 Die Augsburger Pfarrkirchen des 18. Jahrhunderts....66
4.1 St. Ulrich und Afra....66
4.1.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....66
4.1.2 Die Deckenmalerei in St. Ulrich und Afra....72
4.1.3 Bildbeschreibung....74
4.1.4 Analyse....75
4.1.5 Einordnung....80
4.2 St. Moritz....81
4.2.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....81
4.2.2 Die Deckenmalerei in St. Moritz....87
4.2.3 Bildbeschreibung....94
4.2.4 Analyse....102
4.2.5 Einordnung....115
4.3 Dom....116
4.3.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....116
4.3.2 Marienkapelle....124
4.3.2.1 Die Deckenmalerei der Marienkapelle....124
4.3.2.2 Bildbeschreibung....129
4.3.2.3 Analyse....135
4.3.2.4 Einordnung....148
4.3.3 Nepomukskapelle....150
4.3.3.1 Die Deckenmalerei der Nepomukskapelle....150
4.3.3.2 Bildbeschreibung....151
4.3.3.3 Analyse....152
4.3.3.4 Einordnung....154
4.4 Barfüßerkirche....155
4.4.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....155
4.4.2 Die Deckenmalerei in der Barfüßerkirche....161
4.4.3 Bildbeschreibung....166
4.4.4 Analyse....172
4.4.5 Einordnung....181

4.5 St. Jakob....184
4.5.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....184
4.5.2 Die Deckenmalerei in St. Jakob....188
4.5.3 Bildbeschreibung....189
4.5.4 Analyse....190
4.6 Evangelisch Heilig Kreuz....191
4.6.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....191
4.6.2 Die Deckenmalerei in Evangelisch Heilig Kreuz....196
4.6.3 Bildbeschreibung....198
4.6.4 Analyse....199
4.6.5 Einordnung....204
4.7 Katholisch Heilig Kreuz....206
4.7.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....206
4.7.2 Die Deckenmalerei in Katholisch Heilig Kreuz....211
4.7.3 Bildbeschreibung....215
4.7.4 Analyse....229
4.7.5 Einordnung....236
4.8 St. Anna....238
4.8.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....238
4.8.2 Die Deckenmalerei in St. Anna....243
4.8.3 Bildbeschreibung....249
4.8.4 Analyse....253
4.8.5 Einordnung....259
4.9 St. Stephan....261
4.9.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....261
4.9.2 Die Deckenmalerei in St. Stephan 267
4.9.3 Bildbeschreibung....270
4.9.4 Analyse....275
4.9.5 Einordnung....288
4.10 Pfarrkirchen ohne Deckenmalerei....290
4.10.1 St. Georg – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....290
4.10.2 Heilig Geist – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....294
4.10.3 St. Ulrich – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte....297
5 Die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen: Überblick....302
5.1 Die richtigen Voraussetzungen – Nur *des Wohlstands wegen*? 302
5.2 Regel und Ausnahme: Die generelle Entwicklung der Deckenmalerei im Augsburger Umfeld sowie die spezifische der Augsburger Pfarrkirchen bis zum Klassizismus....306
5.2.1 Kurzübersicht: Deckenmalerei in und um Bayerisch-Schwaben....306
5.2.2 Die Deckenmalerei der Augsburger Pfarrkirchen: System und Ikonographie 310
5.3 Deckenmalerei in katholischen und protestantischen Pfarreien: Koexistenz und Konflikt....316
5.4 Die Pfarrkirchen des Archidiakonats Augsburg....320
5.4.1 Archidiakonat Augsburg: Bestandsübersicht....320
5.4.2 Stadt und Archidiakonat Augsburg: Analyse und Vergleich....337
5.5 Synthese und Ausblick....342
6 Anhang....345
6.1 Künstlerbiografien....345
6.1.1 Franz Joseph Resch....345
6.1.2 Johann Gottfried Funckheinel und Johann Beisch 346
6.2 Tabellen 348

6.3 Abbildungsverzeichnis.....356
6.4 Quellen- und Literaturverzeichnis 430
6.4.1 Archivquellen.....430
6.4.2 Literaturverzeichnis.....440

1 Augsburger Pfarrkirchen – ein offenes Forschungsfeld

Der Fokus der Beschäftigung mit der Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Augsburg lag lange vornehmlich auf der Renaissance als Epoche des *Goldenen Augsburg*[1] mit der Vollendung des Rathauses von Elias Holl 1626[2] als glanzvollem Schlusspunkt. Tatsächlich wurden hier vom ausgehenden 15. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert gewaltige Vermögen erwirtschaftet und verloren, Kaisern, Königen und Fürsten eine Bühne geboten sowie auf einer Reihe von Reichstagen bis 1582[3] Entscheidungen von weltpolitischer Bedeutung getroffen, während die Künste blühten.

Die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg und primär das 18. Jahrhundert hat bislang trotz des Umstands, dass insbesondere die Rolle Augsburgs im Hinblick auf die deutsche Freskomalerei als einzigartig bezeichnet werden kann,[4] nur bedingt eine gebührende Beachtung in der Forschung erfahren. Ein Faktor hierfür dürfte sein, dass *aus den besten Jahrzehnten der Augsburger Freskanten […] kaum etwas erhalten [ist]*.[5] Die einst zahlreichen freskierten Hausfassaden, geschaffen von Meistern wie Johann Georg Bergmüller und Johann Evangelist Holzer, sind vollständig abgegangen.[6] Auch prachtvolle, noch existente Raumkunstwerke wie der Festsaal im Schaezlerpalais, ausgemalt 1767 von Gregorio Guglielmi,[7] oder der Kleine Goldene Saal, dessen Decke 1765 Matthäus Günther bemalte,[8] täuschen nicht über die Tatsache hinweg, dass ein wesentlicher Teil des zu diesem Zeitpunkt

1 Vgl. FRÜHWALD 1995, S. 24.
2 EMMENDÖRFFER 2023, S. 22f.
3 Vgl. HÄBERLEIN 1998.
4 Die Reichsstadt, das Patriziat oder die Kirche selbst vergaben nicht allzu viele Aufträge, aber dennoch zog es fast jeden zweiten in Süddeutschland tätigen Freskanten nach Augsburg. Die Leistung der eine gewisse theoretische Bildung vermittelnden Reichsstädtischen Kunstakademie für die Praxis der Deckenmalerei blieb trotz der aufeinanderfolgenden Direktorate der besonders vielbeschäftigten Freskanten Johann Georg Bergmüller und Matthäus Günther marginal. Die diesbezügliche Ausbildung fand stattdessen auf dem Gerüst statt (BAUER 2000, S. 51) und der weit ausgreifende Ruf der Augsburger Freskanten erreichte ein hohes Niveau (BUSHART 1984, S. 500). Auch entwickelte Augsburg sich durch die blühende Produktion von Kupferstichen zu einem Umschlagplatz der modernen Formen und Formeln (BAUER 2000, S. 51) nach dem mit dem *Augsburger Geschmack* als Synonym für das Rokoko sogar ein eigener Stil benannt wurde (STOLL 2016, S. 32). Durch Kupferstiche verbreitete Abwandlungen oder komplette Übernahmen mancher von Augsburger Künstlern erdachten Kompositionen finden sich über Bayern und Schwaben hinaus bis nach Slowenien (BAUER/EPPLE 2022, S. 198). Markus Bauers und Alois Epples laufendes mehrbändiges Publikationsprojekt zur Druckgrafik von und nach Bergmüller ist mit vielen Beispielen zur Rezeption versehen und liefert einen exemplarischen Überblick hinsichtlich des Einflusses von Bergmüllers Kompositionen (so BAUER/EPPLE 2022).
5 BAUER 2000, S. 51.
6 BAUER 2000, S. 51.
7 KRÄMER 1998a.
8 KRÄMER 1998b.

bereits reduzierten Bestands an öffentlichen Gebäuden, Bürgerhäusern und Kirchen im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde.[9]

Im Fokus der kunsthistorischen Erforschung von Kirchen stehen üblicherweise die großen Kloster- und Wallfahrtskirchen. Pfarrkirchen werden selten in überregionalen Bedeutungsfeldern wahrgenommen und theologisch wie künstlerisch ambitionierte Konzepte ähnlich jenen der Kloster- und Wallfahrtskirchen ihnen aufgrund des meist bescheidenen räumlichen Ausmaßes oder des häufig ländlichen Zuschnitts der Pfarrei nur in Ausnahmefällen zugestanden.[10] Bei den Augsburger Pfarrkirchen handelte es sich in der Regel jedoch weder um bescheidene Räume, noch waren sie im Handels- und Kunstzentrum Augsburg abseits gängiger Wege gelegen.

Während des 18. Jahrhunderts existierten in Augsburg sechs katholische und sechs protestantische[11] Pfarreien. In insgesamt neun der zugehörigen Kirchen entstanden im Untersuchungszeitraum Deckenmalereien, deren Spannweite von der kleinformatigen Scheinkuppel eines unbekannten Künstlers bis hin zu umfangreichen Zyklen von Bergmüller[12]

9 Vgl. BUSHART 1998:
Im Stadtbild dagegen hat der Barock kaum Spuren hinterlassen. Die einheitliche Neuausstattung des Domes mit Altären ab 1655 und die barocken Kapellenanbauten fielen – außer der Marienkapelle – der Purifizierung im 19. Jahrhundert zum Opfer. Ähnlich erging es der Barockisierung von St. Georg, St. Moritz, Heilig Kreuz, St. Katharina, St. Markus, die teils im 19. Jahrhundert, teils 1944 durch Bomben beseitigt wurden. Die 1666-1676 errichtete Karmelitenkirche wurde 1821, die 1700-1702 neugebaute Jesuitenkirche 1872 abgebrochen. […] Besser erging es den protestantischen Kirchen, die sich im 18. Jahrhundert ebenfalls in neuem Gewand mit prächtigen Altären, Kanzeln, Orgeln, Emporen und Gemälden präsentierten. Heilig Kreuz konnte schon 1652/53 mit Hilfe schwedischer Spenden neu errichtet werden, St. Ulrich wurde 1680 und 1709/10 neu gebaut, die Barfüßerkirche 1723/24 (1944 zerstört), die Jakobskirche 1726 (1944 zerstört) und zuletzt St. Anna 1748 barockisiert.

10 KARNER/MÁDL 2021, S. 11.

11 Für die Anhänger der christlichen Kirchen, Gruppen und Bewegungen, die aus den Reformationen des 16. Jahrhunderts hervorgegangen sind, insofern nicht näher spezifiziert, soll einheitlich der Begriff *Protestanten* verwendet werden. Dieser Terminus entwickelt trotz seines Ursprungs als Fremdbezeichnung gerade im Untersuchungszeitraum eine Dynamik als Eigenbezeichnung der genannten Gruppen. Seit der Herrschaft Elisabeths I. verstand England sich als wichtigste Gegenmacht zur *papal church* Roms als *the protestant nation*. Milton verwendet in seinem *Eikonoklastes* 1649 *protestantism* konsequent als Gegenbegriff zu *papist religion*. Wohl unter englischem Einfluss wurde seit etwa 1700 auf dem Gebiet des heutigen Deutschland von den *Protestanten* gesprochen. Entscheidend für die weitere Entwicklung des Begriffs wurde der von den Aufklärern des 17. und 18. Jahrhunderts intensiv geführte Diskurs über die dogmatischen, ethischen und religionspraktischen Unterschiede zwischen den großen christlichen Konfessionen. Die neue, dominant protestantische Elite aufgeklärter Gelehrter gab dem Protestantismusbegriff auch durch entschieden antikatholische Abgrenzung vom Hierarchieprinzip und Autoritätskult der römisch-katholischen Kirche einen dezidiert emanzipatorischen Gehalt (GRAF 2006, S. 7; 13f.).

12 Bergmüller hat für die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen große Bedeutung. Er gehört der Malergeneration um Cosmas Damian Asam, Johann Baptist Zimmermann und Franz Joseph Spiegler an, welche die süddeutsche Freskomalerei entscheidend prägte und war einer der anerkanntesten wie einflussreichsten Künstler Süddeutschlands im 18. Jahrhundert. Seine Kunst ist plastisch durchgeformt, detailgenau, dabei zeichnerisch fest umrissen, äußerst buntfarbig und am Ideal der Klassik orientiert. Sein virtuoses Niveau sticht auch aus heutiger Perspektive aus der großen Zahl barocker Künstler im süddeutschen Raum deutlich heraus. Bergmüllers Bedeutung erschöpft sich nicht in seiner Rolle als Freskant, sondern umfasst auch die Partie des Lehrers und Vermittlers seines Wissens und Könnens an eine neue Künstlergeneration, (EPPLE/STRASSER 2012, S. 44-46) durch die er den Rang der Reichsstadt als

oder Balthasar Riepp reicht. Dieser überwiegend im Zweiten Weltkrieg zerstörte Bestand soll erstmals im Gesamten katalogisiert, rekonstruiert und untereinander sowie über die Stadtgrenzen hinaus kontextualisiert werden.

Hierbei wird zunächst erörtert, inwiefern Augsburg auch im zugehörigen Abschnitt der Stadtgeschichte ein Zentrum europäischen Rangs in der Politik, Wirtschaft und vor allem Kunst darstellte. Anschließend wird die genaue Lage und Sozialstruktur der einzelnen Pfarreien sowie deren ökonomische Organisation und Situation aufgezeigt. Jede Pfarrkirche wird eingangs durch einen Abriss ihrer Bau- und Ausstattungsgeschichte mit Fokus auf den Untersuchungszeitraum vorgestellt. In der Folge soll auf die Thematik, den Entstehungsprozess und die Überlieferungslage der dortigen Deckenmalerei eingegangen werden. Diese wird im Anschluss beschrieben, analysiert und kontextualisiert. Aus Gründen der Vollständigkeit wird auch ein kurzer historischer Überblick zu den drei nicht ausgemalten Pfarrkirchen aufgenommen. Diese eröffnen die Frage, weshalb die jeweiligen Verantwortlichen für oder gegen Deckenmalerei votierten und welches Ausmaß bei dieser Entscheidung die finanzielle Situation derselben oder der von ihnen vertretenen Institution hatte. Die bei der Betrachtung der Augsburger Pfarrkirchen getätigten Feststellungen werden abschließend durch einen kurzen Vergleich mit den Pfarrkirchen des ehemaligen Archidiakonats Augsburg[13] weiter in den größeren Kontext der Genese der süddeutschen Deckenmalerei im 18. Jahrhundert eingeordnet.

Von besonderem Interesse sind die konfessionsspezifischen Verhältnisse. Die Ausführung sämtlicher Arbeiten in Kirchen beider Konfession – mit Ausnahme von St. Jakob – durch katholische Maler wirft Fragen nach den Ursachen dieses Umstands, aber auch nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Bildausstattung katholischer und protestantischer Pfarrkirchen auf. Ist die Konfession der Künstler in gegenkonfessionellen Pfarrkirchen erkennbar oder tritt sie vollständig hinter dem Werk zurück? Folgt die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen einem etablierten, allenfalls nach spezifischen Bedürfnissen abgewandelten Schema oder lassen sich konfessionsspezifische Ikonographien feststellen?

Zur generellen Ikonographie von Pfarrkirchen existieren noch keine Betrachtungen, wie sie

führendes Kunstzentrum des Spätbarock und Rokoko im süddeutschen Raum mitbegründete (MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 361).

13 Das Archidiakonat Augsburg war seit dem Mittelalter der Sprengel des Domvikars, in dem dieser als selbstständiger Prälat mit ordentlicher Jurisdiktion die Pfarrer einsetzen und visitieren konnte. Ursprünglich gehörten alle bepfründeten Geistlichen der Dompfarrei und der Stadt sowie zwölf Umlandpfarreien zum Archidiakonat. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff des Archidiakonats meist nur noch für die Umlandpfarreien verwendet. 1890 erfolgte die Auflösung des Archidiakonats, das 1898 ins Landkapitel Augsburg umgewandelt wurde (RUMMEL 1998a).

Hermann Bauer etwa zu bayerischen Klosterkirchen und -gebäuden vorgelegt hat.[14] Diesen Mangel monieren auch Herbert Karner und Martin Mádl, wenn sie schreiben:

> *Nicht auf alle […] gestellten Fragen können […] ausreichende Antworten geliefert werden. Aber viele dieser Frage* [sic!] *werden – vielleicht zum ersten Mal überhaupt – angesprochen und entwickeln in Summe ein facettenreiches Bild einer künftigen kunsthistorischen,überkonfessionellen Beschäftigung mit dem Phänomen der Pfarrkirche als ein wichtiger, aber aktuell noch stark unterrepräsentierter Bereich der Sakralbauforschung*.[15]

Für die aufgezeigten Fragestellungen über die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen sollen hier die von Karner und Mádl gewünschten *ausreichende[n] Antworten* gefunden und damit die noch am Anfang stehende kunsthistorische Auseinandersetzung mit der wandfesten Ausstattung dieser Bauaufgabe als Anknüpfungspunkt für künftige Forschungen um einige Facetten bereichert werden.

2 Forschungsstand

2.1 Augsburger (Kunst-)Geschichte

Das Augsburger Stadtlexikon beinhaltet durch profilierte Autoren verfasste Überblicksartikel und Beiträge zu Aspekten der Augsburger (Kunst-)Geschichte, die andernorts oft gar keine Beachtung gefunden haben, für die vorliegende Arbeit aber große Relevanz besitzen. Es stellt ein in seiner Bedeutung nicht zu überschätzendes Kompendium dar.[16] Große Bedeutung für die Erschließung der Augsburger Stadtgeschichte im Untersuchungszeitraum weist immer noch der 1984 erschienene Sammelband *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart* auf. Nicht zuletzt durch fundierte Quellenarbeit zeichnen die hierin enthaltenen Artikel[17] auf nachvollziehbare Art ein Gesamtbild der politischen, Sozial-,

14 BAUER 1991.

15 KARNER/MÁDL 2021, S. 17.

16 Nachdem die erste Auflage des Stadtlexikons 1985 zum 2.000-jährigen Stadtjubiläum und 1998 eine völlig überarbeitete und wesentlich erweiterte rund 1.000-seitige Neuauflage erschienen war, erwarb 2007 der Wißner-Verlag die Rechte an demselben. Seither wird es in digitaler Form aktualisiert und fortgeführt. Die Artikel sind unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/startseite abrufbar.

17 Zu einigen der im Folgenden angesprochenen Themen existieren umfangreichere Monographien teils älteren, teils neueren Datums als die Aufsätze in der *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. Die Artikel in der *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart* fungieren jedoch als ideale Zusammenfassung der Ergebnisse solch umfassenderer Studien. Auf diese soll daher auch im Interesse des Lesers nur in Detailfragen zurückgegriffen werden, die sich nicht in den korrespondierenden

Wirtschafts-, Kunst- und Religionsgeschichte Augsburgs. Ergänzt wird dieser umfassende Band durch Wilhelm Liebharts Artikel über *Die Säkularisation in Augsburg*,[18] sowie Überblicksdarstellungen Wolfgang Zorns[19] und Bernd Roecks.[20] Die Geschichte beider Konfessionen und ihres Verhältnisses zueinander findet sich in Peter Rummels *Katholischem Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650-1806)*,[21] in Horst Jesses *Geschichte der Evangelischen Kirche in Augsburg*,[22] in *Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg. 1648-1806* von Etienne François[23] sowie in den Artikeln im u.a. von Rolf Kießling herausgegebenen Band *Im Ringen um die Reformation. Kirchen und Prädikanten, Rat und Gemeinden in Augsburg*.[24]

Sowohl als Quelle als auch als Forschungsliteratur über einzelne Aspekte der Augsburger Stadt- und Kunstgeschichte bleibt Paul von Stetten[25] von großem Wert. Seine *Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg*[26] beinhaltet zeitgenössische Anmerkungen zu vielen der in der *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart* aufgegriffenen Themen und erwähnt die meisten Deckenmalereien in den Augsburger Pfarrkirchen, seine *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg* in zwei Bänden[27] ist als Blick des kunstinteressierten und in Künstlerkreisen gut vernetzten Stetten auf die Entwicklung der Augsburger Kunst bis in seine Gegenwart von großem Interesse. Aktuell gibt Markus Bauer mit seinen *Beobachtungen zur Augsburger Kunst des 18. Jahrhunderts*[28] punktuelle Einblicke in einen Themenkomplex, der seit Bruno Busharts Aufsatz in der *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*[29] nicht mehr in ganzer Fülle bearbeitet wurde. Schließlich enthalten die Aufsätze und Beiträge des 2024 publizierten Ausstellungskatalogs *Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial.* nicht nur den aktuellen Forschungsstand zur Person und Zeit des hl. Ulrich, sondern geben auch einen umfassenden Überblick hinsichtlich mit Ulrich in Verbindung stehender Kunstwerke[30] und behandeln dabei

Artikeln finden lassen.

18 LIEBHART 1985.

19 ZORN 2001.

20 ROECK 2023.

21 RUMMEL 1984a.

22 JESSE 1983.

23 FRANÇOIS 1991.

24 KIESSLING 2011; SAFLEY 2011; SCHIERSNER 2011.

25 In Unterscheidung zu anderen Familienmitgliedern fortan *Stetten* genannt.

26 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788.

27 SBB/JH.Top.o.22(2, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779; SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Zweiter Theil oder Nachtrag. Augsburg 1788.

28 BAUER 2020.

29 BUSHART 1984.
Stellenweise 1998 (BUSHART 1998) und 2009 (MENATH-BROSCH 2009) aktualisiert und ergänzt.

30 So Berthold Kreß in *Ulrich in der bildenden Kunst – Von den Anfängen bis etwa 1800* (KRESS 2024).

bislang wenn überhaupt nur am Rande angesprochene Themen wie die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Krypta des Heiligen in St. Ulrich und Afra.[31]

2.2 Pfarreien und ihre Kirchen

Für die Betrachtung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Augsburger Pfarreien ist zunächst die Vorarbeit von Moritz Julius Elsas von Bedeutung,[32] welche die Erarbeitung eines kaufkraftbereinigten Durchschnittswerts des Augsburger Rechnungsguldens ermöglichte, auf dessen Basis die finanziellen Umstände der einzelnen Pfarreien über das 18. Jahrhundert hinweg vergleichbar wurden. Franz Eugen von Seida und Landensberg bot 1810 in seiner *Historisch-Statistischen Beschreibung aller Kirchen- Schul- Erziehungs- und Wohltätigkeitsanstalten in Augsburg*[33] einen Einblick in die aktuellen Finanzen sowie Angehörigenzahlen der Augsburger Pfarreien, Liebhart erarbeitete 1985 die Realeinkünfte und Schuldenstände der städtischen Klöster[34] und Joachim Seiler vollzog dasselbe 1989 für das Domkapitel.[35]

Studien zur Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen legten Angelika Dreyer 2017 für die Barfüßerkirche, Evangelisch Heilig Kreuz und St. Anna[36] sowie Meinrad von Engelberg 2021 für Evangelisch Heilig Kreuz[37] und St. Anna[38] vor. Beide beschäftigten sich allerdings nur mit drei bzw. zwei von vier protestantischen und keinen katholischen Pfarrkirchen.

Die die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Augsburger Pfarrkirchen überblickende Literatur besteht insbesondere in Denkmalverzeichnissen wie Bernt von Hagens *Ensembles und Einzeldenkmäler. Stadt Augsburg*[39] und Georg Dehios[40] sowie Busharts und Georg Paulas[41] korrespondierenden Bänden des *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*. Helmut Rößles

31 THIERBACH 2024a.
32 ELSAS 1936.
33 BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810.
34 LIEBHART 1985.
35 SEILER 1989.
36 DREYER 2017a.
37 Aufgrund der heute gängigen Bezeichnung wird die protestantische Pfarrei bzw. Pfarrkirche bei Heilig Kreuz *Evangelisch Heilig Kreuz*, die benachbarte katholische Pfarrei bzw. Pfarrkirche zur Unterscheidung *Katholisch Heilig Kreuz* genannt.
38 ENGELBERG 2021.
39 HAGEN 1994.
40 DEHIO 1908.
41 BUSHART/PAULA 2008.

meist sehr knappe Abrisse der Baugeschichte der Augsburger Kirchen beinhaltendes Werk *Gotteshäuser im Bombenkrieg*[42] ist für die Ermittlung des Ausmaßes an Beschädigung derselben im Zweiten Weltkrieg sowie die Darstellung des Wiederaufbaus von Relevanz. Ferner sind die einzelnen Pfarrkirchen Gegenstand von Monographien, Aufsätzen und Kirchenführern[43] geworden.

Liebhart legte 1982 seine Dissertation *Die Reichsabtei St. Ulrich und Afra zu Augsburg (1006-1803). Studien zu Besitz und Herrschaft*[44] vor. Mit der Frühgeschichte von Kirche und Kommunität beschäftigte Hermann Dannheimer sich 1998.[45] 2004 erschien ein von Christof Metzger und Christian Thöner herausgegebener Katalog zur Heiltumskammer in St. Ulrich und Afra, der nebst einer generellen Einführung zum mittelalterlichen Reliquienschatz der Kirche[46] Beiträge zu dessen einzelnen Bestandteilen[47] enthält. Im Jahr 2011 erfolgte die Publikation der umfangreichen Festschrift *Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei* anlässlich des 1000. Jubiläums derselben, der in zahlreichen Beiträgen die Darstellung der im Titel angesprochenen Themen erschöpfend gelingt.

Über den Wiederaufbau von St. Moritz und dessen Architekten Dominikus Böhm veröffentlichte Ulrich Pantle 2005 einen Beitrag.[48] Das 1000. Jubiläum der Bischofsweihe des Gründers von St. Moritz, Brun,[49] führte 2006 zur Publikation des Sammelbandes *Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur.* Der Fokus desselben liegt auf der Frühen Neuzeit. Unter den enthaltenen Beiträgen zur *Architektur- und Ausstattungsgeschichte des Kirchenbaus von St. Moritz* ragt Wolfgang Augustyns Aufsatz zu den dortigen Decken- und Wandgemälden[50] heraus, der diese erstmals fundiert betrachtet. Ein Kleiner Kunstführer aus dem Jahr 2019 enthält eine ausführliche Darstellung der Geschichte von St. Moritz durch Gernot Michael Müller.[51]

Mit der Bau- und Ausstattungsgeschichte des Augsburger Doms an sich beschäftigte sich im Rahmen der *Kunstdenkmäler von Bayern* 1995 Denis Chevalley. Diese umfassende Publikation beleuchtet ausführlich den Bau der Marienkapelle und geht auf die abgegangenen

42 RÖSSLE 2004.
43 Im Folgenden werden Kirchenführer nur im Ausnahmefall genannt.
44 LIEBHART 1982.
45 DANNHEIMER 1996.
46 O.A. 2004.
47 So METZGER 2004 über das Ulrichskreuz.
48 PANTLE 2005.
49 MÜLLER 2006a, S. 11.
50 AUGUSTYN 2006.
51 MÜLLER 2019a.

barocken Domanbauten wie die Nepomukskapelle ein.[52] 2014 erschien *Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart*. Aus zahlreichen Einzelbeiträgen, teils einer Epoche, teils einzelnen Kunstwerken gewidmet, ragt Renate Mäders Aufsatz zur Marienkapelle[53] heraus, in dem Mäder deren Bau- und Ausstattungsgeschichte durch intensive Auseinandersetzung mit dem Quellenmaterial detailliert veranschaulicht, jedoch leider ohne auf die entsprechenden Quellen zu verweisen.

Hans Heinrich Diedrich befasste sich 1959 mit der Marienkapelle und den weiteren Augsburger Bergmüller-Zyklen in der Barfüßerkirche, Katholisch Heilig Kreuz sowie St. Anna in seiner Dissertation zu Bergmüllers Fresken.[54] Karin Friedlmaiers 1988 publizierter erstmaliger Deutung der *Zwölf Tierkreis-Embleme*[55] in der Marienkapelle schloss sich im Folgejahr Karin Bergs Aufsatz zur *Rekonstruktion der Deckengemälde in der Marienkapelle des Augsburger Domes 1986-1988*[56] an, in dessen Rahmen sie auch auf deren Entstehungsgeschichte und Analyse einging. 2001 veröffentlichte Alois Epple einen Überblick über Bergmüllers Schaffen als Freskant unter Beachtung der Marienkapelle sowie den weiteren Augsburger Bergmüller-Zyklen,[57] 2004 Josef Straßer einen mittlerweile einige Ergänzungen benötigenden Katalog zu Bergmüllers Zeichnungen,[58] der u.a. die Entwürfe für die Marienkapelle und die Barfüßerkirche bespricht, und 2009 Ulrich Heiß einen im Ausstellungskatalog *Der Augsburger Dom in der Barockzeit* enthaltenen Aufsatz zu den barocken Domkapellen mit Fokus auf die Marienkapelle.[59] Auf die Stichserien nach den Deckengemälden der Marienkapelle und von Katholisch Heilig Kreuz geht Epple 2013 ein.[60] Die Nepomukskapelle wird neben Chevalley und Heiß lediglich von Simone Hartmann etwas detaillierter in ihrer 2015 erschienenen Monographie über Christoph Thomas Scheffler angesprochen.[61]

Eine ausführliche Darstellung der Baugeschichte sowie der Ausstattung der Barfüßerkirche Jesses erschien 1982.[62] Das 350. Jubiläum der Rückgabe der Kirche an die Protestanten sowie das 50. Jubiläum des Wiederaufbaus des Ostchors[63] führte 1999 zu einer umfangreicheren

52 CHEVALLEY 1995.
53 MÄDER 2014.
54 DIEDRICH 1959.
55 FRIEDLMAIER 1988a.
56 BERG 1989.
57 EPPLE 2001.
58 STRASSER 2004.
59 HEISS 2009.
60 EPPLE 2013.
61 HARTMANN 2015.
62 JESSE 1982.
63 PUSCHMANN 1999, S. 7.

Publikationstätigkeit, so dem Ausstellungskatalog *„Gott zu Lob und Ehren“. Kostbares Altargerät der Barfüßerkirche Augsburg*, der neben der titelgebenden Thematik auch einen Aufsatz über die Baugeschichte der Kirche von Markus Johanns[64] beinhaltet. Mit dem Wiederaufbau der Barfüßerkirche beschäftigte sich Kai Kappel 2008 im Rahmen der Monographie *Memento 1945? Kirchenbau aus Kriegsruinen und Trümmersteinen in den Westzonen und in der Bundesrepublik Deutschland*.[65]

Zorn hielt 1955 einen anschließend veröffentlichten Vortrag über die Geschichte der Gemeinde von St. Jakob[66] und publizierte 2005 im anlässlich des 650. Jubiläums der Kirche erschienenen Sammelband *St. Jakob. 650 Jahre. Eine Kirche und ihr Stadtteil* den Beitrag *650 Jahre St. Jakob: Ein Zentrum für Gläubige und Pilger im Handwerkerviertel*.[67]
1903 erschien *Die evangelische Kirche zum Heiligen Kreuz* von Adolf Schott.[68] Detlef von Dobschütz stellte die Geschichte seiner Gemeinde 1981 in seinem Aufsatz *Die Geschichte der Kirchengemeinde Heilig-Kreuz und ihrer Kirche*[69] dar. Die aktuellste, umfassende Publikation zu dieser Kirche aus dem Jahr 2019 stammt von Wolfgang Wallenta.[70]
Die erste wissenschaftliche Betrachtung von Katholisch Heilig Kreuz legte Leopold Riedmüller 1899 mit seiner *Geschichte des Wunderbarlichen Gutes und der Hl. Kreuzkirche in Augsburg*[71] vor. Ein Artikel Epples bildete 1994 den Auftakt zur wissenschaftlich-differenzierten Auseinandersetzung mit Bergmüllers Fresken in dieser Kirche.[72] Zur Zuschreibung der vier Wandmalereien des *Augustinus*-Zyklus äußerte Peter Stoll sich 2011.[73]
Die Bedeutung von Katholisch Heilig Kreuz in der Geschichte der Kreuzesthematik im Medium der Deckenmalerei erörterte Dreyer 2017 in ihrer Dissertation über Joseph Mages als Freskant.[74] Den bisherigen Höhepunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Katholisch Heilig Kreuz bildete 2019 der Ausstellungskatalog *König, Bürger, Bettelmann. Treffpunkt Heilig Kreuz in Augsburg* mit Fokus auf die dortige Wallfahrt zum *Wunderbarlichen Gut*. Im Rahmen seines Aufsatzes zur Baugeschichte und Ausstattung von Kirche und Kloster bis zur Säkularisation[75] besprach Augustyn umfassend Bergmüllers

64 JOHANNS 1999.
65 KAPPEL 2008.
66 ZORN 1955.
67 ZORN 2005.
68 SCHOTT 1903.
69 DOBSCHÜTZ 1981.
70 WALLENTA 2019.
71 RIEDMÜLLER 1899.
72 EPPLE 1994.
73 STOLL 2011.
74 DREYER 2017b.
75 AUGUSTYN 2019.

Deckenzyklus. Die Chronologie in die Gegenwart führt Michael Schmid ausführlich in seinem Aufsatz zur *Bau- und Kunstgeschichte der Kirche seit der Säkularisation* fort.[76]

2013 erschien die umfassende Gesamtgeschichte der Annakirche in Form des Sammelbands *St. Anna in Augsburg – eine Kirche und ihre Gemeinde*. Von besonderer Relevanz sind hier Engelbergs und Gode Krämers Aufsatz zur Barockisierung 1747/48, in dem sie sich ausführlich mit Bergmüllers Deckenmalerei beschäftigen,[77] Hans Heinrich Häffners Aufsatz zur *Baugeschichte des Klosters*[78] sowie vier Beiträge Kießlings,[79] die in der Zusammenschau die Geschichte von Kirche und Kloster bis an die Wende zum 19. Jahrhundert umfassend darstellen. Sigrid Gribl legte 2022 mit *St. Anna Augsburg. Kunst und Glaube*[80] eine kurze, aber prägnante Erörterung der Ausstattung der Annakirche und deren theologisch-historischem Kontext vor.

Thomas Muchall-Viebrook publizierte 1915 den Aufsatz *Ueber die St. Stephanskirche zu Augsburg*,[81] in dem er sich mit der archivalischen Überlieferung zur Baugeschichte auseinandersetzte und Teile dieser transkribierte. Die Festgabe zur Tausendjahr-Feier von St. Stephan *Ad sanctum Stephanum 969-1969* fokussiert sich auf die Geschichte der dort ansässigen Institutionen ab Beginn der Frühen Neuzeit. Einen – entgegen seines Titels – erschöpfenden Überblick hinsichtlich der Baugeschichte von Kirche und Stift, der sich durch fundierte Quellenarbeit auszeichnet, liefert hier Bernhard Weißhaars *Kleines Bildarchiv zur Baugeschichte von St. Stephan*.[82] 2009 veröffentlichte Thomas Groll einen Aufsatz *Zur Geschichte des adeligen Damenstifts bei St. Stephan in Augsburg (969-1803/06)*.[83]

Barnabas Schroeder und Hugo Schnell veröffentlichten 1934 einen Kirchenführer, der die einzigen Beschreibungen einiger bildlich nicht dokumentierter Fresken enthält.[84] Mechthild Müller publizierte 1991 *„In hoc vince". Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Funktion und Geschichtsinterpretation*,[85] worin ein Schlüssel zum Verständnis des *Lechfeldschlacht*-Freskos in St. Stephan liegt, und Emmeram Kränkl beschrieb anhand von Fotografien aus dem Klosterarchiv 2004 die zerstörte Deckenmalerei erstmals in ihrer Gesamtheit.[86] Christoph Bellot befasste sich 2015, 2017 und

76 SCHMID 2019.
77 ENGELBERG/KRÄMER 2013.
78 HÄFFNER 2013.
79 KIESSLING 2013a; KIESSLING 2013b; KIESSLING 2013c; KIESSLING 2013d.
80 GRIBL 2022.
81 MUCHALL-VIEBROOK 1915.
82 WEISSHAAR 1969.
83 GROLL 2009.
84 SCHROEDER/SCHNELL 1934.
85 MÜLLER 1991.
86 KRÄNKL 2004.

2018 in drei Aufsätzen ausführlich mit der ehemaligen Ausstattung der Stephanskirche. 2015 ging Bellot auf die generelle Baugeschichte von St. Stephan von der Errichtung der ersten Kirche bis in die Gegenwart mit Schwerpunkt auf dem Rokokobau ein,[87] der Aufsatz 2016 legt den Fokus auf Stuck und Fresken[88] und jener 2017 auf die Altäre.[89] Für seine Publikationen konnte Bellot im Archiv des Klosters weitere, das Bild Kränkls ergänzende Fotografien auffinden.

Über die Geschichte des Heilig-Geist-Spitals veröffentlichte Leonhard Hörmann 1879 einen Aufsatz.[90] Eine Darstellung von dessen Baugeschichte erfolgte 2013 durch Susanne Kohl.[91] Mit der (Bau-)Geschichte von St. Ulrich beschäftigte Eckhard von Knorre sich sowohl 1976 ausschnitthaft vom Mittelalter bis zum Barock[92] als auch 1995 in ihrer Gesamtheit.[93] Andreas Link publizierte 2009 sein *Augspurgisches Jerusalem. Bürger, Künstler, Pfarrer, Evangelische Barockmalerei*,[94] in dem er sich mit der Ausstattung der protestantischen Augsburger Pfarrkirchen unter Primat von St. Ulrich und der Kulturgeschichte des protestantischen Augsburg selbst befasste. St. Georg erfuhr publizistisch erstmals eine umfassende Beachtung in den 1930er-Jahren, als Georg Lindermayer 1935 anlässlich des 700. Jubiläums der vermuteten Gründung der Kommunität *Pfarrkirche und Kloster St. Georg in Augsburg. 1135-1935*[95] veröffentlichte. 1972 beschäftigte sich Richard Sauer mit der Geschichte der Pfarrei, ihrer Kirche und des ehemaligen Stifts.[96] Die aktuellste gedruckte Darstellung der Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche findet sich in Gabriele Kliegls 2001 erschienenem Kirchenführer.[97] Überblickende Darstellungen der Geschichte und Ausstattung der Pfarrkirchen des Archidiakonats Augsburg erfolgten 1970 durch Wilhelm Neu und Frank Otten im Denkmalverzeichnis für den *Landkreis Augsburg*,[98] Bushart und Paula 2008 in ihrem Band des *Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler*[99] und Walter Gröpl 2019 in *Kommt in mein Haus. Ökumenischer Kirchenführer im Landkreis Augsburg*.[100] Eigene Kirchenführer

87 BELLOT 2015.
88 BELLOT 2017.
89 BELLOT 2018.
90 HÖRMANN 1879.
91 KOHL 2013.
92 KNORRE 1976.
93 KNORRE 1995.
94 LINK 2009.
95 LINDERMAYER 1935.
96 SAUER 1972.
97 KLIEGL 2001.
98 NEU/OTTEN 1970.
Auch vor der Gebietsreform lagen nicht alle Pfarrkirchen des ehemaligen Archidiakonats im Landkreis Augsburg. Neu und Otten erfassen aber einen Großteil hiervon.
99 BUSHART/PAULA 2008.
100 GRÖPL 2019.
Hier sind ebenfalls nur die Kirchen des ehemaligen Archidiakonats enthalten, die sich im Landkreis

oder andere Publikationen liegen nicht zu allen Kirchen des Archidiakonats vor.

2.3 Kunst im Kontext – Augsburger Deckenmalerei und ihr Umfeld

Durch ihren systematischen Aufbau und die vorgenommene Kategorisierung der Themen nach wie vor unerlässlich ist Hans Tintelnots Studie *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*.[101] In seinem Aufsatz über die Bildprogramme des 18. Jahrhunderts in bayerischen Klöstern aus dem Jahr 1991 gelang es Hermann Bauer, auf wenigen Seiten die Grundzüge von deren ikonographischer Ausstattung zu erarbeiten.[102] Paula stellte 1998 die *Geschichte der barocken Deckenmalerei in Bayerisch-Schwaben*[103] seit Beginn des 17. Jahrhunderts im Rahmen eines ebenfalls prägnanten Aufsatzes vor. Engelberg legte mit seiner 2005 erschienenen Dissertation *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung" mittelalterlicher Kirchen*[104] eine umfassende Studie über dieses Phänomen vor, die für diese auch in Augsburg vornehmlich praktizierte Bauaufgabe einen hervorragenden Überblick bietet. Marika Menath-Brosch erweiterte 2009 in ihrer Dissertation zu Johann Joseph Anton Hubers Fresken Busharts Publikationen um neue Forschungsergebnisse hinsichtlich der Augsburger Kunst, insbesondere der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts.[105]

2.4 Quellen zur Deckenmalerei in Augsburger Pfarrkirchen

Das Augsburger Stadtarchiv verfügt, obwohl es beim Übergang der Stadt an Bayern einen Großteil seiner historischen Bestände abgeben musste, anders als andere reichsstädtische Archive, über umfangreiche, für die stadt- und regionalgeschichtliche Forschung unentbehrliche Bestände[106] und bspw. für die Zeit des Mittelalters kann die Augsburger Überlieferung geradezu als einzigartig bezeichnet werden.[107] Die spezifische Quellenlage zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ist jedoch überschaubar. Dieser Umstand kann darauf

Augsburg befinden und nicht jene in den zwischenzeitlich eingemeindeten Vororten.
101 TINTELNOT 1951.
102 BAUER 1991.
103 PAULA 1998.
104 ENGELBERG 2005.
105 MENATH-BROSCH 2009.
106 BAER 1998a.
107 SCHMID-GROTZ 2009, S. 21.

zurückgeführt werden, dass es sich hierbei nicht um kommunales, sondern institutionelles Archivgut der einzelnen Pfarreien und geistlichen Institutionen handelt, die als Auftraggeber fungierten. Im Stadtarchiv finden sich im Bestand *Kirchen und Klöster* für die katholischen Institutionen vornehmlich Archivalien, die deren Verhältnis zur Freien Reichsstadt betreffen, vereinzelt auch Unterlagen zu Bauvorhaben.[108] Ergiebiger sind die Bestände des Evangelischen Wesensarchivs, wobei insbesondere die Jahrrechnungen der protestantischen Pfarreien zu erwähnen sind, die trotz kleinerer Lücken ein umfängliches Bild der wirtschaftlichen Entwicklung derselben zu zeichnen vermögen, oder Sitzungsprotokolle, mit deren Hilfe Entscheidungsfindungen beim Bauprozess nachgezeichnet werden können.[109]

Für die protestantischen Pfarreien kann konstatiert werden, dass sich bei den Gemeinden selbst nur wenig Archivmaterial finden lässt. Was die Umbrüche zu Beginn des 19. Jahrhunderts überstanden hat und nicht 1944 verbrannt ist, liegt überwiegend im Stadtarchiv oder im Evangelisch-Lutherischen Kirchenarchiv Augsburg. Mit den Archivalien der katholischen Institutionen, die sämtlich säkularisiert wurden, war der Umgang nicht zimperlich.[110] Im Staatsarchiv Augsburg wird die reiche Überlieferung des Domkapitels[111] sowie die limitiertere[112] des Reichsstifts St. Ulrich und Afra, des Damenstifts St. Stephan sowie der Stifte St. Moritz, Heilig Kreuz und St. Georg verwahrt. Ergänzend hierzu finden sich im Archiv des Bistums Augsburg insbesondere statistische Unterlagen und unpublizierte historiographische Werke,[113] deren Bestand jedoch der Brand des bischöflichen Ordinariatsarchivs 1944 weiter dezimierte.[114] Mit den erhaltenen, auffindbaren Archivalien[115] wurde sich extensiv befasst. Wo dies, etwa aufgrund von (Kriegs-)Verlusten, nicht möglich war, konnten ältere Editionen und Arbeiten diese Lücke zumindest teilweise füllen.[116] Im

108 Etwa StadtAA/Kirchen und Klöster/St. Moritz/27e, Summarische Verzeichnuß der Bau Unkosten. Wohllöbl Collegiat Stifts Kirch zu St. Moritz. Vom 29 Jenners 1715 bis 20 July desselben Jahrs.

109 Etwa die Sitzungsprotokolle zum *Reparationsbau* von St. Anna in StadtAA/00405/690.

110 Exemplarisch hierfür ist die desaströse Quellensituation zu St. Ulrich und Afra. Nach der Säkularisation wurden die Rechnungsbücher und insbesondere für die künstlerische Ausstattung aufschlussreiche Akten aussortiert und an Papierhändler verkauft. 1944 dezimierte der Brand des bischöflichen Ordinariatsarchivs den Bestand weiter (DREYER 2017b, S. 86f.). Genau jene Bestände, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung wären, sind somit nicht erhalten.

111 Erwähnenswert sind insbesondere die Domkapitelprotokolle, z.B. in StAA/Hochstift Augsburg/NA A 5680 jene für das Jahr 1780. Die Arbeit mit dieser Quelle erschwert jedoch die Fülle der pro Jahr mehrhundertseitigen Bände, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein Register erschließt.

112 Dies zeigt das Findbuch des Augsburger Staatsarchivs anschaulich auf. Während die Bestandsübersicht zum Domkapitel ca. sechs Seiten umfasst, genügen St. Ulrich und Afra ca. zwei Seiten, den übrigen Klöstern jeweils ca. eine Seite.

113 Etwa Placidus Brauns *Geschichte des Collegiatstifts St. Moritz* und *Geschichte von H. Kreuz* (AdBA/NL Placidus Braun K 11).

114 Vgl. RÖSSLE 2004, S. 21.

115 Zur Überlieferung bayerisch-schwäbischer Klosterarchive siehe FLEISCHMANN 2008.

116 Etwa Brauns *Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg* (SuStBA/Aug 278, Braun, Placidus: Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. Aus

Folgenden soll ein kurzer Überblick der Überlieferung, wichtiger Quellen samt bisheriger Forschung(slücken) sowie der Auseinandersetzung damit erfolgen.

Zur Allerheiligenkapelle in St. Ulrich und Afra sowie Katholisch Heilig Kreuz liegen keine direkten Quellen vor, den Bestand zu St. Moritz wertete Augustyn umfänglich aus.[117] Berg erarbeitete eine Edition der wichtigsten Einträge in den Domkapitelprotokollen bzgl. des Baus der Marienkapelle[118] und Heiß legte seinem Aufsatz neben diesen insbesondere den Akt StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961 zum Bau der Marienkapelle zugrunde,[119] dessen nochmalige vertiefte Auswertung in Hinblick auf die Deckenmalerei und deren Entstehung das bestehende Bild erweitert. Dasselbe kann für Chevalleys Hinweise auf die Quellen zur Nepomukskapelle[120] und den u.a. von Hartmann ausschnittsweise publizierten[121] Bericht Hieronymus Sperlings an Stetten[122] hinsichtlich der zeitgenössischen Zuschreibung der Barfüßerkirche und von Evangelisch Heilig Kreuz an Bergmüller konstatiert werden. Dreyers fundierter Betrachtung der Archivquellen zur Barfüßerkirche ist bezüglich der Deckenmalerei nichts hinzuzufügen.[123] St. Jakob hingegen stand bislang nicht im Fokus der Forschung. Zum dortigen Werk und den ausführenden Künstlern finden sich bislang unbekannte Quellen in größerem Umfang, genau wie zur Deckenmalerei in der Ulrichskrypta in St. Ulrich und Afra.

Dreyers Neuzuschreibung von Evangelisch Heilig Kreuz in Auseinandersetzung mit den Jahrrechnungen von Evangelisch Heilig Kreuz[124] kann in einem Detail berichtigt, sonst aber bekräftigt werden. Der Akt StadtAA/00405/69 zum *Reparationsbau der St. Anna Kirche in Augsburg* bildet die Hauptquelle des diesbezüglichen Aufsatzes von Engelberg und Krämer,[125] deren Ergebnisse eine erneute Auseinandersetzungen mit der Überlieferung zu St. Anna vertieft. Die bereits von Muchall-Viebrook durchgeführte[126] und von Weißhaar übernommene[127] stellenweise Transkription und Auswertung der für die Deckenmalerei in St. Stephan maßgeblichen *Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau*[128] bestätigt sich. Generell bietet die erneute Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Archivmaterial die Gelegenheit zur Richtigstellung

ächten Quellen zusammengetragen. Augsburg 1817).
117 AUGUSTYN 2006, S. 475; 481.
118 BERG 1989, S. 238-242.
119 Vgl. HEISS 2009, S. 22-25.
120 CHEVALLEY 1995, S. 347.
121 HARTMANN 2015, S. 219.
122 SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769.
123 DREYER 2017a, S. 86-94.
124 DREYER 2017a, S. 95f.
125 ENGELBERG/KRÄMER 2013.
126 MUCHALL-VIEBROOK 1915.
127 Vgl. WEISSHAAR 1969, S. 136.
128 StadtAA/00409/A 36.

einiger fehlerhafter Transkriptionen. Weitere Quellen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Augsburger Pfarrkirchen erweitern dieselbe um diverse Facetten.

Die differenzierte Betrachtung der zeitgenössischen Publizistik ermöglicht neue Ergebnisse hinsichtlich der einzelnen Deckenmalereien, deren Entstehung und Interpretation. Hierzu zählen bereits der früheren Forschung zugängliche Werke wie Johann Martin Christells Beschreibung der (Deckenmalerei der) Barfüßer- und Jakobskirche,[129] die Diedrich bekannt war,[130] der diese mangels nun erstmals vorliegender umfassender fotografischer Dokumentation der Decke jedoch nicht gänzlich ausschöpfen konnte. Auch für das bislang nicht bearbeitete St. Jakob erweist sich Christell als bedeutende Quelle. In Johann Jakob Bruckers Darstellung der Geschichte von Evangelisch Heilig Kreuz[131] irritierte Dreyer die Weglassung Bergmüllers als angeblichem Schöpfer der dortigen Fresken und das Werk selbst diente ihr als Exempel für den gemeinschaftsbildenden Faktor von Historie im protestantischen Augsburg,[132] jedoch gibt Brucker auch Hinweise auf die Beweggründe, die zur Erstellung von Deckenmalereien führten. Bislang nicht ausgewertete Drucke wie Placidus Angermairs *FAMA MARIANO-WESSOFONTANA*[133] eröffnen einen neuen Blick auf die Inhalte der Augsburger Deckenmalerei.

Schließlich schafft die Bearbeitung umfangreicher, bislang großteils nicht ausgewerteter Quellen zur ökonomischen Situation der Augsburger Pfarreien erstmals einen Gesamtüberblick über deren finanzielle Verhältnisse im Verlauf des 18. Jahrhunderts, wobei hauptsächlich bei den katholischen geistlichen Institutionen auf teils umfangreiche Vorarbeiten, insbesondere von Liebhart[134] sowie u.a. von Seiler,[135] Wolfgang Wüst[136] und Wolfram Hoyer[137] zurückgegriffen werden kann.

129 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 142-150; 267.
130 Vgl. DIEDRICH 1959, S. 31-42.
131 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753.
132 DREYER 2017a, S. 95; 98.
133 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727.
134 LIEBHART 1985.
135 SEILER 1989.
136 WÜST 2011.
137 HOYER 2019.

3 Rahmenbedingungen einer Kunstform – Augsburg im 18. Jahrhundert

3.1 Politik – Wirtschaft – Gesellschaft – Kunst

3.1.1 Augsburg zwischen Westfälischem Frieden und Mediatisierung – ein historischer Überblick

Um die der Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen zugrundeliegenden Rahmenbedingungen zu verstehen, muss ein Blick auf den Gesamtkontext der wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklung Augsburgs während des Betrachtungszeitraums geworfen werden. Die Situation des 18. Jahrhunderts ist jedoch eingebettet in die Epoche der Stadtgeschichte vom Westfälischen Frieden bis zu Säkularisation und Mediatisierung, auf den die Betrachtung ausgedehnt werden soll.

Mit dem Dreißigjährigen Krieg war das Zeitalter des *goldenen Augsburg* zu Ende gegangen. Die Bevölkerung sank zwischen 1618 und 1645 von ca. 40.000 auf 19.960 Personen herab und hatte 1635 einen Tiefstand von 16.422 Einwohnern erreicht. In dieser Zeit verschwanden die bedeutendsten Handelshäuser aus dem Augsburger Wirtschaftsleben. Das Gesamtvermögen der Einwohner schrumpfte während der Kriegsjahre um 75,3 %, während die Schulden der Stadt von ca. 200.000 fl 1618 auf 1.624.959 fl 1633 und 1.828.000 fl 1650 anstiegen. Die stärksten wirtschaftlichen Verluste hatte hierbei der Handel erlitten. Dies resultierte nicht nur in den kriegsbedingten Auswirkungen auf Handel und Verkehr, sondern auch in der allmählichen Verlagerung der Handelswege vom Mittelmeerraum an die Nordseeküsten und nach Nord- und Mitteldeutschland. Ferner wurde das Augsburger Kapital aus Bergbau und Erzhandel verdrängt, viele protestantische Künstler wanderten nach dem Restitutionsedikt von 1629 aus und ungeheure Kontributionen wurden erhoben. Insbesondere in der exportierenden Textilbranche war ein Rückgang zu verzeichnen. Schichtenspezifisch wirkte der Krieg nivellierend, da die alte Oberschicht zum größten Teil unterging oder in der Mittelschicht verschwand, die damit stark anstieg, während die Unterschicht sich, vermutlich durch die hohe Sterblichkeit, um ein Viertel verminderte.[138]

138 FASSL 1984, S. 468f.
Peter Fassls Aufsatz zu *Wirtschaft, Handel und Sozialstruktur 1648-1806* (FASSL 1984) schlüsselt diese Entwicklungen numerisch differenziert unter besonderer Berücksichtigung der drei Säulen des städtischen

Die politische Bedeutungslosigkeit, in welche die Reichsstadt nach dem Dreißigjährigen Krieg gefallen war, scheint zu einer Konzentration der Kräfte im merkantilen Bereich geführt zu haben. Auch waren die Handelsbeziehungen während des Dreißigjährigen Kriegs nie ganz unterbrochen gewesen. Selbst in dieser Zeit waren gewinnbringende Geschäfte möglich. Kurz nach dem Krieg waren Augsburger Kaufleute dann wieder auf den Märkten von Linz, Wien, Leipzig, Naumburg und Frankfurt am Main vertreten. An die alten Verbindungen nach Italien mit Bozen, Mailand und Venedig wurde angeknüpft und der Frankreich-Handel mit Lyon und Marseille lebte wieder auf. Nach Frankfurt am Main etablierte sich Augsburg als zweiter Geld- und Wechselplatz Süddeutschlands, was aus dem nach wie vor guten Ruf des Kredits der Augsburger Handelshäuser sowie der verkehrstechnisch günstigen Lage der Stadt resultierte.[139]

3.1.2 Augsburg in der Politik – Zentrum und Peripherie

Nach Kriegsende schien es, als könnte sich neben der Wirtschaft auch Augsburgs herausragende Position im Reichsgefüge zumindest teilweise wieder erholen.[140] Ein Höhepunkt der internationalen Ausstrahlung ereignete sich 1689/90 mit der Wahl und Krönung Josephs I. zum Römischen König[141] sowie der Krönung Eleonore Magdalena Theresias von Pfalz-Neuburg zur Kaiserin.[142] Geschehnisse wie der Aufenthalt des Immerwährenden Reichstags 1713 aufgrund einer Pestepidemie in Regensburg,[143] die Augsburger Wahltage oder der Diplomatenkongress 1686 blieben jedoch nur ein vereinzeltes Nachspiel der großen Augsburger Entscheidungen vor dem Krieg und weder der Fürstbischof[144] noch die Stadt vermochten, durch die Kriegsfolgen geschwächt, eine wirklich

Wirtschaftslebens im 17. und 18. Jahrhundert auf: *dem Silberhandel in Verbindung mit dem Bank- und Wechselgeschäft als finanzieller Basis, dem Kunsthandwerk mit Schwerpunkt bei Gold- und Silberschmieden und dem etwa 1690 eingeführten Kattundruck* (FASSL 1984, S. 469).

139 FASSL 1984, S. 469-471.

140 Am 31. Mai 1653 war Ferdinand IV. in Anwesenheit der drei geistlichen Kurfürsten sowie des Kurfürsten von der Pfalz in St. Ulrich und Afra zum Römischen König gewählt worden (SuStBA/4 S 208, o.A.: CONTINVATIO Der kurtzen Relation / was bey eines Römischen Königs / und anderm / in der Römischen Kayserlichen Reichstatt Augspurg / von dem 25. May / biß auff den 4. Junij. Anno 1653. Denckwürdiges vorgangen. Augsburg 1653, S. II). 1658 sah Augsburg einen Besuch Leopolds I. auf der Rückreise von seiner Wahl und Krönung in Frankfurt am Main (MILLER 1967, S. 97) und 1686 fand in der Stadt ein Diplomatentreffen statt, auf welchem sich der Kaiserhof mit den frankreichfeindlichen Reichsständen in der Augsburger Allianz gegen die Eroberungspolitik Ludwigs XIV. verband (ZORN 2001, S. 299).

141 RAJKAY 1985, S. 272.

142 SuStBA/4 Aug 53, Wieland, Johann Friedrich: Das hoch-beehrte Augspurg […]. Augsburg 1690, S. 165.

143 RAJKAY 1985, S. 272.

144 Die geistliche und weltliche Funktion des Augsburger (Fürst-)Bischofs ist nicht immer klar voneinander zu

aktive und einflussreiche Rolle in der großen Politik zurückzugewinnen. Stattdessen war die Reichsstadt nun ein schwacher Reichsstand, der wie viele andere Stände ohne bedeutendere Militärmacht im Rücken seinen Rückhalt beim Kaiser suchte und fand, durch den Verzicht auf eigene oder städtebündische Machtpolitik aber auch nicht mehr die Möglichkeit hatte, sich gegen diesen aufzulehnen. Die Leistung der Stadt ab dem Westfälischen Frieden blieb vielmehr die eines inneren Friedens, der Augsburg als große Stadt des Handels- und Gewerbelebens ansehnlich und lebendig erhielt.[145]

Das geistige Leben der Stadt und die kirchliche Stiftungsfreude begannen sich nach dem Dreißigjährigen Krieg langsam zu erholen. So wurde das katholische Bildungswesen durch die Eröffnung eines Töchterinstituts der Englischen Fräulein 1662 ausgebaut und auf protestantischer Seite führte die auf praktische Liebestätigkeit gerichtete Strömung des Pietismus[146] 1702 zur Gründung eines protestantischen Armenkinderhauses.[147]

Diese Neuentfaltung der kulturellen und sozialen Regsamkeit hemmte zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Spanischen Erbfolgekrieg erneut. In dessen Zuge besetzten die Franzosen nach Beschießung vom 8.-13. Dezember 1703[148] am 16. Dezember diesen Jahres die Stadt. Maximilian II. Emanuel von Bayern betrieb seit Ende Februar 1704 die Eingliederung der Reichsstadt in den bayerischen Staat, jedoch führte die schwere französisch-bayerische Niederlage[149] bei Höchstädt am 13. August 1704[150] zur Räumung Augsburgs, wo das alte Stadtregiment wieder die Herrschaft übernahm.[151] Augsburg konnte diese Zeit des *größten*

scheiden. Vereinheitlichend wird dieser daher als *Bischof* bezeichnet.

145 ZORN 2001, S. 299f.

146 Der Pietismus entwickelte sich Ende des 17. Jahrhunderts mit dem Ziel und dem Anspruch, die individuelle Frömmigkeit durch Gebet, Meditation und einen gemäßigten Lebensstil stärker in den Mittelpunkt zu stellen. Er griff vorreformatorische und radikale Einflüsse auf und mit ihm gewann die individuelle Ausgestaltung des Glaubens deutlich an Gewicht. Im Zentrum stand die Erneuerung des Frömmigkeitslebens und damit verbunden eine gewisse Abwendung von der verfassten Kirche. Die stärkere Zentrierung auf den persönlichen Glauben war häufig mit einer intensiveren Bußpraxis und religiöser Selbstbeobachtung verbunden. Der Pietismus wies Strömungen mit stark asketischen Zügen, aber auch lebensfrohe Strömungen und radikale Positionen, die mit Konventionen gebrochen haben oder die Rolle der Frau neu definierten, auf. Gemeinsam war den meisten Ausprägungen ein sozialer und kultureller Nonkonformismus und neue religiöse Gemeinschaftsformen wie Konventikel sowie eine Tendenz zur Verinnerlichung und Individualisierung, die teilweise Aspekte der Aufklärung vorwegnahmen. Die Auswirkungen des Pietismus zeigen sich nicht nur in einer großen regionalen Verbreitung, sondern zudem in einer breiten Einflussnahme auf unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche wie Geschichtswissenschaft, Germanistik, Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Kunst- und Architekturgeschichte (O.A. 2020).

147 ZORN 2001, S. 301f.

148 Den aus der Belagerung resultierenden *erbärmlichen* Zustand der Stadt beschreibt ein anonymer Brief, in dem *die unglückliche Zeitung, […] daß sich die schöne und berühmte Stadt Augspurg nach einer kurtzen belagerung an die bayern undan frantzosen ergeben habe* (StadtAA/00405/53 tom I, Lit. AA. Schreiben […] wegen Des erbärmlichen Zustandes der Stadt Augspurg. Anno. 1703, S. I), überbracht wird.

149 ZORN 2001, S. 302f.

150 JUNKELMANN 2004, S. 41; 44; 63f.

151 ZORN 2001, S. 303.

Schadens und Unbillichkeit[152] einigermaßen glimpflich überstehen, seine Reichsfreiheit bewahren und für ein weiteres Jahrhundert der Unterwerfung unter die bayerische Staatshoheit entgehen.[153]

Die Unterstützung des Kaisers gegenüber der Reichsstadt in den Kriegsjahren ließ dieser sich durch die Einsetzung eines dauernden Residenten in Augsburg bezahlen.[154] In dieser Funktion zeigte 1715 Jacob Emanuel von Garb dem Kaiser an, dass es in der Augsburger Stadtverwaltung zu Unregelmäßigkeiten gekommen war.[155] Eine anschließende Untersuchung[156] ergab, dass von den zur Zeit 15 katholischen patrizischen Ratsherren bis auf einen alle mindestens im dritten Grad[157] miteinander verwandt oder verschwägert waren,[158] was zu Eifersüchteleien unter den Geschlechter führte.[159] Dieser und andere Missstände führten zur Einsetzung einer kaiserlichen Untersuchungskommission, die von 1718-20 in der Stadt tätig war und ihr ca. 20.000 fl an Kosten verursachte, aber 1719 auch einen Ämterrezess, eine Reform des Finanzwesens und eine veränderte Regimentsordnung erarbeitete,[160] die ferner Bestimmungen gegen Ämterhäufung und eine *eingehende Geschäftsordnung* des Kleinen und Geheimen Rats enthielt.[161] Die bislang dominierenden Familien versuchten zunächst, das kaiserliche Gebot zu ignorieren, sodass die verwandtschaftlichen Bindungen sehr bald wieder zu Vorschein traten. In einer erneuten höchst erregten Beschwerde Johann Thomas von Rauners an den Kaiser 1732 beklagte dieser, dass immer noch unerlaubt viele Familienmitglieder der Stetten im Rat saßen, woraufhin ein kaiserliches Reskript erneut an die Bestimmung von 1719 erinnerte. Dennoch blieb die

152 BSB/4 J.publ.g. 343, Croph, Philipp Jakob: Das mit Krieges-Last gedrückte Und durch Wunder-Hülff erquickte Augspurg […]. Augsburg 1710, S.)(3.
153 ZORN 2001, S. 304.
154 ZORN 2001, S. 304.
155 BÁTORI 1984, S. 461.
156 Wohl in der ersten Hälfte des Jahres 1717.
157 Dies meint, dass diese 14 Ratsherren alle mindestens in einem (angeheirateten) Onkel- oder Neffenverhältnis miteinander standen.
158 BÁTORI 1984, S. 461.
159 Die Mehrheit der Ratspositionen mit 31 von 45 Sitzen war seit der bis ans Ende der reichsstädtischen Zeit geltenden Karolinischen Regimentsordnung von 1548 den Ratsherren aus den Geschlechterfamilien vorbehalten, was deren Mehrheit im Rat sicherte. Auch die Bestellung der Stadtpfleger und Geheimen Räte war diesen vorbehalten. 1649 existierten 28 solcher Geschlechterfamilien, von denen 13 protestantischer, der Rest katholischer Konfession waren. In den folgenden eineinhalb Jahrhunderten sind 16 dieser 28 Familien erloschen oder haben Augsburg verlassen und 23 Familien wurden vom Kaiser noch neu zu Geschlechtern ernannt. Mehr als 27 oder 28 Familien zählten seit 1650 aber nie gleichzeitig zu den Geschlechtern. Hiervon mussten die 31 Ratssitze und das Stadtgericht besetzt werden, sodass theoretisch jede Geschlechterfamilie mindestens einen Sitz im Rat hatte (BÁTORI 1984, S. 460f.).
160 BÁTORI 1984, S. 461.
161 HÄBERLEIN 1998.
Ziel der vorliegenden Arbeit ist kein exakter Überblick über die Kompetenzverflechtung der Ämter und Regelungen in der komplexen Stadtverfassung. Relevante Aspekte gehen aus der Schilderung hervor. Als weiterführende Literatur sei auf BÁTORI 1969 verwiesen. Zum Amt des Stadtpflegers siehe MAYER 2024.

Vorherrschaft der beiden führenden Familien, den protestantischen Stetten und den katholischen Langenmantel von Westheim, ungebrochen.[162]

Spannungen ließen sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht nur im Patriziat, sondern auch in anderen Bevölkerungsschichten feststellen. So erfolgte 1726 ein Massenstreik und Stadtauszug der Schustergesellen. Weitere Erregung verursachte ab Silvester 1731 der gruppenweise Anmarsch von protestantischen Salzburgern, die sich auf der Suche nach einer neuen Heimat einige Zeit in Augsburg aufhielten.[163] 1740 erfolgte eine Revision und Ergänzung der Regimentsordnung von 1719,[164] die die Kompetenzen zwischen Ratsplenum, Stadtpflegern und Geheimem Rat eindeutiger abgrenzte.[165] In der Folgezeit war nichts mehr von einer Opposition im oder gegen den Rat zu hören.[166]

Ab 1741 tagte nach dem Tod Karls VI. für beinahe zwei Jahre die Reichsvikariatsbehörde für die südlichen Reichsteile in Augsburg, was eine Vielzahl zeremoniell aufwendiger Veranstaltungen bedeutete, die eine Menge Fremder anlockten, woraus die städtische Wirtschaft bedeutende Vorteile zog. Jedoch belasteten Befürchtungen, das Bündnis Frankreichs mit Bayern im Österreichischen Erbfolgekrieg, der im selben Jahr entbrannte, könnte Unheil bringen, mehrere Jahre lang die Stadt,[167] die zwischen Maria Theresia und Kaiser Karl VII. Albrecht neutral geblieben war,[168] auch wenn die Existenz der Freien Reichsstadt trotz der Erregung letztlich nicht bedroht war. Im Juni 1743 ließ der Kaiser sich nach seiner Vertreibung aus München durch die Österreicher mitsamt seinem Gefolge in Augsburg nieder, was zu großem Trubel führte.[169] Karl VII. Albrecht hoffte durchaus erfolgreich, hier Geldquellen erschließen zu können, musste die Stadt jedoch Ende Juni 1743 in Richtung Frankreich verlassen. Nach dessen Tod rettete sich Anfang April 1745 der neue Kurfürst Maximilian III. Joseph ebenfalls samt Hofstaat aus dem neuerlich verlorenen München nach Augsburg.[170]

Dieser ließ Friedensverhandlungen mit den Österreichern einleiten, wobei die Präliminarien in

162 BÁTORI 1984, S. 461f.
Neben diesen nahmen im Rat die katholischen Imhoff, Rehm, Holzapfel und Rehlinger sowie die protestantischen Ammann während des 18. Jahrhunderts eine Vorreiterrolle ein (HÄBERLEIN 1998). Allein von den 43 Stadtpflegern aus 20 Familien ab 1548 entstammten zwei den Ammann, vier den Imhoff, fünf den Langenmantel und Rehlinger sowie sechs den Stetten (MAYER 2024, S. 11).
163 ZORN 2001, S. 304.
164 BÁTORI 1984, S. 463.
165 SCHMIDT 1998.
166 BÁTORI 1984, S. 463.
167 BELLOT 1984, S. 454.
168 ZORN 2001, S. 304.
169 BELLOT 1984, S. 454f.
170 ZORN 2001, S. 305.

Augsburg ausgehandelt und festgelegt, der Vertrag selbst am 22. April in Füssen geschlossen wurde.[171] Danach kehrte der Kurfürst noch im selben Monat nach München zurück.[172] Der Siebenjährige Krieg von 1756-63 ließ Augsburg unberührt. Die Stadt stellte ihr Kontingent an die Truppen des Schwäbischen Kreises, aber der Reichskrieg verlief sehr glimpflich und kostete eigentlich nur Geld. Der Kongress zu dessen Beendigung hätte beinahe hier stattgefunden. Alle Vorkehrungen für die geplante Ankunft der Gesandten am 15. Juli 1761 waren bereits getroffen, neue Bedingungen Friedrichs II., auf die Maria Theresia nicht ohne weiteres eingehen wollte, führten jedoch dazu, dass der Kongress wieder abgesagt wurde.[173]

Erzherzogin Maria Antonia kam auf ihrer Brautreise am 28. April 1770 nach Augsburg, wo sie als Gast des Bischofs Clemens Wenzeslaus von Sachsen in der Fürstbischöflichen Residenz übernachtete.[174] Eigentlich hatte Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen erfolgreich sein soeben vollendetes Stadtpalais Maria Antonia als Domizil angeboten, jedoch intervenierte der katholische Klerus aus Bedenken, eine Habsburgerin bei einem Protestanten unterzubringen. Nach einigem Hin und Her konnte dann zur Erhaltung der Ehre und des Ansehens Lieberts der Kompromiss gefunden werden, dass die Erzherzogin das Haus besuchen und den Festsaal mit einem Ball einweihen werde. Sie absolvierte einen glänzenden Auftritt, tanzte mehrere Menuette und bewunderte den Saal.[175] Weitere illustre Besucher der Stadt im ausgehenden 18. Jahrhundert waren etwa 1782 Pius VI., der als erster Papst seit rund 700 Jahren nach Augsburg kam,[176] woran eine vom Domkapitel errichtete Gedenktafel in der Kathedrale erinnert,[177] und Franz II., der 1792 nach seiner Wahl und Krönung in Frankfurt am

171 BELLOT 1984, S. 454f.

172 ZORN 2001, S. 305.

173 BELLOT 1984, S. 455.
Einzelne Gesandte waren von Juli 1760-Februar 1762 in der Stadt (Vgl. RAJKAY 2022, S. 27).

174 KRÄMER 1998c.

175 TREPESCH 2006, S. 16f.; 20.
Maria Antonias *gnädigstes Gefallen* (LIEBERT VON LIEBENHOFEN 2006, S. 112) über das Liebertsche Haus und insbesondere dessen Festsaal kam nicht von ungefähr, denn Guglielmi, der ein weiteres Fresko im Treppenhaus des Liebertschen Hauses geschaffen hatte, war 1759-62 in Schönbrunn tätig gewesen (KRÄMER 1998a). Die Beschäftigung Guglielmis bezeugt sowohl Lieberts Finanzkraft als auch sein Selbstbewusstsein, das in der Zeit um 1770 in Augsburgs wohlhabenden Kreisen sicher kein Einzelfall gewesen war.
Eine ausführliche Schilderung von Maria Antonias Besuch aus Lieberts Perspektive findet sich bei LIEBERT VON LIEBENHOFEN 2006, S. 105-113.
Am folgenden Tag wurde Liebert in die Fürstbischöfliche Residenz bestellt und erhielt vom Kammerfourier der Kaisertochter eine mit Brillanten garnierte Goldmedaille mit Relief Maria Theresias als Gnadenzeichen, mit dem er sich 1774 von Franz Joseph Degle porträtieren ließ (HEISS 2016, S. 102f.).

176 Der Papst war Anfang Februar 1782 nach Wien gereist, um Joseph II. zu einer gemäßigteren kirchenpolitischen Haltung zu bewegen (RUMMEL 1984a, S. 129), wozu dieser nicht bereit war (Vgl. REIFENSCHEID 2006, S. 638). Er erklärte sich zu weiteren Besuchen beim Trierer Kurfürsten und Augsburger Bischof Clemens Wenzeslaus sowie beim bayerischen Kurfürsten Karl Theodor in München bereit, während er Einladungen der Bischöfe von Salzburg und Passau ablehnte (RUMMEL 1984a, S. 129).
Eine ausführliche Schilderung des Papstbesuchs findet sich bei RUMMEL 1984a, S. 129-132.

177 RUMMEL 1984a, S. 129; 132.

Main zwei Tage in Augsburg weilte.[178]

1770 sah auch den Beginn einer krisenhaften Entwicklung, die sich längerfristig als fatal erweisen sollte, zunächst aber fast allen zeitgenössischen Betrachtern verborgen blieb. Durch verheerende Missernten in weiten Teilen Europas und einer damit verbundenen drastische Verteuerung der Lebensmittel wurde in den Jahren 1770-72 eine Wirtschaftskrise hervorgerufen, in deren Folge dem bis dahin ausgeglichenen städtischen Haushalt durch Einnahmeausfälle und Ausgaben für Getreidekäufe Verluste in Höhe von rund 400.000 fl entstanden.[179] Seit 1770/71 überstiegen die städtischen Ausgaben regelmäßig die Einnahmen, sodass die Stadt immer größere Beträge für den Schuldendienst ausgeben musste und die Verschuldung trotz des Wegfalls der außerordentlichen Belastungen weiter zunahm.[180] Hauptursache hierfür sind mangelnde Haushaltsdisziplin, die Unübersichtlichkeit der reichsstädtischen Finanzverwaltung sowie die widersinnige Tatsache, dass der Geheime Rat nicht zur Rechnungslegung verpflichtet war,[181] wodurch dem Ratsplenum, das die Aufnahme von Darlehen ohne Einsicht in die Stadtrechnungen bewilligen musste, die einsetzende schwere Verschuldung lange verborgen blieb. Eine Ratsdeputation 1771, die Sparmaßnahmen bei den Ämtern durchführen sollte, wurde mit dem frommen Wunsch, *daß sich bey dem hiesigen Stadtwesen alles nach und nach von selbst reformieren und erwünscht verbeßern* werde, eingestellt.[182]

1786 schrieb Friedrich Nicolai retrospektiv über seine 1781 getätigten Reise, die Reichsstadt habe *fast gar keine Schulden*,[183] da die Wahrheit über die finanzielle Misere noch nicht an die Öffentlichkeit gedrungen war. Eine weitere, 1788 eingesetzte Ratskommission zur Erarbeitung einer Verwaltungs- und Finanzreform konnte keine Impulse zu einer Veränderung der desolaten Situation der Stadtkasse geben, die im Juli des Folgejahrs aufgrund der hohen Kosten eines Lechhochwassers an die Öffentlichkeit drang.[184] Entscheidender Katalysator für weitergehende Reformanstrengungen und die Formierung einer bürgerlichen Oppositionsbewegung war jedoch erst der Weberaufstand, der zunächst mit der städtischen Finanzkrise in keinem Zusammenhang stand.[185]

178 BELLOT 1984, S. 455.
179 HÄBERLEIN 1998.
180 Allein 1770-90 erhöhte sie sich um fast 90 Prozent auf rund 1,6 Millionen fl (HÄBERLEIN 1998).
181 HÄBERLEIN 1998.
182 BÁTORI 1984, S. 463.
183 BSB/Hbh/Bh 446-7, Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz […]. Siebenter Band. Berlin/Stettin 1786, S. 66.
184 BÁTORI 1984, S. 463.
185 HÄBERLEIN 1998.

Ein seit den 1760er-Jahren schwelender Konflikt zwischen Kaufleuten, Fabrikanten und Webern[186] eskalierte am 29. Januar 1794, als nahezu 300 Webermeister in eine Magistratssitzung eindrangen und ein unverzügliches Importverbot für auswärtige Waren sowie die Einsetzung einer Deputation zur Untersuchung ihrer Beschwerden forderten. Der Magistrat beugte sich dem Druck, versuchte aber in der Folgezeit, das entsprechende Dekret zurückzunehmen, was einen weiteren Aufruhr auslöste. Im März stimmte der Rat einem Vorschlag des Ratskonsulenten von Schaden zu, einen aus sechs Ratsherren und 16 von der Bürgerschaft gewählten Deputierten bestehenden Bürgerausschuss mit beratender Funktion einzusetzen, der die Beschwerden der Bürgerschaft untersuchen sollte.[187]

Dessen Forderungen nach Rechnungslegung des Einnehmeramts sowie aller Stiftungen wies der Magistrat zurück und der Reichshofrat hob das Gremium, wie zu erwarten, als verfassungswidrige Neuerung auf. Weitere Sympathien verscherzte sich der Rat, als er zu Weihnachten 1794 aus Ängstlichkeit Kreismilitär in die Stadt legen ließ.[188] Anfang 1795 stellte sich die Kaufleutestube an die Spitze der Bürgeropposition und verlangte die Einberufung des Großen Rats, der sonst nur einmal jährlich[189] und *in schweren und unfriedlichen Zeiten bey erforderter Noth*[190] zusammentrat. Ein Ausschuss desselben erreichte am 1. Mai 1795 den Abzug der Kreistruppen und beriet nun über die Unzulänglichkeiten des Stadtregiments, wurde jedoch ebenfalls, nicht zuletzt wegen seines zu vehementen Vorgehens, im Januar 1797 vom Reichshofrat aufgelöst.[191]

Inzwischen waren im Rat selbst wieder kritische Stimmen laut geworden, gegen die beide Stadtpfleger und der Geheime Rat zwar ihre Autorität wahren konnte, diese beruhte jedoch zusehends auf immer schmalerer Basis. Stetten, Stadtpfleger seit 1792, hatte zwar wie kein anderer den miserablen, gefährlichen Zustand des Stadthaushalts erkannt und verhielt sich gegenüber der Idee einer bürgerlichen Kontrolle des Rats aufgeschlossen, konnte aber die verhängnisvolle, fast in den Staatsbankrott führende Entwicklung nicht aufhalten. Zwei Jahrzehnte wirtschaftlicher Prosperität waren verstrichen, ohne zur nötigen Sanierung der Stadtfinanzen genutzt zu werden, und bis Stettens zu Beginn der 1790er seinen Ratskollegen vorgelegte Reformansätze greifen konnten, war Augsburg von den mit den Ausläufern der Französischen Revolution einhergehenden Belastungen erreicht worden. Sein neuerlicher

186 Zu dessen Hintergrund und Verlauf siehe HÄBERLEIN 1998.
187 HÄBERLEIN 1998.
188 BÁTORI 1984, S. 464.
189 HÄBERLEIN 1998.
190 SuStBA/2 Aug 199, Langenmantel, David/Brucker, Jacob: Historie Des Regiments In des Heil. Röm. Reichs Stadt Augspurg […]. Augsburg 1734, S. 106.
191 BÁTORI 1984, S. 464.

Anstoß für Reformen 1801 kam zu spät.[192]

Im Sommer 1796 geriet Augsburg in den Bereich des von Kaiser, Reich und England geführten Krieges gegen Frankreich. Am 22. August rückte der französische General Moreau in die militärisch geräumte Reichsstadt ein. Die Franzosen ließen eine Besatzung zurück und erhoben für mehr als 300.000 fl Requisitionen. Nach dem Einrücken kaiserlicher Truppen am 21. September stiegen die Kriegslasten so sehr, dass der Geheime Rat eine Anleihe in Höhe von 500.000 fl aufnehmen und zu ihrer Rückzahlung Steuern, Abgaben und Ungelder erhöhen musste. Eine Erholung von diesen Schwächungen wurde durch erneute Kriegswirren ab März 1799 unmöglich, als neben österreichischen zweimal verbündete russische Truppen durchzogen. Am 28. Mai 1800 kamen erneut die Franzosen, die der Reichsstadt neben den Lieferungen eine Brandschatzung von über 273.000 fl auferlegten, dem Domkapitel und der übrigen katholischen Geistlichkeit die gleiche Summe. Ende Mai musste der Rat eine fünffache Steuer beschließen.[193] Anfang Juni zogen sich die Franzosen vorübergehend aus Augsburg zurück.[194]

Nach der Niederlage der Verbündeten verlor mit den Bedingungen des Friedens von Lunéville im Februar 1801 der Kurfürst von Pfalzbayern die ganze linksrheinische Pfalz und das linksrheinische Herzogtum Jülich. Er ging daraufhin zu den Franzosen über, was ihm eine volle Bürgschaft Napoleons für eine angemessene rechtsrheinische Entschädigung seiner Verluste einbrachte. Ein Pariser Einzelvertrag vom 24. Mai 1802 sprach dem Kurfürsten den bisherigen geistlichen und, mit Ausnahme Augsburgs, reichsstädtischen Besitz zwischen Lech und Iller zu, darunter auch das Reichsstift St. Ulrich und Afra und den Besitz des Hochstifts und Domkapitels. Der Kampf um die Eigenständigkeit wurde vom Rat trotz drückender Haushaltsschwierigkeiten entschlossen aufgenommen, wobei es auch gelang, den geistlichen Besitz innerhalb der Stadtmauern zu gewinnen.[195] Für die Reichsstadt handelte es sich bei der

192 BÁTORI 1984, S. 464f.
Ein von ihm in diesem Jahr gehaltener Vortrag über das *zerrüttete Finanz-, Ökonomie- und Polizeiwesen und dessen unumgängliche Verbesserung* führte 1802 zur Bildung einer weiteren Ökonomiedeputation. Die von dieser ausgearbeiteten Grundsätze einer Finanzreform wurden noch im selben Jahr verabschiedet, sahen aber keine wirklich einschneidenden Maßnahmen vor (HÄBERLEIN 1998) und hätten nur zögern Einsparungen erbracht (BÁTORI 1984, S. 465). Ein 1804 ausgearbeiteter Reformplan mit weiterreichenden Änderungen in Verwaltung und Rechnungswesen, der an der Vorherrschaft des Patriziats aber nicht grundsätzlich rüttelte, wurde mit der Mediatisierung der Reichsstadt 1806 obsolet (HÄBERLEIN 1998).

193 1796-1803 wurden von der Bürgerschaft 1.400.000 fl direkt eingezogen, nur 400.000 fl steuerte das Ärar bei (BÁTORI 1984, S. 465).

194 ZORN 2001, S. 313f.

195 ZORN 2001, S. 314f.
Nur die Stiefelnonnen bei St. Elisabeth, die Englischen Fräulein, die Karmeliter, Franziskaner, Kapuziner und das Vermögen der 1776 aufgehobenen Exjesuiten blieben von der Säkularisation zunächst verschont. 1807 wurden dann die Franziskaner, Kapuziner und Karmeliter aufgehoben. Die Exjesuiten mit ihrem Lyzeum und Gymnasium bei St. Salvator fielen ebenfalls der Nachsäkularisation zum Opfer. Die Stiefelnonnen und die Englischen Fräulein durften als Mädchenerziehungsanstalten weiterbestehen, aber keine neuen Mitglieder

Säkularisation jedoch um ein *höchst zweifelhaftes »Geschäft«*.[196]

Die weiterbestehende Staatlichkeit Augsburgs durchkreuzte das außenpolitische Konzept Montgelas', der mit der Säkularisation und Mediatisierung 1802/03 seinem Ziel der Umformung der heterogenen pfalz-bayerischen Ländermasse in einen kompakten Mittelstaat näher gekommen war. Mehr denn je betonte daher der bayerische Gesandte in Regensburg, der Besitz von Augsburg sei für das Kurfürstentum von höchstem Interesse, aber noch nahmen die Franzosen für die verbliebenen süddeutschen Reichsstädte vor dem Hintergrund, sich einige neutrale, politisch aber machtlose und ganz von Frankreich abhängige Stützpunkte zu sichern, über die man in Zukunft nach Opportunität verfügen konnte, Partei. Augsburg diente nach erneutem Ausbruch des Kriegs mit Österreich im Herbst 1805 als Hauptdepotplatz der napoleonischen Armee, die ohne Rücksicht auf die Neutralitätserklärung des Magistrats mit mehr als 30.000 Soldaten in die unter Quartierlasten und Requisitionen schwer leidende Stadt eindrang.[197]

Am 11. Oktober empfing Napoleon in Augsburg eine Abordnung der Reichsstadt, der er die Weiterleitung englischer Hilfsgelder an die Österreicher durch Augsburger Kaufleute vorwarf und veränderte Umstände ansprach, die sein Festhalten an der Augsburger Unabhängigkeit nicht mehr opportun erschienen ließen. Am 30. Oktober erklärte er einer Abordnung des Rats und der Bürgerschaft in seinem Hauptquartier Mühldorf am Inn, dass sein Bündnis mit Bayern und dessen Ausdehnungsbestrebungen ein Aufgehen der Reichsstadt im

aufnehmen. Während die Stiefelnonnen ausstarben, blühten die Englischen Fräulein durch Neuaufnahmen ab 1815 wieder auf (LIEBHART 1985, S. 137-139).

196 DOTTERWEICH 1984, S. 544.
Zurecht hatte sich das Stadtregiment bereits 1802 wenig Illusionen über die zu erwartenden finanziellen Gewinne gemacht. Den Gesamtwert des geistlichen Besitzes in Augsburg taxierte die Stadt zunächst auf 3 Mio. fl und korrigierte die Berechnung dann zur Hälfte nach unten, aber auch diese Schätzung hätte sich beim Verkauf aller Immobilien, Mobilien und Revenueneinkünfte niemals realisieren lassen. Ein realistischer Gesamtwert des an Augsburg gekommenen Besitzes beträgt ca. 6-900.000 fl. Da nahezu alle Klostergebäude bis zum Übergang an Bayern im städtischen Domänenbesitz verblieben, hatte die Reichsstadt keinen Nutzen davon (LIEBHART 1985, S.138). Zusätzlich sprach nirgends sonst der Reichsdeputationshauptschluss einem Erwerber nur die wenig einträglichen Gebäude, einem zweiten aber den gewinnbringenden Herrschafts- und Gutsbesitz ein- und desselben Klosters zu. Die Rechtsnachfolger der geistlichen Institute wurden verpflichtet, für die Dotation der Pfarrstellen, die Pensionen der Geistlichen und Klosterinsassen sowie für alle Schulden aufzukommen, die auf den Säkularisationsgütern lasteten. Insgesamt wogen die Neuerwerbungen die damit verbundenen Belastungen bei weitem nicht auf (DOTTERWEICH 1984, S. 543f.). Mit den geistlichen Institutionen entfiel ferner ein bedeutender Konsument, der allein für Nahrung und Kleidung jährlich rund 90.000 fl ausgab, wozu noch Aufträge für das metallverarbeitende Gewerbe, Textil- und Lederverarbeitungsgewerbe, Kunsthandwerk und Baugewerbe hinzukamen. Die Pensionen der Klosterhandwerker und des Personals lagen teils unter dem Existenzminimum, und im agrarisch geprägten Umland zerbrach die Risikogemeinschaft von Grundherr und Grundholden sowie der ländliche Kapitalmarkt. Auch die intensive Betreuung der Katholiken durch die Bettelorden, die Förderung privater und öffentlicher Frömmigkeit, das Wallfahrtswesen und anderes gingen verloren. Die Pfarreien St. Stephan und Katholisch Heilig Kreuz wurden 1809/10 aufgehoben und das Pfarrei- und Schulwesen musste seitens der Stadt neu organisiert werden (LIEBHART 1985, S. 139).

197 DOTTERWEICH 1984, S. 544.

Kurfürstentum notwendig machten.[198] Den folgenden Ereignissen bis zum endgültigen Übergang der Stadt an Bayern durch den Brünner Vertrag am 9. sowie den Frieden von Pressburg am 26. Dezember stand der Rat resignierend gegenüber.[199]

Noch vor dessen Unterzeichnung rückten am 21. Dezember überraschend bayerische Truppen in Augsburg ein. Der Geheime Rat betonte, die Inbesitznahme nicht förmlich anerkennen könne, bis er von Kaiser und Reichstag von seinen Verpflichtungen gegen das Reich entbunden worden sei. Dennoch brach am 24. Dezember eine städtische Abordnung mit einer Ergebenheitsadresse nach München auf. Am 4. März 1806 folgte dann die feierliche Besitznahme der Reichsstadt für Maximilian I., seit dem Neujahrstag König von Bayern, im Sitzungszimmer des Geheimen Rats. Am 1. Juli entsagte das letzte reichsstädtische Regiment der Verwaltung der Stadt und machte einem provisorischen königlichen Stadtmagistrat unter zwei Bürgermeistern Platz. Der bronzene Reichsadler wurde aus dem Westgiebel des Rathauses herausgerissen und zertrümmert. Das von diesem symbolisierte Reich überlebte die Reichsstadt lediglich um einige Wochen, bis Franz II. am 12. August die römisch-deutsche Kaiserkrone und die Reichsregierung niederlegte.[200]

3.1.3 Die Wirtschaft der Stadt – Wiederaufstieg und Stagnation

Die entscheidende Voraussetzung für die Augsburger Nachblüte des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts war ein Wiederaufstieg des heimischen Ausfuhrgewerbes, das durch den Krieg bedrohlich darniederlag. Ein solcher war nur vom fortdauernd guten Ruf der hier erzeugten Silber- und Webwaren zu erhoffen. Der Absatz der Erzeugnisse der Weber litt aber noch in der Nachkriegszeit durch das Aufkommen bedruckter Reinbaumwolltücher aus Vorderindien, dann auch nach indischen Mustern bedruckten Kattuns aus England und Holland. Dort verschaffte sich der Goldschmied Georg Neuhofer, Bruder eines Augsburger Tuchscherers, 1688 Einblicke und im Folgejahr eröffneten die Brüder Neuhofer die erste deutsche Kattundruckerei, der bald weitere Zeugdruckereien vor Ort folgten.[201] Den Druckern gelang es

198 ZORN 2001, S. 318f.
199 DOTTERWEICH 1984, S. 545.
200 ZORN 2001, S. 319-321.
201 ZORN 2001, S. 300f.
Fassl hinterlegt den beinahe stetigen Anstieg der in Augsburg hergestellten und zum Druck eingeführten Tuche extensiv mit Zahlen (FASSL 1984, S. 475).
Auch der Aufstieg der Stadt zu einem Zentrum der Buntpapierhestellung, insbesondere von sog. *Augsburger Papieren* (Brokatpapieren), ging mit der Verbesserung der Kattundrucktechnik einher (ROECK 2002, S. 23).

1737, sich aus den zünftischen Fesseln zu lösen und das Recht zu erhalten, ihre eigenen Waren wie Kaufleute zu verlegen und zu vertreiben sowie die für ihre Fabriken nötigen Rohstoffe und Materialien frei zu beziehen.[202]

Der Durchbruch zu europäischer Bedeutung kam ab 1745 mit dem Unternehmer, Erfinder, Techniker und Chemiker Johann Heinrich Schüle. Durch Anwendung und Weiterentwicklung moderner chemischer Verfahren, technischer Neuerungen und einem Sinn für künstlerisch hochwertige Muster wie der Mode entsprechende Farben wurde seine Ware zu einem Begriff in ganz Deutschland. 1759 errichtete er seine erste eigene Manufaktur, führte 1771 als erster Kattunfabrikant Deutschlands den Druck mit Kupferplatten ein und exportierte seine Ware bis nach Frankreich, Russland, Polen, Portugal, Spanien, Italien, die Niederlande, das Vereinigte Königreich und Übersee. Die Ausweitung der Produktion und der hohe Kapitaleinsatz durch Einlagen Augsburger Bankiers führte einerseits zu einem verschärften Konkurrenzkampf, andererseits zu erhöhter Abhängigkeit vom Großhandel. Den definitiven Niedergang der Kattunmanufakturen brachten nach einer Konkurswelle Ende der 1770er-Jahre seit 1795 die Koalitionskriege, in deren Zug der Export nach Frankreich, Italien, Österreich, England und Übersee zum Erliegen kam.[203]

Seit den 1770ern war das Weberhandwerk wiederaufgeblüht. Drei Jahrzehnte lang führte es einen erbitterten Kampf mit den Kattunfabrikanten aufgrund der Einfuhr fremder Waren sowie Versuchen, die Weber in ein Verlags- und Trucksystem zu pressen. Für die Unternehmer hingegen war die Freiheit der Handels eine Vorbedingung ihrer Konkurrenzfähigkeit, wobei das Drücken der Preise durch die Einfuhr aus deren Perspektive lediglich einen Nebeneffekt darstellte. Die Mehrzahl der Weber, deren Lage sich trotz einer beiden Seiten Rechnung tragenden Ratsverordnung 1785 – freie Einfuhr fremder Ware gegen gesicherte Abnahme Augsburger Ware im Verhältnis 1:2 – weiter verschlechterte, geriet innerhalb weniger Jahre in völlige Abhängigkeit einiger weniger Großhändler, Drucker und sich selbst als Kleinunternehmer betätigender Webermeister. Den Konflikt beendete nach mehreren Weberunruhen der Rückgang des Handels nach 1795. Durch den Niedergang der Kattunmanufakturen stürzte die Weberschaft in bitterste Armut.[204]

Leichter als die Weber gewannen die Gold- und Silberschmiede ihren festen Erwerbsgrund zurück und schufen sich mit einfallsreichen figürlichen Arbeiten einen Weltruf.[205] Im

202 FASSL 1984, S. 475.
203 FASSL 1984, S. 475f.
204 FASSL 1984, S. 476.
205 ZORN 2001, S. 301.

Warenhandel, den die Bankiers gewöhnlich neben dem Wechselgeschäft betrieben, konnte der Silberhandel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine führende Stellung erringen. Hierbei gingen Edelmetallhandel, Münzgeschäfte sowie der Vertrieb der heimischen Gold- und Silberschmiedeerzeugnisse Hand in Hand. Die die Silberhändler und Juweliere hatten durch ihre Involvierung in den Edelmetall- und Münzhandel unstrittig während eines knappen Jahrhunderts die Führung im städtischen Wirtschaftsleben inne.[206]

Die Grundlagen für den Aufstieg der Stadt zum wichtigsten mittel- und osteuropäischen Gold- und Silberschmiedezentrum wurden vor dem Dreißigjährigen Krieg gelegt. Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts konnten Augsburger Gold- und Silberschmiede dann vom um 1650 entstandenen Silberthron der schwedischen Königin Christina bis zu den Staatsservicen der russischen Gouvernements unter Katharina der Großen fast alle repräsentativen Aufträge an sich ziehen.[207] Die Berühmtheit und Wertschätzung der Augsburger Goldschmiedeerzeugnisse, auch als Wertanlage, eröffnete den Kaufleuten und Juwelieren der Stadt in ganz Europa Märkte, die sie durch ihre Kapitalkraft und Handelsverbindungen erschließen konnten. Die Breite und Leistungsfähigkeit des Kunsthandwerks und die Kapitalkraft der Silberhändler waren die Voraussetzung für die geradezu monopolartige Stellung der Augsburger Gold- und Silberschmiede mit ihrer unbegrenzten Produktionspalette.[208]

1740, als die Zahl der Goldschmiede den Höchststand von 275 erreichte,[209] war Augsburg nach Paris das zweite Goldschmiedezentrum Europas. Seit dieser Zeit ging der Handel mit den Erzeugnissen der Gold- und Silberschmiede sowie deren Zahl dann jedoch allmählich zurück, endgültig seit dem Ausbruch der Französischen Revolution. Diese Entwicklung wurde

206 FASSL 1984, S. 471f.
Einen Höhepunkt im Silbergeschäft brachte mit der österreichisch-bayerischen Münzkonvention von 1753 der Verkauf von Silbermünzen mit dem Bildnis Maria Theresias in den Orient. Obwexer, Carli, Liebert und Köpf lieferten von 1759 bis Anfang 1766 Silber an die Münzen von Hall und Günzburg und erhielten 1769 für vier Jahre ein Münzmonopol, mussten jedoch nach Absatzschwierigkeiten und dem Konkurs von Köpf 1776 frühzeitig aus dem Vertrag aussteigen (FASSL 1984, S. 472).

207 MÜLLER 1998a.
Es existierten Aufgaben, mit denen beinahe ausschließlich Augsburger Meister betraut wurden. Im 17. Jahrhundert waren dies aus mehreren Materialien kombinierte oder figürliche Trinkgefäße, bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen zu diesen Silbermöbel hinzu und vor allem im 18. Jahrhundert bildeten vielteilige Reise- und Toilettengarnituren sowie große Speiseservice in Silber und Gold eine Domäne der Augsburger Gold- und Silberschmiede. Hinzu kam im kirchlichen Bereich insbesondere die Silberplastik (MÜLLER 1998a), die den Augsburger Meistern noch während des Rückgangs dieses Handwerks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neues, einträgliches Absatzgebiet erschloss. Weitere Spezialitäten waren die in Möbel eingebauten Uhren und Spielwerke, Zeremonialwaffen wie das silberne *Pfälzer Schwert* (1653, Residenzmuseum München) oder Prunkwaffen (BUSHART 1998).

208 FASSL 1984, S. 471f.
Schließlich bezogen fast alle deutschen sowie zahlreiche ausländische Höfe wie jene von Kopenhagen und Petersburg ihr Silbergerät aus Augsburg (MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 31). Die Kirche stand dem Adel hierbei nicht nach (FASSL 1984, S. 472).

209 BUSHART 1998.

bedingt durch das Ausbleiben von Großaufträgen, da die Fürsten im Geist des Merkantilismus ihre einheimischen Gewerbe bevorzugten, den Kriegszeiten, dem Wegfall der geistlichen Käuferschicht und einer Geschmacksveränderung vom Metall zum Porzellan.[210] Im Gegensatz zur Entwicklung auf dem Gebiet der Gold- und Silberschmiede konnten die ebenfalls vom Gold- und Silberhandel profitierenden Augsburger Bankhäuser nach dem Ausbruch der Revolutionskriege ihre Geschäfte zunächst ohne größere Beeinträchtigung weiterführen. Bereits zuvor hatte der Bankensektor in Augsburg sich als numerisch relativ stabil erwiesen,[211] und obwohl Augsburger Bankhäuser während der Koalitionskriege auch ihre Pforten schlossen, wurden gerade in dieser Zeit für die wirtschaftliche und industrielle Entwicklung wichtige Banken gegründet, so J. L. Schaezler (1800) und J. G. Süßkind (1806), die zu den bedeutendsten bayerischen Institutionen aufstiegen.[212]

Während des Dreißigjährigen Kriegs hatte das Kunsthandwerk sich als erstaunlich krisenfest erwiesen, da der Anteil der hierin Tätigen im Vergleich zur rückläufigen Bevölkerung sogar leicht anstieg. Augsburgs Ruf als süddeutsche Kunststadt begründeten neben den Gold- und Silberschmieden die Maler, Bildhauer, Uhrmacher und Kupferstecher.[213] Von besonderer Bedeutung wurde das Verlagswesen.[214] Die Zahl der Druckereien verdoppelte sich zwischen 1653 und 1708 von vier auf acht[215] und schwankte im Verlauf des 18. Jahrhunderts zwischen elf und 14. Die Zahl der Buchhändler, im 18. Jahrhundert zwischen zehn und zwölf, machte Augsburg zu einem der Orte mit der größten Buchhändlerdichte im damaligen Deutschland. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts avancierte Augsburg wieder zu einer der wichtigsten deutschen Städte auf dem Gebiet des Buchhandels und der Buchproduktion,[216] auch wenn die führende Rolle des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts nicht zurückerlangt werden konnte.

---

210 FASSL 1984, S. 472f.
Mit der Herstellung von Porzellan und Fayencen war den Augsburgern kein Glück beschieden. Eine 1736 tätige erste Fayencenmanufaktur des Apothekers und Chemikers Johann Caspar Schaur scheint bald wieder eingegangen zu sein. Die 1748 durch Bischof Joseph I. von Hessen-Darmstadt gegründete Fayencenmanufaktur in Göggingen, deren Erzeugnisse sowohl für die bischöfliche Hofhaltung als auch zum Verkauf in der Reichsstadt bestimmt waren, wurde 1752 wieder aufgehoben (BUSHART 1984, S. 498), obwohl ihre Produktion vielseitig und qualitativ hochwertig war (MÜLLER 1998b). Die Nachfolge der hieraus hervorgegangenen Köpf-Hackl'schen Manufaktur trat bald die kurfürstlich-bayerische Manufaktur in Friedberg an (MÜLLER 1998c).

211 Die Zahl der Bankhäuser betrug sowohl 1677 als auch 1788 elf (FASSL 1984, S. 471).

212 FASSL 1984, S. 471.

213 FASSL 1984, S. 469; 474.

214 Maßgeblich für dieses Thema ist der äußerst fundierte Aufsatz von François (FRANÇOIS 1995).

215 Selbst in Frankfurt am Main arbeiteten damals nur neun Druckereien (FRANÇOIS 1995, S. 332).

216 1787 hatte Nicolai in seinem Augsburg gegenüber sonst kritisch eingestellten Reisebericht anerkennen müssen: *Augsburg kann man bis jetzt als die Stapelstadt der katholischen Buchhandlung in Deutschland und des Handels mit lateinischen katholischen Büchern nach Italien und Frankreich betrachten. Die katholischen Buchhändler in Augsburg sind wahre Großisten* (BSB/Hbh/Bh 446-8, Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz […]. Achter Band. Berlin/Stettin 1787, S. 53).

Die relative Bedeutung des Buchgewerbes im wirtschaftlichen und kulturellen Leben war jedoch größer als vor dem Dreißigjährigen Krieg[217] und 1711 waren fast 6 % aller im Steuerbuch mit Beruf geführten Haushaltsvorstände im Druckgewerbe oder dicht angrenzenden Feldern tätig.[218] Ein wesentlicher Anteil am Erfolg des Augsburger Buchwesens bestand darin, dass im Buchgewerbe vertretene Katholiken wie Protestanten sich Aufträge und Kundschaft in der Regel entlang konfessioneller Grenzen teilten, was zu einer besseren Beherrschung des Markts führte,[219] wobei die Aufgaben- und Kundschaftsteilung alles andere als strikt gefasst war und unter bestimmten Umständen von Buchhändlern beider Konfessionen unterlaufen wurde,[220] was wiederum den Geschäften und der Branche zugutekam.[221]

Da in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Kupferstich dank ihrer technischen, finanziellen und zahlenmäßigen Überlegenheit noch faktisch ein Monopol der Protestanten darstellte, beherrschten diese den riesigen, besonders einträglichen Markt der religiösen Kleingrafik. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen katholische Stecher, Verleger und Zeichner durch die Gründung von Unternehmen für Herstellung, Druck und

217 Das Steuerbuch von 1711 zählte mehr Beschäftigte im Buchgewerbe als jenes von 1610, obwohl die Gesamtzahl der Steuerzahler weniger als die Hälfte der Zahl von 1610 ausmachte (FRANÇOIS 1995, S. 334).

218 Die Gründe für die deutliche Zunahme der Buch- und Verlagstätigkeit im 18. Jahrhundert sind vielfältig. Hierzu zählen die lange Tradition des Augsburger Buchhandels und Buchgewerbes, die ausgedehnten Handelsbeziehungen, die lokal günstigen Voraussetzungen für die Zusammenarbeit mit anderen Sparten des Kunstgewerbes wie den Kupferstechern, die Vielfalt der Druckerzeugnisse – von billigen Wallfahrtsstichen bis zu erlesensten Kunstbüchern – sowie die Fähigkeit und das Geschick der Verleger, sich dem Wandel von Geschmack und Nachfrage anzupassen. Hinzu kam die für Augsburg typische wie einzigartige Bikonfessionalität (FRANÇOIS 1995, S. 335f.).

219 Die Werke katholischer Theologen, verlegt und verkauft bspw. von der Druckerfamilie Bencard, unterschieden sich durch ihre Thematiken (Andachtsbücher, Abhandlungen über kanonisches Recht, Leben der Heiligen, apologetische Bücher), durch die Herkunft der Autoren (größtenteils Mönchen oder Jesuiten aus dem süddeutschen Raum, aber auch Personen romanischen Ursprungs) sowie durch die große Anzahl von Werken in der lateinischen Sprache (aufgrund anhaltender Vorbehalte gegenüber dem sog. *Lutherdeutsch*) vom Angebot der protestantischen Konkurrenz. Die Produktion des protestantischen Kupferstechers und Verlegers Martin Engelbrecht († 1756) und seiner Nachfolger umfasste überwiegend profane Themen (Stadtansichten, Ornamentstiche, Bildnisse, militärische, geschichtliche und allegorische Darstellungen etc.), während biblische und religiöse Darstellungen nur schwach vertreten waren. Die katholischen Häuser konnten auf einen großen und sicheren lokalen wie regionalen Absatzmarkt insbesondere in geistlichen Institutionen zurückgreifen und wiesen ein dichtes Netz herumziehender Buchhändler auf, während die protestantischen Verlagsbuchhändler ihr Werk durch Hausierer bis in die protestantischen ländlichen Gebiete Frankens und Württembergs vertrieben (FRANÇOIS 1995, S. 336f.).

220 So verlegte der Protestant Johann Jakob Lotter d. J., Spezialist für den Verlag von Musikalien, den *Versuch einer gründlichen Violinschule* des Katholiken Leopold Mozart. Die protestantischen Buchhändler unterhielten reguläre Geschäftsbeziehungen mit der ausschließlich katholischen Kundschaft in Passau, Linz und Salzburg. Manch katholischer Verleger ließ katholische Gebets- und Erbauungsbücher von billiger und besser arbeitenden protestantischen Druckern herstellen. Der Kupferstecher und Kunstverleger Christoph Weigel schließlich, wie die meisten anderen Kupferstecher Protestant, stach die Porträts Luthers und Katharina von Boras sowie jene der jesuitischen Heiligen Aloysius von Gonzaga und Stanislaus Kostka (FRANÇOIS 1995, S. 338f.).

221 FRANÇOIS 1995, S. 332-334; 336; 338.

Verbreitung von Andachtsbildern unter systematischer Herausstellung ihres katholischen Bekenntnisses auf diesem originär katholischen Markt, das protestantische Monopol erfolgreich zu brechen. Dies relativiert als Zeugnis der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts andauernden konfessionell begründeten Rivalitäten, Spannungen und Eifersüchteleien den Eindruck des entkonfessionalisierten Pragmatismus etwas. Dennoch verstanden die Augsburger es, mit ihrer Multikulturalität gewinnbringend umzugehen und die Chancen der Bikonfessionalität zu nützen. Sie sprachen zwei recht unterschiedliche Kundenkreise an und entwickelten Formen der Aufgabenteilung, Zusammenarbeit und kreativen Konkurrenz zwischen Katholiken und Protestanten, die pragmatisch und flexibel genug waren, um die Chancen, die sich aus dieser Situation ergaben, so gut wie möglich auszuschöpfen und andererseits die potenziell hieraus entstehenden Schäden so gering wie möglich zu halten.[222]

Der Augsburger Kupferstich lässt sich erst ab der Zeit um 1570 belegen. Nach 1600 stellte Augsburg mit Lucas Kilian bereits den bedeutendsten deutschen Kupferstecher seiner Zeit. In der Folgezeit entwickelte sich der Kupferstich neben der Goldschmiedekunst zum wichtigsten Kunsthandelszweig Augsburgs[223] und die zahlreichen Kunstverlage der Stadt vertrieben die hier entstandenen Stiche[224] in ganz Europa. Der Schwerpunkt der ansässigen Kupferstecher lag auf dem Reproduktionsstich, der vor allem Fresken und Gemälde bedeutender Künstler wiederholte. Daneben dominierte der Ornamentstich, mit dem Kunsthandwerkern die modernsten Schmuckformen übermittelt wurden.[225] Ähnliche Ziele standen hinter den Aktivitäten der Verlegerstecher Melchior Küsel, Jeremias Wolff, Johann Ulrich Kraus, Weigel oder Bartholomäus Kilian. Die von ihnen ab etwa 1670 herausgegebenen Emblembücher, Bilderbibeln, Reiß- und Vorlagenbücher, Architekturwerke und Kunstbücher vermittelten die Kenntnis der aktuellen Kunst außerhalb wie innerhalb des Reichs. Für Liebhaber und Künstler bestimmt, waren ihre Nutznießer gleicherweise Maler und Bildhauer wie unterschiedliche Sparten des Kunsthandwerks.[226] Neben den Reproduktionsstechern gab es eine große Zahl

222 FRANÇOIS 1995, S. 340-342.

223 Die Bedeutung desselben für die städtische Wirtschaft im 17. und 18. Jahrhundert illustriert der 2001 von John Roger Paas geprägte Ausdruck für Augsburg als *Bilderfabrik Europas* (STOLL 2016, S. 2). Die Zahl der Kupferstecher war nach dem Dreißigjährigen Krieg von sechs im Jahr 1661 auf 23 1698 und 47 1721 angestiegen, wobei sicher hilfreich war, dass Augsburg anders als z. B. Nürnberg die Kupferstecher nicht den Beschränkungen der Zunftordnung unterwarf (STOLL 2016, S. 8f.).

224 Am Ende des 18. Jahrhunderts betrug die jährliche Produktion etwa 250 Stiche (FASSL 1984, S. 474).

225 BIEDERMANN 1998.

Besonders das Rokoko-Ornament nahmen die Augsburger Stecher mit großer Begeisterung auf und gingen mit diesem eine fast symbiotische Beziehung ein, die den *Augsburger Geschmack* im ganzen Reich mehr oder weniger zum Synonym für Rokoko werden ließ (STOLL 2016, S. 32). Auch das Andachtsbild nahm im Schaffen der Augsburger Kupferstecher breiten Raum ein (BIEDERMANN 1998).

226 BUSHART 1998.

Küsel zählte mit seinem Bruder Matthäus, Custos und Lucas Kilian zu den namhaftesten Verlegern des 17. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert waren dies die Familien Bodenehr, Herz und die Gebrüder Klauber. Der

von Künstlern, die in Kupferstich und Radierung ihre eigenen Kompositionen verwirklichten.[227] Künstler wie Bergmüller und Göz waren sowohl als Zeichner von Vorlagen als auch als Stecher und Verleger ihrer eigenen Werke tätig und entfalteten parallel eine rege Tätigkeit als Freskanten, während andere Künstler, deren Hauptbetätigung ebenfalls auf dem Gebiet des Freskos lag, nur einzelne dieser drei Rollen des Künstlers als Kupferstecher einnahmen.[228]

Am Höhepunkt der Entwicklung des Kunstgewerbes 1740 waren beinahe 2.000 Personen in irgendeiner Form mit den Künsten beschäftigt.[229] Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand sich das ansässige Kunsthandwerk allerdings im Niedergang begriffen, dem 1789 durch eine Reorganisation der Reichsstädtischen Kunstakademie entgegengewirkt werden sollte.[230] Der Niedergang des Kunstgewerbes konnte trotzdem nicht aufgehalten werden und bei den Kupferstechern fanden die großen Meister wie Rugendas, Ridinger und Nilson keine Nachfolger.[231] Mit dem Aufstieg der ästhetischen Ideale des Klassizismus hatte der *Augsburger Geschmack*, über den sich bereits 1758 Winckelmann ereiferte, allmählich seine Leuchtkraft verloren.[232] Auch der für Augsburg wichtige, ehemals große Bedarf nach elaborierten katholischen Andachtsbildern hatte in süddeutsch-katholischen Kreisen seinen Zenit überschritten. Daneben beendeten seit den 1780ern durch Europa schwappende Säkularisationswellen die Existenz hunderter geistlicher Institutionen, die für die Augsburger Kupferstecher wichtige Kunden gewesen waren.[233] Die bedeutenderen Stecher gingen in

gewichtigste Kunstverleger des Spätbarock war Wolff, dessen Verlag nach seinem Tod an Johann Balthasar Probst und danach an Johann Georg Hertel überging. Bedeutend war auch der Verlag von Johann Andreas Pfeffel, den später Engelbrecht mit einer riesigen Stichproduktion leitete (BIEDERMANN 1998).

227 BIEDERMANN 1998

Zu den bedeutendsten zählten während des 17. Jahrhunderts Hans Ulrich Franck, Johann Heinrich Schönfeld und Jonas Umbach, im 18. Jahrhundert Bergmüller, Gottfried Bernhard Göz, Holzer, Johann Esaias Nilson, Johann Elias Ridinger und Georg Philipp Rugendas d. Ä. (BIEDERMANN 1998).

228 STOLL 2016, S. 19-23.

Holzer fertigte Kupferstiche nach eigenen Entwürfen und lieferte solche auch für Stiche, die andere ausführten, wurde aber nie als Verleger aktiv, und Scheffler bewarb sich 1728 auf eine Aufenthaltsgenehmigung in Augsburg mit einer Aufzählung der Orte, an denen er Seite an Seite als Freskant mit Cosmas Damian Asam gearbeitet hatte. Er empfahl sich selbst auch als Vorlagenzeichner und betonte, dass er in einer solchen Funktion bereits mit Augsburger Stechern zusammengearbeitet hatte, wobei dieses Argument einiges an Gewicht bei den Verantwortlichen besessen haben muss, die ihm seinen Antrag gewährten (STOLL 2016, S. 27; 30).

229 1734 waren allein 523 selbstständige Goldschmiede sowie Meister in verwandten Berufen, Maler, Briefmaler und Illuministen, Kupferstecher und Kunstverleger, Bildhauer und Uhrmacher in der Stadt ansässig, was einem Anteil von 15,8 % der Steuerzahler entsprach (FASSL 1984, S. 473).

230 Nach dem Vorbild von London, Bern, Leipzig und Hamburg bildete sich vor Ort eine Gesellschaft zur Beförderung der Künste, die für den Unterhalt der Akademie, die Erweiterung der Sammlungen und die jährlichen Preisverleihungen finanziell aufkam. Tatsächlich erlebte die Akademie mit Schülerzahlen von 54 im Jahr 1783 bis zu 155 1805 eine Spätblüte. Die alljährliche Preisverleihung und Kunstausstellung bildete als Leistungsschau des gesamten Kunstgewerbes ein gesellschaftliches Ereignis (FASSL 1984, S. 474).

231 FASSL 1984, S. 474.

232 Zum Stilwandel dieser Zeit siehe MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 364-366.

233 STOLL 2016, S. 35-37.

andere Städte wie St. Petersburg, Mannheim, Düsseldorf und Basel, und der Stahlstich sowie die Litographie begannen, den Kupferstich zu verdrängen,[234] dessen bedeutendstes deutsches Zentrum Augsburg gewesen war.[235] Bei den Gold- und Silberschmieden beschleunigten die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen den Niedergang. Der Übergang zur fabrikmäßigen Produktion wie in Hanau, Pforzheim und Esslingen gelang dem alten Augsburger Kunstgewerbe nicht, wobei vermutlich die glanzvolle Vergangenheit, die handwerkliche Tradition und eigene Ansprüche an die Kunstfertigkeit der Erzeugnisse einer solchen Entwicklung im Wege standen.[236]

3.1.4 Religion und Konfession – eine zweigeteilte Stadt?

Mit dem Westfälischen Frieden wurden in Augsburg in religiöser Hinsicht Weichen gestellt, die das Verhältnis zwischen den Konfessionen bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit prägen sollten. Im vorigen Jahrhundert hatte im Nebeneinander von Katholiken und Protestanten in der Stadt eine große Sprengkraft gesteckt, die sich in Ereignissen wie dem Kalenderstreit im ausgehenden 16. Jahrhundert entlud.[237] Religiöse Konflikte bislang ungekannter Schärfe folgten in den Kriegsjahren. Als Reaktion hierauf wurde im Westfälischen Frieden die Einführung eines paritätischen Systems in Augsburg kodifiziert.[238] Dies meint eine religiöse und politische Gleichberechtigung der Konfessionen, unabhängig von den faktischen Mehrheitsverhältnissen. Vorstufen für die Parität im Sinne der rechtlichen Koexistenz beider Konfessionen lassen sich schon im Augsburger Religionsfrieden 1555 finden,[239] seit dem der Augsburger Protestantismus sich an der lutherischen Variante der Reformation orientierte.[240] Forderungen nach konfessioneller Parität waren bereits in einem Beschwerdenkatalog

234 FASSL 1984, S. 474.
235 FRANÇOIS 1995, S. 335
236 FASSL 1984, S. 474.
237 HÄBERLEIN 1998.
Vehemente Auseinandersetzung zwischen katholischer Ratsmehrheit und protestantischer Bürgerschaft nach Annahme des päpstlich reformierten gregorianischen Kalenders 1583 bis in die 1590er-Jahre.
Zum Kalenderstreit siehe HÄBERLEIN 1998 und STEUER 1998.
238 Für Augsburg relevant ist Art. V § 2 (BSB/4 Eur. 64 a, o.A.: Friedens-Schluß […]. Mainz 1648, S. 29-31), in dem die genaue konfessionelle Zusammensetzung des Rats und der städtischen Ämter definiert wird. Ferner wird die Karolinische Regimentsordnung bestätigt.
239 RUMMEL 1998b.
Im Augsburger Religionsfrieden konnte durch die Festschreibung der Glaubensspaltung und damit der effektiven Anerkennung der lutherischen Konfession (THIER 2018, S. 109) eine länger andauernde Regelung zwischen Katholiken und Protestanten erreicht werden (LENGLE 1998a).
Zum genauen Inhalt des Augsburger Religionsfriedens siehe LENGLE 1998a.
240 KIESSLING 1998.

gegenüber einer kaiserlichen Schlichtungskommission während des Kalenderstreits zur Sprache gekommen,[241] aber erst mit deren Durchsetzung ab 1648 verwirklicht worden. Am 5. März 1649 einigten sich die Parteien über die definitive Zusammensetzung des neuen Rats. Es sollte künftig dauerhaft ein katholischer und protestantischer Stadtpfleger gewählt werden, im Geheimen Rat befanden sich fortan drei katholische und zwei protestantische Mitglieder. Als Kleiner Rat fungierten zwölf Mitglieder beider Bekenntnisse aus den Geschlechtern, ferner je zwei von den Mehrern,[242] ein Katholik und zwei Protestanten von den Kaufleuten sowie vier Katholiken und drei Protestanten aus den Gemeinden. Auch das Stadtgericht und die übrigen städtischen Ämter wurden paritätisch besetzt. Bei ungerader Zahl wechselte man im Bekenntnis der Amtsinhaber. Das Hospital, die Jakobspfründe, das Siechenhaus St. Servatius und die St.-Martins-Stiftung wurden als paritätische Stiftungen unter zwei Pflegern und genauer Festlegung der Rechte der katholischen und protestantischen Insassen reorganisiert. Die Parität ging peinlich genau hinab bis zu den geringsten städtischen Bediensteten und streifte dabei gewiss manchmal das Lächerliche,[243] was sich an abschätzigen Äußerungen fremder Reisender festmachen lässt.[244]

Tatsächlich führte die Parität zu einer starken Prägung des öffentlichen Lebens durch konfessionelle Bindungen, bot aber durch Nichtberücksichtigung der wirklichen Kräfteverhältnisse der jeweils in der Minderheit befindlichen Konfession einen wirksamen Schutz.[245] Die strikte Wahrung der Parität hatte wenig mit religiöser Freiheit und Toleranz zu tun, jedoch führte sie über ein Jahrhundert lang zu einem weitestgehend friedlichen Zusammenleben von Katholiken und Protestanten in einer großen Reichsstadt.[246] Dies macht

241 HÄBERLEIN 1998.

242 Bei den Mehrern handelte es sich um die nicht zum Patriziat gehörigen Mitglieder der Herrenstube, einer gesellschaftlichen Korporation und seit Einführung der Karolinischen Regimentsordnung einem eigenen Verfassungsstand, in der Patrizier und durch Heirat in diese Gruppe stubenfähige Nichtpatrizier zusammengeschlossen waren. Der Begriff leitet sich von der Bezeichnung der Herrenstube als *merere*, also bessere oder höhere, *gesellschaft* ab (Vgl. GEFFCKEN 1998a; GEFFCKEN 1998b).

243 ZORN 2001, S. 293f.

244 So bei SBB/JH.Geogr.it.o.5-a(1, Rabiosus, Anselmus [Wekhrlin, Wilhelm Ludwig]: Reise durch Ober-Deutschland. Bd. 1. Salzburg/Leipzig 1778, S. 73:
Es ist wahrscheinlich, daß die Parität in unendlich viel Fällen heilsamen und neuen Einrichtungen hinderlich gewesen ist. Die Vermehrung der Spitäler, und allgemeinen Zufluchtsörter des Elends: die Erweiterung der Zünfte; die Wahl der besten Subjekte zu Verwaltung des öffentlichen Wohls: die Ansiedelung einzelner Künstler: der Gebrauch der Arbeitstäge leiden darunter. Diese Krankheit ist so sichtbar, daß man behauptet, die evangelischen Religionsverwandten hätten in der Verborgenheit eine eigene Nothkasse, um etwas, so auf ihre Seite gesucht wird, durch Bestechung zu unterstützen.

245 RUMMEL 1998b.
Das Unvermögen mancher Vertreter der Aufklärung, das paritätische System in Augsburg aus dem Blickwinkel eines Ortsansässigen mitsamt seinen Verdiensten um religiösen Ausgleich in einer konfessionell gespaltenen Stadt zu verstehen, zeigt sich neben Wekhrlin im Werk Nicolais, Christian Friedrich Daniel Schubarts oder Johann Pezzls, die viel an der Reichsstadt auszusetzen fanden, wobei neben dem Fehlen von vielerorts typischen Formen der Geselligkeit und bürgerlicher Öffentlichkeit die Parität eine herausgehobene Rolle spielt (HÄBERLEIN 1998).

246 HÄBERLEIN 1998.

das paritätische Modell der Stadtverfassung zu einer Erfolgsgeschichte. Selbst wenn religiöse Auseinandersetzungen nicht ganz der Vergangenheit angehörten, kam es in Augsburg nach Einführung der Parität nicht mehr zu den vehementen konfessionellen Konflikten, welche die Zeit zwischen Reformation und Westfälischem Frieden geprägt hatten.

Eine bis heute wahrnehmbare Folge der Parität besteht im Augsburger Hohen Friedensfest, das alljährlich seit dem 8. August 1650 gefeiert wird.[247] Am Mittwoch nach dem eigentlichen Friedensfest gab es eine besondere Gedenkveranstaltung für die Kinder der protestantischen Schulen, die zu einem eigens veranstalteten Gottesdienst gingen und neben Naschwerk einen speziell zu diesem Anlass gestochenen und gedruckten Kupferstich, dessen Bedeutung durch einen Kommentar in Versform erläutert wurde, erhielten.[248] Solche Friedensgemälde entstanden aus der religionspädagogischen Erkenntnis heraus, dass die bildliche Anschauung für Kinder und Jugendliche einen geeigneteren und reizvolleren Anfangspunkt der Belehrung und Erziehung darstellt.[249]

Die Wahrnehmung der Friedensgemälde in der Stadt muss immens gewesen sein, wofür allein die Verteilung an rund 800 protestantische Schüler sorgte. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Größe und hohen künstlerischen Qualität sowie der beigefügten Erläuterung in Versform erhielten sie in der Regel durch die Aufbewahrung in Privatsammlungen sowie als häuslicher Wandschmuck eine gewisse Dauerhaftigkeit. Stecher und Verleger griffen gern auf das vielfältige Angebot aus den eigenen Reihen zurück und auch Freskanten orientierten sich an

247 Das Friedensfest zelebriert das Andenken an das am 8. August 1629 für Augsburg erlassene Restitutionsedikt, in dessen Folge die vierzehn protestantischen Prediger der Stadt aus ihrem Amt entlassen und ihre Kirchen geschlossen wurden. In den Augen der Protestanten war dies ein Verstoß gegen den Religionsfrieden, der besondere Signifikanz dadurch bekam, dass dieser in Augsburg unterzeichnet wurde, wo die Protestanten 1530 Karl V. ihr Bekenntnis übergeben hatten. Die Protestanten in der Stadt wurden durch die Hervorhebung dieser in ihrer Perspektive größten Daten der Reformationsgeschichte zusammengeschweißt und bildeten eine eigene Identität aus, als deren Ausdruck das Friedensfest gelten kann. Im Laufe der Konfessionalisierung, insbesondere ab dem Reformationsjubiläum 1617, wurden protestantische Jubiläen zu konfessionellen Repräsentationsfeiern, wobei das Streben nach Identität durch den Dreißigjährigen Krieg noch verstärkt wurde. Der Ablauf des Friedensfests folgte jenem der Reformationsjubiläen. Jedes Jahr am 8. August wurden in den sechs protestantischen Pfarrkirchen der Stadt feierliche Gottesdienste abgehalten, deren besondere Bedeutung durch speziell zu diesem Anlass verfasste und anschließend in gedruckter Form verkaufte Predigten unterstrichen wurde. Insbesondere in Jubiläumsjahren wurde das Friedensfest besonders intensiv gefeiert, so 1650 und 1755 acht, 1748 neun und 1730 sogar elf Tage (GANTET 2005, S. 271f.). Auch waren solche Jubiläen Anlass für aufwendige Festdekorationen in den protestantischen Kirchen der Stadt.

248 GANTET 2005, S. 272.

249 GIER 2005, S. 631.
Bereits 1651 wurden mit kleinen Kupferstichen geschmückte gedruckte Gebete verteilt. Die Herausgabe und Finanzierung der Friedensgemälde oblag der Gemeinde Zu den Barfüßern. Überwiegend zeigen sie Szenen und Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, aber auch Motive aus der Kirchen- und Reformationsgeschichte, Friedensallegorien und Darstellungen reichspolitischer Ereignisse, die immer wieder Bezüge zur Geschichte der Stadt Augsburg herstellten (GIER 2005, S. 631). Die 1652 fortgesetzte und ab 1654 kontinuierlich gepflegte Tradition der Friedensgemälde wurde 1789 eingestellt (DREYER 2017b, S. 202). In Anknüpfung hieran findet seit 1977 der Malwettbewerb zu den Augsburger Friedensbildern statt (O.A. O.J.a).

den Friedensgemälden, so Mages 1762 im Daserschen Haus am Ulrichsplatz. Auch in anderen Augsburger Kaufmannshäusern werden sich vermutlich häufiger Anknüpfungen an die Friedensgemälde ergeben haben.[250] Ob dies auch bei den Pfarrkirchen der Fall war, wird im abschließenden Vergleich erörtert werden.[251] Jedenfalls sorgte der umfangreiche Verbreitungsgrad von Friedensgemälden für eine vielfältige Rezeption der hier dargestellten, ikonographisch aufwendigen Malereien.[252]

Unter beiden großen Konfessionen der paritätischen Reichsstadt entwickelte sich im späteren 17. und 18. Jahrhundert ein intensives und vielfältiges religiöses Leben, auf das die konfessionelle Konkurrenzsituation zusätzlich stimulierend wirkte. Die katholische Frömmigkeit konkretisierte sich in zahlreichen Wallfahrten, etwa nach Biberbach, Andechs und Klosterlechfeld, feierlichen Prozessionen, einer lebhaften Heiligenverehrung und einer großen Menge an Laienbruderschaften. Große Bedeutung bei der Stiftung der Einheit unter Augsburgs Katholiken hatten die Kontroverspredigten als Gegenstück zum protestantischen Friedensfest, die regelmäßig viermal im Jahr in den großen Augsburger Kirchen stattfanden und zumeist von den Jesuiten gehalten wurden. Wie das Friedensfest dienten die Kontroverspredigten der symbolischen Abgrenzung von den jeweils Andersgläubigen und der Demonstration von Einheit und Solidarität der eigenen Glaubensgemeinschaft. Diese Predigten erhielten großen Zulauf und wurden zumeist nachgedruckt sowie teilweise in umfangreicheren Sammlungen zusammengefasst.[253]

Trotz ihrer aggressiven Form blieben sie eher defensiv als offensiv und sollten das Selbstverständnis jeder Konfessionsgemeinschaft aufrechterhalten und stabilisieren. Sie waren weniger nach außen als nach innen gerichtet. Wenn also protestantische Pfarrer unermüdlich den einerseits äußerlichen, andererseits irrationalen Charakter katholischer Frömmigkeit anprangerten, geschah dies weniger, um einen eventuellen katholischen Zuhörer zu bekehren, als vielmehr, um die protestantischen Gemeindeangehörigen gegen die möglichen Verführungen katholischer Liturgie zu schützen. Umgekehrt, wenn die katholischen Geistlichen gegen die allein auf das Bibelwort gestützte protestantische Frömmigkeit wetterten, so war die Intention die Bewahrung der eigenen Gläubigen vor

250 DREYER 2017b, S. 198; 201f.; 204.

251 Immer wieder finden sich hier die Ergebnisse von Umbauarbeiten in den Augsburger protestantischen Kirchen. So dominiert das Friedensgemälde von 1724 eine Darstellung der umgebauten Barfüßerkirche und das Friedensgemälde von 1749 ziert eine Kartusche, die einen Einblick in die erneuerte Raumschale von St. Anna bietet. Diese sind abgebildet bei JESSE 1981, S. 230f.; 280f. Solche Darstellungen sind für die Verwendung als Quelle meist nicht detailliert genug. Ein Überblick über sämtliche Darstellungen Augsburger Kirchen auf Friedensgemälden findet sich bei JESSE 1981, S. 44f.

252 DREYER 2017a, S. 92.

253 HÄBERLEIN 1998.

theologischen Spekulationen. Der Stil dieser zum eigenen Schutz entfachten Polemiken war auf beiden Seiten derselbe. Die Prediger folgten Schritt für Schritt der Argumentation des Gegners, um ihn zu widerlegen, wodurch die Predigten beider Konfessionen in ihrer Thematik voneinander abhängig wurden, was in einer Ansprache am 11. August 1715 der Jesuit Josef Glückenbach auch deutlich bekannte.[254]

Jesuiten wie Glückenbach waren ferner durch ihre Aktivitäten im Bildungswesen wie dem Jesuitenkolleg St. Salvator bedeutsam, das zur bevorzugten höheren Schule der katholischen Oberschicht avancierte. Auch nach der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 konnten die ehemaligen Ordensmitglieder ihre Bildungstätigkeit nahezu unbehelligt fortführen. Im Bereich der katholischen Mädchenbildung trat das Institut der Englischen Fräulein hervor. Am Ende des 18. Jahrhunderts zählte die Stadt 500-550 Ordens- und Weltgeistliche, was ca. 3-4 % der damaligen katholischen Bevölkerung entsprach.[255]

Der ranghöchste Geistliche der Stadt, der Augsburger Bischof, war während der Frühen Neuzeit an seinem Bistumssitz jedoch selbst nur wenig präsent. Der Verlust der Stadtherrschaft 1276 hatte dazu geführt, dass die Bischöfe nachmals ihre Residenz mit Vorzug[256] und ab Mitte des 16. Jahrhunderts endgültig[257] in die 1286 testamentarisch durch Bischof Hartmann von Dillingen in den Besitz des Hochstifts gekommene Stadt Dillingen an der Donau verlegten, wo auch die Verwaltung des Hochstifts eingerichtet wurde. Das Domkapitel residierte weiterhin in Augsburg und hatte als vom Bischof unabhängige Korporation dank seines Bischofswahlrechts auf die Leitung des Bistums und die Regierung des Hochstifts Einfluss.[258]

Die hochstiftische Repräsentation in Augsburg selbst litt unter den begrenzten höfischen Expansionsmöglichkeiten in der von Bürgerhäusern eingeengten Pfalz sowie unter der Abwesenheit der Bischöfe. Dies änderte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts während der Amtszeiten von Joseph I. von Hessen-Darmstadt und Clemens Wenzeslaus,[259] als die Augsburger Residenz insbesondere in der Amtszeit Josephs I. von 1740-68 zu einem kulturellen Zentrum avancierte.[260]

254 FRANÇOIS 1984, S. 517.
Es möchten einige sagen von unseren Leuten: was nützen die Kontrovers-Predigten, man macht die Lutheraner doch nimmer anders, sie bleiben doch wie sie seien? Es geschieht auch darum nicht, sondern wenn wir schweigen, so möchten einige Predikanten auftreten und sagen: Jetzt haben wir ihnen die Wahrheit gesagt, nun müssen sie schweigen (FRANÇOIS 1984, S. 517f.).
255 HÄBERLEIN 1998.
256 WEITLAUFF 2012.
257 WÜST 1998.
258 WEITLAUFF 2012.
259 WÜST 1998.
260 RUMMEL 1984b, S. 533.
Joseph I. liebte die schönen Künste, vor allem Musik und Theater, nahm aber auch seine geistlichen Pflichten

Innerhalb des Protestantismus gewann seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Erneuerungsbewegung des Pietismus Anhänger.[261] Die Geschichte der Augsburger protestantischen Kirche in den 150 Jahren nach dem Westfälischen Frieden ist eigentlich eine Geschichte des Pietismus in der Reichsstadt, da nur von ihm wesentliche Impulse ausgingen. Im Unterschied zu den Anhängern des Pietismus ist die lutherische Orthodoxie wenig in Erscheinung getreten. Der Entfaltung des Pietismus waren durch die Kirchenverfassung, die Aufsicht des Magistrats, aber auch durch die notwendige Gemeinschaft aller protestantischen Richtungen und ihren Gegensatz zu den Katholiken enge Grenzen gesetzt, sodass die protestantische Kirchengeschichte vornehmlich durch einige Persönlichkeiten geprägt wird, deren Wirken nicht immer an Erfolgen zu messen ist.[262]

Erster bedeutender Vertreter dieser Richtung war Gottlieb Spitzel, seit 1661 Diakon und 1682 Pfarrer bei St. Jakob sowie ab 1690 Senior[263] der protestantischen Geistlichkeit, der auch als Kirchen- und Religionshistoriker hervortrat.[264] Der Pietismus Hallescher Prägung fand mit der von einflussreichen protestantischen Ratsherren gegen den anfänglichen Widerstand eines Teils der Geistlichkeit geförderten Berufung Samuel Urlspergers zum Pfarrer von St. Anna

---

sehr ernst. Als aus dem Hochadel stammender Reichsfürst legte er großen Wert auf Repräsentation und ließ die Augsburger Residenz zwischen 1743 und 1754 ausbauen und prächtig ausstatten, nachdem bereits seine Vorgänger Johann Franz Schenk von Stauffenberg und Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg mit entsprechenden Arbeiten begonnen hatten. In der Augsburger Residenz empfing er Gäste wie 1751 den Kölner Kurfürsten Clemens August von Bayern, 1752 den Pfälzer Kurfürsten Karl Theodor und 1761 den bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph sowie seinen späteren Nachfolger Clemens Wenzeslaus, obwohl er oft monatelang nicht anwesend war. In dieser Zeit hielt er sich in Dillingen, Marktoberdorf, Mannheim, Schwetzingen, Stuttgart, München oder, wegen seiner schwächlichen Konstitution, auf Badekur in Aachen, Spa, Karlsbad und Plombières auf. Der 1764 zum Koadjutor bestellte Clemens Wenzeslaus wurde im selben Jahr zum Erzbischof und Kurfürsten von Trier gewählt, weswegen er bis 1793 hauptsächlich in Ehrenbreitstein und Koblenz residierte, nahm aber immer wieder Aufenthalt in Augsburg. 1793 verlegte er, veranlasst durch die Ereignisse der Koalitionskriege, seinen Sitz endgültig nach Augsburg, flüchtete allerdings aufgrund des Vorrückens der Franzosen zweimal nach Dresden. Bei der Säkularisation sicherte der bayerische Kurfürst ihm den Besitz von Schloss Marktoberdorf sowie eine Jahrespension von 50.000 fl und der Magistrat das Wohnrecht in der Residenz auf Lebenszeit zu, sodass er seinen Lebensabend im bisher gewohnten Stil verbrachte. Er verstarb am 27. Juli 1812 in Marktoberdorf (RUMMEL 1984b, S. 533-535).

261 HÄBERLEIN 1998.

262 BAIER 1984, S. 523.
Die Verankerung des Pietismus im protestantischen Frömmigkeitsleben Augsburgs zeigt sich auch in der bereits erwähnten Gründung des protestantischen Armenkinderhauses im Geiste des Pietismus (HÄBERLEIN 1998).

263 Dem protestantischen Ministerium standen zwei Senioren vor, von denen einer im Sommer- und einer im Winterhalbjahr den Vorsitz führte. Sie verteilten im Predigerkonvent die anfallenden kirchlichen Arbeiten und ordneten Vertretungen an. Der jeweilige Senior trug gemeinsame Amtsgegenstände vor und verhandelte durch Berichte, Anträge und Bitten im Namen seiner Kollegen mit der Oberkirchenpflege. Zu seinem Amtsbereich gehörte die Präsentation der Pfarrer wie die Ordination zum Predigtamt. Gemeinsam waren die Senioren oberste Prüfer eines Kandidaten bei der Bewerbung für die Neubesetzung einer Predigerstelle. Ferner lag in ihrer Hand die Zensur geistlicher Schriften und die Aufsicht über die Ordnung in allen kirchlichen Angelegenheiten (BAIER 1984, S. 520).

264 Als Theologe sah Spitzel seine vorrangige Aufgabe im Kampf gegen Unglauben und antireligiöse Strömungen. In der Nachfolge des Begründers des Pietismus, Philipp Jakob Spener, propagierte er eine gefühlsbetonte, innere Frömmigkeit, gleichzeitig aber auch die Notwendigkeit, an den Grundprinzipien der lutherischen Lehre festzuhalten (HÄBERLEIN 1998).

Eingang in den Augsburger Protestantismus. Unter Urlspergers Seniorat[265] wuchs sein Einfluss durch die Berufung von Geistlichen seiner Wahl,[266] wie Brucker,[267] der 1744 zum Prediger an Evangelisch Heilig Kreuz und 1757 zum Pfarrer von St. Ulrich ernannt wurde.[268] Generell bedeutet die Epoche Urlspergers, der bis 1764 im Amt war und 1772 starb, eine Stärkung der Protestanten in Augsburg, da seine Amtszeit wenig von Streitigkeiten geprägt war. Er ließ sich nicht auf Polemik ein, auch wenn zwischen 1724 und 1784 die Domprediger Franz Xaver Pfyffer und Alois Merz keine Gelegenheit ausließen, den katholischen Standpunkt nachdrücklich zu formulieren und die Protestanten ihnen keine Antwort schuldig blieben.[269]

Nach dem Ausscheiden Urlspergers drängten aufklärerische Ansichten immer mehr in den Vordergrund. Die Pietisten steigerten aber ihre Abwehrkräfte und lebten umso eindringlicher ihr Frömmigkeitsideal. Die Kirchengeschichte des protestantischen Augsburg ab dieser Zeit ist daher schwer zu konsensieren. Ebenso schwer ist abzuschätzen, wieweit ein rationalistischer Geist die Religiosität beeinträchtigte. Von Auseinandersetzungen über theologische Fragen ist nichts bekannt, auch wenn diese wie zuvor sicher nicht ausblieben. So erhielt das Auftreten des eine pietistische Richtung eigener Prägung vertretenden Zürcher Waisenhauspfarrers Johann Caspar Lavater 1778 eine positive Resonanz, aber auch beim Besuch Pius' VI. enthielt die protestantische Kirche sich jeder Polemik. Selbst als der Rektor von St. Anna wegen einer als allzu devot empfundenen Haltung beim Besuch des Papstes in der Bibliothek auf überregionaler Ebene angegriffen wurde, schwieg die Augsburger Geistlichkeit offiziell dazu und beließ ihn im Amt. Man war vorsichtig und klug genug, sich auf keinen neuen Streit einzulassen.[270]

Ein Vorgang von entscheidender Bedeutung war die Umkehrung des Zahlenverhältnisses zwischen beiden großen Konfessionen, die sich zwischen 1650 und 1750 vollzog.[271] Um 1645

265 HÄBERLEIN 1998.

266 BAIER 1984, S. 525.

267 Brucker war zweifellos einer der herausragendsten Augsburger Gelehrten des 18. Jahrhunderts, der sich einen Namen als Verfasser einer fünfbändigen Philosophiegeschichte sowie einer Sammlung von Lebensbildern deutscher Gelehrter seiner Zeit einen Namen machte. Seinem Versuch, 1746 gemeinsam mit protestantischen Patriziern eine historisch orientierte gelehrte Gesellschaft *Ad insigne pinus* ins Leben zu rufen, war kein dauerhafter Erfolg beschieden. Im Gegensatz zu vielen anderen mitteleuropäischen Städten blieb die Gründung gelehrter Gesellschaften und Sozietäten in Augsburg immer wieder in Ansätzen stecken. Die Pflege gelehrter Interessen blieb entweder eine individuelle Angelegenheit oder erfolgte über die Korrespondenz mit auswärtigen Gleichgesinnten (HÄBERLEIN 1998).

268 HÄBERLEIN 1998.

269 BAIER 1984, S. 525f.

270 BAIER 1984, S. 527f.

271 Die bei Ende des Dreißigjährigen Krieges nur noch rund 20.000 Einwohner zählende Stadt wuchs bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts auf etwa 27.000 Bewohner an.Um die Mitte des 18. Jahrhunderts dürfte Augsburg maximal 30.000 Einwohner gezählt haben. Die Bevölkerungszahl stagnierte in der zweiten Jahrhunderthälfte bei ca. 28.000-30.000 Einwohnern (HÄBERLEIN 1998).

stellten die Protestanten noch 70 % der Stadtbevölkerung. Um die Jahrhundertwende war das Verhältnis zwischen Katholiken und Protestanten ausgeglichen, während um die Mitte des 18. Jahrhunderts Augsburg, seit der Reformation eine überwiegend protestantische Stadt, zu 60 % katholisch geworden war. Während die protestantische Bevölkerung im Wesentlichen das Niveau von 1645, also 13-14.000 Menschen, beibehielt, expandierte die katholische Bevölkerung stark, ehe sie sich um 1730 stabilisierte. In der Folgezeit verlief die Entwicklung beider Gruppen in ähnlichen Bahnen.[272] 1807 lebten 16.053 Katholiken und 11.636 Protestanten in der Stadt.[273] Der Hauptgrund für das starke Wachstum der katholischen Bevölkerung lag in der Zuwanderung aus dem altgläubigen Umland, wohingegen die Protestanten eher eine sesshafte, bereits lange in der Stadt verwurzelte Gruppe bildeten.[274]

Die Lebensbereiche beider Konfessionen überlagerten sich vielfach im reichsstädtischen Alltag und beide Gruppen traten in verschiedensten Situationen miteinander in Kontakt. Katholische Dienstboten waren häufig in protestantischen Haushalten beschäftigt, protestantische Kunsthandwerker wurden für katholische kirchliche Auftraggeber tätig und Handwerksgesellen beider Konfessionen arbeiteten im Falle von Auseinandersetzungen mit den Meistern zusammen. Auch entwickelten sich in Augsburg keine konfessionell einheitlichen Wohngebiete. Andererseits grenzten die Angehörigen beider Konfessionen sich in einer Reihe von Lebensbereichen deutlich gegeneinander ab. Dies gilt vor allem für den Bereich der Familie. Im 18. Jahrhundert gab es in Augsburg nur sehr wenige interkonfessionelle Trauungen. Zwischen 1774 und 1779 lag deren Anteil bei weniger als einem Prozent. Im späteren 17. und 18. Jahrhundert lässt sich dazu eine zunehmende konfessionelle Abgrenzung im Bereich der Vornamensgebung feststellen.[275] Auch hinsichtlich des Fassadenschmucks der Häuser, der Wohnungseinrichtungen oder der Frauenkleider

272 HÄBERLEIN 1998.

273 BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 95; 360.

274 HÄBERLEIN 1998.
Besonders augenfällig wird diese Verschiebung des Kräfteverhältnisses im Buchdruck, wo aus einer katholischen und vier protestantischen Druckereien am Ende des Dreißigjährigen Kriegs mit dem Anwachsen der Zahl der Druckereien auf elf-14 im 18. Jahrhundert auch der Anteil der katholischen Drucker zunahm. Um 1740 war das Verhältnis mit sieben zu sieben ausgeglichen. Im Buchhandel und Verlagswesen hingegen errangen katholische Händler und Verleger wie Bencard, Wolff und Veith seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert eine eindeutige Vorrangstellung (HÄBERLEIN 1998).

275 Die meisten der betont katholischen Vornamen waren jene erst kürzlich kanonisierter Heiliger oder solcher, deren Kult durch die Gegenreformation wieder zu Ehren gelangte, wie vor allem Anton und Antonia, Aloys und Aloysia, Ignaz, Franz Xaver und Theresia. Protestantische Vornamen sind eher dadurch auszumachen, dass bestimmte Merkmale fehlten, wie Maria im Bereich der Doppelvornamen, an deren Stelle Anna, Catharina, Dorothea, Elisabeth oder Johanna traten. Im Lauf des 18. Jahrhunderts ging die Zahl der protestantischen Taufen auf biblische Namen zurück und wurde aufgewogen durch ein Wachstum bei germanischen Vornamen wie Christian, Friedrich oder Heinrich und ihren weiblichen Ableitungen (FRANÇOIS 1991, S. 172; 175f.).

bestanden deutliche konfessionell bedingte Unterschiede. Glaubensübertritte kamen zwar vor,[276] doch waren die meisten Konvertiten relativ jung, ohne größere familiäre Vernetzung und in sozialer Abhängigkeit, so als Knechte oder Mägde lebende Personen. Der Wechsel der Konfession erscheint häufig als Bruch mit der Familie und der vorigen sozialen Umgebung des Konvertiten.[277]

Die strikte Gleichberechtigung der beiden Konfessionen, die Tatsache, dass jeder Bürger von Kindheit an wusste, welcher *Religionsverwandtschaft* und welcher kulturellen Welt er zugehörte und noch allgemeiner das Bewusstsein, dass Katholiken wie Lutheraner ständig aufeinander angewiesen waren, schufen vorteilhafte Bedingungen für eine alltägliche Praxis des Kompromisses und der Toleranz. Umgekehrt verpflichtete die andauernde Gefahr, die das gezwungene Zusammenleben beider Konfessionen für die Aufrechterhaltung der jeweils eigenen Identität mit sich brachte, Katholiken und Protestanten immer wieder, an ihre Eigenheit und ihre Unterschiedlichkeit zu erinnern, was umso mehr geschah, da die ideologische Legitimität jeder Konfessionsgemeinschaft auf der Negation der anderen beruhte.[278]

Das System der Parität wirkte heilsam und effektiv, da es den städtischen Frieden sicherte, ein soziales Zusammenleben regelte und Konflikte in Grenzen hielt sowie die freie Entfaltung der künstlerischen, kulturellen und wirtschaftlichen Kräfte garantierte. Die starke Prägung des öffentlichen Lebens durch theologisch-konfessionelle Bindungen hat allerdings die von der Aufklärung ausgehenden geistigen Strömungen lange zurückgehalten. Dieses an sich statische, nicht aufzuhebende System, das die innere Dynamik der beiden Konfessionsparteien förderte und religiöse Indifferenz verhinderte, beinhaltete eine uneingestandene Gemeinsamkeit beider Konfessionen gegen alle Andersdenkenden, etwa gegen die Aufklärer, die nicht fähig waren, dieses System realistisch und gerecht zu beurteilen.[279]

Kontroversen zwischen den Religionsparteien äußerten sich besonders heftig in den beiden Jahrzehnten nach dem Westfälischen Frieden und spielten sich meist auf sehr niedriger Ebene ab. So zertrümmerten 1658 katholische Studenten einem protestantischen Pfarrer die Fensterscheiben, woraufhin sie von protestantischen Handwerksgesellen in einen Lechkanal geworfen wurden, und 1685 musste der Rat durch einen Erlass die Verbreitung von Spottbildern, Schmähschriften und beleidigenden Redensarten unterbinden. Vereinzelte

276 Jedoch selten, vielleicht 20-30 im Jahr (ROECK 2023, S. 141).
277 HÄBERLEIN 1998.
278 FRANÇOIS 1984, S. 518.
279 FRANÇOIS 1984, S. 518.

gewaltsame Zusammenstöße zwischen Mitgliedern beider Konfessionen existierten auch im 18. Jahrhundert. In den Tagen vor Fronleichnam 1718 und während der Prozession kam es zu schweren Tumulten, in denen mehrere Menschen verletzt[280] und zwei sogar getötet wurden. Begebenheiten dieser Art sind im Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit aber als Ausnahme anzusehen, die den Regelfall eines friedvollen,[281] wenn auch zunehmend distanzierten[282] Zusammenlebens zwischen Katholiken und Protestanten bestätigen

3.1.5 Augsburg und die Kunst – *ein Sammelplatz verdienter Männer*[283]

Die Geschichte von Augsburgs Wiederaufstieg nach dem Dreißigjährigen Krieg ist auch eine Geschichte des Aufblühens der Kunst. Auf die tragende Rolle des Kunsthandwerks für die städtische Wirtschaft und die Position der Kupferstecher im Gefüge des Buch- und Verlagswesens wurde bereits eingegangen. Hier soll daher die Rolle der durch Stetten von den anderen Zweigen der künstlerischen Betätigung wie *mechanischen und chymischen* Künsten sowie den Kunsthandwerkern, also denjenigen Handwerkern, *welche nicht blos für die tägliche Nothdurft, sondern hauptsächlich […] für den Luxus beschäfftiget sind*, abgegrenzten *schönen Künsten*[284] und unter diesen insbesondere jene der Malerei beleuchtet werden, auf die auch der Hauptanteil der Kunsttätigkeit beider Konfessionen entfiel.[285]

Dass sich Augsburg bereits relativ kurze Zeit nach dem Westfälischen Frieden wieder unter die ersten Kunstzentren des Heiligen Römischen Reichs einordnen konnte, geht auf das Zusammenspiel mehrerer Faktoren zurück. Rat, Handelsherren, Künstler und Zünfte

280 BAIER 1984, S. 521.
Im Zuge der Ereignisse kamen Gerüchte über ein Blutwunder auf, welche die Stimmung weiter aufheizten. Ein am 28. Juni erlassenes Dekret zeugt von den Bemühungen des Rats, den Frieden zwischen den Konfessionen zu wahren: Dieses verkündete, dass *solches Spargiment aber gantz falsch / und ohne Grund sich befindet. Da aus dererley unwahrhafften / und ungegründeten Vorgeben gar leicht sehr schädlicher Haß / Widerwillen / Verkerung / und gefährliche Weiterungen sowol allhier / als anderswo erfolgeren könten befahl das Ratsdekret, sich bey [unleserlich] schwehren Straff dergleichen unbegründeten Spargimenten / und anderen dergleichen unwahrhafften Reden und Schreibens / wie nicht weniger alles Auflauffens / zusammen Rottierens / übel-redens / und Pasquillierens zu enthalten. Ferner wurde eine Deputation angeordnet / durch welche die Unordnungen und Thätlichkeiten / welche bey denen am 15. 17. 18. und 19.ten entstandenen Händlen und Tumulten fürgegangen / untersuchen zu lassen / und einem jeden Theil darüber die unpartheyische Justiz zu verschaffen / darnach [unleserlich] zu richten / und vor Schaden zu hüten* (StadtAA/00405/53 tom I, Ratsdekret vom 28. Juni 1718).
281 HÄBERLEIN 1998.
282 ROECK 2002, S. 17.
283 SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779, S. 2f.
284 Alle Zitate: SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779, S.)(3v.
285 BUSHART 1984, S. 494.

arbeiteten, durch gemeinsame Interessen verbunden, einander zu und schufen so einen fruchtbaren Nährboden, auf dem die Künste gedeihen konnten. Wie schon vor dem Krieg förderte der Rat aktiv die Einbürgerung fähiger auswärtiger Künstler auch gegen den Einspruch der Zünfte und damit gegen die von ihm selbst erlassenen Zunftbestimmungen.[286] Auch ließen sich aufgrund der Parität begabte Künstler beider Konfessionen in der Stadt nieder und konnten Bürgerrecht wie Meistergerechtigkeit erlangen.[287] Ferner resultierte der Wiederaufstieg Augsburgs als Kunststadt in der Funktion als wichtiger Relaisstation der Reichspost und der Lage am Schnittpunkt von Verkehrs- und Nachrichtenströmen zwischen Norden und Süden. Die Zersplitterung Bayerisch-Schwabens zwischen Staaten unterschiedlichster Verfassung, die mehr oder minder große Spielräume für Neu- und Umbauten hatten und die ebenso wie die bürgerlichen und adeligen Eliten in den Städten in Kultur investierten, machte die Region um Augsburg zu einer einzigartigen *Auftraggeberlandschaft.*[288]

Um 1670 konnte eine Reihe der namhaftesten Künstler in Augsburg praktizieren, ohne das Bürger- und Meisterrecht zu erwerben oder wenigstens den Beisitz zu erlangen. Der gesellschaftliche Status der Künstler selbst hatte sich auch geändert. Oft genug konnten diese aufgrund ihres Herkommens, verwandtschaftlicher Beziehungen oder hochvermöglicher Empfehlungen Rat und Zünften gegenüber selbstbewusster auftreten als in früheren Zeiten. Auffällig ist die Herkunft vieler Künstler aus großbürgerlichen Familien, Adel oder Patriziat.[289] Auch wenn der größte Teil der Künstler nach wie vor zu den schlecht oder wenig verdienenden Handwerkern zählte, bedeutete nun Künstler zu sein mehr denn je Aussicht auf öffentliche Anerkennung und Erfolg.[290]

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Aufblühen der Künste war die Gründung der

286 BUSHART 1984, S. 490.
287 ROECK 2002, S. 19f.
288 ROECK 2010, S. 26.
289 Der ab 1670 ansässige (KLEMM 2005, S. 426) Joachim von Sandrart war Pfalz-Neuburgischer Rat und Herr auf Stockau, Schönfeld, ab 1652 in Augsburg, betonte seine edle Herkunft als Sohn eines Biberacher Bürgermeisters und ließ sich als Adelsperson titulieren und Johann Heinrich von Spillenberger (BUSHART 1984, S. 490), ab 1663 in Augsburg (PRANGE 2010, S. 699) und 1669 in den Reichsadelsstand erhoben, entstammte ungarischem Adel (BUSHART 1984, S. 490f.).
290 BUSHART 1984, S. 490f.
So stellte Joachim von Sandrart 1671 sein Altarblatt der *Himmlischen Glorie* für die Wiener Schottenkirche vor der Absendung im Goldenen Saal des Rathauses aus, wo es von vielen tausend Personen besichtigt wurde. Sogar Fürsten besuchten die Künstler in ihren Ateliers, so 1667 Cosimo III. von Toskana Johann Ulrich Mayr. 1712 erwarb Herzog Anton Ulrich von Braunschweig im Atelier des Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas d. Ä. sechs große Stücke. Bergmüller hatte die Würde eines Hauptmanns der Bürgergarde inne und war Kabinett- und Hofmaler des Bischofs, Jonas Umbach bischöflicher Kammermaler und gehörte wie bspw. Johann Georg Knappich und der Goldschmied Abraham Drentwett zum Großen Rat. Eine Reihe von aus dem Goldschmiedestand hervorgegangenen Silberhändlern wurde in den erblichen Adelsstand erhoben und ins Patriziat aufgenommen (BUSHART 1984, S. 491).

Augsburger Kunstakademie als zweite solche Institution in Deutschland. Die Initiative ging auf Sandrart zurück, der 1662 die Nürnberger Akademie ins Leben gerufen hatte.[291] In Augsburg initiierte er vor 1674 ebenfalls eine solche, die ab 1684 vom protestantischen Teil des Rates gefördert wurde, der Mayr und Johann Sigmund Müller als Direktoren berief.[292] Diese zunächst private Einrichtung sollte laut Sandrart der lernbegierigen Jugend zugutekommen und diente insbesondere der Fortbildung der Künstler in Verbindung mit dem gemeinsamen Zeichnen nach lebenden Modellen und Vorlagen. Der Unterricht fand in den Häusern der Künstler selbst statt. 1710 wurde die Akademie zu einer öffentlichen Anstalt unter der Leitung je eines katholischen und eines protestantischen Direktors gemacht.[293] 1712[294] erhielt sie zwei Räume in der Stadtmetzg und Holz zum Heizen zugewiesen. Der Unterricht dauerte von sechs bzw. halb sechs Uhr bis acht Uhr jeden Abend während des Winterhalbjahrs und kostete 3 fl. Der Inhaber der Direktorenstelle, die jährlich zwischen den Konfessionen alternierte, erhielt 50 fl.[295]

Während des ganzen 18. Jahrhunderts spielte die Akademie für die Stadt und die Augsburger Kunst eine bedeutsame Rolle, was sich in den Personen der Direktoren, jeweils den bedeutendsten Künstlern der Stadt, spiegelt.[296] Auch außerhalb Augsburgs fand die Akademie große Beachtung,[297] was sich in der Mitgliedschaft bedeutender auswärtiger Künstler und Gelehrter ausdrückte. Nach dem Verlust der Reichsfreiheit und der offiziellen Gründung der Münchner Akademie wurde die Reichsstädtische Kunstakademie 1808 zu einem nicht eigenständigen Institut, einer sog. Provinzial-Kunstschule. 1813 wurde die Bezeichnung Reichsstädtische Kunstakademie offiziell liquidiert. Gegenwärtig stellt sich die Fakultät für Gestaltung der Hochschule Augsburg in die Nachfolge der Reichsstädtischen Kunstakademie.[298]

Das wichtigste Ziel der Augsburger Künstler war mehr denn je die Steigerung des Exports. Das Ansehen, das die Maler sich durch ihre Ausbildung im Ausland erworben hatten, verhalf ihnen dazu, sich die meisten einträglichen Großaufträge der Kirchen und Höfe während des

291 BUSHART 1998.
292 KRÄMER 2009.
293 BUSHART 1984, S. 491f.
294 KRÄMER 2009.
295 BUSHART 1984, S. 492.
296 Auf katholischer Seite hatte zunächst Johann Rieger das Direktorat inne (1710-1730), gefolgt von Bergmüller (1730-1762), Günther (1762-1783) und Huber (1783-1815), auf protestantischer Seite zunächst Rugendas (1710-1742), dann Gottfried Eichler d. Ä. (1742-1759), Ridinger (1759-1767), Nilson (1769-1786) und Johann Elias Haid (1786-1808) (KRÄMER 2009).
297 Die verstärkte Bedeutung der Akademie über die Stadtgrenzen hinaus beginnt allerdings erst mit Bergmüllers Direktorat (MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 33).
298 KRÄMER 2009.

Wiederaufbaus nach dem Krieg zu sichern, wobei offensichtlich keine Rolle spielte, dass die bedeutendsten unter ihnen, so Schönfeld, Sandrart, Spillenberger oder Johann Heiss, Lutheraner oder Calvinisten waren.[299] Die Anziehungskraft Augsburgs als kulturelles Zentrum zeigt sich darin, dass diese großen Künstler sämtlich nicht in Augsburg geboren wurden, sondern sich dank den für sie günstigen Umständen[300] bewusst in der Reichsstadt niederließen. Aber auch die in Augsburg gebürtigen Maler wie Georg Melchior Schmittner, Isaak Fisches d. Ä., Franz Friedrich Franck und Mayr, Sohn der Augsburger Künstlerin[301] Susanna Mayr, die Sandrart äußerst wohlwollend in seiner *Teutschen Academie* besprach,[302] Müller oder Ferdinand Hainzel bemühten sich um ihre Aus- und Weiterbildung im Ausland.[303]

Dennoch begann sich nach 1680, Auftragslage und Reputation der Augsburger Maler rasch zu verschlechtern. Zwar hatten sich in Augsburg weitere bedeutende Künstler niedergelassen. So kam 1696 der hauptsächlich Altarblätter und Landschaftsbilder ausführende Johann Rieger und 1679 Rugendas in die Stadt, der sich auf Schlachten-, Reiter- und Lagerszenen spezialisiert hatte und auch für Kupferstich und Schabkunst malte. Seit vermutlich 1700 stand Karl Wilhelm de Hamilton aus Brüssel als Maler von Stillleben und Tierbildern im Dienst der Bischöfe und ab 1709 war mit Johann Falch ein weiterer Tier- und Pflanzenmaler in Augsburg ansässig. Andere Namen, die Augsburg zu dieser Zeit anzog, waren bspw. Eichler d. Ä., ein in Italien und bei Johann Kupetzky geschulter Porträtist, und der Historienmaler Philipp Ernst Thoman von Hagelstein. In München, Wien, Innsbruck und Konstanz war aber eine übermächtige Konkurrenz herangewachsen, welche die zukunftsträchtigen Aufträge auf dem Gebiet der Altarbild- und Freskomalerei in den bisher von Augsburg versorgten Gebieten an

299 Schönfeld lieferte Altarblätter u.a. für die Dome und Klosterkirchen in Salzburg, Leoben, Würzburg, Ochsenhausen, Eichstätt und Innsbruck, malte die Deckenbilder im Goldenen Saal der Residenz München und im Schloss Oettingen und schuf Historienbilder und Porträts für den Kaiserhof sowie die Fürst(erz)bischöfe von Salzburg und Passau. Seine Arbeiten gelangten bereits zu Lebzeiten in den Kunsthandel und wurden vielfach in Stichen reproduziert. Sandrart beteiligte sich mit Schönfeld an der Ausstattung der Dome in Bamberg, Würzburg, Salzburg und Eichstätt, Heiss lieferte Altarblätter in verschiedene Kirchen beider Konfessionen Süddeutschlands und Österreichs und Knappich, der 1660 das Bürgerrecht erwarb, war vermutlich der erste Augsburger Künstler, der sich in der Technik der Freskomalerei in Wettenhausen und Oettingen versuchte (BUSHART 1984, S. 493).

300 Augsburg stellte bedingt durch die Fülle von Kloster- und Wallfahrtskirchen in der Gegend, die bischöfliche und jesuitische Präsenz sowie die Verkehrslage am Alpenrand eine Drehscheibe bei künstlerischen Neuerungen dar (LINK 2009, S. 163).

301 BUSHART 1984, S. 493.

302 SuStBA/2 H 308 -1, Sandrart, Joachim von: Der Teutschen Academie Zweyter Theil […]. Nürnberg 1675, S. 328f. Er schreibt hier u.a., dass *sie sich mithin gar fruh auf die Zeichen-Kunst geleget/ und ist darinnen/ vermittelst ihres guten Geistes/ zeitlich hoch gekommen: Damit sie aber deßelben eine Prob zeigen möchte/ hat sie nicht allein mit der Nadel/ und sonsten allerley überaus trefliche Spickel-Arbeit nach den Regeln der Zeichen-Kunst verfartiget/ sondern auch auf Pergament mit der Scheer ein solches köst- und künstliches Meisterstuck gemacht/ daß man schrifftlich daßelbe nicht so hoch loben kan/ als seine Würdigkeit verdienet: […] Nächst diesem hat sie selbsten auch den Pensel ergriffen/ und […] allerhand vernünftige und zierliche Gemälde verfärtiget […]*.

303 BUSHART 1984, S. 492f.

sich zu reißen vermochte und die Augsburger Werkstätten auszuschalten drohte. Zur rechten Zeit kam im Winter 1712/13 Bergmüller in die Stadt, der sich als Freskant bereits in Düsseldorf einen Namen gemacht hatte. Sein rascher Erfolg als Maler von Altarblättern, Freskant, Zeichner für den Kupferstich, als Mittelpunkt eines sich ständig vergrößernden Kreises fähiger Mitarbeiter und als Mitglied sowie schließlich Leiter der Kunstakademie bestätigte die in ihn gesetzten Erwartungen. Der Kreis von Bergmüllers Auftraggebern reichte von Salzburg und Zwettl bis an den Oberrhein und von Franken bis nach Tirol. Der durch Bergmüllers Schaffen erlangte Stellenwert der Augsburger Freskanten erwies sich als so einträglich, dass sich auch weitere Künstler daran beteiligen konnten[304] und Augsburg zum wichtigsten Zentrum der Decken- bzw. Freskomalerei des Barock und Rokoko in Deutschland avancierte.[305]

Die Zeit des *Augsburger Geschmacks* von 1730-70 stellte nicht nur eine Stilphase dar, sondern löste vielmehr frische künstlerische Aktivitäten aus, die neue Interessenten- und Bestellerkreise anzusprechen vermochte. Die Augsburger Kunst wurde bürgerlicher, volkstümlicher und unterhaltsamer, ihre Produktion rationalisiert und ihr Preis den Käuferschichten angepasst. Auch die Hinterglasmalerei in Augsburg kam zu überregionaler Bedeutung. Bereits an den Kunst- und Kabinettschränkchen des 17. Jahrhunderts waren die Hinterglasmaler mit Einlagen an Türen, Schubladenfronten und Innenfächern beteiligt gewesen, aber spätestens um 1730 verselbstständigte sich ihre Technik zum gerahmten Hinterglasbild, das in seinen besten Beispielen, etwa von Johann Wolfgang Baumgartner, den Rang eines autonomen Kunstwerks erreichte. Augsburger Hinterglasbilder wurden auch zur Mengenware, die für den Weltexport bestimmt war.[306] Stetten erwähnt die weit über die Grenzen der deutschen staatlichen Gebilde hinaus bestehende Popularität dieser Augsburger Kunstwerke in seiner *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte*.[307]

304 BUSHART 1984, S. 493f.
305 BAUER 2020, S 8.
306 BUSHART 1984, S. 497-499.
307 SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779, S. 359f.:
Es ist hier noch eine andere Art von Malerey in Uebung, welche, besonders wann nicht eben Kunstarbeiten verlangt werden, zu Auszierung der Zimmer und Kabinete sehr dienlich, und deswegen an vielen orten sehr beliebt ist, nämlich die Malerey auf Glas. […] Sie bedient sich der gewöhnlichen Oelfarbe, doch erfordert die verkehrte Art, sie aufzutragen, einen eigenen Mechanismum. Von dieser Art werden durch die Herren Bauren, Bersauert, Lederer und andere sehr schöne und feine Arbeiten gemacht, welche auch bis nach Portugall, Spanien und in die amerikanischen Colonien gebracht werden. Zwar werden sie meist nach Kupferstichen verfertiget, allein die Colorit erfordert einen eigenen Künstler, und diejenigen, welche darinn sich besonders hervorthun, sind so gut als andere darunter zu zählen.
Baumgartner verwendete eine spezifische Technik der Hinterglas-Farbradierung, die in keinem anderen Hinterglaszentrum der Welt jemals Einsatz fand (TREPESCH 2022, S. 11), auf Basis von Terpentin (SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779, S. 325). Er war aber nur einer von 28 Hinterglasmalern des 18. Jahrhunderts, die in Augsburg namentlich

Das ausgedehnteste Betätigungsfeld in dieser Zeit eroberten sich die Freskanten. Neben Bergmüller, Scheffler und Johann Georg Wolcker war ab 1730 eine niemals zuvor so hohe Zahl an jungen Malern nach Augsburg gezogen[308] und hatte das Meister- und Bürgerrecht erlangt, um recht oder schlecht zu Verdienst zu kommen, obwohl die nahe Konkurrenz Münchens sowie kleinerer Zentren wie Dillingen, Donauwörth, Kempten, Konstanz, Lauingen, Landsberg, Riedlingen oder Weißenhorn zu höchster Kraftanstrengung und schärfster Kalkulation zwang. Ein Grund hierfür war die Kunstakademie und die Person Bergmüllers als deren Direktor sowie Künstler von weit überregionaler Strahlkraft,[309] aber auch Querverbindungen unter den Künstlern und die Beziehungen zu den ortsansässigen oder benachbarten Wessobrunner Stuckateuren. Ebenfalls eine Erklärung für diese Entwicklung bieten Empfehlungen durch die Jesuiten, deren Einfluss über Augsburg hinausreichte, der Benediktiner von St. Ulrich und Afra für die Klöster der schwäbischen und benachbarten Benediktinerkongregationen oder die Zugehörigkeit der auftraggebenden Pfarrherren zur Augsburger Diözese. Dennoch bleibt der weite Radius der Augsburger Freskomalerei, der sich bis nach Düsseldorf, Trier, Mainz, Würzburg, Neiße, Regensburg, Ingolstadt, Stuttgart und Südtirol, in die Deutschschweiz, ins Elsass und selbst nach München mit seinem Überfluss an eigenen Künstlern ausgriff, sowie die hohe Qualität der geschaffenen Werke erstaunlich.[310]

Zu den bedeutendsten Namen zählen der 1730 aus Burgeis in Südtirol eingetroffene Holzer,[311] dem die Bewunderung seiner unmittelbaren Nachwelt Adjektive wie *groß* und *genial*, die Bezeichnungen *pictor ingeniosus*, *frühvollendetes Malergenie* und *helles Licht der Barockmalerei* sowie das Lob Goethes und sogar des Ideologen des Klassizismus Winckelmann einbrachte,[312] der ebenfalls 1730 aus dem mährischen Wehlerad angekommene

überliefert sind. Sie waren in der Malerzunft organisiert. Ihr Augsburg-typischer Stil, der sich durch die Verwendung lasierender Ölfarben in zartem Kolorit mit gedämpften Brauntönen und vorwiegend rötlichen Kontrasten auszeichnete, machte Augsburg zum wohl bekanntesten Zentrum für Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts. Die Blütezeit dieser Kunstform währte allerdings nur relativ kurz von ca. 1760-ca. 1800. Sie beendete der durch die Kontinentalsperre blockierte Fernhandel und der sich wandelnde Geschmack der Käuferschaft, der zum Zusammenbruch der Absatzmärkte und damit zum Erliegen der Augsburger Hinterglasmalerei führte (STEINER/ULRICH 2022, S. 21f.).

308 Fast jeder zweiten der in Süddeutschland tätigen Freskanten (BAUER 2000, S. 51).

309 Bergmüllers Schülerkreis entwickelte im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert eine spezifisch augsburgische Malerei des süddeutschen Rokoko. Zusammen bildeten die aus der Akademie hervorgegangenen Maler die zentrale Gruppe innerhalb der süddeutschen Freskomalerei, geradezu eine *Augsburger Schule* (MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 33).

310 BUSHART 1984, S. 499f.
Neben scheinbar mühelosen, einfallsreichen Auszierungen von Kirchen, Kapellen, Schlössern, Sälen, und Treppenhäusern schufen die Augsburger Freskanten auch bald bilderbuchartig erzählende, bald Architekturgliederung vortäuschende Fassadenmalerei an bürgerlichen Häusern (BUSHART 1998).

311 BUSHART 1984, S. 500.

312 Vgl. ROECK 2010, S. 19.

Göz, der sich 1731 die Meistergerechtigkeit erheiratende Asam-Schüler Günther aus Tritschengreith und Baumgartner, der 1732 aus Kufstein kam und ebenfalls als Freskant berühmt werden sollte. Weitere, aber keinesfalls alle bedeutenden Künstler dieser Zeit waren Franz Joseph Degle, Mages, Franz Sigrist, der spätere Akademiedirektor Huber, Joseph Christ, Vitus Felix Rigl, Jakob Fröschle und schließlich ab 1774 als letzter in der Reihe der Augsburger Freskanten der Günther-Schüler Franz Joseph Maucher. Auch hier stammte der größte Teil nicht aus Augsburg. Bei Mauchers Ankunft hatte der bevorzugte Stil der Zeit sich weg vom *Augsburger Geschmack* und hin zum Klassizismus entwickelt, die Freskomalerei blieb allerdings bis um die Jahrhundertwende hinweg in und um Augsburg in Übung,[313] auch wenn im letzten Jahrhundertviertel in der Stadt selbst kaum noch wirkliche Großaufträge ausgeschrieben wurden.[314] Huber führte die Augsburger Freskomalerei in der Tradition des 18. Jahrhunderts in den 1790er-Jahren zu einer finalen Blüte, aber keiner seiner Schüler folgte ihm nach.[315]

Während die Freskomalerei durch die katholischen Direktoren Bergmüller und Günther in der Reichsstädtischen Kunstakademie präsent war, vertraten die protestantischen Direktoren Ridinger und Nilson die graphischen Künste. Der Ausstoß an Druckgrafik während des Rokoko war zwar unvorstellbar groß, genau wie dessen Auswirkung auf die zeitgenössische Freskomalerei, Plastik, Keramik, Möbel-, Textil- oder Goldschmiedekunst, die Situation des Augsburger Kupferstichs verschlechterte sich aber unaufhaltsam. Die Massenproduktion ging oft auf Kosten der zeichnerischen oder graphischen Qualität, der Absatzmarkt war seit 1746 durch das Einfuhrverbot fremder Kupferstiche in die Habsburgermonarchie eingeschränkt, die auswärtige Konkurrenz bemächtigte sich genuin Augsburger Geschäftsfelder und zahlreiche Zeichner wie Stecher hatten unter der schlechten Bezahlung durch die Verleger zu leiden. Die Gründung der *Societas Artium liberalium* 1753 und jene der hieraus hervorgegangenen *Franciscischen Akademie*, deren Plan zur Hebung des handwerklichen und künstlerischen Niveaus der Augsburger Kupferstecher und der Förderung junger Talente außerhalb von Augsburg ein ungleich besseres Echo fand als bei den Künstlern und Gelehrten in der Stadt, konnte ihre ehrgeizigen Ziele nicht erreichen und zerschlug sich binnen weniger Jahre.[316] Um

313 BUSHART 1984, S. 499f.
314 AUGUSTYN 2006, S. 473.
315 MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband , S. 367f.
316 Die *Kaiserlich Franciscische Akademie der Freien Künste und Wissenschaften* wurde unter weitgehend kommerziellen Vorzeichen in zunehmender Konkurrenz zur Reichsstädtischen Kunstakademie 1755 mit kaiserlichem Diplom von Johann Daniel Herz d. J. gegründet. Anlass für die Gründung war der Versuch von Herz und seinem gleichnamigen Vater, die Kupferstecher gegen die Verleger, die zum größten Teil der Reichsstädtischen Akademie angehörten, zu vereinigen. Da sich der Rat auf die Seite der Verleger stellte, suchten die Initiatoren beim Kaiser Schutz. Die zunächst zurückhaltende Neutralität des Rats gegen die neue Akademie wurde allmählich zu offener Gegnerschaft, zumal Herz d. J. während des Siebenjährigen Krieges

1770 war klar, dass der Stern der Augsburger Kunst zu sinken begonnen hatte. Gutgemeinte Reformversuche blieben in den Anfängen stecken, da hierfür die Mittel fehlten und die Stadt sich außerstande sah, der Anziehungskraft neuer Kunstzentren wie München, Stuttgart, Mannheim, Berlin, Dresden oder Wien gleichwertige Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten entgegenzusetzen.[317] Ein weiterer Faktor bestand in der Wirtschaftskrise und Hungersnot Anfang der 1770er-Jahre. Rund ein Sechstel der Augsburger Bevölkerung starb binnen weniger Jahre, die Kunstproduktion brach ein und mehrere bedeutende Künstler verließen die Stadt. Christ, sein Schwager Placidus Verhelst sowie Sophonias de Derichs und Guglielmi gingen etwa nach St. Petersburg, wo der Aufbau der erst 1703 begründeten Stadt mit ihren Kirchen und Palästen vielen Künstlern Arbeit und Brot gab.[318]

1778 räumte der Rat auf Drängen der Akademiedirektoren Günther und Nilson der Reichsstädtischen Akademie einen zusätzlichen Saal in der Stadtmetzg ein. Stetten veröffentlichte als Reaktion ein Memorandum, in dem er die Gründe für den Niedergang der Augsburger Kunst darlegte und weitreichende Vorschläge zur Verbesserung machte. Er warf der Stadt vor, versäumt zu haben, die soziale Stellung der Künstler zu heben, sie zu vermehrter Tätigkeit und Erfindungsgabe anzuregen und die Voraussetzungen für eine bessere Ausbildung und Förderung zu schaffen. Die Künstler selbst, auf deren Schaffen ein großer Teil der Prosperität des Handels basierte, seien aber auch träge und schläfrig geworden. So hätten die Verleger nur ihren Verdienst gesucht und die Künstler immer mehr zur Arbeit gezwungen, statt auf die Qualität derselben zu achten, sodass die Künstler aufgrund dieser generell verschlechterten Voraussetzungen andernorts Ruhm, Ehre und Verdienst hätten suchen müssen.[319]

Zur Behebung dieser Missstände schlug Stetten vor, innerhalb der Gemeinde, die seit 1735 aufgrund der Kleiderordnung in fünf Klassen eingeteilt war, einen eigenen Stand für die Künstlerschaft zwischen dem der Hauptleute und dem der Gemeinen zu errichten. Bislang gehörten sie zur dritten Klasse zwischen den Kaufleuten und den Kramern und Handwerkern, was sich nicht in entsprechender Wertschätzung für die Künstlerschaft niedergeschlagen hatte.

1759/60 entgegen der Politik der Stadt politisch und finanziell für den Kaiser Partei ergriff, worauf die Stadt mit vorübergehender Enteignung reagierte. Nach Aufhebung der akademischen Sperre 1761 kam es bis in die 1770er-Jahre durch die Aufnahme einer Reihe ausländischer Gelehrter und Künstler zu einer vorübergehenden Blüte. Dennoch gehörten ihr selbst zu dieser Zeit maximal 32 Mitglieder an, sie besaß nie ein eigenes Gebäude und führte keinen Lehrbetrieb durch. Ende der 1780er-Jahre verfiel die Franciscische Akademie zusehends und beim Tode von Herz d. J. am 8. Dezember 1792 existierte sie nicht mehr (KRÄMER 1998d).

317 BUSHART 1984, S. 500-502.
318 FLAD 1981, S. 15.
319 BUSHART 1984, S. 502.

Dies belegen auch kaiserliche Anweisungen von 1770 und 1771, die Augsburger Mitglieder der Franciscischen Akademie als Honoratioren wie die Kaufleute stubenmäßig zu behandeln und ihnen den Titel *Herr* zuzugestehen, die geflissentlich ignoriert wurden. Nach einem umständlichen Briefwechsel mit Stetten beschloss der Rat, das Unterrichtsangebot und -material der Akademie zu verbessern, die Heizungskosten im Winter zu übernehmen, den beiden Direktoren eine Sonderzahlung von jährlich 100 fl auszusetzen und zum Ende der Winterübung den dafür vorgeschlagenen Akademisten verschiedene Prämien zuzuteilen. Von Stettens weiteren Vorschlägen war keine Rede mehr. Um seine Bemühungen um die Belebung der Akademie nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt zu sehen, rief er 1780 die *Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste* ins Leben, aus deren Mitteln Neuanschaffungen für die Akademie und die Kosten der alljährlichen Prämierung bestritten sowie ferner eine Zeichenschule für Handwerker errichtet werden sollten. Sie bekam ab 1781 zwei Räume neben der Akademie zugewiesen.[320]

Bereits 1787 wurde geklagt, dass die Schüler der Akademie sich nicht bemühten, die Anstalt zu ihrem Vorteil zu nützen. 1805 hieß es, dass die Statuen in der Akademie anstatt zum tatsächlichen Gebrauch lediglich als bloße Saalzierde dienten. Auch erlangten nur noch wenige Schüler der Akademie, so vor allem Albrecht Adam, Franz Schwanthaler oder Joseph Voltz, am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte größere Bedeutung, obwohl die Zahl der Akademiebesucher von 35-54 1781 auf 101-155 1805 angestiegen war. Auch die Tätigkeit auswärtiger Künstler in Augsburg blieb von der Genehmigung durch die Zunft bzw. das 1721 auf kaiserlichen Befehl eingerichtete Kunst-, Gewerb- und Handwerksgericht abhängig, sodass Augsburg seine Popularität als überlokale Ausbildungsstätte für Künstler am Ende der reichsstädtischen Zeit eingebüßt hatte.[321]

Innerhalb dieser immer enger werdenden Grenzen hielt sich das Schaffen der Augsburger Meister dennoch auf einem beachtlichen Niveau. Am schnellsten adaptierte die Goldschmiedekunst ihr Schaffen hin zu den strengeren Formen und charakteristischen Dekorelementen des Klassizismus. Auch das Wachsporträt und die Porträtmedaille fanden in Franz Martin Bückle einen über Augsburg hinaus beanspruchten Künstler. Ebenso wurde der Steinbildhauer Ingerl nach auswärts berufen, was ihm die Titel eines Kurfürstlich-Trierer und Fürstlich-Oettingen-Wallersteinischen Hofbildhauers einbrachte. Daneben wurden für kirchliche Fresken und Altarblätter in und um Augsburg noch Aufträge vergeben, zumeist an Huber. Die Bedeutung der Kirche für die Kunst ging unter dem Einfluss der Aufklärung

320 BUSHART 1984, S. 502f.
321 BUSHART 1984, S. 503.

jedoch merklich zurück.[322] Trotz der widriger werdenden Umstände entstand bspw. 1779 in der heutigen Heilig-Kreuz-Str. 26 im Festsaal des *Fuggerschlösschens* ein Deckenfresko Mauchers mit Darstellung der *sieben Planetengötter* nach Vorbild einer verlorenen Fassadenmalerei Holzers im Auftrag Joseph Wilhelm von Schadens,[323] des damaligen Ratskonsulenten.[324] Auch Degle als führender Bildnismaler Augsburgs im 18. Jahrhundert[325] führte in den 1790ern noch Porträts aus, verbrachte dann bis 1812 das Ende seines Lebens[326] in Augsburg aber *allein aus Mangel an Arbeit und an Kraft, vom hohen Alter geschwächt, sehr dürftig*.[327]

3.1.6 Augsburg im 18. Jahrhundert – eine Geschichte des Niedergangs?

Ein gern rezipierter Topos über die Geschichte Augsburgs im 18. Jahrhundert ist der des allmählichen wie allgemeinen Niedergangs. Die vorigen Ausführungen zeigen tatsächlich, dass die Situation in der Stadt, sei es in der Verwaltung, den Gewerben oder in Kunst und Kunsthandwerk, sich am Ende der reichsstädtischen Zeit im Vergleich zur Ära des Wiederaufstiegs nach dem Dreißigjährigen Krieg deutlich verschlechtert hatte. Dennoch ist die Geschichte Augsburgs im 18. Jahrhundert keineswegs jene des unvermeidlichen Niedergangs einer ehemaligen Handels- und Kunstmetropole, die sich bedingt durch äußere und innere Krisen, eine problematische geographische Lage, politische Gegensätze innerhalb der Bürgerschaft, schwindenden Patriotismus sowie offenkundige Defekte ihres Finanz- und Verwaltungssystems gegen Ende des 18. Jahrhunderts überlebt hatte[328] und dazu prädestiniert war, fortan als Teil Bayerns wirtschaftlich und kulturell hinter München zurückzustehen.
Das Bild, das die Reichsstadt vor ihrem Übergang an Bayern bietet, ist ambivalent. Einer zwar mit Schwierigkeiten kämpfenden, in der Substanz aber durchaus intakten privaten Wirtschaft stand der marode städtische Verwaltungsapparat und die desolate Finanzlage gegenüber. Die seit 1794 ihre Forderungen formulierende bürgerliche Oppositionsbewegung zielte nicht auf eine völlige Veränderung der Umstände, sondern primär auf Reformen in

322 BUSHART 1984, S. 503.
323 KRONWITTER 2022, S. 178; 180.
324 BÁTORI 1969, S. 186.
325 TREPESCH 2016, S. 108.
326 Vgl. KUNZE 2000, S. 226.
327 SBB/JH.Coll.vit.o.108(2, Lipowsky, Felix Joseph: Art. Degle, auch Degler und Degeler (Franz Jos.). In: Baierisches Künstler-Lexikon. München 1810, Bd. 2, S. 220.
328 DOTTERWEICH 1984, S. 545.

Finanzwesen und Verwaltung ab.[329] Trotz der schwindenden Identifikation mit dem Reich als solchem und des Status als Reichsstadt in Teilen der Bevölkerung stellte die Opposition nicht die Stellung Augsburgs selbst, sondern die Auswüchse der städtischen Institutionen infrage. Seitens der Stadt wurde dem Wunsch der bürgerlichen Opposition nach Änderungen durchaus stattgegeben. Die Reformbestrebungen ab Beginn der 1790er-Jahre waren zunächst noch zu inkonsequent, um innerhalb kurzer Zeit eine merkliche Änderung zu erreichen. Dies wäre nach zwei Jahrzehnten des Schuldenwesens nur äußerst eingeschränkt möglich gewesen. Der dennoch vorhandene Wille zur Reform geriet jedoch durch die ungünstigen Zeitumstände ab 1796 ins Hintertreffen, aber selbst in den Wirren zu Beginn des 19. Jahrhunderts ging die Stadtverwaltung unter Führung Stettens diese in Einzelaspekten noch an, bevor die Mediatisierung der Reichsstadt alle Bemühungen obsolet werden ließ.

Der vorhandene Wille eröffnet die Wahrscheinlichkeit, dass eine umfassende Finanz- und Verwaltungsreform tatsächlich durchgeführt worden wäre, was der Reichsstadt auch im 19. Jahrhundert unter anderen außenpolitischen Voraussetzungen die Weiterexistenz ermöglicht hätte. Der reichsstädtische Gedanke war keineswegs tot und eine neue Blüte nach der Krise im ausgehenden 18. Jahrhundert war zumindest dem Augsburger Bankwesen beschieden. Dass die Geschichte der Reichsstadt zufälligerweise inmitten einer Krise endete, macht es verlockend, diese als endgültigen Niedergang und logisches Ende für das Kapitel *Reichsstadt* in der Stadtgeschichte zu begreifen. Doch obwohl die Stadt am Ende des 18. Jahrhunderts von erheblichen politischen, administrativen und finanziellen Problemen geplagt wurde, war die städtische Verwaltung und insbesondere die Justiz immer noch handlungsfähig.[330] Die Akademie brachte mit wenigen Ausnahmen zwar keine herausragenden Künstlerpersönlichkeiten mehr hervor, die Schülerzahlen stiegen jedoch wieder an, was die von Stetten initiierten Reformen letztlich erfolgreich macht. Die in Augsburg ansässigen bildenden Künstler führten immer noch Aufträge aus und auch das Kunsthandwerk hatte trotz der schwierigen Jahrzehnte nach wie vor Beschäftigung. So konnte die privilegierte Fabrik des Golschmiedemeisters Johann Alois Seethaler 1814 42 Silberarbeiter beschäftigen.[331] Zwar

329 HÄBERLEIN 1998.

330 HÄBERLEIN 1998.
Dies zeigt das Feld der Kriminalität und Strafjustiz auf. Zwischen 1780 und 1805 wurden 375 Urteile in Strafsachen gefällt, die insgesamt 580 Personen betrafen, also durchschnittlich 14 Fälle im Jahr. Bei ca. der Hälfte hiervon handelte es sich um Bereicherungsdelikte, zumeist Diebstähle, aber auch Vergehen im Bereich der Sexualität wie uneheliche Schwangerschaften, Ehebruch und Vergewaltigung, Verstöße gegen Ruhe und Ordnung, Angriffe auf Leib und Leben, politische Straftaten wie die Verbreitung von Schmähschriften und Widerstand gegen reichsstädtische Beamte sowie Fälle von Amtsvergehen wurden geahndet (HÄBERLEIN 1998).

331 BUSHART 1984, S. 503.
Seethaler ist der letzte große Name der Augsburger Goldschmiedekunst. Zum Zeitpunkt seines Todes 1835 hatte der Niedergang seines Unternehmens schon eingesetzt. Die Produktion war allmählich in den Formen

war die Augsburger Kunst und das ansässige Kunsthandwerk nicht mehr, wie im Zeitalter des *Augsburger Geschmacks*, federführend, sie konnte die neue Ästhetik des Klassizismus aber durchaus erfolgreich für sich adaptieren, sodass auf den Gebieten der Gold- und Silberschmiede, des Porträts und der Freskomalerei weiterhin qualitativ hochwertige Werke entstanden, wenn auch numerisch weniger als zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Der Niedergangstopos der Darstellungen zum Zeitalter der Aufklärung in Augsburg, der grob skizziert das trostlose Bild der von einer immensen Sogkraft des Untergangs mit sich gerissenen starren Gesellschaft geistloser Spießbürger, die von einer korrupten und verkrusteten Oligarchie beherrscht wurde, die in konfessionellem Lagerdenken gefangen und im Schoße der von Handwerkern gepflegten Modernisierungsfeindschaft sozialisiert war, wiedergibt, ist zu einem nicht unerheblichen Teil auf die im Historismus aufgekommene und seitdem kontinuierlich gepflegte Etikettierung Augsburgs als *Stadt der Renaissance* zurückzuführen. Die Zeugnisse der nachfolgenden Epochen verkörpern in einer solchen nur den Abstieg und durften daher auch zerstört bzw. dem Verfall preisgegeben werden. Das Augsburg des 18. Jahrhunderts konnte aber in seinen Erfolgen durchaus an das oft glorifizierte 16. Jahrhundert anknüpfen.[332]

Die Stadt avancierte zu einer wichtigen Druckerstadt und einem bedeutenden Wechselplatz, einem Kunstzentrum europäischen Rangs und einer Hochburg des Pietismus. Auch durch dessen Einfluss wurde den im 16. und 17. Jahrhundert das Verhältnis zwischen den Konfessionen prägenden theologischen Kontroversen im 18. Jahrhundert allmählich die Schärfe genommen. Stattdessen konnte die Bikonfessionalität der Reichsstadt für die exportierende Wirtschaft jetzt als Standortvorteil aufgefasst werden. Auch in der Kunst herrschten offene Grenzen zwischen den Konfessionen. So schuf Bergmüller u.a. die Deckenfresken der Augsburger *evangelischen Hauptkirche*[333] St. Anna, mit dem protestantischen Stecher Jakob Andreas Friedrich d. Ä. verband ihn eine 24jährige Zusammenarbeit und die neue Orgel bei Katholisch Heilig Kreuz entstand 1766 von der Hand des innovativen protestantischen Orgel- und Klavierbauers Johann Andreas Stein. Dieser Augsburger Sonderweg in religiöser Hinsicht wurde wohl auch von der großen Zahl auswärtiger Kaufleute bevorzugt. Allein die Popularität Augsburgs als Wirtschaftsstandort

---

des Spät- und Nachempire erstarrt, große Bestellungen gingen zurück und die von den Höfen geförderten Goldschmiede in den Hauptstädten erstarkten zunehmend. Auch fehlte nun die energische, innovative Persönlichkeit Seethalers (SEELIG 1985, S. 250; 255).

332 RAJKAY 2011, S. 85-87; 109.

333 Diese Bezeichnung findet sich vielfach in der historischen Publizistik, etwa bei StadtAA/00405/690, o.A.: Der von dem Kirche-Dach herab-redende Zimmer-Geselle: Oder Spruch-Rede, welche aus Gelegenheit des mit GOttes Beystand meistens glücklich zu End gebrachten Reparations-Baues der Evangelischen Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Anna in Augspurg […] zum Druck befördert worden. Augsburg 1748.

sowie als Ziel in der Ausbildungsphase angehender Künstler in Kombination mit starker überregionaler Zuwanderung aus anderen Städten widerlegt die These des allgemeinen Niedergangs.[334] Ebenso schloss die Gesamtbilanz der Reichsstadt bei der Mediatisierung trotz der Schwierigkeiten des Kunsthandwerks und Textilgewerbes, zu denen noch die Belastungen durch die Revolutionskriege[335] und der Wegfall des geistlichen Konsums durch die Säkularisation kamen, mit einem Vermögen von 11.476.893 fl bei 3.113.383 fl Schulden günstig ab. Selbst in München war das blühende städtische Leben Augsburgs wohlbekannt.[336]

3.2 Die Augsburger Pfarreien und ihre wirtschaftliche Situation während des 18. Jahrhunderts

3.2.1 Die Pfarreien der Reichsstadt Augsburg

Für beide Konfessionen bestand bereits vor Einführung der Parität dieselbe Zahl an Pfarreien. Die sechs historischen katholischen Pfarreien Unsere Liebe Frau am Dom, St. Ulrich und Afra, St. Moritz, Katholisch Heilig Kreuz, St. Georg und St. Stephan waren bis 1809 nur sehr ungenau voneinander abgegrenzt. Die Dompfarrei als größte Pfarrei erstreckte sich über das Gebiet der alten Bischofsstadt, umfasste Teile der Frauenvorstadt und dehnte sich im Süden bis in die Nähe des Perlachbergs sowie im Osten über die ganze Jakobervorstadt aus. Die zweitgrößte Pfarrei war St. Ulrich und Afra, die dem Reichsstift inkorporiert war. Sie umfasste den gesamten südlichen Teil der Stadt. Die Stiftspfarrei St. Moritz[337] erstreckte sich in etwa auf dem Gebiet der alten Kaufleutesiedlung von der Hallstraße im Süden über die Heilig-Grab-Gasse bis zur Schlossermauer im Osten, von dort aus entlang der Mauer nach Norden, bis die Grenze in Höhe des Kirchberggässchens nach Westen einbog, um nördlich von St. Anna auf die westliche Stadtmauer zu stoßen. Auch der Bezirk des katholischen Friedhofs jenseits der Mauer gehörte zu St. Moritz. Die Pfarrei Katholisch Heilig Kreuz war nicht allzu groß. Sie erstreckte sich vom Kreuztor bis zum Springbrunnen unweit der Judengasse, von hier bis zum Obstmarkt und im Norden bis zu den Häusern westlich der Langen Gasse. Die Pfarrei St. Georg grenzte an Katholisch Heilig Kreuz ab der Kreuzung

334 RAJKAY 2011, S. 88; 92-94; 96; 109.
335 1792-1806 umfasste die Summe dieser Belastungen 9.582.583 fl (FASSL 1984, S. 477).
336 FASSL 1984, S. 476f.
337 RUMMEL 1984b, S. 535f.

Lange Gasse und Auf dem Kreuz bis zum Wertachbrucker Tor in Richtung Nordwesten, an die Dompfarrei nach Osten entlang des Kautzengässchens und der Straße Auf dem Kreuz in Richtung Osten. Auf der westlichen Seite verlief die Grenze vom Lueginslandgässchen gegen Norden. Die Pfarrei von St. Stephan erstreckte sich vom Lueginslandgässchen südlich über die Karmelitergasse bis zum Äußeren Pfaffengässchen, von dort an der Stadtmauer entlang bis zum Oblattertor und gegen Osten bis zum Blatterwall sowie bis zur Unteren Bleiche. Einen eigenen Pfarrer konnte St. Stephan seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nicht mehr besolden, stattdessen übernahm ein Domvikar die Pastoration der Pfarrei, im 18. Jahrhundert bis 1780 unterstützt vom jeweiligen Dompfarrhelfer. Alle diese Pfarreien waren einem Stift bzw. Kloster inkorporiert,[338] das sich um die Dotation der Pfarrstellen,[339] aber auch Bauaufgaben und die Instandhaltung der Pfarrkirchen kümmerte.

Die protestantischen Pfarreien umfassten St. Anna, St. Ulrich, die Pfarrei zu den Barfüßern, Evangelisch Heilig Kreuz, St. Jakob und die Spitalpfarrei Heilig Geist.[340] Bei den protestantischen Pfarreien handelte es sich um nicht um primäre Territorial-, sondern um Personalpfarreien.[341] Ein numerischer Vergleich der Gemeindemitglieder der einzelnen Pfarreien wäre allenfalls zwischen der Zahl der Angehörigen der katholischen Pfarreien und jener der Abendmahlsempfänger in den protestantischen Kirchen, welche die einzelnen Pfarreien entweder handschriftlich zählten oder auf Jahreszetteln publizierten,[342] sinnvoll.

Die Zahlen der Abendmahlsempfänger liegen für das gesamte 18. Jahrhundert vor, waren aber Fluktuationen unterworfen. Auf katholischer Seite fehlt ein entsprechendes Gegenstück, obwohl sich vereinzelt Seelenstände bzw. Kommunikantenzahlen erhalten haben.[343] Einen

338 RUMMEL 1984a, S. 16; 24; 31f.; 35.
339 DOTTERWEICH 1984, S. 544.
340 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 79.
341 Es existierten zwar eingepfarrte Glieder der Gemeinden, aber insbesondere in St. Anna als protestantischer Hauptkirche besuchten auch aufgrund ihres Amtes oder ihrer gesellschaftlichen Reputation herausragende Gläubige den Gottesdienst. So besaßen Andreas Hosenestel, 1691/92 Zechpfleger von St. Ulrich, Johann Georg Michael, Zechpfleger an der Barfüßerkirche und Christoph Rad, 1678-80 Zechpfleger von St. Ulrich, Kirchenstühle. Isaac Riedel, Zechpfleger von Evangelisch Heilig Kreuz, besaß dort wie in St. Anna Kirchenstühle, wie auch weitere Mitglieder der Familien Amman, Drentwett, Hosenestel, Langenmantel, von Rad, von Rauner, von Schnurbein, von Stetten oder Sulzer (LINK 2013a, S. 436-438). Ferner waren die protestantischen Pfarreien eng miteinander verknüpft. So wurde das Abendmahl sonntags in einer der sechs Kirchen abwechselnd gefeiert. Auch das starre Sprengelsystem des 19. Jahrhunderts wurde in Augsburg erst 1926 verbindlich eingeführt (LINK 2013a, S. 438).
342 FRANÇOIS 1991, S. 274.
343 So für St. Georg für die Jahre 1740, 1750, 1752 und 1796 in AdBA/BO 4466, Numerus Communicantium et non communic. in Parochia ad S. Georg. Aug. Vinc. anno 1740; Status Animarum Communicantium Augstae in Parochia S. Georgii M. ao 1750; Status aarum Pfarr zu St. Georgen in Augspurg ao 1752; Status Animarum Parochiae S Georgii Martyr Canoni: Reg: Later.: Augustae Vindelic: 1796, für die Dompfarrei für das Jahr 1781 in AdBA/BO 2218, Status animarum de ao 1781. In Parochia Cathedrali Augustana und für St. Moritz für 1740 in AdBA/BO 3335, Designatio Communicantium et n Communicantium in Sancti Maurity Parochia. Auga Vindelicorum. Anno Domini 1740.

grundlegenden Eindruck der Gemeindegrößen bietet Seida und Landensbergs *Historisch-Statistische Beschreibung*, worin für das Jahr 1807[344] ein Überblick über die Mitgliederzahlen sowohl der katholischen als auch der allmählich zum Territorialsystem übergehenden protestantischen Pfarreien befindet.

Von den 16.053 katholischen Einwohnern Augsburgs im Oktober 1807 gehörten ca. 5.000 der Dompfarrei, ca. 2.650 St. Ulrich und Afra, 1.719 St. Moritz, 1.100 Katholisch Heilig Kreuz, 2.370 St. Georg und ca. 800 St. Stephan an. Von den 11.636 Augsburger Protestanten gehörten 2.932 St. Anna, 1.133 St. Ulrich, 2.829 der Barfüßerpfarrei, 1.117 Evangelisch Heilig Kreuz, 1.678 St. Jakob und 899 der Spitalpfarrei an. Die Pfarrzugehörigkeit von 1.048 Gläubigen war unbestimmt.[345] Das Kirchenvermögen oder *Zeche* wurde auf protestantischer Seite von den sog. *Zechpflegern* verwaltet, die teils der Geheime Rat einsetzte, teils die Gemeinde wählte. Auf katholischer Seite gab es die Institution der Zechpflege lediglich bei der Dompfarrei und St. Stephan, wo je zwei Ratsherren das Amt des Zechpflegers innehatten. Die anderen Pfarreien standen unter Verwaltung der angeschlossenen Stifte und Klöster.[346]

Eine Annäherung an die Sozialstruktur in den protestantischen Pfarreien ermöglicht der soziale Hintergrund der Zechpfleger. In St. Anna wurden ab 1651 nur noch stubenfähige Kandidaten ernannt.[347] Die Zechpfleger von St. Ulrich stammten meist aus dem Patriziat und den Mehrern oder dem Stand der stubenmäßigen Großkaufleute, Bankiers oder Fabrikanten, der Weberzunft und aus künstlerischen Berufen. Bei den Barfüßern waren Kaufleute und Kaufherren aus führenden Familien, Inhaber von Ratsämtern sowie Apotheker, Silberkistler, Bierbrauer und Metzger vertreten, die aber allesamt Mitglieder der Spitzenfamilien des protestantischen Augsburg waren.[348] In dieser Pfarrei ist der Umstand problematisch, dass in der Zechpflegerliste Bruckers keine Berufe verzeichnet sind,[349] allerdings finden sich hier Mitglieder von Silberhändlerdynastien wie Johann Christoph von Greiff,[350] Kupferstecher wie Sperling[351] und Angehörige des Patriziats wie Bartholomäus Hösslin.[352] Die Tendenz des sozialen Hintergrunds der Zechpfleger deutet eher auf gehobene Schichten. Die Zechpfleger

344 BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 97.
345 BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 95f.; 360.
346 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 78.
347 LINK 2013b, S. 787.
348 LINK 2009, S. 135; 138.
349 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 290-304.
350 Vgl. GRÜNSTEUDEL/WAGNER 1998.
351 Vgl. KIRSTEIN 1998.
352 Vgl. GRÜNSTEUDEL/SCHAD 2013.

von St. Jakob kamen teils aus dem Patriziat, ein deutlicher Überhang ist aber bei Angehörigen des Kunstgewerbes sowie Inhabern städtischer Ämter feststellbar, während es sich bei den Zechpflegern von Heilig Geist überwiegend um Handwerker handelte.[353]

Weniger aussagekräftig bei den Protestanten, aber von Interesse bei den an ihren Sprengel gebundenen Katholiken ist die Sozialtopographie im Augsburg der Frühen Neuzeit. Grob können fünf Bereiche unterschieden werden: Die Oberstadt rund um die heutige Maximilianstraße und den Rathausplatz, die sich östlich davon am Fuß der Hangkante, auf der sich die Oberstadt befindet, bis zum Oberen Graben erstreckende Unterstadt, deren größter Teil das Lechviertel bildet, die Jakobervorstadt nochmals weiter östlich, die Bischofsstadt rund um den Dom und die nördlich des Dombereichs gelegene Frauenvorstadt. Das Vermögen sammelte sich in der Oberstadt. Lechviertel und Jakobervorstadt waren mit Ausnahmen eher ärmlich strukturiert.[354] Das Lechviertel war ein klassisches Handwerkerviertel,[355] in der Jakobervorstadt kamen noch die sozialen Unterschichten dazu.[356] Die Bischofsstadt war überwiegend klerikal geprägt und die Frauenvorstadt diente bürgerlichen Bauten von Handwerkern, Gastwirten, kleinen und mittleren Handelsbetrieben sowie Gärtnern und im 18. Jahrhundert insbesondere zahlreichen Webern als Standort.[357]

Von den katholischen Pfarreien befand die Dompfarrei sich in der Bischofsstadt, St. Ulrich und Afra genau wie St. Moritz in der Oberstadt, Katholisch Heilig Kreuz, St. Georg und St. Stephan in der Frauenvorstadt. Die protestantischen Pfarreien St. Anna und St. Ulrich waren in der Oberstadt gelegen, die Barfüßerpfarrei im Lechviertel, Evangelisch Heilig Kreuz in der Frauenvorstadt, St. Jakob in der Jakobervorstadt und die Heilig-Geist-Pfarrei in der Unterstadt.

3.2.2 Die ökonomischen Ausgangsbedingungen der Augsburger Pfarreien

Ein ideales Medium zur Bestimmung der finanziellen Verhältnisse der Pfarreien sind die Jahrrechnungen. Eine Schwierigkeit liegt darin, dass der bearbeitete Untersuchungszeitraum ein Jahrhundert umfasst und für die Vormoderne nie zwangsläufig von einem finanziellen

353 LINK 2009, S. 137.
354 PAULUS 2017.
355 THIEME 2009.
356 REDAKTION/MANÇAL 2009.
357 FREI 1998.

Normalzustand ausgegangen werden kann, da große Baumaßnahmen nicht zwangsläufig von Sparsamkeitsgedanken begleitet wurden.[358] Also muss ein größerer Zeitraum als nur die Jahre der Erstellung von Deckenmalereien betrachtet werden. Hier kommen Faktoren wie Personalwechsel, weitere Sanierungen und Mehraufwand für Reisen, Neuanschaffungen von Kirchengerät u.ä. ins Spiel. Zur Bestimmung der individuellen Finanzlage muss daher mit einem Durchschnittswert gearbeitet werden. Dieser setzt sich zusammen aus einem Jahreseinkommen bzw. -defizit vom Beginn des 18. Jahrhunderts, aus der Jahrhundertmitte, aus dem Zeitraum um 1800 und aus der Erstellungszeit der jeweiligen Fresken, ergänzt um eine Stichprobe aus der ersten und eine aus der zweiten Jahrhunderthälfte. Sollten in einer Kirche keine Deckenmalereien erstellt worden sein, wird eine weitere Stichprobe als Ersatz herangezogen.

Problematisch ist die Fluktuation des Silberäquivalents des Rechnungsgulden, die eine ebenfalls zu bedenkende veränderte Wertigkeit anzeigt. Am Ende des 17. Jahrhunderts wurde in Augsburg der Rechnungsgulden in 60 Kreuzer, 240 Pfennige oder 480 Heller[359] unterteilt[360] und blieb so bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit die zentrale monetäre Bezugsgröße.[361] Sein Silberäquivalent war im Zeitraum von 1685-1724 12 g Feingewicht, von 1725-64 13 g und bis 1815 dann 9,764 g.[362] Daher soll zunächst die Jahresdifferenz errechnet, diese dann in die anderen beiden Silberäquivalente umgerechnet und aus den Durchschnittswerten eine kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz erstellt werden. Diese zeigt an, wie viel Geld nach Tilgung der laufenden Kosten überhaupt für Mehrausgaben, etwa für Kirchenschmuck, vorhanden war. Die Berechnung erfolgt kaufmännisch gerundet auf Gulden und Kreuzer.[363]

St. Anna wies im 18. Jahrhundert einen kaufkraftbereinigten jährlichen Überschuss von 420 fl 51 x auf. Bei St. Ulrich betrug dieser 497 fl 53 x, bei den Barfüßern 459 fl 41 x, bei Evangelisch Heilig Kreuz 262 fl 50 x, in St. Jakob 400 fl 30 x und in Heilig Geist 76 fl 14 x.[364] Die relativ niedrigen Überschüsse der meisten Gemeinden zeigen, dass sich Einnahmen und Ausgaben während des 18. Jahrhunderts überwiegend ausglichen. Die Ergebnisse können

358 Die Finanzierung größerer Bauunternehmen war ziemlich unterschiedlich. So errichteten Bauherren wie Rupert II. Neß von Ottobeuren ihre Klöster und Kirchen auf solidem finanziellem Fundament, andere, wie Josef Mair von Osterhofen verschuldeten sich hierbei hoffnungslos (ROECK 2010, S. 27).

359 1 fl = 60 x, 1 x = 4 Pfennige, 1 Pfennig = 2 Heller.

360 ELSAS 1936, S. 118.

361 GEFFCKEN/WERNER 1998.

362 ELSAS 1936, S. 122.

363 Die Jahrrechnungen der Kirchengemeinden sind teils verwirrend geführt. So wird öfter der Vorjahresüberschuss als Gewinn im laufenden Jahr verbucht, obwohl er nicht hinzuzählt. Solche Summen wurden herausgerechnet. Daher ist es möglich, dass die überlieferten Angaben sich mit den vorgenommenen Berechnungen nicht ganz decken. Die Unschärfe durch den Verzicht auf Pfennige und Heller ist marginal.

364 Vgl. Tabelle 1-6.

durch einzelne Jahre mit überdurchschnittlich hoher oder niedriger Differenz verzerrt werden, sodass zusätzlich zu diesem Gesamtbild die individuelle Situation der Pfarrei unmittelbar vor der Erstellung von Deckenmalereien von Bedeutung bleibt. Dennoch zeigt die Berechnung des durchschnittlichen Überschusses den finanziellen Rahmen der Pfarreien adäquat auf.

Von den katholischen Zechpflegen am Dom und in St. Stephan sind ebenfalls Jahrrechnungen erhalten.[365] Diese weisen jedoch größere Lücken als jene der protestantischen Zechpflegen auf. Auch eigenen sich die Jahrrechnungen der katholischen Zechpflegen nur sehr bedingt zur Bestimmung der ökonomischen Verhältnisse. Als Initiatoren von Umgestaltungen traten ausnahmslos die angeschlossenen geistlichen Institutionen auf, da diese nicht nur für den Unterhalt der Pfarreien, sondern auch der Pfarrkirchen zuständig waren.[366] Daher muss die finanzielle Lage dieser Institutionen betrachtet werden.

Quellen hierüber finden sich letztmals geschlossen in den Erhebungen der Säkularisationskommission. 1803 ergaben sich für das Benediktinerreichsstift St. Ulrich und Afra Realeinkünfte in Höhe von ca. 17.406 fl, für das Kollegiatstift für Säkularkanoniker St. Moritz ca. 12.306 fl, für das Augustinerchorherrenstift Heilig Kreuz 30.949 fl, für das Augustinerchorherrenstift St. Georg ca. 4.148 fl und für das Damenstift St. Stephan 13.844 fl Realeinkünfte.[367] Das Augsburger Domkapitel ist ein komplizierterer Fall. Beim Übergang an Bayern 1803 erregte die komplexe, vom Hochstift völlig separate Rechnungsführung der Kapitelsherrschaft sogar das Erstaunen des kurpfalzbayerischen Beamten von Haefelin, der berichtete, dass das Domkapitel über 54 abgesonderte Rechnungsämter verfügte, die in Stadt- und Landämter, Dignitäten und Domherrenämter sowie Domherrenbenefizien eingeteilt waren. Insgesamt ergaben sich nach Haefelins Rechnung abzüglich Schuldendienst ganze 74.776 fl an Realeinkünften.[368]

Die teils enorme Verschuldung der geistlichen Institutionen darf nicht außer Acht gelassen

365 So für die Dompfarrei bspw. in den Jahren 1724, 1727-37, 1739, 1742-47, 1749, 1750 und 1766-73 in StadtAA/00409/A 28 2 und für St. Stephan zwischen 1739 und 1774 in StadtAA/00409/B 31 1.

366 LIEBHART 1985, S. 137.
Die verminderte Bau- und Unterhaltslast zeigt sich an den im Vergleich zu den protestantischen Zechpflegen verminderten Volumina der Jahrrechnungen auf katholischer Seite.

367 LIEBHART 1985, S. 140-145.
Bei diesen Zahlen handelt es sich um auf Basis verschiedener Forschungsliteratur und Quellen errechneter Durchschnittswerte für die Zeit der Säkularisation.
Die Angaben für die Einkünfte und Schulden der geistlichen Institutionen weichen in der Literatur immer wieder leicht voneinander ab. So setzt Peter Fleischmann für St. Moritz 15.963 fl an Einkünften einer Verschuldung von 90.670 fl entgegen (FLEISCHMANN 2006, S. 305). Solche Differenzen lassen sich aus unterschiedlicher Herangehensweise bei der Berechnung sowie den verwendeten Quellen erklären. Die Gesamtsummen unterscheiden sich allerdings nicht im großen Stil voneinander, sodass die Tendenz ersichtlich bleibt. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird hier die Berechnung von Liebhart zugrunde gelegt.

368 SEILER 1989, S. 260f.

werden. St. Ulrich und Afra hatte Schulden in Höhe von 378.139 fl, St. Moritz war mit 87.395 fl verschuldet, Heilig Kreuz mit 33.530 fl, St. Georg mit 121.119 fl und St. Stephan mit 38.477 fl.[369] Die finanzielle Lage der meisten Klöster war dadurch desaströs. In St. Stephan belief sich der Schuldenstand auf knapp unter drei jährliche Überschüsse, die Schulden in St. Moritz betrugen etwas mehr als sieben Überschüsse, in St. Ulrich und Afra hatte sich ein Schuldenstand von knapp unter 22 Überschüssen und in St. Georg von beinahe 29 Überschüssen angesammelt. Nur in Heilig Kreuz scheint die finanzielle Situation mit einer Verschuldung in Höhe ca. eines Jahreseinkommens weniger angespannt gewesen zu sein. Das Domkapitel war mit 392.785 fl[370] und damit etwas mehr als dem fünffachen des jährlichen Überschusses verschuldet.[371]

Die exakte finanzielle Situation der Klöster und Stifte während des 18. Jahrhunderts kann nur annäherungsweise rekonstruiert werden. Die im Augsburger Bistumsarchiv verwahrten Klosterakten wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Lediglich Urkunden sowie einzelne Klosterchroniken haben sich erhalten.[372] Zwar finden sich hier und im Staats- sowie Stadtarchiv Augsburg einige Urbarien, Grund- und Salbücher sowie Jahrrechnungen, die sinnvollste Herangehensweise ist aber eine generelle Betrachtung des Untersuchungszeitraums anhand der Forschungsliteratur mit exemplarischen Ergänzungen um dieselben, da sich allein aus den Archivquellen kein aussagekräftiges Gesamtbild ergeben würde.

Nur für St. Stephan und das ebenfalls als Auftraggeber tätige Hochstift sind aus der zweiten Jahrhunderthälfte in sinnvoller Frequenz Jahrrechnungen erhalten, sodass hier vom beschriebenen Vorgehen abgewichen werden kann. Bei St. Stephan ergibt sich für das 18. Jahrhundert ein kaufkraftbereinigter Durchschnittsüberschuss von 8.537 fl 30 x, beim Hochstift von 63.357 fl 55 x.[373] Für den komplexen Finanzhaushalt des Domkapitels eine ähnliche Berechnung vorzunehmen, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Hier soll als Durchschnittswert 63.927 fl[374] gelten. In den relevanten 1720er und 1730er-

369 LIEBHART 1985, S. 140-145.

370 SEILER 1989, S. 261.

371 In den Pfarreien war die Verschuldung zu Beginn des 19. Jahrhunderts von wesentlich geringerem Ausmaß. Die katholischen Pfarreien wiesen 1807 infolge ihrer kurzen eigenständigen Existenz gar keine Schulden auf. Auch St. Anna war schuldenfrei. Die Barfüßerkirche hatte 700 fl Schulden, die Spitalkirche 500 fl, St. Jakob 1.700 fl, Evangelisch Heilig Kreuz 200 fl und in St. Ulrich waren 1.000 fl Schulden aufgelaufen (BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 386; 394; 398; 404; 409), womit die Verschuldung der Gemeinden nur in der Spitalkirche, St. Jakob und St. Ulrich die Jahreseinkünfte überstiegen.

372 O.A. O.J.b.

373 Vgl. Tabelle 7-8.

374 Errechnet aus den 74.776 fl 1803, die zu Beginn des Jahrhunderts 60.843 fl 14 x und zu dessen Mitte 56.163 fl 53 x entsprochen hätten.

Jahren war die Situation des Domkapitels durch anhaltende finanzielle Klammheit geprägt.[375]

In St. Ulrich und Afra war die finanzielle Situation seit der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs angespannt. Nach der Exilierung des Konvents aus Augsburg fehlten dem neuen Abt Bernhard Hertfelder offenbar die Ressourcen, um den Konvent an einem Ort zu unterhalten, sodass Teile der Gemeinschaft bis Kriegsende ein Wanderleben führen mussten. Finanzielle Probleme prägten die Reichsabtei im gesamten 17. und 18. Jahrhundert, da sie kostspielige Prozesse gegen den Bischof und Stadtrat zwecks Anerkennung der eigenen reichsrechtlichen Stellung führte und eine großzügige Erwerbspolitik begann.[376]

Der Kauf von Unterliezheim 1655, wo eine Propstei mit drei Patres eingerichtet wurde,[377] kostete das Stift 20.000 fl, obwohl Pfalzgraf Philipp Wilhelm sich wichtige Rechte wie das Hochgericht, die Steuerhoheit für das Reich und den Wildbann weiterhin vorbehielt. Auch die Einbindung in das mitunter kostspielige Reichsgeschehen führte in der Abtei zu zunehmend leeren Kassen. Bei den Königswahlen 1653 und 1690, als die Sakristei von St. Ulrich in Afra beim Wahlkonklave der Kurfürsten im Mittelpunkt des Geschehens stand, musste der Abt einen entsprechend prächtigen Rahmen schaffen und auswärtige Gäste sowie das zuströmende Volk bewirten. Übertroffen wurden die Kosten der Wahlen durch die Säkularfeier des Klosters 1712, die mit einer umfassenden Kirchenrenovierung einherging, die Translation der Gebeine des hl. Ulrich 1762 und die Reliquienumbettung der hl. Afra 1804/05.[378]

Ferner führten die Kosten für die territoriale Infrastruktur sowie die Baupolitik des Stifts zu einem steigenden Schuldenstand. Unter Abt Gregor I. Jos (reg. 1664-1674) wurde das Stiftsgebäude teils neu errichtet, teils grundlegend renoviert. Die nach jedem größeren Hochwasser und Kriegshandlungen beschädigte große Lechbrücke, für welche die Abtei bei geringen Zolleinkünften die alleinige Baulast zu tragen hatte, war ein weiterer kontinuierlicher Kostenfaktor. Kostenintensive Bautätigkeiten waren daneben mit zahlreichen weiteren Reliquien- und Säkularfeiern im Stift verbunden. So ließ Abt Willibald Popp 1698 die heiligen Bischöfe Wikterp, Tozzo, Adalbero und Nidger in einer Feierlichkeit ungesehenen Ausmaßes[379] zusammen mit anderen Reliquien wie jenen der Digna in die

375 So war bei der Errichtung der Marienkapelle die Vorgabe, sie *ohne dem genuegsam geld mittl in einen schön standt Zu bringen* (StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Perempttle den 9. April 1720. resolvierte erbawung der Grosen Muetter Gottes Kapell im Xgang) und die Errichtung der Nepomukskapelle war aufgrund bedingt durch das Fehlen einer engagierten Stifterfamilie von größtmöglicher Sparsamkeit begleitet (HEISS 2009, S. 18).
376 WÜST 2011, S. 253; 256f.
377 HEMMERLE 1970, S. 47.
378 WÜST 2011, S. 256-258.
379 WÜST 2011, S. 256f.

Allerheiligenkapelle umbetten.[380]

Der Höhepunkt der ökonomischen Unsicherheit war erst unter Abt Joseph Maria von Langenmantel erreicht, als die Abtei infolge eines gigantischen Schuldenbergs von 1778-93 unter kaiserliche Schuldenverwaltung geriet.[381]Die problematische finanzielle Situation der Abtei unter Langenmantel deutete sich bereits bei der *Renovatio* des Innenraums zum 750. Jubiläum 1762 an. Seitens der Abtei wurde als einziger Beitrag des Rokoko in St. Ulrich und Afra eine Kopie des Innsbrucker Gnadenbilds *Maria Hilf* in einem Feichtmayr-Stuckrahmen angebracht. Die Neugestaltung der Ulrichskrypta musste von Bischof Joseph I. finanziert werden.[382] Zu Beginn der kaiserlichen Schuldenverwaltung war das Ausmaß der Situation im Stift selbst wohl nicht ganz klar[383] und trotz derselben konnte der Schuldenstand bis zur Säkularisation nicht vollständig abgebaut werden, wenn auch eine gewisse Tilgung gelang. Durch weitgehend alternativlose Notverkäufe gelang bis 1790 die Rückzahlung von 2/3 der Schulden, die 1774 die astronomische Summe von 1.362.738 fl betragen hatten.[384] Der Besitzstand der Reichsabtei war am Ende ihres Bestehens im Vergleich zum Jahr 1700 um über die Hälfte reduziert worden.[385]

Die wirtschaftliche Situation von St. Moritz zu Beginn des 18. Jahrhunderts war jedenfalls gut genug, um die aufwendigen Umbauten an der Stiftskirche zu finanzieren, die weit umfangreicher waren als gleichzeitige Adaptionsmaßnahmen in St. Ulrich und Afra. Im Anschluss hieran trat ein Verfall der Stiftsfinanzen ein,[386] der seinen Höhepunkt in den 1770er-Jahren erreichte. Bis 1778 waren 128.633 fl Schulden aufgelaufen, über deren Höhe man selbst versuchte, den Bischof hinwegzutäuschen.[387] Für die einzelnen Stiftsangehörigen

380 BELLOT 2011, S. 642.

381 WÜST 2011, S. 259.

382 ENGELBERG 2005, S. 505.

383 StAA/Reichsstift St. Ulrich und Afra/MüB/244, Eingaben an den Reichshofrat und Verfügungen desselben, das Schuldenwesen des Stifts betreffend, Brief von Abt und Konvent an den Reichshofrat vom 31. Mai 1777, S. 25:
Wodurch zu unsern grösten Betrübniß […] der Status Activus um 39650 fl geringer; der Status Passivus aber um 11570 fl höher seih schon damals bekunden zu haben […].

384 WÜST 2011, S. 262f.; 269.

385 LIEBHART 1982, S. 290.
Für eine umfangreichere Darstellung der Wirtschaftsgeschichte der Reichsabtei St. Ulrich und Afra im 18. Jahrhundert siehe LIEBHART 1982, S. 245-286.

386 AdBA/NL Placidus Braun K 11/Geschichte des Collegiatstifts St. Moritz, o.J., fol 48v:
Das Stift zog sich durch schlechte Wirtschaft […] eine Schuldenlast von 20000 fl zu […].

387 AdBA/BO 9362, Unterthänigste Relation und [unleserlich] Gutachten über die Suspendierung derer Canonicaten bey dem Collegiat-Stift ad S. Mauritium in Augsburg vom 12. Mai 1778, S. If.; X:
Bey dem Hochlöbl Stift Insignis Collegiatae ad S. Mauritius hier in Augsburg wurde in vorigem Jahr bey abhaltung der Bischöflichen Visitation in Erfahrung gebracht, daß schon von mehrern Jahren der zeitliche Zustand sehr abgenommen, unnd die Schulden so weit vermehret worden, das der ders: Oberamtmann Gundermann an die bischöfl Visitations Commission einen Passiv Status + 116.578 fl übergeben. […] das der Status Passivus nit nur in 116.578 fl bestehen, wie solcher in Visitatione und in der unterthänigsten Supplique von dem Collegiat Stift angegeben worden, sondern bis auf 128.633 fl

waren sogar finanzielle Sanktionen angedacht,[388] allerdings konnten bis zur Säkularisation die Schulden zumindest partiell abgetragen werden.[389] Dennoch scheint die Situation des Stifts am Ende des 18. Jahrhunderts weniger günstig gewesen zu sein als zu dessen Beginn. Zur Tendenz eines partiellen Niedergangs insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte passt der Umstand, dass die Zahl der Vikare von 18 am Ende des 17. Jahrhunderts auf acht bei der Säkularisation gesunken war.[390]

Anlässlich des 500. Jubiläums des in Katholisch Heilig Kreuz verehrten Wunderbarlichen Guts kam es in der Kirche 1698/99 zu zahlreichen Umbauten sowie der Anschaffung neuer Paramente und Kirchengeräte, was *viele tausend Gulden*[391] kostete. 1700 bewilligte das Kloster Maximilian II. Emanuel von Bayern einen Kredit in Höhe von 10.000 fl. Kurz nach der französisch-bayerischen Belagerung Augsburgs im Spanischen Erbfolgekrieg, bei denen die Konventsgebäude großflächig zerstört wurden, konnte der 1708-34 amtierende Propst Augustin von Imhof in seinen ersten Amtsjahren um 6.000 fl zwei Höfe bei Schwabegg mit allen Zugehörungen kaufen, die beiden Pfarrkirchen in Adelsried und Margertshausen renovieren sowie den Pfarrhof in Emmenhausen und das Vogtshaus in Adelsried von Grund auf neu bauen lassen. 1762 erwarb Propst Bartholomäus Christa die Reichsherrschaft Waal um 180.000 fl, ließ die Klosterkirche mit Werken von Mages sowie 1766 einer neuen Kirchenorgel von Stein ausstatten und kümmerte sich auch um die dem Kloster inkorporierten Pfarrkirchen. St. Johann Baptist in Adelsried erhielt Paramente, Kirchengeräte, die Reliquien des römischen Katakombenheiligen Clemens und eine Kirchturmuhr, St. Martin in Döpshofen und St. Clemens in Margertshausen wurden saniert.[392] Vom letzten Propst Ludwig Zöschinger berichtet Braun, dass er *gut verstand, die Kassen und Speicher zu füllen.*[393] So konnte er an

---

hinauflaufen und der jährliche Zins schon 4.845 fl 34 x 6 h betragen […]
Die Seitenzählung in nicht entsprechend nummerierten Archivquellen und Druckwerken erfolgt mit römischen Zahlen, wobei die erste tatsächlichen Inhalt enthaltende Seite als I geführt wird.

388 AdBA/BO 9362, 4., 1778/79:
Ein auf Ansuchen des dechant und Kapitels zu S. Moritz getroffene […] Verfügung daß bis zur gänzlich erfolgten Tilgung der sich auf 128.000 fl belaufenden Stifts Schulden die Carenz Jahr auf sechs Jahr ausgedehnt und die zwei nechst in Erledigung kommend Praebenden alsdann belassen werden sollen […].
Die Karenzjahre waren die Wartezeit für nach dem Tod von Kapitularen nachgerückte Kanoniker, bis sie über die Einkünfte ihrer Pfründe verfügen konnten (BACKMUND 1973, S. 40).

389 Zu dieser allmählichen Erholung passt, dass im 20. Jahrhundert die Entstehung weiterer Deckenmalereien, allerdings fälschlich, auf die Zeit um 1784 gelegt wurde (so etwa LIEB 1941, S. 10).
Interessant ist der Vergleich zu St. Ulrich, wo die Schulden mehr als ein zehnfaches betrugen, obwohl die Realeinkünfte bei der Säkularisation nicht wesentlich höher waren. In St. Moritz verfügte der Bischof, der gleichzeitig die Landeshoheit über das Stift innehatte (LANKES/STEGMÜLLER O.J.a), über bessere Voraussetzungen, seinen Einfluss zur Verbesserung der Finanzsituation einzubringen.

390 RUMMEL 1984a, S. 23.

391 HOYER 2019, S. 40.

392 HOYER 2019, S. 40-42.

393 AdBA/NL Placidus Braun K 11/Geschichte von H. Kreuz. Copie des Ms. v. Placidus Braun im Ordinariatsarchiv Augsburg, o.J., S. 156.

Kirche und Kloster weitere Baumaßnahmen vornehmen lassen und 1784 Schloss Schlipsheim mit Zubehörungen um 16.000 fl erwerben. Auch das 600. Jubiläum des Wunderbarlichen Guts wurde 1800 unbeirrt von den kriegerischen Zeitumständen prunkvoll gefeiert.[394]

Thomas Aquinas Dillis hatte bereits angemerkt, dass die umfangreichen Bauvorhaben nach dem Dreißigjährigen Krieg zeigen, *Daß sich auch die Augustiner Chorherrn von ihrer totalen seelischen und materiellen Niedergeschlagenheit und Verarmung bald wieder erholten*.[395] Bei ihm ist die Zeit zwischen 1687 und 1803 als *Letzte Glanzzeit und Ende* bezeichnet.[396] Dieser Einschätzung kann sich hier angeschlossen werden. Die Konventualen von Heilig Kreuz überstanden insbesondere den Spanischen Erbfolgekrieg trotz schwerer Beschädigung ihrer Stiftsgebäude in einem ökonomischen Zustand, der ihnen erlaubte, bald an kontinuierliche Umbau- und Neuausstattungsmaßnahmen ihres Klosters und inkorporierter Güter zu gehen sowie neuen Besitz um hohe Summen zu erwerben. Zweifellos handelte es sich bei Heilig Kreuz um eine der wohlhabendsten geistlichen Institutionen in Augsburg.[397] Dieses Muster zieht sich durch das gesamte Jahrhundert und bestätigt sich auch in der vergleichsweise geringen Verschuldung bei hohen Einkünften, wobei die prosperierende Wallfahrt sicher ihren Beitrag geleistet hat. Die wirtschaftliche Lage des Stifts Heilig Kreuz scheint vorteilhaft gewesen zu sein und bildete einen fruchtbaren Nährboden für die Förderung der Künste.

In St. Georg war die finanzielle Situation während des ganzen 18. Jahrhunderts angespannt. Nach 1768 kam das Stift durch einen relativ raschen Wechsel teils ziemlich unfähiger Prälaten dann endgültig herunter.[398] Dies resultiert vor allem aus den Kosten der aufwendigen Baumaßnahmen an Kirche und Kloster, die beinahe ein halbes Jahrhundert andauerten und die für das nicht allzu finanzstarke Kloster eine kontinuierliche Belastung bedeuteten. Allein der Umbau des Turms kostete 2.638 fl und der Bau der Propstei knapp 12.000 fl, wozu nochmals 6.000 fl durch die Schäden des Spanischen Erbfolgekriegs hinzukamen.[399] Über die Jahre waren für Innenausstattung und weitere Neu-, Um- und Erweiterungsbauten immer wieder kleinere und größere Summen aufzuwenden[400] und die finanzielle Belastung des Stifts endete nicht, als die Arbeiten am Kloster in Augsburg beendet waren. Propst Melchior Vötter, ein Liebhaber der Baukunst, kaufte und verschönerte in seiner Amtszeit ab 1714 zusätzlich zu den

394 HOYER 2019, S. 42.
395 DILLIS 1952, S. 28.
396 DILLIS 1952, S. 29.
397 BRENNER 2011, S. 62.
398 BACKMUND 1966, S. 53.
399 Die Baurechnungen von St. Georg (1680-1703) befinden sich in StadtAA/00409/L 163, so eine *Summarische Rechnung den neuen Thurm bau betr. 1681*.
400 LINDERMAYER 1935, S. 9f.; 12.

anhaltenden Arbeiten in St. Georg das Schloss Leitershofen, ließ den klostereigenen Engelshof umbauen und mit einer Kapelle versehen sowie Paramente für die Kirche erwerben, sodass er 1739 ein stark verschuldetes Stift hinterließ.[401]

1785/86 wurde aus den Getreidegefällen des Klosters kein Überschuss erzielt.[402] Im selben Zeitraum bezog St. Georg aus allen Bodenzinsen, Wiesgülten und Hauszinsen lediglich 164 fl 8 x.[403] Bereits 1774 überstiegen die jährlichen Ausgaben von 15.939 fl 1 x die Einnahmen von 9.590 fl 44 x um 6.348 fl 17 x. Allein der Schuldzins hatte eine Höhe von 3.759 fl 57 x.[404] Die Zeit der Koalitionskriege zerrüttete die Finanzen dann endgültig. Der Versuch des letzten Propsts Anton Tischer, in Wien eine Anleihe aufzunehmen, blieb durch die Säkularisation vergeblich.[405]

401 LINDERMAYER 1935, S. 12.

402 StAA/Augsburg – Stift St. Georg/Literalien/17, Kasten Rechnung über alle Einnahmen und Ausgaben des Getraidts, und erlößten Geldts des Klosters zu St. Georgen, von dem Io August 1785 bis so in dem Jahrn 1786.

403 StAA/Augsburg – Stift St. Georg/Literalien/18, Register über alle Einnahmen an Gülten, Bodenzinnsen, Wiesgülten und anderen Gfällen, dan [unleserlich] und Hauszinnsen pro 1785/86.
In St. Stephan betrugen die Einnahmen zwischen 15. August 1786 und 1787 aus drei Zinshäusern 60 fl, die im Gesamtrechnungswesen der Abtei eine marginale Position einnehmen. Allein aus dem am wenigsten ertragreichen Amt Pfaffenhofen konnte das Damenstift 720 fl Einnahmen ziehen (StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/112, Abbtey Rechnung Über alles Einnehm- und Ausgeben an Gelt bey einem Hochadel: Frey Weltl Damen-Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von Mariae Himelfahrt 1786. bis solche zeith 1787).

404 StadtAA/00409/B15 d 21, Augsburg. St: Georgs Pfarr Kirche. Untersuchung des Kloster Vermögens Zustandes, wegen der Vorhabenden neuen Wahl eines Prälaten 1774 betr.

405 LINDERMAYER 1935, S. 12.

4 Die Augsburger Pfarrkirchen des 18. Jahrhunderts

4.1 St. Ulrich und Afra

4.1.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Obwohl die Existenz der hl. Afra[406] angezweifelt werden muss,[407] ist der Augsburger Afra-Kult bereits um 575 belegt[408] und stellt die älteste Wallfahrt Schwabens,[409] die Keimzelle des Christentums in Augsburg bei St. Ulrich und Afra gleichzeitig eine der ältesten kontinuierlich genutzten christlichen Kultstätten Deutschlands dar.[410] Der Legende nach wurde über Afras Grab zunächst eine hölzerne Kapelle errichtet, an deren Stelle bereits irgendwann zwischen dem späten 4. und beginnenden 7. Jahrhundert eine Memorialkirche mit einer Mindestbreite von 15-20 Metern nachgewiesen werden kann, an der sich früh, möglicherweise schon am Beginn des 7. Jahrhunderts, eine Klerikergemeinschaft angesiedelt haben muss. Die älteste literarische Baunachricht für eine Afrakirche findet sich erst unter Bischof Simpert (778-807), der wie sein Vorgänger Tozzo und manche seiner Nachfolger in St. Ulrich und Afra beigesetzt wurde.[411]

Bischof Ulrich hatte die von den Ungarn zerstörte Kirche nach 955 wiederherstellen lassen und errichtete sich um 960/70 seine Gruft außen an der Südmauer des Baus.[412] Dass Ulrich in der Afrakirche beigesetzt wurde, hängt mit seiner Verehrung für Afra zusammen.[413] Ulrichs

406 Der Legende nach war Afra die Tochter Hilarias, deren Eltern wiederum auf Zypern geboren waren. Hilaria als Tempeldienerin der zypriotischen Venus weihte dieser ihre Tochter als Tempelprostituierte. Als Bischof Narcissus und sein Diakon Felix auf der Flucht vor Verfolgern unwissend in ihr Haus einkehrten, bereitete sie diesen ein Mahl und wurde von seinem Tischgebet so erschüttert, dass sie sich ihm zu Füßen warf, ihre Sünden bekannte und sich schließlich taufen ließ. Diesem Beispiel folgte Hilaria sowie Afras Mägde Digna, Eunomia und Eutropia. Im Rahmen der anhaltenden diokletianischen Christenverfolgung wurde sie vor Gericht gerufen, blieb in ihrem Glauben aber standhaft. Daher wurde sie am 5. oder 7. August 303 oder 304, wobei letzteres wahrscheinlicher ist, zum Feuertod auf einer Lechinsel verurteilt. Ihre drei Mägde fanden Afras Leichnam unversehrt vor und bestatteten ihn gemeinsam mit Hilaria in ihrer Familiengruft (O.A. 1858a, S. 61f.), wo sie im Gebet entdeckt und ebenfalls verbrannt wurden (O.A. 1861, S. 714).

407 Vgl. SCHIMMELPFENNIG 2004.

408 Der Dichter Venantius Fortunatus schickte in dieser Zeit in einer *Vita S. Martini* das von ihm verfasste Buch auf eine imaginäre Reise von Südgallien über Nordgallien, das Rheinland und Süddeutschland nach Oberitalien, auf der es auch ans Augsburger Afragrab kommt (BERSCHIN 2004, S. 34).

409 SOFFNER/WOLF 2004, S. 4.

410 KLOTZ 2015, S. 2.

411 DANNHEIMER 1996, S. 33; 37.

412 DANNHEIMER 1996, S. 37.

413 KLOTZ 2015, S. 2.

Heiligsprechung 993 begründete das Doppelpatrozinium St. Ulrich und Afra.[414] Die Klerikergemeinschaft bei der Afrakirche wurde von Bischof Brun[415] entweder wegen der Vernachlässigung des geistlichen Lebens oder ihrer geringen Zahl durch Benediktinermönche unter Führung ihres ersten Abtes Reginbald ersetzt.[416] 1064 ging Bischof Embriko daran, die Kirche der hll. Ulrich und Afra neu zu bauen.[417]

Seit dieser Zeit bestand wahrscheinlich, seit 1169 gesichert, der dem Kloster inkorporierte Pfarrsprengel.[418] Der Neubau wurde bis 1071 als Doppelkirche über den Gräbern beider Heiliger vollendet.[419] Infolge eines Brandschadens 1183 wurden Kirche und Kloster 1184-85 wiederhergestellt, nachdem Ulrichs Grab zuvor gefunden und geöffnet worden war. Die Wiederweihe erfolgte am 6. April 1187. St. Ulrich und Afra hatte nun die Gestalt einer zweischiffigen Halle mit zwei deutlich voneinander getrennten Chören.[420]

Während des Spätmittelalters blieb der romanische Bau, abgesehen von Erneuerungsmaßnahmen im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und Umbauten um die Mitte des 15. Jahrhunderts, relativ unverändert.[421] Auch zwei Brandkatastrophen, welche die Klostergebäude in den Jahren 1333 und 1342 heimsuchten, verschonten die Kirche.[422] Während der Blütezeit der Reichsabtei[423] wurde auch unter finanzieller Beteiligung des

---

Sein Biograph Gerhard erzählt in der *Vita Sancti Uodalrici* von zwei visionären Begegnungen Ulrichs mit Afra. Bei der ersten Vision, die in die Jahre zwischen 923 und 926 zu datieren ist, bereitete Afra Ulrichs politische Entscheidungen vor. Die zweite Vision ist auf die Zeit nach der Lechfeldschlacht zu datieren und beinhaltet eine Erscheinung Afras, die Ulrich beim Wiederaufbau der Kirche den rechten Ort für den Bau einer Krypta im Westteil der Kirche aufzeigt (BERSCHIN 2004, S. 40).

414 KLOTZ 2015, S. 2.

415 Wohl unmittelbar zu Beginn von dessen Amtszeit von Brun 1006 (LIEBHART/HERMANN 2011). Zur Chronologie der Gründung des Benediktinerklosters siehe KREUZER 2011, S. 59-73.

416 KREUZER 2011, S. 59f.

417 PÖTZL 2004, S. 55

Bei der Niederlegung der alten Afrakirche wurden die angeblichen Gebeine Afras und ihrer Gefährtin Eunomia gefunden, wobei die Überreste, die mit Afra identifiziert wurden, Verbrennungsspuren aufwiesen (PÖTZL 2004, S. 55), sonst aber gut erhalten waren. Ein Augsburger Bischofskatalog aus dem 12. Jahrhundert aus Wessobrunn berichtet daneben, dass auch die Reliquien von Hilaria und der beiden Mägde Digna und Eutropia gefunden wurden. Etwa 50 Jahre nach diesen Funden entdeckte Abt Egino von St. Afra noch die Überreste des hl. Quiriacus nebst 24 Gefährten auf dem Klostergelände. Diese sollen ihr Martyrium gemeinsam mit Hilaria erlitten haben (SCHIMMELPFENNIG 2004, S. 30f.).

418 RUMMEL 1984a, S. 28.

419 KLOTZ 2015, S. 3.

420 DANNHEIMER 1996, S. 37.

421 Die Absenz größerer Baumaßnahmen begründet sich in Verfallserscheinungen des 1323 zum Reichsstift erhobenen Klosters ab Mitte des 13. Jahrhunderts, die insbesondere während des 14. Jahrhunderts in einen materiellen und geistigen Niedergang mündeten (HEMMERLE 1970, S. 46).

422 AUGUSTYN 2011a, S. 491.

423 Zu Beginn des 15. Jahrhunderts verbesserten die tatkräftigen Äbte Johannes Lauginger und Johannes Küssinger die Lage. Letzterer erhielt 1410 von Papst Johannes XXII. die Pontifikalien verliehen. 1449 erhielt das Reichsstift Sitz und Stimme auf dem Reichstag (HEMMERLE 1970, S. 46). Endgültig beendet werden konnte die Krise des Stifts ab 1458, als St. Ulrich und Afra zum Mittelpunkt der Melker Klosterreform in Schwaben wurde, was sich außer in neuer Frömmigkeit in einer Blüte von Buchdruck, Kalligraphie, Geschichtsschreibung und Wissenschaft manifestierte (LIEBHART/HERMANN 2011).

städtischen Patriziats und aufstrebender Kaufmannsfamilien ab 1467 ein Neubau der Abteikirche als dreischiffige Basilika unter Leitung des zuvor am Bau der Landsberger Stadtpfarrkirche beteiligten Baumeisters Valentin Kindlin begonnen.[424]

Hierbei war die sich in der Bewahrung beider Heiligengräber an ihrem ursprünglichen Platz äußernde Rücksicht auf Tradition und Ehrwürdigkeit des Ortes entscheidend. Nur ein gutes halbes Jahr nach der am 11. November 1473 gehaltenen ersten Messe stürzte allerdings der größte Teil des Kirchenbaus infolge eines Sturms ein.[425] Unmittelbar darauf erfolgte die Inangriffnahme eines weiteren Neubaus, der sich ungeheuer mühsam über rund 140 Jahre hinziehen sollte.[426] Der Wiederaufbau der Kirche überforderte nach dem Bau des gerade erst fertiggestellten Langhauses die finanziellen Mittel des Klosters, weswegen es von der Stadt und privaten Spendern unterstützt wurde. Auch wurde nach der Übernahme der Bauleitung durch Burkhard Engelberg wohl 1478 möglichst viel von der Substanz der Ruine wiederverwertet,[427] um die Klosterfinanzen weiter zu schonen. 1526 musste die Bautätigkeit vorläufig[428] aufgrund der prekären finanziellen Situation des Klosters eingestellt werden.[429] Einen weiteren jähen Einschnitt bedeutete die Reformation.[430]

1557 wurden Bauarbeiten durch Unterstützung der Fugger wieder aufgenommen[431] und 1594 konnte der markante Turm vollendet werden.[432] Ab 1600 erfolgte die bauliche Vollendung des

424 KLOTZ 2015, S. 3.
425 BELLOT 2011, S. 561; 563.
426 KLOTZ 2015, S. 3.
1493 und 1495 waren beide Seitenschiffe fertiggestellt, das Langhaus wurde 1499 eingewölbt. 1500 konnte im Beisein Kaiser Maximilians I. das Langhaus geweiht (KLOTZ 2015, S. 3) und vom Kaiser selbst gemeinsam mit dem päpstlichen Legaten Friedrich von St. Severin der Grundstein für den Chor gelegt werden. Bei der Grundsteinlegung der beiden Türme in den Jahren 1506 und 1507 war Maximilian zwar nicht mehr persönlich anwesend (HEISS 2019, S. 302-304), ungeachtet dessen erlebte Ulrich und Afra durch seine Patronage aber eine enorme Aufwertung (METZGER 2019, S. 296). Dennoch kam der Weiterbau von Chor, Türmen und der Marienkapelle nur mühsam voran (BISCHOFF 1999, S. 194) und es sollte über 100 Jahre dauern, bis der Hochchor vollendet und der Nordturm errichtet waren. Der Südturm blieb im Sockelgeschoss stecken (HEISS 2019, S. 304).
427 BELLOT 2011, S. 591; 614f.
428 KLOTZ 2015, S. 3.
429 BELLOT 2011, S. 635.
430 BISCHOFF 1999, S. 194.
Seit Ende der 1520er erfolgten seitens der Bevölkerung immer wieder bilderstürmerische Exzesse und Übergriffe auf das Kloster, unter denen hauptsächlich die Innenausstattung zu leiden hatte (BISCHOFF 1999, S. 194). Einen Tag nach der Abschaffung des katholischen Bekenntnisses durch den Rat am 18. Januar 1537 erfolgte die Entfernung der noch übrigen Bilder (BELLOT 2011, S. 637). Der Konvent zog bis auf den abtrünnigen Joachim Gabold, der als reformierter Abt die Abtei führen sollte, auf das klostereigene Schloss Unterwittelsbach bei Aichach. Erst nach dem Schmalkaldischen Krieg konnte die Gemeinschaft 1548 in ihr verwüstetes Kloster zurückkehren (HEMMERLE 1970, S. 47).
431 Jedoch waren sicher bereits nach 1548 mehr oder weniger gründliche Renovierungsarbeiten vonstatten gegangen, über die nichts überliefert ist, abgesehen von der Deckung des Südturms mit einem Satteldach 1551 (BELLOT 2011, S. 635; 638).
432 KLOTZ 2015, S. 3f

Kirchenraums und die Erschaffung der letzten großen Stücke der Ausstattung.[433] Die Staffierung dieser Zeit prägen vor allem die drei monumentalen Altäre in Chor und Querhaus über den Gräbern von Ulrich und Afra sowie der Kreuzaltar in der Vierung,[434] die anlässlich des Afra-Jubiläums 1604 in Auftrag gegeben und bis 1606 errichtet wurden. Es handelt sich bei ihnen um die wohl größten jemals hergestellten Schnitzaltäre im deutschsprachigen Raum.[435] Nach der Chorweihe am 26. August 1607 war der komplette Kirchenbau bis zum 600. Jubiläum des Stifts 1612 vollendet.[436] Bis heute prägen die in der Amtszeit von Abt Johannes Merk zwischen 1600 und 1632 vorgenommenen Veränderungen und Ausstattungstätigkeiten das Bild des Innenraums.[437] Seitdem erfuhr die Gestalt von St. Ulrich und Afra keine wesentlichen Veränderungen.[438]

Als letzte bauliche Maßnahme an der Klosterkirche entstand ab 1698 die östlich am Scheitel der Sakristei errichtete Allerheiligenkapelle[439] zur dauerhaften Aufbewahrung der Reliquien der seit langem verehrten Augsburger Bischöfe[440] sowie des Ulrichskreuzes.[441] Die bis 1705

433 BELLOT 2011, S. 640.
Binnen weniger Jahre entstand ein Zyklus von 32 Terrakottafiguren mit der Kirche verbundener Heiliger für Chor und Querhaus. Die komplette Ostpartie wurde eingewölbt sowie im Westjoch des Langhauses eine Empore eingebaut und die Gewölbe in Langhaus und Chor im Gegensatz zu den zeittypischen kassettierten Tonnengewölben mit Dekorationen aus Stuck in Sakristei und Schneckenkapelle stilistisch an den restlichen Innenraum mit auf die gemauerten Tonnen gotisierend unterlegten Rippen angeglichen. Somit entstand ein homogener Raumeindruck, in dem Querhaus und Chor auf den ersten Blick trotz Unterschiede in der Rippenzeichnung nicht als jüngere Partien abgesetzt sind. Dies inszeniert einen raumbestimmenden Gegensatz zwischen gotischem Bau und frühbarocker Ausstattung (BELLOT 2011, S. 640f.).

434 BELLOT 2011, S. 641.

435 KLOTZ 2015, S. 7; 23; 26.
Um die neuen Altäre an den gotischen Kirchenraum anzupassen, verzichtete man auf das moderne Altargemälde und entschied sich stattdessen für eine Konzeption in altdeutscher Tradition aus dem Formenrepertoire eines heimischen, volkstümlichen Manierismus. Die Inszenierung der auf Fernwirkung angelegten Altargruppe mit ihren zahlreichen Lichtdurchbrüchen und effektivem Spiel mit Gegenlicht ist bereits ganz dem Geist des Frühbarock verpflichtet (KLOTZ 2015, S. 26).

436 BELLOT 2011, S. 642.
1012 ist das, wohl falsche, traditionelle Gründungsjahr des Benediktinerklosters (LIEBHART/HERMANN 2011).

437 BISCHOFF 1999, S. 194.

438 HEMMERLE 1970, S. 47.
Zunächst war dies bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg. 1632 bedrängten die Schweden das Kloster, sodass der Abt fliehen musste und im Schwazer Exil starb. Auch die katholische Geistlichkeit wurde gezwungen, die Stadt zu verlassen. Lediglich die Benediktiner von St. Ulrich und Afra durften bleiben und die Seelsorge der katholischen Augsburger übernehmen (HEMMERLE 1970, S. 47).

439 BELLOT 2011, S. 642.
Der ausführende Architekt war vermutlich Georg Paulus d. Ä., der reiche figürliche Stuck wird Ehrgott Bernhard Bendl zugeschrieben. Ein Säulenaltar von Johann Georg Schmierer mit einer Darstellung der Kreuzigung ziert ferner den Raum (SOFFNER/WOLF 2004, S. 34).

440 ENGELBERG 2005, S. 513.

441 SOFFNER/WOLF 2004, S. 34.
Das Ulrichskreuz ist ein einfaches Holzkreuzchen, das im Inneren zweier kostbarer Fassungen geborgen ist. Herkunft und Alter des Kreuzes sind unbekannt. Lange Zeit wurde es als eine dem Heiligen während der Lechfeldschlacht wundersamerweise überbrachte Himmelsgabe angesehen, die den Sieg über die Ungarn bewirkte. Mit den Legenden um die Entstehung des Kreuzes wurden aber bereits Zweifel an diesen laut, sodass es ab dem späten 17. Jahrhundert als Partikel des Kreuzes Christi gesehen wurde, den Ulrich bei einer

vollendeten Baumaßnahmen an der Allerheiligenkapelle in der Tradition der Mode der *Heiligen Leiber* sind als ein Zeugnis des zu neuem Leben erwachenden Interesses an im 17. Jahrhundert als peripher angesehenen lokalen Heiligengeschichten zu betrachten.[442] Zum 700. Jubiläum des Klosters wurde die Innenausstattung der Kirche erneuert. Einige Teile wie die Treppen und Schranken der Seitenaltäre, das Gitter im Westen, Beichtstühle und ein Laiengestühl kamen neu hinzu.[443] Das 750. Jubiläum 1762 sah seitens der Abtei die Anbringung einer Kopie des Innsbrucker Gnadenbilds Maria Hilf und seitens des Bischofs die Neugestaltung der Ulrichskrypta,[444] die größte bauliche Veränderung jener Zeit.[445]

Am 12. Dezember 1802 erfolgte die Säkularisierung des Reichsstifts. Der Konvent musste 1805 das Klostergebäude verlassen, in dem zeitweise die österreichischen Gefangenen der siegreichen Franzosen aus der Schlacht bei Elchingen sowie ein französisches Spital untergebracht wurden.[446] Aus der ehemaligen Klosterkirche wurden nach der Säkularisation

---

Romfahrt erworben haben soll. Heute wird es in der Heiltumskammer in St. Ulrich und Afra aufbewahrt und hilft nach volksfrommer Auffassung gegen Krankheiten wie die Pest, gegen Mäusefraß, Unwetter, Zauberei, Viehkrankheiten und Kriegsgefahren (METZGER 2004, S. 44-46). Zum Ulrichskreuz siehe METZGER 2004, zu den Fassungen THIERBACH 2024b und PFÄNDTNER 2024. Nach Abgabe der vorliegenden Arbeit publizierte Augustyn einen Vortrag vom 15. Juni 2023 zum Ulrichskreuz (AUGUSTYN 2024a).

442 ENGELBERG 2005, S. 253; 505; 513.

In Augsburg musste nicht auf eher zweifelhafte Katakombenheilige zurückgegriffen werden, da gewissermaßen hauseigene Heilige zur Verfügung standen, was gut ins Bild der typisch benediktinischen Mäßigung passt. Weniger stimmig hierzu erscheint die Tatsache, dass die *Heiligen Leiber* 1698 zum Auftakt der Baumaßnahmen auf Prunkwägen durch die Stadt gefahren wurden (ENGELBERG 2005, S. 513).
Die Allerheiligenkapelle erfüllt immer noch ihren Zweck als gebauter Reliquienschrein. Im dortigen Altar befinden sich die Reliquien von Wikterp, Nidgar, Adalbero und Tozzo sowie jene Dignas. Einer der beiden Schränke in der Kapelle verwahrt das Haupt des hl. Dionysius, dem legendären ersten Bischof von Augsburg und angeblichem Onkel Afras, der mit Hilaria und deren Gefährtinnen das Martyrium erlitten haben soll (KREUZER 1998a), einer Gefährtin der hl. Ursula sowie drei weitere Schädel, Knochen, Wachsfiguren und Kronen. Die beiden benannten Schädel befanden sich bereits um 1500 in der Heiltumssammlung von St. Ulrich und Afra (Vgl. O.A. 2004, S. 16f.). Wohl ist der Inhalt dieses Schrankes seit der Erbauungszeit dort deponiert. Ein weiterer, baugleicher Schrank enthält eine Sammlung verschiedener Bücher.

443 BELLOT 2011, S. 642.

444 ENGELBERG 2005, S. 505.

Entworfen wurde sie von Placidus Verhelst, einem der führenden Bildhauer seiner Zeit, dem auch die marmorne Tumba mit der Liegefigur Ulrichs zugeschrieben wird. Von Verhelst stammt wohl auch der Entwurf des Reliquienschreins für Ulrichs Gebeine im Inneren des Hochgrabs, den der Augsburger Goldschmied Johann Carl Leonhard Zeckel anfertigte (KLOTZ 2015, S. 36f.). Den Gesamtentwurf schreibt bereits Stetten Verhelst zu (SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 179). Datierungsvorschläge reichen von ausschließlich 1762 (RUMMEL 1984a, S. 29) über einen Schwerpunkt der Arbeiten im Jahr 1762 mit Fertigstellung der Ausstattung im Folgejahr (ENGELBERG 2005, S. 505; 513) bis hin zur Vollendung 1765 (MÜLLER 1993, S. 543; SOFFNER/WOLF 2004, S. 40f.; KLOTZ 2015, S. 36).

445 Vgl. BELLOT 2011, S. 642.

446 KAUFMANN 2011, S. 316f.; 319.

Anschließend wurden die ehemaligen Klostergebäude von 1808-1919 als Kavalleriekaserne, bis 1870 unter dem Namen *Ulrichskaserne*, genutzt. 1920-35 befand sich im ehemaligen Stiftskomplex eine Kaserne der Bayerischen Landespolizei und ab 1935 stand er unter Verwaltung der Wehrmacht, wurde aber ab 1940 nur noch als Magazin genutzt. Bei der Bombardierung Augsburgs in der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 trafen Sprengbomben die ehemalige Klosteranlage und beschädigten sie schwer. In den Folgejahren verfielen die noch erhaltenen baulichen Reste immer weiter und stürzten stellenweise ein, sodass das Landesamt für Denkmalpflege dem Abriss der verbliebenen Gebäude zustimmte und diese dem Bistum Augsburg verkauft

zahlreiche Kunstwerke entfernt, die später teilweise an das Bayerische Nationalmuseum ab- und als Leihgaben vereinzelt nach Augsburg zurückgegeben wurden.[447] Seit der Säkularisation an der Kirche ausgeführte Arbeiten dienten – aus Sicht der jeweiligen Zeit – dem Erhalt oder der Wiederherstellung des Baus.[448]

In der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944[449] entstanden am Dach der Kirche größere Schäden. Zahlreiche historisch wertvolle Fenster gingen zu Bruch,[450] da bei deren Bergung die Kirchenverwaltung sich nicht sonderlich kooperativ gezeigt hatte.[451] Die Witterungsverhältnisse und die Zerstörung der Fenster führten zu starken Schneeverwehungen im gesamten Kircheninnenraum.[452] Im Zuge des Wiederaufbaus[453] wurde parallel zu restauratorischen Arbeiten an der Ausstattung die Wiederherstellung und Restaurierung der Raumschale betrieben. Die Restaurierungen nach dem Zweiten Weltkrieg prägen immer noch weitgehend das Erscheinungsbild der Altarfiguren sowie des gesamten Kircheninnenraums.[454]

1962/63[455] wurde die Ulrichskrypta in die heutige Stelle im Kirchenraum eingebaut, was mit schweren Bodeneingriffen verbunden war.[456] Eine Innenrestaurierung von 1977/78 brachte

---

wurden, das bis 1972 das ehemalige Klostergeviert abräumen ließ und an dessen Stelle bis 1975 das Haus St. Ulrich erbaute (AUGUSTYN 2011b, S. 798f.; 803-805; 815f.).

447 KLOTZ 2015, S. 5.

448 BELLOT 2011, S. 642.
So strebte eine eine große Restaurierung zwischen 1873 und 1876 (WEIS 2011, S. 1249) die Purifizierung des Kirchenraums an (KLOTZ 2015, S. 5), wobei rigoros mit der nachgotischen Ausstattung umgegangen wurde, etwa bei der Entfernung von Hans Reichles Terrakottafiguren mitsamt der Figurennischen (WEIS 2011, S. 1249).

449 WEIS 2011, S. 1268.
Nachdem Augsburg zunehmender Gefährdung durch Bombenangriffe ausgesetzt war, wurden 1942/43 die transportablen Teile der Ausstattung des Kirchenraums geborgen und an sichere Orte auf dem Land gebracht. Für die Altäre bedeutete dies den Abbau der Skulpturen. Nur die Altaraufbauten blieben weitgehend ungeschützt vor Ort stehen (WEIS 2011, S. 1267f.).

450 RÖSSLE 2004, S. 35.

451 WEIS 2011, S. 1268.

452 RÖSSLE 2004, S. 35.

453 Das Dach konnte zumindest provisorisch unter größten Schwierigkeiten wieder einfach eingedeckt werden und bereits 1945 wurde damit begonnen, schon vor den Luftangriffen angestellte Überlegungen zu Restaurierungen an den Altären umzusetzen, die im Sommer 1946 in Gang kamen. Im April 1947 waren die Figuren des Hochaltars größtenteils gefasst. Die Arbeiten an beiden Seitenaltären und der Kanzel sollten noch bis 1951 andauern (WEIS 2011, S. 1269; 1272f.).

454 WEIS 2011, S. 1275f.

455 Von Melanie Thierbach ausschließlich auf 1962 datiert (THIERBACH 2024a, S. 347).

456 Bauvorhaben in diesem Kontext wurden bereits seit spätestens 1958 diskutiert (AdBA/Bauakten/DBA 270, Brief Generalkonservator Kreisel des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege an Diözesanbauamt Augsburg vom 3. Januar 1959). Beim auf Initiative des damaligen Bischofs Joseph Freundorfer durchgeführten Umbau wurden die Gebeine Afras in einen spätantiken römischen Steinsarkophag umgebettet, der diese auch ursprünglich beinhaltet hatte, bevor sie 1804 in einen Glassarg kamen (SCHAD 1993, S. 43). Entsprungen aus dem Wunsch nach einem Betraum nahe den Gräbern der Kirchenpatrone (SOFFNER/WOLF 2004, S. 40), wurde die Anlage des 18. Jahrhunderts als Pendant zum umgestalteten Afragrab ausgerichtet und um 90 Grad gedreht (KLOTZ 2015, S. 37), sodass eine Unterkirche mit den Heiligengräbern gewissermaßen als Grundpfeiler des Kirchenraums entstand (SOFFNER/WOLF 2004, S. 39f.).

neben der Tünchung von Wandflächen auch eine farbliche Veränderung durch die Neufassung der Gewölberippen in einer changierenden sandsteinfarbenen Tonigkeit statt.[457] Um 1989/90 erfolgten Restaurierungsarbeiten am Hochaltar und 2008-11 schließlich eine umfangreiche Instandsetzung St. Ulrich und Afras, die nach modernen Grundsätzen der Denkmalpflege auf eine unveränderte Beibehaltung des überkommenen Erscheinungsbilds zielte.[458]

4.1.2 Die Deckenmalerei in St. Ulrich und Afra

Die Decke des Kirchenraums von St. Ulrich und Afra ziert vollumfänglich ein reiches Sternnetzgewölbe. Die Kirche erlangt hierdurch den Charakter eines gotischen Baus. Deckenmalereien wurden im großen Innenraum der Kirche selbst während des 18. Jahrhunderts nicht projektiert. Dennoch bestehen in St. Ulrich und Afra in der Allerheiligenkapelle (Abb. 1) und der Ulrichskrypta (Abb. 2) zwei Deckengemälde aus dieser Zeit, welche die Forschung bislang weitgehend übersehen hat.

Beide Räume waren seit ihrer Errichtung eng mit der Basilika St. Ulrich und Afra verzahnt. Die Sakristei von St. Ulrich und Afra mit der angrenzenden Allerheiligenkapelle war Gläubigen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als Aufbewahrungsort des Reliquienschatzes der Kirche zwar prinzipiell nicht öffentlich zugänglich[459] und ist dies auch aktuell nicht,[460] allerdings war ein Besuch dieses Raumes wegen der hier verwahrten Reliquien zumindest einer limitierten Öffentlichkeit möglich.[461] Über die Entstehung der Deckenmalerei in der Allerheiligenkapelle ist nichts bekannt. Hieraus ergibt sich als mögliche Entstehungszeitpunkt deren Bauzeit zwischen 1698-1705 mit Tendenz zum Ende der Bauzeit. Letztmals wurde das Deckengemälde mitsamt Sakristei und Allerheiligenkapelle durch die Friedberger Fa. Binapfl-Hatzelmann[462] bis 1996 restauriert.[463] Es dürfte seiner entstehungszeitlichen Form

457 BISCHOFF 1999, S. 195.
458 WEIS 2011, S. 1276.
459 O.A. 2004, S. 13.
460 SOFFNER/WOLF 2004, S. 34.
461 Vgl. PÖTZL 2011, S. 1205.
Bei der Allerheiligenkapelle handelt es sich baulich um einen Teil der Kirche sowie – im Gegensatz zur angrenzenden Sakristei, über der sich jedoch die Schneckenkapelle befindet – um einen reinen Sakralraum. Daher wird die Allerheiligenkapelle in die vorliegende Arbeit aufgenommen. Aus demselben Grund wird die Dompfarrsakristei nicht behandelt. Sie ist als eigenständiger Bau dem Südturm und dem anschließenden Joch des Langhauses angelehnt (CHEVALLEY 1995, S. 356) und somit nicht Teil des Kirchengebäudes. Dort befindet sich ein Göz-Fresko der *Kreuzigung als heilsgeschichtlichem Ereignis* in schlechtem Zustand. Zu diesem siehe CHEVALLEY 1995, S. 359 und DREYER 2017b, S. 182f.
462 AdBA/Bauakten/DBA 12 055, Kostenberechnung vom 19. September 1994.
463 AdBA/Bauakten/DBA 12 055, Prüfung von Kirchenmalerrechnung vom 12. Februar 1997.

entsprechen.[464]

Für die Deckenmalerei in der Ulrichskrypta findet sich in der Literatur mit der unsicheren Datierung derselben zwischen 1762 und 1765 ein ähnliches Bild. In einer zeitgenössischen Translationsbeschreibung[465] heißt es: *[...] inmittelst aber die Arbeit in Zierung der Grufft so eyfrig beschleuniget worden, daß biß auf den 13. Tag May [1762] die wirckliche feyerliche Uebersetzung vorgehen kunte*.[466] Auch ein hierin enthaltener Kupferstich zeigt deren Innenraum bis ins Detail (Abb. 3), sodass eine Fertigstellung des Baus[467] und damit der Malerei bis zum 13. Mai 1762 äußerst wahrscheinlich ist.[468] Der Planung und Ausführung der künstlerischen Arbeiten in der Ulrichskrypta ging wohl eine längere Planungsphase voraus.[469]

Das Fresko wurde im Zuge des Umbaus der Krypta 1962/63 im April 1962 abgepaust und abgezeichnet sowie nach alter Farbgebung und Zeichnung neugeschaffen[470] (Abb. 4). Die Ausführung des Auftrags lag bei der Fa. Hatzelmann, innerhalb dieser wahrscheinlich bei Ernst Giebel.[471] Keine Indizien weisen darauf hin, dass hierbei versucht wurde, Originalsubstanz einzubinden. Leichte Verfärbungen der Fassung sind offenbar lediglich Verschmutzungen, die im Lauf der Jahrzehnte, wohl auch von Kerzenruß, eingetreten sind.

Die Neuschöpfung dürfte größtenteils dem Zustand entsprechen, den das Original 1962 aufgewiesen hatte. Im Vergleich zum fotografisch dokumentierten historischen Zustand hat die Qualität der Putten stark nachgelassen.[472] Dieser Umstand ist vermutlich nicht auf die Neuschöpfung zurückzuführen, sondern auf eine Verschlechterung der Erscheinung des

464 AdBA/Bauakten/DBA 12 055, Aktenvormerkung zu Ortstermin am 6. Februar 1994 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege vom 10. Februar 1995, S. 2.

465 Auslöser für die Translation war der Wunsch des Bischofs, die lau gewordene Verehrung des Heiligen durch eine zweifelsfreie Identifizierung und öffentliche Zugänglichmachung der Reliquien wieder anzufachen und den Beweis zu erbringen, dass Ulrichs Gebeine nicht, wie in Mailänder Schriften aus den Jahren 1595 und 1613 behauptet, in Mailand, sondern nach wie vor in Augsburg liegen, wozu das Klosterjubiläum einen prägnanten Anlass gab. Zunächst konnten die Gebeine nicht aufgefunden werden, jedoch erinnerte man sich schließlich daran, dass die Gebeine 1606 in den Ulrichsaltar verlegt worden waren, wo man sie – noch im alten Kupferschrein liegend – tatsächlich fand (THIERBACH 2024a, S. 346). Die Wiederbelebung des Kults stand hierbei im Vordergrund, die Suche nach dem Ulrichsgrab war dessen Folge (THIERBACH 2024c, S. 348).

466 BSB/4 Bavar. 1275 h, Meyer, Johann Leonhard: BEATISSIMI PATRIS VDALRICI TRANSLATIO ALTERA, IMPERATORIO-FRIDERICIANAE PIE CONRELATIVA. Augsburg 1762, S. 52.

467 Ausstattungsarbeiten könnten sich dann noch bis 1765 gezogen haben (Vgl. MÜLLER 1993, S. 543). So erfolgte erst 1764 die Umbettung der Gebeine Ulrichs auf inständiges Bitten Abt Langenmantels um eine würdigere Aufbewahrung derselben in Zeckels Schrein (THIERBACH 2024a, S. 346).

468 Thierbach spricht in ihrem Katalogbeitrag zur Ulrichskrypta von der *am 13. Mai 1762 [...] fertiggestellten neuen Kapelle* (THIERBACH 2024c, S. 348).

469 THIERBACH 2024c, S. 348.

470 AdBA/Bauakten/DBA 270, Rechnung Fa. Hatzelmann an Diözesanbauamt Augsburg vom 2. März 1962, S. 2.

471 AdBA/Bauakten/DBA 270, Brief Generalkonservator Kreisel des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege an Diözesanbauamt Augsburg vom 28. Dezember 1961.

472 Auch auf der historischen Fotografie sind die Fehlstellen und Überarbeitungen an deren Rändern zu erkennen, die das Fresko – neben einer dünneren Linienführung im Außenbereich – heute aufweist.

Freskos in den mindestens zwei Jahrzehnten zwischen Aufnahme der Fotografie und der Tätigkeit der Fa. Hatzelmann. Dass Augustyn Abb. 2 irrtümlich der Ausstattung des Klostergebäudes zuordnete,[473] liegt wohl an einer falschen Einsortierung im Landesamt für Denkmalpflege. Die Verbindung mit Scheffler rührt daher, dass dieser nachweislich *in St. Ulr. Kloster einige Deckenstcke*[474] ausführte. Zum Zeitpunkt des Entstehens der Ulrichskrypta war er bereits verstorben.[475]

4.1.3 Bildbeschreibung

Die runde *Scheinkuppel der Allerheiligenkapelle* (Abb. 1) umgibt reicher figürlicher Stuck mit goldenen Applikationen. Das Bildfeld zeigt den Blick in eine Scheinkuppel, gegliedert durch sechs zum Tambour zulaufende Fenstersysteme mit Butzenscheiben in drei Ebenen, getrennt von Pilastern, die in der Sockelzone durch Felder mit je einem steinernen Puttenkopf verbunden sind. Den Tambour am westlichen Bildrand durchbrechen sechs Fenster. Bedingt durch den Standort des Betrachters beim Eintritt werden die Fensterpartien von innen nach außen schmaler. Das unterste Fenster des zweiten Systems von links ist geöffnet. Sechs weiße Putten mit goldenen Tüchern schweben gleichmäßig verteilt entlang der Wände. Zu beiden Seiten des Tambours schneidet der Bildrand die Oberkörper zweier weiterer Putten ab. Ein rundes Fenster rechts des Tambours deutet ein siebtes System an.

Die *Scheinkuppel der Ulrichskrypta*[476] (Abb. 2) zeigt in ihren vier Pendentifs Rocailleornamente. Den äußeren Ring der Malerei bildet ein durch Konsolen, auf denen goldene Pflanzentöpfe stehen, gegliedertes Gesims. Zwischen diesem und der Begrenzung des Oculus gliedern gemalte, sich verjüngende Kassetten, gefüllt von steinernen Blüten, die Scheinkuppel. Im Oculus schwebt, heute vor grau-schlierigem Hintergrund zentral ein emporblickender Putto, der in der rechten Hand das Ulrichskreuz an einem Band führt. Schräg rechts über ihm befindet sich ein emporblickender Puttenkopf, schräg links unter ihm zwei Puttenköpfe, von denen der untere den oberen, dieser den zentralen Putto anblickt.[477]

473 AUGUSTYN 2011c, S. 123
474 SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769.
475 Scheffler verstarb am 25. Januar 1756 (HARTMANN 2015, S. 62).
476 Da die Krypta und somit auch das Fresko beim Umbau um 90 Grad gedreht wurde und sie heute gesüdet ist, war sie ursprünglich geostet.
477 Besonders bei den Puttenköpfen hat die Qualität der Malerei sich stark verschlechtert.

4.1.4 Analyse

Die *Scheinkuppel der Allerheiligenkapelle* ist ein frühes Beispiel für den Import der innovativen Prinzipien römischer Deckenmalerei, durch die sich, insbesondere durch das spätere Werk Asams, das Prinzip der freskierten Scheinkuppel ausbreitete, die nicht danach strebte, den Kirchenbau architektonisch fortzusetzen, sondern einen Blick in eine andere Welt zu eröffnen. Das Prinzip der Quadratura, das bei Scheinkuppeln während des ganzen 18. Jahrhunderts seinen Platz an den Decken bemalter Kirchenräume behauptete,[478] deutet sich hier an.

Die Malerei weist den dreifachen Vorteil illusionistisch ausgestatteter Kirchenräume nach Andrea Pozzo auf. Scheinkuppeln können jederzeit nach demselben Muster erneuert werden, in der realen Welt unmögliche ästhetische Eindrücke erzeugen und außerdem kostengünstiger und für Bauschäden unanfälliger sein als ein Kuppelbau aus Stein, wodurch insbesondere im Rokoko in unansehnlichen Kirchen attraktive Raumeindrücke erweckt werden konnten.[479] Die *Scheinkuppel der Allerheiligenkapelle* befindet sich jedoch keineswegs in einem unansehnlichen Raum. Stattdessen ist der Bau lichtdurchflutet und die Entscheidung der Deckengestaltung mit einer Scheinkuppel verstärkt die Illusion, dass das Licht nicht nur von den drei nicht durch den Altar verdeckten Seiten der Kapelle, sondern auch von oben in den Raum hineinscheint. Auf den ersten Blick wird die Architektur durch die Scheinkuppel fortgeführt, allerdings in einer angedeuteten Dimension, die so im kleinen Kapellenbau aufgrund der Raumhöhe nicht möglich gewesen wäre und die ausgewogene Ästhetik des Raums zerrissen hätte. Auch durch die Darstellung der sechs sichtbaren und der beiden versteckten Engel wird der Blick nicht auf ein reales Bild, sondern in die himmlische Sphäre erweitert.

Die Gestaltung der Engel als weiße Figuren mit goldenen Applikationen nimmt auf die um die Malerei gruppierten, ähnlich gestalteten Stuckengel Bendls Bezug. Möglicherweise bezieht sich auch die Gliederung der Engel auf Bendls Stuck. Sechs stuckierte Engel befinden sich in den Pendentifs des Gewölbes der Kapelle, der siebte über deren Eingang. Sechs zusammen gruppierte gemalte Engel sind vollfigurig sichtbar, von zwei zusammen gruppierten Engeln ist jeweils lediglich die untere Hälfte auszumachen, von einem hiervon deutlicher, vom anderen weniger deutlich. Die himmlische Sphäre der Kuppel wird mit der irdischen der Kapelle zu

478 ENGELBERG 2005, S. 451.
479 ENGELBERG 2005, S. 466.

einer klar erlebbaren, lichtdurchfluteten Einheit zusammengefasst, die im Kleinen das wiederholt, was Pozzo im Großen etwa in Rom und Wien[480] geschaffen hat.

Die perspektivisch noch eher schwache Ausführung erklärt sich aus der im lokalen Kontext frühen Entstehung, mindestens acht Jahre vor Bergmüllers Ankunft und dem Beginn des großen Zeitalters der Freskomalerei. Durch die Fassadenmalerei waren zwar bereits Kenntnisse in der Bemalung gebauter Oberflächen vorhanden, die Anfertigung einer illusionistischen Scheinkuppel geht aber über diese hinaus. Die Beauftragung eines örtlichen Malers mit einer komplexen illusionistischen Malerei hätte genau das hier erreichte qualitativ mäßige Resultat hervorgebracht. Am Beginn des 18. Jahrhunderts lassen sich Deckengemälde allenfalls vereinzelt in Bürgerhäusern feststellen, wie die um 1700 entstandene *Götterversammlung mit Erdteilallegorien* im Festsaal des Bertermannschen Hauses, heute Maximilianmuseum, wobei mit Melchior Steidl[481] ein auswärtiger Maler beauftragt wurde.

Es existieren zwei konkurrierende Zuschreibungen: Knappich[482] und Rieger.[483] Die Knappich-Zuschreibung dürfte einzig den Grund haben, dass er Wand- und Deckenmalereien geschaffen hat. Solche sind in St. Jakob in Oettingen (um 1680) erhalten. Seine Fresken in Wettenhausen (um 1683)[484] sind im 19. Jahrhundert übermalt worden.[485] Er verstarb 1704[486] und hätte als letztes Werk die Allerheiligenkapelle zwar noch ausführen können, allerdings sprechen seine aufwendigeren figürlichen Malereien in Oettingen qualitativ dagegen. Claudia Madel-Böhringer erwähnt die Allerheiligenkapelle in ihrer Dissertation über die Schönfeld-Nachfolge unter besonderer Berücksichtigung Knappichs nicht und spezifizierte auf Nachfrage, dass allein auf Grundlage künstlerischer Kriterien die Knappich-Zuschreibung nicht schlüssig ist.

Rieger hatte als Geselle Knappichs an dessen Fresken in Oettingen und Wettenhausen mitgewirkt. Von 1692-96 hielt er sich in Italien auf, wo er besonders den Illusionismus des Luca Giordano in Neapel und jenen Pozzos in Rom studierte. Nach seiner Rückkehr führte er als gesichertes Werk nur um 1704 die Deckenbilder der Benediktinerinnenabteikirche Holzen aus.[487] Riegers Schulung an Pozzo stellt zwar ein Indiz für seine Tätigkeit in St. Ulrich und Afra dar, Holzen zeugt aber von einem ungleich höheren Niveau als die Allerheiligenkapelle.

480 PRANGE 2001, S. 665.
481 MÜLLER 2022, S. 132.
482 BUSHART/PAULA 2008, S. 102.
483 AUGUSTYN 2006, S. 474.
484 MADEL-BÖHRINGER 1987, S. 96; 103.
485 WINBECK 2015, S. 7.
486 KIRSTEIN/KRÄMER 1998.
487 AUGUSTYN 2006, S. 474f.

Neben der recht bescheidenen Ausführung verweist die geringe Dimension des Auftrags darauf, dass ein anderer lokaler Künstler damit betraut wurde. Die Aufnahme des Motivs der weißen Engel mit goldenen Applikationen in Decke und Bild spricht dafür, dass dieser im Umkreis Bendls zu suchen ist. Vermutlich handelte es sich um einen Lehrling, Gesellen oder Mitarbeiter der Bendl-Werkstatt, der den Auftrag erhielt, passend zum Stuck seines Meisters noch eine Scheinkuppel zu malen. Dass Stuckateure bzw. deren Werkstätten sich im Rahmen einer gewissen Doppelbegabung als Deckenmaler betätigten, ist an sich nichts allzu außergewöhnliches wie Johann Baptist Zimmermann zeigt, der im Langhaus von St. Peter in München 1753/54[488] oder in der Klosterkirche von Andechs 1751-55[489] sowohl den Stuck als auch die Fresken ausführte. Infrage käme hier der sonst nicht fassbare Christoph Leonhard Probst. Dieser kam am 1. Mai 1700 auf sechs Jahre als Lehrling zu Bendl und wurde am 8. April 1706 von ihm freigesprochen.[490]

Denkbar wäre auch die Urheberschaft eines begabten Konventualen. Die Mitwirkung solcher bei der Ausstattung ihrer Kirchen ist nichts außergewöhnliches.[491] Wahrscheinlicher ist aber die Ausführung der Arbeit durch ein Mitglied der Bendl-Werkstatt, wobei Probst ein passender Kandidat wäre, auch wenn von ihm keine anderen Werke bekannt sind. Mit der Gesamtheit der Leistungen in der Allerheiligenkapelle scheint das Stift zufrieden gewesen zu sein, da Bendl auch später noch für die Abtei tätig war.[492] Zum Honorar ist nichts bekannt,

488 BAUER/BAUER 1985, S. 78.

489 BAUERREISS/SCHNELL 1972, S. 27.

490 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 177:
Anno 700 den 1: May
[…] Herr Bernhardt Bendel Burger und Bildthauer Wegene aines Knab Vor den Vorgeher bey ime die Bildhauer Kunst zue erlernen auf : 6 Jar lang. Heist der Knab Christobh: Leonhard Probst […]
1706 dem 8 April erscheindt obbenandter Herr Bendl bey derm Vorgeher Sitz, mit seinem Lehr Knaben Probst, bezeugt das er sein Lehr Zeit […] bey Ihme erstand habe, spricht selbig hiemit frey […].

491 So wurden Chorgestühl, Beichtstühle und der 1790 entstandene Hochaltar der Kirche des Klosters Frauenzell im Bayerischen Wald, einem der herausragenden Zeugnisse der sakralen Bau- und Ausstattungskunst des 18. Jahrhunderts in der Oberpfalz, von dortigen Fratres geschaffen (KNEDLIK O.J.). Ebenso trugen anderweitig begabte Klosterangehörige mit ihren Werken zum Ruhm ihrer Niederlassungen bei. Dies geschah insbesondere auf dem literarischen Feld durch die Bearbeitung von Themen aus Geschichte und Gegenwart des eigenen Klosters. Exemplarisch sei auf die 1760 veröffentlichte *Historia Imperialis Canoniae Roggenburgensis* (SuStBA/2 Gs 62, Bayrhammer, Philipp: Historia Imperialis Canoniae Roggenburgensis […]. Ulm 1760) des Roggenburger Fraters Philipp Bayrhammer verwiesen. In St. Ulrich und Afra wurde Braun, seit 1779 provisorischer, seit 1785 wirklicher Bibliothekar des Reichsstifts und daneben letzter Wirtschaftsverwalter der Abtei (LIEBHART 1998a), wenn auch erst nach deren Aufhebung *zu frommem Andenken und bleibender Rückerinnerung* (SuStBA/Aug 278, Braun, Placidus: Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. Aus ächten Quellen zusammengetragen. Augsburg 1817, S. Vf.) publizistisch tätig.

492 Anlässlich der Kircheninnenraumrenovierung 1712 schuf er die Holzarbeiten am schmiedeeisernen Gitter, welches das westliche Langhausjoch als Vorhalle vom Hauptraum trennt (KLOTZ 2015, S. 10f.), sowie sechs Beichtstühle aus Eichenholz in der Antoniuskapelle im nördlichen Seitenschiff (SOFFNER/WOLF 2004, S. 33).

jedoch dürfte die Errichtung der Allerheiligenkapelle von einem gewissen Sparsamkeitsgedanken begleitet worden sein, da diese vor dem Hintergrund der ohnehin bereits angeschlagenen Abteifinanzen zusätzlich in die Mitte des Zeitraums zwischen der Königswahl 1690 und der bereits absehbaren Säkularfeier 1712 fiel.

Die *Scheinkuppel der Ulrichskrypta* zeugt mit ihrer zweigeteilten Gestaltung und der qualitätvollen Ausführung des kassettierten Bereichs vom höheren Maß an Fertigkeit in Augsburg ca. 60 Jahre nach Entstehung der Allerheiligenkapelle. Auffällig ist der Qualitätsunterschied des heutigen Zustands der Malerei zwischen deren äußerem und innerem Bereich. Die historische Fotografie zeigt, dass das Fresko bereits vor 1944 im Zentrum einschneidend überarbeitet wurde. Dies wird besonders an den disproportionalen Rändern des Puttos und der Puttenköpfe deutlich, etwa beim rechten Bein des Puttos. Das schlierige Grau des Hintergrunds war ursprünglich ein Ausblick durch einen Okulus gen Himmel.

Die Öffnung der Scheinkuppel verlieh der unterirdischen Ulrichskrypta illusionistisch ein größeres Maß an Helligkeit und erweiterte den Raum. Diese Wirkung evozieren auch die floralen Elemente auf dem Fresko. Auf der Neuschöpfung kann aus der Ausführung der Kassettendecke und Balustrade noch auf die gute Qualität der Malerei zu ihrer Entstehung geschlossen werden. Der zentrale Putto schwebt exakt über dem Ulrichsgrab und streckt seinen Arm mit dem Ulrichskreuz diesem entgegen, womit die Übergabe des Ulrichskreuzes während der Lechfeldschlacht angedeutet wird.[493] Das Deckengemälde verweist auf dessen kolportierten himmlischen Ursprung, aber auch auf Ulrichs Aufnahme unter die Heiligen und seine bereits zu Lebzeiten vorhandene Verbindung mit der himmlischen Sphäre. Die offene Scheinkuppel in der unterirdischen Krypta lässt einen überirdischen, reell unmöglichen Eindruck entstehen.

Der Künstler ist unbekannt.[494] Er dürfte im Umfeld der Verhelst-Werkstatt zu suchen sein. Als Auswärtiger scheidet Guglielmi, der im Schaezlerpalais mit den Verhelst zusammengearbeitet hatte, aus. Auch die auswärtigen Johann Georg Dieffenbrunner, der in Gutenzell tätig war,[495] wo Verhelst die Kanzel schuf,[496] und sich dort mit gemalten Kuppeln beschäftigte sowie der Kemptner Franz Georg Hermann, der in Stöttwang 1745[497] eine Scheinkuppel ausführte, wo

493 Vgl. KRESS 2024, S. 78.
Zur Kreuzübergabe und den *Lechfeldschlacht*-Darstellungen siehe das Kapitel zu St. Stephan.
494 Zur generellen Zuschreibung des größten Teils der mobilen wie wandfesten Ausstattung der Ulrichskrypta bemerkt auch Thierbach: *Mangels archivalischer Studien ist derzeit unbekannt, wann welche Künstler beauftragt wurden* (THIERBACH 2024a, S. 347).
495 PAULA 1983, S. 12-15; 18-21.
496 AUGUSTYN 2016, S. 759.
497 BUSHART/PAULA 2008, S. 1000.

ebenfalls Verhelst tätig war,[498] können ausgeschlossen werden. Zudem ist Dieffenbrunners und Hermanns Stil für die Ulrichskrypta zu routiniert. Ebenfalls stilistische Gründe sprechen gegen Mages, Christ und Huber. Letztlich wird es sich hier um einen Künstler aus der zweiten Reihe handeln, der zwar nicht schlecht, aber kein Routinier in Sachen Kirchenfresken war. Die Möglichkeit besteht, dass ein Künstler mit der Ulrichskrypta beauftragt wurde, der in anderen dem Stift inkorporierten Pfarrkirchen tätig war oder dies anschließend wurde,[499] da die Reichsabtei die Autorität hinsichtlich der Gestaltung eines ihrer zentralen Heiligtümer ungern aus der Hand gegeben haben dürfte, auch wenn seitens der Abtei der finanzielle Rahmen die Errichtung der Ulrichskrypta nicht gestattet hätte, wohingegen die Situation des Hochstifts, zur Jahrhundertmitte hin ebenfalls angeschlagen, sich erholte und bspw. 1765 ein, wenn auch geringer, Überschuss erzielt werden konnte.[500] Für den Zeitraum 1760-80 kämen infrage Sigismund Reis 1767 in Tattenhausen, Thomas Haberes 1777 in Wengen, Dieffenbrunner 1777 in Haunswies und Johann Baptist Anwander um 1780/90 in Eresried.[501] Dieffenbrunner, Anwander und Reis waren routinierte Kirchenmaler. Dieffenbrunner wurde bereits ausgeschlossen, der um 1750 geborene Anwander wäre zu jung gewesen[502] und der kassettierte Bereich der Scheinkuppel entspricht nicht dem volkstümlichen Stil von Reis. Haberes war als Freskant lediglich in Wengen und 1773 in Hittistetten tätig, bewegte sich bei diesen Aufträgen aber stilistisch auf anderem Niveau. Daneben spricht gegen ein Haberes-Frühwerk, dass er zehn Jahre als Freskant und 15 Jahre im Dienst der Abtei nicht in Erscheinung getreten wäre.

Die nicht allzu kontrastreiche und wenig scharf gezeichnete Malweise erinnert an Michael Daenzel, der 1784 die ornamentale Ausmalung der beiden symmetrisch gestalteten Seitenaltarnischen in St. Vitus in Langweid am Lech schuf.[503] Besonders hinsichtlich der kassettierten Oberflächen in den beiden seitlichen Nischen sowie der Figurengestaltung in der Mittelnische (Abb. 5) bestehen Ähnlichkeiten. Daenzel war wohl seit Mitte der 1750er-Jahre bei Ignaz Kaufmann in Dingolfing Lehrling. Wie lange er bei diesem geblieben ist, ist nicht bekannt. Spätestens 1765 verließ Daenzel Kaufmann und begab sich an die Augsburger Reichsstädtische Kunstakademie. 1771 ist er in den Schülerprotokollen der Wiener Akademie nachweisbar, wobei die Länge seines Aufenthalts nicht bekannt ist. Ab seiner Heirat am 24. Mai 1779 und der Gewährung des Meisterrechts am selben Tag war er ausschließlich wieder

498 AUGUSTYN 2016, S. 760.
499 Eine Übersicht sämtlicher zum Stift gehörigen Pfarreien findet sich bei NAIMER 2011.
500 Vgl. Tabelle 8.
501 BUSHART/PAULA 2008, S. 329; 445; 1011; 1104.
502 MERK 1992, S. 478.
503 PAULA 1997, S. 259.

in Augsburg und dem Umland tätig.[504] Eine Verbindung der Ulrichskrypta mit Daenzel erscheint stilistisch am passendsten, die ungesicherte Chronologie und sein junges Alter lassen aber Zweifel aufkommen. Dazu fertigte er sein erstes gesichertes Fresko erst 1778 in Allershausen.[505]

4.1.5 Einordnung

Bei der *Scheinkuppel der Allerheiligenkapelle* handelt es sich um ein künstlerisch mäßiges Werk, das den Prinzipien des römischen Barock und Pozzos verhaftet ist. Das ursprünglich höhere Niveau der *Scheinkuppel der Ulrichskrypta* ist im Außenbereich noch zu erkennen und kann auch für den stark überformten Innenbereich angenommen werden. Pozzos Werk *Perspectiva Pictorum* mit der Darlegung seiner Quadratura-Technik erschien ab 1706 auf deutsch in Augsburg.[506] Die Allerheiligenkapelle zeigt, dass Pozzos Prinzipien bereits zuvor hier bekannt waren. Bei der verhältnismäßig flach wirkenden Deckenmalerei in der Ulrichskrypta ist der Einfluss von Pozzos Prinzipien nach wie vor zu erkennen.

Die Möglichkeit eines Rückgriffs der Ulrichskrypta auf die Allerheiligenkapelle sollte nicht außer Acht gelassen werden. Die Reichsabtei St. Ulrich und Afra war zurückhaltend bei eingreifenden Erneuerungen, da sie sich als Heimstatt religiöser Traditionspflege begriff,[507] wozu überkommene Bauformen gehörten. Die künstlerische Aufnahme einer solchen wäre dem traditionellen Vorgehen der Abtei bei Umgestaltungen entgegengekommen, während der Bischof als Stifter, bedingt durch die klamme Finanzlage der Abtei, seine Rolle als Nachfolger Ulrichs innerhalb der ulrikianischen Traditionspflege betonen konnte.

504 PAULA 1999a, S. 150f.
505 PAULA 1999a, S. 376.
506 ENGELBERG 2005, S. 448.
507 ENGELBERG 2005, S. 514.

4.2 St. Moritz

4.2.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Die Geschichte von Kirche und Stift St. Moritz[508] geht auf Bischof Brun zurück, Bruder Kaiser Heinrichs II., der wohl 1019 das Kollegiatstift St. Moritz als Zentrum für sein Gedächtnis stiftete.[509] Das überlieferte Gründungsjahr des Stifts findet sich in zwei anonymen mittelalterlichen Chroniken. Sonst kann es quellenmäßig weder bestätigt noch widerlegt werden. Ein stichhaltiger Grund, um die Überlieferung anzuzweifeln, besteht nicht.[510] Der Kirchenbau, der Brun als Grablege dienen sollte, war bei seinem Tod am 23./24. April 1029 noch nicht vollendet, sodass er in der Krypta bestattet worden sein dürfte.[511] Dieser erste Kirchenbau wird heute wegen spärlicher Grabungsbefunde als romanische Basilika mit Querhaus und dreiapsidialem Chorschluss mit Krypta bewertet. Charakteristisch war das vierjochige, annähernd quadratisch rekonstruierte Langhaus. Bruns Grabkirche fiel zwischen 1078 und 1089, wobei 1084 allgemein als Datum genannt wird, einer Brandkatastrophe zum

508 Der Überlieferung nach wurde im Jahr 298 eine aus der ägyptischen Thebais stammende Legion unter ihrem Kommandanten Mauritius in Acaunum, dem heutigen St. Maurice d'Agaune, exekutiert, da sie sich laut einem anonymen Bericht weigerte, Opfer zu vollziehen, bzw. laut Eucherius von Lyon dem Befehl Kaiser Maximians widersprach, Christen zu verfolgen. Zunächst wurde die Legion ein- bzw. zweimal dezimiert, bevor die noch Lebenden umzingelt und getötet wurden, allen voran Mauritius, Candidus, Exsuperius und Vitalis. Nach der zweiten Dezimation sprach Exsuperius den Legionären Mut zu und betonte, dass sie sich nicht mit ihren Waffen verteidigen, sondern das Martyrium mit Freuden empfangen und in den Himmel einziehen werden. Kurze Zeit nach diesen Ereignissen kam der Veteran Victor an den Ort des Geschehens und erlitt, da er Christ war, ebenfalls das Martyrium (KUMPITSCH 2024, S. 288f.).

509 MÜLLER 2019a, S. 3.
Die Patronatswahl erfolgte begründet durch die im 10. und 11. Jahrhundert blühende Mauritiusverehrung als Schutzheiliger des Reichs und der Ottonen, Bruns Familie (LANKES/STEGMÜLLER O.J.a.).

510 GEFFCKEN/ZÄH 2006, S. 142.
Definitiv etabliert wurde St. Moritz zu Lebzeiten des 1024 verstorbenen Heinrichs II. Die Geschehnisse in den ersten Jahren des Stifts sind nur schwammig nachzuvollziehen. Laut einer stiftsinternen Version stattete Brun das Stift reich aus und richtete es wie eine Bischofskirche mit 40 Kanonikaten ein, woraufhin Heinrich II. zur Finanzierung seiner Gründung des Bistums Bamberg St. Moritz aller Einkünfte beraubte und erst Bischof Embriko wenigstens zwölf Kanonikerstellen wiedererrichtete (GEFFCKEN/ZÄH 2006, S. 142), die Kanonikate zu St. Anno, St. Elisabeth, St. Apollonia, St. Vitus, St. Sixtus, Heilig Geist, St. Georg, St. Ursula, St. Ottilio, zur Jungfrau Maria, St. Andreas und St. Servatius (AdBA/BO 9376, Vicariae seu Beneficia. Insignis Ecclesiae Collegiatae ad Stum. Mauritium. Circa 1620). Der Entzug der Güter des Stifts zur Finanzierung der Gründung von Bamberg kommt aus chronologischen Gründen nicht infrage. Vielmehr wurden die Gründungsgüter durch einen Nachfolger Bruns beinahe völlig entfremdet und erst durch die Einrichtung von zwölf Kanonikaten durch Embriko konnte das Stift tatsächlich seinen Betrieb aufnehmen. Der Besitzstand des Stifts in den ab 1178 einsetzenden päpstlichen Besitzbestätigungen geht inklusive weiterer Stiftungen nahezu sämtlich auf die Zeit Embrikos zurück, während von den Gründungsgütern so gut wie nichts mehr auftaucht (GEFFCKEN/ZÄH 2006, S. 145).

511 MÜLLER 2019a, S. 3.

Opfer, die sich wohl infolge der Besetzung der Stadt durch Welf IV. 1081 ereignete.[512]

Obwohl eine Pfarrei bei St. Moritz erst 1129 bezeugt ist, dürfte diese bereits mit der Stiftsgründung entstanden sein.[513] Das Stift diente auch der Versorgung von Domkanonikern. Trotz enger Bindungen zum Bischof und Hochstift, dem St. Moritz inkorporiert war, setzten die Kanoniker 1178 die freie Propstwahl durch.[514] Von der Kirche finden sich in dieser Zeit keine Nachrichten. Die Quellen schweigen über 200 Jahre, bis am 24. Mai 1299 die Kirche, ohne den Chor in Mitleidenschaft zu ziehen, vollständig einstürzte. Bereits 1314 war der Wiederaufbau abgeschlossen.[515]

Mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts verdichtet sich dann die Urkundenüberlieferung. Die Bau- und Ausstattungsarbeiten in St. Moritz konzentrierten sich nun verstärkt auf die Stiftungen von Altären und Kapellen durch Mitglieder der Augsburger Bürgerschaft vorwiegend im Bereich des neuen Langhauses oder der nächsten Umgebung der Kirche.[516] Zu letzten größeren Veränderungen am Kirchenbau, genauer gesagt an dessen Turm, kam es im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert.[517]

Neben die Langenmantel traten als zweite Stifterfamilie von überragender Bedeutung Ende des 15. Jahrhunderts die Fugger,[518] die sogar das Patronatsrecht[519] erlangten. Der katholische Patronatsherr stand jedoch bald einer Pfarrgemeinde gegenüber, die sich zu den maßgeblichen Akteuren der Reformation in Augsburg entwickelte und in der Folge mehrheitlich protestantisch wurde.[520] Als Bonifatius Wolfart 1534 formell die Stelle im Predigthaus[521] von

512 BISCHOFF 2006, S. 317.
Im Investiturstreit standen Domkapitel und Bürger auf kaiserlicher, Welf IV. auf päpstlicher Seite, was zur mehrfachen Eroberung und Verwüstung Augsburgs durch den Herzog und Gegenkönig Hermann von Salm führte (STÖRMER 1996, S. 263f.).

513 Als Filialkirche war die Friedhofskapelle St. Michael beigeordnet. Im Pfarrbezirk lagen das Kloster St. Katharina sowie die Kapellen St. Antonius, Heilig Grab und Zur Schmerzhaften Muttergottes (LIEBHART/REDAKTION 2009a).

514 LIEBHART/REDAKTION 2009a.

515 BISCHOFF 2006, S. 317f.

516 Während des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts lässt sich eine große Zahl solcher Stiftungen nachweisen, unter deren Initiatoren sich bekannte Familien wie die Ilsung, Herwart (BISCHOFF 2006, S. 319f.) und Langenmantel (KIESSLING 2013a, S. 17f.) finden. Viele der von der spätmittelalterlichen Bürgerschaft gestifteten Kapellen wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Zuge der Reformation sowie während grundlegender Umbauten an der Kirche und im Stiftsbezirk abgerissen (BISCHOFF 2006, S. 322). Ein Hinweis bei Hagen auf einen Neubau der Kirche in Backstein 1440 (HAGEN 1994, S. 337) lässt sich so nirgendwo anders finden. Vermutlich handelt es sich um eine Verwechslung mit einer 1443 vorgenommenen Umgestaltung des Ostchors, bei der dieser ein neues Kreuzrippengewölbe erhielt (BISCHOFF 2006, S. 329).

517 Vgl. BISCHOFF 2006, S. 329

518 Zu den Fuggerschen Stiftungen spezifisch in St. Moritz siehe BISCHOFF 2006, S. 326; 331f.

519 Zur Entstehung der St.-Moritz-Prädikaturstiftung siehe SCHELLER 2004, S. 101-124.

520 MÜLLER 2019a, S. 5.

521 Die Einrichtung von Predigthäusern entsprang dem hochmittelalterlichen Bedürfnis nach geeigneten Räumlichkeiten für die Volkspredigt. Es widersprach dem monastischen Geist der Kloster- und Stiftskirchen, dieser Raum zu gewähren. Stattdessen zog man nach der eigentlichen Messe zur Predigt ins Predigthaus. Zwar verfügten Klöster generell über Leutekirchen, die in der Regel zugleich die Taufkirchen waren. In

St. Moritz antrat, verlagerte sich die reformatorische Agenda der Oberstadt in diese Kirche. In den knapp zwölf Jahren des rein protestantischen Augsburg war St. Moritz zur bürgerlichen Hauptkirche aufgewertet und in ein neues urbanistisches Gefüge integriert worden, das mit dem älteren Rathauskomplex einen doppelpoligen weltlich-sakralen Mittelpunkt der Stadt bildete. Als nach dem kaiserlichen Sieg im Schmalkaldischen Krieg allerdings im Restitutionsvertrag vom 2. August 1548 zwischen der Stadt Augsburg und Bischof Otto Kardinal Truchsess von Waldburg die aus dem Exil zurückkehrenden kirchlichen Institutionen[522] wieder in ihre alten Rechte eingesetzt wurden, waren die Weichen für eine neue, bikonfessionelle Struktur in der Stadt gestellt, die sich in Doppelkirchen in den verschiedenen Pfarreien niederschlug. Bei St. Moritz kam es nicht dazu. Die Prädikatur der Fugger unter eindeutig altgläubigen Vorzeichen wurde wiedererrichtet und im Sommer 1548 erhielten die Protestanten, welche die Schlüssel zu den übernommenen Kirchen abgeben mussten, lediglich die ehemaligen Klosterkirchen von St. Anna und den Barfüßern sowie die Kapellen St. Jakob und im Spital zugesprochen. Bei St. Ulrich, St. Georg und Heilig Kreuz konnten die Protestanten sich auf ihre Predigthäuser zurückziehen, der Gemeinde bei St. Moritz war dies aber durch dessen Abbruch nicht möglich. Die protestantische Gemeinde zog daher nach St. Anna und bei St. Moritz verblieb lediglich die katholische Pfarrei.[523]

Für den wiedereingeführten katholischen Gottesdienst ließ Anton Fugger noch 1548 einen neuen Altar anfertigen und ausstatten.[524] Zwischen 1548 und 1630 entstanden weitere Altäre mit heute unbekannten Standorten. In der Folgezeit wurden die Altäre der Kirche durch das Kapitel neu geordnet und neben Hoch-, Kreuz- und Pfarraltar verblieben nur drei weitere Altäre, an denen die meisten der aus vorreformatorischer Zeit bekannten Benefizien gebündelt

---

Augsburg bestanden diese jedoch zumeist aus klein dimensionierten Kapellen wie St. Ottmar bei Heilig Kreuz, St. Johannes am Dom oder St. Jakob an St. Ulrich und Afra, weshalb neben den Klosterkirchen von St. Moritz, St. Georg, Heilig Kreuz, St. Ulrich und Afra und neben dem Dom unprätentiöse, meist scheunenhaft gestaltete Predigthäuser errichtet wurden, die in einigen Fällen nur in Fachwerkbauweise ausgeführt waren. Diese waren auch eine Maßnahme der alteingesessenen Klöster, um den in Seelsorge und Predigt ungemein erfolgreichen Bettelorden das Wasser abzugraben und die Pfarrkinder wieder enger an die angestammte Pfarrkirche zu binden (KNORRE 1976, S. 1).

522 Am 22. Juli 1534 verbot der Rat allen außer den von ihm bestellten Prädikanten die Predigt und gestattete die traditionelle Messe nur noch im Dom und den vier weiteren Stifts- bzw. Pfarrkirchen sowie bei St. Peter und St. Ursula. Als der Rat am 17. Januar 1537 den katholischen Kult abschaffte und den Klerus zwang, das Bürgerrecht anzunehmen oder ins Exil zu gehen, wichen die Chorherren größtenteils nach Landsberg aus und die noch vorhandenen Altäre in St. Moritz wurden am 24. Januar gewaltsam beseitigt (KIESSLING 2011, S. 137; 140f.). Zu den weiteren Umbau- und Abbrucharbeiten in St. Moritz während der Reformation siehe BISCHOFF 2006, S. 332

523 KIESSLING 2011, S. 134; 139; 147-150.

524 MÜLLER 2019a, S. 7.

Die Verbindungen zwischen dem Haus Fugger und St. Moritz rissen auch in der Folgezeit nicht ab. Bei der Königswahl 1689/90 bildeten die Fuggerhäuser *Beeder Röm. Kayserl. und Königl. Majest. Haupt Quartier* (SuStBA/4 Aug 53, Wieland, Johann Friedrich: Das hoch-beehrte Augspurg […]. Augsburg 1690, S. 33) und das nahegelegene St. Moritz übte die Funktion einer Hofkirche aus (SCHNELL 1977, S. 5).

wurden.[525] In der Zeit der schwedischen Besetzung Augsburgs wurde St. Moritz offenbar nicht beschädigt,[526] sodass die Weihe des Pfarraltars, dessen Umbau die Fugger bereits zuvor planten, 1652 stattfinden konnte. Von diesem ist zwar kein bildliches Zeugnis überliefert, allerdings hat sich von seiner Ausstattung die Skulptur eines *Christus Salvator* Georg Petels erhalten.[527] 1695 entstanden 14 Bendl zugeschriebene hölzerne Statuen, welche die Apostel, Christus Salvator sowie Maria darstellten.[528]

Anlässlich des bevorstehenden 700. Stiftsjubiläums sollte 1714-18 die Stiftskirche mit kalkulierbarem Aufwand, der in absehbarer Zeit auf eine möglichst große Verbesserung der Raum- und Außenwirkung zielte, umgebaut werden.[529] Hierbei handelte es sich um die erste entsprechende Renovierung[530] eines mittelalterlichen Gotteshauses in der Reichsstadt. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entzog sich dann kaum ein Gotteshaus diesem Wettbewerb.[531] Die Umgestaltung durch Herkomer stellte den radikalsten Bruch dar, den die Ausstattungsgeschichte von St. Moritz bis dahin erfahren hatte, nachdem alle vorherigen Maßnahmen lediglich begrenzt in Teile des Kirchenraums eingegriffen hatten.[532] Zur teilweisen Finanzierung der Arbeiten wandten sich Dekan, Stiftskapitel und Pfarrer von St. Moritz am 28. März 1715 wieder an die Fugger.[533] Die Skulpturen Bendls gliederten nun die

525 MÜLLER 2019a, S. 8.

526 SCHNELL 1977, S. 5.

527 MÜLLER 2019a, S. 8.
Der zwischenzeitlich veränderte Pfarraltar wurde 1868 abgebaut und die um 1631/32 geschaffene Figur fand einen neuen Platz in der Kirche. Leider ist zu wenig über den theologischen Zusammenhang des Altars bekannt. Ausgehend von einigen Indizien wurden Vermutungen angestellt, dass die Christusfigur auf einer großen Weltkugel gestanden haben könnte, womit die Betonung auf der Erlösung der gesamten Welt gelegt worden wäre. Petel fertigte für St. Moritz um 1628/30 auch die Skulptur eines *hl. Sebastian*, dessen ursprünglicher Aufstellungskontext nicht mehr erschlossen werden kann sowie um 1630 einen *hl. Christophorus*, der wohl gemeinsam mit anderen Figuren in einem erhöhten Bereich des frühbarocken Hochaltars stand (SCHMID 2017, S. 15f.; 19).

528 BELLOT 2006, S. 399.
Sie waren in großen Nischen entlang der Wände des Langhauses aufgestellt. *Maria* und der *Christus Salvator* befanden sich vermutlich im vorderen westlichen Joch auf Konsolen. Beim anschließenden Umbau der Kirche durch Herkomer wanderten sie in große Nischen über die Arkaden des Mittelschiffs. Acht dieser Figuren sind noch vorhanden (BELLOT 2006, S. 399; 402.)

529 ENGELBERG 2006, S. 448; ; 450; 458.

530 HAGEN 1994, S. 337f.

531 ENGELBERG 2006, S. 458.

532 MÜLLER 2019a, S. 10.
Bedingt durch die zugrundeliegende Sparsamkeit musste Herkomer sich an den vorgegebenen Raum halten. Dies löste der Baumeister vom Gewölbe her, von dem aus er die Jochfolge von Chor und Mittelschiff durch eine Folge flacher, kreisrunder und tellerförmiger Kuppeln im Mittelschiff sowie zwei weiteren Kuppeln im Chor, von denen die westliche die Hauptkuppel bildete, neu definierte (MÜLLER 2019a, S. 10; 12). Das siebenjochige gotische Rippengewölbe wurde durch die Kuppeln nun dreigeteilt (HAGEN 1994, S. 338). Im Obergaden fasste er je zwei gotische Maßwerkfenster zu breiten dreiteiligen Thermenfenstern zusammen (MÜLLER 2019a, S. 12). Die ebenfalls spitzbogigen Fenster des Chors verwandelten sich in rundbogige Fenster mit hochovalen Öffnungen darüber (HAGEN 1994, S. 338).

533 ENGELBERG 2006, S. 458.; 463.
Schon im Jahr 1700 bat der damalige Pfarrer um die Unterstützung der Grafen Fugger für den Neubau des Hochaltars (ENGELBERG 2006, S. 450).

Wandzonen zwischen Arkaden und Obergaden. Die Fresken zwischen den Figuren sowie die Deckenfresken schuf Steidl, den Stuck Matthias Lotter.[534] St. Moritz stellte nach Vollendung der Arbeiten einen der bemerkenswertesten Kirchenbauten der Reichsstadt dar.[535] 1720 wurden anlässlich der Jubiläumsfeierlichkeiten zwei noch fehlende Seitenaltäre und die Orgel in der Kirche aufgebaut und 1764 ein neuer Hochaltar aufgestellt.[536] Dies geschah vermutlich im Zusammenhang mit einer um 1760 erfolgten größeren Renovierung im Stil des Rokoko,[537] die auf einen gewissen finanziellen Spielraum hinweist. Der Bau des neuen Hochaltars bildete den Endpunkt der Erneuerungen der Moritzkirche während des 18. Jahrhunderts.[538]

Das Ende des Stifts kam zwischen dem 1. und 19. Dezember 1802, als die reichsstädtisch-kurbayerische Säkularisationskommission zahlreiche Klöster der Stadt teilweise auch einseitig auflöste. Die Säkularisationsakten für St. Moritz sind leider nur sehr lückenhaft erhalten, weshalb das Datum nicht genauer spezifiziert werden kann.[539]

1856 war an der Westseite der Kirche ein Vorbau in romanischem Stil angefügt worden, in dessen Innerem eine Orgelempore Platz fand.[540] 1901 erfolgten umfangreiche Restaurierungsarbeiten an der Kirche,[541] bei der auch die Deckengemälde im Mittelschiff gereinigt, aber offenbar nicht ergänzt wurden.[542] Weitere Erneuerungsmaßnahmen 1938 im Inneren der Kirche betrafen vor allem den Bodenbelag infolge des Einbaus einer Heizung. In dieser Gestalt blieb die Moritzkirche bis zu ihrer Zerstörung 1944,[543] als in der Bombennacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 die Kirche mit Ausnahme des Kirchturms völlig ausbrannte, wobei sich im Chor die größte Hitze entwickelte. Die Fresken wurden vollständig, die Stuckierung größtenteils zerstört. Soweit sie noch existierte, vernichteten Witterungseinflüsse sie später vollends.[544]

Die Beseitigung der Trümmer ging schnell vonstatten, sodass noch im Sommer 1945 mit den

534 MÜLLER 2019a, S. 12.
535 ENGELBERG 2006, S. 463.
536 AUGUSTYN 2006, S. 473.
537 LANKES/STEGMÜLLER O.J.a.
Bei solchen zweiten Erneuerungen ursprünglich gotischer Kirchen waren meist keine zwingenden Gründe für tiefgreifende Umgestaltungen mehr geboten. Solche Arbeiten waren mehr ästhetischer Natur und resultierten aus einem regionalen Konkurrenzverhältnis insbesondere katholischer Kirchenbauten (ENGELBERG 2005, S. 362), hier, nachdem auch die meisten anderen katholischen Kirchen der Stadt vergleichbare Innenausstattungen aufweisen konnten.
538 SCHNELL 1977, S. 5.
539 FLEISCHMANN 2006, S. 304.
540 MÜLLER 2019a, S. 16.
541 HAGEN 1994, S. 338.
542 AUGUSTYN 2006, S. 480.
543 MÜLLER 2019a, S. 16.
544 RÖSSLE 2004, S. 31.

Vorbereitungen für den Wiederaufbau begonnen werden konnte.[545] Nachdem eine hochbarocke Lösung, die einer weitgehenden Rekonstruktion gleichgekommen wäre, fallengelassen wurde, erhielt der Kölner Architekt Böhm, der in den 20er und 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts als avantgardistischer Kirchenbaumeister bekannt geworden war, den Auftrag für den Wiederaufbau.[546] Im Frühjahr 1949 waren die Rohbauarbeiten weitgehend abgeschlossen und am 16. September 1949 konnte eine erste Messe in der Kirche gefeiert werden. Die verschärfte finanzielle Situation führte zunächst zum Verzicht auf jegliche Ausschmückung abgesehen von der Reintegration der geretteten Kunstgegenstände in den Kirchenbau.[547] Am 26. März 1951 beschloss die Einweihung der Kirche den Wiederaufbau.[548]

Durch partielle Veränderungen des Innenraums wurde im Lauf der Jahrzehnte die Konzeption Böhms zunehmend unklarer, sodass seit Mitte der 1980er-Jahre Gedanken formuliert wurden, deren Grundlage die Einbeziehung des Kirchenraums in ein neues ordnendes System war. Nach der Jahrtausendwende erkannten neue Kräfte und veränderte Blickwinkel zunehmend die Chance, durch ein verändertes Raumkonzept den Kirchenbau wieder mehr in Dialog mit den Menschen treten zu lassen.[549] Durch einen Besuch in Novy Dvur im äußersten Westen Tschechiens wurde die Gemeinde auf den Briten John Pawson aufmerksam, der dort seit 1999 das damals noch unfertige Kloster Zu unserer Lieben Frau als Niederlassung der burgundischen Zisterzienserabtei Sept-Fons errichtete. Insbesondere die Klosterkirche, die sich in ihren Formen an jahrhundertealten Bautraditionen orientierte, beeindruckte die Augsburger Besucher, die Pawson 2008 für den Umbau der Moritzkirche gewinnen

545 PANTLE 2005, S. 57.

546 MÜLLER 2019a, S. 16.
Maßgeblich war das Ziel, die basilikale Wirkung des Innenraums wieder erlebbar zu machen und lediglich durch die Fenster im oberen Raumschluss an die barocke Phase der Kirche zu erinnern. Die bewusste Reduktion sollte als programmatische Interpretation eines jahrhundertealten, kriegsversehrten Kirchenbaus erscheinen. Böhm führte St. Moritz so in einen archaisch wirkenden Raum zurück, der an den weit zurückliegenden romanischen Zustand erinnert (MÜLLER 2019a, S. 16; 18) und insgesamt einen nüchternen Eindruck erweckt (ENGELBERG 2005, S. 407). Hierbei wurden die Proportionen im wesentlichen beibehalten und auch die Gliederung des Innenraums folgte historischen Vorbildern, allerdings wurde er mit sehr schlichten und glatten Wandoberflächen versehen. Der Baukörper erhielt im Gegensatz zum Vorgängerbau eine durchgehende Dachform ohne die Laterne zwischen Kirchenschiff und Choransatz (RÖSSLE 2004, S. 31). Die Flachkuppeln wurden wiederhergestellt (ENGELBERG 2005, S. 407), jedoch verzichtete Böhm auf eine Rekonstruktion des neoromanischen Vorbaus und verlängerte stattdessen das Mittelschiff in voller Höhe um ein Joch, wodurch eine Empore entstand, auf der 1958 zunächst eine Interimsorgel und 1973 dann das noch bestehende Orgelwerk installiert werden konnte (MÜLLER 2019b, S. 58).

547 PANTLE 2005, S. 58f.

548 RÖSSLE 2004, A. 31.

549 Initialzünder war die Entscheidung der Diözese Augsburg, St. Moritz zum Standort der neugeschaffenen City-Pastoral zu machen. Die vielbeachtete Aktion *Void* der Künstlerin Juliane Stiegel, bei der das Mittelschiff der Kirche während der Fastenzeit 2007 komplett leergeräumt wurde, machte deutlich, dass eine Neuinterpretation des Kirchenraums beim Baukörper und dessen Grundformen ansetzen musste (MÜLLER 2019a, S. 21).

konnten.[550] Nach Planungsbeginn 2009 erfolgten der Umbau und die Neugestaltung des Kirchenraums zwischen September 2010 und April 2013. Die feierliche Wiedereröffnung der Moritzkirche fand am 21. April 2013 in zeitlicher Nähe zum Todestag ihres Gründers Brun mit der Weihe des neuen Altares statt.[551]

4.2.2 Die Deckenmalerei in St. Moritz

Wegen des frühen Zeitpunkts der Barockisierung kam für die Ausführung der Deckenfresken in St. Moritz kein Augsburger Künstler infrage. Der bedeutendste Augsburger Deckenmaler Knappich war bereits verstorben und an der Augsburger Akademie wurde wohl bis zum Amtsantritt Bergmüllers 1730 die Freskomalerei nicht unterrichtet. Bergmüller selbst war erst seit drei Jahren in Augsburg anwesend und erschien für den Großauftrag in St. Moritz noch als zu unerfahren. Rieger war lediglich in Holzen als Deckenmaler tätig gewesen. Das Stiftskapitel und Herkomer mussten daher einen auswärtigen Maler für die Neuausstattung der Kirche gewinnen.[552]

Dass die Wahl ausgerechnet auf Steidl fiel, wundert nicht weiter, wenn man bedenkt, dass er als bedeutendster oder doch zumindest produktivster Freskant Süddeutschlands in der Generation vor Asam gesehen werden kann.[553] Ungewiss ist, ob Steidl auf Empfehlung hin berufen wurde oder ob er sich, wie es in vielen Fällen bezeugt ist, selbst um diesen Auftrag bewarb.[554] Wahrscheinlicher erscheint eine Berufung Steidls, wie sie auch bspw. beim Kaisersaal der Bamberger Residenz oder der Ausmalung des Mainzer Schlösschens Favorite geschehen war.[555] Steidl war 1715 in Ehingen an der Donau tätig und in München ansässig,[556] geographisch also in der Nähe. Er hatte einen guten Ruf und war bereits im Bertermann'schen Haus in unmittelbarer Nähe der Moritzkirche tätig gewesen. 1706 ist eine Reise Steidls nach

550 WÜRMSEHER 2014, S. 444-446.
Zu Pawsons Raumkonzept und Lichtdesign siehe BRAUN 2019.
551 MÜLLER 2019a, S. 21.
Neben Petels und Bendls Skulpturen schmücken den Kirchenraum nach Pawsons Umbauten vor allem noch künstlerisch hochwertige Epitaphe aus verschiedenen Epochen, die zwischen den Apostelfiguren an der Außenwand eingelassen sind. Diese Gruppe wird durch einen Gedenkstein für Brun im Boden des Chors komplettiert, der im Zuge der Pawson'schen Neugestaltung geschaffen wurde (MÜLLER 2019b, S. 53f.).
552 AUGUSTYN 2006, S. 474f.
553 MATSCHE 1996, S. 602.
554 AUGUSTYN 2006, S. 475.
555 Augustyn bemerkt auch, dass *die Berufung Steidls aus München nichts Ungewöhnliches* (AUGSUYTN 2006, S. 478) gewesen wäre.
556 AUGUSTYN 2006, S. 475.

Augsburg bezeugt.[557] Ob der Umstand, dass der Neffe von Steidls vielfachem Auftraggeber Lothar Franz von Schönborn, Franz Georg von Schönborn seit 1701 als Stiftspropst in St. Moritz amtierte, der Berufung Steidls förderlich gewesen war, ist fraglich. Die Rolle der Stiftspröpste war seit dem 15. Jahrhundert, seitdem sie nicht mehr im Stift residierten, offenbar nur noch auf eine nominelle Funktion beschränkt und schon seit dem Spätmittelalter lag die Leitung des Kapitels in Wirklichkeit beim Stiftsdekan. Auch ist über eine aktive Teilnahme Schönborns an den Umbauplanungen genauso wenig bekannt wie darüber, ob er sich an den Kosten beteiligte.[558]

Zur Tätigkeit Steidls in St. Moritz existiert weder eine Nachricht über Vertragsabschluss, Entlohnung oder über die Vereinbarung eines Programms, allerdings ist in einer zufällig überlieferten Abrechnungsliste der Gratifikationen für die am Bau Beteiligten nach Abschluss der Arbeiten im Sommerhalbjahr 1715 festgehalten, man habe *den H(erren) Herkomern, Steüdln, Brueder Johanni. Item denen zwey Baliren etc. etc. verehrt 198,50*.[559] Hierbei handelt es sich um den einzigen erhaltenen Quellenbeleg über Steidls Tätigkeit in St. Moritz, wenngleich er seit Stettens *Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg*[560] regelmäßig als Urheber genannt wurde.[561]

Die Kombination zwischen der erhaltenen Quelle und der konsistenten Zuschreibung lässt an der Autorschaft Steidls keinen Zweifel. Die 198 fl 50 x Geldgeschenk an Steidl sind auch der einzige Hinweis auf seine Entlohnung. Deren Umfang lässt sich gut rekonstruieren, da die Lohnforderungen Steidls über die Jahre ungefähr gleich blieben. Generell bewegte sich sein Lohn für Aufträge, die nicht mehr Zeit beanspruchten als die für Arbeiten auf dem Gerüst geeigneten Monate innerhalb eines Jahres jeweils um die 1.000 fl, sodass die Tätigkeit Steidls im Mittelschiff von St. Moritz während der Sommermonate 1715 mit einem ähnlichen Betrag entgolten worden sein müsste. Bis September 1715 waren die Decken- und Wandgemälde im Langhaus erstellt worden. Die vermutlich im folgenden Jahr nach Beginn des Chorumbaus ab April 1716 ausgeführten Fresken wurden wohl eigens abgerechnet. Hierbei wird Steidl im

557 AUGUSTYN 2006, S. 478.

558 AUGUSTYN 2006, S. 478.
Möglicherweise war Schönborn während der Umbauzeit gar nicht in Augsburg anwesend, da er reichsweit geistliche und weltliche Ämter ausübte. Neben Domherrenämtern in Trier, Speyer, Köln und Münster agierte er als Diplomat und trug u.a. die Würde eines kaiserlichen Kammerherrn. Später avancierte er zum Kurfürst-Erzbischof von Trier, Bischof von Worms und Propst von Ellwangen (DAHM 1995, Sp. 624).

559 StadtAA/Kirchen und Klöster/St. Moritz/27e, Summarische Verzeichnuß der Bau Unkosten. Wohllöbl Collegiat Stifts Kirch zu St. Moritz. Vom 29 Jenners 1715 bis 20 July desselben Jahrs, zitiert nach AUGUSTYN 2006, S. 475.

560 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 176: *Die Deckenstücke sind von M. Steudlin gemalt. 1. Die Erschaffung der Welt. 2. Die Kreuzigung Christi. 3. Die Sendung des heiligen Geistes*.

561 AUGUSTYN 2006, S. 475.

Gegensatz zu seinen frühen Aufträgen kein fester Gehilfe, sondern lediglich ein am Ort angeworbener Tagelöhner zur Hand gegangen sein.[562]

Ähnlich dürftig wie die Quellenlage sind die Kenntnisse über die Konzeption des Programms. Weder sind schriftliche Entwürfe bekannt, die an anderen Orten gelehrte Mitglieder eines Konvents oder Kapitels als Vorlage für den vom Maler auszuführenden Zyklus zusammengestellt hatten, noch gibt es Beschreibungen, wie man sie aus barocken Festschriften anlässlich von Jubiläen aus Predigten kennt, in denen auf die Neuausstattung Bezug genommen wurde und die später oft als Druck erschienen. Den Namen des Konzeptors verrät ein Briefkonzept vom 9. September 1715 an die Adresse der Hochgräflichen Fuggerschen Stiftungsadministration, in dem der in Fuggerschen Diensten stehende Beamte Schmirer mitteilt, die neue Disposition des Mittelschiffs könne nicht mehr verändert werden, auch weil die bereits abgerechneten Malereien schon ausgeführt seien.[563]

Dass sich der Stiftsprediger Joseph Giggenbach[564] in die Planungen des Umbaus eingeschaltet hatte, belegt ein Brief, den er wohl noch 1714 oder zu Beginn des Jahres 1715 an einen namentlich nicht bekannten Kanoniker des Stifts gerichtet hatte, in dem er sich zu den Verhandlungen mit Herkomer äußerte.[565] Augustyn bezeichnet Giggenbach als *Autor oder mindestens Miturheber*,[566] der bei der *Vorbereitung der Ausmalung […] mitgewirkt*[567] habe. Schmirer impliziert die alleinige Konzeption Giggenbachs,[568] die daher als wahrscheinlicher gelten muss.

562 AUGUSTYN 2006, S. 472; 478-480.

563 AUGUSTYN 2006, S. 481.
[…] die Austheillung der oben aufkommenden Rundellen unmöglich mehr geänd[er]t werden kann, und es schon des Pater Pfarrprediger Gigenbachs Concept nachgehen mueß, zumahlen die mahlerey würkhlich darinn verfertiget ist […] (FA/5.2.7d, Nr. 59: Eine höchstlöbl: Hochgräfl: Fuggersch: Stüfftungs Administration. […] Dr. Schmirers Stüftung Directori. 9. 7bris 1715, S. I.

564 Giggenbach, geboren 1675 in München, wurde 1692 in die Gesellschaft Jesu aufgenommen, deren Mitglieder seit dem späten 17. Jahrhundert die Pfarrprädikatur in St. Moritz innehatten (AUGUSTYN 2006, S. 500). 1711 war er Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg im Breisgau (SCHNEIDER 2006, S. 16; 23). Er lehrte Humaniora, Philosophie und Kontroverstheologie und war 19 Jahre lang als Prediger u.a. in Augsburg tätig, wo er 1733 starb (AUGUSTYN 2006, S. 500). Er verfasste ein 1710 in Freiburg erschienenes Handbuch der Logik (BLB/Cod. Ettenheim-Münster 323, Giggenbach, Joseph: Logica. Freiburg im Breisgau 1710). Ebenfalls als Druck nachweisbar ist eine von ihm während seiner Zeit als Dompredigter in Eichstätt gehaltene Trauerpredigt (SuStBA/4 Bio 702 -24, Giggenbach, Joseph: Unvernünfftige Zäher Uber den Freuden-vollen Todt […]. Eichstätt 1730) für die Äbtissin des dortigen Klosters St. Walburg (AUGUSTYN 2006, S. 500).

565 AUGUSTYN 2006, S. 482.

566 AUGUSTYN 2006, S. 481.

567 AUGUSTYN 2006, S. 482.

568 Auf Giggenbachs hervorgehobene Rolle beim Kirchenumbau verweist eine Bewilligung von 600 fl für denselben. Die Summe könnte mit Steidls Entlohnung im Zusammenhang stehen.
[…] wie auch H P. Giggenbach des Predigers 600 fl weiter zum Kirchenbau […] bewilligt […] (StadtAA/Kirchen und Klöster/St. Moritz/27e, Extractus prothocolli Mauritiani Capituli den Kirchbau allda betreffend, 1714-1718, S. II).

Die drei großen Tellergewölbe im Langhaus[569] zeigten vor 1944 von Osten nach Westen zuerst *Gottvater mit Adam und Eva im Paradies* (Abb. 6), dann die *Kreuzigung Christi* (Abb. 7) und zuletzt das *Pfingstfest* (Abb. 8). Die diese Fresken rahmenden Bänder wurden durch jeweils zwei Inschriftkartuschen unterbrochen, auf die erklärende Beischriften verteilt waren. In den vier Pendentifs waren den Fresken jeweils vier Repräsentanten zugeordnet. Zum östlichen Fresko gesellten sich vier Patriarchen, der Kreuzigung waren vier Märtyrer beigegeben und das Pfingstereignis wurde von vier alttestamentarischen Propheten begleitet.[570]

Den Chor schmückte ein Zyklus mit dem Thema des hl. Mauritius. Ganz im Osten in der Apsiskonche befand sich ein schmales hochrechteckiges Bildfeld mit eingezogenen Seiten und konkav nach innen eingezogenen Ecken, in dem Steidl den Kirchenpatron im Augenblick seines Glaubenszeugnisses darstellte (*Mauritius spricht zu den Angehörigen der Thebäischen Legion*) (Abb. 9). Zentral erhielt Mauritius den Lohn für seine Standhaftigkeit, deretwegen er das Martyrium erlitt (*Christus nimmt Mauritius in den Himmel auf*) (Abb. 10). Dieses Fresko war von je einer Schriftkartusche im Osten und Westen umgeben, was so auch bei der hieran anschließenden Kuppel praktiziert wurde. Sie beinhaltete lediglich zwei querformatige *Bildfelder mit Putten* (Abb. 11 & 12) und vier *Gewappnete* in den Pendentifs.[571]

Die Fresken im nördlichen Seitenschiff waren dem hl. Joseph gewidmet und setzten mit der chronologisch ersten Darstellung des Zyklus im Osten ein. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zeigten diese die *Herbergssuche*, den *Traum Josephs*, die *Flucht nach Ägypten*, die *Rückkehr aus Ägypten*, die *Heilige Familie*, den *Tod Josephs* und die *Glorie Josephs* (Abb. 13-19).[572] Das südliche Seitenschiff beinhaltete die sieben Sakramente in der Reihenfolge von deren Behandlung im Römischen Katechismus von 1566 bzw. den Ausgaben des *Catechismus* von Petrus Canisius.[573] Sie zeigen jeweils Christus bei einer Handlung, die den spezifischen Charakter des jeweiligen Sakraments anschaulich machen sollte. Dies sind von Osten nach Westen die *Taufe Jesu*, das *Verlöbnis Josephs und Marias,*[574] die *Kommunion der Apostel*, *Jesus und die reuige Sünderin*, vermutlich eines der *Heilungs- und Erweckungswunder Petri*, vermutlich die *Amtseinsetzung Petri durch Christus* und die *Verbindung Christi mit der Kirche* (Abb. 20-26).[575]

569 Im Gegensatz zum bereits gewölbten gotischen Chor besaß das Langhaus vor Herkomers Umgestaltungsmaßnahmen eine Flachdecke (ENGELBERG 2006, S. 450).
570 AUGUSTYN 2006, S. 482.
571 AUGUSTYN 2006, S. 484.
572 AUGUSTYN 2006, S. 486-489.
573 Taufe, Firmung, Eucharistie, Bußsakrament, Letzte Ölung, Priesterweihe und Ehe (AUGUSTYN 2006, S. 489).
574 Ursprünglich wohl *Firmspende Petri* (AUGUSTYN 2006, S. 490).
575 AUGUSTYN 2006, S. 489f.

In der tonnenförmigen Wölbung, die das bei der barocken Umgestaltung erhalten gebliebene schmale westlichste Joch des Langhauses überfing, war eine Darstellung des *hl. Michael* (Abb. 27) angebracht. Ferner befanden sich in St. Moritz an den Hochschiffwänden oberhalb der Figurennischen sechs Wandgemälde mit Wiedergaben von Kirchenlehrern sowie an den Stirnwänden der Seitenschiffe je ein ovaloides Medaillon.[576] 1901 wurden auf die Tonnenwölbung des 1856 errichteten Vorbaus mit der Orgel durch den Münchner Künstler Leonhard Thoma noch drei Deckengemälde angebracht, welche die *hl. Cäcilia*, *König David* und *Papst Gregor den Großen* zeigten.[577]

Die Zuschreibung der Fresken in den Seitenschiffen ist ein wenig fraglich. Sowohl anlässlich der Restaurierung 1901 als auch in Liebs Kirchenführer 1941 wird 1784 als Entstehungsdatum genannt, was sich durch Quellen nicht erhärten lässt. Auch hätte Stetten einen so umfangreichen Auftrag an einem so bekannten Ort in einer Zeit, in der es kaum mehr Aufträge für Augsburger Maler gab, in seiner Beschreibung der Kirche vermutlich erwähnt. Jedoch schweigt er auch über die Malereien im Chor.[578] Die finanzielle Situation des Stifts macht eine Entstehung in den 1780er-Jahren weniger wahrscheinlich.

Dekan und Kapitel berichten im April 1718 an die Grafen Johann Maximilian und Franz Sigmund Joseph Fugger, dass die Umgestaltung der Kirche nahezu abgeschlossen sei. Das Fehlen von Malerei in den Deckenfeldern der Seitenschiffe wäre eine leicht zu durchschauende Schönfärberei gewesen. Daneben erinnern manche Darstellungen in den Seitenschiffen an Werke Steidls, sodass 1784 eher als Restaurierungsdatum infrage kommt.[579] Auch ist für das Jahr 1715 belegt, dass *die gantze Kirche inwendig […] mit schöner Stuccator-Arbeit und Mahlereyen aufs Herrlichste ausgezieret worden*.[580] Dies kann aus chronologischen Gründen nicht auf den Chor, aber auf das gesamte Langhaus deuten. Alle Indizien sprechen für eine Autorschaft Steidls.

St. Moritz ist wie die meisten Augsburger Pfarrkirchen vor 1944 nur mangelhaft wissenschaftlich bearbeitet und dokumentiert worden. Eine Reihe von Schwarz-Weiß-

576 AUGUSTYN 2006, S. 482-486; 489-491.
577 LIEB 1941, S. 6.
578 AUGUSTYN 2006, S. 473.
Dies ist bei Stetten nicht ungewöhnlich. So geht er bei der Beschreibung der Kapellen des Doms nur auf die Marienkapelle und nicht auf die ebenfalls mit Deckenfresken versehene Nepomukskapelle ein und in Evangelisch Heilig Kreuz erwähnt er die Deckenfresken überhaupt nicht (SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 167f.; 175f.).
579 AUGUSTYN 2006, S. 473; 484f.
580 SuStBA/4 Cod S 25/Augspurger Chronica. darinnen Kürtzlich, jedoch Warhafftig aufgezeichnet zu finden die Geschichten. Was sich In dißer deß Heil. Röm: Reichs-Freyen Statt Augspurg zugetragen. Ao. 1755, fol. 248R; 248v.

Fotografien aus dem Kircheninneren fokussiert sich auf Gesamtansichten, bei denen die Malereien nur teilweise und in starker Verkürzung zu sehen sind.[581] Es existieren keine Bildzeugnisse der Malereien vor der Säkularisation und mit einer einzigen Ausnahme auch nicht aus dem 19. Jahrhundert.[582] Denkmalinventare enthalten keine Bilddokumente oder ausführlichere Beschreibungen und selbst die durchgreifende Restaurierung des von purifizierenden Renovierungen des 19. Jahrhunderts verschont gebliebenen Innenraums von St. Moritz 1901 führte zu keinen bebilderten Publikationen. Eine Ahnung vom Aussehen der Fresken vermittelt ein großformatiges Blatt mit zwei wohl bei der Restaurierung angefertigten kolorierten Zeichnungen des Münchner Architekten Joseph Anton Müller, der damit im Mai 1898 seinen Entwurf für die Erneuerung der Kirche vorlegte (Abb. 28). Diese zeigen einen Wandaufriss und eine Ansicht der Gewölbe mit den von ihm geplanten Veränderungen, sind aber im Detail unpräzise. Auch vertauschte er die Fresken in den Seitenschiffen miteinander.[583] Seinem Vorschlag, der zusätzlichen Stuck und Malereien vorsah, wurde nicht gefolgt.[584]

Vor 1945 wurde lediglich im Kirchenführer von 1941 ein vollständiges Foto des Pfingstfests veröffentlicht. Augustyn konnte ein Album mit Ansichten der Kirche vor und nach der Kriegszerstörung inklusive 15 Abbildungen, welche die einzigen Bildquellen für die Gewölbemalereien im Mittelschiff und beiden Seitenschiffen darstellen, auffinden.[585] Außerdem enthält Liebs Führer noch eine angeschnittene Abbildung der Kuppel (Abb. 30), auf der ein Puttenfeld sichtbar ist. In Stuttgart hat sich eine der Augsburger Flucht nach Ägypten nahestehende Federzeichnung erhalten, die anhand der Quadrierung eindeutig als Entwurf für ein Deckengemälde benannt werden kann (Abb. 31). Weitere drei Zeichnungen ähnlichen Formats mit annähernd kreisförmigem Umriss[586] müssen aus stilistischen Gründen etwa zeitgleich mit den Entwürfen für Ellwangen entstanden sein, lassen sich aber nicht zuletzt wegen mehrerer, in Ellwangen nicht dargestellten Themen den für dort bestimmten

581 AUGUSTYN 2006, S. 467.

582 Dieses Werk Josef Weidenbachers (1898) zeigt die Fresken nur andeutungsweise. Der Innenraum ist in satte Gelbtöne getaucht, sodass auch Rückschlüsse auf die Farbigkeit schwierig sind. Eine Fotografie des Gemäldes befindet sich bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg (Fotosammlung).

583 Ein Vermerk bei AUGUSTYN 2006, S. 467, dass die Fresken des Mittelschiffs und der Seitenschiffe in Müllers Zeichnung auf dem Kopf stehen, ist bei einem Vergleich von Müllers Darstellung von Gottvater mit Adam und Eva im Paradies (Abb. 6) beim Vergleich mit einer Fotografie des Kirchenraums (Abb. 29) nicht korrekt. Dass die Unterseite der Malereien in den Seitenschiffen zum Fenster hin ausgerichtet war, zeigt die Lichtverteilung auf den Fotografien.

584 AUGUSTYN 2006, S. 467.

585 AUGUSTYN 2006, S. 469.
Nach Auskunft der Pfarrei wurden diese kurz vor der Zerstörung im Winter 1943/44 angefertigt.

586 Augustyn nennt vier andere Zeichnungen ähnlichen Formats (AUGUSTYN 2006, S. 487). Vermutlich bezieht er sich auf eine hochrechteckige Zeichnung in Stuttgart (Abb. 32), deren Zusammenhang mit Abb. 31 evident ist.

Entwürfen nicht recht zuordnen (Abb. 33-35). Möglicherweise sind sie der Planungsgeschichte von St. Moritz zugehörig, wären dann aber nicht alle ausgeführt worden. Dies ist wegen der Zerstörung von Steidls Werk in St. Moritz nie diskutiert worden.[587] Die dargestellten Motive der vier Zeichnungen sind neben der Flucht nach Ägypten die Ruhe auf der Flucht, die Heilige Sippe und der Tod des hl. Joseph.[588]

Bei der Stuttgarter Zeichnung ist insbesondere der Sockel interessant, da sich hier eine als Anspielung auf den Götzensturz fungierende liegende Figur erkennen lässt, an deren Stelle in St. Moritz sich ein Putto befindet. Fraglich ist, ob dieser von Steidl stammt oder bei der Restaurierung 1901 hinzugefügt wurde.[589] Bei dieser wurden durch den Münchner Historienmaler Anton Ranzinger manche Deckenfresken in den Seitenschiffen weitgehend übermalt oder sogar vollständig neugestaltet. Einige erinnern noch deutlich an die Werke Steidls, Ranzinger dürfte aber in nahezu allen Fresken zumindest Gesichter und Hände überarbeitet haben.[590]

Problematisch an den Fotografien im Pfarrarchiv von St. Moritz ist die Wiedergabe des überarbeiteten Zustands. Auch sind nicht alle Fresken dokumentiert. Zwar waren 1901 die Deckenfresken in Mittelschiff und Chor im Gegensatz zu den Wandbildern nur gereinigt und nicht ergänzt worden, 40 Jahre später waren sie aber möglicherweise sogar wegen der hierbei verwendeten Hilfsmittel in einem schlechten Erhaltungszustand. Die erhaltenen Aufnahmen von insgesamt zehn der 14 Deckengemälde in den bereits 1784 restaurierten Seitenschiffen zeigen markante Abweichungen von Müllers Plan.[591]

Augustyn bemerkt, dass der Plan des Gewölbes die Farbigkeit der Fresken wohl nicht

587 AUGUSTYN 2006, S. 487.

588 STRASSER 1999, Kat. Nr. 34; 41-43.
Während die *Flucht nach Ägypten* mit dem Augsburger Fresko im Detail des Sockels und auch jenem des angeschnittenen Esels und der Komposition von Maria und Joseph deutliche Parallelen aufweist, sind der *Tod des hl. Joseph* und die *Heilige Sippe* komplett variiert ausgeführt worden, wobei im Falle der letzteren Müllers Plan eine andere Bildkomposition als der fotografisch überlieferte Zustand aufweist. In Steidls beiden themengleichen Zeichnungen ist die Rolle Josephs nicht so deutlich hervorgehoben, wie sie sich in Augsburg finden lässt. Dasselbe gilt für *Die Ruhe auf der Flucht*, die daher, wenn sie vorgesehen war, durch die *Rückkehr aus Ägypten* ersetzt wurde, durch die sich ein narrativ kongruenteres Bild des Josephszyklus erreichen ließe und bei der Joseph wiederum eine aktivere Position gegeben werden konnte. Auch wenn die *Flucht nach Ägypten* darauf hinweist, dass es sich bei diesen vier Zeichnungen um Entwürfe für St. Moritz handelte, so gehören zumindest die drei weiteren Zeichnungen einem sehr frühen und letztlich verworfenen, da den hl. Joseph zu wenig betonenden Entwurfsstadium an. In der *Flucht nach Ägypten* besteht die Möglichkeit, dass bereits Steidl das auf dem Sockel liegende Götzenbild durch den sitzenden Putto ersetzte, da damit der Raum an der Oberseite des Sockels ansprechend gefüllt und das Motiv des Schutzes der Heiligen Familie durch Engel herausgestellt wird.

589 AUGUSTYN 2006, S. 487.

590 AUGUSTYN 2006, S. 485.
Die Reinigung der Deckenfresken in Mittelschiff und Chor nahm Thoma vor (AUGUSTYN 2006, S. 485).

591 AUGUSTYN 2006, S. 480; 484f.

verlässlich darstellt.[592] In Norbert Liebs Kirchenführer findet sich über die Farbigkeit lediglich die Angabe, die Fresken seien *in harten Farben (bes. Blau, Rotbraun, Gelb, Grün)*[593] gehalten. Auch auf Müllers Plan dominieren die kräftigen, von Lieb angesprochenen Farben. Liebs Urteil wird somit nicht vollständig auf den überarbeiteten Zustand der Fresken nach 1901 zustande gekommen sein, Lieb und Müller stehen jedoch im Gegensatz zur eher lichten Farbskala in Steidls erhaltenen Fresken.[594] Bedingt durch die hieraus resultierende Unsicherheit wird auf die potenzielle Farbigkeit nach Müller in den folgenden Kapiteln nicht eingegangen. Müllers Plan soll jedoch mangels Alternative bei nicht fotografisch dokumentierten Fresken als Referenz für deren Komposition dienen.

4.2.3 Bildbeschreibung

Die Fresken in St. Moritz sind alle einansichtig. Die Malereien in Langhaus und Chor sollen von Westen aus betrachtet werden, jene in den Seitenschiffen bei deren Durchschreiten von Westen nach Osten.

Das östliche Langhausfresko *Gottvater mit Adam und Eva im Paradies* (Abb. 6) zeigt in einem leicht längsovalen Freskenfeld in der linken Bildhälfte den im Mittelgrund schwebenden Gottvater mit erhobenem rechten Arm, umgeben und getragen von Putten und Puttenköpfen. Über ihm strahlt die das Bild hell erleuchtende Sonne mit eingeschriebenem Gesicht. Er blickt auf Adam und Eva in der rechten Bildhälfte auf einer leichten Anhöhe. Den Vordergrund des unteren Bildfünftels nimmt eine konkaven Mauer aus hellen Steinblöcken ein. Vegetation am linken Bildrand hinterfängt einen Stier, ein Lamm, einen kletternden Affen und einen Papagei sowie einen emporfliegenden Vogel. Zentral über der Mauer setzt ein Reiher zum Flug an, weiter links steht ein Vogel. Hinter diesem öffnet sich die Landschaft. Der sitzende Adam blickt auf Gottvater und hält in der rechten Hand eine Frucht vom Baum der Erkenntnis. Vor ihm läuft ein Löwe. Zwischen Adam und Eva, mit gesenktem Blick rechts von diesem, befindet sich eine Katze, rechts von Eva ein Pfau, ein Adler, ein Hirsch und ein partiell überschnittenes Reh. Hinter Adam und Eva wächst der Baum der Erkenntnis empor, in dessen mit Äpfeln behangenen Zweigen ein Kakadu sitzt. Über der Vegetation hinter den Tieren strahlen die Mondsichel und Sterne. In den Himmel ist ein partiell verdeckter Zodiakus

592 AUGUSTYN 2006, S. 480.
593 LIEB 1941, S. 6.
594 AUGUSTYN 2006, S. 480.

eingeschrieben.[595] Die auf zwei Kartuschen links und rechts verteilte Beischrift lautet *DEO PATRI – CREATORI*.[596] Die Pendentifs beinhalten je einen emporblickenden Mann in langem Gewand, bis auf jenen im Südwesten bärtig. Der Mann im Süden trägt einen Turban, der Nordwesten keine Kopfbedeckung, der im Nordosten weist eine Kapuze auf. Ihm ist eine Taube mit Ölzweig beigegeben.

Das zentrale Langhausfresko mit der *Kreuzigung Christi* (Abb. 7) zeigt zentral im Mittelpunkt die Kreuzaufrichtung auf abschüssigem Gelände. Das Kreuz ist nach links gewendet.[597] Jesus blickt empor. Drei Schergen richten das Kreuz mit Seilen auf. Von einer fugenlosen konkaven Mauer am unteren Bildrand hängen zentral Textilien herab. Im linken unteren Bereich des wieder längsovalen Freskenfelds befindet sich vor einer Felsformation und Vegetation eine Gruppe von fünf das Geschehen betrachtenden Legionären im Schatten, die beiden rechten im Gespräch, die beiden linken zu Christus, der mittlere zu diesen emporblickend. Zwei Schergen schieben das Kreuz, an das eine Leiter gelehnt ist, hinter der die Köpfe verschiedener Beobachter zu sehen sind, mindestens einer orientalisierend mit einem langen Gewand und Turban, in die Horizontale. Ein weiterer Scherge umfasst das Kreuz. In der linken Bildhälfte befinden sich die orientalisierenden Häupter zweier weiterer Zuschauer, in der rechten Bildhälfte Legionäre, über diesen partiell von einer Erdfalte verdeckt mindestens acht bewegte Figuren einer Zuschauergruppe, hinter diesen Vegetation, ein Berg und ein ruinöses Gebäude. Den Himmel verdunkeln an den Bildrändern düstere Wolken. Über dem rechten Querbalken[598] gleißt satt die Sonne, die das zentrale und rechte Bildfeld erhellt. Zusätzliches Licht geht vom Haupt Christi aus. Zwei trauernde Putten schweben leicht rechts der Zentralachse. Die Beischrift lautet *DEO FILIO – SALVATORI*.[599]

Das südöstliche Pendentif zeigt eine jugendliche Figur mit Palmzweig in hochgeschlossenem Gewand mit kurzen, lockigen Haaren und gesenktem Blick, deren Haupt von Licht hinterfangen ist. Auf ein rundes Objekt am unteren Rand ist eine kreuzförmige Struktur aufgebracht. Das nordöstliche Pendentif zeigt eine emporblickende männliche Figur vermutlich im Chorgewand. Ihr Haupt ist von Licht hinterfangen. Das südwestliche Pendentif zeigt eine bartlose, den Betrachter anblickende Figur mit Helm, die eine Standarte greift. Das

595 Erkennbar sind die Zeichen der Fische und der Waage.
Für die Identifikation sämtlicher Zodiakus-Symbole siehe BECKER 1981, S. 304.
596 AUGUSTYN 2006, S. 482.
Gottvater, dem Schöpfer.
597 Die Beschreibung der Drehung des Kreuzes erfolgt jeweils vom Kreuz ausgehend.
598 Die Benennung der Querbalken des Kreuzes erfolgt jeweils vom Betrachter ausgehend.
599 AUGUSTYN 2006, S. 483.
Dem Gottessohn, dem Erlösers.

nordwestliche Pendentif zeigt einen zurückgelehnten, oberkörperfreien jungen Mann.[600]

Das westliche Langhausfresko zeigt das *Pfingstfest* (Abb. 8). Das leicht längsovale Freskenfeld wird jeweils zentral am rechten und linken Rand von Säulen begrenzt, die in Wolken übergehen, in denen Engel, Putten und Puttenköpfe lagern, die sich einander, dem Pfingstgeschehen unter ihnen oder der zentralen Taube des Heiligen Geists zuwenden, die die Quelle des mit Feuerzungen durchsetzten Lichts bildet. Das Pfingstereignis ist auf zwei Ebenen aufgeteilt. Auf der fugenlosen konkaven Mauer steht eine halbrunde steinerne Bank. Die vier in Zweiergruppen symmetrisch darauf angeordneten Figuren wenden sich wie zwei der drei hinter der linken Gruppe stehenden Figuren dem Zentralgeschehen zu. Unter der linken Zweiergruppe befinden sich vor sowie auf der Mauer ein aufgeschlagenes und vier geschlossene Bücher. In der Mitte des Zentralgeschehens sitzt die zur Taube emporblickende Maria, wohl in ihren traditionellen Farben Rot und Blau.[601] Weiter rechts steht Johannes, der seine erhobenen Arme verehrend von sich streckt, vor ihm ein niedriger Betstuhl mit aufgeschlagenem Buch. Drei der vier andächtig emporblickenden Figuren im Bild links von Maria sind vollfigurig dargestellt, von einer ist lediglich der Haar- oder Schleieransatz und das rechte Auge zu sehen. Vor der ersten Figur steht ein aufgeschlagenes Buch. Die weibliche Figur im Bild rechts von Johannes kniet am Betstuhl und blickt zur Taube empor, genau wie das orientalisierende Brustbild eines älteren Mannes rechts von dieser. Rechts und links von diesem interagieren je zwei orientalisierende männliche Köpfe miteinander. Ein wohl weiblicher Kopf links blickt den älteren Mann an. Die Figuren zu beiden Seiten von Maria und Johannes sind jeweils niedriger werdend angeordnet, wodurch sich eine Dreieckskomposition ergibt. Die beigefügte Inschrift lautet *DEO SPIRITUI – SANCTIFICATORI*.[602] Die Figuren in den Pendentifs blicken empor. Im Osten sowie Südwesten sind sie als ältere, bärtige Männer ausgeführt, jener im Südosten mit Kapuze, im Nordosten mit einem Turban. Der jugendlichen, nordwestlichen Figur ist über der rechten Schulter ein schemenhaftes Attribut beigegeben.

Im letzten Joch des Mittelschiffs befindet sich in einem querrechteckigen, ausgeschwungenen Freskenfeld eine Darstellung des *hl. Michael* (Abb. 27). Dieser schwebt zentral vor hellem Hintergrund. Er schleudert Blitze und blickt dabei auf einen gefallenen Engel unten rechts im Bild, der eine in Richtung seines Gesichts geführte Schlange greift. Aus dem diffusen Chaos

600 Die ausführlichere Beschreibung mancher Fresken resultiert aus der schlechten Lesbarkeit der korrespondierenden Abbildungen.
601 Vgl. SIGRIST 2013, S. 9.
602 AUGUSTYN 2006, S. 482.
Gottes Geist, dem Heiligenden.

um diesen geht in der linken Bildhälfte der Kopf eines nach Michael schnappenden dämonischen Wesens hervor. Die Brustbilder zweier Engel links und rechts des Erzengels blicken ebenfalls auf den gefallenen Engel. Zwei Michael links und rechts begleitende, partiell von Wolken verdeckte Engel blicken ebenfalls zum gefallenen Engel. Der rechte Engel greift an einen Schwertknauf hinter seinem Rücken, der linke Engel schleudert einen Blitz gegen das dämonische Wesen. Westlich über der Orgel ist die Inschrift *OMNES NVMERATI*[603] angebracht (Abb. 36). Den *hl. Michael* flankieren keine kleineren Fresken.

Das östliche Chorfresko zeigt das Thema *Mauritius spricht zu den Angehörigen der Thebäischen Legion* (Abb. 9). Mauritius als Legionär blickt auf das in der ausgestreckten rechten Hand geführte Kreuz. Der Hintergrund lässt sich an der Bildmitte in zwei Hälften scheiden. Links zeigt er den Himmel, rechts einen Baum, dann einen Pilaster mit Löwenhaupt und dann eine Statue des sitzenden Jupiter mit Krone und Adler, der auf Mauritius blickt. Vor dem Sockel der Statue lauscht ein bärtiger, tonsurierter Mann mit von sich gestreckten Armen Mauritius. Auch die Legionäre, einer beritten, einer mit Standarte, einer zentral als schattierte Rückenfigur auf dem Boden, wenden sich zu Mauritius.

Das zentrale Chorfresko *Christus nimmt Mauritius in den Himmel auf* (Abb. 10) zeigt in einem leicht hochovalen Rahmen zentral den nimbierten Mauritius, der in der rechten Hand eine Lanze mit Osterfahne führt. Er blickt zum auf ihn gerichteten Christus, der ihm mit der rechten Hand einen Siegeskranz reicht. Zwei Putten stützen eine Erdkugel vor diesem. Die Rückenfigur eines Engels am linken unteren Bildrand hält in der rechten Hand einen Palmzweig, rechts des Mauritius führen Putten seinen Helm und Schild. Zwei Engel unter Mauritius tragen diesen empor. Ein Gewirr himmlischen Personals füllt die Fläche unter diesen im Vordergrund bis zum unteren Rand. Das Licht geht von Christus und vom Himmel aus. Die Inschrift lautet *CVM PALMA – AD REGNA*.[604] Die vier Bilder in den Pendentifs zeigen Personifikationen der vier Eigenschaften des Heiligen. Im nordöstlichen Feld ist *Constantia* mit Helm und Säule und dann die drei theologischen Tugenden mit ihren jeweiligen Attributen dargestellt.[605] *Fides* liegt im Südosten, *Caritas* im Südwesten und *Spes* im Nordwesten.

Von den beiden längsovalen Puttenfeldern der Kuppel befindet sich Abb. 11 im Osten, Abb.

603 *Alle (sind) gezählt*.
604 AUGUSTYN 2006, S. 484.
Mit dem Zweig zur Herrlichkeit.
605 AUGUSTYN 2006, S. 484.
Fides ist Kreuz und Kelch, *Caritas* ein brennendes Herz mit dem Jesusmonogramm IHS und *Spes* ein Anker zugeordnet (AUGUSTYN 2006, S. 484).

12 im Westen. Abb. 11 zeigt drei Engel und vier Putten auf Wolken. Von rechts nach links spielt ein Engel Laute, hierauf folgen übereinander zwei einander zugewandte Puttenköpfe, wiederum links von diesen ein ganzfiguriger Putto mit Lorbeerkranz, unter diesem ein Puttenkopf. Der Putto blickt zu einem weiter links angeordneten Engel empor, der einen Palmzweig hält und auf den kranztragenden Putto herabblickt. Das Brustbild des Engels ganz links führt in beiden Händen Lorbeerkränze. Auf Abb. 12 befinden sich drei nach unten blickende Engel, jener rechts mit Harfe, jener zentral mit Palmzweigen, jener links mit Lorbeerkränzen in beiden Händen. Müllers Plan zeigt im Tambour die Taube des Heiligen Geists in Untersicht, von goldenen Strahlen hinterfangen (Abb. 37). Im Osten befindet sich ein Stuckband mit der Aufschrift *MARTYRVM CHORUS*,[606] im Westen mit *LAVDATE DOMINVM IN CHORO*.[607] Die *Gewappneten* in den Pendentifs stellen Gefährten des hl. Mauritius dar.[608] Der Gewappnete im Nordosten vor bewölktem Himmel führt in der rechten Hand einen dreigezackten Speer. Vor seiner linken Körperhälfte liegt ein Schild, möglicherweise mit der Inschrift IHS, auf dem Grund, hinter dem ein Palmzweig aufgeht. (Abb. 38) Alle vier Gewappneten tragen einen Helm mit Helmbusch. Der Gewappnete im Nordwesten führt in der rechten Hand ein Kreuz, in der linken Hand wohl einen Schild. Er trägt ein langes Gewand sowie vielleicht einen Brustpanzer. Jener im Südwesten wendet sich nach links zu einer Hellebarde und trägt einen voluminösen Mantel um die Schultern. Der Gewappnete im Südosten trägt ein dem Gewappneten im Nordwesten vergleichbares Gewand und wendet sich nach links zu einem eventuell dreigezackten Speer in der rechten Hand.

Die Fresken im nördlichen Seitenschiff zum hl. Joseph beginnen mit der *Herbergssuche* (Abb. 13). Sie sind wie jene im südlichen Seitenschiff hochoval angelegt. Beide Zyklen sind bedingt durch die Raumhöhe wesentlich tafelbildhafter angelegt als Mittelschiff und Chor. Das Fresko zeigt zentral Joseph. Über seiner rechten Schulter trägt er an einem Stab einen Korb, in dem sich Stoffe sowie eine Pflanze befinden. Er blickt nach links zu einer erhöht stehenden Männerfigur mit Turban, die die linke Hand Joseph abweisend entgegenstreckt. Maria rechts im Bild legt ihre Hände auf ihrem Bauch ineinander, wendet sich zum Gespräch der Männer, senkt aber den Blick. Den Hintergrund des linken Bildteils nimmt eine perspektivisch stark verkürzte Hausfassade in antikisierender Architektur ein, den des rechten Bildteils Vegetation und Himmel. Links und rechts des Freskos sind Stuckkartuschen in ähnlicher Form zu den Kartuschen des Mittelschiffs und Chors angebracht. Die Kartuschen und Pendentifs der

606 *Chor des Märtyrers.*
607 AUGUSTYN 2006, S. 484.
Lobet den Herrn im Chor.
608 AUGUSTYN 2006, S. 484.

Seitenschiffe sind nicht bemalt.

Der *Traum Josephs* (Abb. 14) zeigt am unteren Bildrand zwei Stufen, auf denen das Bett des Heiligen steht. Auf diesen ist Zimmermannswerkzeug verteilt. Rechts des Bettes steht eine angeschnittene Werkbank mit darauf platzierten Holzblöcken. Joseph ruht auf einem Strohsack. Über ihm hebt ein auf Säcken hinter Josephs Lager kniender Engel mahnend den Zeigefinger der rechten Hand und blickt den Heiligen an. Der Hintergrund der Szene besteht aus Wolken sowie seitlich diffus zu erkennender Architektur.

Die *Flucht nach Ägypten* (Abb. 15) zeigt in leicht ansteigendem Gelände Maria und Joseph mit dem Esel. Maria hält Jesus im rechten Arm. Sie und Joseph blicken auf ihn. Joseph hält über seiner linken Schulter einen Stock, an dem sich ein Sack befindet. Mit seiner rechten greift er Marias linke Hand und führt sie in Richtung des rechten Bildrands. Der Hintergrund der linken beiden Bilddrittel besteht aus Wolken mit Putten und Puttenköpfen. Im rechten Bilddrittel sitzt auf einem hohen Sockel eine nackte, hinab zu Jesus blickende Figur. Hinter dieser befindet sich Vegetation.

Die Rückkehr aus Ägypten (Abb. 16) ist skizzenhaft in Müllers Plan dokumentiert. Von links nach rechts sind die auf dem Esel sitzende Maria mit Jesus und Joseph, wieder mit dem Stock über der linken Schulter, zu sehen. Maria stützt Jesus mit dem linken Arm, hält ihn mit der rechten Hand fest und blickt auf ihn, genau wie Joseph. Den Hintergrund bildet am linken Bildrand Vegetation, sonst blauer Himmel.

Von der anschließenden *Heiligen Familie* (Abb. 17) liegt eine Fotografie vor. Auf einem Podest in einem herrschaftlichen Innenraum befinden sich von links nach rechts Maria und Joseph, der Jesus mit beiden Händen hält und auf ihn blickt. Jesus hält sich mit der linken Hand an Josephs Gewand fest, mit der rechten berührt er die Schulter der sitzenden Maria, auf die er blick, was diese erwidert. In ihren Händen hält sie ein Stück Stoff, das Augustyn als Windel Christi interpretiert.[609] Zentral am oberen Bildrand gehen zwei Puttenköpfe mit zur Heiligen Familie gesenktem Blick aus Wolken hervor. Am rechten Bildrand steht auf einem Podest eine Säule, deren Schaft ab halber Höhe ein Tuch in der Art eines Theatervorhangs verhüllt. Am linken Bildrand ist eine geöffnete Tür sichtbar.

Der *Tod Josephs* (Abb. 18) geschieht wieder in einem Innenraum mit zum vorigen Fresko korrespondierenden Vorhang, allerdings ohne Säule. Die Figuren stehen auf einem zweistufigen Podest. Zentral befindet sich ein Sessel mit dem in perspektivischer Verkürzung

609 AUGUSTYN 2006, S. 488.

dargestellten Joseph. Links im Bild steht der jugendliche Jesus, der auf Joseph blickt und mit dem Zeigefinger der erhobenen linken Hand auf die über diesem fliegende Taube des Heiligen Geists deutet. Aus ihrem Schnabel geht zum unteren Bildrand ein Joseph schneidender Lichtstrahl hervor. Der Himmel um sie herum ist geöffnet und Puttenköpfe blicken auf die Szenerie hinab. Maria sitzt rechts im Bild. Ihre linke Hand ist geballt gesenkt, mit der rechten Hand führt sie einen Teil ihres Gewands zum Gesicht. Am unteren linken Bildrand befindet sich ein Pult oder eine Treppe. Der Tod Josephs im dokumentierten Zustand bietet zweifellos ein stark erneuernd übermaltes Bild, das anekdotisch wie gefühlshaft gesteigert ist.[610]

Der Zyklus schließt ab mit der *Glorie Josephs* (Abb. 19). Sie ist nur auf dem Plan Müllers dokumentiert. Joseph schwebt zentral im Bild auf einer Wolke in Richtung des durch Putten, Engel und Puttenköpfe am oberen Bildrand dargestellten Himmels. Unter ihm befindet sich die von Vegetation umgebene Stadtkulisse Augsburgs mit ihren Türmen, von denen das Rathaus und der Perlachturm zentral ausgemacht werden können.

Der Zyklus im südlichen Seitenschiff hebt mit der *Taufe Jesu* (Abb. 20) an. Sie zeigt Johannes den Täufer mit einem Stab in Form eines Kreuzes. In der rechten Hand hält er eine muschelförmige Schale, aus der Wasser auf den Kopf Christi herabtropft, den er anblickt. Christus kniet in gebückter Haltung auf einem Stein im Wasser des Jordans und hat seine Arme vor der Brust verschränkt. Am linken Bildrand blickt das Brustbild einer weiblichen Figur auf Jesus. Am rechten Bildrand sitzt eine Rückenfigur mit sichtbarem rechten Fuß auf einem Stein, die sich im Gespräch mit einer Figur weiter rechts befindet, von der nur der Kopf sichtbar ist. Hinter der Rückenfigur geht ein von Vegetation begleiteter Baumstamm auf. Über Johannes und Jesus schwebt die Taube des Heiligen Geistes mit zwei Puttenköpfen, die ihren Kopf Jesus zuwendet. Die Taube ist von Licht hinterfangen, das den oberen Teil des Wolkenhintergrunds und die Figuren erleuchtet.

Das *Verlöbnis Josephs und Marias* (Abb. 21) wurde, wie Müllers Plan belegt, 1901 völlig neu erfunden, wobei die Darstellung der Taube des Heiligen Geistes den Betrachter daran erinnern mochte, dass bei diesem Bild die Firmung zu vergegenwärtigen war. Ursprünglich befand sich an dieser Stelle wohl die *Firmspende Petri*.[611] Auf Müllers Plan (Abb. 39) ist zentral eine nach links gewendete kniende Figur mit schulterlangem Haar zu erkennen. Direkt hinter ihr steht ein Mann mit Mitra und Krummstab. Am linken Bildrand sitzt eine nach rechts gewendete Figur auf einem thronartigen Stuhl. Ihr rechter Arm ist horizontal über die kniende Figur

610 AUGUSTYN 2006, S. 488.
611 AUGUSTYN 2006, S. 489f.

gestreckt. Ganz am rechten Bildrand steht eine nach links gewendete Figur. Zwischen dieser, der knienden Figur und dem Mann im bischöflichen Ornat knien bzw. stehen hintereinander zwei weitere kleinere, nach links gewendete Figuren. Die hintere Figur erhebt ihren Blick. Zwischen dem Mann mit Mitra und der sitzenden Figur geht eine Säule auf, deren oberer Bereich ein Vorhang verdeckt.

Die *Kommunion der Apostel* (Abb. 22) zeigt auf einem zweistufigen Podest die horizontal gegliederte Gruppe Christi und der Apostel, deren Häupter, abgesehen von Christus und einem vor ihm knienden Apostel, auf annähernd gleicher Höhe sind. Christus steht leicht links, der Apostel kniet leicht rechts der Mittelachse. Jesu Haupt ist von Licht hinterfangen. Er senkt seinen rechten Arm auf Mundhöhe des knienden Apostels, in der linken Hand hält er einen Kelch. Beide blicken einander an. Zwischen ihnen steht ein großer Korb mit einem Trinkbehälter darauf, dahinter ein Tisch mit Tischtuch. Vom Betrachter aus links von Jesus stehen zwei ihm zugewandte, bärtige Apostel. Über dem Gewandbausch Christi tritt ein Auge und ein Haaransatz einer ansonsten verdeckten Figur hervor. Zwischen Christus und dem knienden Apostel befinden sich das Haupt und das jugendliche Brustbild zweier Apostel, zweiterer wohl Johannes. Drei bärtige Apostel am rechten Bildrand, einer vollfigurig und zwei als Häupter dargestellt, blicken aufs Zentralgeschehen. Den Hintergrund bildet Palastarchitektur mit einer zentralen Apsis sowie einer aus den Apostelgruppen hervorgehenden Säule bzw. einem Reliefpfeiler am rechten bzw. linken Bildrand, die hinter je einem Vorhang verschwinden.

Jesus und die reuige Sünderin (Abb. 23) zeigt auf einer Stufe erhöht in der linken Bildhälfte den sitzenden Jesus. Sein von Licht hinterfangenes Haupt blickt zur reuigen Sünderin zu seinen Füßen am rechten unteren Bildrand. Diese schmiegt ihren Kopf an einen der Füße Christi. Am linken Bildrand trägt eine auf Christus blickende Figur einen Teller. Über dieser stehen auf einer Kredenz ein Salbgefäß und in die Tiefe hintereinander zwei große Schalen. In der rechten Bildhälfte über der niedergeworfenen Sünderin sind vier weitere Figuren zu sehen, die erschreckt auf die Sünderin blicken, zunächst das Brustbild einer Frau, dann das Haupt eines Mannes mit langem Bart, eine nach links gewendete, orientalisierend dargestellte männliche Figur sowie ganz am rechten Bildrand das Brustbild eines jungen Mannes. Der Hintergrund besteht aus Palastarchitektur in Untersicht sowie einem an eine hinter Christus aufgehende dominante Säule gebundenen Theatervorhang.

Die nächsten Fresken, beide nur fragmentarisch in Müllers Plan überliefert, sind vermutlich eines der *Heilungs- und Erweckungswunder Petri* (Abb. 24) sowie vermutlich die

Amtseinsetzung Petri durch Christus (Abb. 25). Das *Erweckungswunder Petri* zeigt wahrscheinlich in der Bildmitte den auf einer Treppe stehenden Petrus. Er blickt auf eine am unteren linken Bildrand am Fuß der Treppe kniende, betende Figur. Rechts des Petrus befindet sich eine stehende, davor eine betende kniende Figur, die wohl empor zu Petrus blickt. Ein geraffter Vorhang windet sich entlang des oberen und linken Bildrands. Unter diesem ist schemenhaft eine in einen Sessel zurückgeworfene oder in einem Bett liegende Gestalt zu erkennen.

Die *Amtseinsetzung Petri durch Christus* zeigt im linken Bildteil den stehenden Christus mit Kreuznimbus. In der Bildmitte kniet der bärtige, nach links gewendet dargestellte Petrus. Jesus blickt auf Petrus hinab. Am rechten Bildrand hinter Petrus stehen zwei Figuren. Beide blicken zur Zentralszene. Der Hintergrund der linken Bildhälfte besteht aus Vegetation. Über den Köpfen der zusehenden Figuren tritt ein Kuppelbau mit Laterne hervor, woran am rechten Bildrand Himmel anschließt.

Von der *Verbindung Christi mit der Kirche* ist eine Fotografie erhalten (Abb. 26). Auf Wolken stehend sind in der oberen Bildhälfte links im Bild Christus und rechts die personifizierte Kirche dargestellt. Auf ihrem Haupt, den ein Brautkranz schmückt, sitzt die Taube des Heiligen Geists. Beide blicken auf die rechte Hand der Kirche, die ihren gespreizten Kleinen Finger einem Ring entgegenstreckt, den Christus in der rechten Hand hält. Je zwei Puttenköpfe am oberen Bildrand bzw. zwischen Christus und der Kirche senken ihre Blicke. Am unteren Bildrand stürzt ein dämonisches Wesen mit Fledermausflügel und -ohr, das eine Fackel führt. Ein von rechts kommender Blitz unklaren Ursprungs trifft es in der Herzregion.

4.2.4 Analyse

Die Fresken in St. Moritz teilen sich nach bisherigen Analysen in vier voneinander unabhängige Zyklen. Während die Fresken im Mittelschiff auf die Trinität Bezug nehmen, gelten jene im Chor dem Kirchenpatron Mauritius. Die Zyklen in den Seitenschiffen mit Darstellung der Sakramente sowie des Lebens des hl. Joseph entfalten eigenständige Themen.[612] Diese Aufteilung übersieht aber das *Michaelsfresko*. Jenes gehört nur bedingt zu den Langhausfresken, da es sich in Format und Thematik von den anderen Fresken im Mittelschiff unterscheidet. Der Trinitätsbezug ist nicht gegeben. Dass dieses Fresko historisch

612 MÜLLER 2006b, S. 37.

nicht zum Programm des Mittelschiffs gezählt wurde, zeigt der Umbauplan Müllers. Er wollte das Fresko übermalen lassen, um eine andere Darstellung einzufügen, die durch ihre reduzierte Farbigkeit und symmetrische Komposition auf die späteren Fresken der Orgelempore Bezug nimmt.

Die mögliche Quellenangabe der Inschrift an der westlichen Wand, *OMNES NVMERATI*, ist auf der Fotografie nicht erkennbar. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit stand die Buchstabenfolge *D.O.M.*[613] anstelle der Quellenangabe. Bei der Inschrift handelt es sich entweder um ein direktes Bibelzitat oder die verkürzte Wiedergabe einer Bibelstelle. Möglich wären Num 2,24, Num 2,31, Num 14,29-30, Num 26,62, 1 Chr 5,17, Mt 10,30[614] und Lk 12,7.[615] Da die Wortfolge *omnes numerati* so direkt in den beiden Evangelien auftaucht, sind diese die wahrscheinlichsten Kandidaten. Im Kontext rufen beide Stellen zum öffentlichen Einstehen für den Glauben auch im Angesicht von Leid und Tod auf.

Das öffentliche Einstehen für den eigenen Glauben ist passend für die Inschrift über dem Haupteingang der katholischen Stiftskirche St. Moritz in der paritätischen Reichsstadt. Auch die Bezüge auf das Buch Numeri als Buch der Volkszählung und die Doppeldeutigkeit der Aussage *Alle (sind) gezählt* werden bei der Auswahl des Textes eine Rolle gespielt haben. Hier entsteht ein Bezug zur Rolle Michaels als Seelenwäger und damit der Endzeit.[616] Das Spiel mit den Nuancen des Lateinischen findet sich auch im Chor und verweist auf Giggenbachs hohes Bildungsniveau.

Das *Michaelsfresko* folgt mit der Darstellung Luzifers als Drache und des stürzenden Engels der Ikonographie des Engelssturzes. Der Sturz Luzifers und Sieg Michaels ist der Sieg der Kirche über die Häresie, des Glaubens über den Unglauben. Licht und Finsternis trennen moralisierend das Gute und das exemplarisch bestrafte Böse.[617] Hierauf verweist der deutende Engel. Nachdem im Rahmen der Gegenreformation die Michaelsverehrung zum

613 *Deo Optimo Maximo* (*dem besten und größten Gott [geweiht]*). Die gebräuchliche Kurzform *D.O.M.* findet seit der Renaissance Verwendung als Kopf von Grab-, Weihe- und Widmungsinschriften (KLESSMANN 1955).

614 *Vestri autem capilli capitis* ***omnes numerati*** *sunt.*
Bei euch aber sind sogar die Haare auf dem Kopf alle gezählt.

615 *Sed & capilli capitis vestri* ***omnes numerati*** *sunt.*
Bei euch aber sind sogar die Haare auf dem Kopf alle gezählt.
Die zugrunde gelegte deutsche Bibelausgabe ist die Einheitsübersetzung (EÜ) 2016. Die entsprechende lateinische Version der Bibel ist Thomas Aquinas Erhards 1726 publizierte zweite Auflage der lateinisch-deutschen *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, da es sich hierbei um die früheste vollständig zugängliche im Augsburg des 18. Jahrhunderts gedruckte Vulgata-Ausgabe handelt (BSB/2 B.g.cath. 43-1, Erhard, Thomas Aquinas: Biblia Sacra Vulgatae Editionis […]. Editio Secunda. Bd. 1. Augsburg 1726; BSB/2 B.g.cath. 43-2, Erhard, Thomas Aquinas: Biblia Sacra Vulgatae Editionis […]. Editio Secunda. Bd. 2. Augsburg 1726).

616 Vgl. WIRTH 1960.

617 WIRTH 1960.

kirchenpolitischen Programm avancierte, wurde der Engelssturz zum Symbol der kirchlichen Restauration. Steidl stellt Häretikern ein warnendes Beispiel für moralisch strafwürdiges Verhalten sowie dessen Folgen vor Augen[618] und schafft eine dezidiert antiprotestantische Darstellung.[619] Das Fresko direkt über dem Eingang mit dem das Böse abwehrenden und strafenden Erzengel verdeutlicht dem Betrachter den Unterschied zwischen dem geheiligten Sakralraum und der Welt außerhalb. Die Abwehr des Bösen ist auch letzte Konsequenz des in den weiteren Deckenfeldern illustrierten Heilsgeschehens und der katholischen Lehre. Der Engelssturz ist mit allen Strafen vergleichbar, die Gott über sündige Menschen verhängt. Häufig findet sich eine Gegenüberstellung mit der Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies, da auch hier nach allgemeiner Auffassung Michael das Strafurteil Gottes vollzieht.[620] In St. Moritz ist diese abgeschwächt, da nicht die eigentliche Vertreibung dargestellt wird.

Das östliche Langhausfresko, *Gottvater mit Adam und Eva im Paradies*, nimmt auf das Wirken Gottvaters Bezug und verdeutlicht in mehrfacher Hinsicht den soeben geschehenen Sündenfall, so durch den Umstand, dass Adam den Apfel[621] noch in der Hand hält. Das Fresko ist eine Illustration von Gen 3,8. Adam und Eva tragen jedoch keinen sichtbaren Lendenschurz aus Feigenblättern, den sie im vorigen Vers anlegten. Der Zodiakus zeigt auf, dass mit dem Sündenfall und der daraus resultierenden Sterblichkeit des Menschen die Zeit erst begonnen hat. Der Garten Eden ist ein zeitloser Raum. Den Beginn der Zeit versinnbildlichen ebenso Sonne und Sterne wie Tag und Nacht im Hintergrund. Durch den Beginn der Zeit kann aber auch erst das Heilsgeschehen einsetzen, das den Kirchenraum dominiert. Die Tiere wenden sich von Adam und Eva ab, was auf den Verlust der Eigenschaft des Menschen als Hüter des Paradieses durch den Sündenfall hinweist. So setzt der Reiher am unteren Bildrand zum Flug an, der Löwe als König der Tiere bewegt sich zum linken Bildrand hin von Adam und Eva fort und der Adler hat seine Schwingen ausgebreitet, um das erste Menschenpaar zu verlassen. Die Vögel im Hintergrund fliegen auf.

Die dargestellten Tiere haben ebenfalls eine symbolische Bedeutung. Der Kakadu als Papagei ist ein Mariensymbol, da er Ave sagen kann. Hier verweist er auf Eva als Umkehrung des englischen Grußes, denn Eva ist das Gegenbild Marias und erfährt in dieser ihre

618 WIRTH 1960.
619 Vgl. HERMANN 2023, S. 127.
620 WIRTH 1960.
621 Entgegen späterer Traditionsbildung werden die Früchte des Baums der Erkenntnis in der Genesis nicht spezifiziert. Die Deutung der Früchte als Äpfel stammt aus der Doppeldeutigkeit des lateinischen Wortes *malum*, das sowohl als *Böses* als auch als *Apfel* übersetzt werden kann (MICHEL 2015).

Entsündigung.[622] Auf diese Dualität deutet der zweite Papagei im linken Bildvordergrund hin. Im Gegensatz zu den unruhigen Tieren um Adam und Eva herrscht am unteren linken Bildrand der paradiesisch-ruhige Urzustand, von dem das erste Menschenpaar nun auch kompositorisch geschieden ist. Hierauf verweist der Ochse als Symbol der Güte, Ruhe und friedlichen Kraft und das Lamm als Symbol der Unschuld und Demut,[623] das als Christussymbol zum Mariensymbol des Papageis tritt. Diese hier positiv konnotierten Tiere sind von Adam und Eva weggewendet, lediglich der Ochse blickt leicht in deren Richtung. Zum ersten Menschenpaar hin wendet sich hingegen der negativ behaftete Affe, Symbol des sich durch seine Laster selbst degradierenden Menschen. Der Reiher als Bild der Buße[624] verweist auf die Strafe Gottes für Adam und Eva, die Katze wohl auf den dämonischen Charakter der Schlange und der Adler auf die Allmacht und Allwissenheit Gottes sowie die Auferstehung.[625] Der Löwe steht in Kombination mit dem Hirschen in Anspielung auf Hab 3,19, Hld 8,14 oder dem liturgischen Ausruf *Errette uns, Herr, vor dem Rachen des Löwen*[626] stellvertretend für die Bitte Adam und Evas um Gottes Erbarmen nach ihrer Missetat. Der Hirsch wird aufgrund seines hohen Geweihs gern mit dem Baum des Lebens in Verbindung gebracht. Der Pfau hingegen, genau wie der Löwe und Adler ein Symbol der Auferstehung des Leibes,[627] schenkt den Menschen nach dem Sündenfall mit dieser Verheißung Trost und leitet als Symbol des ewigen Lebens[628] in Kombination mit dem Löwen als Christussymbol[629] auf das nächste Fresko über.

Augustyns Annahme, dass es sich bei den Pendentifs um Patriarchen handelt, ist nicht zu widersprechen. Der Begriff der Patriarchen meint im engeren Sinn Abraham, Isaak, Jakob und bisweilen auch Josef,[630] deren Vierzahl sich für Pendentifs anbietet. Als Patriarchen im weiteren Sinn gelten auch die Stammväter von Adam bis Noah bzw. Noah bis Abraham. Die Liste in 1 Makk 2,51-60 nennt elf *Väter* von Abraham bis Daniel. Das Neue Testament fügt dieser Gruppe David sowie die Söhne Jakobs hinzu.[631] Abgesehen von Noah im Südosten sind die Dargestellten nicht spezifizierbar.

Die Person der Dreifaltigkeit, die bei der *Kreuzigung Christi* im Mittelpunkt steht, ist der

622 HEINZ-MOHR 1998; S. 248.
623 HEINZ-MOHR 1998; S. 240; 189.
624 HEINZ-MOHR 1998; S. 28; 265.
625 HEINZ-MOHR 1998; S. 26f.; 165.
626 Vgl. HEINZ-MOHR 1998, S. 144.
627 HEINZ-MOHR 1998, S. 27; 145; 205; 255.
628 BIEGER 2013, S. 138.
629 HEINZ-MOHR 1998, S. 205.
630 MÜHLING 2009.
631 MÜHLING 2009.

Sohn. Die über die Mauer[632] herabhängenden Textilien stellen die Kleider dar, denen Jesus laut Mt 27,35 vor der Kreuzigung beraubt wurde und die im Anschluss an die Aufrichtung des Kreuzes die anwesenden Legionäre unter sich verlosten. Die sich verfinsternde Sonne gibt dem Fresko den Charakter einer Simultandarstellung, da das korrespondierende biblische Geschehen sich erst in Mt 27,45 ereignet.

An der Zuschreibung der Pendentifs als Märtyrer bestehen durch die Palme der nimbierten Figur im nordöstlichen Bild keine Zweifel. Beim oberkörperfreien Märtyrer im Südwesten dürfte es sich um eine klassische Sebastiansdarstellung handeln. Der Märtyrer im Nordwesten trägt einen römisch anmutenden Helm. Vermutlich handelt es sich um einen Soldatenmärtyrer mit einer Reihe von Identifikationsmöglichkeiten.[633] Das Attribut der jugendlichen Figur mit gelockten Haaren erinnert an einen mit Metall in Form eines Kreuzes umwickelten Stein. Passend wäre insbesondere Christina von Bolsena.[634] Die Chorkleidung des südöstlichen Märtyrers verweist auf Stephanus.

Das Fresko des *Pfingstfests* stellt die dritte Person der Dreifaltigkeit in den Mittelpunkt. Deutlich ist daher die Bildgliederung durch dreieckige Kompositionen, so die Anordnung der Figuren in der zentralen horizontalen Linie mit den beiden auf der darunterliegenden Steinbank befindlichen Gruppen oder die der zentralen Gruppe mit der Heilig-Geist-Taube.

Die Darstellungen der vier alttestamentarischen Propheten sind generisch ausgeführt. Das Attribut des jugendlichen Propheten im Südwesten könnte ein Löwe sein, was auf Daniel deutet. Eine Identifikation mit Daniel eröffnet die Möglichkeit, dass Propheten ausgewählt wurden, die im Alten Testament den Heiligen Geist und dessen Gaben vorhergesagt haben. Die Bücher vor und auf der Mauer des zentralen Freskos wären somit ein Hinweis auf deren Schriften. Der erste dieser Propheten ist Joël, den Petrus in einer an das Pfingstereignis anschließenden Predigt zitiert (Apg 2,14-18), dann möglicherweise Samuel (1 Sam 10,6), Jesaja (Jes 11,1-2) und Daniel, dem Gott aufgrund seiner Glaubensstärke in der Löwengrube beistand (Dan 6,26-28). Durch deren Verknüpfung mit dem Pfingstereignis erscheint die Wahl dieser vier Propheten als valide Möglichkeit. Insbesondere Joël und Daniel sind passend. Eine alternative Deutungsmöglichkeit besteht in Jesaja, Ezechiel, Daniel und Jeremia als den vier

632 Die Mauer, die sich bei allen drei Fresken im Mittelschiff am unteren Bildrand befindet, schafft eine Illusion von Tiefe an der eigentlich flachen Decke. Deren Fehlen im Chor verweist auf dessen Ausführung in einem zweiten Arbeitsabschnitt.

633 Nebst anderen etwa Andreas Stratelates, Demetrios von Thessalonike/Sirmium, Merkurios, Theodoros Tiro/Stratelates sowie Sergios und Bakchos (Vgl. KUMPITSCH 2024, S. 271-301).

634 Christina wurde mit einem Stein um den Hals in den Bolsenasee geworfen und überlebte auf wundersame Weise, um dann mit Pfeilen getötet zu werden (O.A. 1858b, S. 607). Dieses Martyrium würde das des Sebastian gut ergänzen.

großen Propheten des Alten Bundes. Der Umstand, dass zumindest Jeremia keine individuellen Attribute besitzt,[635] passt gut zur generischen Darstellungsweise. Daniel und Jesaja sind in beiden Alternativen vorhanden.

Abgesehen von Daniel sind keine Attribute zu erkennen. Ezechiel wäre mit der Waage der göttlichen Gerechtigkeit, Schwert oder Visionen und Jesaja als alter Mann mit Bart und Wurzel Jesse oder Säge dargestellt gewesen. Für die Aufnahme Jesajas in die Vierergruppe spricht, dass dieser gern in Bezug zu Mariendarstellungen zu finden ist[636] und Maria auf dem *Pfingstfest* eine hervorgehobene Position besitzt. Jesaja als alter Mann mit Bart würde auf zwei der erkennbaren Pendentifs zutreffen. Jeremia hingegen findet sich gern in Kombination mit Jesaja.[637] Die vier großen Propheten des Alten Bundes erscheinen weniger passend als jene, die den Heiligen Geist vorhersagten. Statt Samuel fügt sich Jeremia, in dessen Schriften sich ebenfalls ein Bezug auf das Kommen des Heiligen Geistes herstellen lässt (Jer 31,31-33), besser in die Vierergruppe ein. Am wahrscheinlichsten sind somit Joël, Jesaja, Jeremia und Daniel dargestellt, wobei bis auf Daniel einzelne Zuordnungen unterbleiben müssen.

Die Deckengemälde im Mittelschiff geben Ereignisse wieder, die das Heilsgeschehen durch den dreifaltigen Gott veranschaulichen. Jedes Fresko für sich zeigt die spezifische Wirksamkeit einer der drei göttlichen Personen.[638] Neben diesen symbolisieren die Fresken des Mittelschiffs auch den Alten und Neuen Bund. Explizite Gründungsmomente des Alten Bundes finden sich in Gen 9,8-18 mit dem Noahbund, der den ewigen Bestand der Welt und in Gen 17,1-23 mit dem Abrahamsbund, der Israel fortwährende Gottesnähe garantiert.[639] Auch das Verhältnis zwischen dem ersten Menschenpaar und Gott kann mit einem Bundesschluss in Verbindung gebracht werden.[640] Dem Neuen Bund kommen die beiden weiteren großen Fresken im Mittelschiff zu. Der Neue Bund wurde durch die nicht dargestellte Einsetzung der Eucharistie am Gründonnerstag begründet,[641] bei der sich aber bereits der nahende Tod Christi ankündigt, den die verfinsterte Sonne der Kreuzigung

635 WIMMER 2000, S. 43.
636 WIMMER 2000, S. 128; 162.
637 WIMMER 2000, S. 162.
638 AUGUSTYN 2006, S. 482.
639 HECKEL 2021, S. 160.
640 Dieser Gedanke lässt sich im 17. Jahrhundert in einer Leichenpredigt des Theologen Matthias Hoë von Hoënegg auf den kurfürstlich-sächsischen Leibarzt Georg Belzar finden. Hoë von Hoënegg definiert den Bund zwischen Gott sowie Adam und Eva als Bund des Todes. Nach der Erschaffung der Menschheit habe Gott dieser die Wahl gegeben, ob sie sterblich oder unsterblich sein wolle, wobei letzteres an die Bedingung der Gehorsamkeit gegenüber Gottes Gebot, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen, geknüpft war. Diesen Bund hatten Adam und Eva mit Gott geschlossen und wählten durch den Sündenfall die Sterblichkeit, die seitdem ein Charakteristikum der Menschheit darstellt (BSB/Or.fun. 152 f, Hoë von Hoënegg, Matthias: Der alte Bund […]. Leipzig 1626, S. XIIf.).
641 ASKANI 1997, S. 188f.

repräsentiert.

Bei einem der auf das Kreuz blickenden Legionäre im Schatten am linken Bildrand, wohl dem am oberen Ende dieser Gruppe befindlichen, weiter rechts platzierten, handelt es sich um Longinus.[642] Er blickt zu Jesus und bekennt in Anlehnung an Mt 27,54 oder Mk 15,39 dessen Gottessohnschaft. Das Heben der Lanze nimmt den späteren Lanzenstich vorweg. Die Aufnahme von Longinus und Gefährten ist kein Zufall. Chronologisch passen Zeugnis und Lanzenstich nicht zur Kreuzaufrichtung, die durch die verfinsterte Sonne erzeugte zeitliche Disparität erlaubt aber die Aufnahme dieser Figur. Dass hierauf Wert gelegt wird, erklärt sich aus dem lokalen Kontext: Die Heilige Lanze der Reichskleinodien wurde wohl im November 926 von Rudolf II. von Hochburgund an König Heinrich I. übergeben. Von da an blieb sie im Besitz der deutschen Könige und dann der Kaiser des Heiligen Römischen Reichs. Später Longinus zugeschrieben, galt sie ursprünglich als Lanze des hl. Mauritius.[643] Durch die Darstellung der Lanze schafft Steidl eine Verbindung zur Mauritius-Motivik des Chors, setzt das Martyrium des Kirchenpatrons mit dem Tod Christi in Bezug und erinnert an die Stiftsgründung durch die Ottonen. Besondere Qualität gewinnt die ottonische Memoria durch das 700. Stiftsjubiläum als Anlass des Kirchenumbaus. Ein weiterer lokaler Bezug ergibt sich daraus, dass Otto I. die Longinus- oder Mauritiuslanze in der Schlacht auf dem Lechfeld mitgeführt hatte.[644]

Der Neue Bund setzt sich im *Pfingstfest* fort und hat in der Zahl der Fresken ein höheres Gewicht, das sich aus dem Hebräerbrief begründen lässt. In diesem heißt es, dass mit der Einsetzung Christi zum vollkommenen Hohepriester der Alte Bund aufgehoben und an dessen Stelle ein neuer, besserer Bund gesetzt wird (Hebr 7,18-19; Hebr 8,7). Die Relevanz des *Pfingstfests* für den Neuen Bund liegt darin, dass Pfingsten als *Fest des Neuen Bundes* betrachtet werden kann. Das jüdische Schawuot-Fest, das an den Empfang der Zehn Gebote und damit an den Bundesschluss erinnert, wird 50 Tage nach dem Paschafest, Pfingsten 50 Tage nach Ostern und damit im Christentum parallel gefeiert. Auch erinnern Sturm und Feuerzungen in der Schilderung des Pfingstereignisses an das verzehrende Feuer am Sinai sowie Donner, Rauch und Beben. Diese Zeichen gehen im Buch Exodus der Verkündung der

642 Mit Longinus wird seit den Pilatusakten aus dem 4. Jahrhundert der Legionär bezeichnet, der Jesus durchbohrte. Später erhielt auch der Hauptmann am Kreuz, der die Gottessohnschaft bezeugte, diesen Namen (HEID 2006, Sp. 1047). Die traditionelle Gleichsetzung des Longinus mit diesen beiden eigentlich autonomen Figuren findet sich auch in St. Moritz.

643 SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, S. 144.
Die Lanze, in die Partikel von Nägeln des Kreuzes Christi eingearbeitet sind, wurde im 10. Jahrhundert als Trägerin derselben verehrt und galt ab dem 11. Jahrhundert selbst als Reliquie (KIRCHWEGER 2024, S. 252).

644 SCHULZE-DÖRRLAMM 2011, S. 709f.

Zehn Gebote voraus. Gott erneuert und vollendet an Pfingsten den Bund vom Sinai, der jetzt nicht nur auf das Volk Israel, sondern auf die Kirche bezogen ist, die allen Völkern und Sprachen entstammt. Statt Rechtsvorschriften erhält das Volk des Neuen Bundes den Heiligen Geist, der die Herzen erneuert und umwandelt.[645] Pfingsten gilt daher auch als *Geburtstag der Kirche*.[646]

Eine dritte Bedeutungsebene gibt den Langhausfresken die Heilsgeschichte. Der Sündenfall steht zu Beginn des Alten Testaments und der Zeit. Christus ist dann gekommen, um die Sünden wiedergutzumachen, die Nachkommen Adams aus ihrer misslichen Lage zu befreien und ihnen die heiligmachende Gnade zurückzugeben, ihnen somit den Zugang zur ewigen Seligkeit in unmittelbarer Gottesnähe neu zu erschließen. Das Werk Christi gipfelt in seiner Passion.[647] Das Pfingstereignis setzt die Heilsgeschichte mit dem Beginn der Kirchengeschichte fort. Anstelle des entrückten Christus verbreitet nun die Kirche das Heil in der Welt. Unter diesem Aspekt gewinnt das *Michaelsfresko* den Charakter eines Teils der Ausmalung des Langhauses, da die Glaubenswahrheiten der Kirche gegen äußere und innere Angriffe verteidigt werden müssen. Ferner steht Michael aufgrund seiner durch die Inschrift implizierten Rolle bei der Apokalypse mit am Ende der Geschichte und das *Michaelsfresko* damit am Anfang und Ende des Programms. Die kompositorisch wie inhaltlich komplexen Fresken im Mittelschiff greifen, wie zu sehen sein wird, auch Motive aus der Ausmalung des übrigen Kirchenraums auf. Dies widerlegt, dass Steidl in St. Moritz vier vollkommen unabhängige Zyklen schuf.

Die Fresken im Chor stehen im Zeichen der Legende des hl. Mauritius und somit chronologisch am nächsten zum frühen 18. Jahrhundert. *Mauritius spricht zu den Angehörigen der Thebäischen Legion* stellt nach den beiden frühen Überlieferungssträngen der Mauritius-Legende den Moment vor einer der Dezimationen der Thebäischen Legion dar, als Mauritius die Soldaten zur Glaubenstreue aufruft. Laut dem Bericht des Eucherius findet das Geschehen vor der dritten, laut der *Passio Anonyma* vor der zweiten Dezimation statt.[648]

Die noch lebenden Legionäre sind bewaffnet. Leichen werden keine dargestellt. Die Legionsangehörigen lauschen Mauritius' Rede über Christus, den das Kreuz im Bildmittelpunkt symbolisiert und dessen Botschaft die alten Götter in Form der Jupiterdarstellung am oberen rechten Freskenrand verdrängt. Die Zeit der

645 WEISS O.J., S. 1f.
646 GUBLER 2005.
647 NEIDHART 2022, S. 3f.
648 NAEF 2017, S. 42f.

Christenverfolgungen ist jedoch noch nicht überstanden und die alten Götter sind noch präsent. Allerdings blickt Jupiter in einer Mischung aus Zorn und Schrecken auf das Kreuz. Die Legion ist zwar bewaffnet und wehrfähig, entscheidet sich aber bewusst gegen Selbstverteidigung und folgt mit ihrem freiwilligen Martyrium Christus nach. Die Szenenwahl erfolgt analog zum Mittelschiff. Das Martyrium des Mauritius und seiner Gefährten ist wie der Tod Christi am Kreuz nicht dargestellt, sondern der Moment unmittelbar bevor.

Christus nimmt Mauritius in den Himmel auf zeigt wie das Pfingstfest die Konsequenz des Geschehens. Mauritius wird für seine Standhaftigkeit beim Martyrium[649] von Christus, in dessen Nähe ihn bereits der Verweis auf die Longinus-Lanze rückte, mit dem Siegeskranz belohnt. Der Heilige hat Helm und Schild abgelegt und ist als Triumphator dargestellt. Christus ist im Begriff, ihm einen Siegeskranz auf das nimbierte Haupt zu setzen. Waffen trägt er als erneuter Hinweis auf das freiwillige Martyrium bis auf die Lanze mit Siegesfahne keine mehr. Die Pendentifs mit den Eigenschaften des Heiligen zeichnen ihn als idealen Glaubenszeugen aus.

Die *Puttenfelder* in der Kuppel setzen den Zyklus fort. Sie symbolisieren die Präsenz des Mauritius im Himmel. Auf größere Darstellungen musste aus Platzgründen und der schlechten Sichtbarkeit vom Boden aus verzichtet werden. Stattdessen wird die himmlische Sphäre von den Putten, den Stuckwolken und der lichterfüllten Architektur selbst symbolisiert. Die Taube im Tambour fügt sich harmonisch in dieses Bild.

Die Pendentifs verweisen auf die Präsenz der Gefährten des Mauritius im Himmel. Von 6.600 bzw. 6.666 hingerichteten Legionären nennen die *Passio anonyma* und die Überlieferung des Eucherius neben Mauritius lediglich Exuperius, Candidus und Victor sowie in gemeinsamen Nachträgen noch Ursus und Innocentius.[650] Die Gruppe aus Exuperius, Candidus, Victor und Innocentius wird bereits im Gesang *Sanctus mauricius legionem sanctam praemonuit* im Münster Antiphonar 1537 erwähnt.[651] Die Übernahme einer der *caelestia regna* ähnlichen Formulierung in die Kartuschentexte des mittleren Chorfreskos weist darauf hin, dass der Konzeptor diesen Text kannte. Die dort angesprochene Vereinigung dieser vier Gefährten legt

649 Dessen Mantel war sicherlich in Rot, der Farbe *der Blutzeugen* (HEINZ-MOHR 1998, S. 107), gehalten.
650 NAEF 2017, S. 23; 43f.
651 *Sanctus mauricius legionem sanctam praemonuit vt ad caelestia regna properaret beatus exuperius miles candidus et victor et beatus innocentius iunctis meritis se sociauerunt.*
(BSB/2 Liturg. 11 eg, Alopecius, Hero (Hrsg.): Antiphonarium oia pia Canonicarum horarum cantica […]. 1537, fol. 428r.).
Der hl. Mauritius hat seine heilige Legion im Voraus ermahnt, dass sie zum himmlischen Reich eilen würde. Der selige Soldat Exuperius, Candidus und Victor und der selige Innocentius, vereinigt in den Verdiensten [wörtlich: mit den vereinigten Verdiensten], haben sich [ihm] verbunden.

nahe, dass sie in den Pendentifs dargestellt sind.

Die Inschriften bei der Kuppel verweisen mit *MARTYRVM CHORUS* auf die Märtyrer der Thebäischen Legion und mit *LAVDATE DOMINVM IN CHORO* als abgewandeltes Zitat von Ps 150,4, *Laudate eum in tympano, & choro*[652] auf die Zweckbestimmung des westlichen Jochs, in dem das Chorgestühl der Stiftsherren stand.[653] Eine philologische Spielerei besteht in der Doppeldeutigkeit des Wortes *chorus*, das Chor, aber auch, entsprechend der Intention von Ps 150,4, Chortanz, Reigen, Schar, Reihe oder Haufen bedeuten kann.[654]

Die Darstellung des die Waffen nicht erhebenden Mauritius stellt eine Antithese zum kämpferischen Michael am anderen Ende des Raumes dar. In diesem Spannungsfeld findet sich der friedvolle Gehalt der Botschaft Christi wieder, aber auch der Aufruf, diese notfalls mit Gewalt zu verteidigen. Michaels Funktion als siegreicher Feldherr lässt sich auf die analoge Darstellung des Mauritius im mittleren Chorfresko beziehen, der durch die Aufnahme in den Himmel den höchsten Sieg überhaupt errungen hat.

Der Josephszyklus ist Ausdruck der von einer entsprechenden Bruderschaft getragenen besonderen Verehrung des Heiligen in St. Moritz.[655] Die Josephsbruderschaft war von den Augsburger Krämern, Seilern, Krautgärtnern und Obsthändlern 1603 gegründet und von den Augsburger Bischöfen mehrmals bestätigt worden. Sie hatte den Josephsaltar im 17. Jahrhundert angemessen ausgestattet und beteiligte sich beim Umbau 1717 mit 700 fl an den Kosten, wozu weitere 368 fl für den Bruderschaftsaltar traten. Es lag daher nahe, im Rahmen der Umbauarbeiten in den Gewölbefeldern einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben Josephs anzubringen.[656] Bei einigen Szenen mussten eindeutige Hinweise auf die aktive Rolle Josephs aufgenommen werden, um dessen besonderen Anteil am beispielhaften Leben der Heiligen Familie einsichtig zu machen, was etwa bei der *Flucht nach Ägypten* ohne Aufwand möglich war.[657] Er initiierte diese durch seinen Traum in Mt 2,13-14 und führt Flucht und

652 *Lobet ihn mit Trommel und Reigentanz.*
653 AUGUSTYN 2006, S. 484.
654 STOWASSER/PETSCHENIG/SKUTSCH 2015, S. 86.
655 MÜLLER 2006b, S. 37.
656 AUGUSTYN 2006, S. 485.
Die Verehrung des hl. Joseph war bereits im Spätmittelalter besonders gepflegt worden und erfuhr in der Zeit der Gegenreformation eine Erneuerung. Sein Leben als Haus- und Nährvater der Heiligen Familie wurde in Katechese und Pastoral zum Exempel christlichen Familienlebens stilisiert. Vor allem die Jesuiten und Kapuziner förderten die Gründung zahlreicher Bruderschaften in katholischen Gegenden wie Westfalen, im Rheinland, in Süddeutschland und in Tirol. Hierdurch etablierten sich neue Bildmotive, wie bei der Wiedergabe der Flucht nach Ägypten und der Darstellung der Heiligen Familie, aber auch zyklische Darstellungen, in denen die Rolle Josephs besonders betont wurde, traten auf (AUGUSTYN 2006, S. 485). Die kompositorische Ähnlichkeit zwischen Sakraments- und Josephszyklus erlaubt, den Sakramentszyklus ebenfalls in die Zeit der Kirchenerneuerung der 1710er-Jahre zu legen und ihn in seiner ursprünglichen Form Steidl zuzuschreiben.
657 AUGUSTYN 2006, S. 488.

Rückkehr an, weshalb vier der sieben Fresken diesem verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitt im Leben Josephs gewidmet sind.

Die Lilie, die Joseph auf der *Herbergssuche* in der Hand hält, ist ein Verweis auf die Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit Marias[658] und die unmittelbar bevorstehende Jungfrauengeburt. Der verdorrte Strauch am rechten Bildrand der *Flucht nach Ägypten* ist ein Hinweis auf den bethlehemitischen Kindermord, aber ebenso auf den Herodes für diesen Frevel drohenden baldigen Tod. Das Ineinandergreifen der Hände Josephs und Marias auf diesem Fresko verweist exemplarisch auf die aktive Rolle Josephs, dürfte aufgrund ihrer anekdotischen wie gefühlshaften Steigerung aber von Ranzinger stammen, der diese Charakteristika seiner um Neubarock bemühten Manier auch beim *Josephstod* einbrachte.[659] *Die Heilige Familie* zeigt deutlich die Bedeutung Josephs innerhalb derselben. Der *Tod Josephs* ist ein besonderer Akzent der Josephsverehrung.[660] Das Thema *Glorie Josephs* geht auf die italienische Malerei des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zurück.[661] Steidl führt abschließend dem Betrachter Josephs konkrete Signifikanz für Augsburg und die St.-Josephs-Bruderschaft vor Augen.[662]

Der Zyklus mit den Sakramenten im südlichen Seitenschiff zeigt jeweils Christus bei einer Handlung, die den spezifischen Charakter des entsprechenden Sakraments anschaulich macht. Theologischer Hintergrund war die auf dem Konzil von Trient gegen die Reformatoren definierte Lehre von der unmittelbaren und persönlichen Einsetzung der Sakramente durch Christus selbst, was die Substanz der Sakramente auf göttliche Anordnung für alle Zeiten unveränderlich feststehen ließ, wie nun dogmatisch verbindlich definiert war.[663] Dennoch war die Frage, inwiefern Christus neben der Idee des Sakraments auch die für dessen Gnadenwirkungen konstitutiven speziellen Zeichen vorgegeben habe, Gegenstand theologischer Kontroversen geblieben. Dies konnte aus der Schrift ohne Schwierigkeiten nur für Taufe und Eucharistie begründet werden, was sich in der Bildüberlieferung widerspiegelt. Wo statt der Spendung der Sakramente selbst neutestamentliche Szenen gezeigt wurden,

658 HEINZ-MOHR 1998, S. 202.

659 AUGUSTYN 2006, S. 488

660 Joseph hatte das Patronat beim Sterben inne und sein Tod galt seit dem Spätmittelalter als beispielhaft für sterbende Christen (AUGUSTYN 2006, S. 488).

661AUGUSTYN 2006, S. 488f.

662 Die Bedeutung der Bruderschaft an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zeigen an diese getätigte umfangreiche Spenden, etwa *Zuwißen, folgdermaßen in nächst abgewichenem 1692 Jahr die löbliche St: Joseph bruderschaft bey Sanct Moritzen allhier in Augspurg von einem sondbahren gnadthäter […] mit einem nahmhaften Capital von Taußendt Fünffzig Gulden […] mildthümlich bedacht* (AdBA/BO 8326, Copia Confirmationis legati certi obiqnota persona facti ad Confraternitatem S. Josephi ad S: Maritium Augustae cum obligatione ut singulis settimanis una missa legatur, 14. April 1693, S. I).

663 Das Trienter Konzil war ein großer Triumph für das Papsttum und dessen Anspruch auf die Leitung der Universalkirche (VENARD 1993, S. 366).

führte dies nicht zu einer Kanonisierung der Bildfolgen.[664]

Die *Taufe Christi* entspricht der seit langem traditionellen Konvention der Bildüberlieferung. Die ursprünglich anschließende *Firmspende Petri* mit Petrus in pontifikaler Kleidung ist in der Bildtradition zur Firmung vom Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert immer wieder bezeugt, da sein Amt in der Kirche jenem entsprach, in dessen Tradition die Bischöfe als Nachfolger der Apostel als ordentliche Spender der Firmung bestimmt sind. Die folgende *Apostelkommunion* zeigt Jesus als Urbild priesterlichen Handelns, wie es im Zeitalter der Gegenreformation vielfach üblich war.[665] Hierauf verweisen der Korb mit Brot und die Weinflasche. Bei der knienden Figur handelt es sich um Petrus, der im Sakramentszyklus als Hinweis auf dessen prominente Stellung in der Kirchengeschichte als erster Papst immer wieder eine führende Rolle einnimmt und damit die katholische Lehre von der Einsetzung der Sakramente durch Christus selbst bezeugt und legitimiert. Durch die demonstrative Nähe des Petrus zu Jesus wird die Autorität des Katholizismus herausgestellt und auf die Autorität Christi zurückgeführt.

Das Fresko zur Buße illustriert Lk 7,36-50. In der Auslegungsgeschichte des Lukasevangeliums wurde die Frau, die Jesus die Füße wusch, mit Maria Magdalena und Maria von Bethanien, der Schwester des Lazarus, gleichgesetzt. Hinter Jesus am linken Bildrand trägt eine Frau ein Tablett in den Raum, die Augustyn als Martha identifiziert.[666] Bei der reuigen Sünderin handelt es sich somit um deren Schwester Maria von Bethanien. Rechts im Bild gestikulieren die Apostel aufgebracht über die scheinbare Verschwendung des Öls.[667] Beim bis zur Hüfte sichtbaren, nach rechts gewendeten Mitglied der Gruppe muss es sich wegen des besonders expressiv erregten Gesichtsausdrucks um Judas handeln. Die Darstellung war 1944 wieder schadhaft. Ebenso deutlich zu erkennen sind dort die Eingriffe der Renovierung von 1901.[668]

Augustyns Benennung der für die Letzte Ölung und die Priesterweihe gewählten Szenen ist schlüssig. Zur genauen Bestimmung der Thematik des *Heilungs- und Erweckungswunders Petri* müssen dessen Wunder betrachtet werden. Augustyn gibt hier Apg 9,32-34 und Apg 9,36-41 an.[669] Steidl stellte die Auferweckung der Tabita (Apg 9,36-41) dar. Zu den

664 AUGUSTYN 2006, S. 489.
665 AUGUSTYN 2006, S. 489f.
666 AUGUSTYN 2006, S. 490.
667 AUGUSTYN 2006, S. 490.
Steidl amalgamiert hier Lk 7,36-50 *Der Pharisäer und die Sünderin* mit Joh 12,1-11 *Die Salbung Jesu in Betanien*.
668 AUGUSTYN 2006, S. 490.
669 AUGUSTYN 2006, S. 490.

dargestellten Stufen passt die Schilderung eines Obergemachs. Die bittenden Figuren repräsentieren verschiedene Petrus um Hilfe ansuchende Gruppierungen. Der Vorhang kann als Baldachin und die schemenhafte Figur links hinter Petrus als Tabita gedeutet werden. Der Kuppelbau auf der *Amtseinsetzung Petri durch Christus* erinnert an die Kuppel des Petersdoms und führt damit die Konsequenz des Geschehens bis in die Gegenwart fort.

Die *Verbindung Christi mit der Kirche* im westlichen Joch stand als idealtypisches Bild vollkommener Vermählung für die Ehe und wurde im Mittelalter in der allegorischen Exegese des Hohelieds ausgeprägt. Die Personifikation der Kirche ist mit dem Kreuz und den auf die Eucharistie verweisenden Attributen Kelch und Hostie in der üblichen Weise dargestellt. Die Figur am unteren Bildrand interpretiert Augustyn entweder als Satan oder Personifikation des Unglaubens, der sich angesichts der triumphierenden Ecclesia geschlagen geben muss.[670] Der gefallene Engel auf dem Michaelsfresko hätte in gewissem Sinn eine Dopplung bedeutet, sodass die Personifikation des Unglaubens die sinnvollere Deutung ist. Dass die Kirche dem ringansteckenden Christus den kleinen Finger der rechten Hand reicht, hat wohl mit praktischen Gründen zu tun. Schon Clemens von Alexandria verlangte, dass Männer keinen Ring an den oberen Gelenken der Finger tragen sollten, sondern an dem untersten Gelenk des kleinen Fingers, denn dort hindere der Ring nicht, die Hand zu gebrauchen, und gehe auch nicht so leicht verloren.[671] Diese eigentlich für Männer formulierte Vorschrift kann bei Steidl auf die Kirche übertragen werden, da die Verbindung Christi mit der Kirche eine ewige ist und ein Verlust des Eherings ausgeschlossen werden sollte.

Die These, die Ausstattung der Moritzkirche durch verschiedene Komplexe von Deckengemälden *ergab kein Bildprogramm*, *an dem anspielungsreiche, allegorisch instrumentierte, theologische Gelehrsamkeit offenbar wurde*,[672] konnte widerlegt werden. Zwar stellen die fünf Bestandteile der Ausstattung jeweils eine geschlossene Thematik dar, verweisen aber aufeinander. Dass diese lediglich *die katechetischen Erfordernisse einer durch Bilder unterstützten Seelsorge*[673] widerspiegelten, ist zu simplifizierend gedacht. Das Mittelschiff ist der Trias der heilsgeschichtlichen Wirkung Gottes in den drei Personen der Trinität gewidmet, dem Stifts- und Kirchenpatron der Chor. In den Seitenschiffen erinnert Steidls Ausmalung an den hl. Joseph. Die neutestamentlichen und allegorischen Szenen verweisen auf die für das Glaubensleben grundlegenden Sakramente. Im Gesamtüberblick findet sich der kämpferische Ausdruck eines selbstbewussten Katholizismus, der seine

670 AUGUSTYN 2006, S. 490.
671 BRAUN 1855, S. 53.
672 AUGUSTYN 2006, S. 490.
673 AUGUSTYN 2006, S. 490.

Legitimation aus der Übertragung des Bundes mit Gott auf die katholische, durch das Pfingstereignis begründete Kirche bezieht. Dieser Bund wird durch das vorbildhafte Leben und Sterben von Individuen wie Mauritius stetig erneuert und dauert über die Gegenwart[674] bis zum Weltgericht an. Das eigene Heil kann der einzelne Gläubige durch eine Lebensführung nach Beispiel Josephs und (den Glauben an) die Sakramente erlangen. Michael kann somit die Seele des Gläubigen als gerecht befinden. Die formell singulären Bestandteile des Programms verbinden sich auf einer tieferen Ebene und verorten den rechtgläubigen Katholiken als Teilhaber am Heil.

4.2.5 Einordnung

Steidl blieb stilistisch stets den Prägungen seiner Anfangszeit treu, in der er den Traditionen des römischen Hoch- und Spätbarock verpflichtet war.[675] Charakteristisch sind seine aufwendigen illusionistischen Architekturen, die im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts seltener wurden. In St. Moritz waren diese laut Augustyn nicht vorhanden, sondern stattdessen streng auf Untersicht ausgelegte Szenarien, gemalter Stuckdekor und hart konturierende Figuren mit meist typisierten Gesichtern.[676] Anklänge an Steidls Scheinarchitekturen finden sich jedoch im Mittelschiff des Langhauses mit den konkaven Mauern an den Unterseiten der Bilder. Strenge Untersicht lässt sich allenfalls für die drei großen Fresken im Mittelschiff sowie das zentrale Chorfresko konstatieren. Die anderen Malereien, insbesondere das östliche Chor- und Michaelsfresko sowie die Seitenschiffe, weisen einen mehr tafelbildartigen Charakter auf. Mit der Dominanz der Untersicht, die knapp fünfzehn Jahre später in Katholisch Heilig Kreuz vorherrscht, kann St. Moritz sich nicht messen.

Steidls Stil wurde oft als schwer oder rundweg altertümlich beschrieben, was daraus resultierte, dass er seine eigenen Bildmotive und Kompositionen immer wieder wiederholte. So finden sich Motive aus St. Moritz im Anschluss auch in Babenhausen, wo er 1715-20 die Decke der Pfarrkirche ausmalte. Der Gekreuzigte entspricht dem Typus, den Steidl 1720 im

674 Hierauf verweist neben der Kuppel des Petersdoms auch die aktuelle Stadtansicht Augsburgs.

675 Die fotografisch überlieferten Fassungen des *Verlöbnisses Josephs und Marias* bzw. des *Josephstods* lehnen sich stark an themengleiche Stiche nach Carlo Maratta an, wobei das *Verlöbnis* nach diesem Vorbild 1901 völlig neu geschaffen, der *Josephstod*, wie bereits ausgeführt, von Ranzinger überarbeitet wurde. Müllers Plan deutet bei mehreren Bildern in den Seitenschiffen einschneidende Änderungen oder Neuschöpfungen an, wobei der Umfang von Ranzingers Tätigkeit im Einzelfall nicht bestimmt werden kann.

676 AUGUSTYN 2006, S. 480f.

großen zentralen Mittelschiffsfresko in Blumenthal ausführte und erinnert an jenen vom 1716 entstandenen Hochaltarretabel der Kollegienkirche in Ehingen. Da Steidls Stil sich seit Beginn seiner Karriere durch häufige Übernahmen und Wiederholungen nicht wirklich weiterentwickelte, wurde er selbst den Zeitgenossen allmählich zu altmodisch.[677] Auch in St. Moritz bleibt Steidl mit Ausnahme der Abkehr von Scheinarchitekturen, obgleich er nicht ganz auf diese verzichtete, seiner typischen Manier verbunden, was bereits zur Entstehungszeit in Hinsicht auf das Wirken anderer Künstler wie Asam etwas anachronistisch angemutet haben dürfte. Die Moritzkirche mit ihrer Disposition vieler kleinformatiger Bildfelder beendet in formeller Hinsicht die Frühzeit der Deckenmalerei in Augsburger Pfarrkirchen.

Innerhalb nur weniger Jahre entstanden mit der Marienkapelle und der Barfüßerkirche zwei Zyklen, die mit ihrer leichteren Bildsprache vom Auftakt der Epoche Bergmüllers zeugen, in der die Deckenmalerei vom katholischen zum ökumenischen Phänomen mutierte. Dennoch blieb St. Moritz als erster großer in einer Augsburger Pfarrkirche geschaffener Zyklus für diese in künstlerischer wie programmatischer Hinsicht von Einfluss. Augustyns Urteil, bei St. Moritz handle es sich um *ein für die Geschichte der Barockkunst in Augsburg bedeutendes Zeugnis süddeutscher Wand- und Deckenmalerei*,[678] kann sich angeschlossen werden.

4.3 Dom

4.3.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte[679]

An der Stelle des heutigen Doms befand sich bereits in vorkarolingischer Zeit ein größerer Kirchenbau,[680] auch wenn unsicher ist, wie man sich die Bischofskirche noch in der Zeit des ersten verbürgten Bischofs Wikterp vorstellen kann.[681] Laut späterer Überlieferung soll die

677 AUGUSTYN 2006, S. 481-483.
678 AUGUSTYN 2006, S. 491.
679 Nach Abgabe der vorliegenden Arbeit publizierten Christian Kayser und Rainald Becker je einen reich mit Rekonstruktionszeichnungen bzw. historischen Plänen versehenen Aufsatz zum Stadtraum im Osten des Doms (KAYSER 2024) bzw. zum Domplatz in der Neuzeit (BECKER 2024).
680 KREUZER 1998b.
681 SCHMID 2013, S. 1.
Dass ab 740 die Existenz Wikterps als Bischof zuverlässig erwähnt wird, setzt voraus, dass eine Kathedrale vorhanden war (CHEVALLEY 1995, S. 19).

erste Domkirche um 600 bzw. um 700 errichtet worden sein.[682] Der erste nachweisbare Bau erfolgte wohl unter Bischof Simpert.[683] Erstmals urkundlich erwähnt wurde der Hohe Dom Mariä Heimsuchung am 31. August 822. 1998 konnten bei Umbauarbeiten für die Einrichtung des Diözesanmuseums die Fundamente eines dreischiffigen karolingischen Dombaus des späten 8. bis frühen 9. Jahrhunderts aufgedeckt werden.[684]

In der *Vita Sancti Uodalrici* steht, dass der Dom zur Zeit von Ulrichs Bischofsweihe von den Ungarn zerstört wurde und er mit unzureichenden Mitteln versuchte, diesen wiederaufzurichten. Während der um 930 erfolgten Arbeiten kam es zu einem Einsturz, der einen neuen Wiederaufbau auf festerer Grundlage notwendig machte.[685] Dieser kam mehr einem Neubau gleich, da wohl nur die karolingische Krypta den Einsturz einigermaßen unbeschadet überstanden hatte,[686] die unmittelbar nach 995 durch die heutige Krypta ersetzt wurde.[687] Noch im selben Jahrhundert wurde nach einem erneuten Einsturz des Doms 994 unter Bischof Liutold mit Unterstützung der 1097 heiliggesprochenen Kaiserin Adelheid ein Neubau begonnen, der den Kern der erhaltenen romanischen Bausubstanz bildet[688] und in nur wenig mehr als einem Jahrzehnt vollendet wurde.[689]

Die Gotik beginnt am Augsburger Dom mit einem bescheidenen Anbau[690] an der Südwestwand des Querhauses. 1325-29 wurden übereinander die Andreas- und Hilariakapelle errichtet,[691] was den Auftakt zu einem groß angelegten Domumbau bildete, den der damalige langjährige Domkustos Konrad von Randegg mit erheblichen eigenen Geldmitteln 1331 in Angriff nahm und der 1343 weitgehend abgeschlossen werden konnte.[692] Noch während der ersten gotischen Umbaumaßnahmen muss ein neuer Chor geplant worden sein, der den

682 KLUGE 2014, S. 31.

683 Die Überlieferung des 16. Jahrhunderts schreibt Simpert die Weihe des Doms an einem 28. September, möglicherweise in seinem Todesjahr 807, zu (GROLL 2014, S. 19).

684 GROLL 2014, S. 19.

685 CHEVALLEY 1995, S. 19f.
Ebenfalls in der Vita Ulrichs wird der Bau der Johanneskirche erwähnt, wobei kein Datum angegeben ist. Allgemein wird eine Bauzeit um 960 angenommen (CHEVALLEY 1995, S. 540). Die Johanneskirche war die ursprüngliche Pfarrkirche der Dompfarrei (SCHNEIDER 2009) und von Anfang an als Friedhofs- und Taufkirche konzipiert (CHEVALLEY 1995, S. 540). Sie verlor diesen Status, als sie von 1534-48 in lutherischen Besitz überging, weshalb die katholischen Gottesdienste in den Dom verlegt wurden. Auch nach Rückkehr des Domkapitels nach Augsburg 1548 wurde dies so beibehalten und für die Pfarrgottesdienste der Pfarrei der St.-Michaels-Altar, seit 1705 Herz-Jesu-Altar im südlichen Seitenschiff des Doms überlassen (SCHNEIDER 2009).

686 KLUGE 2014, S. 35.

687 AUMÜLLER U.A. 2012, S. 18.

688 KLUGE 2014, S. 31.

689 SCHMID 2013, S. 5.

690 SCHMID 2013, S. 7.

691 KAH 2014a, S. 71.

692 SCHMID 2013, S. 7.
Dieser umfasste u.a. als eine der wichtigsten Maßnahmen die Verdoppelung der Seitenschiffe, wodurch ein Flügel des Domkreuzgangs wegfiel (SCHMID 2013, S. 7).

Ostabschluss der Kirche in Form einer einfachen halbrunden Apsis eindrucksvoll ersetzen sollte,[693] jedoch sind die damaligen Pläne für den weiteren Umbau des Ostchors nicht bekannt. 1356 legte Bischof Marquard von Randegg den Grundstein zum Ostchor, was bewirkte, dass der Hauptaltar in diese Richtung ausgerichtet wurde.[694] Der Bau ging nur langsam voran. Mehrmalige Unterbrechungen führten dazu, dass er erst zwischen 1410 und 1413 eingewölbt wurde. 1431 schließlich konnte die Schlussweihe des Ostchors durch Bischof Peter von Schaumberg erfolgen.[695] Baulich veränderte sich der Dom in der kommenden Zeit kaum, abgesehen von Elementen wie den neuen Gewölben im Kreuzgang, der Erneuerung der Dachstühle und der Erhöhung des Südturms 1487/88 unter Burkhard Engelberg. Die Ausstattung wurde bis ins frühe 16. Jahrhundert hinein stetig ergänzt oder erneuert, wobei der silberne Hochaltar einen Höhepunkt darstellte. Im Bildersturm wurden Altäre zerstört, die Portale und Chorgestühle wie die meisten Grabdenkmäler blieben aber unberührt. Dennoch musste der Dom nach der durch Karl V. erzwungenen Rückkehr des Domkapitels nach und nach wieder in einen würdigen Zustand versetzt werden, dürfte aber im Vergleich mit heute zunächst karg gewirkt haben. Verschiedene Baureparaturen behielten das mittelalterliche Erscheinungsbild bei. Um 1660/80 kam es dann wieder zu größeren Neuanschaffungen und allmählich wurden neue Altäre errichtet.[696]

Der erste Hinweis auf barocke Bautätigkeit liegt in der Kreuzkapelle, die vom nördlichen Seitenschiff[697] auf Höhe des vierten Langhausjochs von Osten[698] in den Kreuzgang ragte. Sie war eine Stiftung des Domkanonikers Dr. Johann Martin Miller und wurde 1692/93 errichtet. Der Kreuzkapelle folgte 1694 die Josephskapelle, die erneut ein Mitglied des Domkapitels, Weihbischof Eustachius Egolf Reichsfreiherr von Westernach, stiftete.[699] Mit den beiden Kapellen erhielt der Dom erstmals seit dem Ende der gotischen Ausbauphase eine nennenswerte Erweiterung. Die kleinen Anbauten wirkten trotz ihrer breiten Öffnung zum Kirchenraum jedoch keineswegs raumbildend. Lediglich das aus den durchfensterten Außenbauten einströmende Licht dürfte erlebbare neue Werte geschaffen haben.[700] Die nächsten barocken Anbauten an den gotischen Dom waren dann wesentlich größer und im Gegensatz zu Kreuz- und Josephskapelle ausgemalt.

693 KAH 2014a, S. 72.
694 SCHMID 2013, S. 7f.
695 KAH 2014a, S. 73.
696 SCHMID 2013, S. 8f.
697 HEISS 2009, S. 12.
698 CHEVALLEY 1995, S. 348.
699 Sie war symmetrisch zur Kreuzkapelle an der gegenüberliegenden Langhauswand angebracht (HEISS 2009, S. 12) und entstand als deren Pendant (CHEVALLEY 1995, S. 348).
700 HEISS 2009, S. 12.

Die Marienkapelle stellt eine der bedeutendsten Leistungen barocker Architektur in Augsburg dar und ersetzte eine gotische Grabkapelle des 1369 verstorbenen Bischofs Walter von Hochschlitz.[701] Der Anlass ihrer Errichtung war die anwachsende Popularität einer wundertätigen Marienfigur aus dem 14. Jahrhundert im Domkreuzgang, die eine öffentlichere, attraktivere Aufstellung nötig machte. 1684 wurde die gotische Kreuzkapelle, heute Katharinenkapelle, modernisiert und für die Marienverehrung hergerichtet, stellte aber lediglich ein Provisorium dar.[702] Ab 1720 ist das Vorhaben eines Umbaus von relativ kleinem Umfang nachweisbar.[703] Eine Idee des Hofbaumeisters Johann Georg Fischer sah vor, die Marienfigur anstatt im Epitaph einfach auf einem größeren Barockaltar in einer hinzuzufügenden Wandnische zu präsentieren.[704]

Eine Stiftung durch zwei Brüder aus der Familie Polheim, welche die Idee einer neuen Marienkapelle unterstützten, brachte den Bau auf den richtigen Weg. Initialzündung war der Wunsch Ehrenreich von Polheims, seiner verstorbenen Frau Margaretha Katharina Freiin Gymnich von Vlatten eine Grablege im Umkreis der Marienfigur zu ermöglichen.[705] Sein Bruder Ehrenbert Weykart Gottlieb Theophilus Freiherr von Polheim, der Domdekan und Domkapitular in Augsburg war, stattete das Projekt mit entsprechenden Mitteln aus. Beide Brüder fanden ihre letzte Ruhe in der Marienkapelle. Diese wurde, da die bisherigen Pläne

701 SCHMID 2013, S. 38.

702 HEISS 2009, S. 12.

703 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Vom 19. Februarij 1720. Vorhabende errichtung einer new Capell bey der gros U.L.Frau in dem Xgang:
Ferners ist Caple erinnerl. Vorgekomen, Wasmassen schon Vor einiger Zeit Ein Hochwürdiges DombCapitul intentioniert gewesen die Kapell bey der Gros U.L.Frauen in dem Creüzgang dergestalt Zu erricht Zu lassen, das Vor dem Gnad bild selbst Ein Altar Zu stehen kom thätte, mithin Mann auch auf dem selbig Mess les könnte; Als ist Veranlast word bey nunmehro ohne dem sich sehr Vermehrt Mittlen ersagter Capell, und Vorgedter massendarin komend new Altar in dem künfftig Peremptorio Zu deliberier, und auf was weiß Vilgedachte Capell in ein recht(schöne standt gericht werd könnte, und Zu dem Ende Jhro Hochwrd. und Gnaden dem H. DombCustodi überlass word, entzwisch Von einem guett Paw Verständig Ein Project, oder Riss, auf was weiß und arth sothanes gebaw am schönsten, und glegrist Zu erricht sein möchte, Verfertigen Zu lassen.

704 HEISS 2009, S. 13.

705 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Brief des Freiherrn von Polheim an das Domkapitel mit Kapitelsdekret vom 9. April 1720:
Daß Euer Euer Hochwrd. Hochwrd. und gd. gd. auf Zeitliches ableiben meiner herzlichsten Ehegemahlin […] mir gnädig haben erlauben wollen, Dero entseelten Leychnamb in dess Hohen Dombsüffts U.L.Frawen Capellen nächst dem Creuzgang, Christl:Catholisch(en) gebrauch nach, beyszen Zulass: Vor solches sage hiemit nochmahlen all- undertheni-schuldigen Danckh. Gleichwie nun hierdurch mir eine besonds hohe gnad widerfahren; also habe auch nicht ermanglet, dahin sorgfältig bedacht Zu sein, wie ich eine anständige gelegenheit finden möchte, ein anzeig meiner schuldigen Danckhbahrkheit in diser, dess Hohen Dombstüffts, Capellen Zu Hinderlass.
Wan dan nun mir glaubwürdig hinderbracht worden ist, waßgestalten Euer Euer Hochwrd. Hochwrd und gnd. gnd. sich würckhlich gndig. resolviert, mehrberührte U.L.Frauen Capellen durch vorhabenden Paw in einen anderen, und besseren standt Zu sezen […].
Ehrenreich von Polheim übte am bischöflichen Hof die Funktion des Obriststallmeisters aus (StadtAA/00405/637, Herren Canonici in dem Hochen Dom-Stifft und deren Bedienten vom 3. Mai 1719, S. 24).

sowohl Fischers als auch anderer katholischer Augsburger Architekten die Stifter nicht befriedigten, von Gabriel de Gabrieli, Hofbaumeister des Eichstätter Fürstbischofs, ausgeführt.[706]

Da Gabrielis dritter Entwurf für einen Rundbau das Gefallen des Domkapitels fand,[707] suchte dieses am 19. April 1720 in Eichstätt um die Genehmigung an, Gabrieli den auswärtigen Auftrag ausführen zu lassen,[708] die am 4. Juli vorlag.[709] Die Kosten des Projekts wurden auf ca. 7.000 fl veranschlagt.[710] Nach der Grundsteinlegung am 20. August durch Weihbischof

706 HEISS 2009, S. 13; 22.
[…] ist Vor räthlich erachtet word, wie die Kapell bey der Gros Muetter Gottes, […] ohne dem genuegsam geld mittl in einen schön standt Zu bringen […] den beriembt Pawmaister Gabrieli Zu besichtigung der gelegenheit, und Verfassung eines Grundt Riss hiehero Zu berueffen. (StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Perempttle den 9. April 1720. resolvierte erbawung der Grosen Muetter Gottes Kapell im Xgang)
Krämer vermutet, dass bei dessen Verpflichtung der mit ihm befreundete Bergmüller, der die Deckengemälde schuf, eine Rolle gespielt haben dürfte (KRÄMER 1998e). Mäder plädiert wiederum dafür, dass die Berufung Bergmüllers vermutlich auf Befürwortung Gabrielis zurückging. Bergmüllers Freskierung in der von Gabrieli gebauten Kirche Notre Dame in Eichstätt (MÄDER 2014, S. 176) datiert auf 1721 (EPPLE 2001, S. 9), Gabrieli legte seine ersten Pläne für die Marienkapelle jedoch bereits am 29. Juli 1720 vor (HEISS 2009, S. 13). Somit ist sich Mäder anzuschließen.

707 *Auf die Von dem Hochfürstl. Eichstätt Architectore Gabrieli Verfaste in dem heüntig Capitulo Vorgekomene 3. Grundt Rüss Zu der new Zu erbawen gesint Capell bey der gegen U.L.Fraw negst dem Xgang ist hivon der schönere in d rundtell gemachte Caplo applacidiert und dahero dem Canzley Verwalter gdg. anbefohl worden, ged. Rüss erwehntem Gabrieli mit dem bedeüthen nacher Eichstatt Zu überschickhen […]*
(StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Vom 17. Aprilis 1720. Von Architectore Gabrieli übergebene und angenomene Rüss Zu erbawung der New Gros Muetter Gottes Capell betr.).

708 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Ihro hochfürstl. Gdn. Zue Eychstätt de dato den 19ten April Anno 1720. Umb dero werckhmaister Gabrieli gdigst Zue Erlaub, den Vorhabend New Capell Paw bey d grossen Unßer Lieb Frau in dem xgang d allhiesig Dombkirch aufsichNehm Zue därff:
Ewer Hochfürstl. Gnaden Erlaub gdigst. den selb gehorsambst Vorbring Zue därff, […] sothanes gebaw aber Ew Hochfürstl. Gnad Camerrath, undt Pawdirectori H. Gabrieli AnZuVertraw.

709 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Recessus Capitularis Von dem 10ten Julij ao. 1720. Dem Hochgeistl: Eychstätt. Pau Directorj Herrn Gabrielj ist gedgst erlaubt word, den Neüen Capellen Paw bey der grossen Unßer lieben Frawen in dem Xgang ybernehmen zu derffen:
Sr. Hochwrd. undt Gnd. des allhiesigen Herren DombProbsten Camerdiner Caspar Sonderholzers an den CanzleyVerwalltherr aus Eychstätt Undm 4ten. hujus auß befelch hochwrd. Ses. Gdgen. Herren Erlassenes Schreiben, d Se. Hochfrstl. Gd. zu ordl: Eychstätt auff d Von dem allhiesigen Hochwrd. DombCapitul an dieselbe erlassene fernere requisitions Schreiben dero Pau Directori H. Gabrieli den vorhabendten Pau in allhiesigen DombKürchen anzunehmen gedgst erlaubt haben […].

710 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Ungefährl: überschlag über erbawung der neüen U:L:Frau Capellen, 29. Juli 1720:

Ungefehrlicher Überschlag		
über erpauung der Newen Capellen in der DombKürchen		
Und Erstlich werderden erfordet.		
80000 Maurstein à 16		*840 fl*
1500 Mtz. Kalch à 16		*400 fl (Randbemerkung NB:*
150 fl) 700 Karren sandt à 17 xr Ztnr.	*198 fl 20*	
für lependigen Pflasterstein		*200 fl*
3 leglen Nögl à 9 fl 30 pfg.		*28 fl 30*
für werckhzaig		*100 fl*
für aich, Zimer Und Riß holz auch Brötter		*200 fl*
Dem Glaser Und schreiner		*100 fl*
für Stuckator arbeith		*500 fl*
Zimermansarbeith		*180 fl*
Dem Maurmaister für den Grundt zu		

von Mayr[711] und der schnellen Ausführung des Rohbaus zwischen dem 31. Juli und 25. Oktober 1720[712] konnte die Marienkapelle am 30. Juli 1722 geweiht werden.[713] Die Errichtung der Nepomukskapelle ab 1731 erfolgte wenige Jahre nach Fertigstellung der Marienkapelle. Enge Grenzen setzten die limitierten Finanzen des Domkapitels, die Statik des ottonischen Gebäudes sowie die Ehrfurcht vor dem damals schon mehr als 700 Jahre alten Dom.[714]

In den 1780ern ging die barocke Manier im Dom zu Ende.[715] Einschneidende Veränderungen erfolgten dann nach der Säkularisierung. 1808 begann das Königreich Bayern, das

graben den Unrbau bis Uf die Gassen
auf Zu fiehren Und alle erfordliche

Maurersarbeith	*1500 fl*
Dem Kupferschmidt	*200 fl*
2 ½ Faß Gibs	*20 fl*
Extra Spesen	*150 fl*
Sumo	*4616 fl 50 xr.*
Für Eis Zue d [unleserlich] und fenstern	*200 fl*
	4816 fl 50 xr.
Dem Glaser undt schreiner	*100 fl*
Stocckotot arbeith sambt d Mahlerey	*500 fl*
Zimermannsarbeith	*180 fl*
Kupferschmidtsarbeith	*200 fl*
Unndt lestlich des Maurmaisters für d Grundt Zue grab, den Urbau biß auf die gassen auszueführen, undt alle Erforderlich Maurers arbeith	*1500 fl*
	2480 fl.

711 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961,Decretum Capitulare Vom 21. Augusti 1720. gelegte erste stain bey der neüen Muetter Gottes Capellen:
Jhro Hochwürden, und Gden. H. DombCustos haben referiert, […] das der erste stein Zu der neüen U:L:Frauen Capellen in dem Xgang mit denen gewöhnl. solennitäten durch Jhro Hochwrd. und Gnaden den H. WeichBischoffen von Mayr gelegt werden solle, […] worauf dann gestern Vormittag nach dem hoch-Ambtm nachdeme einige gdge. Herren DombCapitulares sich von der Chor Sacristey aus mit Vortragung des Crucifix, und leüchter processionaliter auf den plaz der neüen Capellen begeben, sothaner Actus Von mehreerwehnten Herrn WeichBischoffens Hochwrd. und Gden. mit denen gewöhnl. Caeremonien Vorgenohmen, und Verricht worden seye. so Mann nun auf sich selbsten beruchen lassen.
Weihbischof Johann Jakob von Mayr fungierte parallel als Generalvikar (StadtAA/00405/637, Herren Canonici in dem Hochen Dom-Stifft und deren Bedienten vom 3. Mai 1719, S. 4).

712 BERG 1989, S. 226.

713 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Recessus Capitularis Von dem 1ten Julij Ao. 1722. Die deß H. Weichbischoffen hochwürd und Gden wegen der New eingeweichten Muetter gottes Capellen erstattete Danckhsagung, und wegen in ersagte Capellen verschafften New und kostbahren Altar dem oberhoffMarschallen H. Graff v Pollheimb abgelegte Danckhsagungs Complimenta Betr.
Auf Sr. Hochwrd. undt Gnden. deß Herrn DombCustodis Proposition, d gestern die Einweichung der Newen Muetter gottes Capellen Und deß darinn sich Befündtl. newen Altars würckhlich Vollzogen worden seye […].
Die Kapelle nutzt eine Ecke im Kreuzhof des Doms, wobei die gotische Agneskapelle weichen musste, die Katharinenkapelle hingegen erhalten bleiben konnte. Sie stand parallel zur Kreuzkapelle und wurde in der Form eines geschwungenen Kreuzes, die von innen das Bild eines Rundbaus evoziert, ausgeführt. Die im Inneren voll ausgebildete halbkugelige Kuppel verschwindet in der Außenansicht fast vollständig hinter den Dreiecksgiebeln der aufgesetzten Satteldächer. Bemerkenswert ist die schlichte Außenfassade, die zeigt, dass die Kapelle nicht der Repräsentation des Doms diente. Stattdessen war sie durch ihre Lage im Kreuzhof der Allgemeinheit entzogen und nur dem Kapitel sichtbar. Parallelen bestehen zu Notre Dame in Eichstätt, die ebenfalls von Bergmüller ausgestattet wurde, jedoch liegen Unterschiede in der Tiefe der Seitenräume, der Komplexität der Beleuchtung und der Einbindung des Baus in die umliegende Architektur. Gabrieli wiederholte in Augsburg keinen bewährten Plan, sondern nutzte seine Erfahrungen aus dem Kuppelbau in Eichstätt, um für die weit kompliziertere Aufgabe in Augsburg eine überzeugende, eigenständige Lösung zu finden (HEISS 2009, S. 13-17).

714 HEISS 2009, S. 17; 19.

Bauensemble südlich des Doms abzutragen, um an dieser Stelle eine Freifläche zu gewinnen, die als Exerzier- und Paradeplatz der landesherrlichen und militärischen Selbstvergewisserung des aufstrebenden Territorialstaats dienen sollte und die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in eine Grünanlage für Erholungszwecke umgewandelt wurde.[716] Die einschneidendste Maßnahme des 19. Jahrhunderts aber war die konsequente Erneuerung des Dominnenraums im Sinne der Neugotik, die in zwei Phasen zwischen 1852 und etwa 1864 erfolgte und bis ins frühe 20. Jahrhundert andauerte.[717] Nachdem 1807 die Johann-Nepomuk-Kapelle im Zuge des Planierung des alten Domfriedhofs abgerissen worden war, wurden im Zuge dieser Arbeiten Kreuz- und Josephskapelle 1863 niedergelegt.[718] Das Portal der Marienkapelle zum Kreuzgang wurde vermauert und bei jenem zum nördlichen Seitenschiff die beiden äußeren der drei für Gabrieli charakteristischen Wandöffnungen verschlossen. Eine Tür mit Holzflügeln verblieb als Zugang. Dadurch verschwand die Durchlässigkeit zwischen Kapelle und angrenzenden Bauteilen. Licht konnte nicht mehr vom barocken Kapellenraum in das dunkle Seitenschiff des mittelalterlichen Doms dringen, jedoch ist der ursprüngliche Zustand mit drei Maueröffnungen im Inneren der Marienkapelle noch ablesbar.[719]

In den 1920er-Jahren geschahen erneut größere Instandsetzungsarbeiten, in deren Rahmen dem Zeitideal entsprechend die mittelalterlichen Bruchstein- und Ziegelmauern auf der Südseite des Langhauses, an Querhaus, Westchor und den Türmen freigelegt wurden.[720] Das Ziel der Umgestaltung war, den durch Stiche überlieferten Zustand des frühen 19. Jahrhunderts zurückzugewinnen, weswegen einige Ergänzungen und Umbauten des 19. Jahrhunderts rückgängig gemacht wurden.[721] Der Innenraum wurde 1934 nach einem Konzept

715 BELLOT 2009, S. 41.
Dies zeigt die Errichtung einer Balustrade mit Vasen vor dem Chor 1782 oder die Anbringung der Gedenktafel für den Papstbesuch 1785, die eine elegante Strenge ohne bildliche Darstellung in antikisierender Rahmung aufweist. Weitere barocke Elemente der Ausstattung des Doms umfassten z. B. 1695 einen neuen Aufsatz aus Silber und Kupferblech und im folgenden Jahr ein silbernes Antependium für den Kreuzaltar, zwei zehn Fuß hohe, 1694/95 gestiftete Statuen der *hl. Rochus* und *Sebastian* oder drei barocke Bischofsgrabmäler des 18. Jahrhunderts für Johann Christoph von Freyberg, Alexander Sigismund und Joseph I. (BELLOT 2009, S. 37; 39-41).

716 KLOTZ 2014a, S. 187.
Im Zuge dieser Arbeiten wurde neben den Mauern des Domfriedhofs sowie diversen Grabstätten und Kapellen auch die 1689 barockisierte Johanneskirche abgerissen. Ihre Grundmauern wurden erstmals bei Grabungen 1860 festgestellt und zu Beginn der 1950er-Jahre mit darunterliegender römischer Bebauung als archäologische Stätte präpariert (CHEVALLEY 1995, S. 537-542).

717 KLOTZ 2014a, S. 187.
Zur Regotisierung des Doms siehe KLOTZ 2014a.

718 CHEVALLEY 1995, S. 347f.

719 HEISS 2009, S. 17.

720 SCHMID 2013, S. 10.
Der nun geschaffene Zustand entspricht nicht dem historischen, da der Dom stets verputzt gewesen war (SCHMID 2013, S. 10).

721 CHEVALLEY 1995, S. 23.

des Konservators Toni Roth vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege restauriert.[722] Das Ziel war die Wiederherstellung der originalen gotischen Raumfassung.[723] Auch die neugotischen Überformungen des Doms wurden vereinfacht.[724] Wesentliche Maßnahmen von Roths Konzept konnten vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs nicht mehr durchgeführt werden[725] und mussten bis in die Nachkriegszeit warten.[726]

Die Kriegsschäden am Dom waren vergleichsweise gering.[727] Dennoch zerstörten 70 Brandbombentreffer in der Nacht auf den 26. Februar 1944 Altäre, Orgeln und Chorgestühle.[728] Die Marienkapelle brannte teilweise aus, als der Brand des Ordinariatsarchivs auf das Gebäude übergriff. Durch Mithilfe einiger Soldaten bei den Löscharbeiten konnte eine Feuersbrunst vermieden werden. Dennoch waren Dach und Dachstuhl zu 75 % zerstört.[729] Bis 1959 erfolgte in erster Linie die Beseitigung von Erschütterungsschäden an Fenstern, Maßwerk und Dachstuhl.[730] Einschneidende Veränderungen im Kirchenraum fanden erst wieder später im 20. Jahrhundert statt und blieben bis zu den jüngsten gestalterischen Eingriffen eine Fortsetzung von Roths Konzepts.[731]

722 SCHMID 2013, S. 10.

723 KLOTZ 2014b, S. 224.
Die Originalsubstanz wurde freigelegt und Fehlstellen lediglich durch Retuschen eingestimmt, was in Fachkreisen eine vielbeachtete denkmalpflegerische Sensation darstellte. Erreicht wurde aber lediglich eine subjektive Annäherung. Auf der Suche nach der gotischen Urfassung wurden sämtliche späteren Tüncheschichten entfernt. Die Entscheidung darüber, welche Farbüberlieferung als wertvolle Bereicherung des Denkmälerbestands sichtbar blieb und was übertüncht werden sollte, war ästhetisch motiviert. Um ein optisch befriedigendes Gesamtbild zu schaffen, legte man einen dämpfenden Leimfarbanstrich über die gesamte Raumschale, der sämtliche Schmuckelemente harmonisch zusammenfasste (KLOTZ 2014b, S. 224; 227).

724 SCHMID 2013, S. 10.

725 KLOTZ 2014b, S. 227.

726 SCHMID 2013, S. 10.

727 KLOTZ 2014b, S. 228.

728 RÖSSLE 2004, S. 18f.
Hierauf weist die vergleichsweise sehr hohe Schadenssumme für vernichtetes oder beschädigtes Kircheninventar hin. Neben den *Prophetenfenstern* (RÖSSLE 2004, S. 18f.), dem ältesten erhaltenen Überbleibsel eines Zyklus monumentaler Glasmalereien in Europa (KAH 2014b, S. 49), waren, als sich die Gefahr durch Bombardierungen abzuzeichnen begann, 15 weitere Kunstwerke nach Nesselwang und Schloss Kirchheim in Sicherheit gebracht worden. Insgesamt gingen 95 % der Fenster durch Luftdruck zu Bruch (RÖSSLE 2004, S. 18f.), der Großteil der mittelalterlichen Glasmalereien konnte aber gerettet werden (SCHMID 2013, S. 10). Der Domkreuzgang wurde am 15. Januar 1945 durch den Einschlag einer Sprengbombe in den nördlichen Trakt schwer beschädigt. Hiervon ist nach dem Wiederaufbau unter Verwendung alten Materials nichts mehr zu erkennen (RÖSSLE 2004, S. 20).

729 RÖSSLE 2004, S. 21.

730 KLOTZ 2014b, S. 228.

731 KLOTZ 2014b, S. 230.
Das Stadtjubiläum gab 1981-87 Anlass zu einer Innenrestaurierung, deren Hauptanliegen die Reinigung der Raumschale aus dem Jahr 1934 war. Entscheidende Eingriffe in die Farbgestaltung erfolgten (KLOTZ 2014b, S. 230). 1980-81 wurde die Krypta in Kombination mit der Hinzufügung von Zugängen beiderseits der Westchortreppe geöffnet, was eine wichtige Raumveränderung bedeutete (CHEVALLEY 1995, S. 23), die, wie die Umgestaltung der Altäre und die 2010 erfolgte Erneuerung der künstlerischen Verglasung im Westchor, ebenfalls bereits 1934 vorgesehen war (KLOTZ 2014b, S. 231). Die nach den Kriegszerstörungen der neugotischen Werke klar verglasten Fenster sind hierbei durch einen Zyklus von Glasgemälden Johannes Schreiters geschlossen worden (SCHMID 2013, S. 11).

4.3.2 Marienkapelle

4.3.2.1 Die Deckenmalerei der Marienkapelle

Die Deckengemälde[732] in der Marienkapelle entstanden 1721. Am 23. Mai dieses Jahres verhandelte der Domkustos mit Bergmüller bzgl. der Anbringung von Deckenmalereien. Bergmüller verlangte ursprünglich *100 species Dukaten*, konnte aber auf 400 und nach einigem Zureden auf 350 fl heruntergehandelt werden.[733] Zwischenzeitlich hatte er Konzeptskizzen entwickelt, von denen eine das Gefallen des Kapitels fand. Auf deren Grundlage konnte mit Bergmüller um 350 fl der Vertrag geschlossen werden.[734] Nachträglich sagte der Künstler die kostenlose Fertigung vierer weiterer Embleme[735] zu Ehren der

732 Bergmüller arbeitete in Kalktechnik auf Untermalung (BERG 1989, S. 224).

733 Mit *species Dukaten* sind ausgemünzte Dukaten gemeint. Deren Wert war im Vergleich zur Rechnungsmünze meist höher (KAHNT/KNORR 1987, S. 293). Dies ist auch hier der Umstand, da 100 Dukaten Buchgeld 400 fl Buchgeld entsprechen würden (BSB/Merc. 174, Paritius, Georg Heinrich: Cambio Mercatorio, Oder Neu-erfundene Reductiones Derer vornehmsten Europaeischen Müntzen […]. o.O. 1717, S. 28).

734 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Vom 23. Maij 1721. wegen Verfertigung der Gemählen in die neüe Capellen mit dem Mahler Zu schliessen Veranlaster accord:
Jhro Hochwrd. und Gden. H. DombCustos haben Vorgebracht, wasmassen Sie wegen Verfertigung der gemählen in die neüe Capellen mit dem allhieisgen Maller Berckhmüller geredt, Und von ihme vernohmen habe, daß selbiger anfängl. auf 100 species Ducaten, als dann auf 400 fl. endl. aber auf hochwohlged. Sr. Hochwrd. und Gden, eüfriges Zuesprechen auf 350 fl jedoch mit dem ersuechen, dass Mann jedoch solchen accord niemand wissen lassen solle, indeme es ihme anderer Ohrten praejudicierlich sein möchte, sich eingelassen, entzwischen aber unterschidl. Concept, und Gedanckhen Zu Pappier gebracht habe, Von welchen nach deren beschehener Verlesung der erstere amplectiert, und mehrhochwohlged. Sr. Hochwrd. und Gnaden yberlassen worden auf selbiges mit jhme Berckhmüller umb die 350 fl. dem Accord Zu schliessen.
Diesem Betrag steht Bergmüllers durchschnittlicher Preis der Ausmalung einer großen Kuppel von ca. 500 fl entgegen (EPPLE 2001, S. 49). Seine Argumentation zur Geheimhaltung der Vertragsbedingungen zeigt, dass ihm das Ausmaß seines Entgegenkommens bewusst war. Für seinen ersten großen Auftrag in einer Augsburger Kirche handelt es sich in Anbetracht des Kostenvoranschlags in Kombination mit der Möglichkeit, sich in prominenter Lage als Deckenmaler zu betätigen, dennoch um eine stolze Summe, die von der Anerkennung zeugt, die dem Künstler acht Jahre nach seiner Ankunft entgegengebracht wurde, da der Kostenvoranschlag für Stuck und Deckenmalerei lediglich 500 fl vorgesehen hatte, wobei Stuck eigentlich der teurere Bestandteil solcher Ausstattungen war (Vgl. ENGELBERG 2005, S. 453). Zum Vergleich erhielt Wolcker für seinen ersten, weniger umfangreichen Auftrag in Evangelisch Heilig Kreuz 60 fl (DREYER 2017a, S. 95), wobei Bergmüller bei Hochrechnung des Aufwands immer noch deutlich besser bezahlt wurde. Die trotz der Polheimschen Stiftung seitens des Domkapitels hartnäckigen Honorarverhandlungen erklären sich durch dessen im maßgeblichen Zeitraum klamme finanzielle Lage.

735 Embleme weisen im Idealfall drei Bestandteile auf: Lemma, Icon und Epigramm. Das Lemma ist ein knapper, optimal nicht mehr als fünf Worte umfassender Ausspruch, dessen Inhalt eine bedenkenswerte sittliche oder ethische Wahrheit formuliert. Üblicherweise ist es auf Latein, allenfalls griechisch abgefasst (HECKSCHER/WIRTH 1959). Deutschsprachige Lemmata etablierten sich mit der Zeit und waren nicht auf den protestantischen Kontext beschränkt. Beispiele hierfür sind der umfangreiche Zyklus von 45 nach 1712 entstandenen Emblemen mit deutschen Lemmata in einem Gang des Benediktinerklosters Wessobrunn (KEMP 1981, S. 320).
Das Lemma wird vom Icon, der Darstellung des Emblems, versinnbildlicht. Gegenständlich und inhaltlich

Muttergottes zu, die entweder der Dombeichtvater oder ein Jesuit konzipierte.[736] Dieser oder weitere Hochstiftsgeistliche formulierten wohl auch das gesamte theologische Programm des Zyklus, dessen ikonographische Umsetzung anscheinend Bergmüller überlassen wurde.[737] Die Darstellung im Tambour konnte am 26. Mai 1721 ratifiziert werden,[738] die anderen Malereien wurden nach einem Konsultationsbesuch in Eichstätt im Juli zur Ausführung genehmigt.[739] Nach Bergmüllers Rückkehr aus Eichstätt begann er in der Woche nach dem 28. Juli mit der *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 40) im Tambour.[740] Die gesamte Arbeit war in der Woche des 22. September vollendet.[741] Bergmüller signierte und datierte sein Werk mit *Sacellum hoc*

sind den Icones so gut wie keine Grenzen gesetzt. Manche Theoretiker drängten allerdings auf den Ausschluss von ganzfigurigen menschlichen Darstellungen. Einzelne Körperteile blieben erlaubt. Für die religiöse Emblematik des 18. Jahrhunderts ist die Entnahme der Icones aus einem weithin konstanten Motivrepertoire typisch (HECKSCHER/WIRTH 1959).
Der dritte Bestandteil ist das Epigramm. Epigramme sind in der angewandten Emblematik äußerst selten. Eher findet man sie in den Kontext von gedruckten Impresen oder Emblemen eingebunden. Die Funktion des Epigramms ist es, das durch Lemma und Icon gestellte Rätsel aufzulösen oder die Auflösung wenigstens zu erleichtern (HECKSCHER/WIRTH 1959), etwa als erläuterndes Gedicht.

736 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare. Vom 25. Augusti 1721. wegen der in der neüen Muetter Gottes Capell noch Zu mall stehend, und dem Maller nit anVeraccordiert 4. Emblemat:
Ihro Hochwrd. und Gnaden der H. DombCustos haben proponiert, wasmassen in der neü erbauthen Muetter Gottes Capellen sich noch 4. Emblematat sambt einem noch zimlichen blath gleich oberhalb dem eingang befinden, deren Mahlerey dem Mahler berckhmüller in dessen accord nit mit eingedungen worden, worvon jedoch ersagtes Berckhmüllers Ehefrau die 4. Emblemata Zu ehren der muetter Gottes durch erstermelt jhrem Ehemann gratis, d übrige grose aber eingangs erwhent. Sr. Hochwrd. und Gden. mit den Von eing Gdge. herren Benefactorib Zusam gebracht 70 fl, und zwar in dises lezteredie allhiesige Dombkirchen mit Eines gesambt Hochwrd. DombCapituls Gremio, Oberhalb aber U:L:Frau mit der überschrift sub tuum Praesidium mahl Zuelassen intentioniert weyen, der übrig 4. Emblemat halber aber der P. DombBeichtVatter einige Project Verfast habe. nach der Verlesung resolviert worden, das dieser lezteren 4. Emblemat halber auch einige project Von dem herrn P. DombPrediger, oder einem and P. ex S.J. abgeforderet, des grosen plaz halber aber nach des H. DombCustodies Hochwrd. und Gden. gegeben guetacht fürgefahr wird solle.

737 EPPLE 2013, S. 139.

738 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 5624, Sitzungsprotokoll vom 26. Mai 1721, zitiert nach BERG 1989, S. 240f.:
Auf des H. Dombcustodis Hochwrd. und gnd. erstattete Relation, wie und welchergestalt diesselbe mit Johann Georg Berkhmiller hier angesessenen gueten Mahlern zue verferthigung derer in die ganz neue Capellen proiektierten Malereyen und in Specie der zue oberst in die Kuppel die Gloriose Himmelfahrt B. V. Mariae recht sauber gemacht werden solle, entlichen bis auf 350 f. einen accord getroffen haben, ist hiermit capitulariter ratificiert.
In den Domkapitelprotokollen finden sich immer wieder Erwähnungen des Planungs-, Bau- und Ausstattungsprozesses der Marienkapelle. Abgesehen vom obigen Zitat findet sich kein nicht in StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961 enthaltener Vermerk, der hier von Relevanz wäre.

739 BERG 1989, S. 226.

740 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Vom 28ten Julij 1721. Von dem allhiesig Mallern Berkmüllern in der neüerbauth Capell Vorhabende Mallerey:
Ihro Hochwrd. und Gden. der H. DombCustos haben Vorgebracht, wasmassen der allhiesige Maller Berckhmüllerm nachdeme selbiger von Eychstätt widerumb hiehero Zuruckhgekom, künfftige woch mit der demselb accordiert mahlerey in der neü erbauth Muetter Gottes Kapell, und zwar nach dem nachmahl übergeben entwurff in der Kupl mit Mariahimelfahrt den anfang Zumach gesinnet seye. Worab dann auch an seithen Eines Hochwrd. DombCapituls kein bedenkchen getragen worden.

741 StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961, Decretum Capitulare Vom 22. Septembris 1721. Wegen Zu bezahlung des Mallers Berckmüllers, und schlossers Ui U:L:Frauen Stockhs nöthig Suma Gelds, und dahin Verzünsl. überlassung 1000 fl:
Nachdeme des H. DombCustodis Hochwrd. und Gden Vorgetragen, wasmassen der Maller Berckhmüller mit der Mallerey in der neü erbauthen Muetter Gottes Capellen nunmehro diese Wochen ferthig- und dahero sowohl Zu dessen, als auch des schlossers Contentieung eine ergibige Suma Gelds Vonnöthen, dermahlen

pingebat Joan Georg Bergmüller Ao 1721.[742]

Bergmüller schuf neben der Himmelfahrt in vier großen Ovalbildern mit jeweils 3,35 m Höhe und 2,90 m Breite in der unteren steilen Kuppelzone einen Zyklus mit Szenen des Marienlebens. Die Themen sind die *Immaculata* (Abb. 41), *Verkündigung* (Abb. 42), *Heimsuchung* (Abb. 43) und *Mariengeburt* (Abb. 44).[743] Die *Immaculata* liegt über dem Eingang im Süden der Kapelle, die *Verkündigung* im Westen über dem ehemaligen Zugang zum Kreuzgang, die *Heimsuchung* im Norden und die *Mariengeburt* im Osten über dem Altar. Zwischen den Ovalfeldern im unteren Bereich der Kuppelzone, welche die Kreuzarme betonen, liegen sich zum Scheitel hin verjüngende Bänder mit jeweils drei kleineren Medaillons, die sich ebenfalls nach oben hin verjüngen. Hier sind die *zwölf Monate mit den Tierkreissymbolen* dargestellt (Abb. 45). Gleichzeitig enthalten diese auf Maria bezogene Embleme und Bibelzitate.

Zwischen der *Immaculata* und der *Mariengeburt* befinden sich von unten nach oben die *Symbole für die Tierkreiszeichen Fische, Wassermann und Steinbock*. Die *Mariengeburt* und die *Heimsuchung* umfangen von unten nach oben die Darstellungen der *Tierkreiszeichen Schütze, Skorpion und Waage*. Zwischen *Heimsuchung* und *Verkündigung* können von unten nach oben diejenigen für die *Tierkreiszeichen Jungfrau, Löwe und Krebs* und zwischen *Verkündigung* und *Immaculata* können von unten nach oben die Symbole für die *Tierkreiszeichen Zwillinge, Stier und Widder* betrachtet werden.[744]

Die kostenlos gefertigten vier Rundfelder in den Kuppelscheiteln zeigen emblematische Darstellungen, die mit den Anrufungen Marias in den Scheitelkartuschen darüber zusammenhängen und auf die Himmelsrichtungen bezogen sind. Die Darstellung der *Sonne, die die Welt überstrahlt*, liegt im Süden der Kapelle (Abb. 46), die des *Sonnenaufgangs, der die Nacht vertreibt*, im Osten (Abb. 47), jene eines *Wanderers in der Nacht* liegt im Norden (Abb. 48) und jene eines *Schiffs auf bewegtem Meer bei Sonnenuntergang* im Westen (Abb. 49).[745] Sie wurden im Zweiten Weltkrieg nicht beschädigt und anschließend übermalt.[746]

---

aber von dem stockh nichts mehr Verhanden, sondn ohnumbgängl. ad interim eines aufzunehmen, dahingegen Zu fernegster erhaltung eines ansechlichen legati Zu ermelten Capellen ohnzweifflbare hoffnung Zumachen seye; Alß ist kein bedenkchen getragen worden, das bis dahin entzwischen Zu bestreittung dieser, und noch anderer erforderl. kösten, die bey der löbl. Fraternität SS. Cordis Jesu paars Verhandene, Von Sr. Hochwrde. und Gnden. dem Herrn Grafen von Zeihl ohnlängst dahin anheimb bezahlte 1000 fl. gegen Raichung des Landtgebräuchigen Zünses in so lang, biß solches Capital dahin wider bezahlt sein word, ausgefolgt werden mögen.

742 EPPLE 2013, S. 139.
743 MÄDER 2014, S. 177f.
744 MÄDER 2014, S. 178.
745 MÄDER 2014, S. 178.
746 BERG 1989, S. 224.

Die übrigen Deckengemälde können heute wegen kriegsbedingter Schäden lediglich differenziert betrachtet werden. Die Marienkapelle war der einzige Bereich des Doms, der hart getroffen wurde[747] und ernsthafte Beschädigungen erlitt. Die Zerstörung des Dachs durch Brandbomben zog auch die Deckengemälde stark in Mitleidenschaft.[748] Weitere Schäden entstanden in der Nachkriegszeit durch eindringendes Regenwasser.[749] Diese verstärkten sich bis 1951, als die Marienkapelle in vereinfachter Form als Kriegergedächtniskapelle wiederhergestellt wurde.[750] Als folgerichtige Lösung erschien es, die Reste der Malerei zu übertünchen und den Stuck teilweise zu überputzen.[751] Während einer großen Instandsetzung in den Jahren 1985-88[752] wurde 1986 unter die Überstreichung geschaut. Es zeigte sich, dass ca. 30 % der Malerei Bergmüllers erhalten war, was zum Entschluss führte, diese zu rekonstruieren.[753] Die Aufdeckung der Malereireste 1985-86 übernahm die Fa. Fischer/Pfister aus Egling an der Paar, die Rekonstruktion 1986-88 die Fa. Wiegerling[754] aus Benediktbeuren.[755]

Dass eine solche überhaupt möglich war, ist einer Stichserie zu verdanken, die laut Epple zeitgleich mit der Ausmalung durch Sperling entstand[756] und die Bergmüller seiner 1723 bei Johann Jakob Lotter in Augsburg herausgegebenen Proportionslehre *Anthropometria* beigab.[757] Der Stecher drehte die Vorlage nicht um, was die Stiche spiegelbildlich zu den Gemälden macht. Dies zeigt ein Vergleich der Stiche mit den drei erhaltenen Entwürfen Bergmüllers[758] zur *Himmelfahrt* (Abb. 50), *Mariengeburt* (Abb. 51) und *Immaculata* (Abb. 52).

Auf die Frage nach dem Ausmaß an Übereinstimmung zwischen Stich und ursprünglicher Malerei gibt die aktuelle Situation, der lediglich ein Erinnerungswert zukommt,[759] keine

747 MÄDER 2014, S. 167; 174.
748 CHEVALLEY 1995, S. 331.
749 RÖSSLE 2004, S. 21.
750 CHEVALLEY 1995, S. 331.
751 MÄDER 2014, S. 167.
752 MÄDER 2014, S. 167.
753 EPPLE 2013, S. 139.
754 CHEVALLEY 1995, S. 332.
Der Anteil an Originalsubstanz ist von Gemälde zu Gemälde unterschiedlich. Die *Verkündigung* wies ca. 25 % erhaltene Malfläche auf, die *Heimsuchung* knapp 50 %, die *Mariengeburt* war beinahe vollständig erhalten und von der *Immaculata* waren nur noch Spuren übrig. Die Divergenz zwischen den einzelnen Bestandteilen der Ausmalung findet sich auch beim *Tierkreiszyklus* (BERG 1989, S. 221).
Zur Rekonstruktion siehe BERG 1989.
755 BERG 1989, S. 221.
756 EPPLE 2013, S. 139.
757 CHEVALLEY 1995, S. 338.
Die Verbreitung der Stiche zeigt sich an der Vielzahl von Übernahmen anderer Künstler. Die Ausmalung der Marienkapelle ist der am breitesten rezipierte Augsburger Zyklus.
758 EPPLE 2013, S. 139.
759 CHEVALLEY 1995, S. 339.

definitive Antwort, da die Ergänzungen vor allem auf Grundlage der Stiche vorgenommen wurden.[760] Es fällt auf, dass die Malerei im Aufbau der Architektur geradliniger und die architektonische Bildverspannung strenger ist. Dass die Stiche dennoch getreue Abbildungen des ursprünglichen Zustands der Gemälde sind und nicht auf den Entwürfen basieren, zeigt die Varianz in Details.[761] Hieraus folgt, dass die Stiche erst kurz nach Vollendung der Malereien entstanden sein können. Sperling bestätigt diesen Befund in einem zwischen 1762 und 1769 entstandenen Bericht an Stetten mit den Worten:

> *In der Cathedr. Kirche ist die von Herrn Graf von Polheim durch den fürstl: Eychstättischen Baumster Gabrieli Neu erbaute Capell mit den 5. festen B. Vir. Mar. in Fresco gemahlt, die 4. ersten feste undter denen 4. Jahrs Zeiten in der Kupel, u. ds 5te in der Laterne zu sehen, welche von mir abgezeichnet u in Kupfer gestochen worden*.[762]

1887 erfolgte eine erste Restaurierung der Deckengemälde, was nach Gewohnheit der Zeit mit reichlich Übermalung verbunden war.[763] 1934 wurden die Malereien in die Bereinigungskampagne des Dominnenraums aufgenommen und von ihren Retuschen weitgehend befreit.[764] Fotografien in einer der Stichserie vergleichbaren Qualität liegen nicht vor, weshalb die folgenden Ausführungen sich auf diese stützen. Im Gegensatz zu anderen durch Stiche oder Schwarz-Weiß-Aufnahmen bekannte zerstörte Zyklen kann ausführlich auf die Farbigkeit der Darstellungen eingegangen werden. Diese ist bei der aktuellen Fassung wohl etwas zu matt geraten,[765] aber entspricht sonst der von Bergmüller verwendeten Farbpalette.[766]

760 EPPLE 2013, S. 139.
Evident wird dieser Umstand bei der völlig zerstörten *Himmelfahrt*, deren Rekonstruktion allein auf dem Stich fußen musste. Dabei wurde vergessen, diesen zu entspiegeln, sodass die Darstellung nun falschseitig ausfällt, was sich im Vergleich mit dem Entwurf sofort zeigt (EPPLE 2013, S. 139; 142).

761 Exemplarisch: Der Apfel, den der Drache auf dem *Immaculata*-Stich im Maul hält, weist auf dem Entwurf Zweige auf und der Mund der Gottesmutter ist variiert ausgeführt. Die Entwürfe stehen somit nicht im Zusammenhang mit der Stichserie (STRASSER 2004, S. 16).

762 SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769.

763 CHEVALLEY 1995, S. 331; 338.

764 CHEVALLEY 1995, S. 338.

765 EPPLE 2001, S. 11.

766 Deutlich macht dies eine Fotografie der *Verkündigung* während der Rekonstruktion (Abb. 53). Gut erkennbar sind die Ergänzungen im unteren Bereich und der originale Bestand im oberen Bereich. Im Vergleich mit der rekonstruierten Malerei (Abb. 54) wird die Korrespondenz der heutigen, wenn auch etwas matteren Farben mit dem Originalbestand deutlich. Die Rekonstruktion der *Himmelfahrt* war wohl von Bergmüllers Farbwahl im restlichen Raum inspiriert.

4.3.2.2 Bildbeschreibung[767]

Die *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 40) ist heute achteckig ausgeführt, war aber ursprünglich rund[768] (Abb. 55). Die zentrale, mit Sternen nimbierte Maria ist wie im ganzen Zyklus in rot und blau gekleidet und erzeugt mit ihren Armen eine Diagonalachse. Sie blickt zu den eine dunkle Wolke durchbrechenden Lichtstrahlen am oberen Bildrand empor. Vor ihr schwingt ein Engel in goldenem Gewand ein goldenes Weihrauchfass.[769] Neben diesem hält ein Putto einen Lorbeerkranz und einen Palmzweig empor. Ein Engel in grünem Gewand dynamisiert die Szene, indem er unter Marias rechte Schulter greift. Den bewölkten Hintergrund bevölkern zwei Puttenköpfe links und vier Puttenköpfe rechts der Lichtstrahlen sowie die Brustbilder zweier Engel. Der Engel am rechten Bildrand in grünem Gewand blickt in Richtung des rauchfassschwenkenden Engels, der linke Engel in goldenem Gewand blickt zu Maria.

Im Süden der Kapelle befindet die Darstellung der *Immaculata* (Abb. 41). Die mit Sternen nimbierte Maria hat ihre Arme von sich gestreckt und führt in der rechten Hand ein Lilienzepter. Sie blickt gen Himmel, wo Lichtstrahlen die dunklen Wolken durchbrechen. Vom Betrachter aus rechts von Maria umhüllt ihr Gewand zwei Puttenköpfe im Mittelgrund, auf der anderen Seite lagert ein vollfiguriger Putto auf Wolken, darüber ein Puttenkopf. Maria steht auf einer stilisierten Weltkugel. Mit ihrem rechten Fuß tritt sie auf den Kopf eines grünen Drachen mit rotem Apfel im Maul, der sich an die Weltkugel krallt. Dessen Schwanzspitze deutet auf eine rote, mit goldener Rocaille eingefasste Tafel mit der Inschrift *Pulchritudinem candoris eius admirabitur oculus. Eccles. c. 48. v. 20.*[770] auf dem Grund. Im rechten Bildvordergrund sitzt der geflügelte Chronos[771] mit einem um die Hüfte geschlungenem goldenen Gewand und einer Sense. Um den Hals trägt er eine goldene Kette mit Anhänger, das ein als Untergewand fungierendes hermelinartiges bräunliches Fell mit weißem Besatz am oberen Rand hält. Um den zu Maria blickenden Kopf trägt Chronos ein Stirnband mit drei sichtbaren Sternzeichensymbolen. Im Hintergrund der linken Bildhälfte öffnet sich hinter dem Drachen der Blick auf eine gebirgige Landschaft.

---

767 Die Beschreibung bezieht sich auf die Malerei und erfolgt daher teils gespiegelt zu den Stichen.

768 Hierauf verweist auch die Rahmenform des Stichs.

769 Das rechte Bein des Engels ragt auf dem Stich ab der Hälfte des Unterschenkels über den Bildrand heraus. Auf der aktuellen Malerei schneiden Unterschenkel und Fuß den Bildrand, waren aber ursprünglich plastisch ausgeführt.

770 Sir 43,18:
[…] seine [des Schnees] weiße Pracht bewundert das Auge […].
Auf dem Stich ist die Bibelstelle irrtümlich mit Sir 48,20 angegeben. Der Entwurf nennt korrekt Sir 43,20. Dies ist auf das problematische Ablesen kleiner, hoch angebrachter Zahlen zurückzuführen.

771 MÄDER 2014, S. 178.

Die *Verkündigung* (Abb. 42) ist durch verschiedene Podeste gestaffelt. Die Podeste sind an der Decke etwas runder ausgeführt als auf den Stichen. Auf dem untersten Podest stützt eine in rot und blau gekleidete weibliche Rückenfigur ihre Füße ab. In ihrer angewinkelten rechten Hand hält sie einen Blütenkranz. Einen Teil ihres blonden Haars bedeckt eine rot-goldene Haube. Sie erhebt ihren Blick zur Verkündigungsszene. Neben ihr steht auf einem steinernen Block ein Topf mit einer Pflanze. Ihre Knie verdecken partiell eine auf einem zweiten Podest stehende, golden umrahmte, geschwungene Inschriftentafel aus blauem Stein, die an einem mit weinrotem Stoff ausgeschlagenen dritten Podest lehnt. Auf der Inschriftentafel steht *Flores apparuerunt in terra nostra, vox turturis audita est. Cantic. c. 2. v. 12*.[772] Ein einander zugewandtes Paar Turteltauben sitzt auf dem zweiten Podest. Auf dem ausgeschlagenen Podest befindet sich ein hölzerner Betstuhl, auf den Maria mit wehendem hellgoldenem Schleier sich mit der rechten, ein geöffnetes Buch haltenden Hand stützt. Ihre Beinhaltung und der Fall ihrer Kleidung evoziert den Akt des Aufstehens. Den Blick hebt sie zum aus Wolken hervortretenden Brustbild des Erzengels Gabriel in goldenem Gewand, der mit der rechten Hand auf das Buch, mit der linken Hand zur lichtumfangenen Taube am oberen Bildrand weist, aus deren Schnabel in Richtung Marias ein Lichtstrahl[773] hervorgeht. Der Hintergrund besteht im rechten Bilddrittel aus einem Zimmer mit hölzernem Bett und goldenem Baldachin, im linken Bilddrittel aus einem Garten, dessen Mauer sich zu fünf Zypressen hin öffnet. Das Gebälk trägt einen Pflanzentopf.

Die *Heimsuchung* (Abb. 43) ist wie die *Verkündigung* durch verschiedene Podeste gegliedert. Sie zeigt im Bildvordergrund die grün und golden gekleidete, auf einem Stein lagernde Ceres.[774] Ihr Haupt ist mit abwechselnd hellerem und dunklerem Stroh bekränzt. Mit ihrer rechten Hand hält sie eine Tafel, auf der *Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis. Cantic. c. 7. v. 3.*[775] eingemeißelt ist. Sie stützt sich auf Weizenähren und hält eine Sichel. Ihr Blick ist erhoben zur Heimsuchung, die auf dem Bogen einer Brücke stattfindet. Am linken Bildrand beginnt eine angeschnittene Balustrade aus grauem Stein und rotem Marmor in geschwungenen Formen. Die die Treppe emporsteigende Maria[776] umarmt die mit einem goldenen Schleier und grünem Gewand bekleidete, auf der Brücke stehende Elisabeth. Beide

772 Hld 2,12:
Die Blumen erscheinen im Land, / […]
Die Stimme der Turteltaube / ist zu hören in unserem Land.
773 Das göttliche Licht geht von der Oberseite aus und erhellt den dämmrigen Raum (DIEDRICH 1959, S. 25).
774 CHEVALLEY 1995, S. 338.
775 Hld 7,3:
[…] Dein Leib ist ein Weizenhügel, / mit Lilien umstellt.
776 Der Faltenwurf ihres Gewandes impliziert ein Eilen Marias.

Frauen blicken sich an. Am linken Bildrand blickt Zacharias[777] aus der geöffneten Tür eines Hauses, dessen perspektivisch schräg nach hinten dargestellte steinerne Wand bis zur Bildmitte den Hintergrund der Szene bildet, auf die beiden Frauen. Er trägt einen langen weißen Bart, graue Haare und einen grünen Mantel mit goldener Borte. Im Mittelgrund hinter Ceres befinden sich der in einen goldenen Mantel gekleidete, bärtige Joseph mit einem Stab in der rechten Hand sowie eine rot-blau gekleideten Magd mit Stoffballen auf dem Haupt am rechten Bildrand, die dessen Blick erwidert. Joseph deutet auf das Heimsuchungsgeschehen. Beide Figuren sind schattiert. Ihr Hintergrund besteht aus einem Ausblick auf eine steinerne Mauer mit einer Bogenöffnung, die den Blick auf Zypressen freigibt. Auf deren Gebälk steht ein Pflanzentopf.

Die *Mariengeburt* (Abb. 44) zeigt zentral die von zwei Mägden flankierte Elisabeth mit durch Tüchern bedeckten Häuptern, welche die neugeborene Maria mit einem weißen Tuch über ein kraterförmiges goldenes Gefäß halten. Die Köpfe der Frauen bilden mit dem in rot und grün gekleideten Zacharias im Mittelgrund vom Betrachter aus rechts eine diagonal sinkende Linie. Alle vier blicken zu Maria in einer bläulichen Windel, die den Blick aus dem Bild heraus erhoben hat. Auf dem Podest dieser Gruppe ist *Vineae florentes dederunt odorem, suum sorge amica mea, speciosa mea, et veni. Cantic. c. 2. c. 13*[778] eingeschrieben. Weder Stich noch Entwurf zeigen die Signatur Bergmüllers *Sacellum hoc pingebat Joann Georg Bergmiller Ao 1721*,[779] die am unteren Bildrand an der Vorderseite eines weiteren Podests angebracht ist. Links der Gruppe kniet der weinlaubbekränzte Bacchus als Allegorie des Herbstes.[780] Er blickt zur Mariengruppe im Mittelgrund. Rechts der Mariengruppe steht ein geflochtener Korb, darin ein weißes und abfallendes rotes Tuch. Hinter dem Korb ist die Hälfte eines hölzernen Kinderbettes mit grüner Bettdecke zu sehen. Entlang des linken und oberen Bildrands umrahmt ein geraffter Theatervorhang[781] in Grün die Szene. Die rechte Hälfte des Hintergrunds hinterfängt eine durchgehende graue Wand, darin eine Nische mit steinerner Vase, die in den Ansatz einer Säule übergeht. Die linke Hälfte zeigt eine Treppe, die in einen Raum führt, in dem ein hölzernes Bett mit blauer Decke und rotem Baldachin steht. Hier sitzt auf weiße Kissen gestützt Marias weiß gekleidete Mutter Anna,[782] die sich nach rechts zu einer stehenden Magd wendet, der sie den rechten Arm entgegenstreckt. Die Magd reicht

777 Elisabeths Mann, Vater Johannes‘ des Täufers (CRAMER 2021, S. 115; 117f.).
778 Hld 2,13:
[…] die blühenden Reben duften. Steh auf, meine Freundin, / meine Schöne, so komm doch!
Auf dem Entwurf war der Text noch ohne Stellenbeleg um einen Stab gewickelt.
779 *Diese Kapelle ausgemalt hat Johann Georg Bergmüller 1721.*
780 EPPLE 2013, S. 139.
781 CHEVALLEY 1995, S. 338.
782 BIERITZ 1994, S. 267.

Anna eine abgedeckte Schüssel. Hinter dieser weist eine umrahmte Öffnung in einen dunklen Raum.

Das Tierkreisemblem des *Widders* (alle Tierkreisembleme Abb. 45) ist rot in rot gehalten. Der Zodiakus befindet sich in der Bildmitte zeigt von rechts nach links die Sternzeichensymbole für Stier, Widder und Fische. Am oberen Bildrand befindet sich ein Schriftband mit der Inschrift *Aeternum decus*.[783] Die verzierte Ordenskette des Ordens vom Goldenen Vlies schreibt dem Emblem einen inneren Kreis ein. Den Hintergrund des Emblems bildet die Darstellung eines bewölkten Himmels.

Das Tierkreisemblem des *Stiers* ist grün in grün gehalten. Es zeigt in Zentralperspektive einen ummauerten formellen Garten. Der von Blumenbeeten begrenzte Weg führt auf ein geöffnetes Tor zu. Über der Mauer sind Zypressenspitzen sichtbar, über denen zu beiden Seiten der Zodiakus beginnt. Er zeigt rechts das Sternzeichensymbol der Zwillinge, links jenes des Widders. Mittig liegt ein figürlicher Stier auf dem Zodiakus. Die Inschrift auf dem auf das Tor zuführenden Weg lautet *Coelo terraque benignus*.[784]

Das Tierkreisemblem der *Zwillinge* ist rot in rot gehalten. Auf einem Podest mit der Inschrift *Nulla sine altera*[785] steht ein nimbiertes Zwillingspaar. Halbkreisförmig in die Nimben ist beim linken Zwilling *Humilitas*[786] und beim rechten Zwilling *Virginitas*[787] geschrieben. Sie blicken einander an und reichen sich die linke Hand. *Virginitas* führt eine Lilie in der rechten Hand. Aus dunklen Wolken im Hintergrund tritt der Zodiakus hervor Auf diesem befinden sich von rechts nach links die Zeichen für die Sternzeichen Krebs, Zwillinge und Stier.

Das Tierkreisemblem des *Krebses* ist rot in rot gehalten. Es zeigt vor bewölktem Himmel in der oberen Bildhälfte den Zodiakus, rechts mit dem Symbol des Löwen, links mit jenem der Zwillinge. Über dem mittleren Feld liegt ein figürlicher Krebs. Unter dem Zodiakus flattert ein Spruchband mit der Inschrift *Nunquam retrorsum*.[788]

Das Tierkreisemblem des *Löwen* ist grün in grün gehalten. Es zeigt auf einem Podest mit der Inschrift *Semel parit at leonem*[789] einen ausgewachsenen Löwen und ein Jungtier, die einander anblicken. Rechts und links der Löwen befinden sich Wolken, dahinter in der oberen

783 *Ewige Zierde.*
Übersetzungen der Inscriptiones auf den Zodiakus-Malereien nach FRIEDLMAIER 1988a, S. 83.
784 *Gütig im Himmel und auf Erden*
785 *Keine ohne die andere.*
786 *Demut.*
787 *Jungfräulichkeit.*
788 *Niemals zurück.*
789 *Nur einmal gebiert sie aber einen Löwen.*

Bildhälfte der Zodiakus. Auf ihm sind von rechts nach links die Sternzeichensymbole für Jungfrau, Löwe und Krebs zu erkennen.

Das Tierkreisemblem der *Jungfrau* ist rot in rot gehalten. Es zeigt eine sitzende Jungfrau mit einem Einhorn in ihrem Schoß. Die Jungfrau senkt ihren Blick zum Einhorn. Der Hintergrund ist an den Rändern bewölkt, dahinter in der oberen Bildhälfte der Zodiakus. Von rechts nach links sind die Sternzeichensymbole für Waage, Jungfrau und Löwe zu erkennen. Unter Jungfrau und Einhorn liegt ein Schriftband mit der Inschrift *Virgineo mansuescit amore*.[790]

Das Tierkreisemblem der *Waage* ist rot in rot gehalten. An der oberen Hälfte des Bildrands läuft ein Band mit der Inschrift *Meritis praeponderat orbem*[791] entlang. Aus diesem geht links eine Hand hervor, die eine Waage hält. Die leichtere, rechte Waagschale enthält den Erdball, die schwerere Waagschale das von Strahlen hinterfangene Marienmonogramm. In der oberen Bildhälfte zieht sich der Zodiakus entlang. Rechts ist das Zeichen des Skorpions, mittig das der Waage zu erkennen. Das linke Bildfeld verdeckt eine Wolke.

Das Tierkreisemblem des *Skorpions* ist grün in grün gehalten. Vor einem bewölkten Himmel tritt der Zodiakus hervor. Auf ihm sind rechts das Symbol des Schützen und links jenes der Waage zu erkennen. In der Mitte liegt die figürliche Darstellung eines Skorpions auf dem Zodiakus auf. In der unteren Bildhälfte flattert ein Spruchband mit der Aufschrift *Nescia veneni*.[792]

Das Tierkreisemblem des *Schützen* ist rot in rot gehalten. Aus Wolken am linken Bildrand erscheinen zwei Hände, die einen Bogen spannen. Der Pfeil ist auf einen ovalen Bildträger mit dem JHWH-Tetragramm[793] vor bewölktem Hintergrund rechts im Bild gerichtet. Dessen Bildträger wird durch einen Stiel auf einem Podest gehalten, auf dem *In hunc non alium*[794] steht. Vom Bildträger zu den Wolken verläuft der Zodiakus, auf dem von rechts nach links die Zeichen des Steinbocks, Schützen und Skorpions erkennbar sind.

Das Tierkreisemblem des *Steinbocks* ist rot in rot gehalten. In einer bergigen Landschaft bäumt sich ein Steinbock auf. Am linken Bildrand schwebt eine angeschnittene Wolke, aus der der Zodiakus hervorgeht. Von rechts nach links sind die Tierkreissymbole des Wassermanns, Steinbocks und Schützen zu erkennen. Im unteren Bildvordergrund windet sich ein Schriftband mit der Inschrift *Ad sublimia semper.*[795]

790 *Durch jungfräuliche Liebe wird es zahm.*
791 *Durch ihre Verdienste überwiegt sie den Erdkreis.*
792 *Des Giftes unkundig.*
793 CHEVALLEY 1995, S. 339.
794 *Auf diesen und keinen anderen.*
795 *Immer zum Höchsten.*

Das Tierkreisemblem des *Wassermanns* ist grün in grün gehalten. Es zeigt einen als Flussgott ausgeführten Wassermann auf einem Felsen, der sich auf einen Quellkrug stützt. Von seinem Kopf aus führt zum rechten Bildrand der Zodiakus, auf welchem neben dem Wassermann das entsprechende Sternzeichensymbol und weiter rechts das Symbol für die Fische sichtbar ist. Am oberen Bildrand zieht sich ein Spruchband mit der Inschrift *Quò longiùs, eò latiùs* entlang.[796]

Das Tierkreisemblem der *Fische* ist rot in rot gehalten. In seiner unteren Hälfte zeigt es einen welsartigen Fisch vor Wellenhintergrund. Seinen Kopf hinterfangen Strahlen. Über dem als Trennlinie fungierenden Horizont verläuft ein Spruchband mit der Inschrift *In tenebris nunquam*.[797] Hinter dem Band sind rechts und links dunkle Wolken positioniert, zwischen denen der Zodiakus hervortritt, auf welchem vom Betrachter aus rechts das Symbol des Widders, mittig das Symbol der Fische und links jenes des Wassermanns erkennbar ist.

Die vier Felder in den Kuppelscheiteln sind nicht in der Stichserie enthalten. Historisch ist in ausreichender Qualität lediglich die Malerei über der Eingangstür (Abb. 46) im übermalten Zustand dokumentiert (Abb. 56).[798] Nach Entfernung der Übermalungen dürften alle vier Deckengemälde weitestgehend dem Zustand der Entstehungszeit entsprechen.

Die *Sonne, die die Welt überstrahlt* über der Tür (Abb. 46) ist gelb in gelb gehalten. Das Spruchband entlang des oberen Bildrands trägt die Inschrift *Omnibus*.[799] Der untere Bildrand zeigt eine felsige Landschaft, darüber bewölkter Himmel. Zentral unter dem Spruchband strahlt die Sonne. Die Inschrift in der zugehörigen Kartusche lautet *ORA PRO POPULO*.[800]

Der *Sonnenaufgang, der die Nacht vertreibt* über dem Altar (Abb. 47) ist grün in grün gehalten. Das Emblem zeigt eine gebirgige Landschaft mit einem Baum im linken Vordergrund. Helle Strahlen gehen hinter dem Grat zweier Berge im Mittelgrund auf. Fünf verschieden große Eulen und Fledermäuse fliegen in der oberen Bildhälfte in dreieckiger Anordnung empor. Das Spruchband trägt die Inschrift *Fugat*.[801] Die Inschrift in der zugehörigen Kartusche lautet *INTERVENI PRO CLERO*.[802]

---

796 *Je länger, desto breiter.*

797 *Niemals in der Dunkelheit.*

798 Die Übermalung variierte die Form des Untergrunds und fügte am linken Rand einen Baum hinzu. Die Kartusche über dem Bildfeld enthielt anstatt einer Anrufung Marias ein stilisiertes M. Das heute leere Stuckfeld unter dem Emblem beinhaltete eine Erinnerungsinschrift für die 1887er-Restaurierung.

799 *Allen.*

800 *Bete für das Volk.*
Sie wurde gemeinsam mit zwei weiteren Inschriften dem *Sermo IX, De Annuntiatione Dominica* Bischof Fulberts von Chartres (ca. 951-ca. 1029) entnommen (CHARTRES O.J.).

801 *Sie flieht.*

802 *Schreite für die Geistlichkeit ein.*

Der *Wanderer in der Nacht* über dem Fenster (Abb. 48) ist rot in rot gehalten. Das Emblem zeigt auf unebenem Untergrund einen Mann mit Hut und einem Stock mit Sack. Das Spruchband trägt die Inschrift *Errantibus*.[803] Die zugehörige Kartuscheninschrift lautet *SUCCURRO MISERIS.*[804]

Das *Schiff auf bewegtem Meer bei Sonnenuntergang* über der Empore der Kapelle (Abb. 49) ist gelb in gelb gehalten und zeigt stürmische See mit einem Schiff. Zentral hinter dem Schiff ist die untergehende Sonne zu erkennen. Das Spruchband trägt die Inschrift *Sperantibus*,[805] die zugehörige Kartusche die Inschrift *MEMENTO DEFUNCTORUM*.[806]

4.3.2.3 Analyse

Bergmüllers Szenen aus dem Marienleben werden stets mit einer antiken Gottheit in Verbindung gebracht, die das Geschehen zum Zyklus der Jahreszeiten in Verbindung setzt. Sie nehmen Bezug auf die Abfolge der entsprechenden Feste im Verlauf des Kirchenjahrs.[807] Diese beginnt in der katholischen Kirche am ersten Adventssonntag.[808] Das chronologisch erste Fest ist somit das der Unbefleckten Empfängnis am 8. Dezember.[809] In bisherigen Beschreibungen hebt der Zyklus stets mit der *Verkündigung* im Frühling[810] und den südlich dieser befindlichen Frühlingstierkreiszeichen[811] an. In der Leserichtung der Darstellungen im Uhrzeigersinn stünden diese Sternzeichen somit vor dem ersten großen Bild. Sinnvoller ist der Beginn mit der winterlichen *Immaculata* über dem Eingang aus dem Kirchenraum und das Ende mit den winterlichen Sternzeichen östlich hiervon, was einen geschlossenen Jahreslauf mit kontinuierlichem Neuanfang an dessen Schnittstelle ergibt.[812] Bergmüllers signierte damit

803 *Den Irrenden.*
804 *Eile den Unglücklichen zur Hilfe.*
805 *Den Hoffenden.*
806 *Gedenke den Verstorbenen*.
Diese Kartuscheninschrift ist als einzige nicht *De Annuntiatione Dominica* entnommen. Stattdessen nimmt sie auf ein unter diesem Titel bekanntes Gebet zur Erinnerung an Verstorbene Bezug. Zum Text des *Memento Defunctorum* siehe WOLTER 1887, S. 263.
807 CHEVALLEY 1995, S. 338.
808 BIERITZ 1994, S. 53.
809 EPPLE 2013, S. 139.
810 MÄDER 2014, S. 176.
811 CHEVALLEY 1995, S. 338.
812 Dass es sich beim Frühling um den typischen Beginn von Jahreszeitenzyklen handelt, hat für das im Winter beginnende Kirchenjahr wenig Relevanz. Die Position der Immaculata an letzter Stelle der Stichserie ist den Sehgewohnheiten der Rezipienten sowie möglicherweise ästhetischen Gründen geschuldet, weshalb die Abfolge der Jahreszeiten geändert wurde. In der *Anthropometria* folgen auf die *Himmelfahrt Verkündigung*, *Heimsuchung*, *Geburt*, *Immaculata* und schließlich der *Zodiakus* (SuStBA/2 Kst 31, Bergmüller, Johann

auf dem letzten Bild.

Generell gehören *Immaculata*-Darstellungen im 17. und 18. Jahrhundert neben *Himmelfahrt* und *Marienkrönung* zu den wichtigsten Typen der Mariendarstellung.[813] Die personifizierte Zeit[814] Chronos wird meist als geflügelter, oft nackter Greis mit den wichtigsten Attributen Sense und Sanduhr, öfter auch mit Schlangenring und Krücken, dargestellt.[815] Bergmüller zeigt ihn als jungen, bekleideten Mann. Auf das Attribut des Stundenglases verzichtet er und ersetzt es durch ein Zodiakus-Stirnband mit den Symbolen der Winterzeichen[816] als Verweis auf den Lauf des Tierkreises. Hierdurch erweitert und variiert er die typische Chronos-Ikonographie. Zum Wintermotiv passt der, wie bei den weiteren Kuppelgemälden, präfigurierende alttestamentarische[817] Kartuschentext, der auf die Jungfräulichkeit Marias im Sinne der Verwendung der Farbe Weiß im Christentum als Farbe der Reinheit und Unschuld[818] Bezug nimmt.

Der linke Flügel des Chronos erscheint kraftlos, seine Sense liegt nur leicht im Arm. Die Zeit kann nicht mehr dahinfliegen und die Sense mäht nicht mehr, was den Tod entkräftigt.[819] Bergmüller nimmt die beliebte Verwendung des Chronos in der Barockmalerei als Versinnbildlichung des *Vanitas*- sowie des *Memento-mori*-Gedankens[820] auf. Chronos als Herrscher der Zeit verweist darauf, dass die Herrschaft Marias al*s Regina Coelestis* alle Zeiten überdauern wird.[821]

Die *Immaculata* als Darstellung der ohne Erbsünde empfangenen Maria verfügt über Züge der sog. *Apokalyptischen Frau*[822] aus Offb 12,1. Die Gleichsetzung Marias mit dieser resultierte für die *Immaculata*-Ikonographie in der Beistellung des Siegs über die Schlange durch das

Georg: ANTHROPOMETRIA […]. Augsburg 1723, S. XXXI; XXXIII; XXXV; XXXVII; XXIX; XXXI).

813 FOURNÉE 1970, Sp. 343.
In sämtlichen katholischen Ländern ist das Bild der Immaculata Conceptio das beherrschende Marienthema des Barock (LECHNER 1971, Sp. 199).

814 ROSCHER 1884-1890, Sp. 899.

815 HOBERG 2007, S. 20.

816 Die Identifikation von Chronos mit dem Winter (so bei CHEVALLEY 1995, S. 338f.) entstammt der etymologischen Gleichsetzung der Zeit mit dem Titanen *Kronos* oder *Saturnus*, dem Vater des Jupiter. Der Planet Saturn wurde ab der Spätantike als kalt und finster charakterisiert (AGHIO/BARBILLON/LISSARRAGUE 2000, S. 183).

817 Um die Rolle Marias im Neuen Testament zu verstehen, wird das Alte Testament zu Rate gezogen, in welchem auf verschiedene Weise die Funktion und Gegenwart Marias wahrgenommen werden können (SERRA 2015, S. 19f.).

818 DITTMANN 1988, S. 20.

819 MÄDER 2014, S. 178.

820 RICHTER 2016, S. 320.

821 FRIEDLMAIER 1988b, S. 80.
Chronos als Herrscher der Zeit würde auch gut zum Beginn des Kirchenjahrs passen. Ob Bergmüller bewusst auf diese Funktion des Chronos im Kontext des Kirchenjahrs rekurriert, ist jedoch ungewiss.

822 FOURNÉE 1970, Sp. 338; 341.

Zertreten deren Kopfes.[823] Das Zertreten des Schlangenkopfes durch Maria präfiguriert wiederum die Genesis. Ausgehend hiervon kam man in der Frühen Neuzeit zur finalen Lösung der Darstellung der Immaculata auf einer von der Schlange umwundenen Weltkugel mit dem Mond zu Füßen. Bekleidet ist sie mit der Sonne. Sie hält entweder ein Lilienzepter oder legt ihre Hände vor der Brust zusammen.[824] In der Marienkapelle gehen die Strahlen der Sonne vom oberen Bildrand aus. Auch auf die Mondsichel verzichtet Bergmüller. Die restliche bildliche Darstellung folgt getreu der gängigen *Immaculata*-Ikonographie, insbesondere einem im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschenden Bildtypus namens *La Purisma*, auf dem die von Engeln oder Putten verherrlichte Maria ohne Kind lichtumstrahlt im Himmel schwebt und ihren Fuß auf Mondsichel oder Weltkugel setzt, um die sich die Schlange windet. Der Apfel im Maul der Schlange spielt auf den Sündenfall an. Eine Antithese zwischen Eva und Maria wird aufgestellt, die sich in der Kunst seit Beginn der Frühen Neuzeit[825] findet. Diese Bezüge zu Genesis und Offenbarung verdeutlichen die Signifikanz der *Immaculata*-Darstellung bzw. des Winters als Beginn und Ende des Zyklus zum Kirchenjahr. Ferner wurde die Inschrift als einzige nicht dem Hohelied entlehnt.

Es schließt die den Frühling repräsentierende *Verkündigung* an.[826] Deren Festtag fällt auf den 25. März.[827] Die blütentragende Rückenfigur deuten Chevalley,[828] Epple[829] und Mäder[830] als Venus in der Funktion der Frühlingsgöttin. Dies basiert vermutlich auf Diedrichs auf Grundlage des Taubenpaars erfolgten Gleichsetzung mit Venus.[831] Die Ikonographie passt jedoch besser zur Frühlingsgöttin[832] Flora, die als junge, schöne Frau mit Blumen dargestellt wird, die sie in der Regel als Kranz auf ihrem Kopf trägt.[833] Auch ist sie häufig mit Blumenfestons oder -girlanden zu sehen.[834]

Die Inschrift präfiguriert eine neue Blüte infolge der vorweggenommenen Geburt Christi. Die Turteltauben stehen nicht mit der Göttin in Verbindung, sondern illustrieren die Inschrift.

823 FOURNÉE 1970, Sp. 342; Offb 12,3-4.
824 EICH 1959.
825 FOURNÉE 1970, Sp. 342f.
826 CHEVALLEY 1995, S. 338.
827 BIERITZ 1994, S. 236.
828 CHEVALLEY 1995, S. 338.
829 EPPLE 2013, S. 139.
830 MÄDER 2014, S. 176.
831 DIEDRICH 1959, S. 25.
832 AGHIO/BARBILLON/LISSARRAGUE 2000, S. 120.
833 Hier hat sie den Kranz vom Kopf genommen und bringt ihn Maria dar.
834 HELD/REHM 2001.
Die Ikonographie der Venus zeigt diese meist als nackte, schöne junge Frau, überwiegend mit blondem offenem Haar oder Flechtfrisur (POESCHL 2007, S. 316). Die Dargestellte weist alle Attribute der Flora, abgesehen von ihren körperlichen Reizen und der Haarfarbe jedoch keine der Venus auf.

Passend dazu finden sich bei Ripa Turteltauben gemeinsam mit einer Jungfrau im weißen Kleid als Symbol der Reinheit.[835] Auch können sie als Teil der Herrscherikonographie auftreten,[836] ein Hinweis auf Maria als *Regina Caeli*.[837] Zu dieser Deutung trägt die Maria umgebende Herrschaftsarchitektur und das aufwendige Mobiliar bei.[838] Der Garten weist auf einen *hortus conclusus* hin,[839] dessen Mauer, speziell mit geschlossenem Tor, ein Sinnbild der unversehrten Jungfräulichkeit Marias ist.[840] Dieses Motiv geht auf Hld 4,12[841] zurück.[842] Die Zypressen sind hier ein Mariensymbol.[843] Die jungfräuliche Mutterschaft Marias zeigt die Agave am linken Bildrand.[844] Eine weitere Agave steht auf der Gartenmauer.[845] Das Agavenmotiv findet sich im formell ähnlichen Garten der *Heimsuchung* wieder.

Dieses am 2. Juli gefeierte Fest setzt das Kirchenjahr fort.[846] Ceres als Göttin der Fruchtbarkeit, besonders des Ackerbaus und des Getreides, aber auch des Überflusses, stellt in Jahreszeitenallegorien vielfach den Sommer dar. Ähren und ein Kranz auf dem Kopf[847]

835 OKAYAMA 1992, S. 322.
836 LINHART 2013, S. 84.
837 *Himmelskönigin.*
Die Bezeichnung Marias als *Regina Caeli war* zur Entstehungszeit der Malerei insbesondere in den deutschsprachigen Ländern verbreitet. So bezeichnet eine 1732 in Prag publizierte Schrift die *Regina caeli* in ihrem Titel als als *in der ganzen deutschsprachigen Welt gefeiert* (NK ČR/51 A 000016, o.A.: REGINA CAELI Corona Gloriae & Majestatis *Super Creaturam universam* Exaltata in Caelis MARIA HODIE In Thaumaturga Effigie sua toto Orbe Germano Celeberrima […]. Prag 1732). Hinweise auf Maria als (Himmels-)königin ziehen sich durch die Kapelle.
838 Insbesondere die Gartenmauer betont durch Anleihen an Motive aus Versailles als Musterbeispiel barocker Herrschaftsarchitektur Marias Herrschaftsanspruch. Sie nimmt in ihrer architektonischen Grundform Bezug auf die 1685 durch Jules Hardouin-Mansart errichtete Kolonnade (HOOG/MEYER 1995, S. 147) im Versailler Park (Abb. 57). Die Gestaltung der Ehrenhofseite des Peristyls im Grand Trianon (Abb. 58), im Speziellen jene der Pilaster rechts und links des Mittelbaus, macht diesen Bezug noch anschaulicher.
839 BAUER/EPPLE 2022, S. 180.
Dieses Motiv der Marienikonogaphie ist seit dem Hochmittelalter verbreitet. Maria steht hier in einem (Paradies-)Garten, der von einem Zaun oder einer Mauer umschlossen ist (MAISSEN 2006).
840 MANUWALD 2014, S. 145.
841 *Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Born, / ein versiegelter Quell.*
842 MAISSEN 2006.
843 Sir 24,13-14:
[13]Wie eine Zeder auf dem Libanon wuchs ich empor / und wie eine Zypresse auf dem Hermongebirge, [14]wie eine Palme in En-Gedi wuchs ich empor / und wie Rosensträucher in Jericho, wie ein stattlicher Olivenbaum in einer Ebene, / ich wuchs empor wie eine Platane.
Der Bezug von Sir 24,13 auf Maria wird in einer dem Fest Mariä Himmelfahrt zugeordneten Antiphona deutlich: *Quasi cedrus exaltata es in Libano et quasi cypressus in montem Sion sancta dei genetrix* (CANTUS DATABASE 2019), also *Wie eine Zeder bist du erhöht auf dem Libanon und wie eine Zypresse auf dem Berg Zion, heilige Gottesgebärerin*. Neue Ansätze zur Deutung der Zypresse, deren Haupttypus in der mittelalterlichen Ikonographie das *Kreuz zwischen Zypressen*, also in der Mitte des Gottesgartens, war, finden sich in der barocken Emblematik als Sinnbild für Gerechtigkeit, Tod, unfruchtbare Schönheit, Selbstbeherrschung und Abwehr der Übeltäter sowie der Schmeichler (FLEMMING/REDAKTION 1972, Sp. 591-594). Die Vielschichtigkeit der Zypresse, heute fehlerhaft lediglich als Todeszeichen und Totenbaum verstanden (HEINZ-MOHR 1998, S. 345), macht ihre Deutung kompliziert, in der Deckenmalerei der Augsburger Pfarrkirchen fungiert sie jedoch primär als Mariensymbol.
844 CHEVALLEY 1995, S. 338.
845 BAUER/EPPLE 2022, S. 180.
846 BIERITZ 1994, S. 238.
847 AGHIO/BARBILLON/LISSARRAGUE 2000, S. 100f.

gehören ebenso wie die Sichel zu deren typischer Ikonographie.[848] Als Göttin der Fruchtbarkeit symbolisiert sie die Schwangerschaft der beiden Frauen.[849] Deren Umarmung ordnet das Deckengemälde dem sog. *Umarmungsgestus* zu, der von der *Begrüßung in der Distanz* abzugrenzen ist. Die Umarmung folgt dem Friedenskuss, dessen Spenderin meist Maria ist.[850] Die Tafel der Ceres bezieht sich auf den sommerlichen Charakter des Fests der Heimsuchung und auf die Jungfräulichkeit und Reinheit Marias, symbolisiert durch die Lilie.[851]

Der Zyklus schließt mit der *Mariengeburt* am 8. September, weshalb im linken Bildvordergrund Bacchus als Allegorie des Herbstes kniet.[852] Die Identifikation von Elisabeth und Zacharias ergibt sich daraus, dass sie mit deren Gestaltung in der *Heimsuchung* korrespondieren. Bei diesem Ereignis waren beide *in vorgerücktem Alter*.[853] Hier gibt Bergmüller Elisabeth etwas jugendlichere Gesichtszüge und Zacharias einen kürzeren Bart. Dass es sich bei den Elisabeth flankierenden Frauen um Mägde handelt und nicht um Marias Halbschwestern aus Annas weiteren Ehen, Maria Kleophas und Maria Salome,[854] ergibt sich daraus, dass Marias nicht dargestellter Vater Joachim Annas erster Mann war.[855] Die Inschrift nimmt neben Maria Bezug auf die Weinrebe als typische Komponente der Herbstikonographie.

Über den Bildern am Rand des Tambours verdeutlichen die Inschriften *HIEMS*, *VER*, *AESTAS* und *AVTVMNVS*[856] die korrespondierenden Jahreszeiten. Nach der 1887er-Restaurierung sind an dieser Stelle vier Anrufungen aus gregorianischen Chorälen dokumentiert,[857] nach der 1934er-Restaurierung waren die Kartuschen leer (Abb. 59). Die Anrufungen dürften dem ursprünglichen Zustand entsprechen, da auch andernorts Bezüge zu mittelalterlichen Gesängen angebracht sind.

---

848 MÜLLER 1998d, S. 188.
849 FRIEDLMAIER 1988b, S. 80.
850 LECHNER 1970, Sp. 230f.
851 EDER 2021, S. 67.
852 EPPLE 2013, S. 139.
853 Lk 1,7.
854 Maria Salome wird in Tradition und Exegese oft mit der Mutter der Söhne des Zebedäus gleichgesetzt (RÖHSER 2019, Sp. 1139). Diese nennen Mt 27,55-56 und Mk 15,40 als Zeugin der Kreuzigung. Maria Salome ist in der Kunstgeschichte als Mitglied der Gruppe unter dem Kreuz vielfach rezipiert worden (SUTOR 2016, S. 207).
855 LOINIG 1995, S. 117.
856 *Winter, Frühling, Sommer* und *Herbst.*
857 *EX REGALI PROGENIE MARIA* (*Von königlicher Abkunft [ist] Maria*), *TOTA PULCHRA ES MARIA* (*Ganz schön bist du, Maria*), *AVE MARIA GRATIA PLENA* (*Gegrüßet seist du Maria, voll der Gnade*), *EXURGENS MARIA ABIIT IN MONTANA* (*Maria stand auf [und] ging in die Berge*). Die Gesänge sind den korrespondierenden Feiertagen zugeordnet (Vgl. ABTEI SAINT-PIERRE DE SOLESMES 1961, S. 1320; 1417; 1540; 1626).

Die *Himmelfahrt* am 15. August[858] steht chronologisch außerhalb der Abfolge des Kirchenjahrs, bildet aber einen integralen Bestandteil der Ausmalung, die hier ihren Höhepunkt erreicht.[859] Das Fehlen einer Jahreszeitenallegorie oder Schrifttafel sowie das variierte Format spalten die Gesamtkonzeption auf. Der Kirchenjahrzyklus endet mit der *Mariengeburt*, das Marienleben mit dieser fünften Darstellung.

Der Themenkreis der Jahreszeiten-, Monats- und Tierkreisbilder war im 18. Jahrhundert weitverbreitet, gehörte zum Rüstzeug der Maler und war unabdingbarer Bestandteil im ikonographischen Repertoire. Bergmüller wird den *Zodiakus*-Stich in seine *Anthropometria* aufgenommen haben, um jungen Künstlern eine thematische Anregung zu geben und seine Bildformulierung eines aktuellen Themas als Exemplum für emblematisches Gestalten vorzustellen.[860]

Der Zodiakus ist aufgeteilt in vier mal drei sich mit dem Kirchenjahr abwechselnde Zeichen, die jeweils einer Jahreszeit entsprechen. Die Frühlingszeichen sind Widder, Stier und Zwillinge, die Sommerzeichen Krebs, Löwe und Jungfrau, die Herbstzeichen Waage, Skorpion und Schütze sowie die Winterzeichen Wassermann, Steinbock und Fische.[861] Je ein Tierkreiszeichen kann traditionell einem Monat zugeordnet werden. Der Januar entspricht dem Wassermann, der Februar den Fischen, der März dem Widder, der April dem Stier, der Mai den Zwillingen, der Juni dem Krebs, der Juli dem Löwen, der August der Jungfrau, der September der Waage, der Oktober dem Skorpion, der November dem Schützen und der Dezember dem Steinbock.[862]

Zur Interpretation des Zodiakus liegt der Schlüssel in der *FAMA MARIANO-WESSOFONTANA*[863] des Wessobrunner Benediktiners Angermair.[864] Nach einigen kleineren Nachrichten in der *Ersten Relation* umfasst deren *Zweyte Relation* die deutsche Übersetzung eines lateinischen Zodiakus marianischer Prägung. Den Autor nennt Angermair *Mariophilus*. Die Tierkreiszeichen sind durch Lemma, Icon und Epigramm symbolisiert, die Angermair

858 BIERITZ 1994, S. 265.
859 CHEVALLEY 1995, S. 338.
860 FRIEDLMAIER 1988a, S. 83.
861 BECKER 1981, S. 280.
Chronos auf der *Immaculata* trägt die Winterzeichen auf seinem Stirnband.
862 ŚNIEŹYŃSKA-STOLOT 1994, S. 700.
Die Gleichsetzung der Tierkreiszeichen mit einem Monat ist eine Tradition, die sich in der Buchmalerei bereits in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts der *Procheiroi kanones* des Claudius Ptolemäus findet (BAV/Vat. gr. 1291, Claudius Ptolemäus: Procheiroi kanones. 813-820, fol. 9r).
863 Die dritte Ausgabe einer Publikationsreihe, beinhaltend einer Wessobrunner Marienbruderschaft zugetragene Begebenheiten marianischen Bezugs (BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. XV; 1f.).
864 BSB/4 Bibl.Mont. 76, Baader, Clemens Alois: Art. Angermair (Placidus). Nürnberg/Sulzbach 1804, Sp. 30.

abschließend kurz deutet.[865] Bei Angermair wie Bergmüller geben die Lemmata nicht nur die Gegenständlichkeit des jeweiligen Icon wieder, sondern machen den theologischen Gehalt des Emblems über Analogien, Anspielungen und Vergleiche sinnfällig.[866] Dieser lateinische Zodiakus bildet die gemeinsame Quelle Angermairs und des Konzeptors. Angermair gibt keinen Hinweis auf eine Ausführung des Zodiakus, die Lemmata und Beschreibungen der Icones entsprechen jedoch exakt Bergmüllers Emblemen. Der Verzicht auf das Epigramm entspricht dem mehrheitlichen Vorgehen in der angewandten süddeutschen Emblematik.[867]

Einen in sich schlüssigen Deutungsversuch der Tierkreisembleme unternahm Friedlmaier 1988.[868] Stellenweise steht diese allerdings mit Angermairs Erläuterung im Widerspruch, der gefolgt werden soll. Friedlmaiers Gedanken, so nicht konträr zu Angermair, sind zu diesem eine aufschlussreiche Ergänzung.

Der Zodiakuszyklus beginnt mit den drei Frühlingszeichen vor der Verkündigung. Das erste Emblem ist bei Angermair und auf Sperlings Stich *Das Lamb mit den guldenen Fluß*.[869] Der Zodiakus hebt somit zum Frühlingsäquinoktium an und qualifiziert sich als siderischer Tierkreis.[870] Der *Widder* als definitiver Ausgangspunkt des Tierkreises führt unter der Annahme, dass der Kirchenjahrzyklus mit der *Immaculata* beginnt, zu einem harmonischen Wechsel von großem und drei kleinen Kuppelgemälden. Das Goldene Vlies steht für Jesus, den Maria auf ihren Armen getragen hat. Es konnte kein größeres Lob oder keine höhere Ehre für Maria geben, als die Mutter Christi zu sein.[871] Angermair stellt beim *Widder* Christus ins Zentrum, da sich aus ihm Marias im Zodiakus gefeierte Eigenschaften ableiten lassen. Die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies spielt auf die Verherrlichung der Kirche als ursprünglichem Ordenszweck an.[872] Die Aufnahme derselben als Zeichen eines der ältesten und vornehmsten weltlichen Ritterorden[873] verweist auf die herausragende Bedeutung Marias im Katholizismus. Sie ist eine würdige Trägerin dieser Auszeichnung.[874]

865 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 9-21.
866 FRIEDLMAIER 1988a, S. 84.
867 FRIEDLMAIER 1988a, S. 83.
868 FRIEDLMAIER 1988a, S. 83-86.
869 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 10.
870 BECKER 1981, S. 279f.
871 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 10.
872 CZEIKE 1993, S. 565.
Weitere Zwecke der Ordensgründung waren Gott zu ehren und zu preisen, Maria, den hl. Andreas, die Apostel und Märtyrer zu verehren, den Glauben zu erhöhen sowie Tugend und gute Sitten zu fördern (DÜNNEBEIL 2002, S. 29).
873 CZEIKE 1993, S. 565.
874 FRIEDLMAIER 1988a, S. 83f.

Das Lemma *Ewige Zierde* bezieht sich auf die hohe Achtung, die dem Orden entgegengebracht wurde.[875] Das Vlies stellt einen Bezug zum Haus Habsburg her, in dessen Nähe das Domkapitel und insbesondere die Polheims als eines der ältesten österreichischen Adelsgeschlechter[876] rücken, denn das Vlies ist von Bedeutung für die Geschichte der Polheims. Mindestens zwei Familienmitglieder waren Ordensritter. Martin von Polheim wurde 1481 und Wolfgang von Polheim 1500 in den Orden aufgenommen.[877] Andererseits bezieht sich das Lemma auf Maria als im Ratschluss Gottes von Ewigkeit her neben der Kirche wesentliches, in der Heilsgeschichte seit der Schöpfung vorausgesehenes Element, als *materia aura*[878] des Heilsgeschehens. Der Hintergrund verortet dieses und die meisten anderen Embleme in eine himmlische Sphäre.

Der Garten im Emblem des *Stiers* ist eine Anspielung auf das mehrfach zitierte Motiv des *hortus conclusus*. Das von drei Pflanzentöpfen[879] bekrönte Tor ist geöffnet. Der letzte Buchstabe des Lemmas *Gütig im Himmel und auf Erden* schneidet die Unterseite des Durchgangs. Der Garten weist eine kreuzförmige Struktur auf. Himmlische und irdische Sphäre werden in Anspielung auf das Lemma und Marias Tugend als irdischer Mensch und himmlisch gekrönte Jungfrau[880] miteinander verbunden. Angermair liefert eine sehr freie Übersetzung des Lemmas mit *Himmel und Erden Erleuchtet werden*.[881] Dies leitet sich von Maria als guttätigem Stern, der Himmel und Erde erleuchtet und durch die Strahlen seiner Güte überflutet,[882] ab. Der aufgelegte Stier ist ein Symbol für kosmische und irdische Fruchtbarkeit, gilt in der christlichen Deutung gleichzeitig aber als sanftes und gebändigtes Wesen. Dieses Element spielt auf Maria und ihren jungfräulichen Stand an.[883]

Das letzte Frühlingszeichen sind die *Zwillinge*. Die Handreichung von *Demut* und *Jungfräulichkeit* betont das Lemma *Keine ohne die Andere*. Das Emblem leitet sich aus einem Zitat des hl. Bernhard ab, *Humilitate concepit, Virginitate placuit*.[884] Marias Jungfräulichkeit

875 ORTNER/LUDWIGSTORFF 2017, S. 60.
876 WURZBACH 1872, S. 59.
877 BSB/Cod.icon. 285/Livre du toison d'or. Ende 16. Jahrhundert, 28r ; 30r; 36v; 37v.
878 SCHMIDT 1981, S. 17.
Goldene Substanz.
879 Enthalten sein könnten analog zu *Verkündigung* und *Heimsuchung* wieder Agaven.
880 Die Tradition der Marienkrönung geht auf das Hohelied zurück, dessen Brautsymbolik die Hauptquelle für die Gleichsetzung Marias mit der *Ecclesia-Sponsa* als Braut Christi bildet (PRAMSTRAHLER 2008, S. 13).
881 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 11.
882 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 11.
883 FRIEDLMAIER 1988a, S. 84f.
884 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 12.
Die Demut hat empfangen, die Jungfräulichkeit hat gefallen.

habe Gott zwar gefallen, ihre Demut aber sei ausschlaggebend bei ihrer Wahl zur Mutter Christi gewesen. Seit dem Moment ihrer Empfängnis war Maria die Demütigste. Der Wert der Jungfräulichkeit ist ohne Demut nicht gegeben.[885] Die deutlichste Anspielung auf die Jungfräulichkeit Marias liegt in der Lilie in der Hand der *Jungfräulichkeit*. Jungfräulichkeit und Demut gehören neben Glaube und Liebe zu wichtigen Tugenden, die Maria zugeschrieben werden.[886] Friedlmaier sieht eine Anspielung auf die *Heimsuchung*. *Humilitas* meine Elisabeth, die auf Marias gesegneten Leib deutet.[887]

Das erste Sommerzeichen ist der *Krebs*. Das Emblem ist zurückhaltend ausgeführt und zeigt neben dem Lemma nur den Zodiakus mit aufgelegtem Krebs. In der Marienkapelle betont der *Krebs* mit dem Lemma *Niemals rückwärts gekehrt* den Umstand, dass Maria über alle Chöre der Engel erhoben wurde, die sie in der Liebe nicht übersteigen können. Diesen Umstand verdeutlicht das Epigramm *Nie zuruck im Himmelslauff Allzeit höher steigt hinauff*.[888] Ein weiterer Aspekt liegt im unaufhaltsamen Fortschreiten der Zeit, das auch der Kirchenjahrzyklus aufgreift. Der Krebs war dafür bekannt, nur rückwärts oder seitwärts, aber niemals vorwärts zu gehen.[889] Der Krebs als Symbol des kontinuierlichen Gangs der Zeit ist eine Unmöglichkeit, aber die Fürsprache Marias aus ihrer besonderen Stellung als Fürbitterin bei Gott[890] kann alles ermöglichen. Friedlmaier ergänzt die Konsequenz, wie Maria von der Geburt bis zum Kreuz den eigenen Weg als Christ zu gehen.[891]

Die beiden Löwen und das Lemma *Nur einmal gebiert sie aber einen Löwen* verweisen auf den vielfach mit Löwen in Bezug stehenden Jesus. So beginnt im Auftreten Jesu die messianische Zeit des Friedens, in der Kalb und Löwe nebeneinander auf der Weide leben können und der Löwe Gras frisst.[892] Das Emblem des *Löwen* stellt Marias Rolle als Mutter Christi und das Wunder der Jungfrauengeburt heraus.[893] Aus dem *Physiologus*[894] leitet sich eine Auferstehungssymbolik ab. Dieser erzählt, dass Löwen tot zur Welt kommen und am

885 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 12.
886 WENDERHOLM 2016, S. 153.
887 FRIEDLMAIER 1988a, S. 85.
888 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 13.
889 FRIEDLMAIER 1988a, S. 85.
890 In der Lauretanischen Litanei betont das nach jeder Anrufung Marias wiederholte *ora pro nobis* ihre Position (Vgl. BSB/4 Mus.pr. 53, Haym, Johannes: LITANIAE Textus triplex […]. Augsburg 1582, S. IX-XI).
891 FRIEDLMAIER 1988a, S. 85.
892 BIEGER 2013, S. 57.
893 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 14.
894 Der *Physiologus* ist als Zusammenstellung existierender und mythologischer Tiere, Pflanzen und Steine das älteste und meistverbreitete Tierbuch des christlichen Mittelalters. Es entstand in seiner griechischen Urform um 200 n. Chr. (GERLACH 1971, Sp. 432).

dritten Tag durch den Atem ihres Vaters geweckt werden.[895]

Wie das *Löwe*-Emblem ist das Emblem der *Jungfrau* gut verständlich gehalten. Das Lemma *Durch jungfräuliche Liebe wird es zahm* bezieht sich auf eine bekannte Legende aus dem *Physiologus*. Bei Annäherung einer Jungfrau wird das Einhorn zahm, es springt ihr auf dem Schoß und lässt sich dann zum König in den Palast bringen, wodurch es bezwungen bzw. gefangen werden kann. Das Einhorn ist im übertragenen Sinn Symbol des Erlösers, der aus dem reinen Leib Marias heraus geboren wurde.[896]

Angermairs Deutung veranschaulicht das Epigramm *In dem Jungfrau Schooß der Zorn Wird in Augenblick verloorn*.[897] Vor der Geburt Jesu zeigte Gott sich gegen die Welt durch seine Strafen oft in schrecklicher Gestalt. Nachdem der Sohn in den jungfräulichen und gnadenreichen Schoß Marias eingeschlossen wurde, wurde er mild, freundlich und freigiebig mit seiner Gnade.[898] Das Einhorn könnte, da es mit seinem Horn das von der Schlange vergiftete Wasser reinigt, auch auf Christus, der die Welt von ihren Sünden erlöste, verweisen.[899]

Das Emblem der *Waage* mit dem Lemma *Durch ihre Verdienste überwiegt sie den Erdkreis* bedeutet, dass Maria bereits im Augenblick ihrer Empfängnis sogar die Engel in ihrer Liebe übertraf und auch in ihren anderen Tugenden überstieg, sodass sie in alle Ewigkeit die höchsten Verdienste in der Liebe aufweist und den zweithöchsten Tugendgrad nach Gott innehat.[900] Dies wird dadurch versinnbildlicht, dass auf der durch die *dextera dei g*ehaltenen Waage das Marienmonogramm schwerer ist als die Erdkugel.

Das *Skorpion*-Emblem mit dem Skorpion über dem Zodiakus ist mit dem Lemma *Des Giftes unkundig* versehen. Maria war nie vom Gift der Erbsünde betroffen.[901] Der Skorpion galt als Symbol des Teufels, gefährlicher dunkler Mächte und Todeszeichen sowie für ungezügelte Leidenschaft, wovon Maria ebenfalls nie berührt war.[902]

Das Emblem des *Schützen* mit dem Lemma *Auf diesen und keinen anderen* besagt, dass Maria sich während ihres ganzen Lebens in Gott versenkt habe[903] und dieser ihr einziges Ziel

895 FRIEDLMAIER 1988a, S. 85.
896 KRAUS 2019, S. 68.
897 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 14.
898 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 14f.
899 FRIEDLMAIER 1988a, S. 85.
900 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 15f.
901 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 16.
902 FRIEDLMAIER 1988a, S. 86.
903 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 17.

gewesen sei. Dies macht sie zum Vorbild aller Gläubigen.[904]

Das *Steinbock*-Emblem mit der Darstellung eines Steinbocks im Gebirge weist das Lemma *Immer zum Höchsten* auf. Maria hat in allen Tugenden den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht und in allen Dingen stets nur das Beste und Höchste gewählt.[905]

Das *Wassermann*-Emblem mit seinem Lemma *Je länger, desto breiter* bezieht sich auf die unerschöpfliche Güte und Barmherzigkeit Marias als *Meer der Gnaden*.[906] Umso mehr der Gläubige Maria liebt, umso mehr gibt sie diesem zurück. Umso mehr der Gläubige meint, Gutes von Maria empfangen zu haben, umso mehr ist sie bereit, den Gläubigen Gutes zu erweisen. Das über Gras und Abbruchkante fließende Wasser bezieht sich darauf, dass Maria unergründlicher und tiefer sei als jeder Abgrund.[907] Das Marienmonogramm auf dem Gefäß des Wassermanns spielt an auf die dreimalige Anrufung Marias in der Lauretanischen Litanei als Gefäß, Symbol ihrer jungfräulichen Reinheit. Friedlmaier deutet den Flussgott als Gottvater, der Maria an seine Seite erhoben hat und das Gefäß als Maria, aus dem Christus, das Wasser des Lebens, hervorkommt.[908]

Das Emblem zum Zeichen der *Fische* ist mit dem Lemma *Niemals in der Dunkelheit* versehen. Es bezieht sich auf den von Angermair so bezeichneten *Stern-Fisch*[909] in der unteren Bildhälfte. Dieser symbolisiert die Freiheit Marias vom Schatten der Erbsünde sowie vom *dunsterer Nacht-schröcken*[910] weiterer Sünden.

Im Gegensatz dazu war Maria ein heller Glanz und ein reines Licht bei Tag und Nacht.[911] Auch galten Fische im Altertum als eingeschlechtlich, was auf die Jungfrauengeburt anspielt.[912] Angermair schließt seinen Eintrag mit einem die Botschaft des Emblems zusammenfassenden Auszug eines Liedes, gesungen von einem *Marianischen Schwann*: *Es hat kaum Maria angefangen zu seyn / Hat selbe schon geben den hellesten Schein*.[913]

Der gesamte Zodiakus-Zyklus könnte mit diesem in Zusammenhang stehen, da Angermair das

904 FRIEDLMAIER 1988a, S. 86.
905 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 18.
906 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 19.
907 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 19.
908 FRIEDLMAIER 1988a, S. 86.
909 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 19.
910 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 19.
911 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 20.
912 FRIEDLMAIER 1988a, S. 86.
913 BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 20.

einzige Mal keine große Figur der Kirchengeschichte, sondern einen *Mariophilus*[914] zitiert. Der *Marianische Schwann* bezieht sich möglicherweise auf ein Werk des Tegernseer Benediktiners Gotthard Wagner. Dieser veröffentlichte verschiedene musikalische Werke, darunter einen *Marianischen Schwann, von etlich achtzig Arien*.[915] Bei Bezug auf einen bestimmten *Mariophilus* gibt Angermair üblicherweise einen Hinweis auf dessen Identität. Ein solcher für jene des Autors könnte in dessen verschlüsselter Nennung am Ende des Tierkreises liegen. In Wagners[916] *Marianischem Schwann* findet sich die von Angermair zitierte Sequenz nicht wörtlich, aber inhaltlich.[917] Aus Angermairs Zeit ist kein anderes mit einem *Marianischen Schwann* in Verbindung stehendes Werk bekannt. Ein verlorener lateinischer Zodiakus Wagners könnte dem Konzeptor als Vorlage gedient haben.

Einen Einfluss hierauf hatte die lateinische Ausgabe des *Mundus Symbolicus*,[918] welche die Lemmata zu *Widder*, *Krebs*, *Löwe*, *Jungfrau*, *Skorpion*, *Steinbock* und *Wassermann*[919] enthält. Bergmüller übernimmt weitgehend das Icon der *Jungfrau* (Abb. 60) aus dem *Mundus Symbolicus*. Vorlagen für die anderen Embleme finden sich dort nicht. Die Lemmata in der Marienkapelle stehen im *Mundus Symbolicus* nicht immer mit Tierkreiszeichen in Verbindung. *Ad sublimia semper* bezeichnet hier bspw. eine Flamme.[920] Der *Mundus Symbolicus* nimmt die Rolle einer mittelbaren Vorlage ein. Den spezifischen Zusammenhang zwischen Icon und Lemma stellte erst der Verfasser des vermutlich nicht illustrierten lateinischen Zodiakus her.

914 Bezeichnung für Marienverehrer, vgl. BSB/Bavar. 90-1727, Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727, S. 20; 52; 73.

915 SBB/L.mus.o.4, Lipowsky, Felix Joseph: Art. Wagner (Gotthard). München 1811, S. 366.

916 Wagner war ein Zeitgenosse Angermairs und Bergmüllers, der ein Spektrum an marianischen Schriften publizierte (BSB/Bavar. 172-1,2, Baader, Clemens Alois: Art. Wagner (Gotthard). Augsburg/Leipzig 1824, S. 304). Mindestens zwei Werke Wagners, der *Marianische Schwann* und ein *Musicalischer Hof-Garten*, wurden in Augsburg gedruckt (BSB/Mus.pr. 6983, Wagner, Gotthard: CYGNUS MARIANUS. Das ist: Marianischer Schwann. Vor seinem Tod Das Lob MARIAE auf das Annemlichist verkuendent. Augsburg 1710; SuStBA/Tonk 1053 -1, Wagner, Gotthard: Musicalischer Hof-Garten […]. Augsburg 1717).

917 So die Gleichsetzung Marias mit dem *Schein* in der 3. Strophe von Canto XXII: *Lilgen /Veihel sich auch ducken / d'Keuschheit / Demuth scheint vilmehr / d'Keuschheit / Demuth scheint vilmehr / thun sich in ihr Hill verschmucken / vor dem Schein verbleichet sehr/ thun sich in ihr Hill verschmucken / vor dem Schein verbleichet sehr/ vor dem Schein verbleichet sehr.* (BSB/Mus.pr. 6983, Wagner, Gotthard: CYGNUS MARIANUS. Das ist: Marianischer Schwann. Vor seinem Tod Das Lob MARIAE auf das Annemlichist verkuendent. Augsburg 1710, S. 68-70). Auch könnte das Zitat die übersetzte Paraphrase eines von neun lateinischen Gesängen aus *Canto LXXVIII De B. V. MARIA* (BSB/Mus.pr. 6983, Wagner, Gotthard: CYGNUS MARIANUS. Das ist: Marianischer Schwann. Vor seinem Tod Das Lob MARIAE auf das Annemlichist verkuendent. Augsburg 1710, S. 264f.) sein.

918 Hierbei handelt es sich um ein Werk des Augustiner-Chorherrn Filippo Picinelli, erstmals auf italienisch 1653 in Mailand erschienen. Das deutsche Ordensmitglied Augustin Erath veröffentlichte eine durch weitere Embleme aus deutschen und französischen Emblembüchern ergänzte lateinische Ausgabe (BECKER-CANTARINO 1982, S. 814).

919 BSB/2 L.eleg.m. 92 l-1/2, Picinelli, Filippo/Erath, Augustinus: MUNDUS SYMBOLICUS […]. Bd. 1. Köln 1694, S. 57f.; 68; 114; 117; 403; 411.

920 BSB/2 L.eleg.m. 92 l-1/2, Picinelli, Filippo/Erath, Augustinus: MUNDUS SYMBOLICUS […]. Bd. 1. Köln 1694, S. 68.

Der Lauf der Zeit setzt sich in den Kuppelscheiteln auf der Ebene des Tages fort. Das Emblem im Osten der Kapelle zeigt die aufgehende Sonne, im Süden steht sie im Zenit, im Westen geht sie unter und das nördliche Emblem zeigt eine nächtliche Szenerie. Die Farbigkeit der Embleme korrespondiert mit der Intensität der Sonnenstrahlen zum jeweiligen Tageszeitpunkt. Auf ein frisches Grün folgen ein sattes, dann gedämpftes Gelb und schließlich kräftiges, dunkles Rot. Neben dem täglichen Weg der Sonne zeigen sich hier die vier Himmelsrichtungen[921] und im Segelschiff im Sturm, im Wanderer in der Nacht, in den fliehenden Eulen und Fledermäusen sowie in der sonnenerwärmten, weitläufigen Landschaft die vier Elemente. In Kombination mit den Mariensymbolen Stern, Mond, aufgehende Sonne und Sonne im Zenit werden sie zu theologischen Inhalten, welche die Lemmata als Tugenden Marias und Heilsbotschaften erläutern.[922] Diese stichwortartigen Marienanrufungen fügen sich in Zusammensicht mit den Gebetsüberschriften über den Bogenscheiteln sowie den Reginaanrufungen auf den Spruchbändern der Bodenzwickel[923] in den Zyklus der Lauretanischen Litanei.[924] Die Reihenfolge ist in der Marienkapelle variiert, damit diverse Anrufungen zu den Fulberts *De Annuntiatione Dominica* illustrierenden Emblemen passen.

Das Lemma des Emblems im Osten illustrieren die fünf in Richtung Himmel fliegenden Eulen und Fledermäuse. *Sie flieht* bezieht sich auf Marias leibliche Aufnahme in den Himmel.[925] Auf Marias Präsenz im Himmel weist ihre Bezeichnung als *Königin der Engel* links des Emblems hin.

Allen auf dem Emblem im Süden bezieht sich auf die allen Menschen scheinende Sonne, insbesondere aber auf Maria, die als *Königin der Bekenner* allen eine Fürsprecherin bei Gott ist, die sich zu Christus bekennen. Wie die Sonne allen Menschen scheint, scheint Marias Güte allen Bekennern.

Das Lemma *den Hoffenden* im Westen verweist auf die Auferstehung der Toten und die Funktion der Kapelle als Grablege der Polheims. Wie das Schiff in der Nacht auf gute Fahrt und den kommenden Tag hofft, hofft der Christ auf die Wiederauferstehung. In der Nacht des

921 CHEVALLEY 1995, S. 339.
922 BERG 1989, S. 230.
923 Im Osten links: *REGINA ANGELORVM* (*Königin der Engel*)
Im Osten rechts: *REGINA PATRIARCHARVM (Königin der Patriarchen)*
Im Süden links: *REGINA APOSTOLORVM* (*Königin der Apostel*)
Im Süden rechts: *REGINA CONFESSORVM* (*Königin der Bekenner*)
Im Westen links: *REGINA SANCTORVM OMNIVM* (*Königin aller Heiligen*)
Im Westen rechts: *REGINA VIRGINVM* (*Königin der Jungfrauen*)
Im Norden links: *REGINA MARTYRVM* (*Königin der Märtyrer*)
Im Norden rechts: *REGINA PROPHETARVM* (*Königin der Propheten*).
Vgl. BSB/4 Mus.pr. 53, Haym, Johannes: LITANIAE Textus triplex […]. Augsburg 1582, S. XI.
924 BERG 1989, S. 230f.
925 BIERITZ 1994, S. 265.

Todes stehen die Heiligen und Maria als *Königin aller Heiligen* diesem bei. Die Gestaltung verweist auf Maria als *Meer der Gnaden*.[926]

Das Lemma *den Irrenden* im Norden bezieht sich auf Marias Hilfe für ebendiese. Der dargestellte Wanderer schreitet dank Maria sicher voran. Metaphorisch bezieht sich die Darstellung auf den Lebensweg mit dem Heil als Ziel. Dies evoziert tugendhafte Vorbilder wie die Märtyrer, deren Königin Maria ist.

Die Embleme in den Kuppelscheiteln haben kein direktes Vorbild. Ihre Einbindung in die Raumsituation und ihr im Vergleich zum Tierkreis einfacherer Inhalt verweisen darauf, dass sie eigens für die Marienkapelle konzipiert wurden. Dass Bergmüller sie nicht in die *Anthropometria* aufnahm, resultiert aus dem geringen Stellenwert der menschlichen Figur.

4.3.2.4 Einordnung

Mariologische Zyklen gehören zu den Hauptthemengruppen im ikonographischen Programm Bergmüllers.[927] Generell waren Szenen aus dem Marienleben in katholischen Kirchen ein stets gefragtes Sujet, das Bergmüller theologisch interessant und künstlerisch ansprechend formulierte.[928] Der noch junge Künstler erwies sich bei der Ausgestaltung der Marienkapelle als besonders einfallsreich.[929] Die ungewöhnliche Verbindung mariologischer Szenen mit mythologischen Figuren verschmelzen den mariologischen Festzyklus und den mythologischen Jahreszeitenzyklus[930] zu einer Einheit, die Tierkreis-, Tages- und Jahreszeiten einbindet und sich biblisch, symbolisch und allegorisch immer wieder aufeinander bezieht.[931] Die ungewöhnliche *inventio* der Verschmelzung von Jahreszeiten und Festzyklus macht die Marienkapelle zur Besonderheit unter themengleichen Bildformulierungen.[932]

Die Ausführung als *quadro riportato*[933] erinnert mit dem gliedernden Einsatz architektonischer Elemente und den manchmal angeschnittenen voluminösen Figuren an

926 Dass diese Bezeichnung 1721 relevant war, zeigt eine *Marianischer Gnaden-Brunn. Auß Dem über-Himmlischen Gnaden-Meer Maria herquellend* betitelte, 1713 bei den Jesuiten gehaltene Predigt (BSB/Hom. 2093 a, o.A.: Andere Predig. Marianischer Gnaden-Brunn […]. Augsburg 1715, S. XXXXIII-LXVI).
927 EPPLE 1988, S. 80.
928 EPPLE 2013, S. 142.
929 EPPLE 2001, S. 11.
930 STRASSER 2004, S. 64.
931 EPPLE 2001, S. 11f.
932 EPPLE 1988, S. 80.
933 einansichtige, tafelbildartige Malereien mit geringer Untersicht (EPPLE 2001, S. 12). Bergmüller begriff sein Werk noch als an die Decke transferiertes Tafelbild (FRIEDLMAIER 1988b, S. 80).

Bergmüllers Lehrer Johann Andreas Wolff, die Malerei des römischen Barock und Bergmüllers eigenes Schaffen in Kreuzpullach. Die Komposition ist im Vergleich zu seinem früheren Werk differenzierter, die Ikonographie tiefgründiger und die Malweise deutlich überlegen.[934] Die starke zeichnerische Auffassung der Figuren lässt deren Körper hart aus der als spätbarocke Hülle drapierten Kleidung hervortreten. Besonders deutlich macht dies die Hell-Dunkel-Wirkung im Bildraum. Vorrangig die Gliedmaßen fallen durch die grelle Ausleuchtung auf.[935] Die Figuren sind von reichen Stoffmassen mit knittriger Faltenstellung umgeben, unter denen die Glieder plastisch hervortreten, was, insbesondere bei der *Heimsuchung*, an niederländische Vorbilder, primär van Dyck, erinnert.[936]

Der erkennbare niederländische Einfluss macht die Marienkapelle zu einem wichtigen Rezeptionszeugnis von Bergmüllers Reise in die Niederlande,[937] wenn auch die Einwirkung des römischen Barock deutlich überwiegt.[938] Er ließ sich insbesondere von durch Stichen vermittelten Mariendarstellungen Marattas inspirieren.[939] Ein wichtiger Faktor ist Bergmüllers Erfahrungsschatz als Fassadenmaler, der zum räumlichen Aufbau der Kompositionen mit ihren abgestuften Elementen und Architekturhintergründen beiträgt.[940] Die Marienkapelle kann etwa durch die Verteilung der Ikonographie auf mehrere Felder sowie die längsovale Bildkomposition mit ausgeprägtem tafelbildhaftem Charakter zwar als repräsentatives Beispiel für Bergmüllers Frühwerk gesehen werden, jedoch zeigt sie bereits deutliche Zeichen eines stilistischen Übergangs, seien es erste, zögerliche Experimente mit Untersicht im Kuppeltambour oder die Aufnahme illusionistischen Stucks.[941]

934 EPPLE 2001, S. 12.
935 FRIEDLMAIER 1988b, S. 80f.
936 DIEDRICH 1959, S. 26f.; 181.
937 FRIEDLMAIER 1988b, S. 81.
938 CHEVALLEY 1995, S. 339.
939 So Darstellungen der *Verkündigung* (Abb. 61) oder *Mariengeburt* (Abb. 62). Die mit ausgebreiteten Armen aufschwingende Maria aus Marattas *Himmelfahrt* (Abb. 63) findet sich noch auf dem Prittrichinger Hochaltarblatt und freskiert in der Augsburger Dominikanerkirche (EPPLE/STRASSER 2012, S. 22f.).
940 CHEVALLEY 1995, S. 339.
941 FRIEDLMAIER 1988b, S. 80.

4.3.3 Nepomukskapelle

4.3.3.1 Die Deckenmalerei der Nepomukskapelle

1729 wurde Johann Nepomuk, u.a. Generalvikar des Prager Bistums, durch Papst Benedikt XIII. heiliggesprochen. Joseph Benno Ernst Thomas Graf von Spaur argumentierte, dass der Heilige ebenfalls Domkapitular, also einer von ihnen, gewesen sei. Daher ergriff das Domkapitel besondere Maßnahmen zur Feier der Heiligsprechung, wozu die Errichtung des Johann-Nepomuk-Altars über dem Kreuzaltar am Ostchor mit einem Auszugsbild von Bergmüller gehörte. 1730 entstand die Idee, dem neuen Heiligen einen Altar in der Marienkapelle oder eine neue Kapelle an der Südseite des Doms zu widmen. Nach Konflikten mit der Stadt wegen des Baurechts in der Finsteren Gräd wurde erwogen, die Form der neuen Kapelle der Josephskapelle anzupassen. Letztlich fiel der Entschluss, eine exakte Kopie der Marienkapelle zu errichten. Die Finanzierung lief zögerlich, da eine engagierte Stifterfamilie wie die Polheims fehlte.[942]

Der ab 1731 errichtete Bau bildete gleich dem Paar aus Josephs- und Kreuzkapelle ein zweites Kapellenpaar. Gabrieli wurde nicht konsultiert. Die Ausstattung orientierte sich an der Marienkapelle, allerdings wurden neben Bergmüller keine erstklassigen Künstler beschäftigt. Dieser malte bereits vor der Heiligsprechung Johann Nepomuks eine *Verklärung* desselben sowie für den Altar der in der Kapelle situierten Bruderschaft vom Guten Tod[943] den *Tod des guten Christen*. *Der Tod des guten Christen* würde jedoch auch formal in den in St. Remigius in Bergheim erhaltenen Hauptaltar passen, sodass letztlich fraglich ist, welches Bild diesen schmückte.[944]

Da sie bereits 1807 abgerissen wurde, ist über die 1734 vollendete Kapelle[945] nur wenig bekannt. Ihr äußeres Erscheinungsbild, das weitgehend der Marienkapelle glich,[946] überliefern in Darstellungen des Dombezirks in leicht angehobener Perspektive lediglich der Hochstiftskalender 1748 und eine Illustration des Papstbesuches 1782.[947] Ausgehend von der

942 HEISS 2009, S. 17f.
943 Johann Nepomuk ist der Patron der Sterbenden (HERZOGENBERG 1974, Sp. 154).
944 HEISS 2009, S. 18f.
945 CHEVALLEY 1995, S. 347.
946 Die nach Süden ausgerichtete Nepomukskapelle verfügte über zwei Fenster, der Grundriss war gleich (HEISS 2009, S. 18f.).
947 Eine Rekonstruktion des Bauwerks findet sich bei KUHN 1993, S. 55.

Raumdisposition verfügte die Nepomukskapelle wohl ebenfalls über vier Bildfelder an der Kuppel und eines im Tambour. Der gebotene Sparzwang wird zum Verzicht auf einen komplexen emblematischen Zyklus geführt haben. Quellen nennen lediglich Scheffler als Maler,[948] ohne etwas über Aussehen und Thematik der Fresken zu erzählen.[949]

Scheffler beschäftigte sich schon um 1726 mit Johann Nepomuk. Die Darstellung der *Vision des hl. Nepomuk*, womöglich im Kontext der verlorenen Altarbilder der Ellwanger Jesuitenkirche, befindet sich bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg.[950] Dort liegt ebenfalls ein erstmals 1979 publiziertes Blatt,[951] das die *Verehrung des hl. Johann Nepomuk* zeigt (Abb. 64). Die Objektbeschriftung vermutet einen Zusammenhang mit der um 1734 entstandenen[952] Ausmalung der Nepomukskapelle, was der der Marienkapelle entsprechende Rahmen bestätigt. Dies verweist auf einen fünfteiligen Nepomukszyklus.

4.3.3.2 Bildbeschreibung

Der Freskenentwurf zeigt hochoval in Schrägsicht[953] zentral den sterbenden Johann Nepomuk in Chorkleidung auf einem Teppich. Sein Oberkörper ist erhoben, seine Beine sind ausgestreckt. Sein Kopf neigt sich zum Corpus eines Kruzifixes mit Palmzweig. Zu seinen Füßen wirft sich eine Frauengestalt mit Krone, Zepter und Hermelinmantel nieder, hinter dieser zwei halbfigürliche, aufwendig gekleidete, ergriffene Frauengestalten. Auf einem Podest über Johann Nepomuk sitzt auf einem Thron die diesen anblickende und segnende Ecclesia. Über ihr schwebt eine Taube in einem vom oberen Bildrand zum Kruzifix führenden Lichtstrahl. Vom Betrachter aus links der Ecclesia steht eine prächtig gekleidete Frau mit einer Zeichnung der Ansicht und des Grundrisses der Kapelle in der Hand, links von ihr eine weitere prächtig gekleidete Frau, die den Heiligen stützt. Hinter ihr ist angeschnitten ein zerbrochenes Rad dargestellt. Entlang des oberen Bildrands zieht sich ein von Putten und Puttenköpfen gehaltener Vorhang. Zwei weitere, einander zugewandte Putten schweben

948 CHEVALLEY 1995, S. 347.
949 Die einzige bekannte Quelle besagt: *Vor wenig Jahren ist ein wackerer Mahler in Oehl u. Fresco, Schefler mit Namen, gestorben, von ihm ist alhier in Fresco zu sehen obige S. Joh. Nepom. Capelle, in St. Ulr. Kloster einige Deckenstücke, in dem Hof die TaufC. und die Tugenden in Grau gemahlt.* (SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769, zitiert nach HARTMANN 2015, S. 219).
950 KUNZE 2001, S. 166f.
951 HARTMANN 2015, S. 283.
952 HARTMANN 2015, S. 219.
953 HARTMANN 2015, S. 125.

schräg rechts über Ecclesia, der untere Putto mit Buch unter dem linken Arm und Schlüsseln in der linken Hand, der obere Putto mit einem Kelch in der rechten Hand, auf den er deutet. Im rechten Bildvordergrund sitzt auf einem Quellkrug ein auf die Szenerie blickender Flussgott auf dem Erdboden, der in der linken Hand ein Paddel mit geschwungenem Blatt führt. Der Hintergrund besteht aus einer barocken Apsis mit kassettierter Decke.

4.3.3.3 Analyse

Ecclesia als Verkörperung des Neuen Bundes folgt der gängigen Ikonographie der Personifikation der Kirche als erhabene, königliche Frau mit Tiara und Schlüssel als Attributen des Papsttums.[954] Die Schlüssel hält hier ein Putto. Das ergänzende Papstkreuz in Ecclesias linker Hand weist die drei charakteristischen Querbalken auf.[955] Die von den beiden Putten geführten Attribute Buch und Kelch symbolisieren Fides, den Glauben.[956] Kirche und Glaube stehen für die Johann Nepomuk segnende geistliche Gewalt. Die in Proskynese dargestellte Frauenfigur symbolisiert die weltliche Gewalt des Kaisertums. Die Geste resultiert aus dem Martyrium des Heiligen auf Befehl des römischen und böhmischen Königs Wenzel von Luxemburg,[957] worauf der Palmzweig in den Händen Johann Nepomuks verweist und wofür die weltliche Gewalt sühnend um Abbitte ersucht. Kirche und Dreifaltigkeit, symbolisiert durch den Lichtstrahl aus dem Himmel, den Corpus am Kruzifix[958] und die Taube des Heiligen Geistes, segnen Johann Nepomuk für dessen Treue zur Unverletzlichkeit des Beichtgeheimnisses und nehmen ihn unter die Heiligen mit der ihm präsentierten Nepomukskapelle als Resultat auf. Die stützende Figur empfiehlt den Sterbenden der Kirche. Das zerbrochene Rad fungiert als weiterer Hinweis auf Johann Nepomuks Martyrium.

Der Flussgott im Vordergrund verweist auf den Tod des Heiligen in der Moldau, das Flößerpaddel zusätzlich auf seine Todesart.[959] Andere Entwürfe für die Nepomukskapelle

954 WEIS 1957.
955 OROSZ 2014, S. 290.
956 Vgl. die Ausführungen zu *Fede Christiana* und *Fede Cattolica* bei EVANS 1972, Sp. 376.
957 Johannes von Nepomuk avancierte 1390 zum Generalvikar. In dieser leitenden Position verteidigte er die kirchlichen Immunitätsrechte gegen den König, wodurch er dessen Hass auf sich zog. Am Abend des 20. März 1393 wurde er nach schwerer Folter, der Überlieferung nach unter Beteiligung des Königs, von der Karlsbrücke in die Moldau gestürzt. Der angebliche Grund war die Weigerung Johann Nepomuks, das Beichtgeheimnis der Königin Johanna zu brechen. Tatsächlich dürfte er in der Exkommunikation eines königlichen Günstlings sowie der Bestätigung eines Wenzel nicht genehmen Kandidaten als Abt von Kladruby (Kladrau) liegen (DAHM 1992, Sp. 499).
958 Kruzifix, Palmzweig und Chorgewand gehören zur typischen Nepomuks-Ikonographie.
959 Daher ist Johann Nepomuk Patron der Schiffer und Flößer (HERZOGENBERG 1974, Sp. 154) sowie

existieren nicht mehr, im Flussgott liegt aber ein Hinweis auf die Gestaltung der drei weiteren Kuppelgemälde. Sein Vorbild liegt in der für den 1588-94 von Hubert Gerhard[960] für den Augustusbrunnen[961] (Abb. 65) auf dem heutigen Augsburger Rathausplatz geschaffenen *Personifikation des Flusses Lech*. Bedingt durch die Zuwendung zur Hauptszene ist dessen Körperhaltung leicht variiert und Scheffler fügte zwecks Charakterisierung die Quellamphore hinzu, aber an seinen Attributen ist er eindeutig zu erkennen. Die korrespondierende Aufnahme von nach *Singold*, *Wertach* und *Brunnenbach* abgeleiteten Figuren ist anzunehmen. Schefflers Zyklus war vermutlich chronologisch angelegt, zeigte im unteren Kuppelbereich je eine Szene aus dem Leben des Heiligen[962] in Kombination mit einem Flussgott, kulminierte in der *Verehrung des hl. Johann Nepomuk* und zeigte im Tambour dessen *Glorie*. Das Tambourfresko wurde spätestens bei Abtragung der Laterne 1781[963] zerstört.

Dieser lokale Bezug auf den Augustusbrunnen mit seinem bereits zur Erbauungszeit vorhandenen Denkmalcharakter[964] weist auf die Verehrung des Augsburger Domkapitels für Johann Nepomuk hin und bringt dessen in Augsburg bisher nicht heimischen Kult den Rezipienten näher. Gleichzeitig stellt Scheffler sich mit der Rezeption der Brunnenfiguren des Augustusbrunnens in seinem ersten Augsburger Werk der Stadt als Deckenmaler vor.[965]

Schutzheiliger gegen Wassergefahren und Brückenbruch (DAHM 1992, Sp. 500).

960 EMMENDÖRFFER 2018, S. 310.

961 Auf dessen Beckenrand lagern vier Gottheiten als Personifikation der Gewässer der Stadt und ihres Territoriums: *Lech*, *Wertach*, *Singold* und *Brunnenbach*. Die Personifikationen tragen die Flüsse und deren Nutzen für die Stadt charakterisierende Attribute: Der *Lech* ein Floßruder, Fichtenzapfen im Haar und ein Wolfsfell über dem Schenkel, die *Wertach* ein Fischernetz und einen Fisch, die *Singold* Ähren in Haar und Hand sowie ein Mühlrad und der *Brunnenbach* eine Wasserkanne und ein Füllhorn mit Früchten (DIEMER 2018, S. 309). Die originalen Figuren sind mittlerweile im Maximilianmuseum aufbewahrt. An ihrer Stelle auf dem Rathausplatz befinden sich Repliken.

962 Gängige Szenen der Nepomuks-Ikonographie sind ein *Lichtzeichen bei der Geburt des Heiligen*, dessen *Heilung durch Maria*, das *unlöschbare Mal des Heiligen*, seine *Almosenspende*, *Johann Nepomuk tadelt die Grausamkeit König Wenzels*, *Johann Nepomuk hört die Beichte der Königin*, sein *Gebet vor dem Kruzifix*, seine *Wallfahrt nach Altbunzlau*, die *Gefangennahme des Heiligen*, *König Wenzel lässt Johann Nepomuk zwischen bischöflichen Insignien und Folter wählen*, seine *Folterung mit Fackeln*, der *Sturz in die Moldau*, die *Bergung der Leiche*, *Hilfesuchende am Grab Johann Nepomuks*, die *Auffindung der unversehrten Zunge* sowie die *Glorie des Heiligen* (HERZOGENBERG 1974, Sp. 156). Das Rad verweist auf eine Folterszene.

963 Im September 1780 war *die bleiern Kuppeln ober der […] St. Joannis Nep. Kapelle* (StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/NA A 5680, Sitzungsprotokoll vom 27. September 1780) schadhaft, sodass für das kommende Frühjahr Bauarbeiten beschlossen wurden. Der Zimmermeister Schuster erhielt Ende des Jahres 1781 *15 fl 37 x für die in der St. Johannis Kapelle uber dem Gewölb abgetragene Laterne* (StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/NA A 5681, Sitzungsprotokoll vom 14. Dezember 1781) ausgezahlt.

964 EMMENDÖRFFER 2018, S. 310.

965 HARTMANN 2015, S. 210.

4.3.3.4 Einordnung

Die Parallelen zur Marienkapelle erschöpfen sich nicht in der Raumdisposition. Auf diese verweisen auch die Beigabe einer antikisierenden Gottheit, der an die *Mariengeburt* erinnernde Vorhang und der tafelbildhafte Charakter des Entwurfs. Denkbar ist daher die Aufnahme einer marianischen Szene in die Ausmalung der Kuppel. Trotz der von Scheffler angestrebten harmonischen Wirkung beider Kapellenbauten bringt er durch das vermehrte Personal und damit die Dynamisierung der Komposition seine eigene Prägung zum Ausdruck.Die Einordnung der Einzelfiguren in den großen inhaltlichen und ästhetischen Zusammenhang, die auf die konstruktive Erweiterung des Realraums abzielende inhaltliche Besetzung der Scheinarchitektur[966] und die kraftvolle Figurenbildung erinnert an seinen zeitlebens von ihm rezipierten Lehrer Asam.[967]

Engel – hier Putten –, die Stoffe bändigen, um den Blick des Betrachters freizugeben, finden sich mehrfach bei Asam, so im Fresko der Vierungskuppel der Weingartner Wallfahrtskirche. Eine Prägung von Schefflers Werk durch Asam ist an konkreten Beobachtungen dingfest zu machen, findet sich jedoch insbesondere in Schefflers Frühwerk, in dem der in den gemeinsamen Jahren erarbeitete Fundus an Motiven, Typen, Raumkonzepten, Ordnungssystemen und Gestaltungsprinzipien die Basis für sein weiteres künstlerisches Schaffen bildete. Kreisrunde oder ovale Bildfelder sind bei Scheffler sonst selten. Häufiger begegnen offene Säulenarchitekturen, über denen der Himmel oder, hier nur angedeutetes, himmlisches Geschehen sichtbar wird.[968]

Scheffler nimmt allegorische Figuren auf, die Entsprechungen im 1727/28 entstandenen Entwurf für den Ingolstädter Orbansaal und den 1728/29 im Schloss ob Ellwangen gemalten Deckenbildern finden. Den von Asam her kommenden Grundstock an Motiven erweitert er durch zahlreiche weitere Anregungen wie Ripas *Iconologia* und unterzog das Erlernte einer stetigen Prüfung hinsichtlich der Sinnhaftigkeit der Verwendung. Eine Weiterentwicklung nahm er im Bedarfsfall vor.[969]

Ein solcher ist hier gegeben, denn angestrebt war ein mit der Marienkapelle harmonisierendes Gesamtbild, wodurch hier eine Synthese von Bergmüllers und Asams Raum- und

966 RUPPRECHT 1986, S. 23f.
967 PAULA 2005, S. 614.
968 HARTMANN 2015, S. 103; 105; 111.
969 HARTMANN 2015, S. 111; 126.

Bildkonzepten mit für Scheffler typischem fromm-belehrenden Grundton[970] als frühes Zeugnis der versuchten Annäherung an den Bergmüller-Kreis während seiner Augsburger Zeit[971] entstand.

4.4 Barfüßerkirche

4.4.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Die Geschichte der Barfüßerkirche beginnt nach recht widersprüchlichen Quellen am 16. Oktober 1221, als Cäsar von Speyer an der Spitze der Franziskaner-Minoriten in der Stadt ein Ordenskapitel abhielt.[972] Eine Konventsgründung im Jahr des Ordenskapitels, der Beginn des franziskanischen Wirkens in Deutschland, ist schriftlich nicht belegt, aber wahrscheinlich.[973] 1243 überließ Bischof Siboto von Seefeld den Minoriten ein ummauertes Grundstück zum Bau eines Klosters, auf dem im selben Jahr eine wohl eher behelfsmäßige Kirche errichtet worden sein soll, die vermutlich Jakobus d. Ä. geweiht war.[974] Ihren neuen Titel *Zur heiligen Jungfrau Maria* soll sie im folgenden Jahr wahrscheinlich wegen einer dem hl. Jakob geweihten Kapelle in der östlichen Vorstadt erhalten haben. Zwei gleiche Patrozinien in unmittelbarer Nachbarschaft waren nicht möglich.[975] Der Konvent der Franziskaner-Minoriten ist 1251 erstmals urkundlich bezeugt.[976] Wie dessen vorläufiges Kloster und seine behelfsmäßige Kirche[977] ausgesehen haben, ist nicht bekannt. Die als Folge der regen Aktivitäten des Klosters große Popularität der Franziskaner-Minoriten führte 1265 dank großzügiger Stiftungen der Bürgerschaft zur Errichtung einer neuen Kirche zu Ehren der

970 MARTINI 1995, Sp. 38.
971 PAULA 2005, S. 614.
972 JESSE 1982, S. 17.
Die strengen Regeln des im selben Jahr gegründeten Ordens untersagten u.a. das Tragen von Fußbekleidung (JESSE 1982, S. 17), wovon sich der Name *Barfüßer* ableitet (BALK 1994, S. 2).
973 JOHANNS 1999, S. 9.
974 Die Gemeinschaft lebte zunächst in einem vom Domkapitel geschenkten (LANKES/STEGMÜLLER O.J.b.) ehemaligen Brauhaus im Handwerkerviertel unterhalb des Perlachbergs (JOHANNS 1999, S. 9).
975 BALK 1994, S. 2.
976 LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009a.
977 Ludwig Graf von Helfenstein, Dompropst unter Bischof Hartmann von Dillingen, schenkte mit Bewilligung des Domkapitels (JESSE 1982, S. 17) 1265 den Minderbrüdern zur Erweiterung ihrer Kirche zwei Häuser bei der Stadtmauer am Stravanstor, später Barfüßertor (BALK 1994, S. 3). Da in den Quellen keine Wohnsitzänderung der Franziskaner-Minoriten überliefert ist, hat sich wohl bereits der erste provisorische Konvent an der Stelle der heutigen Kirche befunden. Darauf deutet deren Lage an einem Lecharm, da Brauereien gewöhnlich an wasserreichen Orten errichtet wurden (JOHANNS 1999, S. 9).

Jungfrau Maria sowie neuer Klostergebäude. Auch von diesem frühgotischen Bau existieren weder Beschreibungen noch Bildquellen.[978] Kloster und Kirche fielen 1398 einer von einer nahegelegenen Backstube ausgehenden Feuersbrunst zum Opfer. Da dies kein Verschulden der Minderbrüder war, gewährte der Stadtrat finanzielle Unterstützung beim Wiederaufbau,[979] woran sich Domkapitel und Bürgerschaft anschlossen, sodass 1407-11 ein Neubau erstellt werden konnte.[980] Seitdem wird die Klosterkirche der Franziskaner-Minoriten als Barfüßerkirche bezeichnet.[981] Der ungewöhnlich große und sehr hohe Neubau[982] war vermutlich eine der ersten und größten Gemeinschaftsleistungen von Bürgerschaft, Stadt und Domkapitel.[983]

Die Ordensgemeinschaft der Minderbrüder begann bereits um 1500, in der durch allerlei Missstände hervorgerufenen schweren Krise der Kirche allmählich zu zerfallen.[984] Auch die Geschehnisse zu Beginn der Reformation beeinflussten die Bettelordensklöster zwangsläufig stark, da deren Kontakte zur einfachen Bevölkerung durch ihre längst geübte Zusammenarbeit mit der Bevölkerung und Anteilnahme an deren geistigen und seelischen Fragen in Kombination mit der Spaltung des Franziskaner-Minoritenordens in eine strenge und eine

978 JOHANNS 1999, S. 9.
Untersuchungen im Zuge des Wiederaufbaus der Kirche nach 1944 lassen Vermutungen über dessen Gestalt zu. Die Grundmauern des Baus werden sich mit jenen des heutigen Chors gedeckt haben, sodass die Vorkirche als schlichter, einschiffiger Bau mit polygonalem Chorabschluss denkbar ist. Für die These, dass die Kirche in ganzer Länge mit einer Unterkirche ausgestattet war, existieren keine stichhaltigen Belege. Wegen der dem Armutsprinzip des Ordens entspringenden strengen franziskanischen Bauvorschriften wäre eine Unterkirche von solchen Ausmaßen recht ungewöhnlich. Der Kirchenbau wurde 1356 durch eine Stiftung Ulrich Ilsungs d. Ä. erneuert und das Kloster zeitgleich erweitert (JOHANNS 1999, S. 9). Die Kirche, einer der Mittelpunkte des religiösen Lebens in Augsburg, präsentierte sich nun als gotische Hallenkirche, was dem Zeitgeschmack wie den seelsorgerischen Anforderungen entsprach (JESSE 1982, S. 19).

979 BALK 1994, S. 3.

980 JOHANNS 1999, S. 9.
Dieser fortan das Augsburger Stadtbild entscheidend prägende Kirchenbau wurde als dreischiffige, flachgedeckte Basilika über sieben oktogonalen Pfeilerpaaren errichtet. Wahrscheinlich fußte der einschiffige, langgestreckte Chor mit polygonalem Abschluss auf den Grundmauern des Vorgängerbaus. Der mächtige Chor war im Gegensatz zum sechsjochigen, flachgedeckten Langhaus gewölbt und in drei Joche aufgeteilt. Ein Lettner trennte Chor und Langhaus. Nördlich des Chors wurde 1407 die Alexius-Kapelle der Rehlinger geweiht, südlich befand sich die Sakristei. Die Errichtung einer Empore an der Westwand des Langhauses fällt scheinbar in die Bauzeit, sie wurde aber erstmals 1520 urkundlich erwähnt (JOHANNS 1999, S. 10). Mit diesem Neubau entstand definitiv die dreischiffige, achtjochige Gruftkirche unter dem Ostchor (HAGEN 1994, S. 84).

981 HAGEN 1994, S. 84.

982 BALK 1994, S. 3.

983 Das Verhältnis der Barfüßer zu Magistrat und Bürgerschaft war sehr gut. So stellten sich während des Augsburger Schismas (ab 1413 herrschender Konflikt zwischen Stadtrat und König Sigismund auf der einen und Anselm von Nenningen auf der anderen Seite um die Besetzung des Bischofsstuhls, den endgültig die Berufung Peter von Schaumbergs 1424 beilegte. Zum Augsburger Schisma siehe ZOEPFL 1955, S. 360-380) die Minderbrüder auf die Seite der Stadt, was ihnen die Sympathie des Volkes sicherte. Zwischen den Augsburgern und den Barfüßern herrschte bis in die Reformation eine beiderseitige Freundschaft (JESSE 1982, S. 21f.).

984 BALK 1994, S. 3.

gemäßigte Observanz zu einer gefährlichen Abhängigkeit von der erregten Volksstimmung führten.[985] 1524 hinderte eine erregte Volksmenge einen der Barfüßermönche daran, nach altkirchlichem Brauch Wasser zu segnen, wobei sein Buch zerschnitten und ins Wasser geworfen wurde. Nach diesem Aufruhr verließen viele Mönche das Kloster und heirateten.[986] Die Abkehr von der mittelalterlichen Kirchenordnung und die Hinwendung zur Kirchenreform vollzog sich in der Barfüßerkirche am deutlichsten und die die von den Barfüßern ausgehenden Reformbestrebungen zerspalteten das Kirchenwesen in Augsburg immer mehr, wobei sich gerade der Gegensatz zwischen Luther und Zwingli negativ auf das kirchliche Leben auswirkte.[987] Nach der Abschaffung der alten Messordnung 1534[988] avancierte die Barfüßerkirche im Folgejahr zur ersten protestantischen Pfarrkirche der Stadt.[989] Der Restitutionsvertrag zwischen Bischof Truchsess von Waldburg und dem neuen Stadtregiment,[990] das durch die Karolinische Regimentsordnung unter patrizischen wie katholischen Vorzeichen[991] anstelle der Zunftverfassung aus dem Jahre 1368 getreten war, führte zur Rückgabe aller 1534 und 1537 von den Protestanten beschlagnahmten Kirchen[992] und der Wiederherstellung der Rechte des katholischen Klerus.[993] Dem protestantischen Bevölkerungsanteil von etwa 90 % blieb nur die Barfüßerkirche, St. Anna und St. Jakob sowie die Predigthäuser St. Ulrich, St. Georg und Heilig Kreuz zur Verrichtung gottesdienstlicher Handlungen.[994]

---

985 JESSE 1982, S. 24.
Der Stadtrat berief auf öffentlichen Druck den Prediger Blasius Kern an der Barfüßerkirche ab, was in einer Stärkung des Einflusses des größtenteils reformationsfreundlichen Rats auf die Geschicke von Kirche und Kloster resultierte (JESSE 1982, S. 24). 1523 war die Barfüßerkirche Schauplatz der ersten *Pfaffenhochzeit* Augsburgs, bei der der aus Basel geflohene Priester Jakob Griesbeutel den Bräutigam stellte (BALK 1994, S. 3). Die Schilling-Affäre, eines der markantesten Frühereignisse der Augsburger Reformation, fand weitgehend im Barfüßerkonvent statt. Schillings Nachfolger Michael Keller, ein leidenschaftlicher Zwinglianer, predigte beinahe 20 Jahre lang gegen Luther und spaltete die Augsburger Reformation in ein lutherisches Lager mit Zentrum bei St. Anna und in ein zwinglianisches Lager beim Barfüßerkloster (BALK 1994, S. 3).
Auf die Schilling-Affäre soll hier nicht weiter eingegangen werden. Zu dieser siehe SAFLEY 2011, S. 45-49.
986 BALK 1994, S. 3.
1526 löste sich der Konvent auf. Der letzte Guardian wurde Weltgeistlicher. 1535 übertrug der Rat die Gebäude des ehemaligen Barfüßerklosters der Jakobspfründe (LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009a). Die mehrflügeligen Klosterbauten südlich der Kirche entlang des Stadtgrabens wurden zum großen Teil (HAGEN 1994, S. 84) ab 1538 (JOHANNS 1999, S. 10) abgerissen, um einem 1543 erstellten Neubau der Jakobspfründe zu weichen (HAGEN 1994, S. 84). Karl V. versuchte vergeblich, die Franziskaner-Minoriten wieder nach Augsburg zu holen (LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009a).
987 Letztlich führte der Beitritt Augsburgs zum Schmalkaldischen Bund 1536 (SCHMIDT 1989, S. 58f.) zur Abwendung vom Zwinglianismus. Ab Mitte der 1530er-Jahre setzte sich die Lehre Luthers endgültig durch (BAER 1998b).
988 JESSE 1982, S. 25; 28.
989 LANKES/STEGMÜLLER O.J.b.
990 BALK 1994, S. 4.
991 PAULUS 2017.
992 LENGLE 1998b.
993 BALK 1994, S. 4.
994 LENGLE 1998b.

1609 erhielt die Kirche durch eine Spende des Soldaten Johannes Schmalholtz über 300 fl eine neue Orgel, die 840 fl kostete.[995] Im Dreißigjährigen Krieg versuchten die Minoriten 1627 durch eine Intervention bei Ferdinand II., wieder in den Besitz von Kirche und Kloster zu kommen. Der Stadtrat verhinderte dies bis zur Übergabe der Kirche an die Katholiken infolge des Restitutionsedikts 1629.[996]

Am 4. Dezember 1631 zogen Barfüßermönche ins Pfarrhaus ein, aber im Folgejahr wurden den Protestanten nach der Eroberung Augsburgs durch die Schweden ihre Kirchen wiedergegeben. Die Rückeroberung der Stadt durch kaiserliche Truppen änderte die Verhältnisse abermals und die protestantischen Pfründeninhaber wurden aus der Stadt ausgewiesen. Infolge des Westfälischen Friedens erhielten die Protestanten ihre Kirchen, Schulen, geistlichen Güter und Stiftungen zurück, die Barfüßerkirche am 13. Februar 1649. In Vorbereitung auf die feierliche erste Predigt in der nun wieder protestantischen Kirche am 23. Mai 1649 erfolgte eine gründliche Renovierung.[997]

Verschiedene Umbauten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, etwa an Lettner und Emporen, minderten den gotischen Charakter des Baus nicht erheblich. Dies geschah erst mit der Erneuerung des Innenraums in barocken Formen[998] ab 1723,[999] bei der der Lettner entfernt und die Pfeiler in barockem Sinn umgestaltet wurden.[1000] Der Kirchenpflege war bereits zuvor

995 JESSE 1982, S. 30.
Dieses durch Marx Günzer erstellte Instrument sorgte für weites zeitgenössisches Aufsehen. 1708 richtete Anton Berger aus Augsburg, von dem auch der Subbass stammt, neue Bälge ein und 1735 war der Kaufbeurer Orgelmacher Johann Cronthaler an der Orgel tätig, wo er aller Wahrscheinlichkeit nach die Quinte 3’ durch eine Gamba 8’ ersetzte (O.A. O.J.c). 1741 wurde sie nochmals repariert (AdBK, Mit Gott / Der Evangelischen / Kirchen / zu denen / Barfüssern / Kirchen Buch. / Das Bau Wesen / und / Andere Denckwür- / dige Begebenheiten / Betreffend. / Von A.° 1649. her, S. 406: *Mittwoch den 11ten Oct: ist dem Orgelmacher von Regenspurg, Hen Frantz Jacob Spath, vor die Reparierung unserer Kirchen=Orgel p Acht Gulden, bezahlet worden*). Zum 200. Jubiläum des Augsburger Religionsfriedens 1755 plante man eine neue Orgel. Günzers Werk wurde abgebaut, in der Zeitung inseriert und nach Gabelbach (Lkr. Augsburg) verkauft, wo es 1758 seinen Platz auf der oberen Empore fand. Die beim Verkauf der alten Orgel erlösten 250 fl flossen wohl in die Abzahlung des neuen Instrumentes ein (O.A. O.J.c), das Kosten in Höhe von 10.072 fl 24 x verursachte (StadtAA/00405/Kirchen und Klöster/Barfüßerkirche/7, Berechnung, der Einnahme und Außgaben, der Evangel. Barfüßer Kirchen, den Neuen Orgel-Bau daselbst betr: de Annis 1754. 55. 56. 57. et 58).

996 Das 1629 durch Ferdinand II. verkündete Restitutionsedikt verpflichtete die Protestanten, alle seit dem Passauer Vertrag 1552 in Besitz genommenen Kirchengüter herauszugeben (DOBSCHÜTZ 1981, S. 10f.). Bischof Heinrich V. von Knöringen (WALLENTA 2019, S. 4), eifriger Unterstützer des Edikts (SCHOTT 1903, S. 17), wurde in einem Sonderschreiben die uneingeschränkte geistliche Jurisdiktion zugestanden und die Befugnis gewährt, die protestantische Lehre gänzlich abzustellen. Die protestantischen Geistlichen wurden gezwungen, sich den Katholiken anzuschließen oder binnen vier Wochen die Stadt zu verlassen (DOBSCHÜTZ 1981, S. 11). Das Vermögen der protestantischen Gemeinden fiel an katholische Zechpfleger (SCHOTT 1903, S. 18f.).

997 JESSE 1982, S. 30f.
Nur der Barfüßerpfarrer Philipp Weber und sein Diakon Paul Jenisch, die 1635-49 die Gottesdienste im Hof des Annakollegs abhielten, durften aufgrund ihres Bürgerrechts in der Stadt bleiben (JESSE 1982, S. 31).

998 JOHANNS 1999, S. 10.

999 DREYER 2017a, S. 86.

1000 JOHANNS 1999, S. 10.

bewusst, dass *Demnach eine unvermeidliche Noth erforderte, daß in u. an diesem lieben Gottshauß, ein und anders repariert und verbessert werde*.[1001]

Die Wände und Decken wurden stuckiert und freskiert.[1002] Der 1724 erstellte Stuck stammt von Lotter, die Fresken galten lange als alleiniges Werk Bergmüllers.[1003] Die folgenden Jahrzehnte sahen eine kontinuierliche Ergänzung des Baus und der Ausstattung.[1004] Krönender Abschluss der Barockisierung war die Aufstellung der Stein-Orgel 1757.[1005]

Die Mediatisierung Augsburgs 1806 bedeutete für die protestantische Kirche zwei große Veränderungen. Das kirchliche Oberhoheitsrecht, das bis dahin von der Augsburger Oberkirchenpflege im Verein mit dem Magistrat ausgeübt worden war, ging an die Krone über. Das Seniorat wurde durch das Dekanat ersetzt, das wiederum dem Konsistorium und Oberkonsistorium in München unterstellt war. Daneben reduzierten sich 1814 die bestehenden sechs Gemeinden auf drei, sodass die Barfüßerkirche bis 1840 St. Jakob als Filiale erhielt.[1006]

1830 aufgekommene Pläne, der Kirche im Zuge des Historismus klassizistische Züge zu verleihen, kamen nicht zur Ausführung,[1007] sodass die Kirche nach wie vor weitgehend ihre

---

Den Pfeilern wurden an allen vier Seiten Pilaster aufgesetzt, was sie zu Viereckpfeilern mit ansprechenden Barockkapitälchen machte (JESSE 1982, S. 33). Die gotischen Spitzbögen zwischen den Pfeilern verwandelte man in Rundbögen und die langen, gotischen Fenster (JOHANNS 1999, S. 10) im Chor in barocker Form (JESSE 1982, S. 33) in ein oberes ovales und ein unteres Rundbogenfenster (JOHANNS 1999, S. 10).

1001 AdBK, Mit Gott / Der Evangelischen / Kirchen / zu denen / Barfüssern / Kirchen Buch. / Das Bau Wesen / und / Andere Denckwür- / dige Begebenheiten / Betreffend. / Von A.° 1649. her, S. 328.
Eine diesbezügliche Kollekte fand in der Woche ab Ostermontag (29. März) 1723 statt. (StadtAA/00405/748 tom I, gedruckte Predigt zur anstehenden Kollekte, S. IV).
S. III dieser Predigt begründet die Not der Renovierung damit, dass *dies unsere Evangelische so genannte Barfüsser-Kirche […] nunmehro in einen solchen baufälligen Stand gerathen / daß es die unumgängliche Noth erfordert, / ein und anders zu repariren und zu verbessern*.

1002 JOHANNS 1999, S. 10.

1003 BALK 1994, S. 5.

1004 1730 errichtete der langjährige dritte Pfleger und Stifter Johann Mann den Hochaltar (JESSE 1982, S. 33) mit einem *Abendmahl* Eichlers d. Ä. (BALK 1994, S. 5). 1749/50 schuf der seit 1730 als Meister in Augsburg ansässige Christian Friedrich Rudolph die Kanzel. Auf Initiative des Kirchenpflegers Johann Georg Hillenbrand (JESSE 1982, S. 33; 36) entstand 1751 die Große Sakristei durch Johann Andreas Schneidmann, der einen bereits bestehenden Raum barock umformte (HAGEN 1994, S. 90). Das Predigerstüblein neben der Großen Sakristei errichtete 1721 Johann Gutermann (JESSE 1982, S. 36). 1760 kam noch das Chorgitter Johann Samuel Birkenfelds (BALK 1994, S. 5) als Geschenk Peter Laires (JESSE 1982, S. 36), Inhaber der größten Textilhandlung Augsburgs (SCHWAB 1998), in die Kirche.

1005 HAGEN 1994, S. 86.
Sie war eine maßgebliche Stütze von Steins außergewöhnlichem Ruhm als Orgelbauer. Im 19. Jahrhundert mehrfach umgebaut, wurde sie im 2. Weltkrieg zerstört (O.A. O.J.d.).

1006 JESSE 1982, S. 37.
Bis zu diesem Zeitpunkt wirkte an der Barfüßerkirche ein Pfarrer mit drei geistlichen Helfern, die anstelle der Diakone getreten waren und seit 1825 den Titel eines zweiten, dritten und vierten Pfarrers führten. Die zweite Pfarrstelle avancierte 1840 zur eigenständigen Pfarrstelle bei St. Jakob (JESSE 1982, S. 38).

1007 HAGEN 1994, S. 86.
Fassadenentwürfe im Stadtarchiv Augsburg unter StadtAA/40014/Karten- und Plansammlung/KPS_2352 (Hauptfassade) und StadtAA/40014/Karten- und Plansammlung/KPS_2353 (Seitenfassade zur Barfüßerstraße).

durch den Umbau im 18. Jahrhundert erlangte Gestalt behielt.[1008] Ab 1863 kam es zur Überarbeitung des Kircheninneren.[1009] Im Kleid dieser Renovierung im Zeitgeschmack, die nicht unbedingt dem barocken Raumkonzept entsprach, verblieb die Kirche größtenteils bis 1944.[1010]

In der Bombennacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 wurden das Dach und die Decke des Langhauses sowie beinahe die gesamte Inneneinrichtung zerstört. Lediglich der Chor und Teile des Kreuzgangs hielten den Bomben stand.[1011] Im Chorgewölbe wurden Stuck und Malereien durch den Verlust des Dachs jedoch erheblich in Mitleidenschaft gezogen.[1012] Der Wiederaufbau[1013] erfolgte im Wesentlichen 1947-49 nach Plänen von Hellmut Schenck und Wilhelm Schulz. Erste Pläne sahen vor, die 1945 ergrabene Gruftkirche wiederherzustellen und diesen Raum zu Gemeindezwecken zu nutzen.[1014] Die Verwirklichung des Vorhabens scheiterte an fehlendem Baumaterial, sodass lediglich der Chor zur Restkirche umgewandelt wurde.[1015] Zum Palmsonntag (10. April) 1949 war dieser in vereinfachter Form wiederhergestellt.[1016] Aus dem einst reichen Gemäldebestand der Kirche überstanden einige

1008 JOHANNS 1999, S. 10.

1009 JESSE 1982, S. 38.
Da die weißgetünchten Wände sowie das Glanzgold an Orgel, Kanzel und Altar mittlerweile als störend empfunden wurden, wurde das Blattgold mit Goldbronze überstrichen und Wände wie Decken in einem schmutzig wirkenden Gelbbraun neu gefasst. Ein Versuch, die dadurch matt wirkenden Fresken neu zu beleben, führte zur Anbringung aufgemalter Stuckimitationen an den Deckenfeldern des Langhauses (JESSE 1982, S. 38).

1010 JOHANNS 1999, S. 10f.

1011 JOHANNS 1999, S. 11.

1012 KAPPEL 2008, S. 174; 176
Die Zerstörungen waren massiv. Das Langhaus stand noch in größeren Teilen bis zu den Mauerkronen, jedoch ohne Decken und Dächer. Kurz nach der Zerstörung hielt der zuständige Generalkonservator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege Georg Lill fest, dass die Barfüßerkirche nur bedingt zu erhalten war. Vermutlich im Herbst 1945 (KAPPEL 2008, S. 176) kam es zur Sprengung einer Pfeilerreihe aufgrund starker Rissbildung in der Südwand, die das Mittelschiff samt Seitenschiffen dem Erdboden gleich machte (JESSE 1982, S. 41). Hierbei dürften finanzielle Aspekte eine Rolle gespielt haben (HAGEN 1994, S. 86). Auch die Nähe weiterer Innenstadtkirchen spielte eine Rolle beim Entschluss gegen einen Wiederaufbau der gesamten Anlage (KAPPEL 2008, S. 176). Der relativ gut erhaltene, sehr lange Chor wurde als Restkirche in Betracht gezogen, da er bei seinen beträchtlichen Dimensionen der zusammengeschmolzenen Gemeinde ein räumlich zunächst ausreichendes Gotteshaus geben konnte (JESSE 1982, S. 41).

1013 1946 erhielt der Chorbau einen hölzernen Dachstuhl und im Frühjahr 1947 kam es zur Schutträumung im Kircheninneren. Im Zuge des Wiederaufbaus konnte die östliche Abschlusswand des einstigen südlichen Seitenschiffs mitsamt einer polygonalen Wandvorlage bewahrt werden. Das westliche Ende des Chorbaus wurde 1948 durch eine Mauer aus Trümmersteinen geschlossen. Noch während des Aufmauerns wurde geplant, die Öffnung bis zum rundbogigen barocken Chorbogen zu schließen. Da das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege eine dauerhafte Form der westlichen Abschlussmauer forderte, wurde der barocke Triumphbogen mit Ausnahme seiner Anfänger abgebrochen und der Westabschluss des Chors vollständig in Trümmerbacksteinen aufgemauert. Planungen, dieser Mauer nach Westen eine kreuzgangartige Arkatur mit Pultdach vorzulegen, blieben unrealisiert (KAPPEL 2008, S. 176).

1014 KAPPEL 2008, S. 176.
Deren Auffindung führte zur fälschlichen Annahme, die Klosterkirche habe zunächst nur aus dem Chorhaus bestanden, dessen Bodenniveau höher gelegen habe (KAPPEL 2008, S. 176).

1015 JESSE 1982, S. 42.

1016 BALK 1994, S. 5.
Anstelle des Langhauses war ein kleiner Garten entstanden (BALK 1994, S. 5). Die Freskenreste und

Werke den Zweiten Weltkrieg.[1017] Daneben hat sich ein großer Bestand kostbaren Altargeräts erhalten.[1018] Bemerkenswert ist das Epitaph des Kunsthändlers Marcus Zaechs aus dem Jahre 1617 im Kreuzgang, in dessen Ädikula sich ein Bronzerelief Giambolognas mit einer Darstellung der *Geißelung Christi* befindet.[1019] Von herausragender Bedeutung sind auch die Skulpturen Petels in der Barfüßerkirche.[1020]

4.4.2 Die Deckenmalerei in der Barfüßerkirche

Der Freskierung gingen gründliche Planungen voraus, um bis zum Beginn der Ausmalung die Voraussetzungen zu schaffen, die Deckengemälde besser wahrzunehmen. Für die Stuckierung schlossen die Verantwortlichen der Gemeinde im April 1723 einen Kontrakt mit dem ortsansässigen Lotter, dem für die Auszierung von Langhaus, Emporenbereich und Chor 978 fl bezahlt wurden. Die Kosten für Bergmüllers Fresken übernahmen private Spenderinnen, weshalb er nicht im Rechnungsbuch aufgeführt ist.[1021]

Der Baufortschritt lässt sich gut anhand des *Memorials* nachvollziehen, eines jüngst entdeckten, dreibändigen, unpublizierten Werks, das sich in einem versperrten Schrank der Barfüßerkirche befand. Es dokumentiert kontinuierlich zwischen 1649 und 1807 die Ereignisse der Gemeinde. 1723 und 1724 überliefert es in kurzen Abschnitten detaillierte Einblicke in die Umbauarbeiten.[1022] Besonders fällt die Inszenierung der Fortschritte Bergmüllers gegenüber der Gemeinde auf. Am 7. August 1723 entfernte man schnell das

beschädigten Stuckaturen waren abgeschlagen und der blanke Ziegel geschlämmt belassen worden. Die Kreuzrippen wurden durch Stuckmörtel ersetzt, ohne sie als Dienste herunterzuführen. Die barocke Lösung der einst gotischen Maßwerkfenster blieb unverändert (HAGEN 1994, S. 86; 88), die Gewölbeflächen aus finanziellen Gründen nicht verputzt. Die Gewölbekappen wurden mit einer dünnen, rötlich-grauen Kalkschlämme überzogen, sodass seither die Steinstruktur der Wände im Raum deutlich mitspricht. Der aufgebaute Restraum der Barfüßerkirche wirkt bis zu einem gewissen Grad regotisiert, weist aber durch die Fensterform sowie das nach vergeblichen Abtretungsbemühungen wieder am alten Standort aufgestellte Rokokogitter Spuren der barocken Umgestaltung auf. Dies ist kein Widerspruch in sich, da der Wiederaufbau der Barfüßerkirche nicht auf eine Rekonstruktion der mittelalterlichen Raumfassung, sondern eine Neuinterpretation der entkleideten Raumhülle im gotischen Geist als Anknüpfung an die franziskanische Bautradition zielte (KAPPEL 2008, S. 177f.).

1017 HAGEN 1994, S. 90.
Für einen ausführlichen Überblick siehe JESSE 1982, S. 65-72.

1018 Für einen ausführlichen Überblick siehe BAND 1999.

1019 HAGEN 1994, S. 90.
Das Relief entstammt einer 1611 gegossenen Serie von sechs Passionsreliefs, die Zaechs für einen Kunden in Amsterdam bestellte und die später nach München (Bayerisches Nationalmuseum) kam (HAGEN 1994, S. 90).

1020 Zu Petels *Kruzifixus* (1631) und *Segnendem Christkind* (1632) siehe SCHMID 2017, S. 9f.

1021 DREYER 2017a, S. 88-90.

1022 DREYER 2017a, S. 86f.; 89.

Gerüst, damit die Gemeinde am Friedensfest einen Blick auf die erst am 6. August vollendeten Malereien im Wandabschnitt vor dem Chorbogen werfen konnte. Seine Arbeit nahm er einen Monat später am 10. September mit dem mittleren Deckengemälde im Schiff wieder auf. Vom 18.-25. September war Bergmüller in Eichstätt und fuhr anschließend mit seiner Arbeit am zentralen Fresko fort. Der Blick auf das östliche Fresko blieb bis zum 30. September geöffnet. Zu diesem Zeitpunkt begann die Arbeit am Chorbogen, wofür Bergmüller erneut das Gerüst benötigte. Weitere Nachrichten über Bergmüller liegen im *Memorial* nicht vor. Hieraus lässt sich mit Ausnahme des Freskos über der Orgelempore im Westen auf die genaue Abfolge der Langhausausmalung schließen. Die Inschriften im Langhaus fertigte nicht Bergmüller, sondern ein namentlich nicht genannter Maler.[1023]

Als man im Februar 1724 Kostenvoranschläge für den Umbau des Chors einholte, übertrafen diese Summen die finanziellen Möglichkeiten der Gemeinde. Daher wurde am 21. März 1724 beschlossen, die noch ausstehenden Bauarbeiten im Emporenbereich zwar fortzuführen, aber aufgrund der zu erwartenden finanziellen Belastung mit den Arbeiten im Chor so lange zu warten, bis die fehlenden Mittel aus eigener Kraft oder durch engagierte Stifter aufgebracht werden können. Die Bemühungen um einen Mäzen blieben erfolglos und Verhandlungen um eine zweite Kollekte zogen sich bis zu deren Genehmigung am 14. Mai hin. Die Spendensammlungen fanden am 21. Mai und zwischen dem 8. und 14. Juni statt und erbrachten 2.950 fl. Die relativ umfangreiche Ausmalung des Chors führte dann nicht Bergmüller, sondern ein Mitglied der Familie Resch aus.[1024] Ob der späte Zeitpunkt inmitten der Hochsaison für Freskanten oder die begrenzten finanziellen Mittel zum Verzicht auf Bergmüller führten, kann nicht ermittelt werden. Der *Mahler Reschen*[1025] könnte das bekannteste Familienmitglied Franz Joseph sein, der 1724 die Meistergerechtigkeit innehatte. Er erhielt für seine Arbeit die beträchtliche Summe von 267 fl 23 x. Die Auszahlungen erfolgten in Teilbeträgen bis zum 10. Oktober 1725.[1026] Insbesondere in Relation zu den minimalen Überschüssen zur Zeit des Umbaus[1027] werden die Kosten für die Malerei deutlich, wobei Bergmüllers Honorar noch deutlich höher ausgefallen sein dürfte, was den finanziellen Spielraum der Stifterinnen überstieg, sodass die Zechpflege die Vollendung tragen musste.

Das Thema der Freskierung war das *Erlösungswerk Christi*. Am dreigeteilten Spiegelgewölbe

1023 DREYER 2017a, S. 90.
1024 DREYER 2017a, S. 90f.
1025 StadtAA/00405/756, Cassa-Buch BK 1713[-1731], S. 178.
1026 DREYER 2017a, S. 91; 102.
Vgl. StadtAA/00405/756, Cassa-Buch BK 1713[-1731], S. 128; 152; 170; 178; 186; 188.
1027 Vgl. Tabelle 3.

des Langhauses war von Westen nach Osten *Das Vergangene*, das Alte Testament mit Gottvater, *Das Zukünftige* mit der Wiederkunft Christi sowie *Das Gegenwärtige*, das Neue Testament mit dem Heiligen Geist, dargestellt. Jedem Fresko waren vier kleine Grisaillen in den Pendentifs zugeordnet. Die gewölbte Chortonne[1028] mit sehr tief ansetzenden Stichkappen[1029] schmückten drei Fresken. Sie zeigten *Ein Kreuz in der Brandung*, *Pfingsten* und *Die Sonne* mit korrespondierenden kleinen Bildkartuschen.[1030] Den Langhausfresken waren in der Mitte der Gurtbögen im Osten und Westen, welche die Spiegelfelder voneinander trennten, sowie zentral an deren Nord- und Südseite kleine Medaillons mit Textstellen beigegeben. Die beiden äußeren Fresken nahmen die Länge von je drei, das mittlere fünf der Obergadenfenster ein, sodass anstelle der ursprünglich raumgliedernden Funktion der sechs Arkaden die Deckengliederung den Raum in drei Joche unterteilte. Im Scheitel der drei Chorjoche befand sich je ein Fresko von geringerer Größe als die Langhausfresken, über den vier Fenstern der Seitenwände nochmals kleinere Fresken mit Text darüber und darunter. Im Chorhaupt änderte sich die Anordnung und in den dortigen Scheiteln befanden sich je zwei Bildkartuschen mit je einer Textstelle.[1031]

Als Konzeptor kommen insbesondere der Barfüßerpfarrer Gottfried Lomer[1032] sowie die Diakone Abraham Wagner, Johann Gottfried Essich, Samuel Wiedemann oder Johann Gottfried Pfeffel[1033] infrage.[1034] Lomer sprach sich als Diakon 1713 in einer Predigt für die Ausstattung protestantischer Kirchen mit bildlichen Darstellungen aus[1035] und ist daher der

1028 EPPLE 2001, S. 14.
1029 DIEDRICH 1959, S. 32.
1030 EPPLE 2001, S. 14.
1031 DIEDRICH 1959, S. 32f; 39f.
1032 Lomer, geboren am 18.10.1666 in Altdorf, studierte 1686-92 in Jena und Leipzig. Anschließend wurde er Diakon und 1717 Pfarrer an der Barfüßerkirche sowie 1719 *Senior Ministerii*. Er verstarb am 7. Dezember 1728 in Augsburg. Mit seiner Frau Sibylle Rosina Crophius hatte er zwei Söhne und fünf Töchter (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 29; 127). Seine Tochter Anna Regina heiratete 1721 Christell (SuStBA/2 Aug 202 -177, Lomer, Gottfried: Bey dem Christell-Lomerischen Hochzeit-FESTIN wollte Nebst Anwünschung alles Göttlichen Seegens Denen Verehlichten gratuliren G. L. Altdorf 1721). Der umfangreich publizistisch tätige Lomer machte sich einen Namen durch seine hitzige Verteidigung des Protestantismus, was die Jesuiten gegen ihn heftig predigen und veröffentlichen ließ. Dies stieß auf entsprechende Gegenwehr (BSB/Bavar. 172 a-2,1/2, Baader, Clemens Alois: Art. Lomer (Gottfried). Augsburg/Leipzig 1825, S. 175f.).
1033 BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 292-295.
1034 Die Augsburger protestantischen Geistlichen waren studierte Theologen mit großer gesellschaftlicher Reputation und hohem Renommee. Die bevorzugten Ausbildungsorte waren nach dem Dreißigjährigen Krieg Straßburg, bis etwa 1675 Tübingen und ab 1680 das orthodox-lutherisch geprägte Jena und das pietistisch ausgerichtete Halle, von wo sie eine ausgezeichnete Ausbildung mitbrachten. Im Studium erhielten die Nachwuchstheologen Kenntnisse von Bildprogrammen in Württemberg, Straßburg und Norddeutschland und kamen mindestens bei Porträtstichen, im Kontext des barocken Repräsentationsbedürfnisses unerlässlich, mit Künstlern direkt in Berührung. Die mit beachtlicher künstlerischer Kompetenz ausgestatteten Geistlichen waren vertraut mit der Bild- und Epigrammsprache der Embleme und von Berufs wegen für Fragen der Kirchenausstattung zuständig. Bei Stiftungen dürften die Geistlichen eine Generallinie vorgegeben haben, wenn sie die Bildmotive nicht sogar selbst entwickelten (LINK 2009, S. 162f.; 165).
1035 DREYER 2017a, S. 92.
Für Lomer war die Absicht des Auftraggebers und die Art des bestellten Bildes entscheidend. Die Ausführung

plausibelste Kandidat.

Für die Rekonstruktion des Programms ist die Publizistik von großer Bedeutung. Die Darlegung des Langhausprogramms im Mai 1724 im *Memorial* übernahmen alle folgenden Ausführungen nahezu wortgenau, so eine Schrift, die einen Zusammenhang der Fixierung des Programms und der wenige Tage später erfolgten Intimation zur zweiten Spendensammlung für den Chorumbau nahelegt. Da in allen sechs protestantischen Pfarrkirchen und außerhalb der Stadt gesammelt wurde, konnte man so dem gesamten protestantischen Konfessionskörper den Freskeninhalt mitteilen.[1036]

Auch nach Vollendung der Ausmalung sorgte man sich um die allgemeine Kenntnis der Bildinhalte. Daher erfolgte die Publikation eines Faltblatts, das mit größtmöglicher Breitenwirkung ein differenziertes Verständnis des gesamten Programms der Deckenmalerei gewährleisten sollte. Die Beschreibung des Langhauses entspricht wieder der des *Memorials*. Zu erwerben war diese *Wahre und eigentliche Perspectivische Abbildung der evangelischen Kirchen zu denen Baarfüsseren in Augspurg / Wie solche in Annis 1723 und 1724 renovieret / auch mit Stucator-Arbeit und Mahlereyen àl Fresco gezieret worden* bei Albrecht Schmid in dessen Haus und Laden auf dem unteren Graben in unmittelbarer Nähe der Kirche. Diese Publikation fand 1733 wortgenau Eingang in Christells[1037] *besondere und ausführliche Nachrichten, Von Der Evangelischen Barfüsser- Und St. Jacobs-Kirchen in Augspurg*.[1038]

---

eines Bildes oder einer Statue, die der Bibel oder der Kirchengeschichte entsprächen und nur zum Schmuck dienten, wäre keine Sünde. Es sei nicht auszuschließen, dass Gläubige ihre Andacht vor einem solchen Bild verrichteten, dies liege aber nicht in der Verantwortung des Künstlers (FRANÇOIS 1991, S. 133f.):
Ein bild ist eine figur od gestallt, die dem jenigen so es abbildet, ähnlich und der Histori gemäß ist. Ein Götzenbild aber ist eine solche gestallt, die dem jenigen so es abbildet, nicht ähnlich, und in dem die Histori falsch ist, wodurch dem anseher ein falsches concept bey gebracht wird. Ein bloßes bild aus d Hand des Künstlers ist nicht geweyhet und zum cultu von ihm gewidmet. Ein Götzenbild aber […] ist geweyhet und zum cultu gewidmet. Vor einem bild solang es bey dem Künstler ist, fällt man nicht nider. Vor einem Götzenbild aber, wenn es geweyhet und zum cultu verordnet wird, fällt man nider (StadtAA/00405/53 tom I, 1713. Lit EE. das bildermachen […] betreffend, S. II).
Ein bild quoad materiale, ist ein unschuldiges bild aber quoad formale wird es ein Götzenbild. Der Götz ist nicht in dem bild, sondern der Götz ist in dem concept (StadtAA/00405/53 tom I, 1713. Lit EE. das bildermachen […] betreffend, S. II).
Lomers Stellungnahme für Bilder in protestantischen Kirchen macht deutlich, dass eine solche theologisch schwer zu rechtfertigen, aber in Augsburg wohl unumgänglich war (FRANÇOIS 1991, S. 134). *BILDer haben Ist erLaVbt, Wo Man gott seIn ehr nICht raVbt*, eine Kartuscheninschrift auf dem Friedensgemälde 1724, fasst Lomers Standpunkt zusammen, den er im das Friedensgemälde erläuternden Aufsatz *D. Martinus Lutherus hat den rechten Gebrauch der Bilder beybehalten / den Mißbrauch auch aber derselben verworffen* (SuStBA/Aug 3847, Lomer, Gottfried: Frieden-Fests Predig / so abgeleget worden […] Anno 1724. d. 8. Augusti. Augsburg 1724, S. 17-21) nochmals verteidigt. Dies zeigt, dass Lomers Position nicht unumstritten war.
Zum *Bild im Protestantismus* siehe JESSE 1981, S. 56-60.

1036 DREYER 2017a, S. 93.

1037 Ab 1724 Erster Diakon bei den Barfüßern, ab 1745 Pfarrer bei St. Jakob (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 293; 298).

1038 DREYER 2017a, S. 93f.

Eine Serie von Stichen in der *Wahren und eigentlichen Perspectivische Abbildung der evangelischen Kirchen zu denen Baarfüsseren in Augspurg* von Gottfried Pfauntz zeigt die Langhaus- und Chorausstattung im Detail sowie den rückwärtigen Orgelprospekt (Abb. 66-68). Der Stich des Langhauses findet sich verkleinert in Christells *besonderen und ausführlichen Nachrichten*[1039] und war Diedrich bekannt. Daraus zog er den Schluss, dass Pfauntz die Deckengemälde des Langhauses um des optischen Eindrucks willen alle vom Chor aus einansichtig darstellte, wobei der eintretende Besucher wegen des Orgelvorbaus vom westlichen Fresko fast nichts gesehen und es bei Blickrichtung zur Orgel hin auf dem Kopf gestanden hätte. Das westliche Fresko war deswegen sehr wohl gedreht,[1040] wie es, bedingt durch die räumliche Disposition, beim Einbau von Orgelemporen im Westen von Kirchen üblich ist.

Dies bestätigt eine zwischenzeitlich aufgefundene Fotografie (Abb. 69). Die beste Dokumentation liegt allerdings nach wie vor in den Kupferstichen des 18. Jahrhunderts, deren besonderes Anliegen augenscheinlich die Erkennbarkeit der bildlichen Inhalte der Deckengemälde und Inschriften war. Sie geben in der Zusammenschau den Freskenzyklus vollständig wieder.[1041] Durch die perspektivische Darstellung des Kirchenraums verlieren die Deckengemälde jedoch an Detail. Die Stiche ermöglichen eine Beschreibung der Inhalte, sind für Aussagen über die Gestaltung aber nur bedingt von Nutzen.[1042]

Eine Ansicht der Chordecke (Abb. 70) zeigt die Verteilung der Bildfelder, gibt aber Details nur äußerst bedingt wieder. Es existieren keine Farbaufnahmen, die partielle Rekonstruktion der Farbigkeit des zentralen Langhausfreskos ermöglicht allerdings eine aquarellierte Zeichnung Bergmüllers[1043] (Abb. 71). Die Darstellung Christi und jene des Kreuzes machen die Untersicht wahrnehmbar.[1044] Eine solche kann auch für die anderen Langhausfresken angenommen werden. Zu dieser Zeichnung in Privatbesitz, wegen ihrer sorgfältig ausgeführten, farbigen Natur offenkundig ein *modello*, tritt ein einfacherer, skizzenhafter ausgeführter Entwurf mit Quadrierung im Slezské zemské muzeum in Opava (Troppau) (Abb. 72), der Bergmüller wohl aus Ausführungshilfe diente.[1045] Die Zeichnungen entsprechen der

1039 DREYER 2017a, S. 87f.; 94.
1040 DIEDRICH 1959, S. 32f.
1041 DREYER 2017a, S. 87.
1042 Vor allem der Chorstich ist insbesondere bei den kleineren Darstellungen nicht ganz verlässlich.
1043 Das Blatt war ursprünglich Hans Georg Asam zugeschrieben. Bushart bestimmte es als Werk Bergmüllers, das am Anfang einer Reihe von farbigen Entwurfszeichnungen für Deckenmalereien steht und bezeichnete es als frühes Glied der Entwurfsarbeit für St. Michael in Pfersee (1725). Epple brachte die Zeichnung aufgrund der Beschreibung Christells und dem Stich des Kircheninneren mit der Barfüßerkirche in Verbindung, was Straßer bestätigen konnte (STRASSER 2004, S. 72).
1044 DREYER 2017a, S. 89.
1045 Lubomír Slavíček schreibt, dass die Zeichnung in Opava in ihrer Wiedergabe spontaner ist und ihre

ausgeführten Komposition[1046] und zeigen, dass die Stiche nicht gespiegelt sind.

Eine kolorierte Version des Friedensgemäldes 1724 (Abb. 73) in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg weicht von Bergmüllers Zeichnung ab. Die Farbe der Grisaillen ist korrekt wiedergegeben. Der Kolorist kannte die Bergmüller-Fassung, gestattete sich bei den Hauptszenen aber große Freiheiten, was die monochromen Hintergründe des *Gegenwärtigen* und der *Kreuzigung* am Chorbogen[1047] belegen.[1048]

4.4.3 Bildbeschreibung

Alle Fresken sind einansichtig. Das westliche und östliche Langhausfresko befindet sich in einem formell korrespondierenden, quadratischen, ausgebuchteten Rahmen, den alternierend insgesamt acht Rocailleornamente und Wolken mit Puttenköpfen, die das Bildfeld tangieren oder leicht überschneiden, umgeben.

Das Vergangene (Abb. 66 & 68) beschreibt Christell folgendermaßen :

> *im untern Theil wird der Hohe-Priester Alten Testaments, in seinem eigentlichen Hohen-Priesterlichen Schmuck mit dem Rauch-Faß, das Gebet zu dem grossen GOtt andeutend, vorgestellet, zu dessen Rechten zeiget sich unser Stamm-Vater Adam, wie er, durch Verführung der Schlange, nebst dem gantzen Menschlichen Geschlecht, unter GOttes Zorn verfallen, an ihm steht Abraham der Vater aller Glaubigen, wie er auf Göttlichen Befehl an statt seines einigen Sohns Isaacs einen Widder opffert, und die Verheissung von dem Herrn Messia bekommt, am Altar, auf dem Abrahams Opffer liegt, sitzet Mose mit seinen Gesetz-Tafeln : Zur Lincken des Hohen-Priesters stehet der König, unter den Propheten, David : Über ihm sieht man etwas vom guldenen Leuchter, und hinter ihm von der Bunds Lade.*[1049]

Mittig am oberen Bildrand wird das JHWH-Tetragramm, auf das der Hohepriester mit ausgestreckter rechter Hand weist, von Licht hinterfangen, welches durch dunkle Wolken bricht. Der Grund besteht aus Wolken. Mose führt zusätzlich einen Stab, David sitzt und spielt auf einer zwischen seinen Beinen platzierten Harfe.

Die Themen der vier rot in rot gehaltenen Grisaillen in den Ecken des Deckenabschnitts sind

Quadratur auf einen späteren Zeitpunkt im Entwurfsprozess verweist, während das andere Blatt als vorbereitende Zeichnung die Grundlage für das Kontraktmodell bildete (SLAVÍČEK 2009, S. 37).

1046 DREYER 2017a, S. 89.

1047 Die *Kreuzigung* ersetzt das ehemals vom Spitzbogen herabhängende Holzkreuz und sollte den Gläubigen dieselbe theologische Botschaft vermitteln (DREYER 2017a, S. 90).

1048 Die Verwendung von Lila statt Blau im Hintergrund zieht sich durch mehrere Blätter in SuStBA/Graph 21/6, Augsburger Friedensgemälde 1651-1736.

1049 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 142f.

Die Auswerfung Jona aus dem Walfisch (Jona 2), *Die eherne Schlange* (Num 21,8), *Die Himmelfahrt des Elias* (2 Kön 2,11) sowie *Der Regenbogen bei der Arche und das Opfer Noahs* (Gen 8/9).[1050] *Die Auswerfung Jona aus dem Walfisch* befindet sich im Südwesten, *Die eherne Schlange* im Südosten, *Die Himmelfahrt des Elias* im Nordwesten und *Der Regenbogen bei der Arche und das Opfer Noahs* im Nordosten. Die Reihenfolge der Beschreibung bei Christell folgt im Rest des Langhauses dieser Anordnung. Abb. 66 zeigt die im Vordergrund vor Zelten und Gebirge aufgerichtete *eherne Schlange* und den *Regenbogen bei der Arche und das Opfer Noahs*. Von der Arche auf einem Felsen führt hier der Regenbogen zum brennenden Widderopfer im Tal. Abb. 68 zeigt, dass auf der *Auswerfung Jonas aus dem Walfisch* der Wal sich entlang des unteren linken Bildrands windet. *Die Himmelfahrt des Elias* sieht diesen im feurigen Wagen emporsteigen und abwärts blicken. Die zugeordneten Inschriften sind in Kapitalen ausgeführt und lauten *VERFLUCHT SEY, WER NICHT ALLE WORTE DIESES GESETZES ERFÜLLET* (Dtn 27,26), *GOTT MACHTE MIT ABRAHAM EINEN BUND* (Gen 17), *GEBT UNSERM GOTT ALLEIN DIE EHR* (Dtn 32,3) und *DES WEIBES SAMEN SOLL DER SCHLANGE DEN KOPF ZERTRETEN* (Gen 3,15).[1051] Die erste Inschrift befindet sich im Westen, die dritte im Osten. Die Position der anderen Inschriften ist nicht eruierbar.

Das Zukünftige (Abb. 66; 71; 72) beschreibt Christell wie folgt: *Im mittlern Theil ist die gloriose Zukunfft Christi zum Gerichte zu sehen, wie er auf den Wolcken stehet, das Creutz auf seinem lincken Arm hält, und überall mit Heil. Engeln umgeben ist.*[1052] Das längsovale, durch Ein- und Ausbuchtungen gegliederte Freskenfeld zeigt zentral den nimbierten, abwärts blickenden, mit dem rechten Arm segnenden Christus. Ein Gewirr an *Heil. Engeln*, Putten und Puttenköpfen im Mittelgrund der oberen Bildhälfte wendet sich überwiegend Christus zu und verehrt diesen, verdeutlicht durch zusammengelegte Hände oder erhobene Arme. Am oberen Bildrand brechen Lichtstrahlen zwischen dunklen Wolken hervor. Vor diesen schwebt ein zu Christus blickender, diesen anbetender Engel in grünem Gewand. Ein kniender Engel im grünen Gewand rechts des Kreuzes greift mit seiner linken Hand auf dessen Stamm und blickt weg von Christus empor. Die untere Bildhälfte, von der oberen Hälfte durch einen

1050 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 143.
Die Angabe der Bibelstellen erfolgt nach Christell und kann von der EÜ abweichen. Auf Abb. 69 ist ersichtlich, dass die von Pfauntz weggelassenen Versangaben sich an der Decke befanden.

1051 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 144.
Vermutlich waren alle Inschriften in Kapitalen.

1052 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 144.

Regenbogen geschieden, dominieren zwei Gruppen von je zwei Engeln. Ein Engel im grünen Gewand greift die Wolke Christi mit der rechten Hand und wendet den Blick ab, vor diesem legt ein Putto in Rückenansicht die Hände verehrend die Hände zusammen. Unter der Wolke blickt ein Engel in rotem Gewand, ebenfalls mit geöffnetem Mund, zu Christus empor und erhebt die Arme. Die posaunenden Engel der zweiten Gruppe blicken abwärts. Die Posaune des vorderen, zu Christus weisenden Engels überschneidet den Bildrand und ist anschließend in Stuck ausgeführt (vgl. Abb. 69). Der hintere Engel greift mit der linken Hand eine dritte, aus dem Freskenrand hervorgehende Posaune.

Die vier Eckgemälde sind grün in grün ausgeführt und zeigen *Die Geburt Christi* (Lk 2,7), *Die Himmelfahrt Christi* (Mk 16,6)[1053], *Das Leiden Christi am Ölberg* (Mt 26,37) und *Die Auferstehung Christi* (Mk 16,6).[1054] *Das Leiden Christi am Ölberg* im Nordwesten zeigt diesen emporblickend mit aneinandergelegten Händen. *Die Auferstehung Christi* im Nordosten zeigt Christus mit Triumphkreuz oder -fahne über dem offenen Grab schweben. *Die Himmelfahrt Christi* im Südosten zeigt diesen mit von sich gestreckten Armen von Wolken hinterfangen über der Jüngergruppe schweben. *Die Geburt Christi* zeigt das auf dem Boden liegende Kind, hinter ihm Joseph mit erhobenen Händen stehend, rechts und links Maria und ein Hirte, das Kind, auf das alle blicken, anbetend. Die Inschriften lauten *ER WIRD DIE SCHAAFE ZU SEINER RECHTEN STELLEN* (Mt 25,33), *ER WIRD DIE BÖCKE ZU SEINER LINCKEN STELLEN* (Mt 25,34), *KOMMET HER IHR GESEEGNETEN MEINES VATERS, ERERBET DAS REICH* (Mt 25,34) und *GEHET HIN VON MIR IHR VERFLUCHTEN IN DAS EWIGE FEUER* (Mt 25,41).[1055] Die dritte Inschrift ist im Westen, die vierte im Osten. Den ersten beiden Inschriften ist je ein Engel mit einem Zettel beigegeben, *STEHET AUF IHR TODTEN* bzw. *KOMMET VOR GERICHT*.[1056]

Über *Das Gegenwärtige* (Abb. 66) heißt es bei Christell:

> *In dem obern Theil wird die Kirche Neuen Testaments unter dem Bild einer Weibs-Person vorgestellet, wie sie in der rechten Hand einen Kelch mit der Hostie , in der lincken aber ein Creutz hält ; vor ihr hält ein Engel das Tauff-Becken und Kanne; über ihr schwebt der Heil. Geist in Gestalt einer Taube, um sie sind die Lehrer Neuen Testaments, als Johannes der Tauffer, die vier Evangelisten mit ihren gewöhnlichen*

1053 Druckfehler, den DIEDRICH 1959, S. 34 übernommen hat. Die Divergenz zwischen angegebenem und tatsächlichem Vers ist zu groß, um auf eine unterschiedliche Edition zurückgeführt zu werden. Mk 16,6 bezieht sich auf die Frauen am leeren Grab, Mk 16,19 auf die Himmelfahrt.

1054 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 144.

1055 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 144f.

1056 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 144f.

Bildern, und der Apostel Paulus zu sehen.[1057]

Die Grisaillen sind rot in rot gehalten und zeigen *Das Lamm auf dem Berg* (Offb 14,1), einen *Sämann, wie er Samen ausstreut* (Lk 8,5), ein *Licht auf einem Tisch, von zwei Händen aus den Wolken gehalten* (Mt 5,15) und einen *Engel, der mit dem Evangelium durch den Himmel fliegt* (Offb 14,6).[1058] *Das Lamm auf dem Berg* (Abb. 69) zeigt zentral ein Lamm vor erleuchtetem Hintergrund auf einem steilen Felsen inmitten eines zerklüfteten Gebirges. Über seinem Haupt entlang des oberen Bildrands befinden sich wohl die 144.000 Versiegelten.[1059] Der *Sämann, wie er Samen ausstreut*, zeigt diesen auf einem zerfurchten Acker mit Hut und Saatguttasche. Der *Engel, der mit dem Evangelium durch den Himmel fliegt*, hält dieses geöffnet nahe des rechten Bildrands. Der Hintergrund besteht im unteren Bereich aus Wolken, im oberen Bereich aus Himmel. Die Inschriften lauten *SUCHET IN DER SCHRIFFT* (Joh 5,39), *DAS BAD DER WIEDERGEBURT* (Tit 3,5), *ESSET, DAS IST MEIN LEIB, TRINCKET ALLE DARAUS, DAS IST MEIN BLUT* (Mt 26,26-27) und *CHRISTUS IST DES GESETZES ENDE, WER AN DEN GLAUBET, DER IST GERECHT* (Röm 10,4).[1060] Die dritte Inschrift ist im Westen, die vierte im Osten.

Das *Kreuz in der Brandung* (alle Chorfresken: Abb. 67) beschreibt Christell folgendermaßen: *In der ersten Füllung des Chors ist ein Creutz gemahlt auf einem Felsen in Meeres-Wellen, auf welches drey Donnerstreiche abschiessen*.[1061] Das Fresko befindet sich in einem länglichen Rahmen mit gewellter Einbuchtung unten und Ausbuchtungen an den anderen Seiten. Zwei Blitze schlagen aus den dunklen Wolken am oberen Bildrand. Am rechten und linken Bildrand flattert je eine von Puttenköpfen getragene Schriftrolle im Wind. Auf der linken Rolle steht *HIERDURCH KANNST DU ÜBERWINDEN*, rechts *DIE PFORTEN DER HÖLLEN SOLLEN SIE NICHT ÜBERWÄLTIGEN* (Mt 16,18).[1062] An den Chorwänden sind in den Tonnen über den Fenstern Embleme angebracht. Rechts dieses Freskos befindet sich in der Tonne rot in rot *eine Säule, an welcher zwey Ancker lehnen, über derselben eine Taube und ein Creutz, mit der Uberschrifft : Hoffet auf den HERRN allezeit* (Ps 62,9). *Die*

1057 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145.
Auf der linken Bildhälfte sind Markus, Matthäus und darüber wohl Paulus, auf der rechten Bildhälfte Lukas, Johannes und darüber wohl Johannes der Täufer gruppiert.

1058 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145.

1059 Offb 14,1.

1060 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145f.

1061 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733 S. 147.

1062 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 147.

Unterschrifft heißt : Hoffen nicht mit Unbestand, ist der Seelen bestes Band.[1063] In der Tonne über dem linken Fenster ist *roth in roth, ein Lamm auf dem Altar, mit der Uberschrifft : Gedult ist euch noth* (Hebr 10,36). *Unten stehet : Faßt die Seele mit Gedult, solche heget GOttes Huld*.[1064]

Bei Christell heißt es über *Pfingsten*: *In der andern Füllung ist vorgestellt die Ausgiessung des Heil. Geistes am Pfingst-Fest*.[1065] In Untersicht ist ein durch Säulen gegliedertes Gebäude mit zentralem Bogen dargestellt, zu dem Stufen emporführen. Über diesem öffnen sich die Wolken und aus dem Licht am oberen Bildrand schwebt zentral eine Taube mit Puttenköpfen links und rechts herab. Am oberen Rand des annähernd dreieckigen Bildfelds befindet sich das schemenhafte Brustbild Gottvaters. Insgesamt vierzehn Figuren stehen und sitzen vor dem Gebäude, Maria und eine weitere Figur ganzfigurig am oberen Rand der Treppe, denen sich die symmetrisch angeordneten weiteren Figuren zuwenden. Über ihren Häuptern schweben Feuerzungen. In der Tonne rechts dieses Freskos befindet sich über dem Fenster *grün in grün, eine Wage an ein aufrecht-stehendes blosses Schwerdt gebunden, und von einer Hand aus dem Himmel gehalten ; Oben stehet : Jaget nach der Gerechtigkeit, macht der Sünden euch befreyt,* (1 Tim 6,11).[1066] Die zweifellos vorhandene Unterschrift überliefert Christell nicht. In der linken Tonne war *grün in grün, ein geharnischter Mann mit einem Schwerdt in der Hand, in dessen Schild der Nahme JEsus stehet, über ihm: Seyd starck in dem HERRN* (Eph 6,10). *Unten : Ziehe den Harnisch GOttes an, der den Satan demmen kann*[1067] dargestellt. An beiden Seiten ist ein kleiner Schild angebracht. Eine Inschrift darauf beginnt wohl rechts des Freskos mit *ICH WILL MEINEN GEIST* und setzt sich links mit *IN EUCH GEBEN* (Ez 36,27) fort.[1068]

Über *Die Sonne* heißt es bei Christell:

> *In der dritten Füllung sieht man die Gestalt der Sonne, in deren Strahlen zu lesen : Ich gib allein der Welt den Schein. Unten steht eine Sonnen-Blume, die sich nach der Sonnen richt ; auf deren sechs Blättern die Nahmen JEsus und Amen, wechsels-weise geschrieben stehen.*[1069]

1063 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148.
1064 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 149.
1065 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 147.
1066 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148.
1067 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 149.
1068 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 147.
1069 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 147f.

Das Freskenfeld entspricht jenem des *Kreuzes in der Brandung*. Die Sonne steht am oberen Bildrand und scheint auf zwei Sonnenblumen.[1070] Rechts im Bild steht in einer hochovalen, bekränzten Kartusche die Inschrift *WO SIE STEHET, MEINE BLÜTHE, AUCH HINGEHET*, links *ALLES THUT IN JESU NAHMEN, SPRECHT DARAUF EIN GLAUBIG AMEN*.[1071] In der Tonne rechts dieses Freskos befindet sich

> *grün in grün, ein Buch auf einem Postement, daran sieben Siegel, über demselben zwey Oelzweige, von einem Lorbeer-Crantz umwunden, mit der Uberschrifft : Seelig sind die friedfertigen* (Mt 5,9)*. Die Unterschrifft heißt : Schöner Welt- und Seelen-Fried, finde sich bey Leib und Glied.*[1072]

In der linken Tonne befindet sich *grün in grün, ein Altar, an demselben betende Hände, und auf demselben ein brennend Hertz, mit der Uberschrifft: Haltet an am Gebet* (Röm 12,16)*. Unten heißt es : Beten Heil und Nutzen bringt, denn es durch die Wolcken dringt*.[1073]

In der Tonne des rechten vierten, nicht mehr mit einem Zentralfresko korrespondierenden Fensters befindet sich *roth in roth, ein Tisch, darauf Musicalia samt ihren Instrumenten liegen, mit der Uberschrifft: Lobet den Herrn* (Ps 150,1)*. Unten lautet es : GOttes Lob ist allezeit, Engel und der Menschen Freud*.[1074] Auf der linken Seite befinden sich

> *roth in roth, zwey beysammen stehende und brennende Hertzen, auf deren einen Seite ein Brod, und auf der andern Seite eine Weintraube liegen, mit der Uberschrifft : Die Liebe sey nicht falsch* (Röm 12,9)*. Unten lieset man : Christen sollen einig seyn, wie viel Kern in Brod und Wein.*[1075]

In der Stichkappe im Chorschluss rechts des Hochaltars sind

> *zwey Devisen, roth in roth gemahlt, in deren einen eine Bley-Waag aus der Wolcke gehalten wird, darinnen der H. Geist in Tauben-Gestalt schwebet, mit der Unterschrifft: Im Geist und in der Wahrheit* (Joh 4,24)*. In der andern hält eine Hand aus der Wolcken dufftendes Rauchfaß, mit der Unterschrifft: Ein Geruch des Lebens zum Leben* (2 Kor 2,16).[1076]

Über dem Fenster hinter dem Altar sind zwei weitere

> *Devisen grün in grün zu sehen, in einer wird Christus bey einem Weinstock*

1070 Die linke Sonnenblume verfügt links über eine größere, rechts eine kleinere Blüte.
1071 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148.
1072 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148.
1073 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 149.
1074 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148f.
1075 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 149.
1076 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 149f.

> *praesentirt, mit der Uberschrifft : Ich bin ein rechter Weinstock* (Joh 15,1). *In der andern zeigt sich auch der Heyland, wie es über und um Ihn Manna regnet, mit der Uberschrifft : Ich bin das Brod des Lebens. Zwischen diesen Devisen ist ein Baldachin zu sehen, mit den Worten : Bleibet in mir, und Ich in euch* (Joh 15,4*)*.[1077]

In der Stichkappe des Fensters links des Altars sind

> *zwey Devisen roth in roth gestellet, in der einen hält eine Hand aus dem Himmel ein Scepter, auf dessen Spitze das Auge GOttes ruhet ; unten stehet geschrieben : Das Scepter deines Reichs ist ein gerades Scepter* (Ps 45,7). *In der andern ist ein majestätischer Thron, darauf GOttes Nahme, wie er rings um sich Strahlen wirfft ; unten stehet geschrieben : GOTT dein Stuhl bleibet immer und ewig* (Ps 45,7).[1078]

Vermutlich befindet sich im Chorschluss die jeweils zuerst beschriebene Devise links, die zweite rechts des entsprechenden Fensters.[1079]

4.4.4 Analyse

Den Deckenfresken Bergmüllers kommt in Kombination mit den erklärenden Bibelzitaten in den Kartuschen primär die Aufgabe der belehrenden Unterweisung über biblische Inhalte zu. Dies belegt ein Zitat aus dem Textteil des Friedensgemäldes 1724, auf dessen Darstellung die Chorfresken noch fehlen.[1080] Hier heißt es *So können öffters auch die Biblischen Geschichten, Wenn in den Bildern sie schrifftmässig vorgestellt, Die Einfalt von dem Thun der Alten unterrichten, Und Lehren, was Gott wohl- und nicht gefällt*.[1081]

Ein Problem lag darin, dass das umfangreiche, komplexe Programm der Barfüßerkirche keinesfalls allgemeinverständlich war. Nur einzelne Motive wie der Mittelspiegel des Langhauses mit Christus als Weltenrichter sind einigermaßen leicht zu entschlüsseln. Dies war den Verantwortlichen offenkundig bewusst, weshalb ausführliche Erklärungen veröffentlicht wurden, die eine umfassende theologische Erörterung des künstlerischen Programms enthielten.[1082] Diese ergänzen weitere Anmerkungen Christells und Diedrichs Überlegungen.

Das westliche Langhausfresko ist bei Christell nicht tiefergehend erörtert, da es dem

1077 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 150.
1078 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 150.
1079 Dies begründet sich aus der auf Abb. 67 erkennbaren Position des Emblems mit *Scepter*.
1080 DREYER 2017a, S. 91f.
1081 Zitiert nach DREYER 2017a, S. 92.
1082 DREYER 2017a, S. 92f.

zeitgenössischen Betrachter verständlich war. Nach Diedrich bezieht es sich auf den Alten Bund, den Gott mit Noah nach der Sintflut (Gen 9,9-17), mit Abraham nach dem Opfer des Melchisedek, den er mit dem dargestellten Hohepriester gleichsetzt, als Gast bei Abraham und Sara, bei Abrahams Beschneidung und bei der Verheißung der Geburt Isaaks (Gen 15/18-21/17,2-14/17,19-22) sowie insbesondere mit Mose am Sinai (Ex 19) anlässlich der Übergabe der Zehn Gebote als Urkunde des Alten Bundes schloss. Adam vertrieb der Zorn Gottes aufgrund seines Ungehorsams aus dem Paradies, wodurch seine Nachkommen der Sünde verfielen, was die Sintflut veranlasste, die im Bund Gottes mit Noah resultierte. Der Hinweis bei Christell, dass Abraham während des Widderopfers die Verheißung des Messias erhält, geht laut Diedrich aus Gen 22,18 hervor,[1083] wobei ein Bezug auf Gen 12,1-3 stimmiger ist, wo Abraham Land, Volkswerdung und Völkerfrieden verheißen werden. Christus als Messias kann als Gottes Werkzeug zur Inkraftsetzung dieser Verheißungen betrachtet werden.[1084] Der dritte Bund wird mit Mose geschlossen, der mit den Gesetzestafeln neben Abraham dargestellt ist. Die Anwesenheit Davids erklärt sich dadurch, dass er nach der Eroberung Jerusalems die Bundeslade, das wichtigste Symbol des Alten Bundes, nach Jerusalem überführte und im Zuge dessen Brand- und Heilsopfer darbrachte. (2 Sam 6,1-19).[1085]

Die Präsenz der Menora auf dem Fresko stammt aus der Interpretation dieser als Symbol der Erneuerung des Alten Bundes durch die Wiedereinweihung des Jerusalemer Tempels und seiner anschließenden Reinigung von Götzenbildern und anderen Reminiszenzen an die seleukidischen Herrscher zur Zeit des Makkabäer-Aufstandes 165 v. Chr. Die sich auf die Menora beziehende Ölkrug-Legende steht nicht in der Bibel, allerdings überliefert Flavius Josephus die zentrale Rolle der Menora bei diesem Ereignis in seinen *Jüdischen Altertümern*.[1086] Dem Konzeptor waren Josephus und die Bedeutung der Menora bei der Wiedereinweihung des Tempels sicher bekannt. Vermutlich kannte er auch die im Talmud überlieferte Ölkrug-Legende selbst, die der Wiedereinweihung des Tempels und der erneuten Etablierung des Alten Bundes eine besondere Qualität verleiht.[1087]

Bei den Grisaillen des westlichen Langhausfreskos handelt es sich um *Fürbilder der vier*

1083 DIEDRICH 1959, S. 35f.; 38.
1084 LEHMANN 2015.
1085 DIEDRICH 1959, S. 36.
1086 CLEMENTZ 1899, S. 108:
Am fünfundzwanzigsten Tage des Monats Chaslev, den die Macedonier Apellaios nennen, zündete man die Lampen auf dem Leuchter wieder an, brachte Räucherwerk dar, legte die Brote auf den Tisch und opferte zum erstenmal auf dem neuen Altare.
1087 Zur Ölkrug-Legende und der Signifikanz der Wiedereinweihung des Tempels für den Alten Bund siehe DEUSEL 2016 bzw. POLA 2011.

grossen Wohlthaten des Herrn Messia.[1088] *Die Auswerfung Jona aus dem Walfisch* symbolisiert die Auferstehung, *Die eherne Schlange* die Kreuzigung, *Die Himmelfahrt des Elias* die Himmelfahrt und *Der Regenbogen bei der Arche und das Opfer Noahs* Empfängnis und Geburt Jesu. Letzteres weist auch auf den Bund zwischen Gott und Noah hin.[1089] Gleichzeitig sind die vier Elemente vertreten. Der Walfisch steht für das Wasser, die eherne Schlange für die Erde, das feurige Pferd und der Wagen des Elias für das Feuer und der Regenbogen für die Luft.[1090] Diese Bedeutungsebene ergibt sich durch die Auffassung des Alten Testaments als Urgrund des religiösen Lebens.[1091]

Die Texte beziehen sich auf das Personal des Freskos. *VERFLUCHT SEY, WER NICHT ALLE WORTE DIESES GESETZES ERFÜLLET* geht auf Adam und Mose zurück.[1092] Einerseits wird hier auf den Dekalog, andererseits auf die Missachtung des einzigen Gebots, das Adam zu erfüllen hatte, hingewiesen.[1093] *GOTT MACHTE MIT ABRAHAM EINEN BUND* bezieht sich auf das Opfer Abrahams[1094] und betont den zweiten Bund, den Gott mit den Menschen geschlossen hatte.[1095] *GEBT UNSERM GOTT ALLEIN DIE EHR* nimmt Bezug auf den Hohepriester mit dem Rauchfass und den Harfe spielenden König David,[1096] der die Bundeslade nach Jerusalem zurückgebracht hatte und *DES WEIBES SAMEN SOLL DER SCHLANGE DEN KOPF ZERTRETEN* auf den Namen Gottes.[1097] Hierin liegt ein Hinweis auf Christus als den verheißenen Erlöser.[1098]

Das Zukünftige bezieht sich auf die Wiederkunft Christi. Dieser ist von Engeln umgeben. Auf eine Darstellung von Erretteten und Verdammten verzichtete Bergmüller, um mit der unter dem Fresko situierten Gemeinde in Interaktion zu treten. Mit der zum Segensgestus erhobenen Hand blickt der triumphierende Christus auf die Gemeinde herab. Die Stuckposaune greift in den Raum aus und verringert dadurch die Distanz zwischen Malerei

1088 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 143.
1089 DIEDRICH 1959, S. 36f.
1090 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 143.
1091 DIEDRICH 1959, S. 37.
1092 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 143f.
1093 DIEDRICH 1959, S. 36.
1094 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 144.
1095 DIEDRICH 1959, S. 36.
1096 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 144.
1097 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 144.
1098 DIEDRICH 1959, S. 36.

und Realität. Der Tag des Gerichts, an dem sie sich vor Christus verantworten müssen, wird für die Gemeindemitglieder, Errettete und Verdammte, anbrechen.

Das Fresko beinhaltet Anklänge an die letztliche Scheidung beider Gruppen. Die Engel im grünen und roten Gewand unterhalb der Wolke, auf der Jesus steht, blicken von diesem weg. Insbesondere der Engel im roten Gewand weist eine Schreckensgestik auf. Beiden fehlt die Leichtigkeit des übrigen himmlischen Personals und sie schweben nicht schwerelos im Raum. Der Engel im roten Gewand fällt und der Engel im grünen Gewand deutet als Hinweis auf die Engelssturz-Thematik ein Abrutschen von seiner Sitzwolke an. Der betende Putto vor dem Engel im grünen Gewand kniet zwar am Rand der Wolke, ist aber gefestigt, und evoziert nicht den Eindruck eines bevorstehenden Falls. Er ist wie der Oberkörper des Engels im blauen Gewand auf der Wolke Christi im Gebet an diesen vertieft, was den lutherischen *solus-Christus*-Grundsatz[1099] ausdrückt. Durch die Gnade Christi ist es den Gemeindemitgliedern möglich, sich einen Platz bei den Erretteten zu sichern, welche die Engel auf der Wolke Jesu sowie das ihn umgebende himmlische Personal symbolisieren.

Typologisch schließen die vier Pendentifs an diejenigen des westlichen Freskos an. Bei der *ehernen Schlange* ist nicht die antithetische Kreuzigung dargestellt, sondern das Leiden Christi am Ölberg, was die Vorbereitung auf den Tod verdeutlicht.[1100] Dadurch wird eine Doppelung des bereits oberhalb des Chorbogens dargestellten Kreuzigungsthemas vermieden.

Die vier Textstellen *zeigen an, was Christus bey seiner Zukunfft zum Gerichte sowohl zu denen Auserwählten, als zu denen Verdammten reden wird*.[1101] Sie beziehen sich alle auf das Mittelfeld und sind sämtlich Mt 25,31-46[1102] entnommen, dem *Gleichnis vom Gericht des Menschensohnes über die Völker.* Die beiden Engel tragen zur Steigerung des Bezugs zwischen gemalter und realer Sphäre direkte Anweisungen an die zu Richtenden.

In der Ausmalung des Langhauses stehen sich östliches und westliches Fresko antithetisch

1099 *allein Christus*.
Auf diesen Gedanken wird neben *sola scriptura* (*allein die Schrift*), *sola fide* (*allein der Glaube*), *sola gratia* (*allein die Gnade*) und zuweilen *sola Deo gloria* (*Gott allein die Ehre*) die Theologie der Reformation zugespitzt. Mit *solus Christus* betont Luther die Zentralität des Christusgeschehens, in dem sich Gott offenbarte und das Evangelium vermittelte, weswegen es dem Evangelium und der protestantischen Predigt nur darum gehen kann, Christus zu predigen (BANGERT 2022, S. 10f.). Luther formuliert diesen Gedanken deutlich in der Vorrede auf die Briefe des Jakobus und Judas aus, insbesondere in der Kernformulierung *Was Christum nicht leret, das ist nicht Apostolisch, wens gleich Petrus odder Paulus leret, Widerumb, was Christum predigt, das ist Apopstolisch, wens gleych Judas, Annas, Pilatus und Herodes thett* (LUTHER 1931, S. 384, Fassung von 1522). Die vier bzw. fünf *Soli* der Reformation sind ausführlich bei FELBER 2017 erläutert.

1100 DIEDRICH 1959, S. 37.

1101 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S 144.

1102 DIEDRICH 1959, S. 37f.

und bilateral zur Mitte gegenüber.[1103] Der Alte Bund wird durch Christus vom Neuen Bund geschieden. Der innerbildliche Aufbau beider Fresken zeugt von einer gewissen Verwandtschaft. Entsprechend dem westlichen Fresko, in dem unter dem Namen Gottes der Hohepriester umgeben wird von den Vertretern des Alten Bundes mit zugehörigen Attributen, werden die Vertreter des Neuen Bundes zu einer Gruppe zusammengefasst. Unter der Taube des Heiligen Geistes sitzt die Kirche als Verkörperung des Neuen Bundes mit ihren Attributen Kelch, Hostie, Kreuz, Taufbecken und Kanne.[1104] Um sie herum sind zentrale Personen für die Begründung des Neuen Bundes wie der Kirche arrangiert: Johannes der Täufer, dessen Taufe Christi bei den Synoptikern am Beginn von dessen öffentlichem Auftreten steht (Mt 3,13-17/Mk 1,9-11/Lk 3,21-22) und bei der durch die Stimme Gottes die Gottessohnschaft Jesu bezeugt wird (Mt 3,17/Mk 1,11/Lk 3,22), die vier Evangelisten und Paulus, dessen Römerbrief einen der Basistexte von Luthers Rechtfertigungslehre darstellt, in der Luther basierend auf Röm 3,21-31 argumentierte, dass Sünder ihr Heil allein aus göttlicher Gnade gewinnen können.[1105]

Die Debatte um die Rechtfertigungslehre wurde zu einem der Hauptauslöser der Reformation,[1106] womit der Hinweis auf Paulus neben Johannes dem Täufer und den Evangelisten analog zur Wiederbegründung des Alten Bundes mit der Menora im westlichen Deckengemälde die Wiederbegründung des Neuen Bundes durch Luther und die Reformation darstellt. Zwischen Johannes dem Täufer und Paulus schließt sich ein Kreis, da Paulus, ebenfalls im Römerbrief (insbes. in Röm 6,3-6), argumentiert, dass mit der Taufe ein neues Leben ermöglicht wird und der Täufling durch diesen Akt in den Neuen Bund aufgenommen wird.

Bei den vier Eckstücken handelt es sich um rein symbolische Darstellungen.[1107] Sie illustrieren zentrale Glaubenswahrheiten des Neuen Bundes. *Das Lamm auf dem Berg* weist auf den Opfertod Christi und die damit verbundene Errettung der Gerechten hin. Der *Sämann, wie er Samen ausstreut* zeigt, dass die Errettung der Menschheit durch die Predigt des göttlichen Wortes geschieht, dessen Legitimation das *Licht auf einem Tisch, von zwei Händen aus den Wolken gehalten* betont. Der *Engel, der mit dem Evangelium durch den Himmel fliegt* symbolisiert den überzeitlichen Charakter des Evangeliums, das bis zum Jüngsten Tag den

1103 Ferner weisen beide eine korrespondiere Rahmenform auf, was das Langhaus symmetrisiert. Analog hierzu gleichen sich auch die Bildfelder des östlichen und westlichen Chorfreskos.
1104 DIEDRICH 1959, S. 38.
1105 SCHREIBER 2009, Sp. 92.
1106 EPD 2009.
1107 DIEDRICH 1959, S. 38.

Schlüssel zur Erlösung der Menschheit darstellt. Verbunden mit dessen Herkunft aus Offb 14,7 ist eine konkrete Handlungsanweisung an die Gemeinde: *Fürchtet Gott und erweist ihm die Ehre! […] Betet ihn an, der den Himmel und die Erde, das Meer und die Wasserquellen geschaffen hat!* Christell deutet das *Licht auf einem Tisch, von zwei Händen aus den Wolken gehalten* als Symbol, *wie man mit gesamten Händen über der Reinigkeit der Lehre fest halten solle*.[1108]

Die Textstellen beziehen sich auf das Mittelbild. *SUCHET IN DER SCHRIFFT* nimmt Bezug auf die prophetischen Schriften des Alten Testaments sowie die Schriften der Apostel, auf denen die Lehre der Kirche gegründet ist. *DAS BAD DER WIEDERGEBURT* bezieht sich auf die Taufe,[1109] die der Engel mit Taufbecken und Kanne symbolisiert.[1110] *ESSET, DAS IST MEIN LEIB, TRINCKET ALLE DARAUS, DAS IST MEIN BLUT* nimmt Bezug auf das von Christus eingesetzte Abendmahl[1111] in Gestalt des Kelchs mit der Hostie. *CHRISTUS IST DES GESETZES ENDE, WER AN DEN GLAUBET, DER IST GERECHT* richtet sich an die Kirche als von Christus eingesetzter Hüterin des Glaubens[1112] und betont nochmals die Signifikanz des Römerbriefs für die Erneuerung des Neuen Bundes in der Reformation. In Verbindung mit dem *Lamm auf dem Berg* leitet diese Textstelle hinüber zur Endzeit des Gerichts im Mittelfresko und zum Kreuzigungsbild über dem Chorbogen.[1113]

Mit dem Bildschmuck des Langhauses soll ausgedrückt werden, dass das Leben der Menschen durch deren immer wieder erneuerten Bund mit Gott bestimmt wird. Im Alten Bund geschieht dies durch das Gesetz Gottes, im Neuen Bund durch die Gnade, in deren Genuss der Christ durch den Opfertod Christi am Kreuz kommt.[1114] Gleichzeitig wird die kontinuierliche Präsenz Gottes durch die Dedikation jeweils eines der Bilder an einen Aspekt der Dreifaltigkeit dargestellt. Bei Christell heißt es hierzu:

> *In diesen drey Feldungen präsentieren sich auch zugleich die drey Personen der einigen Gottheit. In der untern Gott der Vater im Nahmen* יהוה*. In der mittlern Gott der Sohn in menschlicher Gestalt als Richter. In der obern Gott der Heil. Geist in Gestalt einer Taube*.[1115]

1108 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145.
1109 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145.
1110 DIEDRICH 1959, S. 38.
1111 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 145f.
1112 DIEDRICH 1959, S. 38.
1113 DIEDRICH 1959, S. 38f.
1114 DIEDRICH 1959, S. 39.
1115 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 146.

Die Fresken im Chor haben, bis auf das mittlere Bild, reinen Symbolcharakter und veranschaulichen das Leben in der Gnade.[1116] Die Gemälde über den Fenstern weisen mit Icon, Lemma und Epigramm klassische Züge von Emblemen auf. Diese Bilder, deren Verständnis ein umfangreiches Hintergrundwissen voraussetzt, dominieren den Raum des akademisch gebildeten Klerus, während die komplexen Grisaillen im Schiff eine untergeordnete Funktion einnehmen. Die Form der Embleme weist auf die Bemühungen des Konzeptors hin, die Verständlichkeit des ikonographischen Programms zu erhöhen, da die komplexen Icones durch die beigefügten Texte relativ leicht zu entschlüsseln sind. Auf eine tiefergehende Analyse der Malereien über den Fenstern muss mangels Bildquellen verzichtet werden. Eine inhaltliche Auseinandersetzung als Grundlage der folgenden Ausführungen findet sich bei Diedrich. Ausgehend vom Überlieferungszustand stehen die drei größeren Chorfresken im Fokus der Untersuchung. Die äußeren beiden weisen ebenfalls emblematischen Charakter auf.

Die insgesamt acht Embleme über den Fenstern der Nord- und Südwand des Chors zeigen der Gemeinde, wie man sich den Weg zu Christus bereiten kann. Dies geschieht durch Beherzigung der christlichen Tugenden.[1117] Die *Säule, an welcher zwey Ancker lehnen, über derselben eine Taube und ein Creutz, mit der Uberschrifft : Hoffet auf den HERRN allezeit* mit der Unterschrift *Hoffen nicht mit Unbestand, ist der Seelen bestes Band* bezieht sich auf die Hoffnung. Das *Lamm auf dem Altar* mit der Überschrift *Gedult ist euch noth* sowie der Unterschrift *Faßt die Seele mit Gedult, solche heget GOttes Huld* bezieht sich auf die Selbstbeherrschung. Die *Wage an ein aufrecht-stehendes blosses Schwerdt gebunden, und von einer Hand aus dem Himmel gehalten* mit der Überschrift *Jaget nach der Gerechtigkeit, macht der Sünden euch befreyt* bezieht sich auf die Gerechtigkeit. Der *geharnischte Mann mit einem Schwerdt in der Hand, in dessen Schild der Nahme JEsus stehet* mit der Überschrift *Seyd starck in dem HERRN.* sowie der Unterschrift *Ziehe den Harnisch GOttes an, der den Satan demmen kann* symbolisiert die Tapferkeit. Das *Buch auf einem Postement, daran sieben Siegel, über demselben zwey Oelzweige, von einem Lorbeer-Crantz umwunden* mit der Überschrift *Seelig sind die friedfertigen* und der Unterschrift *Schöner Welt- und Seeen-Fried, finde sich bey Leib und Glied* bezieht sich auf die Klugheit. Der *Altar, an demselben betende Hände, und auf demselben ein brennend Hertz* mit der Überschrift *Haltet an am Gebet* und

1116 DIEDRICH 1959, S. 39.

1117 DIEDRICH 1959, S. 41.
Die christlichen Tugenden wurden im Mittelalter den sieben Todsünden gegenübergestellt. Bei ihnen handelt es sich um die vier Kardinaltugenden Selbstbeherrschung, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Klugheit sowie die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung (NICKL 2009, S. 7).

der Unterschrift *Beten Heil und Nutzen bringt, denn es durch die Wolcken dringt* bezieht sich auf den Glauben. *Die zwey beysammen stehende und brennende Hertzen, auf deren einen Seite ein Brod, und auf der andern Seite eine Weintraube liegen* mit der Überschrift *Die Liebe sey nicht falsch* und der Unterschrift *Christen sollen einig seyn, wie viel Kern in Brod und Wein* bezieht sich auf die Liebe. Der *Tisch, darauf Musicalia samt ihren Instrumenten liegen* mit der Überschrift *Lobet den Herrn* und der Unterschrift *GOttes Lob ist allezeit, Engel und der Menschen Freud* zeigt das Ergebnis der Verinnerlichung der christlichen Tugenden: Eine Gemeinde, die diesen Weg geht, ist in der Lage, das Lob des Herrn zu singen.

Dies leitet die Gemeinde zum dreieinigen Gott, dessen Natur die Embleme über den Fenstern des Chorschlusses symbolisieren. Sie stellen wie schon im Langhaus die Dreifaltigkeit dar. Rechts des Altars befindet sich der Heilige Geist als Taube, über dem Altar Christus als Mensch und links des Altars der Name Gottvaters auf dem Thron. Im Gegensatz zur Ikonographie des Langhauses ist Christus im Chor in Bezug zum Altarblatt mit Brot und Wein abgebildet.[1118]

DIE PFORTEN DER HÖLLEN SOLLEN SIE NICHT ÜBERWÄLTIGEN auf dem westlichen Chorfresko nimmt in Mt 16,18-19 Bezug auf die Rolle der Kirche als ewige, von Christus eingesetzte Institution. *HIERDURCH KANNST DU ÜBERWINDEN* bezieht sich auf das Kreuz, das auch in stürmischen Zeiten nicht überwältigt werden kann und den Betrachtern den Weg zum Heil angibt. Das Kreuz steht für die Gemeinde, die Christus auf Petrus als Fels aufrichten wollte und die, solange sie sich unter dem Kreuz zusammenfindet, nicht der Hölle verfallen kann. Die Gemeine wird durch die Apostelversammlung im zentralen Chorfresko unterrichtet, damit sie sich gleich der Sonnenblume zur Sonne auf dem östlichen Chorfresko ausrichten kann.[1119] Bei Christell heißt es, das östliche Fresko zeige *das hertzliche Verlangen der Glaubigen nach Christo, der Sonne der Gerechtigkeit*[1120] an. Die *Sonne der Gerechtigkeit* bezieht sich auf *sol iustitiae*, einen Christustitel, der so seit dem 4. Jahrhundert gebräuchlich ist.[1121]

Die Inschriften des zentralen Chorfreskos, *ICH WILL MEINEN GEIST* und *IN EUCH GEBEN*, beziehen sich auf die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Jünger an Pfingsten, das im Fresko die Feuerzungen symbolisieren. Im Kontext von Ez 36,26-28 bedeutet die Beischrift eine Erneuerung der Verheißung Gottes an das Volk Israel und im Neuen Bund an

1118 DIEDRICH 1959, S. 41.
1119 DIEDRICH 1959, S. 41.
1120 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 148.
1121 DIEDRICH 1959, S. 41.

die christliche Kirche.

WO SIE STEHET, MEINE BLÜTHE, AUCH HINGEHET sowie *ALLES THUT IN JESU NAHMEN, SPRECHT DARAUF EIN GLAUBIG AMEN* in den Kartuschen des östlichen Chorfreskos verdeutlichen nochmals die *solus*-*Christus*-Aussage im Langhaus. *ALLES THUT IN JESU NAHMEN, SPRECHT DARAUF EIN GLAUBIG AMEN* ist wie das leicht variierte Motiv Johann Michael Dilherrs *Heilig-Epistolischem Bericht* entnommen (Abb. 74). Die Kombination aus Icon und Lemma illustriert Kor 3,12-17 und greift damit nochmals die Paulus-Thematik auf. Die Bibelstelle beinhaltet eine Handlungsanweisung zur guten christlichen Lebensführung[1122] und schließt in Kor 3,17 mit den Worten *Alles, was ihr in Wort oder Werk tut, geschehe im Namen Jesu, des Herrn*. Zur Nachfolge Christi ruft auch *WO SIE STEHET, MEINE BLÜTHE, AUCH HINGEHET* auf. Diese Inschrift geht nicht auf Dilherr zurück. Sie ist entweder vom Konzeptor erdacht oder stammt aus einem anderen emblematischen Werk vergleichbarer Thematik.

Die Reihenfolge der Embleme an der Nord- und Südwand des Chors erscheint zunächst willkürlich. Eine Teilung zwischen Kardinal- und theologischen Tugenden ist in Christells Anordnung nicht möglich. Beide Gruppen überschneiden sich und korrespondieren mit den Chorfresken und den zugehörigen Inschriften.

Das Emblem der *Hoffnung* mit dem maritimen Symbol des Ankers sowie das Kreuz passen zur Gestaltung des westlichen Chorfreskos. Die Selbstbeherrschung mit der Verwendung des Lammes als Opfertier fügt sich in die Botschaft des zentralen Freskos ein. Insbesondere zum Thema der Hoffnung bzw. Christus als Hoffnung der Menschheit passen die Inschriften *DIE PFORTEN DER HÖLLEN SOLLEN SIE NICHT ÜBERWÄLTIGEN* und *HIERDURCH KANNST DU ÜBERWINDEN*. Die Gerechtigkeit als zentrales Element des Urteils Gottes über den Menschen korrespondiert mit dem Pfingstfest. Die Tapferkeit charakterisiert die anwesenden Apostel, die anschließend zur Verkündigung des Evangeliums in die Welt auszogen und größtenteils das Martyrium erlitten.[1123] Auf diesen Umstand weist der martialische Charakter beider Embleme mit Schwertern und einem geharnischten Mann mit Schild hin. Der Glaube wird in der Inschrift des östlichen Freskos *ALLES THUT IN JESU NAHMEN, SPRECHT DARAUF EIN GLAUBIG AMEN* angesprochen, während die Klugheit mit der Verwendung des Motivs der Sonnenblume im Fresko sowie der Inschrift *WO SIE STEHET, MEINE BLÜTHE, AUCH HINGEHET*[1124] verwoben ist. Die Liebe korrespondiert

1122 Für eine ausführliche Erläuterung siehe HAB/378.7 Theol. 2°, Dilherr, Johann Michael: Heilig-Epistolischer Bericht / Licht / Geleit und Freud. Nürnberg 1663, S. 76-82.

1123 Nur für Johannes berichten die Quellen des Altertums von einem natürlichen Tod (BIANCHI 2008).

1124 Mit der Klugheit werden naturwissenschaftliche Erkenntnisse der Frühen Neuzeit in Verbindung gebracht

mit keinem Deckenfresko. Stattdessen ist sie dem Ergebnis der Lebensführung nach den christlichen Tugenden gegenübergestellt. Dies leitet sich aus dem paulinischen Charakter der Malerei her, da Paulus die Liebe in 1 Kor 13,13 als höchste der (theologischen) Tugenden benannte.

4.4.5 Einordnung

In der Barfüßerkirche besteht dank Christells Beschreibung die Möglichkeit, ein protestantisches barockes Freskenprogramm in allen Einzelheiten fassen zu können.[1125] Dieses war als protestantische Antwort auf die Marienkapelle[1126] ursprünglich komplett Bergmüller zugedacht. Die Ausführung der Chorfresken durch Resch fällt nicht ins Gewicht, da die für Bergmüller vorgesehene Gesamtkonzeption vor Beginn niedergelegt wurde. Durch den Einsatz Bergmüllers nimmt die Barfüßergemeinde nicht nur formell, sondern auch künstlerisch den Wettstreit mit der anderen Konfession auf.

Die Idee der kleinformatigen, auf die Hauptbilder bezogenen Embleme der Marienkapelle griffen die Verantwortlichen der Barfüßerkirche im Sinne eines Zyklus auf, der nicht Maria, sondern die Dreifaltigkeit und die christliche Lebensführung in den Mittelpunkt stellt. Die Bilder der Marienkapelle beziehen sich auf ausgewählte Bibelstellen, während die Barfüßerkirche auf eine Fülle an Büchern des Alten und Neuen Testaments Bezug nimmt. Die protestantischen Auftraggeber setzen sich so von den Katholiken ab, stellen der katholischen Marienverehrung neben dem lutherischen *solus-Christus*-Grundsatz auch den *sola-scriptura*-Gedanken entgegen und versuchen, durch die opulente Ausstattung der gesamten Kirche jene der Marienkapelle zu übertreffen.

Die eigenhändige Ausführung der Chorfresken hätte diese zu einem interessanten Schnittpunkt zwischen Bergmüllers Frühwerk und reiferen Arbeiten gemacht, insbesondere aufgrund der Vereinigung von dessen Professionen als Schöpfer kleiner Gewölbeembleme sowie großflächiger Fresken auf Flachdecken. In erster Position war er bereits in

---

und damit erneut auf den Bildungsstand des Klerus hingewiesen. Die aus Amerika eingeführte Sonnenblume war zur Zeit der Entstehung des Freskos erst gut 130 Jahre in europäischen Gärten etabliert (EWALD 1995, S. 37f.).

1125 DIEDRICH 1959, S. 41f.

1126 Diedrich vermutet, dass die Chordisposition mit relativ kleinen Freskenfeldern eine ähnliche Wirkung hatte wie Bergmüllers Gurtbögen von Notre Dame in Eichstätt (DIEDRICH 1959, S. 42) (Abb. 75), was aufgrund der Vorbildwirkung Eichstätts für die Marienkapelle naheliegt.

beschränktem Umfang in Erscheinung getreten.[1127] Bei den Barfüßern ist die Größe der Langhausfresken noch beschränkt, weist aber bereits auf Ochsenhausen, Dießen und Katholisch Heilig Kreuz hin.

Bergmüllers niederländische Beeinflussung verdeutlicht *Das Zukünftige*, aus dem Motive[1128] auf Peter Paul Rubens' *Großes Jüngstes Gericht*[1129] (Abb. 76) zurückgeführt werden können, dessen Kompositionen er im Sinn seiner Zeit aktualisiert und dramatisiert.[1130] Auch für andere Räume konzipierte Figurenarrangements Bergmüllers wiederholen sich. Das *Pfingstfresko* Reschs weist Ähnlichkeiten mit einer themengleichen Darstellung in der Augsburger Dominikanerkirche auf (Abb. 77), wo 1723/24 nach Entwürfen Bergmüllers die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes durch Alois Mack[1131] entstanden. Die Entwürfe erschienen zeitgleich gespiegelt als Radierfolge *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*, ein Standardzyklus marianischer Verehrung.[1132] In der Dominikanerkirche bzw. der Radierfolge sind bereits Vorstufen der Treppe und Architekturkulisse vorhanden. Position und Gestaltung einiger Figuren korrespondieren mit der Barfüßerkirche. Möglicherweise konzipierte Bergmüller selbst den Gesamtentwurf.[1133]

1127 Wie die 1708/09 erfolgte Ausmalung der Düsseldorfer Hospitalkirche St. Hubertus (STRASSER 2004, S. 11) aussah, ist nicht überliefert. Es scheint sich um einen größeren Auftrag gehandelt zu haben, der im Zeitgeschmack kleinere Freskenfelder beinhaltete, was wahrscheinlich auch 1718 in der Bergheimer Radegundiskapelle der Fall war. Der dortige Anteil Bergmüllers und Heinrich Matthäus Mayrs ist unklar. Bergmüller beschränkte sich vermutlich auf Nebenszenen. Erhaltene Zeichnungen für Deckendekorationen zeigen, dass wohl mehrere ovale Bildfelder in ein stuckiertes Deckensystem eingefügt waren. Die Kapelle ging nach Blitzschlag und schwerer Schädigung 1810 ab und wurde 1885 durch einen neugotischen Kapellenbau ersetzt (FALK 2006, S. 248; 250; 252; 254).

1128 Die Übernahme einzelner Figuren und Motive, die er in neue Erfindungen einbrachte, ist typisch für Bergmüller (DIEDRICH 1959, S. 182).

1129 Das Rubens-Werk war Bergmüller bereits vor seiner Niederlande-Reise 1711 (EPPLE/STRASSER 2012, S. 11) bekannt, da es sich ab 1703 in der Düsseldorfer Galerie Kurfürst Johann Wilhelms befand (LEUSCHNER 2019, S. 374).

1130 Den bei Rubens im oberen rechten Eck erregt seine Hand in Richtung Christi ausstreckenden Engel verniedlicht Bergmüller zum Putto mit blauem Tuch am Kreuzesstamm mit derselben Gestik, die Drastik beider Posaunenengel steigert Bergmüller durch das Überschneiden des Rahmens, und auch der partiell von Wolken verdeckte Engel im oberen linken Eck findet seine Entsprechung.

1131 HAGEN 1994, S. 126; 128.
Mack war ein Gehilfe Bergmüllers (KRÄMER 1998f). Dieser hatte den Auftrag *wegen magerer Bezahlung zurück gesezet* (SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769).

1132 FRIEDLMAIER 1998, S. 71.
Kompositionen und Elemente der *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* finden sich in der Deckenmalerei der Augsburger Pfarrkirchen verschiedentlich wieder, so von *Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat* (Blatt 9) auf mehreren der Kreuzwegdarstellungen in Katholisch Heilig Kreuz (1731/32, siehe diesbezügliche Kapitel). Einflüsse der Marienkapelle wiederum weist etwa die Gestaltung von *Jesus, den du ... vom Heiligen Geist empfangen hast* (Blatt 1), *Jesus, den du ... zu Elisabeth getragen hast* (Blatt 2) und *Jesus, der dich ... in den Himmel aufgenommen hat* (Blatt 14) auf. Digitalisate der Blätter sind über https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online (02.01.2025) abrufbar.

1133 Vielleicht sogar das Gesamtkonzept der Raumdekoration:
Die Fresken sind Schöpfungen J. G. Bergmüllers, von dem möglicherweise auch die Entwürfe zu der Gesammtdecoration herrühren, Nachrichten indes liegen hierüber nicht vor (BUFF 1896, S. 59f.).

Die Decke zeigte ein aufwendiges Programm, das sich durch die Verwendung von Emblemen, Personifikationen und typologischen Bezügen zahlreicher Elemente der Bildrhetorik bediente und an die tendenziell anspruchsvolleren Freskenzyklen in katholischen Kirchen erinnert. Die Wahl eines herausragenden Künstlers wie Bergmüller bekundet den hohen Stellenwert, den die Auftraggeber der Qualität der raumprägenden Deckenbilder zumaßen. Das Auge des Betrachters zu erfreuen, war auch in protestantischen Gemeinden ein wesentliches Movens, allerdings mit dem Ziel, den Kirchenbesucher durch die Entschlüsselung der Botschaften theologisch zu unterweisen. Dieses Streben nach Verständlichkeit unterscheidet den protestantischen Bereich deutlich von der katholischen Überwältigungsstrategie mit einem anderen Verhältnis zu illusionistischen Effekten.[1134] Katholische Einflüsse werden rezipiert, aber anders kontextualisiert.

Christell erwähnt den Namen des bzw. der Künstler nicht, möglicherweise, um nicht erwähnen zu müssen, dass nicht die gesamte Ausmalung von Bergmüller stammt. Sperling nennt in seiner in den 1760ern entstandenen Auflistung an Stetten, was *Von Hern Joh. Georg Bergmüller […] allhier merckwürdig zusehen*[1135] sei, die Barfüßerkirche nicht.[1136] Beides ist ein Indiz dafür, dass bis zur Jahrhundertmitte bekannt war, dass die Barfüßerkirche nicht allein Bergmüllers Werk war. Stetten wusste dies 1788 nicht mehr. Er schreibt alle *Plafonds in dieser Kirche […] Joh. Ge. Bergmüller*[1137] zu und bezeichnet sie als *sehr mittelmäßig*.[1138] Der Auftragsumfang und das komplexe Programm machen die Gesamtausstattung der Barfüßerkirche allerdings zum ebenbürtigen Gegenpart der von Stetten ungleich besser besprochenen Marienkapelle.[1139]

1134 DREYER 2017a, S. 94; 99.
Dazu das Friedensgemälde 1724:
Nun /werthe Kinder-Schaar! so sollt ihr euch betrachten
Die Bilder / die man euch in Kirchen vorgemahlt :
Ach lernet doch / wie hoch die Wohlthat sey zu achten /
Daß auch in dieser Lehr die Wahrheit euch bestrahlt […].

1135 SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769.

1136 Sperling übergeht, was ihm nicht *merckwürdig* erscheint, darunter auch die ca. 15 Jahre alten Malereien in St. Anna. Die Barfüßerkirche als umfangreiches, anerkanntes Werk wäre bei einer Gesamtausführung durch Bergmüller gewiss *merckwürdig* gewesen.

1137 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 164.

1138 SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 164. Stettens Meinung über die Kunst des frühen 18. Jahrhunderts ist voreingenommen. Negative Äußerungen zu von Zeitgenossen geschätzten Werken finden sich häufiger. Zur Barfüßerkirche heißt es etwa im Text zum Friedensgemälde 1724: *Der Tempel / den ihr seh't mit vieler Zierde prangen / Ist die Barfüsser-Kirch / und unser Gottes-Hauß / Das man von innen hat und aussen angefangen Zu Bessern / daß es nun erneuret siehet aus*.

1139 *Unter den Kapellen nimmt sich die gräfl. Polheimische, wegen guter Bauart, Einrichtung und Verzierung vorzüglich aus. Die vier Deckenstücke darinn sind von Joh. Georg Bergmüllern* (SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 167).

4.5 St. Jakob

4.5.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Der Ursprung des Baus ist unklar. Christell sah den Anfang der Pilgerkirche im 6. Jahrhundert außerhalb der Stadtmauern.[1140] Im 11. Jahrhundert, als in Europa die Pilgerfahrten zum Jakobusgrab in Santiago de Compostela begannen, ist ein Pilgertreffpunkt in Augsburg bezeugt,[1141] der mit der St.-Jakobs-Kapelle gleichgesetzt werden kann.[1142] Die hölzerne Kapelle samt Pilgerunterkunft wurde 1080 zerstört.[1143] Im Rahmen dieser Zerstörung wurde der Bau erstmals erwähnt.[1144] Anschließend wurde während des 11. Jahrhunderts[1145] die Kirche wohl aus Holz wiedererrichtet.[1146] 1348 erbaute die Stadt dann die Pfründekapelle St. Jakob.[1147] Kurz nach Vollendung wurde die neue Kapelle von St. Jakob, die damals zur Dompfarrei gehörte, wohl anlässlich des 400. Jubiläums der Lechfeldschlacht 1355 von Grund auf[1148] aus Backstein[1149] erneuert. Die Arbeiten von 1356-60 gipfelten in der Errichtung des hohen, 1364 vollendeten Turms.[1150] Ulrich Ilsung d. Ä. und Jakob Haustetter finanzierten sie durch Spenden.[1151] In dieser Zeit wurde St. Jakob *mit einem Priester, der gewisse Messen halten solte, versehen*.[1152] Der Hauptteil der heutigen spätgotischen Jakobskirche stammt aus dem 15. Jahrhundert.[1153] 1469 wurde das Gebäude durch einen einjochigen Chor mit

1140 HAGEN 1994, S. 98.
1141 ZORN 2005, S. 5.
1142 WAGNER/REDAKTION 2009.
1143 ZORN 2005, S. 5.
1144 HOFFMANN 1998.
1145 HAGEN 1994, S. 98.
1146 HOFFMANN 1998.
1147 ZORN 2005, S. 6.
Dieser dritte Bau wies vermutlich einen flachen Ostchor sowie einen kleinen Hof auf und war von einem Palisadenwall umgeben (HAGEN 1994, S. 98). Der Zweck der Kapelle und zugehörigen Pfründe bestand in der Versorgung von Jakobspilgern, Kranken und Armen. Das Pilgerhaus wurde nach der Reformation in die Gebäude des aufgelassenen Barfüßerklosters verlegt (WAGNER/REDAKTION 2009).
1148 ZORN 2005, S. 6.
1149 WAGNER 1998, S. 43.
Die zwischenzeitlich in die Stadtbefestigung integrierte Ostvorstadt wurde in den Jahrzehnten nach 1355 nach der zentralen Jakobskirche Jakobervorstadt genannt (WAGNER 1998, S. 43). St. Jakob wurde 1415 endgültig in die Stadt eingegliedert, als die Jakobermauer die bisherigen Palisaden ersetzte (ZORN 2005, S. 6f.).
1150 Dessen Errichtung resultiert in der Nutzung als Fernwacht mit Sturmglocke gegen das Herzogtum Bayern, gleichzeitig aber auch als Wacht gegen Unruhen in der östlichen Vorstadt. Der Turm ergänzte den Perlachturm in der Oberstadt in ähnlicher Funktion (WAGNER 1998, S. 43).
1151 HAGEN 1994, S. 98.
1152 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 258.
1153 ZORN 2005, S. 7.

polygonalem Schluss erweitert.[1154]

Die geforderten Fugger-Totenmessen und die Beichte in der 1516 gestifteten Fuggerei wurden nicht an die gegenüberliegende Jakobskirche, sondern an die Fuggerkapelle in St. Anna gebunden.[1155] Die Fugger bewiesen damit ein gewisses Gespür, denn St. Jakob war die erste Kirche der Stadt, die sich der Reformation öffnete.[1156] Während der Reformation erfuhr der Innenraum von St. Jakob eine einschneidende Umgestaltung, bei der die Fresken übertüncht und Emporen mit Gemälden biblischer Geschichten eingebaut wurden.[1157] Dem Umbau des Turms 1533[1158] folgte 1534 die Schließung der Kirche, die bis spätestens 1553 andauerte. In diesem Jahr wurde mit Martin Rauch, einem Lutheraner sächsischer Schule, der erste Diakon bei den Barfüßern berufen.[1159]

St. Jakob wurde infolge des Restitutionsedikts 1629 für die protestantische Predigt geschlossen. Dem Einzug der Schweden 1632 folgte 1633 die erstmalige Erhebung zur eigenen Pfarrei.[1160] Die Orgel der 1636 zerstörten protestantischen St.-Georgs-Kirche konnte im Zuge einer umgehenden Renovierung und Neuausstattung im Sinn der aufwendigen protestantischen Friedens- und Jubelfeste übernommen werden. Wenn das Schiff ein gotisches Rippengewölbe besaß, wurde es spätestens zu diesem Zeitpunkt durch eine Flachdecke

1154 HAGEN 1994, S. 98.
Durch diese Baumaßnahme wurde die Grundfläche der Kirche mehr als verdoppelt (SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 261). Hiermit ging die Stiftung einer Wandmalerei des *Marientods* in Form eines Triptychons an der nördlichen Chorwand einher. Sie war ein Werk des Malers Prenk (HAGEN 1994, S. 98), der Mitte des 15. Jahrhunderts die Fassaden von Rathaus und Perlachturm bemalt hatte (O.A. 1863, S. 1003). Aus der Ausstattung der Kirche mit spätgotischen Wandmalereien stammten wohl auch ein *Abt Antonius vom ägyptischen Thebais* in der hohen, flachen Rundbogennische an der Nordwand des Schiffs sowie eine *Marienkrönung* an der nördlichen Stirnwand über der Kanzel. Beide wurden 1883 wiederentdeckt und zusammen mit dem *Marientod* 1944 zerstört, der schon 1720 freigelegt worden war (HAGEN 1994, S. 98).

1155 ZORN 2005, S. 7.

1156 WAGNER/REDAKTION 2009.
Als Anno 1521. durch GOttes Gnade die verbesserte Christliche Religion hier eingeführt worden, fieng man auch in dieser Kirche an nach GOttes Wort lauter und rein zu predigen. (SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 262).
Die Reformation fand unter den Handwerkern der Jakobervorstadt besonders eifrige Anhänger, wobei sich die Glaubensbegeisterung mit einer Abneigung gegen die reichen Kaufleute der Oberstadt verband. Dass die Barfüßerkirche, zu der St. Jakob als Nebenkirche gehörte, zum Mittelpunkt der entscheidenden Reformationsbewegung in der östlichen Stadt avancierte, verstärkte deren Inkorporation in die reformatorische Bewegung. Wie die anderen Kirchen hatte sie zur Verwaltung ihres Vermögens Zechpfleger aus der Bürgerschaft erhalten, die 1526 Messen und Jahrtage abschafften. Die freiwerdenden Mittel sollten der Armenfürsorge zugutekommen, der fortan die Jakobspfründe ausschließlich diente (ZORN 1955, S. 5).

1157 ZORN 2005, S. 8.

1158 WAGNER/REDAKTION 2009.

1159 ZORN 1955, S. 5f.
Die Diakone bei den Barfüßern betreuten auch St. Jakob (WIEDEMANN 1962, S. 57).

1160 ZORN 2005, S. 9.
Der Pfarrer war Leonhard Lutz. Bei der Wiedereröffnung 1649 erhielt St. Jakob eine eigene Diakonstelle (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 298).

ersetzt. Außerdem wurde die Kirche[1161] 1677[1162] mit einer südlichen Empore dem Andrang der Gläubigen gerecht, was den Durchbruch segmentbogiger Fensteröffnungen voraussetzte.[1163] Der 1650 gestiftete Altar[1164] wurde 1705 im Rahmen umfassender Erneuerungsarbeiten renoviert. Diese umfassten auch die Erneuerung der Kanzel und die Stiftung eines Kronleuchters aus Messing für den Chorraum.[1165] Anlässlich der 1730 bevorstehenden Jubelfeste wurde die Kirche 1723 gründlich von außen und 1726 innen renoviert.[1166]

Nach 1806 zog das Königreich Bayern während der Nachsäkularisation die Abendmahlsgeräte als Staatsbesitz ein, die Gemeindemitglieder zum Silberwert zurückkauften.[1167] Das Vermögen der Kirche, kleiner als jenes von St. Anna und den Barfüßern, aber größer als jene von Evangelisch Heilig Kreuz und St. Ulrich, wurde einer allgemeinen Augsburger evangelischen Kultusstiftung einverleibt. Im Krieg um Tirol 1809 geschah eine Zweckentfremdung des Kirchenbaus als bayerisches Heeresmagazin und 1814 wurde St. Jakob zur Filialkirche der Barfüßerkirche abgewertet.[1168] Infolgedessen geschahen zwischen 1816 und 1822 verschiedene Maßnahmen zur Verschönerung der Jakobskirche mit intensiven Rekonstruktionsbemühungen an den Turmgeschossen.[1169]

1840 wurde St. Jakob erneut selbstständige Pfarrei und erhielt 1879 erhielt bei der Wiederaufteilung des protestantischen Augsburger Kirchenvermögens das Pfarrvermögen wieder zur eigenen Verwaltung zugewiesen.[1170] Eine wohl 1883 erfolgte Restaurierung[1171] führte 1908 bei Dehio zur Charakterisierung der Kirche *infolge jüngeren Ausbaus jetzt ohne bestimmten Stilcharakter.*[1172]

1161 HAGEN 1994, S. 98; 100.

1162 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 266.

1163 HAGEN 1994, S. 100.

1164 Er zeigte als Altarbild ein frühbarockes *Abendmahl* Schönfelds und im Auszug eine Darstellung der *Jakobsleiter* (ZORN 2005, S. 9).

1165 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 263f.; 266.
Der Innenraum war jetzt mit wertvollen Tafelgemälden geschmückt (ZORN 2005, S. 9). Eine vollständige Auflistung befindet sich bei Christell (SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 264-268).

1166 HAGEN 1994, S. 100.
Hierbei erfolgte eine Erneuerung des Turms (SuStBA/4 Aug 3, Rein, Joseph Friedrich: Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749, S. V) und die Umgestaltung des Langhauses in Form eines Saalbaus (WAGNER/REDAKTION 2009).

1167 ZORN 2005, S. 9.

1168 ZORN 2005, S. 8f.

1169 HAGEN 1994, S. 100.

1170 ZORN 1955, S. 10; 12.

1171 Vgl. HAGEN 1994, S. 98.

1172 DEHIO 1908, S. 35.

In der Bombennacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 wurde St. Jakob[1173] mitsamt enthaltener Kunstwerke, darunter viele Gemälde von Mayr,[1174] beinahe vollständig zerstört.[1175] Die schwere Verwüstung und Entvölkerung der Jakobervorstadt ließ nach Kriegsende den Gedanken aufkommen, die Jakobskirche nicht wiederaufzubauen und deren Gemeinde mit jener der Barfüßerkirche zu vereinen. Eine Alternativlösung bestand in einem Kirchenneubau außerhalb der alten Stadtmauern vor dem Jakobertor. Durch das Engagement der Gemeindemitglieder begannen noch vor dem offiziellen Entschluss zum Wiederaufbau am alten Ort erste Arbeiten, infolge derer am 1. Advent 1949[1176] die ab 1947[1177] schlicht wiederhergestellte Jakobskirche geweiht wurde.[1178] Der Innenraum erhielt seinen stützenlosen Saal mit flacher Holzdecke zurück. Die rote Quadermalerei des Chors wurde nach eingehenden Untersuchungen wiederhergestellt.[1179] Weitere Arbeiten zogen sich bis 1963. 1987/88 erfolgte eine denkmalpflegerische Vollrenovierung der Kirche,[1180] bei der Veränderungen an der Bausubstanz durchgeführt wurden, u.a. die Tieferlegung des Bodenniveaus. Die Einrichtung ergänzten partiell aus St. Anna entliehene Ausstattungsstücke.[1181] Die Kirche präsentiert sich weitgehend in der Form, die sie 1987/88 erhielt.[1182]

1173 RÖSSLE 2004, S. 68.
1174 HAGEN 1994, S. 102.
1175 Der erste Angriff fügte der Kirche keine schweren Schäden zu. Der zweite Angriff resultierte in einem Dachstuhlbrand, dessen Durchbrechen auf die Südempore die Kirche ausbrennen ließ. Aus dem brennenden Turm stürzte die Läuteglocke in die Tiefe. Außer den Mauern blieb von der Jakobskirche lediglich der Dachstuhl des Altarraums erhalten. Auch das alte Pfarrhaus wurde zerstört. Infolgedessen wurden die Gottesdienste der Gemeinde in die Große Sakristei der Barfüßerkirche verlegt. Nur die beiden wertvollsten Gemälde der Kirche konnten gerettet werden (ZORN 1955, S. 14), eine Martin Schaffner zugeschriebene, um 1510 entstandene *Beweinung Christi* (BUSHART/PAULA 2008, S. 76), die zeitweise als Altarbild fungierte (ZORN 1955, S. 14), und das heutige Altarbild, eine um 1520/30 in Augsburg entstandene *Verkündigung* (BUSHART/PAULA 2008, S. 76f.) des süddeutschen Monogrammisten EJS, laut Zorn *wohl das wertvollste Tafelgemälde St. Jakobs* (ZORN 2005, S. 11).
1176 ZORN 1955, S. 14f.
1177 WAGNER/REDAKTION 2009.
1178 ZORN 1955, S. 15.
1179 HAGEN 1994, S. 100; 102.
1180 ZORN 2005, S. 12.
1181 HAGEN 1994, S. 100; 102.
Hierbei handelt es sich um zwei spitzbogige Epitaphientafeln, die erste mit der Darstellung der *Ehernen Schlange* aus dem Jahre 1562 und die zweite mit der *Auferweckung des Lazarus*, die ebenfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand. Die erste Tafel ziert die nördliche Saalwand, die zweite die nördliche Chorwand (HAGEN 1994, S. 102).
1182 Vgl. O.A. O.J.e.

4.5.2 Die Deckenmalerei in St. Jakob

Die Überlieferungslage zur Deckenmalerei in St. Jakob ist mit Abstand die schlechteste. Dass eine solche existierte, geht aus einem nicht gespiegelten *Prospect oder Abbildung Der Evangelischen St. Iacobs-Kirchen in Augspurg wie Sie Ao. 1726 renovirt worden* (Abb. 78) hervor.[1183] Eine Aufnahme des Chors aus dem Jahre 1923 (Abb. 79) zeigt den Ansatz derselben Kassettendecke. Das Gemälde existierte somit aller Wahrscheinlichkeit nach noch und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Zorn impliziert, dass die Kirche während des 17. Jahrhunderts eine neue Decke mit einer *Verklärung Christi* erhielt,[1184] Christell schreibt: *Oben, an der gegipsten Decke der Kirche, ist Christi Himmelfahrt angemahlt, auf Unkosten eines geweßten Kirchen-Pflegers*.[1185] Die Darstellung der flankierenden Engel anstatt Mose und Elia sowie das zahlreiche Personal am unteren Bildrand bestätigen Christell. Zorns Irrtum resultiert aus der ähnlichen Ikonographie beider Szenen und der Anwesenheit des hl. Jakob bei der Verklärung (Lk 9,28-36), wodurch das Thema für die Kirche passend scheint. Zorns Datierung auf einen Zeitpunkt lange vor ersten zögerlichen Experimenten mit Deckenmalerei in St. Ulrich und Afra ist abzulehnen. Vielmehr war die Anfertigung des Deckengemäldes eine Reaktion auf die Neuausstattung der Barfüßerkirche aus Anlass des 200. Jubiläums der *Confessio* 1730, was die Zechpflegerechnungen 1726 beweisen, die für den 12. Juli unter den Bauhandwerkern zwei Maler nennt,[1186] Johann Gottfried Funckheinel und Johann Beisch,[1187] die 30 bzw. 15 fl erhielten.[1188] Die höhere Bezahlung Funckheinels ist auf dessen größeres Ansehen als ehemaliger Vorgeher der Malerzunft[1189] oder eine ungleiche Arbeitsteilung zurückzuführen. In

1183 Ein zeitgleich entstandener Stich des Innenraums Johann Elias Baecks (HAGEN 1994, S. 100), *In dieser Jacobs-Kirch, Las du, ô GOTT erschallen* (SuStBA/Graph 28/51), gibt den Deckenspiegel angeschnitten und schematisiert wieder. Er erlaubt keine genaueren Aussagen zu dessen Gestaltung.

1184 ZORN 1955, S. 7.

1185 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 267.

1186 Der einzige weitere bei der Renovierung nachweisbar beschäftigte Maler war Franz Joseph Kepf, dessen Arbeit aufgrund ihres preislichen Volumens dem Emporenzyklus zuzuordnen ist:
*Franz Joseph Kepf, Mahler, laut Cont. no. 42 … 131 (*ELKAA 17a, Evangelische St. Jakobs Kirche. Einnahm und Ausgab von Ao 1710 biß Ao 1752, Anno 1724, S. 43).

1187 Paula transkribiert *Beisch* als *Brisch* (PAULA 1999b, S. 130). In ELKAA 17a, Evangelische St. Jakobs Kirche. Einnahm und Ausgab von Ao 1710 biß Ao 1752, Anno 1726, S. 47 ist der zweite Buchstabe erkennbar ein e, in ELKAA 19, Anno 1726: St. Jacobs Kirchen betreffentd ein a.

1188 ELKAA 17a, Evangelische St. Jakobs Kirche. Einnahm und Ausgab von Ao 1710 biß Ao 1752, Anno 1726, S. 47.
Joh Gotfried Funkhainel, mahler. lt. Cto. No. 10 30 fl.
Johann Beisch, mahler. lt. Cto. No. 11 15 fl.

1189 Er amtierte 1717 und nochmals 1729 (PAULA 1999b, S. 127).

leicht variierter Schreibweise tauchen beide Namen nochmals in den Einzelrechnungen auf.[1190]

Als Initiator kommt insbesondere Gustav Adolph Jung[1191] infrage. Mit dem *geweßten Kirchen-Pfleger* als Stifter meint Christell einen 1733 bereits verstorbenen Zechpfleger, da die Vorsitzenden der Zechpflege bei St. Jakob üblicherweise auf Lebenszeit gewählt wurden.[1192] Dies spricht für Johann Jacob Bayer, Zechpfleger von 1717 bis zu seinem Tode 1733.[1193]

Das Deckengemälde war vermutlich kein Fresko. Die durch ihre strenge Gliederung etwas altertümlich anmutende Stuckdecke hätte im zentralen Bereich neu verputzt werden müssen, die Tätigkeit eines Stuckateurs oder Handwerkers aus angrenzenden Berufsfeldern ist aber nicht nachweisbar. Auch die Konfession der Künstler spricht eher dagegen. Stattdessen wird es *al secco* oder als eingelassenes Tafelbild ausgeführt gewesen sein,[1194] worauf auch der geringe Preis hinweist, den die Zechpflege beiden Künstlern bezahlte und den sie, sollte es sich hier um den Gesamtpreis handeln, selbst in den wirtschaftlich schwächeren Zeiten zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als die Überschüsse zwischen 200 und 300 statt wie später um die 500 fl betrugen,[1195] wohl auch ohne Stifter hätte tragen können.

4.5.3 Bildbeschreibung

Das leicht hochovale Deckengemälde (Abb. 80) ist einansichtig vom Hochaltar im Osten angelegt. In der unteren Bildhälfte sind in einer bergigen Landschaft die emporblickenden

1190 ELKAA 19, Anno 1726: St. Jacobs Kirchen betreffentd.
Johann Godtfridt Funckhainel Maller laut Conto 30 fl
Johanneß Baisch Maller laut Conto 15 fl.

1191 Jung wurde 1664 in Michelbach am Wald geboren. 1684-89 studierte er in Jena und Leipzig und war anschließend in Enslingen bei Schwäbisch Hall tätig. 1701 kam er als Diakon zu den Barfüßern und 1708 als Diakon nach St. Ulrich. Ab 1719 war er Pfarrer bei St. Jakob. Insgesamt dreimal verheiratet, verstarb er 1732 in Augsburg (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 98).

1192 LINK 2009, S. 137.
Rücktritte konnten vorkommen. So legte Martin Hieronymus Heintzel aufgrund seines Alters 1682 die Zechpflege nieder und verstarb im Folgejahr (SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 278f.).

1193 SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 279.
Zusätzlich übte Bayer die Ämter eines Bauherrn und Scholarchars aus, was ihn zum Mitglied des Inneren Rats machte (LINK 2009, S. 137).

1194 Laut Hartig ist das Fresko (!) in St. Jakob gemeinsam mit der Decke 1705 entstanden (HARTIG 1922, S. 63). Die Decke passt stilistisch besser ins ausgehende 17. Jahrhundert, jedoch verweist seine Formulierung darauf, dass das Gemälde auf Putz aufgebracht war.

1195 Vgl. Tabelle 5.

Apostel positioniert, gegliedert in eine Gruppe links und eine Gruppe rechts im Bild, die eine zentrale, vollfigurige Rückenfigur trennt. Die linke, wohl überwiegend als Brustbilder ausgeführte Gruppe, besteht aus einem Apostel mit verehrend erhobenen Armen, einer weiteren Rückenfigur[1196] sowie mindestens vier weiteren Apostel. Die zentrale Rückenfigur hebt ihren linken Arm gen Himmel. Die rechte, wohl überwiegend vollfigurig ausgeführte Gruppe, besteht aus vier Aposteln. In der oberen Bildhälfte schwebt im Mittelgrund Christus mit Strahlenkranz, der mit seiner linken Hand empor weist und mit der rechten Hand segnet. Sein Blick folgt der linken Hand und zu seinen Füßen befinden sich mindestens zwei Putten. Der linke Putto sitzt, der rechte Putto blickt stehend mit erhobenem rechten Arm zu Christus empor. Ein Engel schwebt vom Betrachter aus rechts von ihm, zwei links von ihm in der Luft. Der linke Engel der Gruppe blickt abwärts zum Apostel mit über den Kopf gehobenen Armen und weist mit dem linken Arm auf Christus. Der rechte Engel ist als Brustbild ausgeführt und streckt seine Arme in Richtung der Gruppe vollfiguriger Apostel.

4.5.4 Analyse

Apg 1,13 gibt die bei der Himmelfahrt anwesenden Apostel als *Petrus und Johannes, Jakobus und Andreas, Philippus und Thomas, Bartholomäus und Matthäus, Jakobus, der Sohn des Alphäus, und Simon, der Zelot, und Judas, der Sohn des Jakobus* an. Diese elf Apostel werden auf dem Deckengemälde dargestellt sein.

Der zeigende Gestus des Engels am linken Bildrand verweist auf die Vorbildfunktion Christi für die Apostel und die Gemeinde als bildliche Umsetzung des lutherischen s*olus-Christus*-Gedankens zwecks Selbstvergewisserung und Abgrenzung von der anderen Konfession, denen auch die Wahl protestantischer Maler entspringt. Die Autorität der in der Schrift überlieferten Lehre Christi wird als absolut dargestellt und ebnet in Verbindung mit dem individuellen Glauben und Gottes Gnade den Weg ins Himmelreich, das den anwesenden Aposteln auch der Engel mit geöffneten Armen verheißt. Ein Leben in der Nachfolge Christi bedeutet für Apostel wie Gemeinde, diesem auch nach dem Tod folgen zu können. Funckheinel und Beisch stellen in *Christi Himmelfahrt* mit dem maßgeblichen s*olus-Christus*-Gedanken sowie den Anspielungen auf die anderen reformatorischen *Soli*[1197] zentrale

1196 Aufgrund ihrer hervorgehobenen Position wird es sich beim Apostel mit erhobenen Armen oder der zentralen Rückenfigur um den Kirchenpatron Jakobus d. Ä. handeln.

1197 *sola scriptura*, *sola fide*, *sola gratia*, *sola Deo gloria*.

Fundamente lutherischer Theologie dar. Weitere Grundzüge derselben nach Wolfgang Brjanzew finden sich mit der Sehnsucht und dem Streben nach Gottes Güte und Freundlichkeit, also dem bedingungslosen Wunsch nach Nähe zu Gott,[1198] etwa im die Apostel und Gläubigen mit offenen Armen aufnehmenden Engel. Gottes Wort und Sakrament als Heilsmittel verdeutlicht Christus, der nicht nur empor,[1199] sondern im Kirchenraum auch in Richtung des Chors weist, wo sich am Übergang zum Langhaus die Kanzel befand und das Abendmahl gefeiert wurde.[1200] Die Freiheit des Gewissens, womit Luther die völlige Unterordnung unter Gottes Willen sowie das Messen der Ansprüche zeitgenössischer Autoritäten am Autoritätsanspruch Gottes meint, und der Mut zum Bekenntnis[1201] treten in der bewussten Wahl protestantischer Künstler und der Abgrenzung zum interkonfessionellen Barockisierungswettstreit in einem sich zu Ungunsten des Protestantismus verändernden Umfeld zutage, was ausführlich in Kapitel 5.2.2 erläutert werden wird.

Ein mögliches Vorbild könnte in einer kleinen Himmelfahrtsansicht etwa auf einem reformationsgeschichtlichen Blatt liegen, ist aber nicht auffindbar. Wegen der rudimentären Kenntnisse über Werk und Künstler kann keine weitere Einordnung erfolgen.

4.6 Evangelisch Heilig Kreuz

4.6.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Am Standort von Evangelisch Heilig Kreuz befand sich ab 1210 eine der hl. Katharina geweihte Kapelle,[1202] deren Ursprung die ältere Literatur unterschiedlich wiedergibt.[1203] Nach

1198 BRJANZEW O.J., S. 1.
1199 BRJANZEW O.J., S. 1.
1200 Nach Luther vermittelt Gott den Menschen das ihnen zugedachte Heil insbesondere über sein Wort sowie die Taufe und das Abendmahl, die Luther, entgegen der sieben katholischen Sakramente, als „echte“, da von Christus eingesetzte Sakramente betrachtete (BRJANZEW O.J., S. 1f.). Wo sich der Taufstein befand, konnte nicht eruiert werden. Drei Taufbücher ab 1607 wurden in der Sakristei verwahrt (SuStBA/Aug 373, Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733, S. 269). Vermutlich fanden auch die Taufen im Chor statt.
1201 BRJANZEW O.J., S. 2.
1202 WALLENTA 2019, S. 3.
1203 Dobschütz, schreibt, dass sie im 12. Jahrhundert aus Beiträgen der Bürgerschaft errichtet wurde, sodass sie keine Stiftung des Klosters und auch nicht Teil von dessen Pfarrsprengel war, der den Chorherren erst 1199 gewährt wurde (DOBSCHÜTZ 1981, S. 9). Schott führt an, dass die Kapelle um 1210 von Seyfried Ilsung errichtet und von Beginn an aus freiwilligen Beiträgen der Bürgerschaft unterhalten sowie durch einen Zechpfleger verwaltet wurde. Die Kapelle mit zugehörigem Friedhof sei seit ihrer Erbauung als *gemeines*

aktuellem Stand wurde sie von den Konventualen des Klosters Heilig Kreuz errichtet.[1204] 1445[1205] oder 1450 wurde die Kapelle neu gebaut[1206] oder renoviert. Sie erhielt das Patronat des hl. Ottmar.[1207] Seit dieser Zeit lag die Sorge um die Kapelle, die den Konventualen zuvor nur als eine Art Predigthaus gedient hatte, bei den 1445 erstmals erwähnten Zechpflegern.[1208] Schon vor diesen Arbeiten scheint sie zur Abhaltung von Jahrtagen und Begräbnissen der Geschlechter[1209] genutzt worden zu sein.[1210]

Luther hielt sich erstmals 1511 auf seiner Rückreise aus Rom in Augsburg auf und nahm im Stift Heilig Kreuz Quartier.[1211] Seine Ideen fielen in der Stadt später auf fruchtbaren Boden.[1212] Um nach der Schilling-Affäre weiteren Unmut zu dämpfen, gab der seit spätestens 1521 die religiösen Neuerungen versteckt begünstigende Rat dem Verlangen der Neugläubigen um Anstellung eigener Prediger und Bereitstellung eigener Gotteshäuser in der Hoffnung, dass diese Zugeständnisse an die nun protestantische Bevölkerungsmehrheit die innere Ruhe wahren würden, nach. Im übrigen ließ er den Dingen ihren Lauf.[1213]

Stadtgut angesehen und als solches behandelt worden, sodass der Unterhalt der Kapelle durch die Rentenanfälle des Stiftungsvermögens bestritten werden musste (SCHOTT 1903, S. 7). Brucker berichtet, dass *Seifried Ilsung, der erste von diesem adelichen Geschlechte, nachdem es sich in das Augspurgische Patriziat, im Jahre 1141, begeben, in diese […] Kapelle im Jahre 1215 ist begraben worden* (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 7). Aufgrund anderer Erbbegräbnisse in der Kapelle folgert er, dass sie schon im 12. Jahrhundert vor dem Kloster bestanden haben müsse und daher keine Stiftung desselben sein könne (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 7f.). Ein *Seyfried Ilsung* als Stifter scheidet aus, da von beiden kognatisch miteinander verwandten Augsburger Ilsung die *Ilsung bei St. Moritz* erst ab 1288 und die *Ilsung bei St. Johann* erst ab 1335 in der Stadt nachweisbar sind (Vgl. GEFFCKEN 1998c; GEFFCKEN/SIEH-BURENS/HAGGENMÜLLER 1998). Seyfried Ilsung hätte bei der Aufnahme ins Patriziat 1141 und dem Todesjahr 1215 ein sehr langes Leben geführt. Laut Stetten begaben die Ilsung sich einige Zeit nach 1181 nach Augsburg. Bei ihm heißt der erste Ilsung Friedrich und war 1241 noch am Leben, sein Sohn Seyfried (SBB/MvO.Gen.q.18, Stetten, Paul von: Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1762, S. 107). Dieser ist für den Stifter der Katharinenkapelle eine Generation, für Bruckers ersten Ilsung zwei Generationen zu jung.

1204 WALLENTA 2019, S. 3.

1205 DOBSCHÜTZ 2003a, S. 3.

1206 LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009b.

1207 Schutzheiliger der Pilger (DOBSCHÜTZ 2003a, S. 3).

1208 Angeblich existierte die Zechpflege *zu St: Ottmars Capelle* bereits 1406. Als Quelle fungiert *Ein altes Memorial* (StadtAA/00405/872 tom II, Kurzer historischer Bericht von der Kirchenpfleg der Evangelisch Kirche zum H: Creutz, aus alten Documenten zusamengetragen, von M. G. [Nachname unleserlich]. ao. 1726 als langjährig gewester Zech-Pfleger abgetretten, S. I). Zu diesem Zeitpunkt war die Kapelle jedoch noch der hl. Katharina geweiht.

1209 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 12.

1210 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 12.

1211 DOBSCHÜTZ 1981, S. 9.

1212 Bereits im Spätmittelalter existierten in der Stadt eine Vielzahl von nebenkirchlichen Strömungen, so 1393 Waldenser und 1451 Hussiten. Die seit dem 15. Jahrhundert wachsende Missstimmung gegen die Veräußerlichung kirchlichen Lebens verdeutlicht der frühzeitig durch den Druck deutscher Bibeln und mystischer Schriften gestützte Ruf nach Reformen (JESSE 1983, S. 52).

1213 IMMENKÖTTER 1984, S. 394f.

Die Konventualen von Heilig Kreuz mussten die Ottmarskapelle 1525 an die protestantisch gesinnten Einwohner der Stadt übergeben. 1526 wurde Wolfgang Haug zum ersten neugläubigen Pfarrer an Evangelisch Heilig Kreuz berufen.[1214] Nicht überliefert ist Widerstand des Klosters gegen die Einrichtung eines protestantischen Predigthauses[1215] auf Kosten der Zechpflege.[1216]

Haug musste sein Amt 1530 aufgeben, als Karl V. während des Augsburger Reichstags die protestantischen Prediger aus der Stadt ausweisen ließ. Wenig später kehrten die meisten davon zurück[1217] und nach einem kurzen Interim[1218] mit dem vom Propst des Augustiner-Chorherrenstifts entlassenen[1219] Johann Schneid wurde 1531 Wolfgang Musculus nun vom Rat besoldeter Prediger an der Ottmarskapelle.[1220] Musculus machte die Gemeinde zu einer der wichtigsten Augsburgs, was sich an der Errichtung einer zweiten Pfarrstelle ablesen lässt.[1221]

1548 erneuerte der Propst von Heilig Kreuz seine durch den Restitutionsvertrag zwischen der Stadt und dem Bischof gestützten Ansprüche auf die Ottmarskapelle. Zu dieser Zeit war die Kapelle für die wachsende Gemeinde zu klein geworden. Aus diesem Grund ließen die Zechpfleger den Friedhof 1549 pflastern und mit Kirchenbänken versehen. Weitere Pläne sahen den Anbau einer hölzernen Hütte vor. Daher verklagte der Propst die Zeche und forderte die Kapelle erneut als Eigentum ein. Der Rat wies diese Einsprüche ab und bestätigte den Protestanten abermals ihre Rechte. Die vom Magistrat unter Beteiligung einzelner Gemeindemitglieder finanzierte Erweiterung der Ottmarskapelle durch einen neuen Anbau und die Errichtung einer Umfassungsmauer war 1561 beendet.[1222] Das erweiterte Gotteshaus

---

Zum Verlauf der Frühzeit der Reformation in Augsburg siehe IMMENKÖTTER 1984, S. 391-395.

1214 WALLENTA 2019, S. 3.

1215 DOBSCHÜTZ 1981, S. 9f.

1216 SCHOTT 1903, S. 9.

Das Verhältnis zwischen dem Augustiner-Chorherrenstift und den Zechpflegern war wohl nicht unbelastet. Ein Grund bestand angeblich in der durch die Zechpfleger zur Finanzierung des Um- oder Neubaus initiierten Errichtung von Kornböden über der Kapelle, die gegen Zins verliehen wurden und die der Zeche ein zuvor nicht dagewesenes Einkommen verschaffte, welches das Stift für sich beanspruchte. Die Lösung dieses Konflikt bestand darin, dass die Einnahmen zunächst der Zeche und nach einer bestimmten Zeit dem Stift zufallen sollten, was so wohl auch umgesetzt wurde (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 12-20). Trotz gesteigerter Einkünfte scheint die Zeche nicht allzu gut ausgestattet gewesen zu sein, was in einem allmählichen Rückgang der Zahl der Gottesdienste resultierte und im Konflikt über die Finanzierung des Um- oder Neubaus mit dem Stift, welches gegen Einspruch der Zechpfleger das Eigentum an der Ottmarskapelle beanspruchte, seinen Niederschlag fand. Schließlich wurden die Kapelle und der zugehörige Friedhof dem Magistrat als Stadteigentum zugesprochen (SCHOTT 1903, S. 7f.), woraus sich die Überlieferung, bei der Kapelle habe es sich seit Errichtung um ein *gemeines Stadtgut* gehandelt, herleiten lässt.

1217 WALLENTA 2019, S. 3f.

1218 DOBSCHÜTZ 1981, S. 10.

1219 IMMENKÖTTER 1984, S. 396.

1220 DOBSCHÜTZ 1981, S. 10.

1221 WALLENTA 2019, S. 4.

1222 SCHOTT 1903, S. 12f.

erhielt den Namen Heilig-Kreuz-Kirche.[1223]

1611 erfolgte der Entschluss, eine neue Orgel mit sechs Registern anzuschaffen, für welche die Zechpflege 600 fl an den einheimischen Orgelbauer Max Günzer zahlte.[1224] Im Folgejahr konnte die Orgel eingeweiht werden. Sie zierten drei um 1611 entstandene Gemälde *musizierender Putten* Johann Rottenhammers. Diese befinden sich mittlerweile an der Decke des Altarraums, da die Orgel wie die gesamte Kirche 1630 zerstört wurde,[1225] als wenige Jahre nach dem in Evangelisch Heilig Kreuz mit einem großen Jubelfest begangenen 100. Reformationsjubiläum[1226] infolge des Restitutionsedikts die Augustiner-Chorherren von Heilig Kreuz und St. Georg unter Schutz und Druck der kaiserlichen, bischöflichen und städtischen Sondergerichtsbarkeit die dort befindlichen protestantischen Kirchen niederrissen.[1227] Die Gemeinde durfte während der Schwedenzeit Katholisch Heilig Kreuz nutzen, da die Konventualen sich im Exil befanden.[1228]

Durch den Abriss von Evangelisch Heilig Kreuz musste nach dem Westfälischen Frieden ein Neubau ins Auge gefasst werden.[1229] Nach einem Vergleich mit den Augustiner-Chorherren durch Annahme einiger Vorschriften für das Bauprojekt[1230] wurde der Bau am 4. Mai 1652 begonnen und nach nur eineinhalb Jahren am fünften Jahrestag des Westfälischen Friedens, dem 24. Oktober 1653, geweiht.[1231]

Bei der Belagerung Augsburgs durch französisch-bayerische Truppen im Zuge des

1223 DOBSCHÜTZ 1981, S. 10.
1224 SCHOTT 1903, S. 16.
1225 WALLENTA 2019, S. 21.
1226 SCHOTT 1903, S. 16f.
1227 DOBSCHÜTZ 1981, S. 11.
1228 WALLENTA 2019, S. 4.
1229 DOBSCHÜTZ 1981, S. 12.
1230 SCHOTT 1903, S. 25.
Dessen Finanzierung erwies sich als problematisch. Diverse Spendenaufrufe brachten nicht den gewünschten Erfolg, sodass der damalige Pfarrer Thomas Hopfer einen tollkühnen Plan entwickelte und durchführte. Ab dem 4. Oktober 1650 reiste er mit zwei Getreuen etwa ein Jahr lang an die Höfe der wichtigsten protestantischen Fürsten des Heiligen Römischen Reichs und ganz Europas, um Geld für den Wiederaufbau der Kirche zu erbitten. Auch Privatpersonen wie Augsburger Patrizier und einfache Bürger, darunter Knechte und Mägde, spendeten kräftig, sodass 1652 die enorme Summe von 46.407 fl für den Bau zur Verfügung stand (WALLENTA 2019, S. 6; 8). Ein Verzeichnis der Einzelspenden befindet sich in StadtAA/00405/606,VERZEICHNUS Deren Milden Gaben Welche CHRISTLICHE EVANGELISCHE POTENTATEN STÄTTE UND GEMEINDEN AUGSPURG. CONFESSION […] Freywilliglich und Mildiglich mittgetheilet haben, 1650/51.
1231 WALLENTA 2019, S. 7.
Dem Architekten Jakob Krauß gelang es, die durch die Weigerung der Augustiner-Chorherren, zusätzlichen Baugrund aus ihrem Besitz für die neue Kirche abzugeben, aufkommenden Schwierigkeiten elegant zu lösen. Die Kirche entstand auf der Form eines verschobenen Trapezes, was bzgl. der Statik zu komplexen Konstruktionen und bzgl. der Optik zu ästhetischen Problemen führen konnte. Krauß löste diese durch neuartige Gewindeschrauben im Dachstuhl und den Einbau zweier Emporen, die den Eindruck eines nahezu quadratischen Kirchenraums erzeugen. In der Folgezeit wurde Evangelisch Heilig Kreuz mit Werken der besten Maler ihrer Zeit geschmückt, die der Kirche den Eindruck einer barocken Galerie geben. Werke u.a. von Schönfeld, Heiß, Mayr und Friedrich Sustris zieren die Kirche (WALLENTA 2019, S. 3; 7-9).

Spanischen Erbfolgekriegs hatten Geschosse *In der Evangelischen Kirchen zum Heil: Creutz durch das kupfferne Dach durch und durch geschlagen und an dem Stämwerck grosser Schaden gethan*.[1232] 1730 wurde das Jubiläum der *Confessio Augustana* groß gefeiert.[1233] In diesem Zusammenhang erhielt Evangelisch Heilig Kreuz eine neue Orgel und den Freskenschmuck des Altarraums.[1234] Auch das 100. Jubiläum des Kirchenbaus 1753 wurde groß gefeiert.[1235] 1762 erfolgte die Weihe der von Ignaz Verhelst gefertigten Kanzel.[1236] In den Napoleonischen Kriegen diente die Kirche 1800 und 1805 als Lager für Heu, Stroh und Pulver sowie als Gefangenenlager.[1237]

1814 verlor Evangelisch Heilig Kreuz seine Selbstständigkeit als Pfarrei und avancierte zur Filialkirche von St. Anna.[1238] Die Einsetzung von Kirchenvorständen 1822 sorgte für eine bessere gottesdienstliche Versorgung und brachte den Missmut darüber, zur Filiale herabgestuft worden zu sein, der Kirchenbehörde immer wieder zu Kenntnis. Besonderen Erfolg hatte das Argument, dass eine an denkwürdigen Ereignissen so reiche Gemeinde keine Filialgemeinde bleiben könne,[1239] sodass Evangelisch Heilig Kreuz 1841 seinen Status als Pfarrkirche zurückerhielt.[1240]

Den Zweiten Weltkrieg überstand Evangelisch Heilig Kreuz nahezu unbeschadet.[1241]

1232 BSB/4 J.publ.g. 343, Croph, Philipp Jakob: Das mit Krieges-Last gedrückte Und durch Wunder-Hülff erquickte Augspurg […]. Augsburg 1710, Beylagen / Lit. L, S. 104.

1233 DOBSCHÜTZ 1981, S. 14.
Am 25., 26. und 27. Juni waren in allen sechs protestantischen, prächtig geschmückten Pfarrkirchen Predigten, Lobgesänge und Musik zu erleben. Zur Jubiläumsstunde verlas man Teile der *Confessio*, eine Gedächtnismünze, eine Gebetssammlung und ein Liederheft wurden herausgegeben und eine große Zahl von Kupferstichen publiziert (JESSE 1983, S. 284).

1234 WALLENTA 2019, S. 9.

1235 Die Feierlichkeiten kosteten die Pfarrei 933 fl 29 x (StadtAA/00405/872 tom II, Rechnung über die Einnahmen und Außgaben bey Gelegenheit des : den 28.gsten Oct : 1753 in der Evangelischen Pfarr: Kirchen zum H. Creutz begangenen Hundertjährigen Einweyhungs : Festes).
Die damals von Brucker initiierte Tradition der Publikation von Jubiläumsschriften (DREYER 2017a, S. 95) wurde von Schott (SCHOTT 1903, S. 43) und von Dobschütz fortgesetzt (DOBSCHÜTZ 2003b, S. 1).

1236 SCHOTT 1903, S. 34f.
Besonders im späten 17. und 18. Jahrhundert ergibt die hohe Zahl an Baumaßnahmen und Stiftungen den Eindruck eines Drangs der Gemeinde, ihre Kirche kontinuierlich durch neu angeschaffte Kunstwerke im Stil der jeweiligen Zeit zu verschönern und zu modernisieren. In den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts endete der kontinuierliche Wille zu weiteren Stiftungen zur Zier des Kirchenraums (SCHOTT 1903, S. 35).

1237 WALLENTA 2019, S. 8.
Während der Zweckentfremdung der Kirche, welche die aufwendige 150-Jahr-Feier der Vollendung des Baus unterbrach, verlagerte man die Gottesdienste nach St. Anna (SCHOTT 1903, S. 36f.).

1238 WALLENTA 2019, S. 8; 10.

1239 DOBSCHÜTZ 1981, S. 16.

1240 WALLENTA 2019, S. 10f.
Infolgedessen wurde das Jubiläum 1853 mit großem Gepränge begangen (DOBSCHÜTZ 1981, S. 16).

1241 WALLENTA 2019, S. 11.
Von ca. zwölf Brandbomben, die in die Kirche fielen, zündeten nur zwei, die keine größeren Schäden verursachten. Ein Brand auf dem Dachboden und zwei durch den Funkenflug einer die Kassettendecke durchschlagenden Bombe an Kanzel und Orgelempore, alle kleineren Ausmaßes, konnten gelöscht werden (IRRGANG 1981, S. 5). Bomben zerstörten das Pfarrhaus und alle dort aufbewahrte Kirchenbücher verbrannten (DOBSCHÜTZ 1981, S. 14; 17).

Lediglich Teile der Fenster wurden eingedrückt und ein Teil des Kupferdachs aufgerissen.[1242] Nach 1945 fehlten zunächst Geldmittel, sodass nur eine notdürftige Renovierung möglich war.[1243] 1978[1244] begann dann die Außen- und 1979 die Innenrenovierung der Kirche,[1245] die 1981 abgeschlossen war.[1246] 2003 feierte ein umfangreiches Programm das 350. Jubiläum des Kirchenbaus,[1247] dessen gut erhaltener Raum mitsamt barocker Ausstattung zu den bedeutendsten Leistungen des protestantischen Kirchenbaus nach dem Dreißigjährigen Krieg im heutigen Deutschland zählt.[1248]

4.6.2 Die Deckenmalerei in Evangelisch Heilig Kreuz

Die Freskierung erfolgte in Konkordanz mit der Tradition des protestantischen Augsburgs, Erneuerungen und Umbauten vornehmlich anlässlich großer Jubiläen vorzunehmen.[1249] Ausschlaggebend war das aus der 1720 angeordneten Einführung eines neuen Gesangbuchs resultierende Vorhaben, eine neue Orgel zu errichten. Der im Frühjahr 1730 vom über der Arbeit verstorbenen Ulmer Orgelbauer Hieronymus Bauer begonnene und vom Heilbronner Georg Friedrich Schmahl vollendete Auftrag[1250] bedeutete, dass die alte Orgel 1729 ausgebaut worden sein muss und somit Gelegenheit zur Freskierung vorhanden war, deren Zentralteil die neue Orgel partiell verdeckt.

Das zentrale Fresko im Scheitel des Chors zeigt die theologischen Tugenden *Glaube, Liebe und Hoffnung* (Abb. 81). Um dieses sind vier monochrom in gelb oder rot gehaltene rahmende Kartuschen in den Stichkappen[1251] gruppiert, die emblematisch von links nach rechts *Taufe*, *Kreuzigung*, *Pfingstfest* und *Abendmahl* (Abb. 82-85) symbolisieren.[1252] Aus stilistischen Gründen wurden die Fresken lange Bergmüller als Schöpfer der drei protestantischen Augsburger Freskenausstattungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

1242 IRRGANG 1981, S. 5.
1243 DOBSCHÜTZ 1981, S. 17.
1244 DOBSCHÜTZ 2003a, S. 4.
1245 DOBSCHÜTZ 1981, S. 18.
1246 Die von Dobschütz im Zuge dieser Restaurierung erwähnte Freilegung eines Freskos, *das 1730 zum Confessio-Augustana-Jubiläum gemalt worden war* (DOBSCHÜTZ 1981, S. 18), bezieht sich auf das Ende des 19. Jahrhunderts übertünchte und 1980 wieder aufgedeckte Wandfresko um die Uhr (WALLENTA 2019, S. 29).
1247 DOBSCHÜTZ 2003a, S. 4.
1248 WALLENTA 2019, S. 11.
1249 Vgl. DREYER 2017a, S. 97f.
1250 SCHOTT 1903, S. 22.
Schott nennt Schmahls Vornamen irrtümlich als Johann Friedrich.
1251 DREYER 2017a, S. 94.
1252 WALLENTA 2019, S. 24.

zugeschrieben.[1253]

Die Bergmüller-Zuschreibung war quellenmäßig nie gesichert[1254] und wurde von Dreyer widerlegt, die 2017 einen Beweis dafür fand, dass der Auftrag stattdessen Wolcker erteilt wurde, der für die Ausstattung des Chors am 11. November 1729 60 fl sowie am 13. Mai 1730 für die Reparatur des Ziffernblatts und die freskierte Einfassung der Uhr in der Kirche 25 fl erhielt.[1255] Dabei handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Wolckers ersten eigenverantwortlichen Auftrag.[1256]

Wolcker hatte erst Anfang 1730 mit Empfang der Meistergerechtigkeit seine Tätigkeit bei Bergmüller beendet und entsprach als noch unerfahrener Künstler hinsichtlich der Tendenz der Auftragsvergabe bei protestantischen Augsburger Kirchenausstattungen, sich im Rahmen der eigenen finanziellen Möglichkeiten zu bewegen und Künstler zu bevorzugen, die diesen entgegenkamen,[1257] besser den Preisvorstellungen der Gemeinde, die mit einem

1253 Im 18. und frühen 19. Jahrhundert existiert die Bergmüller-Zuschreibung noch nicht. Der persönlich mit Bergmüller bekannte und diesen wertschätzende Brucker erwähnt in seiner der aufgeklärten Geschichtsschreibung verpflichteten, ganz auf der Quellenbasis beruhenden Kirchenchronik nur, man habe 1730 (DREYER 2017a, S. 95) *des Wohlstands wegen, die Decke des Chors mit Stickaturarbeith und Malerey ausgezieret* (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 261). Stetten beschränkt sich auf Beschreibungen der neuen Kanzel und Emporenbrüstungen sowie von Teilen des älteren Tafelbildbestands (SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 175f.). Seida und Landensberg beschreibt 1810 ausführlich die Bilder an Wänden, Emporen und um den Altar, verliert aber über die Deckenmalereien kein Wort (BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 400-406). Diedrich nimmt Evangelisch Heilig Kreuz nicht auf, was in Anbetracht der Kriegszerstörung der meisten anderen Augsburger Bergmüller-Zyklen bemerkenswert ist. Zweifel an der Zuschreibung äußert Oswald Läuterer 1953 (LÄUTERER 1953, S. 32). Liebhart und Grünsteudel halten 2009 die Zuschreibung aufrecht (LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009b) und datieren die Freskierung wie Epple (bei dem an der Zuschreibung der Malerei um die Uhr Zweifel anklingen) (EPPLE 2001, S. 25) (im Gegensatz zu diesem jedoch nur jene im Chor) auf *um 1730*, Brucker legt sie ausschließlich ins Jahr 1730 (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 259; 261).

1254 DREYER 2017a, S. 95.

1255 DREYER 2017a, S. 95.
Dreyer nennt als Datum der ersten Zahlung den 25. November. Die Rechnung nennt den *9bre 11: auch Johannes Georg Wolcker Mahler des Obern Chorlin Fresco zumahlen lt schein No. 111 60 [fl]* (StadtAA/00405/884 tom IV, Zechpfleg Rechnung von der Kirche zum Heiligen Creutz A.C. über das Jahr 1729.), bestätigt aber die zweite Angabe: *13. May auch Johann Georg Wolcker Mahler seine Erfassung umb die Uhr in Fresco zumahlen, und das Zifferblatt zu renoviren lt conto No. 34 25 [fl]* (StadtAA/00405/884 tom IV, Zech Pfleg Rechnung Von der Kirche zum Hl. † A. C. von Ao. 1730.).

1256 DREYER 2017a, S. 96.
Die bis dato als solcher betrachteten Fresken in St. Georg (Haunstetten) entstanden erst im Folgejahr (STRASSER 2006, S. 314).

1257 Vgl. DREYER 2017a, S. 98.
Der Orgelbau kostete die Zechpflege 450 fl, die ohne Kollekte aus deren Vermögen beglichen wurden (BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 260).
StadtAA/00405/884 tom IV, Zech Pfleg Rechnung Von der Kirche zum Hl. † A. C. von Ao. 1730:
13. January an Georg Friederich Schmahl Orgelmacher zahlt den rest des 1ten Termins lt accord und lt schein No. 3 300 [fl]
31. Marz an Georg Friderich Schmahl Orgelmacher zahlt [unleserlich] aus dem Orgel Kasten lt accord und

durchschnittlichen Überschuss von 262 fl 50 x zu den ärmeren Gemeinden der Stadt zählte. Auch war Bergmüller 1729 noch in Ochsenhausen beschäftigt.[1258] Bruckers Vermerk der Freskierung *des Wohlstands wegen*[1259] verweist auf einen recht spontanen Entschluss, da der Orgelbau eine günstige Gelegenheit bot und noch Geld sowie im kommenden Jahr Zeit bis zum *Confessio*-Jubiläum vorhanden war, sodass Wolcker, mit dem man zufrieden war, zusätzlich mit der Malerei um die Uhr beauftragt wurde.

4.6.3 Bildbeschreibung

Auf *Glaube, Liebe und Hoffnung* (Abb. 81) sitzt dargestellt in einansichtiger, tafelbildmäßiger Manier[1260] zentral der Glaube auf einem thronartigen Stuhl. Mit der linken Hand hält er einen Messkelch empor, die rechte stützt ein aufgeschlagenes Buch. Vom Betrachter aus links des Glaubens steht das Kreuz. Der Glaube erhebt den Blick zur von einem blauen Dreieck und der strahlenden Sonne hinterfangenen Taube des Heiligen Geists zentral am oberen Bildrand. Im rechten oberen Eck lagern ein Putto und ein Engel, beide zum Glauben blickend, auf Wolken. In einer Dreieckskomposition angeordnet sitzen vom Betrachter aus links unter dem Glauben im linken unteren Eck des Freskos die Liebe und im rechten unteren Eck die Hoffnung. Die Liebe blickt auf ein Kleinkind, das sie auf Händen trägt. Die Hoffnung führt einen Anker, den sie anblickt. Am linken Ohr trägt sie einen Ohrring mit Perlenanhänger. Glaube, Liebe und Hoffnung lagern auf Wolken, die auch den Hintergrund ausfüllen.

Die rot gehaltene *Taufe* (Abb. 82) zeigt zentral am oberen Rand eine stürzende, von Licht hinterfangene Taube. Ein Lichtstrahl aus ihrem Schnabel trifft eine zentral im Bild angeordnete, von einer aus einem Felsen im linken Vordergrund hervorgehenden Hand gehaltene Schale, die sich mit dem Wasser eines Wasserfalls aus zerklüftetem Gebirge im Hintergrund füllt, das als Rinnsal zur Erde fließt. Rechts im Vordergrund steht ein Olivenbaum. Die gelb gehaltene *Kreuzigung* (Abb. 83) zeigt ein auf einem steinernen Podest liegendes Lamm, hinter dem das Kreuz steht. Lichtstrahlen gehen vom gesenkten Haupt Christi aus. Die Szene beleuchtet Licht von oben. Im linken Hintergrund stehen ein tabernakelartiger Turm und ein Gebäude mit dreieckigem Walmdach, sonst besteht dieser aus

lt schein No. 21 150 [fl].

1258 BAUER 2020, S. 10.

1259 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 261.

1260 EPPLE 2001, S. 25.

bewölktem Himmel. Das gelb gehaltene *Pfingstfest* (Abb. 84) zeigt auf einem Podest einen konkaven urnenartigen Sockel. Auf diesem steht ein durchbohrtes Herz, von dessen Löchern Lichtstrahlen ausgehen. Fünf Pfeile und zwei Schlüssel fliegen vom Herz zum oberen Bildrand, wo eine Wolke links sie partiell verdeckt. Das rot gehaltene *Abendmahl* (Abb. 85) zeigt einen geschwungenen Tisch. Auf diesem steht ein Abendmahlskelch, über dem aus einer Wolke zwei Hände hervortreten. Die rechte Hand hält zwischen Daumen und Zeigefinger eine Hostie, die linke Hand stützt eine Patene mit fünf Hostien.

4.6.4 Analyse

Die theologischen Tugenden sind ein gängiges Thema süddeutscher Freskanten,[1261] in deren Tradition Wolcker sich stellt. Sie gehen auf 1 Kor 13,13[1262] zurück. Wolckers Darstellung ist in weiten Teilen Cesare Ripas *Iconologia* entlehnt, die ein umfangreiches Repertoire an Attributen für Personifikationen der Tugenden enthält, aus denen Künstler üblicherweise nur die einfacheren, deutlicheren Alternativen verwendeten.[1263] Auch Wolcker vereinfachte die Darstellung mitunter aus Platzgründen.[1264]

Der Kontext der theologischen Tugenden ermöglicht die Identifikation der oberen Figur mit Fides, da ihre Attribute auch Ecclesia und Religio zu eigen sind.[1265] Zur Darstellung der Fides enthält die *Iconologia* zwei spezifizierte Möglichkeiten: *Fede Christiana* und *Fede Cattolica*. *Fede Christiana* beschreibt Ripa als auf einem Sockel stehende weiß gekleidete Frau, die in der linken Hand ein Kreuz und in der rechten Hand einen Kelch hält. Kreuz und Kelch symbolisieren zwei zentrale Glaubensgrundsätze nach Paulus: den Glauben an den gekreuzigten Christus und an das Altarsakrament. In derselben Hand wie das Kreuz kann sie ein geöffnetes Buch, ergänzt um ein Ohr, halten. Dies versinnbildlicht in Bezug auf Röm 10,17 die zwei Wege des Erlernens des Glaubens, das Hören und das Verstehen.[1266] Üblicherweise fand die einfacher lesbare und mit weniger Attributen versehene *Fede Christiana* Verwendung,[1267] wobei in einer protestantischen Kirche die *Fede Cattolica*

1261 DREYER 2017a, S. 94.
1262 *Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; / doch am größten unter ihnen ist die Liebe.*
1263 EVANS 1972, Sp. 376
1264 So verzichtete er auf die während Renaissance und Barock bevorzugte Darstellung der Caritas mit zwei oder mehr Kindern (EVANS 1972, Sp. 351f.).
1265 KREUZER 1970, S. 33f.
1266 SuStBA/4 Kst 1918, Ripa, Cesare: Iconologia […]. Rom 1603, S. 149.
1267 EVANS 1972, Sp. 376

unangebracht wäre. Der Matronenschleier ist der klassischen Fides-Ikonographie entnommen.[1268]

Ripas *Carita* ist eine in ein rotes Gewand gekleidete Frau, die in der rechten Hand ein brennendes Herz hält und mit der linken Hand ein Kind umarmt. Brennendes Herz und Kind charakterisieren die Liebe als reine, brennende Gefühlsregung der Seele gegenüber Gott und seinen Geschöpfen. Das rote Gewand ist in der Farbe des Blutes gehalten, um zu symbolisieren, dass wahre Nächstenliebe bis zum Vergießen des eigenen Bluts reicht.[1269]

Ripas *Speranza* wird als grün gekleidete Frau mit Lilie in der Hand dargestellt. Ihre grüne Kleidung symbolisiert die Hoffnung auf eine gute Ernte.[1270] Die Hoffnung kann auch gelbe Kleidung tragen und in Anlehnung an Hebr 6,18-19[1271] einen Anker mit sich führen,[1272] der im Barock das reguläre Attribut der Hoffnung bildet[1273] und den *Anker der Seele* versinnbildlicht.[1274]

Tugendpersonifikationen in Kirchen und Bibliotheken waren eine populäre Thematik zur Apotheose von Herrschern oder Heiligen.[1275] In Evangelisch Heilig Kreuz gilt die Verherrlichung der *Confessio Augustana*. Die Position des Glaubens an der Spitze der Dreieckskomposition, wenn auch gängig in der süddeutschen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts, gewinnt durch das *Confessio*-Jubiläum eine besondere Qualität, da in dieser das Primat des Glaubens deutlich hervortritt. Von diesem ist 99 mal, zwölfmal von Liebe und einmal von Hoffnung die Rede. Deren 20. Artikel *Vom Glauben und guten Werken* enthält zentrale Bestandteile lutherischer Theologie. In ihm wird der Glaube als *Hauptstück der christlichen Lehre*[1276] charakterisiert, Paulus in Röm 5,1-2 mit *Wenn wir nun durch den Glauben als gerecht betrachtet werden, haben wir Frieden mit Gott, und durch den Glauben haben wir Zugang zu Gott*[1277] paraphrasiert und angemerkt, dass die Bibel voll mit ähnlichen Aussagen über die Bedeutung des Glaubens sei.[1278] Der Glaube ist Voraussetzung für die

1268 KREUZER 1970, S. 33f.
1269 SuStBA/4 Kst 1918, Ripa, Cesare: Iconologia […]. Rom 1603, S. 63.
1270 SuStBA/4 Kst 1918, Ripa, Cesare: Iconologia […]. Rom 1603, S. 469.
1271 *[18]So sollten wir durch zwei unwiderrufliche Taten, bei denen Gott unmöglich täuschen konnte, einen kräftigen Ansporn haben, wir, die wir unsere Zuflucht dazu genommen haben, die dargebotene Hoffnung zu ergreifen. [19]In ihr haben wir einen sicheren und festen Anker der Seele, der hineinreicht in das Innere hinter dem Vorhang.*
1272 EVANS 1972, Sp. 376f.
1273 STRAUCH 1935.
1274 Die Perle am Ohrring als Kostbarkeit aus dem Wasser bezieht sich hierauf.
1275 EVANS 1972, Sp. 379.
1276 MELANCHTON 2014, S. 28.
1277 MELANCHTON 2014, S. 29.
1278 MELANCHTON 2014, S. 29.

Liebe[1279] und maßgeblich für die Hoffnung.[1280] Wolcker variiert die den Kelch[1281] in der rechten Hand tragende *Fede Christiana* Ripas, um der rechten Auslegung der Schrift den Vorrang zu geben. Die prominente Position von Glaube und Schrift widerspricht eigentlich 1 Kor 13,13, weist aber mit *sola fide* und *sola scriptura* auf zentrale Grundsätze der Reformation hin. Das Buch als Attribut des Glaubens, die vertauschte Position von Liebe und Hoffnung und die Heilig-Geist-Taube setzen das Fresko in Evangelisch Heilig Kreuz von zeitgleich für katholische Sakralräume entwickelten Lösungen ab. Die Abweichung von der bei Ripa angegebenen Gewandfarbe des Glaubens[1282] verknüpft Fides mit dem Dreieck als Trinitätssymbol hinter der Taube und macht sie im Zusammenspiel dieser Faktoren als Gegenstück zu Ripas *Fede Cattolica* zur *Fede Protestante*.

Die in rot gehaltenen Grisaillen *Taufe* und *Abendmahl* stellen die lutherischen Sakramente[1283] dar. Gelb für *Kreuzigung* und *Pfingstereignis* setzt die Sakramente von zentralen Ereignissen der Heilsgeschichte sowie vom Katholizismus ab, der Kreuzigung und Pfingsten mit Sakramenten in Verbindung bringt.[1284] Gleichzeitig schaffen die Embleme in Zusammenschau mit den Gewändern und dem feurigen Hintergrund auf *Glaube, Liebe und Hoffnung* ein farblich stimmiges Gesamtbild der Chordecke.

Auf der *Taufe* segnet die Heilig-Geist-Taube mit dem Lichtstrahl das Wasser in der Taufschale, das in Anspielung auf Mt 28,19-20[1285] auf die Erde fließt. Eine zweite Bedeutung als Friedenstaube ergibt sich in Erinnerung an den Augsburger Religionsfrieden in Zusammenschau mit dem Olivenbaum. Das göttlich eingesetzte *Abendmahl* unter beiderlei Gestalt besitzt wie auch *Taufe* und *Kreuzigung* einen aus allgemeiner Übereinkunft entspringenden eindeutigen Symbolwert, wodurch sie ohne Lemmata lesbar sind.[1286] Das

1279 Art. 20: *Darum lehren wir zuerst vom Glauben, durch den der Heilige Geist gegeben wird, und [lehren], dass Christus uns hilft und gegen den Teufel schützt. Wenn dann das Herz weiß, dass uns Gott gnädig sein und uns erhören will um Christi willen, dann kann es Gott lieben und anrufen* (MELANCHTON 2014, S. 31).

1280 Art. 7: *Und es ist nicht notwendig für die wahre Einheit der christlichen Kirche, dass die von Menschen eingesetzten Ordnungen [wörtl.: Zeremonien] überall gleichförmig eingehalten werden, wie Paulus sagt im 4. Kapitel des Epheserbriefs [V. 5–6]: »Ein Leib, ein Geist, wie ihr berufen seid zu einer Hoffnung eurer Berufung, ein Herr, ein Glaube, eine Taufe* (MELANCHTON 2014, S. 22).

1281 Dieser ist als protestantischer Abendmahlskelch ausgeführt. Charakteristisch ist die erheblich vergrößerte Kelchschale, da diese bedingt durch die Einführung des Laienkelchs eine größere Menge fassen musste (STUHLFAUTH 1933).

1282 Durch Restaurierungen dürften die Farben nicht mehr ganz den ursprünglichen entsprechen, auf die sie jedoch zurückgehen (EPPLE 2001, S. 25).

1283 BRUNNER 1951, S. 81.

1284 Pfingsten mit der Firmung (NOCKE 2006, S. 260f.) und das Bußsakrament mit der für die Menschheit stellvertretenden Sühne des Todes Christi am Kreuz (Vgl. Röm 3,23-26).

1285 *[19]Darum geht und macht alle Völker zu meinen Jüngern; tauft sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes [20]und lehrt sie, alles zu befolgen, was ich euch geboten habe. Und siehe, ich bin mit euch alle Tage bis zum Ende der Welt.*

1286 KEMP 1981, S. 42.

Fehlen von Lemmata erklärt sich durch die Lesbarkeit der Icones für den gebildeten Betrachter im Kontext des Raums. Im Gegensatz zum einfacher zu entschlüsselnden Hauptfresko sind die teilweise von der Orgel verdeckten Embleme nicht primär zur Unterweisung der Gläubigen, sondern analog zur Emblematik im Chor der Barfüßerkirche für die theologisch gebildete Geistlichkeit geschaffen worden. Lediglich von der Orgelempore aus sind sie gut erkennbar.

Die *Kreuzigung* erinnert durch den Rundturm und das als Altar zu deutende Podest des Lamms an ein Emblem in Dilherrs *Augen- und Hertzens-Lust* (Abb. 86). Dessen Lemma und Epigramm sprechen die Nachfolge Christi im Opfertod an.[1287] Dies evoziert auch eine Darstellung aus Anton Ginthers *Speculum amoris et doloris* (Abb. 87). Ginthers Lamm vereinigt zwei allegorisch-heilsgeschichtliche Deutungen: Im christologischen Sinn verweist es auf den Gehorsam Christi bis zum Tod am Kreuz, in ekklesiologischer Hinsicht auf die Verfolgung der ersten Christen.[1288] Wolckers Emblem ruft den Betrachter dazu auf, in der Nachfolge Christi dem Glauben auch in letzter Konsequenz die Treue zu wahren.
Das *Pfingstfest* ist nicht so einfach verständlich. Die Deutung ergibt sich aus der Gleichsetzung der Embleme mit vier großformatigen Gemälden im Altarraum.[1289] Diese – die *Taufe Christi* (1674) von Heiss, das *Abendmahl* (1674) Joseph Werners d. J., Mayrs *Auferstehung Christi* (1673) und Spillenbergers *Pfingstpredigt der Apostel* – stammen von den besten Augsburger Malern der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg und kamen als Stiftungen der Künstler, unterstützt von Gemeindemitgliedern, in die Kirche.[1290]

Das *Pfingstfest* zeigt ein auf einem altarartigen Sockel ein wehrhaft Pfeile und Schlüssel als Symbole für bindende und lösende Gewalt nach oben gegen verdunkelnde Wolken schießendes Herz. Aus diesem brechende Lichtstrahlen symbolisieren die Feuerzungen der Apostel, die in die Welt ausziehen, um den Menschen das Evangelium zu erschließen. Die Wolken stehen für den die wahre Lehre verfinsternden Irrglauben in Anlehnung an Mt 7,13-14.[1291] Im kämpferischen Charakter des Emblems liegt ein Verweis auf den Kampf der Augsburger Protestanten um Anerkennung und eine Mahnung, diese unter sich umkehrenden

1287 Ferner ist das Emblem dem *Festtag Deß ersten Märtyrers Stephani / So auf den andern Christtag fällt* (SLUB/Theol.ev.asc.37,misc.2, Dilherr, Johann Michael: Augen- und Hertzens-Lust. Nürnberg 1661, S. 251) zugeordnet.

1288 O.A. O.J.f.
Zu Beginn der Reformation herrschte aus protestantischer Sicht eine dem Urchristentum vergleichbare Verfolgung des rechten Glaubens. Dieser Gedanke prägte Luther stark (RIX 1978, S. 91).

1289 WALLENTA 2019, S. 24; BUSHART/PAULA 2008, S. 79; EPPLE 2001, S. 25.

1290 WALLENTA 2019, S. 18; 21.

1291 *[13]Geht durch das enge Tor! Denn weit ist das Tor und breit der Weg, der ins Verderben führt, und es sind viele, die auf ihm gehen. [14]Wie eng ist das Tor und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und es sind wenige, die ihn finden.*

konfessionellen Mehrheitsverhältnissen zu verteidigen. Das Motiv des Windes und der Feuerzungen beinhaltet auch Spillenbergers *Pfingstpredigt*. Das Geschehen in Apg 2,14-26 folgt der im Emblem angesprochenen Ausgießung des Heiligen Geistes. Ein Spruchband auf der *Taufe Christi*[1292] verweist auf den Moment nach der bei Wolcker dargestellten eigentlichen Taufhandlung. Das *Abendmahl* illustriert die bei Mt 26,20-25 beschriebene Vordeutung Christi über den Verrat des Judas, die der von Wolcker dargestellten (Einsetzung der) Eucharistie vorausgeht. Die *Auferstehung Christi* wiederum setzt das Geschehen des Emblems fort. Ein thematischer – und vereinzelt motivischer – Zusammenhang zwischen den Bildern um den Altar und Wolckers Emblemen ist evident. Dreyer weist auf einen für *Taufe* und *Kreuzigung* gegebenen zusätzlichen Bezug auf die herausragenden Gemäldestiftungen um den Altarraum hin.[1293]

Die eventuell als Teil einer Prunkdecke geschaffene *Taufe Christi* (um 1570/80) (Abb. 88) von Tintoretto oder aus dessen Werkstatt links an der Nordwand wurde bereits vor dem Neubau 1653 für den relativ hohen Preis von 180 fl erworben und zur Aufstellung in einer protestantischen Kirche durch das Entfernen der Heiligenscheine überarbeitet.[1294] Sie zeigt den Täufer in motivischer Übereinstimmung mit Wolcker vor bergiger Landschaft mit den rechten Bildrand dominierender Vegetation, wie er die Taufschale, aus der ein Rinnsal fließt, in der rechten Hand hält.

Das Geschehen vor und nach der Kreuzigung stellt Schönfeld in zwei raumprägenden Monumentalgemälden dar. Die *Abnahme Christi vom Kreuz* rechts der Kanzel war eine Stiftung des Künstlers, für die *Kreuztragung* links der Kanzel erhielt er 800 fl. In Kombination mit dem Kruzifix über der Kanzel (um 1660) entsteht eine Passionsgruppe, die zu den Hauptwerken protestantischer Kirchenkunst nach dem Dreißigjährigen Krieg zählt.[1295] Der Dreinageltypus des Gekreuzigten mit nach rechts geneigtem Haupt im voluminösen Schurz und den emporgestreckten Fingern am Holzkruzifix entspricht Wolcker, der die Kreuzigungserzählung im Medium der Malerei vollendet.
Weitere Tauf- und Abendmahlsdarstellungen befinden sich auf um 1654 durch Matthäus Strasser nach Entwürfen Matthäus Gundelachs geschaffenen Emporengemälden.[1296] Das

1292 Aufschrift: *Dis ist mein Lieber Sohn an dem Ich wolgefallen h[abe]*.
1293 DREYER 2017a, S. 94.
1294 WALLENTA 2019, S. 33.
1295 WALLENTA 2019, S. 34.
1296 WALLENTA 2019, S. 44; 47.
Ferner hängt unter der Empore der Südwand ein *Johannes der Täufer* Mayrs (um 1670/80) und auf einem Triptychon Johann Königs in der Großen Sakristei (um 1620) sind Taufe und Abendmahl abgebildet. Ebenfalls in der großen Sakristei hängt ein *Christus am Kreuz* eines unbekannten Malers (um 1700) (WALLENTA 2019, S. 44; 54).

Pfingstereignis fehlt im Kirchenraum. Primär maßgeblich sind somit die Gemälde um den Altar; die Übereinstimmungen zwischen Emblemen, der *Taufe Christi* und Sandrarts Gemälden sind jedoch zu auffällig, um dem Zufall zu entspringen.
Der Konzeptor war mit dem Kirchenraum bestens vertraut und besaß ausgeprägte theologische wie historische Kenntnisse. Das Aufgreifen zeitgenössischer emblematischer Inhalte und deren Adaption im Kontext des Kirchenraums ohne direkte Vorbilder verweisen auf fundierte Kunstkenntnis. Beides trifft auf Andreas Degmair zu, der am 13. Januar 1729 das Amt des Pastors an Evangelisch Heilig Kreuz antrat.[1297]

Auch der im Vorjahr ins Amt gekommene Johannes Leopold[1298] entwarf zum 50. Jubiläum des Kirchenbaus 1703 nach allen Regeln der Emblemkunst die Festdekoration.[1299] Das Datum von Degmairs Amtsantritt macht ihn auch zum möglichen Initiator.

4.6.5 Einordnung

Glaube, Liebe und Hoffnung bezieht sich auf kein direktes Vorbild, zeigt aber deutliche Anleihen an Bergmüller,[1300] so auf einer Darstellung *St. Benedikts* (Abb. 89) in der unter

1297 BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 35.
Degmair, 1680 in Augsburg geboren, studierte ab 1697 Theologie und Philosophie in Altdorf, wo er 1702 den Magistergrad erwarb, in Jena und in Halle. 1705 wurde er als Diakon nach Münster am Kocher, 1706 nach Eutendorf, 1710 nach Augsburg zu den Barfüßern und 1716 nach St Jakob berufen. Degmair verstarb am 24. Juni 1735 in Augsburg. Mit Anna Brandmayer, die er 1705 geheiratet hatte, bekam er sieben Söhne und zwei Töchter. Pate eines Sohnes war August Hermann Francke (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 35), prägende Figur des Halleschen Pietismus (BRECHT 1993, S. 466). Wichtig ist sein Studium an der *Nürnbergischen Universität* (SBB/JH.H.l.o.194, Will, Georg Andreas: Geschichte und Beschreibung der Nürnbergischen Universität Altdorf. Altdorf 1795, S. 3) Altdorf. Protestanten verwendeten wohl mit Vorliebe aus Nürnberg, einem Zentrum emblematischer Publizistik, stammende Emblembücher (HECKSCHER/WIRTH 1959).
1298 WALLENTA 2019, S. 61.
1299 LINK 2009, S. 165.
Der einzige Zusammenhang mit Wolckers Werk besteht in der gängigen Lamm-Kreuzes-Thematik mit bekannter Auslegung in mehreren Emblemen. Ein eher vages Beispiel zeigt ein auf einem Buch stehendes Lamm mit zur segnend aus Wolken hervortretenden *Dextera Domini* erhobenem Blick. Im Hintergrund öffnet sich eine freie Landschaft mit einem von den Wolken teils verdeckten Kirchengebäude. Das Lemma lautet *Ich kenne es darúm folge ich*, das Epigramm *Das Wort ist Grúnd und Weg, das Ziel des Kreutzes Zeichen, Der komt ins Himelß Schlóss, wer nicht davon wird weichen*. Ein zweites Emblem zeigt zwei ein Kreuz mit aufgelegtem Anker vor einer ländlichen Szene hinter sich herziehende Lämmer. Das Lemma lautet *In spe et patientia* (*In Hoffnung und Geduld*), das Epigramm *In der Hoffnung stark verbleib, Mit gedult dein Kreutz vertreib. Ohne Kreutz kein Christ kann seyn, doch wird leidlich alle Pein, wenn man guter Hoffnung lebet und am herrn gedultig klebet*. Schließlich zeigt ein Emblem drei ein kreuzförmig ausgespanntes Osterlamm am Spieß bratende Israeliten. Das Lemma lautet *Expiationè* (*Sühne*), das Epigramm *Das Gottes lamm am Kreutz verhöhnt Hat uns mit unserm Gott versöhnt. Wer diser Wolthat will geniessen, laß sich das Kreutz ja nicht verdriessen* (Transkript und Abbildung bei LINK 2009, S. 449-466, Zitationen bei LINK 2009, S. 461; 463).
1300 Bergmüller und Wolcker führten eine langjährige enge persönliche und berufliche Beziehung. Bergmüller

erheblicher Mithilfe Wolckers entstandenen[1301] Ausmalung Ochsenhausens in Gestalt eines assistierenden Putto, der Beinstellung des weisenden Engels und des in einen Kreis eingeschriebenen Dreiecks am oberen Bildrand. Dieser vermittelte Wolcker möglicherweise auch seinen ersten Auftrag als selbstständiger Künstler. Bergmüllers Schaffen blieb für Wolcker, der aus dessen Repertoire sogar komplette Bildkompositionen übernahm, stets prägend[1302] und bildete eine wichtige Grundlage für dessen eigene Lösungen.[1303] Die stilistischen Ähnlichkeiten resultieren in einer ganzen Reihe von Fehlzuschreibungen von Wolcker-Werken an Bergmüller.[1304]

Wolckers Werk in Evangelisch Heilig Kreuz erlangte keine große Strahlkraft. Noch zu dessen Lebzeiten ging Brucker großzügig über den Namen des Künstlers, der *die Decke des Chors […] ausgezieret*[1305] hat, obwohl dieser 1753 wahrscheinlich noch bekannt war,[1306] hinweg. Symptomatisch für die Wolckers Arbeit entgegengebrachte Geringschätzung ist die Übertünchung des Wandfreskos. Selbst unter der Bergmüller-Zuschreibung fand die Malerei wenig Beachtung, da diese sich in dessen Œuvre als Arbeit eher mäßiger Qualität[1307] in räumlich ungünstiger Situation einreiht, was dennoch nach der großflächigen Zerstörung von Bergmüllers Augsburger Werk im Zweiten Weltkrieg etwas erstaunt.

---

unterstützte Wolcker bei der Erlangung der Meistergerechtigkeit, die mit Problemen verbunden war, da er sich bei Antritt der Gesellenzeit nicht ins Einschreibebuch der Malerzunft eingetragen hatte, und fungierte als dessen Trauzeuge. Nach der Freisprechung 1729 arbeiteten beide immer wieder zusammen (BESTLE-HOFFMANN 2022, S. 64). Bergmüller dürfte Wolcker 1735 einige Arbeiten für St. Nikolaus (Stadtbergen) vermittelt haben (PAULA 1997, S. 239). 1745 lieferte Bergmüller die Entwürfe für die von seinem Sohn Johann Baptist und Wolcker ausgeführten Fassadenfresken am Stuttgarter Ständehaus und 1754 sprang Wolcker für Bergmüller bei der Ausmalung der Lambertikapelle in der Augsburger Fürstbischöflichen Residenz ein, als Bergmüller vom Gerüst stürzte und sich den Kopf verletzte (BESTLE-HOFFMANN 2022, S. 64).

1301 STRASSER 2020, S. 130.

1302 BESTLE-HOFFMANN 2022, S. 64.

1303 KLOTZ-WARISLOHNER 1988, S. 105f.

1304 BESTLE-HOFFMANN 2022, S. 64.
Wolcker verinnerlichte durch seine lange Ausbildungszeit ab 1720 Bergmüllers Mal- und Zeichenstil wie kein anderer, sodass er oft als Epigone und weniger als eigenständiger Maler angesehen wird, was übersieht, dass dieser manche Absichten Bergmüllers fast noch besser umsetzte als sein Lehrmeister selbst (STRASSER 2020, S. 130f.; 134). Gemeinsam mit Bergmüller gehörte er zu den begehrtesten Malern im Süden des Reichs (WALLENTA 2019, S. 24).

1305 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 261.

1306 Zumindest war bekannt, dass es kein Bergmüller-Werk ist. Sperling erwähnt Evangelisch Heilig Kreuz nicht. Möglicherweise erschien die relativ kleine Malerei ihm nicht *merckwürdig*, allerdings erwähnt er sogar St. Magdalena, obwohl Bergmüller hier lediglich den Entwurf lieferte (SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769).

1307 Erst 1731-36 in Stams (BESTLE-HOFFMANN 2022, S. 64) erlangt Wolckers Duktus allmählich die sein Schaffen fortan auszeichnende, Bergmüller hinsichtlich Licht, Farbe und Eleganz der Physiognomien noch übertreffende Reife.

4.7 Katholisch Heilig Kreuz

4.7.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Die Geschichte von Katholisch Heilig Kreuz ist eng mit der des Augustiner-Chorherrenstifts Heilig Kreuz verbunden.[1308] Dieses erhielt am 15. Mai 1199 von Bischof Udalschalk einen eigenen Pfarrbezirk zugewiesen[1309] und bezog dort ein bestehendes Spitalshaus samt Oratorium, dessen Gebäude und Besitzungen sie übernahm.[1310] Die Verleihung der Pfarrrechte hängt zusammen mit der im Zuge der Enthüllung oder Entdeckung des Wunderbarlichen Guts,[1311] dem *Augsburger Stadtheiligtum*,[1312] aufkommenden Wallfahrt. Den Bedürfnissen einer Pfarrei genügte das ehemalige Spitalsoratorium nicht mehr, weshalb Udalschalk dieses durch einen Kirchenneubau ersetzen ließ, von dem größere Teile noch am Beginn des 16. Jahrhunderts erhalten waren.[1313] An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert fasste Propst

1308 Eine Urkunde vom 3. November 1154 als älteste Spur der Kommunität belegt, dass die vermutlich zwischen März 1135 und November 1154 gegründete Gemeinschaft unter Führung eines nicht namentlich genannten Propsts ursprünglich in Muttershofen bei Ziemetshausen ansässig war. Bald nach Hammel verlegt, siedelte sie sich wohl vor dem 24. Oktober 1167 in Augsburg an (HOYER 2019, S. 12-14). Die Stiftsgründung erfolgte nach hauseigener Tradition unter dem Episkopat Walters von Dillingen. Unter seinem Nachfolger Konrad von Hirscheck kam es 1154 zur Verlegung nach Hammel und schließlich nach Augsburg (STAA/Augsburg – Stift Hl. Kreuz/MüB/9, Gründungsgeschichte des Stifts Hl. Kreuz, 1708, S. I). Walter amtierte von 1133-52 (KREUZER 1998c), Konrad von 1152-67 (KREUZER 1998d), womit diese weitestgehend den etablierten Daten entspricht.

1309 STAA/Augsburg – Stift Hl. Kreuz/MüB/9, Gründungsgeschichte des Stifts Hl. Kreuz, 1708, S. I: *Anno 1199 15. May idem Vdalschalcus episcopus monasterio S. Crucis jura parochialia concedit & confirmat*.

1310 HOYER 2019, S. 14; 17.

1311 Von diesem Ereignis existieren leicht unterschiedliche Versionen. Eine besagt, dass eine Augsburgerin 1194 nach dem Empfang der Hostie diese heimlich aus dem Mund genommen und in Wachs eingeschlossen habe. Fünf Jahre lang betete sie zuhause vor dieser, bis sie von Gewissensbissen gequält am 11. Mai 1199 dem Stiftspropst ihre Tat beichtete und die Hostie übergab. Dieser öffnete das Wachs ein wenig und fand die Hostie fleischartig verändert und in zwei mit Äderchen verbundene Teile gespalten vor. Bischof Udalschalk ließ die Hostie in den Dom übertragen und dort zur Verehrung aussetzen, wo sie so stark anwuchs, dass das Wachs sich vollends von der Hostie löste. Daher ließ Udalschalk die blutrote Hostie und das Wachs gesondert in ein Kristallgefäß einschließen und nach Heilig Kreuz zurückbringen (BÖRGER 1999, S. 7f.). Trotz zeitweiliger Kritik an der Verehrung des Wunderbarlichen Guts – 1494 fand eine Untersuchung durch den Bischof statt, der kein Hindernis fand, die übliche Verehrung weiterhin zu gestatten (BÖRGER 1999, S. 12), 1747 folgte eine zweite Untersuchung (RIEDMÜLLER 1899, S. 26), Nicolai bezeichnete die Geschichte der Wunderhostie 1786 als *dumme Legende* (BSB/Hbh/Bh 446-7, Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz […]. Siebenter Band. Berlin/Stettin 1786, S. 47) – befindet sich die Hostie nach wie vor im Tabernakel (BÖRGER 1999, S. 15).

1312 DILLIS 1952, S. 8.

1313 HOYER 2019, S. 19.
Über diese romanische Kirche ist wenig bekannt. Das gotische Langhaus dürfte auf deren Fundamenten stehen, die Fläche des Kirchenschiffs wäre somit gleich. Auch der später mehrfach umgebaute Turm geht auf die Zeit um 1200 zurück. Ein Klosterbrand im Jahr 1300 soll die Kirche völlig zerstört haben, allerdings ist dies eher ein literarischer Topos. Der romanische Bau wurde letztmals in den 1470ern und 80ern renoviert und 1489-93 durch den Bau einer Kapelle zu Ehren Marias und der 14 Nothelfer erweitert (AUGUSTYN

Vitus Fackler dann das Vorhaben zum Neubau der Kirche. Möglicherweise bestanden bauliche Mängel, möglicherweise war der 1480 erneuerte romanische Chor auch zu klein geworden und man ergriff anstatt eines partiellen Neubaus die Gelegenheit, die Kirche von Grund auf neu zu errichten. Nach dem Abbruch des romanischen Baus ab 1501 erfolgte am 1. April 1502 die Grundsteinlegung[1314] für eine gotische Hallenkirche mit gleich hohen Kirchenschiffen und auffallend schlanken Rundpfeilern[1315] nach Entwurf Burkhard Engelbergs. Trotz Rückschlägen wie 1503/04 dem Einsturz und Wiederaufbau des neuen Chors konnte 1505 das Dach vollendet und somit der Fokus auf die Fertigstellung der mobilen und wandfesten Innenraumgestaltung gelegt werden. Am 22. August 1508 wurde die Kirche nach nur sechs Jahren Bauzeit geweiht.[1316] Der Neubau rezipierte in Augsburg erstmals die regional überhaupt seltene Hallenform.[1317]

Während der Reformation ging der Konvent nach der Abschaffung des alten Glaubens 1537-48 ins Exil. Bilderstürmer verwüsteten die Kirche,[1318] sodass im Anschluss an die Rekonzilierung am 9. August 1548 eine neue Einrichtung angeschafft werden musste. In den folgenden Jahrzehnten sorgten verschiedene Pröpste für die Erneuerung von Bau und Ausstattung. Die Anliegen des Konzils von Trient und eine gewandelte Ästhetik in der Zeit um 1600 hatten die erneute Umgestaltung der Kirche zur Folge, die sich über die ersten drei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts hinzog und den Raumeindruck nachhaltig veränderte.[1319] 1677 wurde der Turm durch Michael Thumb um ein zweites Achteckgeschoss erhöht und die flachere Haube von 1521 durch eine hochbarocke Zwiebelhaube ersetzt sowie eine neue Prälatengruft angelegt. Die nächste größere Umgestaltung anlässlich der Fünfhundertjahrfeier des Wunderbarlichen Guts führte ab 1695 zur Erneuerung der Innenausstattung im Sinn des

2019, S. 121-123).

1314 AUGUSTYN 2019, S. 123.

1315 DILLIS 1952, S. 17.

1316 AUGUSTYN 2019, S. 124.
Weitere Arbeiten wie die Ausstattung der Kirche mit einem großen *Christophorus*-Wandgemälde Jörg Breus d. Ä., die Erhöhung des Turms und eine erneute Deckung des Dachs, zogen sich noch bis 1517 hin (AUGUSTYN 2019, S. 124f.).

1317 DEHIO 1908, S. 93.

1318 Breu, der sich den Protestanten angeschlossen hatte, schreibt in seiner Chronik 1537: *Item adj. 22. Jenner hat der vogt mitsambt seinem anhang die götzen und gemäl zum Creutz zerbrochen* (ROTH 1906, S. 77. Die Transkription weicht bei AUGUSTYN 2019, S. 130 von den *Chroniken der deutschen Städte* ab).

1319 Im Zuge dieser Arbeiten wurden 1606 die in der vorigen Ausstattungsphase angebrachten Malereien an den Chorwänden übertüncht und die spätmittelalterlichen Glasmalereien durch Butzenscheiben ersetzt, um die Kirche besser zu belichten. 1610 erhöhte man den Chor um mehrere Stufen und errichtete einen neuen Hochaltar, dessen Gemälde von Rottenhammer stammte. Ebenfalls bemerkenswert ist ein gegen Ende der 1620er entstandener *Kruzifixus* von Petel. Die beiden großen Seitenaltäre an den Stirnwänden der Seitenschiffe erhielten einen Altaraufbau im Stil der Zeit und für den Marienaltar auf der nördlichen Seite wurde als bedeutendste Neuerwerbung eine *Mariä Himmelfahrt* aus der Rubens-Werkstatt angeschafft. Das hierdurch entstandene Zusammenspiel von spätgotischer Halle und frühbarocker Ausstattung betrachteten Zeitgenossen als stimmig (AUGUSTYN 2019, S. 130; 132f.).

Hochbarock, wobei wahrscheinlich der Chorbogen abgebrochen, der Hochaltar überarbeitet und eine neue Kanzel mit üppigem hochbarockem Dekor aus Girlanden und Akanthusranken in Auftrag gegeben wurde.[1320]

Nicht einmal zwanzig Jahre später fand zwischen 1716 und 1718 eine weitere Umgestaltung statt, die möglicherweise aus der Behebung von während der Bombardierung Augsburgs 1703/04 entstandenen Schäden resultierte. Ferner empfand man die gotische Kirche mit ihrer früh- und hochbarocken Ausstattung wohl nicht mehr als zeitgemäß. Die Erneuerungswelle der Augsburger Stifs- und Pfarrkirchen mit St. Moritz hatte gerade auf spektakuläre Art an Fahrt aufgenommen,[1321] sodass im Sinne eines Barockisierungswettstreits[1322] erneut Handeln geboten war. Für diesen Umbau gelang es, mit Herkomer jenen Baumeister zu gewinnen, der zuvor St. Moritz beeindruckend barockisiert hatte. Dieser schloss 1715 seine Freskierung des Langhauses von St. Mang (Füssen) ab. Wahrscheinlich war er zu dieser Zeit schon mit den Augustiner-Chorherren von Heilig Kreuz und den Benediktinern von Fultenbach zwecks eines Umbaus ihrer Klosterkirchen in Verhandlungen getreten. Am 21. April 1716 übergab er[1323] Propst Imhof[1324] den Riss für den Umbau, mit dem am 19. Mai begonnen wurde. Im Sommer war der Chor vollendet und im März 1718 das Langhaus.[1325] Im ganzen 18. Jahrhundert schließlich wurde an der Kirche nachgebessert, ausgetauscht und erneuert. So wurden über den Seitenaltären der östlichen sowie neben der Musikempore auf der westlichen Seite Wandgemälde in Stuckrahmen mit Bezug auf den Ordenspatron Augustinus angebracht,

1320 AUGUSTYN 2019, S. 130; 133f.
1321 AUGUSTYN 2019, S. 134.
1322 ENGELBERG 2005, S. 514.
1323 AUGUSTYN 2019, S. 134.
1324 HOYER 2019, S. 41.
1325 Herkomers Umbau fand die Bewunderung seiner Zeitgenossen und noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren sich die meisten Kunsthistoriker über die Qualität der Umgestaltung einig (AUGUSTYN 2019, S. 134; 136). So schrieb Dehio: *Von den vielen bar. Umbauten mittelalterlicher Kirchen, die es in Süddeutschland gibt, erreichen nur ganz wenige eine ähnlich harmonische Wirkung* (DEHIO 1908, S. 36). Herkomers Baumaßnahmen betrafen insbesondere das Gewölbe und die Wände im Inneren. Die Umfassungsmauer und deren Struktur wurde größtenteils beibehalten. Er gliederte den Chorraum neu und strukturierte das Langhaus, indem er die vorhandenen Pfeiler zu korinthischen Säulen umgestaltete sowie Pilaster in gleichem Stil an den Wände anbringen ließ. Die Fensterformen wurden verändert und modernisiert. Ebenso fügte er breite Gurtbögen zwischen Langhaus und Chor sowie zwischen den neuen Kuppeln hinzu, was den Raum rhythmisierte (AUGUSTYN 2019, S. 136). Drei neue Flachkuppeln evozierten wie bei St. Moritz den Stil einer venezianischen Kuppelkirche (BUSHART 1984, S. 495). Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Kirchen resultieren aus einer vergleichbaren Ausgangslage als im Kern mittelgroße, spätgotische, in der Innenstadt gelegene Pfarrkirchen (ENGELBERG 2005, S. 404f.), für die Herkomer eine vergleichbare Lösung fand. Auch Lotter war in beiden Kirchen beschäftigt (AUGUSTYN 2019, S. 137). Die Kuppeln glichen die Dimensionen von Chor und Langhaus in ihrer Wirkung etwas aus und hoben den Hochaltar in der Blickachse der Kirche hervor, wodurch eine Art Bühnenraum für die Liturgie entstand. Das dort ausgesetzte Wunderbarliche Gut kam so zu besonderer Geltung. Herkomer ließ darüber hinaus die Rippenfigurationen im Langhaus abschlagen, sodass eine geringfügig gestreckte Tonne blieb, in welche die spätgotischen Stichkappen von beiden Seiten einschnitten. Die Fresken und Ornamentik waren auf diese Struktur abgestellt, sollten sie gleichzeitig aber auch ein wenig auflösen (AUGUSTYN 2019, S. 136f.).

die möglicherweise von Bergmüller, der die Deckenfresken schuf, vorgesehen waren, aber nicht ausgeführt wurden.[1326] 1782 gab Propst Zöschinger einen neuen Hochaltar bei Ignaz Verhelst in Auftrag.[1327]

Nach der Säkularisation blieb Katholisch Heilig Kreuz bis zur Neuorganisation des Augsburger Kirchenwesens 1809 Pfarrkirche. Der anschließende Umbau zu einem Theater unterblieb auf Intervention von Bischof Clemens Wenzeslaus. Stattdessen wurde der Bau zur Garnisonskirche[1328] für in den ehemaligen Stiftsgebäuden untergebrachte königlich-bayerische Soldaten, weswegen es zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu kleineren ausstattungstechnischen Änderungen kam. So wurde das nicht mehr benötigte Taufbecken entfernt. Ab 1859 erfolgten Stück für Stück dringend erforderliche Baureparaturen, bei denen die Dächer sowie einige Gewölbe und Arkaden ausgetauscht wurden. Weitere Restaurierungs- sowie Adaptionsmaßnahmen erfolgten im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.[1329] 1932 ließ sich der Dominikanerorden bei Heilig Kreuz nieder, um die Wallfahrtsseelsorge übernehmen zu können. Die dominikanische Niederlassung wurde 1939 zum Konvent erhoben.[1330]

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde das berühmteste Kunstwerk der Kirche, die *Mariä Himmelfahrt* aus der Rubens-Werkstatt, ausgelagert, die Auslagerung des restlichen Kunstguts wurde jedoch weder mit Systematik noch mit Nachdruck betrieben. Der Luftangriff auf Augsburg in der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 führte daher zu großen Verlusten.[1331] Neben unermesslichen Schäden an Kulturgut stürzten die Kuppeln der Kirche ein. Das Kloster wurde bis auf einen Teil des Prälatenbaus und des Kreuzgangs in Schutt und Asche gelegt.[1332]

1326 Erhaltene Ölskizzen für die beiden Gemälde über den Seitenaltären wurden genau wie die Ausführung Bergmüller zugeschrieben (KRÄMER 1984, S. 37f.), werden aber mittlerweile mit Mages in Verbindung gebracht (STOLL 2011, S. 15). Das Fresko neben der Musikempore ist als Vorstudie überliefert. Bereits 1984 war eine Herkunft aus dem Bergmüller-Umfeld Konsens, weshalb es in die Nähe Macks gerückt wurde (KRÄMER 1984, S. 40). Nach neueren Erkenntnissen könnte es aber ebenfalls von Mages stammen (STOLL 2011, S. 17), alternativ vom Mages-Schüler Hartmann. Mages war mit mehreren Gemälden in der Kirche vertreten, so mit zwei Altarblättern, einer *Vision des hl. Augustinus* und einer *Maria Magdalena unter dem Kreuz* (AUGUSTYN 2019, S. 142).

1327 AUGUSTYN 2019, S. 134; 138; 142; 144.

1328 RUMMEL 1984a, S. 34.

1329 Eine große Innenrenovierung um 1876/77 ist archivalisch nicht dokumentiert. In deren Zuge wurde die Raumfarbigkeit verändert und der Hochaltar umgestaltet sowie ein Reliefkreuzweg im zeittypischen, spätnazarenischen Stil angeschafft. 1925 wurden die ursprünglich zum Hochaltar gehörenden Verhelst-Skulpturen an der nordwestlichen Ecke unter der Empore neuaufgestellt und mit einem neubarocken Standsockel sowie ovalen Schrifttafeln zur Erinnerung an die Gefallenen des Ersten Weltkriegs verbunden. Im Folgejahr erfolgte eine umfassende Renovierung des Kirchturms (SCHMID 2019, S. 228-231).

1330 SCHMID 2019, S. 228-232.

1331 SCHMID 2019, S. 231f.
Katholisch Heilig Kreuz wurde von den katholischen Kirchen der Altstadt während des Kriegs am schwersten getroffen (StadtAA/unverzeichnet, Haberstock, Eva: Die Zerstörung Augsburgs […]. Augsburg 2004, S. 65).

1332 LAIBLE 2003, S. 109.

Im Schiff war die Inneneinrichtung vollständig erhalten, weshalb die noch stehenden Gewölbe nach zwei Monaten zunächst mit einem Notdach gesichert wurden,[1333] allerdings waren durch Hitze und Erschütterungen die Fresken teilweise abgeplatzt.[1334] Durch die unwiederbringliche Vernichtung der barocken Hülle entschied man sich beim Wiederaufbau als Kompromiss aus statischen und ästhetischen Gründen sowie bedingt durch begrenzte finanzielle Mittel und handwerkliche Ressourcen für ein ab 1949 durchgeführtes gotisierendes Vorgehen,[1335] in dessen Zuge die Reste der barocken Stuckierung entfernt wurden,[1336] die, wie die mittleren figürlichen Bereiche der früheren Wandfresken über den Seitenaltären, bei entsprechendem Willen durchaus als Erinnerung integrierbar gewesen wären.[1337]

Die Verpflichtung gegenüber den Prinzipien der Gotik resultierte daraus, dass man sich eine in Grundzügen denkbare Wiederherstellung des barock überformten Raums nicht vorstellen konnte.[1338] Durch den Abbruch der Gewölbe waren ohnehin die meisten noch vorhandenen barocken Gestaltungselemente vernichtet worden. Die sachlich-nüchterne Neuinterpretation des Innenraums im Zeitgeschmack der Jahre um 1930 lässt sich insbesondere aus baulichen Gründen erklären, war aber auch ganz im Sinn des Bettelordensideals der Dominikaner,[1339] deren Prior Suso Geiselhart sich dem Wiederaufbau mit großem Einsatz widmete. Ein erster großer Bauabschnitt wurde zum 750-jährigen Jubiläum des Wunderbarlichen Guts im Spätherbst 1949 vollendet, die restlichen Arbeiten an Turm, Chor und Innenausstattung zogen sich bis 1957 hin, als auch der ebenfalls von Kurz entworfene Klosterneubau vollendet wurde.

1333 LAIBLE 2003, S. 109.

1334 SCHMID 2019, S. 232.
Obwohl bedeutende Teile derselben besonders in den weniger beschädigten Seitenschiffen nach Kriegsende noch erhalten waren (LAIBLE 2003, S. 109), wurden die Gewölbe 18 Monate lang ohne richtiges Dach der Witterung preisgegeben (AUGUSTYN 2019, S. 120). Nach kurzer Zeit waren die Gewölbe des Langhauses stark durchfeuchtet und die der Seitenschiffe in Mitleidenschaft gezogen (LAIBLE 2003, S. 109). Die ausgebauchte Nordwand und massive Erschütterungen des Gefüges, welche die Malereien weiter beschädigt hatten, führten im Rahmen des durch Robert Pfaud vorbereiteten und von Michael Kurz geplanten und geleiteten Wiederaufbaus zur Abtragung der noch erhaltenen Gewölbeteile mitsamt der Seitenwände (SCHMID 2019, S. 232f.). Der Wiederaufbau von Katholisch Heilig Kreuz war eines der renommiertesten Wiederaufbauprojekte von Kurz, der sich etwa 1905-10 mit dem Neubau von Herz Jesu in Pfersee, 1927-29 mit der Erweiterung von St. Joseph in der Hettenbachvorstadt und 1936-39 mit dem Bau der Bruder-Konrad-Kirche schon vor dem Krieg als Kirchenbaumeister in Augsburg hervorgetan hatte. Er war auch am Wiederaufbau von St. Moritz beteiligt (LAIBLE 2003, S. 106-108; 158; 243; 277).

1335 Die Orientierung an der vorbarocken Form fiel durch den Verzicht auf jede Art von nachahmender Rekonstruktion formaler Details noch puristischer aus als der historische Zustand. So traten anstelle des eigentlich im gotischen Bau vorhandenen weitmaschigen Netzgewölbes einfache Kreuzgratjoche, die stark an Tonnengewölbe mit Spitzkappen und nicht an die ehemalige Rippenstruktur erinnern (ENGELBERG 2005, S. 405f.). Auch fehlen die früheren Gewölberippen und Maßwerkfenster. 1946 wurde anstatt des Gewölbes sogar eine letztlich verworfene Variante von Flachdecken in die Diskussion gebracht (SCHMID 2019, S. 234).

1336 LAIBLE 2003, S. 110.

1337 SCHMID 2019, S. 233.

1338 SCHMID 2019, S. 233.

1339 So heißt es aus dem Konvent: *Diese Pracht ist vergangen und es hat keinen Sinn, dem Verlorenen wehmütig nachzutrauern* (DILLIS 1952, S. 30).

Die wiederaufgebaute Kirche wurde am 15. November 1957 geweiht.[1340] 1988/89 wurde die barocke Zwiebelhaube des Turms, der nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst ein flaches Zeltdach in der Art eines Notdachs erhalten hatte, anhand von alten Fotos und unter hohem finanziellem Aufwand rekonstruiert und im weiteren Lauf des 20. Jahrhunderts erfuhr die Innenausstattung einige Ergänzungen in modernen Stilen.[1341]

4.7.2 Die Deckenmalerei in Katholisch Heilig Kreuz

Bergmüller schuf in Katholisch Heilig Kreuz den generell größten Augsburger Zyklus sowie einen seiner umfangreichsten Zyklen überhaupt,[1342] der die Bewunderung der Mit- und Nachwelt fand.[1343] Trotz seiner Bedeutung und Qualität ist er als Folge der schlechten Dokumentation bislang ein Randthema der Bergmüller-Forschung. Nur von wenigen Fresken existieren Fotografien.[1344] Bei fünf während des 20. Jahrhunderts in zwei Büchern publizierten Innenaufnahmen[1345] steht ebenso wie bei weiteren Fotografien in den Beständen des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, des Archivs des Bistums Augsburg, des Augsburger Stadtarchivs und der Kunstsammlungen und Museen Augsburg der barocke Raum im Fokus. Beschreibungen des Programms bei Riedmüller und Seida und Landensberg[1346]

1340 Nach Abschluss der Arbeiten kam Kritik am als verlegen, fast blechern bezeichneten Gesamteindruck auf (LAIBLE 2003, S. 110). Den Zeitumständen geschuldet, fielen die meisten eigenen künstlerischen Akzente des Architekten den Prämissen der äußersten Sparsamkeit und Zweckdienlichkeit zum Opfer. Auf eine Wiederherstellung zumindest der Chorkuppel wurde verzichtet (SCHMID 2019, S. 234), womit jede barocke Differenzierung zwischen Langhaus und Chor endgültig aufgegeben und die barocke Erneuerung der Kirche quasi ausgetilgt war (ENGELBERG 2005, S. 405). Zwar wurden zahlreiche geschnitzte Wangen des Laiengestühls aus der Zeit um 1720 sowie durch Auslagerung oder Bergung noch vorhandene Gemälde und Skulpturen wiederverwendet, diese standen aber zumeist gestalterisch relativ isoliert im Raum (SCHMID 2019, S. 234f.). Bei der letzten Innenrenovierung 2013/14 und in der Folgezeit erhielten weitere erhaltene Stücke des Barockinventars erneut einen Platz im Kirchenraum, wodurch die Erinnerung an die ehemalige Pracht der barocken Ausstattung wieder verstärkt wurde. Deren Reste wirken in der kargen Nachkriegswiederherstellung des spätgotischen Architekturkerns mit seiner eigenwilligen, wenn auch konzeptionell insgesamt bemerkenswerten Ausstattung mit modernen Kunstwerken jedoch immer noch etwas verloren (SCHMID 2019, S. 235; 237).

1341 SCHMID 2019, S. 233-235.

1342 EPPLE 1994, S. 301.

1343 Kilian bezeichnete die Fresken als *besonders sehenswürdig* (EPPLE 1994, S. 302). Stetten nannte sie eine von *viele[n] sehr schöne[n] Arbeiten* (SBB/Top.o.30-a, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779, S. 318) des Künstlers in Augsburg. Seida und Landensberg attestierte den Fresken *einen angenehmen Genuß* (BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 115) für den Betrachter, Riedmüller nannte sie *trefflich* (RIEDMÜLLER 1899, S. 47) und Ernst Welisch bezeichnete sie als *recht tüchtig gemalte Bilder* (WELISCH 1901, S. 25). Lediglich für Dehio war *die Stuckierung der anziehendere Teil* (DEHIO 1908, S. 36).

1344 AUGUSTYN 2019, S. 138.

1345 EPPLE 1994, S. 301f.

1346 EPPLE 1994, S. 302.
RIEDMÜLLER 1899, S. 47-49; BSB/Don.Lud. 425-1, Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von:

bleiben allgemein.

Diedrich legte keine Informationen vor, die über bis dato bekannte Quellen hinausgingen. Ihm waren lediglich Spekulationen möglich, die sich im Nachhinein als nicht immer richtig entpuppten.[1347] 1994 fand Epple eine Stichserie nach neunzehn Fresken in den Beständen der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg,[1348] die erstmals einen umfänglichen Eindruck der Malereien gibt. Auf dem Titelblatt der Serie ist das Doppelwappen des Klosters Heilig Kreuz und des Propsts Johann Baptist Dantzer[1349] umgeben von Rocaillezierwerk und bekrönt von Abtsstab und Mitra abgebildet (Abb. 90). Darüber befindet sich eine Widmungsinschrift für den *Reverendissimo Praenobili, ac Amplissimo Domino, Domino IOANNI BAPTISTAE*[1350] mit Aufzählung seiner Würden. Unter dem unteren Rand befinden sich die Urhebervermerke *Christ. Fried. Rudolph delin.* (Links) *Haered. Jeremiae Wolffii excudent A.V.* (Rechts)[1351] Jeweils zwei Blätter sind durch Signatur belegbar vom in Augsburg tätigen Schweizer Kupferstecher Johann David Curiger und von Herz d. Ä. gestochen worden, ein Blatt stach dessen Schüler Jakob Wangner. Die Gesamtkonzeption wird bei Rudolph gelegen haben, da nur dieser als Entwerfer vermerkt ist. Trotz verschiedener Stecher wirkt die Serie homogen.[1352] Hierauf folgt ein gedrucktes Widmungsblatt (Abb. 91) mit lateinischem Vorwort und Datierung der Serie auf 1740[1353] und dann die Fresken.

Im Chor befanden sich drei freskierte Kuppeln, von denen nur die *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts* (Abb. 92) in der Mittelkuppel als Stich dokumentiert ist.[1354] Die Ostkuppel über dem Hochaltar beinhaltete die Taube als Symbol des Heiligen Geistes umgeben von Darstellungen zu *Ursprung und Verherrlichung des Wunderbarlichen Guts*. In der westlichen Kuppel waren *Alttestamentarische Vorbilder des Erlösers* dargestellt.[1355] Im

Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810, S. 115.

1347 EPPLE 1994, S. 302.

1348 EPPLE 1994, S. 301.
Die Existenz der Serie war bereits Welisch bekannt, jedoch erwähnte dieser nicht, wo er sie aufgefunden hatte (Vgl. WELISCH 1901, S. 25). Diedrich lokalisierte Blatt 9, 11 und 14 in der Grafischen Sammlung der Kunstsammlungen und Museen Augsburg (DIEDRICH 1959, S. 78) (Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 11501b; G 11502; G 11500).

1349 EPPLE 1994, S. 303.
Nachfolger Imhofs (reg. 1734-1758) (HOYER 2019, S. 57).

1350 *hochwürdigsten, ehrenwertesten und größten Herrn, Herrn Johann Baptist.*

1351 Dieses Blatt wurde vom Augsburger Silberschmied und Maler Christian Friedrich Rudolph entworfen und im Verlag Jeremias Wolff Erben gedruckt und herausgebracht (EPPLE 1994, S. 303).

1352 AUGUSYTN 2019b, S. 386.

1353 Übersetzt bei EPPLE 1994, S. 304. Da Curiger 1737 verstarb, erstreckte die Arbeit sich über mindestens drei Jahre (AUGUSYTN 2019b, S. 386).

1354 Die zeitgenössische Intensität und Bedeutung der Verehrung des Wunderbarlichen Guts zeigen die auf den 5. Juni 1732 datierten *Befestigungs Puncten des freywilligen Liebs Verbündnis zum Wunderbarl: hochwürdigsten Guett bey Heyl: Creüz in Augspurg* (StadtAA/Kirchen und Klöster/Katholisch Heilig Kreuz, 19). Hier werden als Mitglieder der 1727 begründeten Bruderschaft (HOYER 2019, S. 41) Familienangehörige der Fugger, Rehlingen, Vöhlin und Imhof genannt.

1355 EPPLE 1994, S. 304-306.

Mittelschiff waren von Osten nach Westen in sechs mit Profilrahmen klar voneinander und vom Rest der stuckierten Deckenfläche getrennten Feldern die *Kreuzigung Christi* (Abb. 93), die *Kreuzabnahme* (Abb. 94), das *Jüngste Gericht im Zeichen des Kreuzes* (Abb. 95), die *Kreuzauffindung* (Abb. 96), die *Kreuzerhöhung* (Abb. 97) und die *Verherrlichung des Kreuzes durch Engel* (Abb. 98) dargestellt.[1356]

Das nördliche Seitenschiff beinhaltete von Westen nach Osten Kreuzwegstationen. Die Reihe begann mit *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich* (Abb. 99). Hierauf folgte der *Fall Christi unter dem Kreuz* (Abb. 100). Das dritte Fresko war *Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen* (Abb. 101). Darauf folgte *Die weinenden Frauen und Veronika, die Christus das Schweißtuch reicht* (Abb. 102). Das fünfte Fresko *Christus wird ans Kreuz genagelt* (Abb. 103) und das sechste Fresko *Kreuzaufrichtung* (Abb. 104) beschlossen den Kreuzweg.[1357] Das südliche Seitenschiff schmückten von Westen nach Osten[1358] sechs der Sieben letzten Worte Christi am Kreuz. Sie sind Lk 23,34[1359] (Abb. 105), Lk 23,43[1360] (Abb. 106), Mt 27,46[1361] (Abb. 107), Joh 19,26[1362] (Abb. 108), Joh 19,30[1363] (Abb. 109) und Lk 23,46[1364] (Abb. 110) entnommen.[1365] Die Textstellen waren wie im nördlichen Seitenschiff dem jeweiligen Fresko beigegeben.

Das Konzept des Zyklus stammt nicht, wie von Dehio vermutet,[1366] von Bergmüller. Vielleicht war ein Konventsmitglied verantwortlich. Dessen Datierung ist umstritten. 1719 wird über Propst Imhof berichtet, dass dieser die Ausmalung der Kirche durch Bergmüller veranlasst habe.[1367] Dass zu diesem Zeitpunkt mindestens elaborierte Entwürfe existierten, zeigt Matthias Zinks 1720 entstandene *Kreuzaufrichtung* (Abb. 111) in der Harburger Schlosskirche,[1368] die Bergmüllers Darstellung bis ins Detail entspricht. Der einzig erhaltene Entwurf zu *Jesus aber betete: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!* (Abb. 112) ist mit *JGB 1726* signiert.[1369] In der Forschung ist der Zyklus nahezu einhellig auf 1732 datiert, da Bergmüller

1356 EPPLE 1994, S. 307-311.
1357 EPPLE 1994, S. 311-313.
1358 AUGUSTYN 2019, S. 139f.
1359 *Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!*
1360 EÜ Lk 23,43:
Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.
1361 *Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*
1362 EÜ Joh 19,28:
Danach sagte er, damit sich die Schrift erfüllte: Mich dürstet.
1363 *Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!*
1364 *Und Jesus rief mit lauter Stimme: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.*
1365 EPPLE 1994, S. 319.
1366 DEHIO 1908, S. 36.
1367 AUGUSTYN 2019, S. 137f.
1368 DREYER 2021.
1369 EPPLE 1994, S. 314.

diese Jahreszahl neben seine Signatur auf *Um die neunte Stunde schrie Jesus mit lauter Stimme: Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? s*etzte.[1370] Auf dem Stich steht statt *JGB JGR*, worin bei Aufschlüsselung als *Johann Georg Renovabit* ein Hinweis liegen könnte, dass Bergmüller das Fresko in diesem Jahr erneuerte, die Ausmalung aber in Konkordanz mit dem Umbau geschehen sei.[1371] Eine bloße Vornamensnennung wäre bei Bergmüller, dessen Signatur sich immer wieder veränderte, aber jederzeit klar als JGB lesbar war,[1372] äußerst ungewöhnlich.

Tatsächlich handelt es sich um einen Lesefehler, der auf die Abzeichnung der Stiche von der Decke zurückgeht. Diedrich merkt an, dass bei der Verwendung von Entwürfen als Vorlage die Initialen deutlicher erkennbar gewesen wären als aus der Distanz.[1373] Laut Epple hätte sich ein solcher bei dieser Ligatur genauso aus der Entwurfszeichnung ergeben können[1374], aber Details wie Zahlenfehler in den Beschriftungen oder die Divergenz zwischen Entwurfs- und Stichgröße[1375] zeigen, dass die Vorlage in den Deckenbildern bestand.

Auch Epples Einwurf, dass sich auf Entwurf und korrespondierendem Stich kein *Titulus* befindet,[1376] hat mangels einer Fotografie des Freskos mit *Titulus* keine Beweiskraft. Friedlmaier bringt ein, dass Dantzer den Stechern möglicherweise die Approbationszeichnungen zur Verfügung stellte,[1377] jedoch verweisen Varianzen auf die Decke als Vorlage, so die Wolkenformationen, die Drehung des linken Vorderhufs und das Terrain dahinter auf der *Kreuzerhöhung* (Abb. 113). Der Hintergrund der in großer Höhe angebrachten *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts* (Abb. 114) zeigt statt der Loggia in Manier Veroneses eine Ansicht der Klosterkirche, was bei einer Zeichnung als Vorlage sofort aufgefallen wäre. Mit dieser Ausnahme dokumentieren die Stiche die Fresken mit großer Genauigkeit.

Aller Wahrscheinlichkeit nach begann Bergmüller 1719 mit der Konzeption. Johann Michael Zink, ab Herbst 1719 für fast ein Jahr Bergmüllers Schüler, vermittelte die ausgearbeitete *Kreuzaufrichtung* an seinen Vater,[1378] während Bergmüller den Auftrag zurückstellen konnte,[1379] um, während die Konzeption weiterlief, in Ochsenhausen, St. Katharina und vielleicht Maria Stern in Augsburg sowie Stadtbergen zu malen, bis er 1731/32 schließlich zur

1370 AUGUSTYN 2019, S. 138.
1371 AUGUSTYN 2019, S. 138.
1372 EPPLE/STRASSER 2012, S. 46f.
1373 DIEDRICH 1959, S. 79.
1374 EPPLE 1994, S. 315.
1375 DIEDRICH 1959, S. 78f.
1376 EPPLE 1994, S. 314.
1377 FRIEDLMAIER 1998, S. 60.
1378 ENGELHARDT 1995, S. 203.
1379 EPPLE 1994, S. 318.

Ausführung kam.[1380] Über den Grund für die Rückstellung kann nur spekuliert werden.[1381] Eine Möglichkeit liegt in Bergmüllers steigendem Ruhm, wegen dem Propst und Konvent die lange Wartezeit akzeptierten, bis Bergmüller, der großes Interesse an einem Auftrag dieses Volumens in Augsburg haben musste, in beiderseitigem Interesse zur Freskierung schritt. Auch wäre durch die Wartezeit nach der Renovierung die Klärung der Finanzierung einfacher möglich gewesen, wobei die über das 18. Jahrhundert hinweg herausragend positive Finanzlage das Stift bei derselben nicht vor größere Herausforderungen gestellt haben dürfte.

4.7.3 Bildbeschreibung

Das Fresko in der östlichen Chorkuppel beschreibt Riedmüller folgendermaßen:

> *Die dritte, über dem Hochaltare sich erhebende Kuppel, enthält in der „Laterne" das Symbol des Heiligen Geistes (Taube), von dem alle Gnade ausgeht und die Inschrift: A Domino factum est istud, est mirabile in oculis nostris (Vom Herrn ist es geschehen, wunderbar ist es in unseren Augen)[1382] mit der Jahrzahl 1194. Ein Hinweis darauf, daß Gott seit dieser Zeit die hl. Hostie des wunderbarlichen Gutes uns erhalten hat. Auf der Epistelseite ist in dieser Kuppel das Wappen des Propstes Augustin Imhof, dem die Heilig-Kreuzkirche ihre Umgestaltung verdankt, und auf der Evangelienseite ein Lobspruch auf das Wunderbarliche Gut angebracht. Die rings um den unteren Kuppelrand laufenden Darstellungen behandeln den Ursprung des Wunderbarlichen Gutes und seine Verherrlichung.*[1383]

Epple rekonstruiert das Spruchband mit der Inschrift als zwischen zwei Profilleisten über den Fenstern verlaufend. Über den Chorfenstern steht von Norden nach Süden zunächst *RIS* als Abschluss der von Riedmüller überlieferten Inschrift, dann die dort nicht überlieferte Inschrift *ANNIS* CCCCCC,[1384] schließlich die *Jahrzahl 1194* als *ANNO MCXCIV*. Das Wappen Imhofs dürfte das Familienwappen der Imhof heraldisch links mit dem Stiftswappen von Heilig Kreuz heraldisch rechts unter Abtsstab und Mitra mit den um diese Attribute angeordneten Buchstaben *APSCA*[1385] vereint haben.[1386]

Zum Fresko der mittleren Chorkuppel (Abb. 92 & 114) schreibt Riedmüller:

1380 EPPLE 2001, S. 46I.

1381 EPPLE 1994, S. 318.

1382 Ps 118,23. Christus bezieht sich im Neuen Testament hierauf bei Mt 21,42 und Mk 12,10-12.

1383 RIEDMÜLLER 1899, S. 48f.
Einen Anhaltspunkt der Darstellung von *Ursprung und Verherrlichung des Wunderbarlichen Guts* gibt ein Kupferstich aus dem Jahr 1700, der die Verehrung desselben in Katholisch Heilig Kreuz illustriert. Zwei Kartuschen enthalten Beschreibungen von *Historia* und *Miracula* (Abb. 115) (EPPLE 1994, S. 305). Ein weiterer Anhaltspunkt liegt in der zentralen Chorkuppel.

1384 1794 als Jubiläumsvermerk anlässlich der 600. Wiederkehr des Hostienwunders angebracht.

1385 *Augustinus Prior Sanctae Crucis Augustanae*.

1386 EPPLE 1994, S. 305.
Abbildung in *Augsburger Zeichen und Wappen* (ZIMMERMANN 1970, Tafel 188, Nr. 5420).

Das Bild der zweiten Kuppel ist das des Wunderbarlichen Gutes von Engeln getragen, darunter eine Gruppe von Hilfesuchenden. Die rückwärts angebrachte Inschrift lautet: „Sperate in eo omnis congregatio populi“ (Hoffe auf ihn die ganze Gemeinde des Volkes);[1387] die nach der Vorderseite: „Virtus de illo exibat et sanabat omnes“ (Es ging eine Kraft von ihm aus und heilte alle).[1388] Beide Inschriften haben Bezug auf das Vertrauen des gläubigen Volkes zum Wunderbarlichen Gute und auf die durch Anrufung desselben erfolgten wunderbaren Krankenheilungen.[1389]

Auf der Fotografie lassen sich Teile der Pendentifs erkennen. Sie sind monochrom in Grün ausgeführt und stellen die *Hilfe durch das Wunderbarliche Gut in Gefahren durch Feuer, Wasser, Erde und Luft* dar. Schon im frühen 19. Jahrhundert wurden sie als Werke von Mages benannt.[1390] Zwei weitere Fotografien zeigen die Pendentifs dieser und der westlichen Chorkuppel (Abb. 116 & 117). Der Stich ist nicht gespiegelt. Das Fresko ist in einer mehransichtigen Komposition von Westen konzentrisch aufgebaut.

Zentral halten zwei Engel und ein Putto von Wolken hinterfangen in einer nach unten gekehrten Dreieckskomposition das Ostensorium des Wunderbarlichen Guts. Dieses fungiert für den Vordergrund als Beleuchtungsquelle, womit sich dieser noch stärker vom kontrastärmeren Hintergrund abhebt.[1391] Leicht links im Bild verehrt das Brustbild eines Engels das Ostensorium. Umgeben ist es von dichten Wolken, auf denen sich Putten und Puttenköpfe tummeln. Ein Putto am linken oberen Rand des Bildovals hält einen Apfel, einer eine Blüte. Entlang des oberen Bildrands halten ein stark untersichtiger und ein aus dem Bildrand stürzender Engel sowie ein Putto eine Blütengirlande. Die antikisierende Architektur in starker Untersicht entlang des Bildrands unter diesem Putto findet ihr variiertes Gegenstück am linken Bildrand.[1392] Unter der das Ostensorium stützenden Gruppe schwebt als Spitze eines Dreiecks ein Putto, der mit der rechten Hand zum Ostensorium deutet und in der linken Hand einen Schild mit dem Tatzenkreuz des Augustiner-Chorherrenstifts führt.

Er blickt auf eine Gruppe von 14 sich an das Wunderbarliche Gut wendenden Hilfesuchenden.[1393] Zentral über dieser ist im Hintergrund eine stark untersichtige Ansicht der

1387 Ps 62,9.
1388 Lk 6,19.
1389 RIEDMÜLLER 1899, S. 48.
1390 AUGUSTYN 2019, S. 138.
1391 EPPLE 1994, S. 306.
1392 Wie bei Bergmüller üblich, beginnt die Architektur nicht am Rahmen. Ihre Fußpunkte sind außerhalb des Bildfelds. Der gemalte Raum gewinnt dadurch gegenüber dem Innenraum an Selbstständigkeit. Durch Aufhellung und Reduzierung des Figurenmaßstabs gelingt es Bergmüller, dem Fresko Tiefe zu geben (EPPLE 2001, S. 27), wobei die kontrastreichen Figuren die Tiefe der Flachkuppel weiter steigern (EPPLE 1994, S. 306). In diese Tiefe wird nicht, ebenfalls für Bergmüller typisch, das Wunderbarliche Gut gesetzt, das sich stattdessen weiter vorn befindet. Dadurch konnte er es groß in vermutlich leuchtenden Farben darstellen, andererseits kommt es beinahe zu einer Art Kollision mit den Engeln am oberen Rand, welche die Girlande mildert (EPPLE 2001, S. 27).
1393 Deren Gebrechen sind nicht immer ganz eindeutig. Insgesamt wird es sich um die im Text der rechten Kartusche auf Abb. 115 angesprochene Gruppe Hilfesuchender handeln:
Täglich vil Miracul gschehen,

Kirche sichtbar. Eine Sechsergruppe am linken Bildvordergrund besteht von links aus zwei Männern im Gespräch sowie, alle erwachsenen Figuren emporblickend, einer Mutter mit krankem Kind im Arm, einem Pilger, der seinen Hut emporhält, und einem auf der zweiten Stufe einer dreistufigen Treppe am unteren Bildrand sitzenden gehbehinderten Mann mit Krücke, dessen Beine teils stuckiert sind. Hierauf folgt im Mittelgrund vor der Kirche eine Fünfergruppe. Eine kranke Frau liegt ausgestreckt auf einem Bett, an ihrer linken Brust ein säugendes Kind, dahinter eine sich ihr zuwendende Frau mit Turban und der Kopf einer emporblickenden Frau. Am Fußende des Bettes deutet ein gehörloser Mann auf sein rechtes Ohr. Die Dreiergruppe am rechten Bildrand besteht aus einem Besessenen mit geballten Fäusten, dessen Mund ein Dämon entfährt, einer ihn stützenden Figur und einer blinden Frau mit Glocke, die zum Ostensorium blickt.

Das nordöstliche Pendentif zeigt eine emporblickende Person in kontrastreichem Gewand vor einem Baum. Das südöstliche Pendentif zeigt vor stürmischem Hintergrund eine Frauenfigur. Das südwestliche Pendentif zeigt ein Schiff in stürmischer See. Das nordwestliche Pendentif zeigt eine erregte Frau vor einem Haus mit einer weiteren, teils stuckierten Figur.[1394]

Das westliche Chorfresko[1395] beschreibt Riedmüller folgendermaßen:

> *Die Gemälde der ersten Chorkuppel sind alttestamentliche Vorbilder des Erlösers, sofern dieser durch sein Blut die Erlösung vollzog: ein Hinweis auf die Blutfarbe des Wunderbarlichen Gutes. Darauf bezieht sich auch die rings um die Kuppel angebrachte Inschrift: „Quare rubrum est indumentum tuum?“ (Warum ist dein Gewand gerötet) aus dem Propheten Isaias (63.2). Die Laterne dieser Kuppel zeigt die Abbildung von Engeln, die einen Kelch mit der blutroten Hostie darüber emporhalten.*[1396]

Die Inschrift beginnt rechts der Mitte und ist von zwei kräftigen Profilrahmen eingefasst.[1397]

Kromben gehen Krad darvon,
Die Stockblinde wider sehen,
Lamen sich aufrichten thun,
Von bsesnen die teuffel weichen,
der Kerlose (?) und verstombt,
In Kranckheiten vil der gleichen
ieder gnad und hilft bekombt,
Wan sie rueffen mit herz und mund
Gelobet sey uhne endt,
Jetz und allezeit zu aller Stund
Wundertätig Sacramendt.

1394 Der Nordosten zeigt *Gefahren durch Erde* (wohl ein Erdbeben), der Südosten *Gefahren durch Luft*, der Südwesten *Gefahren durch Wasser* und der Nordwesten *Gefahren durch Feuer.*

1395 Dass die äußeren Chorkuppeln nicht ins Stichwerk aufgenommen wurden, resultiert aus dem Mangel an Monumentalmalerei sowie der undeutlichen Lesbarkeit vom Boden aus.

1396 RIEDMÜLLER 1899, S. 48.

1397 EPPLE 1994, S. 306.
Sie ist dem Kontext von Gottes Gericht über Edom entnommen. Laut Obadja verfolgten die Edomiten Israel mitleidlos mit dem Schwert und annektierten nach dem Untergang Jerusalems Teile des vormaligen Staats Juda. Daher wurden sie als Erzfeind wahrgenommen. Das alttestamentarische Vorbild liegt in der Erlösung der Israeliten durch das Vergießen des Blutes der Edomiten.

Die durch Stuck gerahmten Felder im Norden und Süden beinhalten Hohlräume, diejenigen im Osten und Westen zeigen als alttestamentarische Vorbilder der Erlösung durch Blut die *Bestreichung der Türpfosten mit Blut* (Ex 12,7) und *Rahabs Rettung durch das rote Seil*[1398] (Jos 2; Jos 6,22-25). Abb. 116 lokalisiert die *Bestreichung der Türpfosten mit Blut* wohl in den Osten, *Rahabs Rettung durch das rote Seil* in den Westen.

Die Pendentifs zieren allegorische Darstellungen. Epple nennt als Thematik die Kardinaltugenden.[1399] Die Figur im Nordosten in einem bodenlangen, kontrastreichen Gewand steht neben einer hüfthohen Struktur auf einem Podest mit undeutlicher Inschrift.[1400] Das südöstliche Pendentif zeigt mindestens zwei Figuren auf leicht ansteigendem Grund.[1401] Von der *Tragung der Wunderhostie durch Engel* in der wohl auf acht Säulchen stehenden[1402] Laterne gibt das vorige Fresko Eindruck.

Das östlichste Fresko im Mittelschiff der Kirche stellt die *Kreuzigung Christi* (Abb. 93) dar. Umgeben ist es von einem Stuckrahmen und der westlich des Freskos angebrachten Inschrift *Mulier, Ecce Filius Tuus.Joan. 19.V.26.*[1403] Diese vermutlich auf Wunsch des Auftraggebers oder Konzeptors beigefügten[1404] Inschriften sind wohl goldfarben auf farbigem Grund und in Kapitalen ausgeführt. Das Fresko ist einansichtig von Westen ausgerichtet, der Stich nicht gespiegelt. Das Kreuz teilt das Fresko in zwei Hälften. Es zeigt in starker Untersicht den gekreuzigten Christus. Die Sonne ist verdunkelt. Im Bild rechts des Kreuzes lagern trauernde Engel und Putten auf Wolken. An der Basis des Kreuzes liegt der Schädel Adams.[1405] Auf der rechten Bildhälfte kniet zu Füßen des Kreuzes Maria Magdalena[1406] mit zu Jesus erhobenem Blick, die ein Tuch vor ihren Körper spannt. Im Mittelgrund der rechten unteren Ecke des

1398 AUGUSTYN 2019, S. 138f.
Die Rahab-Erzählung bildet durch die Farbe Rot eine Typologie.
Wegen zeitlicher und räumlicher Nähe könnte ein 1734 entstandenes kleines Fresko Johann Georg Lederers in der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Klosterlechfeld (Abb. 118) einen Eindruck der Darstellung vermitteln. Es zeigt simultan die *Rettung der Kundschafter durch Rahab* und die *Rettung Rahabs durch das rote Seil*. So wird der zentrale Gedanke der Kirche, *Maria hilft,* typologisch weitergeführt. Versinnbildlicht wird dies durch die Inschriften *SUSCIPIT AD VIATE SORTEM* (*Sie rettet das verfallene Leben*) und *SOLA RAHAB VIVAT CUM UNIVERSIS QUI CUM EA IN DOMO SUNT. JOSUE 6. 16.* (*Rahab allein soll am Leben bleiben mit allen in ihrem Haus*) (KOHLBERGER 2003, S. 56-58). Lederer war ab 1729 in Augsburg ansässig (ROMBERG O.J.).

1399 EPPLE 2001, S. 27.

1400 *Sapientia* beim Salomonischen Urteil oder *Temperantia* als Kellermeisterin?

1401 Das Heben eines schweren Objekts als *Fortitudo*?

1402 AUGUSTYN 2019, S. 139.

1403 *Frau, siehe, dein Sohn!*

1404 EPPLE 1994, S. 318.

1405 Der Schädel Adams kennzeichnet Golgota, die *Schädelhöhe* (Mk 15,22). Der Legende nach wurde Jesus über dem Grab Adams gekreuzigt. Dessen Schädel ist ein Hinweis auf die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi als neuem Adam von der durch Adam verschuldeten Erbsünde (HALBAUER 2020, S. 116). Auch entstammt gemäß *Legenda Aurea* das Holz des Kreuzes einem von Seth auf Adams Grab gepflanzten Zweig des Baums der Erkenntnis (VORAGINE 2014, S. 939).

1406 EPPLE 1994, S. 308.

Bildes gehen die Brustbilder zweier Legionäre aus dem Bildrand bzw. dem Grund hervor. Der Legionär weiter links trägt eine Kopfbedeckung aus Stoff, führt eine Lanze und wendet sich zu Longinus[1407] ganz am rechten Bildrand, der mit dem rechten Arm auf das Kreuz weist. Im Vordergrund der linken Bildhälfte stehen von links nach rechts Maria und Johannes, beide mit zu Jesus gehobenem Blick. Johannes weist auf Maria. Im Bild rechts hinter ihm blickt unter seinem wehenden Mantelstoff Maria Kleophas,[1408] wie die Legionäre vergleichsweise kontrastarm ausgeführt,[1409] zu Christus empor. Der Hintergrund besteht aus düsteren Wolken, die über den beiden Legionären und um das Kreuz herum aufklaren. An der Unterseite des Freskos zum Chor hin befindet sich in einer weiteren Kartusche die Inschrift *CRVXIFIXO REDEMPTORI* mit Chronogramm 1718.

Das zweite Fresko von Osten zeigt die *Kreuzabnahme* (Abb. 94). Im Gegensatz zu den beiden vorigen Stichen ist dieser gespiegelt.[1410] Das Kreuz bildet wieder die zentrale Vertikalachse, das Fresko ist wieder einansichtig von Westen ausgerichtet, die die Kreuzigung prägende Untersicht aber nicht so deutlich. Insbesondere am oberen Bildrand ist der Himmel verdunkelt. Von rechts ist an das Kreuz eine Leiter gelehnt, auf welcher Nikodemus[1411] steht und den erhobenen linken Arm des vom Kreuz abgenommenen Christus greift. Sein Grabtuch hält er zwischen den Zähnen. Am Fuß der Leiter stehen eine Kanne und ein geflochtener Korb, über dem ein Tuch liegt. Zwei männliche Figuren stützen den Leichnam Christi, Johannes weiter rechts im Bild, überwiegend als Rückenfigur ausgeführt, und Joseph von Arimathäa. Am linken Bildrand befindet sich eine Gruppe von drei Frauen. Im Vordergrund kniet Maria Magdalena,[1412] die den linken Fuß Jesu mit Nagelwunde hält, die sie betrachtet. Maria und Maria Kleophas hinter ihr,[1413] beide auf Christus blickend, sind sichtlich älter. Die Figuren bilden eine Diagonalachse vom linken unteren zum rechten oberen Rand des Freskos. Die Achse schneidet sich mit der gegenläufigen Diagonalachse der Leiter sowie der Vertikalachse des Kreuzesstamms auf halber Höhe der Malerei ungefähr im Bildmittelpunkt. Die Inschrift westlich des Freskos lautet *Deponens Eum de Petra, involvit sindone. Marci 15*

1407 EPPLE 1994, S. 308.
1408 EPPLE 1994, S. 308.
1409 Das von Christus ausgehende Licht erzeugt bei den Personen im Vordergrund einen starken Hell-Dunkel-Kontrast, der bei der Frauenfigur und den Legionären nicht gegeben ist. Auch sind diese kleiner, fast schon halbfigürlich ausgeführt und erzielen durch ihre Position zwischen dem angedeuteten Hügel der Kreuzigung im Vordergrund und dem Himmel im Hintergrund den Effekt einer fast übergangslosen Tiefe (EPPLE 1994, S. 308).
1410 Der Grund kann nicht eruiert werden. Beide Stiche stammen von Herz. Für die Frage der Spiegelung sind Abb. 119 und Abb. 120 von Bedeutung.
1411 Nikodemus ist *einer von den Pharisäern […], ein führender Mann unter den Juden* (Joh 3,1) und Ratsherr, der in Joh 3,1-21 mit Jesus nächtliche Zwiesprache hält und mit Joseph von Arimathäa in Joh 19,38-42 für dessen Bestattung sorgt (SCHOLTISSEK 2006, Sp. 843).
1412 EPPLE 1994, S. 308.
1413 EPPLE 1994, S. 308.

V. 46.[1414] Sie gibt, wie auch andere Inschriften,[1415] das Geschehen leicht verkürzt wieder.

Das anschließende Fresko stellt das *Jüngste Gericht im Zeichen des Kreuzes* (Abb. 95) dar. Es ist einansichtig von Westen ausgerichtet. Der Stich ist nicht gespiegelt. Die Zentralachse besteht übereinander im Erzengel Michael, dem Kreuz und Christus. Michael im Vordergrund stützt das Kreuz auf seinem linken Knie, in der linken Hand hält er einen Schild mit Waage. Sein rechtes Bein hängt über den Freskenrand hinab und ist stuckiert. Er blickt zum stark untersichtigen Kreuz empor. Zwei Putten umfliegen es, einer mit Corona und einer in Rückenansicht einen Blitz in Richtung des unteren rechten Bildfelds auf einen abwehrend gestikulierenden Verdammten schleudernd. Weiter in Richtung des Bildrands schleppt ein Teufel einen dem Grab entsteigenden Verdammten in Richtung des flammenden Höllenschlunds, über dem eine Posaune aus düsteren Wolken erschallt. Der Putto mit Corona blickt auf die zum Kreuz gewendeten Erretteten im linken unteren Eck des Bildes, die andachtsvoll mit Hilfe eines Engels ihren Gräbern entsteigen. Über der Gruppe der Erretteten geht eine weitere Posaune aus Wolken hervor. Über dem Kreuz sitzt von Licht hinterfangen im Mittelgrund zentral Christus, zu den Erretteten blickend, auf einem aus den Wolken entspringenden Regenbogen. Die rechte Hand hält er segnend empor, die linke senkt er abweisend. Umgeben ist er von vier Heiligen zur Rechten, sechs zur Linken. Am größten ist links Maria, rechts Johannes der Täufer dargestellt, beide zu Christus gewendet. Im Unterschied zu den meisten anderen Fresken geht die Beleuchtung hier nicht von der Mitte aus und wird zu den Seiten hin schwächer, sondern verläuft von Oben nach Unten. Hierdurch ergibt sich keine Steigerung der Freskentiefe.[1416] In der Kartusche zwischen diesem und dem westlich anschließenden Fresko befindet sich die Inschrift *Hoc Signum Crucis erit in Caelo. Ana. Offic. Eccl.*[1417]

Westlich folgt das Fresko der *Kreuzauffindung* (Abb. 96). Es ist einansichtig von Westen ausgerichtet. Der Stich ist nicht gespiegelt. Das Fresko teilt vertikal ein in starker Untersicht ausgeführtes, aufgerichtetes Kreuz in zwei Hälften. Dazu ergibt sich eine Horizontalachse durch die Köpfe von sieben der nur in der unteren Bildhälfte vorhandenen neun Menschen. Die obere Hälfte des Freskos ist leer und zeigt einen bewölkten Himmel. Am rechten und linken Rand ragen antikisierende Architekturfragmente in Untersicht über den Köpfen der

1414 *Josef kaufte ein Leinentuch, nahm Jesus vom Kreuz,* ***wickelte ihn in das Tuch und legte ihn in ein Grab, das in einen Felsen gehauen war****. Dann wälzte er einen Stein vor den Eingang des Grabes.*

1415 So bei *Quare rubrum est indumentum tuum* der Verzicht auf das grammatikalisch und inhaltlich nicht benötigte Wort *ergo* zwischen *Quare* und *rubrum*.

1416 EPPLE 1994, S. 309.

1417 EPPLE 1994, S. 309.
Dieses Zeichen des Kreuzes wird am Himmel erscheinen

Menschen ins Bild hinein.[1418] Den unteren Bildrand nehmen weitere Architekturfragmente ein. Helena in Rückenansicht, von zwei weiteren Figuren umgeben, führt drei Nägel in der rechten Hand, über ihr die angeschnittene Darstellung eines der drei Kreuze. Das Kreuz auf der Mittelachse stützt ein turbantragender Mann mit beiden Armen. Der Stamm dieses Kreuzes geht aus dem Nacken einer rechts von Helena positionierten, sitzenden Kranken mit Kopfbinde aus, die sich an den linken Querbalken eines dritten Kreuzes schmiegt. Zwei Dienerfiguren stützen dieses Wahre Kreuz. Weitere Diener sind im Begriff, die anderen Kreuze fortzutragen.[1419] Bischof Makarius steht mit dem ihm zugewandten Judas Cyriacus[1420] rechts im Bild und weist auf das Zentralgeschehen. Die zugehörige Inschrift lautet *Inveni, in quo Ei propitier. Iob. 33.V.24.*[1421]

Die *Kreuzerhöhung* (Abb. 97) ist nicht gespiegelt und einansichtig von Westen ausgerichtet. Das Fresko verfügt über eine untere Hälfte voller Personal und eine obere Hälfte, die überwiegend bloßen Himmel zeigt. Am rechten Rand befindet sich ein Stadttor in antikisierender Form in starker Untersicht, die nicht ganz mit den frontal dargestellten Figuren zusammenpasst. Im Mittelgrund am rechten Bildrand direkt am Tor kniet ein dunkelhäutiger Page, der ein Kissen mit Krone und Zepter hält. Er blickt auf Heraklius, barfuß, sonst aber in kaiserlichen Gewändern,[1422] der das Kreuz geschultert hat. Dieser blickt auf den Patriarchen Zacharias weiter links im Bild in bischöflichem Ornat, der auf einen über Heraklius schwebenden Engel verweist, welcher das Kreuz dem Kaiser auflädt. Links im Bild des zentralen Zacharias schließt Gefolge an. Hierbei handelt es sich um zwei partiell sichtbare Figuren im Mittelgrund, die eine Lanze bzw. einen Bischofsstab tragen, einen Reiter mit Fahne auf einem steigenden Pferd im Schatten vor diesem und einen fanfarenblasenden Legionär ganz am linken Bildrand. Eine Standarte mit Corona schwebt über der Gruppe. Zu diesem Fresko gehört eine Kartusche mit der auf Heraklius und das Kreuz zu deutenden Inschrift *Exaltavi Lignum humile. Ezech.cap.17.V.24.*[1423]

Das westlichste Fresko im Mittelschiff, die *Verherrlichung des Kreuzes durch Engel* (Abb. 98), über der Orgel[1424] ist einansichtig von Osten ausgerichtet. Der Stich ist nicht gespiegelt

1418 Dies gibt in Kombination mit dem aufrechtstehenden linken Querbalken des Kreuzes und der von der Mitte ausgehenden, zu den Rändern hin schwächer werdenden Beleuchtung dem Fresko Tiefe (EPPLE 1994, S. 309f.).

1419 EPPLE 1994, S. 309.

1420 Judas Cyriacus, ein Jude, der Helena den Ort des Wahren Kreuzes mitteilte, dann zum Christentum konvertierte und Nachfolger des Makarius wurde (O.A. 1869, S. 492).

1421 *Erlös ihn, [dass er nicht ins Grab hinabsteige,] /Lösegeld habe ich für ihn gefunden!*

1422 Seine Kleidung entspricht nicht dem von Epple genannten Büßergewand (EPPLE 1994, S. 310).

1423 *Dann werden alle Bäume des Feldes erkennen, dass ich der HERR bin. Ich mache den hohen Baum niedrig,* ***den niedrigen Baum mache ich hoch****.*

1424 RIEDMÜLLER 1899, S. 48.

und verfügt über keine Beschriftung. Das Fresko hat keine Beischrift und keinen definierten Rahmen. Stattdessen wird es in der Form eines unregelmäßigen Längsovals durch von ihm ausgehende Strahlen begrenzt. Teile des Freskos sind nicht gemalt, sondern stuckiert.[1425] Es zeigt konzentrisch angeordnet musizierende Engel und Putten, die auf Wolken lagern. Inmitten dieses Kreises steht im Hintergrund das Kreuz auf Wolken, von dem die Belichtung ausgeht. Das Kreuz ist mit Händen, Füßen und einem flammenden Herzen versehen, welche die Wundmale Christi aufweisen.[1426] Unter dem Kreuz sitzt König David im Vordergrund und spielt Harfe. Im Bild links vor ihm halten zwei Putten ein Notenblatt mit Noten in zwei Zeilen. Die obere ist mit *Canon à 4 Voc*, die untere mit *Dominus regna-vit à Ligno*[1427] überschrieben. Im Mittelgrund lehnt sich eine lautenspielende Figur an König David an, gegenüber dieser befindet sich ein flötenspielender Engel. Im Kreis weiter links im Vordergrund spielt ein Engel Knicklaute, darüber ein Engel Violine, darüber ein Engel Posaune. Im Mittelgrund des oberen Bildrands blicken Putten und Puttenköpfe in regelmäßigem Abstand aufs Kreuz. Am rechten Bildrand, korrespondierend zum Posaunenengel an der Schnittstelle zwischen Mittel- und Vordergrund schließt ein Engel mit Notenblatt an,[1428] unter diesem ein Engel mit Flöte. Über dessen linkem Flügel geht das Brustbild eines triangelspielenden Heiligen hervor, schräg links unter diesem Engel sitzt ein weiterer lautenspielender Engel, links von ihm geht aus Wolken das horizontal gelagerte Brustbild eines weiteren Engels hervor.[1429]

Die Inschriften vom Chor aus sind folgendermaßen aufgeteilt: Schriftband – Kartusche – Kartusche – Schriftband – Kartusche.[1430]

Der Kreuzwegzyklus im linken Seitenschiff beginnt im Westen mit *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich* (Abb. 99). Mangels Abbildungen kann die Spiegelung der Stiche in den Seitenschiffen nicht eruiert werden. Da der erhaltene Entwurf mit dem korrespondierenden Stich deckungsgleich ist, erfolgte vermutlich keine Spiegelung. Der Bildrand ist an allen Seiten nach außen geschweift.

Dargestellt ist in einer zentralen, überkuppelten, zum Betrachter hin geöffneten Palastarchitektur in Untersicht im Mittelgrund Pilatus mit Richterstab auf einem hohen Stuhl, über ihm ein Rundbaldachin, hinter ihm in einer Nische eine Statue der Justitia. Er blickt auf

1425 EPPLE 1994, S. 310f.

1426 Die Darstellung steht in der Tradition der sog. *Fünf-Wunden-Bilder* (AUGUSTYN 2019, S. 139).

1427 *Der Herr herrscht vom Holz herab*.

1428 In Kombination mit den Puttenköpfen im oberen Bildbereich und dem himmlischen Personal im Vordergrund des unteren Bildbereichs entsteht so eine beachtliche Tiefenwirkung.

1429 Motive dieser Art, gern in Kombination mit der Musikpatronin Cäcilia (MELCHERS/MELCHERS 1979, S. 757), finden sich oft am westlichen Ende von Kirchenräumen.

1430 Die unregelmäßige Abfolge harmonisiert sich durch die aufwendigere Gestaltung der zweiten Kartusche.

das Zentralgeschehen herab. Links im Bild von ihm steht eine Tiefe und Dynamik schaffende Säule mit Basis auf einem Podest mit Balustrade, die am oberen Rand hinter einem gerafften Vorhang verschwindet, links anschließend ein den Zeigefinger erhebender Legionär und ein Mann in orientalisierender Tracht. Vor Pilatus kniet ein Legionär mit dem Purpurmantel in der rechten Hand, der auf Jesus blickt. Dieser trägt die Dornenkrone, hält in der linken Hand einen Rohrstock und blickt auf das Kreuz, das ihm Schergen von rechts entgegentragen. Ein Mann am rechten Bildrand trägt einen Turban mit Feder und führt einen geschweiften Schild. Aus dem Turban geht eine Standarte mit Aufschrift *CPQR*[1431] hervor. Das Publikum im Mittelgrund der rechten Bildhälfte besteht aus den Köpfen dreier seinerzeit aufgrund der Darstellungskonvention als Menschen jüdischen Glaubens gelesenen Figuren, von denen eine ebenfalls auf das Kreuz zeigt, genau wie der Mann am rechten Bildrand, der Legionär mit Purpurmantel und ein weiterer Legionär rechts von diesem. Der am rechten Bildrand hinter dem Kreuz und der Standarte sichtbare Himmel ist leer. Die Beleuchtung des Freskos geht vom leicht unter dem Bildzentrum positionierten Jesus aus, weswegen die Personen im Bildvordergrund dunkel ausgearbeitet sind. Insbesondere die Träger des Kreuzes und der Mann mit Schild zeichnen sich durch starke Hell-Dunkel-Kontraste aus. Das im Vergleich zu den großformatigen Fresken im Mittelschiff relativ kleine Stück ist vollständig mit Personen und Architektur ausgefüllt, wodurch Bergmüller dem Fresko eine harmonischere Wirkung gibt.[1432] Die zugehörige Inschrift lautet *Clamaverunt: Crucifige Eum. Marc.15.V.13 Magis clamabant: Crucifige Eum. V.14.*[1433]

Das zweitwestlichste Fresko zeigt den *Fall Christi unter dem Kreuz* (Abb. 100) in einem Freskenfeld mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen links und rechts sowie annähernd rechteckigen oben und unten. Jesus kniet auf allen Vieren und hat das Kreuz geschultert. Ihn umgeben Legionäre und Schergen. Der linke Bildrand mit der Rückenfigur eines aufs Zentralgeschehen weisenden Legionärs liegt im Schatten. Nach rechts folgt ein beleuchteter Scherge mit Peitsche, der im Begriff ist, Jesus zu treten, dann hinter dem Kreuz eine Figur im Schatten mit Hand am Kreuz, dann Maria in Frontalansicht und schließlich ein Legionär mit Keule. Rechts im Bild hält ein Scherge mit Turban über seinem Kopf eine Keule zum Schlag bereit und zieht Christus an einem Strick um dessen Hals weiter. Im Mittelgrund des rechten Rands interagieren zwei Figuren vor einem antikisierenden Bauwerk. Die Architektur ist untersichtig. An ein Stadttor am linken Bildrand schließt ein Gebäude in Palastarchitektur mit

1431 Lesefehler von der Decke. *SPQR* wäre auf einer Zeichnung als Vorlage lesbar gewesen.
1432 EPPLE 1994, S. 311f.
1433 *[3]Da schrien sie: Kreuzige ihn! [14]Pilatus entgegnete: Was hat er denn für ein Verbrechen begangen? Sie aber schien noch lauter: Kreuzige ihn!*

Terrasse im ersten Stock an, über deren Brüstung vier Halbfiguren, eingerahmt von zwei Obelisken als Herrschaftssymbolen,[1434] sichtbar sind, die weibliche erste mit Turban und auf Christus weisend, dann ein Legionär und zwei Figuren mit Turban. Diese beleben die obere Hälfte. Die diesem Fresko zugehörige Inschrift lautet *Bajulans sibi Crucem. Exivit in eum, qui dicitur Calvariae, locum. Ioan. 19.V.17.*[1435]

Das dritte Fresko zeigt in einem rechts und links stark ausgebuchteten Freskenfeld, das oben und unten leicht rechteckig auskragt, die Szene *Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen* (Abb. 101). In der Bildmitte befinden sich Jesus mit hinter dem Rücken gebundenen Händen und ein Legionär. Der Legionär führt eine Peitsche und ist im Begriff, zuzuschlagen. Direkt hinter ihm hält eine Figur im Mittelgrund einen Stab, links folgt dann ein Reiter mit Standarte. Im Vordergrund des linken Bildrands hat Simon von Cyrene das Kreuz geschultert, über dem die Spitzen von Waffen sowie ein Legionär hervorgehen. Im Vordergrund der rechten Bildhälfte zieht eine Rückenfigur mit Turban und Peitsche in der rechten Hand Christus an einem um dessen Hüften gebundenen Seil weiter, im Mittelgrund befinden sich ein Legionär mit Hellebarde und ein Knabe mit Barockhorn. Düstere, nach unten hin aufklarende Wolken ziehen sich vom oberen Rand der Bildfelds bis zum Ende des obersten Bilddrittels. Das Fresko wirkt durch den horizontal voranschreitenden Zug dynamisch und erhält Tiefe durch den hellen Hintergrund.[1436] Die obere Bildhälfte ist, abgesehen von den Spitzen der Standarte und der zentralen Hellebarde sowie den erhobenen Peitschen, leer. Die Inschrift lautet *Apprehenderunt Simonem... Cyrenensem, Et imposuerunt Illi Crucem, portare post Iesum. Luc.16.V.26.*[1437]

Das vierte Fresko zeigt in einem an allen vier Seiten konkaven Freskenfeld *Die weinenden Frauen und Veronika, die Christus das Schweißtuch reicht* (Abb. 102). Unter einem Baum am linken Rand befinden sich im Bildvordergrund zwei Frauen mit Schleiern auf dem Haupt und jeweils einem Kleinkind im Arm, die auf das Zentralgeschehen blicken, im Mittelgrund befindet sich ein Legionär mit Posaune. Auf diesen folgt ein solcher mit Standarte, der den folgenden Legionär mit Lanze anblickt, dann ein Legionärskopf. Veronika, zwischen den Frauen und Legionären als Rückenfigur, hält dem nimbierten Christus das Schweißtuch entgegen, das dieser, in die Knie gegangen, sie anblickend greift. Hinter dem Kreuz blickt ein

1434 Vgl. NAGLER 2023a, S. 496.

1435 *Und er selbst trug das Kreuz und ging hinaus zur sogenannten Schädelstätte, die auf Hebräisch Golgota heißt.*

1436 EPPLE 1994, S. 312.

1437 Eigentlich Lk 23,26:
[Als sie Jesus hinausführten], ergriffen sie Simon, einen Mann aus Kyrene[, der gerade vom Feld kam]. Ihm luden sie das Kreuz auf, damit er es hinter Jesus hertrage.

Legionär mit Keule auf Christus herab, den ein Scherge am rechten Bildrand an einem Seil um die Hüfte weiterzieht. Den Hintergrund bildet bewölkter Himmel sowie der Ausblick auf einen Berg am rechten Bildrand. Das oberste Bilddrittel ist bis auf die Spitze einer Fahne, Lanze und Hellebarde sowie eines Kreuzesbalkens leer. Das Licht geht von Christus aus. Das Fresko wirkt besonders im Hintergrund heller als das vorige, wodurch es an Tiefe gewinnt. Bedingt durch Format und Deckenlage sind die weinenden Frauen und Veronika hintereinandergestaffelt.[1438] Die Inschrift zum Fresko lautet *Filiae Ierusalem, nolite flere super me. Sed super vos ipsas flete! Luc. 23V.28.*[1439]

Das zweitöstlichste Fresko zeigt die Szene *Christus wird ans Kreuz genagelt* (Abb. 103) in einem Feld der Form *Simon von Cyrenes*. Das Bild ist diagonal von links nach rechts aufgebaut. Am unteren rechten Rand befindet sich eine Gruppe von vier Personen, von rechts zwei miteinander interagierende Legionärsköpfe, dann ein kniender, mit einer seinerzeit aufgrund der Darstellungskonvention als Mensch jüdischen Glaubens gelesenen Figur interagierender Legionär. Vor diesem bohrt die Rückenfigur eines Schergen mit beiden Händen ein Loch für die Fußstütze in das nach links in die Bildtiefe dargestellte Kreuz, hinter diesem ein stehender Scherge, der zum auf dem Kreuz liegenden Christus deutet. Dieser streckt seine Hände entlang des Querbalkens aus und stellt sein rechtes Bein auf dem Längsbalken ab. Das Brustbild eines Schergen ist im Begriff, einen Nagel einzuschlagen. Über dem linken Balken geht hinter Terrain der ein Stück Stoff betrachtende Oberkörper eines Legionärs hervor,[1440] am linken Bildrand die klagenden Maria und Johannes. Dieser blickt Maria an, die mit zusammengelegten Händen ihr Haupt zurückwirft. Durch die Parallelanordnung der Bildelemente ergibt sich eine große bewölkte Himmelszone, die nur durch eine Standarte über dem knienden Legionär belebt wird. Mittels Beleuchtung und Perspektive erhält das Fresko Tiefe, die Komposition wirkt jedoch nicht ausgeglichen.[1441] Zu diesem Fresko gehört die präfigurierende Inschrift *Foderunt manus meas, et Pedes meos. Psalm 21.V.17.*[1442]

Den Kreuzweg schließt die *Kreuzaufrichtung* (Abb. 104) in einem Rahmen, der dem *Fall Christi unter dem Kreuz* entspricht, ab. Die *Kreuzaufrichtung* prägt eine dem vorigen Fresko gegenläufige Achse von links unten nach rechts oben, die das im Aufrichten begriffene Kreuz bildet. Im linken Bildbereich richten ein Legionär und ein Scherge mit Turban das Kreuz mit

1438 EPPLE 1994, S. 313.
1439 *Töchter Jerusalems, weint nicht über mich; weint vielmehr über euch.*
1440 Hierbei handelt es sich um einen Teil der Kleidung Jesu, den der Legionär beim Würfelspiel gewonnen hat.
1441 EPPLE 1994, S. 313.
1442 *Sie haben mir Hände und Füße durchbohrt.*

dem nimbierten Christus mithilfe eines Seils auf. Ein Scherge umgreift das Kreuz, hinter diesem befinden sich im Mittelgrund ein aufs Zentralgeschehen blickender Legionär und eine orientalisierende Figur. In der rechten Bildhälfte stemmt sich die Rückenfigur eines Schergen gegen das Kreuz. Aus einer Erhöhung am rechten Bildrand gehen vier Figuren im Mittelgrund hervor. Das Brustbild eines Legionärs weist mit seinem rechten Arm auf das Kreuz, ein Legionärskopf blickt auf dasselbe. Ein Reiter, der die Gottessohnschaft bezeugende Hauptmann, blickt zum ersten Legionär hinab, ein zweiter Reiter mit Fahne zum Kreuz. Jesus ist wieder der Quell des Lichts, wodurch die Personen links beleuchtet werden, der stemmende Scherge im Schatten ist. Den sonst leeren Himmel, insbesondere im zentralen und linken oberen Bereich stark bewölkt, belebt das Kreuz. Die Inschrift zum Bild lautet *Ego, si exaltatus fuero, Omnia traham ad me ipsum. Ioan. 12.V.32.*[1443]

Die Fresken im rechten Seitenschiff stellen laut Riedmüller die Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz dar[1444] - eine sehr ungewöhnliche Themenwahl, die hier erstmals an einer zentralen Stelle im Langhaus auftritt.[1445] Die Reihenfolge von Westen nach Osten entspricht der traditionellen Reihenfolge der Sieben letzten Worte[1446] mit Ausnahme von *Frau, siehe, dein Sohn!*, das hier keinen Platz mehr fand.

Das erste Fresko von Westen, *Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun! (*Abb. 105) in einem der *Kreuzaufrichtung* entsprechenden Rahmen[1447] wird vom mittig im oberen Bereich des Bilds befindlichen Kreuz im Mittelgrund in zwei Hälften geteilt. Christus blickt gen Himmel, über ihm das leere Blatt des *Titulus Crucis*. Links des Kreuzes im Vordergrund ist eine Fünfergruppe diagonal arrangiert. Von links nach rechts blickt ein Legionär zum Kreuz, dann sind übereinander ein Legionär sowie eine Person, die seinerzeit aufgrund der Darstellungskonvention als Mensch jüdischen Glaubens gelesen wurde, angeordnet, wobei der Legionär hockt und auf ein Stück Stoff blickt und die andere Person ihre linke Hand in Richtung des Kreuzes ballt. Es folgt die liegende Rückenfigur eines Legionärs sowie ein hinter diesem kniender Mann, der den Stoff anblickt. Die fünf Personen in der rechten Bildhälfte werden teils von einer Erdfalte verdeckt. Auf eine Person jüdischen Glaubens und

1443 *Und ich, wenn ich über die Erde erhöht bin, werde alle zu mir ziehen.*

1444 RIEDMÜLLER 1899, S. 47f.

1445 DREYER 2017b, S. 177.

1446 Die traditionelle Reihenfolge *Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!*, *Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.*, *Frau, siehe, dein Sohn!*, *Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*, *Danach sagte er, damit sich die Schrift erfüllte: Mich dürstet.*, *Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht! s*owie *Und Jesus rief mit lauter Stimme: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.* findet sich auch in einem Anton Beurer, Prior von Heilig Kreuz, gewidmeten Druck (BSB/Asc. 5556 i-1/2, de Guevara, Antonio: Mons Calvariae: Ander Theil Deß Bergs Calvariae. Darinn die Sieben letzte wort […]. München 1603, S. 1; 38II; 106; 143II; 203II; 260; 292), der dem Konzeptor wahrscheinlich im Stift vorlag.

1447 Die Bildformate der Seitenschiffe sind parallel und innerhalb beider Zyklen symmetrisch aufgeteilt.

einen Mann mit Turban, beide zu Christus blickend und weisend, folgt ein stehender Scherge mit Keule, zum Schlag bereit. Zwei Personen im Mittelgrund des rechten Rands interagieren miteinander, eine auf Christus weisende[1448] und die Rückenfigur eines Hohepriesters[1449] anblickende Figur. Der Himmel wird im Bildverlauf nach oben immer dunkler, was zentral in düsteren Wolken um die Spitze des Kreuzes gipfelt. Die Übereinstimmung der Rahmenform in der Vorzeichnung mit dem Stich zeigt, dass es sich bei den Rahmenformen der Stichserie definitiv um jene der Fresken handelte.[1450]

Hierauf folgt *Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.* (Abb. 106) in einem Rahmen der Form der *Annagelung*. In der Bildmitte sind zwei Kreuze in schräger Untersicht zu sehen, vorn nach links gewendet mit Dismas,[1451] hinten nach rechts gewendet mit *Titulus Crucis* jenes Christi. Dismas wendet sich zu Christus. Das Terrain senkt sich in der Bildmitte zwischen beiden Kreuzen. Hier stehen untersichtig Maria und Johannes, Maria mit von sich gestreckten Händen zu Jesus blickend. Links des Schächerkreuzes stehen ein Legionär als Rückenfigur und drei zu Christus blickende orientalisierend dargestellte Figuren. Im Vordergrund des rechten Bildteils befinden sich in einer Diagonalachse zwei Legionäre im Schatten, jener rechts sitzend und auf das Zentralgeschehen blickend. Jener links, der als Rückenfigur ausgeführt ist, weist mit der rechten Hand auf Dismas und blickt auf zwei ihn ansehende Figuren im Mittelgrund des rechten Bildrands, eine verschleierte und eine bärtige Figur. Der Himmel ist bewölkt. Die durch die von Christus ausgehende Beleuchtung erreichte Bildtiefe steigert die Abstufung der Personengrößen, die Perspektive der Kreuze und den nach unten gezogenen Horizont. Leerer Himmelsfläche wird durch Christus und Dismas, welche die obere Bildhälfte ausfüllen, entgegengewirkt.[1452]

Das folgende dritte Fresko mit dem vierten Wort *Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* (Abb. 107) zeigt im Format des *Veronika*-Freskos in der Bildmitte das Kreuz Christi, welches das Fresko in zwei Hälften teilt. Am unteren linken Rand blicken zwei halbfigurige Männer in Rückenansicht, die links einen galero- bzw. rechts einen mitrenartigen Hut tragen, auf das Kreuz, ein Hohepriester und Schriftgelehrter.[1453] Der Hohepriester ballt seine rechte Hand in Richtung des Kreuzes. Im Bild rechts des Kreuzes steht im Mittelgrund ein zum Kreuz aufblickender Legionär, weiter rechts im Vordergrund leicht erhöht der die Gottessohnschaft bezeugende Hauptmann, der

1448 Wohl Maria.
1449 Vgl. DIEDRICH 1959, S. 79.
1450 DIEDRICH 1959, S. 78.
1451 Name des reuigen Schächers in den apokryphen Pilatusakten (FÖRSTER 2008, S. 406).
1452 EPPLE 1994, S. 315.
1453 Vgl. DIEDRICH 1959, S. 79.

sich auf eine Axt mit dem *JGB*-Monogramm stützt. Er interagiert mit einem orientalisierend dargestellten Mann, der mit der rechten Hand auf das Kreuz weist, zwischen beiden ein bärtiger Kopf. Der *Titulus* weht nach oben. In der oberen Bildhälfte verfinstern sich die Wolken, aus denen mittig Gottvater stürzt und seinen rechten Arm Christus entgegenstreckt. Hier sind typische Merkmale eines Bergmüller-Freskos der Zeit um 1730 vertreten. Durch den links nach unten gezogenen Horizont werden die linken Figuren nur als Halbfiguren wiedergegeben und zwischen dem kontrastreichen Vordergrund sowie dem kontrastarmen Hintergrund besteht derselbe große Unterschied wie auf den vorigen Fresken.[1454]

Danach sagte er, damit sich die Schrift erfüllte: Mich dürstet. (Abb. 108) zeigt in einem der *Annagelung* entsprechenden Bildfeld das Kreuz rechts der Bildmitte in einer leicht nach links gedrehten Seitenansicht. Dies gibt dem Fresko einerseits Tiefe, lässt die Komposition aber auch unausgewogen erscheinen.[1455] Im Bild links des Kreuzes im Vordergrund hält ein Legionär Christus einen Ysopzweig, an dessen Spitze ein mit Essig getränkter Schwamm steckt, entgegen und blickt diesen an. Im Mittelgrund zwischen Kreuz und Zweigträger stehen vier Figuren, jene links als Kopf, der auf das Zentralgeschehen blickt, ausgeführt. Hierauf folgt ein sich dem Zweigträger zuwendender Jüngling mit einer Schüssel in beiden Händen, über der ein Legionärskopf hervorgeht, der mit dem Brustbild eines Legionärs interagiert. Im linken Vordergrund weist vor einem steilen Berg die Rückenfigur eines Hohepriesters auf das Kreuz. Am rechten Bildrand hockt ein zu Jesus emporblickender Legionär mit Amphore, dessen Oberkörper aufgrund des von diesem ausgehenden Lichts im Schatten liegt. Zwischen diesem und dem Kreuz trinkt das Brustbild eines Legionärs aus einem Becher. Der Himmel verdunkelt sich von unten nach oben.

Beim folgenden Fresko *Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!* (Abb. 109) stellt Bergmüller das Geschehen in einem der *Kreuzaufrichtung* entsprechenden Rahmen nicht als reale Begebenheit auf dem Kalvarienberg dar, sondern in allegorischer Form.[1456] Erhöht steht in der Bildmitte das Kreuz Christi, dessen Haupt von Licht hinterfangen und dessen Körper aufgebäumt ist. Am linken Bildrand steht angeschnitten ein antikisierender, überkuppelter Turm. Vor diesem kniet ein Putto, der ein geöffnetes Buch mit sieben Siegeln dem Betrachter entgegenhält. Hinter diesem hält ein Engel eine Tiara sowie einen Bund mit zwei Schlüsseln. Weiter rechts im Bild führt Ecclesia einen Kelch, über dem eine von Licht hinterfangene Hostie schwebt, und zieht sich ihren Schleier aus dem Gesicht. Im Mittelgrund der rechten Bildhälfte verlassen die verschleierten Synagoge und

1454 EPPLE 1994, S. 315.
1455 EPPLE 1994, S. 315.
1456 EPPLE 1994, S. 315.

Judentum, von der nur der Kopf sichtbar ist, das Geschehen. Synagoge trägt die Kopfbedeckung eines Hohepriesters, Judentum einen Judenhut. Im Vordergrund des rechten Bildrands befindet sich die Bundeslade, auf der ein erlöschender siebenarmiger Leuchter steht. Die Rückenfigur eines Engels schließt ein auf der Bundeslade liegendes Buch, das Alte Testament. Der alte Bund wird beendet und der neue Bund gegründet, weshalb das von Jesus ausgehende Licht auf Ecclesia und die Engel der linken Bildhälfte fällt.[1457]

Abgeschlossen wird der Zyklus vom westlichsten Fresko *Und Jesus rief mit lauter Stimme: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.* (Abb. 110) in einem *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich* entsprechenden Bildfeld. Das komplette Personal befindet sich in der Bildmitte. Links steht leicht erhöht das Kreuz, vor dem Maria kniet und zu Jesus blickt. Sie deutet mit dem rechten Zeigefinger auf sich selbst. Rechts von ihr erhebt das Brustbild des Johannes die Hände, die linke Hand verhüllt, und blickt auf Maria. Vor einer dunklen, wolkenverhangenen Himmelszone geht zentral am oberen Bildrand das Brustbild Gottvaters aus Wolken hervor, begleitet von Puttenköpfen. Gottvater blickt auf Christus und streckt ihm die linke Hand entgegen. Im Bild rechts unter ihm greifen bzw. stützen zwei Putten und ein liegender, auf Maria und Johannes blickender Engel eine Erdkugel. Die Lichtquelle ist außerhalb des Bildes, da der tote Christus nicht mehr als solche fungiert.

4.7.4 Analyse

Die Darstellung einer Kreuzigung an der Decke ist ein äußerst selten gewähltes Sujet, das im katholischen Kontext primär mit der Katholischen Aufklärung und der damit einhergehenden Bevorzugung von Andachtsthemen wie *Leiden Christi* oder *Pietà* in Verbindung gebracht wird. Das Schwergewicht der Bedeutung solcher Darstellungen stellt die Versinnbildlichung des Geschehens auf Golgatha dar,[1458] das in Katholisch Heilig Kreuz dominiert. *Kreuzauffindung*, *Kreuzerprobung* und *Kreuzerhöhung* gehören, oft in Kombination mit der *Kreuzesvision Kaiser Konstantins*, zum üblichen Programm in Kirchen mit Kreuzpatrozinium oder Kreuzreliquien. Es ergibt sich ein ungemein großer Fundus an Möglichkeiten im Sinne ausschmückender bildlicher Erzählungen, was in hohem Maß dem großflächigen Medium der Deckenmalerei entsprach. Die ikonographische Dichte der Kreuzeserzählung bietet ein breites Spektrum für Inventionen, die dem Bedürfnis nach einem ungewöhnlichen, reichen und

1457 EPPLE 1994, S. 315.
1458 DREYER 2017b, S. 168.

prächtigen Ornat für kostspielige Freskenausstattungen entgegenkommen.[1459]

Weder der Kreuzweg[1460] noch die Sieben letzten Worte können auf den sechs Freskenfeldern in den Seitenschiffen vollständig dargestellt werden, weshalb der Kreuzweg mehrere Simultandarstellungen[1461] enthält. Die *Kreuzigung Christi* im Mittelschiff fungiert als Teil des Kreuzwegs und durch die Beischrift ferner als fehlendes letztes Wort Christi *Frau, siehe, dein Sohn!*[1462] Das Fresko bildet den dramatischen Höhepunkt[1463] der Ausmalung. Erstmals überhaupt erscheint eine solche Darstellung an einer zentralen Stelle im Langhaus.[1464] Die *Kreuzigung Christi* ist von beinahe jedem Platz im Schiff aus sichtbar. Sämtliche Stränge der Kreuzigungserzählung laufen zusammen und das Kreuzespatrozinium wird so stark versinnbildlicht wie auf keinem anderen Fresko. Als zentraler Aspekt hebt mit der *Kreuzigung Christi* die irdische und himmlische Geschichte des Kreuzes im Mittelschiff an, das theologisch besonders gewichtigen Szenen vorbehalten ist.[1465] Die *Kreuzabnahme* ist die 13. Station des Kreuzwegs. Auf die Grablegung wird auch andeutungsweise verzichtet, da das Kreuz hierbei keine Rolle spielt. Dieser Umstand stört nicht die Vollständigkeit der Erzählung, da es sich um einen Kreuzes- und keinen Passionszyklus handelt.

Das westliche Mittelschiff zeigt die Bedeutung des Kreuzes in der Welt- und Heilsgeschichte. Höhe- und Schlusspunkt dieser ist das *Jüngste Gericht im Zeichen des Kreuzes*. Die Beischrift

---

1459 DREYER 2017b, S. 170f.

1460 Stationen des Kreuzwegs nach BSB/Asc. 4572 s-1,1/16, Silbert, Johann Peter: Andächtige Besuchung des schmerzhaften Kreuzweges oder die Stationen (Silberklänge heiliger Andacht und Frömmigkeit, Bd. 1, Gabe 16). 3. Aufl. Augsburg 1836., S. 6-19:
1. Station: Christus wird zum Tode verurteilt.
2. Station: Christus trägt sein Kreuz.
3. Station: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz.
4. Station: Christus begegnet seiner Mutter.
5. Station: Simon von Kyrene hilft Christus das Kreuz zu tragen.
6. Station: Veronika reicht Christus das Schweißtuch.
7. Station: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz.
8. Station: Christus spricht zu den weinenden Frauen von Jerusalem.
9. Station: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz.
10. Station: Christus wird entkleidet.
11. Station: Christus wird ans Kreuz genagelt.
12. Station: Christus stirbt am Kreuz.
13. Station: Christus wird vom Kreuz abgenommen.
14. Station: Christus wird ins Grab gelegt.

1461 *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich*: Station 1 und 2.
Fall Christi unter dem Kreuz: Station 3, 4, 7 und 9.
Die weinenden Frauen und Veronika, die Christus das Schweißtuch reicht: Station 6 und 8.
Christus wird ans Kreuz genagelt: Station 10 und 11.

1462 Hierauf verweist auch die verdunkelte Sonne. Laut Lk 23,44-46 verdunkelte sich diese, als Christus *Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist*, das finale autonom dargestellte Letzte Wort, sprach. Ferner nähert Bergmüller *Und Jesus rief mit lauter Stimme: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.* motivisch durch Maria und Johannes der *Kreuzigung Christi* an.

1463 EPPLE 1994, S. 318.

1464 DREYER 2017b, S. 177.

1465 AUGUSTYN 2019, S. 139.

ist der Beginn eines dem Fest der Kreuzauffindung (3. Mai) zugeordneten liturgischen Gesangs, den die Worte *cum Dominus ad judicandum venerit*[1466] fortsetzen. *Dieses Zeichen des Kreuzes wird am Himmel erscheinen, wenn der Herr zum Gerichte kommt* wird mehrfach in Versikeln und Responsorien des Stundengebets für den Festtag der Kreuzerhöhung (14. September) wiederholt.[1467] Die Beischrift spielt auf das *Jüngste Gericht im Zeichen des Kreuzes* an und leitet zu den nächsten beiden Mittelschiffsfresken über, welche die irdische Geschichte des Kreuzes forterzählen.

Die Kombination von Helena und Heraklius spielt in der Kreuzesikonographie eine wichtige Rolle.[1468] Auf der *Kreuzauffindung* symbolisieren die abgebrochene Pyramide und die beschädigte Statue die Niederlage der alten Religion gegenüber dem durch das Kreuz versinnbildlichten Christentum. Die Dreieckskomposition aus Statue, Pyramide und erhobenem Schächerkreuz lässt die Szene zögerlich in die obere Bildhälfte ausgreifen.

Die *Kreuzerhöhung* verzahnt Heils- und Weltgeschichte durch den Engel als Vertreter der himmlischen Sphäre, der die Einbringung des Kreuzes zu Pferd verhindert und auf den Patriarch Zacharias, die Aussage des Engels unterstreichend, deutet, als würde es sich um einen rhetorischen Hinweis des Patriarchen auf den göttlichen Willen handeln, das Kreuz demütig zu Fuß in die Stadt zu tragen. Die *Verherrlichung des Kreuzes durch Engel* als typische Darstellung über der Orgelempore verfügt über einen dekorativen Charakter. Die das Fresko mit dem restlichen Programm verbindende Kreuzesthematik verdeutlicht das soeben gespielte *Dominus regna-vit à Ligno*.[1469]

Die Beischrift von *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich* mit dem zweifachen *Kreuzige ihn!* legt den Fokus auf die Übernahme der Schuld durch die anwesenden Personen jüdischen Glaubens nach Mt 27,22-25. Nur Pilatus und die wenigen Legionäre sind teils in römischer, das übrige Personal ist in orientalisierender Tracht dargestellt. Im Gegensatz zu den partiell leeren rückwärtigen Langhausfresken füllt Bergmüller die kleinformatigen Anfangsszenen des Kreuzwegs komplett mit Architektur und Figuren aus, was zeigt, dass er mit dem kleinen Format noch besser zurechtkommt.[1470] Die

1466 ABTEI SAINT-PIERRE DE SOLESMES 1961, S. 1454.
W*enn der Herr zum Gericht kommt.*
Der Konzeptor unterstellt dem gebildeten Betrachter, die Fortsetzung zu kennen. Für diesen bilden die Inschriften Entschlüsselungshilfen (EPPLE 2001, S. 28).
1467 DREYER 2017b, S. 170.
1468 DREYER 2017b, S. 169.
1469 Teil eines dem Fest der Kreuzauffindung zugeordneten Gesangs (ABTEI SAINT-PIERRE DE SOLESMES 1961, S. 1455).
1470 EPPLE 1994, S. 312.

restlichen Kreuzwegdarstellungen im nördlichen Seitenschiff sind konventionell gehalten. Station zwölf teilt sich unter der *Kreuzaufrichtung* und der *Kreuzigung Christi* auf, wodurch elegant auf den Fortlauf des Kreuzwegs im Mittelschiff überführt wird.

Die erhobene Keule auf *Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!* spielt auf das *crurifragium*[1471] an. Auf *Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein* würfeln zwei Legionäre um die Kleidung Christi, was diesem Fresko den Charakter einer Simultandarstellung[1472] mit der zehnten Kreuzwegstation gibt, die *Christus wird ans Kreuz genagelt* lediglich motivisch anspricht. Der verstockte Schächer mit apokryphem Namen Gestas[1473] ist nicht dargestellt. Dieser ist nicht in das Heilsversprechen Christi eingebunden und seine Anwesenheit nicht vonnöten. Die beiden Figuren am rechten Bildrand sind nicht näher spezifizierbare Personen jüdischen Glaubens. Die Figur weiter links könnte eine Kopf-Tefillin tragen. Die ausgestreckte Hand Gottvaters auf *Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* zeigt, dass dieser Jesus eben nicht verlassen hat. Der Hauptmann am rechten Bildrand mit Bergmüllers Signatur bezeugt erneut die Gottessohnschaft, womit dieses Motiv in allen drei Teilen des Langhausprogramms auftaucht.[1474] Auf *Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!* wohnen Synagoge und Judentum dem Ende des Alten Bundes bei. Der Kreuzestod vollendete die Erlösung der Welt durch Christus und das irdische Amt der Kirche setzt ein.[1475] Demonstrativ streckt der Engel auf der Bundeslade sein unbedecktes Gesäß in Richtung von Synagoge und Judentum. Das Ende des Alten Bundes symbolisiert das Erlöschen der Menora, der Ecclesia als Sinnbild des Neuen Bundes gegenübergesetzt ist. Bergmüller rezipiert durch das Lüften des Schleiers der Ecclesia ein teleologisches Weltbild. Ferner setzt er den Symbolen des Alten Bundes auf der rechten Bildhälfte den Engel mit Zeichen des Papsttums, das Buch mit sieben Siegeln und eine Apsis im Mittelgrund entgegen.

Die Fresken im Chor beziehen sich auf die Verehrung und Verherrlichung des Wunderbarlichen Guts.[1476] Die Trennung von Kreuzes- und Gutsthematik verdeutlicht die Abgrenzung zwischen dem Bereich der Chorherren und Laien. Die Nutzung als Wallfahrts- und Pfarrkirche hebt gegenüber der Funktion der Klosterkirche die Ansichtigkeit der meisten

1471 Knochenzerbrechen. Zur Kreuzigung verurteilten Delinquenten konnten zur Beschleunigung des Todes die Schienbeine gebrochen werden, sodass die Beine unfähig waren, das Körpergewicht abzustützen (EBNER 2007, S. 101). Laut Joh 19,31-35 wurde es bei den Schächern, aber nicht bei Christus vollzogen.

1472 DIEDRICH 1959, S. 78.

1473 FÖRSTER 2008, S. 406.

1474 Bergmüller illustriert die Bezeugung der Gottessohnschaft (auch auf der *Kreuzaufrichtung* und der *Kreuzigung Christi* sowie der entsprechenden Darstellung in St. Anna) als Dialog, da diese durch einen einzigen Hauptmann, wie bei Mk 15,39 beschrieben, schwierig darzustellen gewesen wäre.

1475 AUGUSTYN 2019, S. 140.

1476 EPPLE 1994, S. 316, S. 318.

Langhaus- und der Chorfresken vom Schiff aus hervor.

Die Provenienz der Chorfresken ist etwas unklar. Augustyn schreibt die Pendentifs der *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts* Mages zu.[1477] Dieser führte auch eine *Elemente*-Serie in Öl aus, die gemeinsam mit einer vierteiligen Serie zum *Ursprung des Wunderbarlichen Guts* an den Wänden des Chorraums hing.[1478] 1944 wurden alle acht Bilder zerstört.[1479] Die Mages-Zuschreibung geht auf eine Nachricht seines Neffen Joseph von Ahorner zurück.[1480] Ahorners Angabe, Mages habe *die Kuppel […] auf nassen Kalk gemalet*, muss nicht zwangsläufig eine Fehlzuschreibung der *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts* sein, da er sich auch auf Darstellungen der *Ursprung und Verherrlichung des Wunderbarlichen Guts* über dem Hochaltar beziehen könnte.[1481] Im *Augsburger Wegweiser* von 1828 heißt es *an der Decke, al Fresco von Mages aus Imst die Wunder des wunderthätigen Gutes*.[1482] Möglicherweise beruht dies auf einer Kontamination von Bergmüllers Fresko in der mittleren Chorkuppel und den Ölbildern an den Chorwänden, könnte sich aber auch auf die Fresken über dem Hochaltar beziehen.[1483] Jedoch hätten die Augustiner-Chorherren Mages dann beauftragt, thematisch ähnliche Szenen sowohl an eine Chorkuppel als auch an mehr oder weniger direkt darunter positionierte Leinwände zu malen, was als Resultat von Aktivitäten während unterschiedlicher Ausstattungsphasen plausibler wäre,[1484] sodass die Fresken über dem Hochaltar eher zur Bergmüllerschen Ausmalung gehören.[1485] Ebenso stellt sich die Frage, warum Mages lediglich diesen kleinen Bereich wenige Jahrzehnte nach Bergmüller neu hätte ausmalen sollen, auch wenn Mages für die Augustiner-Chorherren zeitweise als eine Art *Hausmaler*[1486] fungierte. Ahorners Aussage, Mages habe *auf nassen Kalk gemalet*, kann nicht definitiv widerlegt werden. Jedoch ist seine Kurzbiographie stellenweise äußerst unzuverlässig. So macht er Mages zum *Sohn eines*

1477 AUGUSTYN 2019, S. 138.
1478 STOLL 2011, S. 13.
1479 StadtAA/unverzeichnet, Haberstock, Eva: Die Zerstörung Augsburgs […]. Augsburg 2004, S. 65.
1480 AUGUSTYN 2019, S. 155.
In der katholischen Kirche zum h. Kreuz befinden sich von ihm an den Seitenwänden des Chores acht Stücke in Oel gemalet, wovon die vier ersten die Geschichte des so genannten wunderbarlichen Gutes, die vier anderen aber die von demselben an den vier Elementen, nämlich bei Feuersbrünsten, Ueberschwemmungen, Erdbeben und Stürmen gewirkten Wunder vorstellen: alles ist hier groß, alles lebhaft dargestellet, alles vortrefflich gruppirt. Auch ist die Kuppel von ihm auf nassen Kalk gemalet, und oben an der Decke des Plafonds an den vier Ecken die Geschichte des hl. Augustin, die sehr geschätzet wird (BSB/Austr. 4110-3/4, Ahorner, Joseph von: Biographische Notizen. von dem Maler Joseph Mages, S. 305, zitiert nach STOLL 2011, S. 12f.).
1481 STOLL 2011, S. 13.
1482 BSB/Hbks/X 5 e, o.A.: Wegweiser für die Stadt Augsburg […]. Augsburg 1828, S. 43.
1483 STOLL 2011, S. 14.
1484 Die thematische Doppelung könnte aus dem Wunsch stammen, diese für das Selbstverständnis des Stifts wichtige Thematik dem Betrachter besser als an der Decke erkennbar vorzustellen.
1485 STOLL 2011, S. 14.
1486 STOLL 2011, S. 15.

armen Nagelschmiedes,[1487] obwohl dessen familiärer Hintergrund dem unteren Ende des handwerklichen Mittelstands entsprach.[1488] Auch sein Vermerk, dass Mages *an der Decke des Plafonds an den vier Ecken die Geschichte des h. Augustin* gemalt habe, bezieht sich vermutlich auf einen vierteiligen Wandzyklus über den Seitenaltären sowie rechts und links der Empore, der allenfalls partiell von Mages stammt.[1489] Somit sollte die gesamte Chordecke als Werk Bergmüllers angesehen werden.

Das Programm der Fresken beginnt über dem Nordwesteingang mit *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich* bzw. im Südwesten mit *Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!*. Es kulminiert in der *Kreuzigung Christi*, setzt sich mit einer weiteren Kreuzwegstation sowie der irdischen und himmlischen Geschichte des Kreuzes fort und endet mit der *Kreuzerhöhung* bzw. *Verherrlichung des Kreuzes durch Engel* über der Orgel. Zur eigenständigen Wunderbarliches-Gut-Thematik des Chors führen die *Alttestamentarischen Vorbilder des Erlösers* durch die verwendete Blut-Analogie hin. Dies entspricht der Anordnung der Kupferstiche mit getrennt stehendem Chorfresko, dann dem Kreuzweg bis zur *Kreuzigung Christi*, dann den *Sieben letzten Worten* und schließlich dem weiteren Mittelschiff.

Die Kreuzwegfresken sind tafelbildmäßig flach angelegt. Dunkle Repoussoirfiguren im Vordergrund kontrastieren zu den dahinterliegenden hellen Figuren der Hauptszene. Bei den *Letzten Worten* sind die Vordergrundfiguren oft angeschnitten. Im Hintergrund verwendete Bergmüller manchmal den sog. *Grabeneffekt*,[1490] wodurch zwischen zwei Erhöhungen positionierte Figuren und Figurenpartien illusionistisch näher an den Betrachter herangerückt und damit dynamisiert werden.[1491] Das Kreuz kommt in jedem *Letzten Wort* in anderer Perspektive vor, wodurch diese Darstellungen an Höhe gewinnen.[1492] Dunkle Wolkenfetzen bzw. ein dunkler Vorhang im oberen Bildbereich sowie ein schmaler Geländestreifen und Stufen an der Unterseite geben den Kreuzwegfresken durch den Kontrast zum hellen Himmelshintergrund Tiefe. Die Beleuchtung geht von Jesus nach vorn aus, wodurch das Personal im Vordergrund einen deutlichen Hell-Dunkel-Kontrast mit beleuchteten und verschatteten Partien erhält. Diesem stehen kleine, kontrastarme, oft halbfigurig ausgeführte Mittelgrundfiguren entgegen. Dieser Gegensatz steigert Tiefe und Dramatik. Der linke Rand schließt durch dunkle Partien, so Architektur oder ein Baum, der rechte Rand durch hellen

1487 BSB/Austr. 4110-3/4, Ahorner, Joseph von: Biographische Notizen. von dem Maler Joseph Mages, S. 303.
1488 DREYER 2017b, S. 18.
1489 Ausführlich hierzu STOLL 2011, S. 15-22.
1490 EPPLE 2001, S. 28.
1491 BASSERMANN 2017, S. 213.
1492 EPPLE 2001, S. 28.

Himmel. Die Helligkeitsöffnung zum Mittelschiff unterstreicht die Bewegungsrichtung. Die Ausführung der relativ kleinen Felder ist meist ausgewogen. Spannungsarme Himmelszonen wie im Mittelschiff gibt es hier selten.[1493]

Die Langhausfresken sind einansichtige, in die Decke hineingestellte Tafelbilder mit geringer Tiefe. Lediglich das *Jüngste Gericht im Zeichen des Kreuzes* zeigt eine starke Verkürzung des Figurenmaßstabs und wohl auch eine Verblassung der Farben vom unteren Bildrand zum oberen Hintergrund, wodurch der über dem Kreuz erscheinende Christus als zu den Erretteten die Hand hebender, zu den Verdammten senkender Weltenrichter die kleinste Figur wird. Bei anderen Fresken unternimmt Bergmüller den Versuch, diesen Mangel zu beheben, indem er solche Figuren nicht in die Bildtiefe, sondern die Vordergrundebene setzt.[1494] An manchen Stellen in Langhaus und Chor versucht Bergmüller, durch plastischen Stuck die Rahmung zu sprengen, womit er zaghaft Anspruch der Fresken auf mehr Raum anmeldet. Diese sind nicht als illusionistische Fortsetzung der realen Architektur ausgelegt und nur an wenigen Stellen verwendet Bergmüller Architekturteile, die sich aus der Kirchenarchitektur ableiten lassen.[1495]

Die Freskentiefe erreicht er durch relativ dunkle obere und untere Ränder, die sich zur Mitte hin aufhellen. Der Horizont ist oft tief nach unten gezogen, Kreuz und Architektur in starker Untersicht präsentiert. Die rückwärtigen Figuren sind verkleinert, das Personal vor dem hellen Hintergrund der mittleren Bildpartien durch kräftige Farben hervorgehoben, wodurch eine besondere Distanz zum Hintergrund entsteht. Die Figuren im Vordergrund beleuchtet das von Christus ausgehende Licht. Sie werfen tiefe Schatten, während die Personen im Hintergrund kontrastärmer gehalten sind. Bei den großen Mittelschiffsfresken hat der von seinem bisherigen Schaffen noch an kleineres Format gewöhnte Bergmüller Schwierigkeiten. Die oberen Freskenhälften bleiben hier meist spannungsloser, bewölkter Himmel.[1496]

Bei der Lichtregie lehnt Bergmüller sich an Rubens und durch diesen vermittelte Einflüsse Caravaggios sowie der niederländischen Caravaggisten mit ihrem charakteristischen Schlaglicht an. Die schattige Ausführung mancher Vordergrundfiguren, bedingt durch das von Jesus ausgehende Licht, erinnert an Rembrandt. Dessen *furiose[s] Linienspiel*[1497] sagte Bergmüller zwar nicht zu, ihn reizte aber die Reflexwirkung der sicheren Lichtführung, die sich nicht ausschließlich aus der zeitweilig von Wolff angewandten Caravaggio-Manier,[1498] sondern auch aus persönlicher Kenntnis der Niederländer erklären lässt.

1493 EPPLE 1994, S. 313.
1494 EPPLE 2001, S. 28.
1495 EPPLE 1994, S. 319f.
1496 EPPLE 1994, S. 320.
1497 DIEDRICH 1959, S. 182.
1498 DIEDRICH 1959, S. 182.

4.7.5 Einordnung

Die Fresken in Katholisch Heilig Kreuz nehmen zwischen Bergmüllers früherem und späterem Schaffen eine wichtige Gelenkfunktion ein und sind für die Bewertung von dessen Werk von nicht geringer Bedeutung.[1499] Während er in seinem bisherigen Schaffen nur flache Altarkuppeln fertigte, verlangte die Ausmalung der Chorkuppeln von Katholisch Heilig Kreuz eine technische wie kompositorische Erweiterung seines Aufgabenkreises. Im Vergleich zu den bislang geleisteten Arbeiten von Kreuzpullach bis Ochsenhausen wurden höhere Anforderungen gestellt.[1500] Stilprägend war Katholisch Heilig Kreuz für die Adaption des bildlichen Geschehens vor und nach der Kreuzigung, eigentlich für Tafelbilder typische Szenen, als einansichtige Fresken ins Medium der Deckenmalerei. Dies beruht erstens auf der Lage des Zyklus im Kunst- und Handelszentrum Augsburg und darüber hinaus in der Katholischen Heilig-Kreuz-Kirche, die als Attraktion schlechthin das Wunderbarliche Gut besitzt, zweitens der Autorschaft Bergmüllers, der als katholischer Direktor der Augsburger Kunstakademie die gesamte Malergeneration von Holzer bis Mages prägte, drittens der Publikation der Fresken als Kupferstiche und viertens dem beträchtlichen Umfang an Bildfindungen, die eine hohe Auswahlmöglichkeit an diversen Themen bot. So finden sich im Mittelschiff erstmals in Süddeutschland großformatig alle wichtigen Motive der Kreuzesikonographie,[1501] die ihre eigentliche Popularität erst nach 1765 mit Günther, Baumgartner, Franz Anton Maulpertsch und Januarius Zick erreichte, da die Geschichte des Kreuzes der Vorliebe des Rokoko für legendäre und historische Ereignisse ausgesprochen entgegenkam.[1502]

Insbesondere von Bergmüllers Schülern wurde der Zyklus in Katholisch Heilig Kreuz später vielfach zitiert und in Teilen wiederholt.[1503] Dass die Rezeption sich weitgehend auf diesen

1499 EPPLE 1994, S. 301; 320.

1500 DIEDRICH 1959, S. 81.
In der Marienkapelle und in Notre Dame bestand die Kuppel aus relativ kleinen Feldern, die Mittelkuppel in Katholisch Heilig Kreuz musste er großflächig freskieren. In der Marienkapelle und in Notre Dame wendete er keine kuppelspezifische Kompositionsweise an, während er dies in Katholisch Heilig Kreuz durch die konzentrische Komposition versuchte und der Darstellung mittels Lichtwirkung Tiefe gab. Das dokumentierte Kuppelfresko in Katholisch Heilig Kreuz stellt somit den Übergang von den kleinformatigen Fresken in Eichstätt, der Marienkapelle und Ochsenhausen hin zum großformatigen Kuppelfresko in Dießen dar, wo es ihm gelang, seine Schwierigkeiten bei der Freskierung großer Flächen insbesondere in Himmelszonen zu überwinden. (EPPLE 1994, S. 306f.; 310). Die *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts* bildet als großflächiges, bis auf Details stimmiges, leicht mehransichtiges Kuppelfresko eine Voraussetzung für die Schaffung des in ähnlicher Lage und Komposition dargestellten *Dießener Himmels*.

1501 DREYER 2017b, S. 177.

1502 BÖHM 1968, S. 108.

1503 AUGUSTYN 2019, S. 140.

Kreis beschränkte, gründet in der wohl nicht allzu großen Popularität der Stichserie.[1504] Bergmüller selbst rezipierte nicht nur in der Lichtregie die Niederländer. So zeigt die *Kreuzabnahme* gewisse Anlehnungen an die Darstellung desselben Sujets durch Rubens[1505] (Abb. 121). Bereits zuvor hatte Bergmüller sich paraphrasierend auf Rubens bezogen, jedoch nicht mit der hier vorliegenden Nähe zum Antwerpener Vorbild.[1506] Ein von Jacob Jordaens um 1652 entworfener Stich mit einer *Kreuztragung*[1507] (Abb. 122) zeigt einen dem *Fall Christi unter dem Kreuz* vergleichbaren Auszug aus dem auf dem Stich gotisierend dargestellten Jerusalemer Stadttor. Die Beischrift beider Darstellungen bezieht sich ausdrücklich auf dieselbe Bibelstelle. Derselbe Christustypus befindet sich auf *Die weinenden Frauen und Veronika, die Christus das Schweißtuch reicht* und auch die gebückte Haltung des Heraklius weist eine Verwandtschaft mit dem Stich auf.[1508] Deutlich sind die Parallelen zu Ochsenhausen.[1509] Dort stellte Bergmüller u.a. verschiedene Heilige mit Bezug zur Reichsabtei sowie lokalhistorische Szenen dar.[1510] Der örtliche Bezug im Chor von Katholisch Heilig Kreuz ist nicht so stark wie in Ochsenhausen und der Heiligenhimmel zugunsten der Kreuzesthematik stark reduziert, aber motivische Anleihen sind reich vorhanden, exemplarisch etwa in der evidenten Verwandtschaft zwischen *St. Blasius, Helfer für Mensch und Vieh* (Abb. 123) und der *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts.*

1504 EPPLE 2013, S. 154.

1505 DIEDRICH 1959, S. 77.
Der Körper Christi nimmt dieselbe Lage ein und Bergmüller übernimmt bei reduziertem Personal die Typen von Nikodemus und Maria Magdalena. Die offene Schale wird bei Bergmüller zum Korb mit Kanne.

1506 DIEDRICH 1959, S. 181.
Änderungen sind auf die partielle Ausführung in Untersicht zurückzuführen. Bergmüller malte kein Tafelbild an die Decke, sondern versuchte, mittels Perspektive und stark heruntergezogenem Horizont dem Fresko Tiefe zu geben (EPPLE 1994, S. 308f.).

1507 BAUER 2020, S. 36.
Der Stich wurde um 1758 in einem rocaillegeschmückten Rahmen leicht variiert mit verkleinertem Bildfeld bei Philipp Andreas Kilian in Augsburg, irrtümlich als Werk von Rubens bezeichnet, neu herausgegeben (BAUER 2020, S. 36). Die Komposition war zuvor wohl schon in Augsburg bekannt.
Das Rijksmuseum verwirft die Zuschreibung des Entwurfs an Jordaens und öffnet die Datierung auf den Zeitraum 1630-52 bzw. 1630-1702. Der hier maßgebliche Mittelteil des Stichs geht auf einen Druck von Alexander Voet d. Ä. nach einem Gemälde Jan van den Hoeckes zurück (O.A. O.J.g).

1508 Vgl. EPPLE 1994, S. 310.

1509 Beide Kirchen hatten für die Programmgestaltung annähernd dieselbe Situation (DIEDRICH 1959, S. 75). Bergmüllers in zeitlicher Nähe ausgeführte Aufträge umfassten die Ausmalung barockisierter gotischer Bauten mit vielen Einzelfeldern. In Ochsenhausen erhielt Bergmüller ca. 2.000 fl (EPPLE 2001, S. 49), was einen Richtwert für Katholisch Heilig Kreuz vorgibt.

1510 Vgl. SPAHR 1985.

4.8 St. Anna

4.8.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Die Geschichte der Annakirche ist stark mit jener des Augsburger Karmeliterkonvents verzahnt. Die Karmeliter hatten 1274 als achte Niederlassung ihres Ordens in Deutschland den Besitz der Sacciten am Gögginger Tor übernommen, nachdem diese auf dem 2. Konzil von Lyon wohl aufgrund ihrer Herkunft aus der ketzereiverdächtigen Provence verboten worden waren. Am 5. August 1275 bestätigte Bischof Hartmann von Augsburg dem Prior und Konvent der Karmeliter den Kauf des Hauses und Hofs der Sacciten an geweihter Stelle. Der neue Orden erhielt das Recht, Gottesdienste zu feiern, die Beichte abzunehmen und entsprechende Bußen aufzuerlegen, zu predigen und die verstorbenen Brüder zu begraben, ohne dass die Rechte der Pfarrkirchen beeinträchtigt werden sollten. Der erste Kirchenbau wurde 1321 begonnen und durch Bischof Friedrich I. Spät von Faimingen sowie partiell durch Sammlungen bei der Bürgerschaft bestritten, bei der die Karmeliter nicht zuletzt aus der Pflege der Totenmemoria auf große Resonanz stießen.[1511]

Die bauliche Gestalt und (finanzielle) Ausstattung der Annakirche veränderte die Stiftungen von Jahrtagen, Ewigmessen, Epitaphien und Grabkapellen einzelner Familien stets aufs Neue.[1512] 1460 zerstörte ein Brand die Klostergebäude und fast alle Vorratshäuser. Erhalten blieben neben der Kirche, der Goldschmiedekapelle und dem Speicher im Garten die Sakristei und die Wohnung des Priors.[1513] Erneut entstand eine hohe Spendenbereitschaft in der

1511 KIESSLING 2013a, S. 13-16.
Vom ersten Kirchenbau haben sich neben der grundlegenden Form der Anlage (STREBLE/WISSNER 2013, S. 49) als dreischiffige Pfeilerbasilika, damals mit Lettner, der den Mönchschor vom Schiff trennte (SCHMID 1984, S. 13), die Grundmauern des Ostchors, die Große Sakristei mit ihrem kräftig-schweren Kreuzrippengewölbe, figürliche Schlusssteine und Konsolen sowie Freskenreste erhalten (STREBLE/WISSNER 2013, S. 49).

1512 Vgl. KIESSLING 2013a, S. 18-20.
Das Kramerehepaar Hirn ging damit voran, wobei in anderen Augsburger Kirchen ähnliche Stiftungen seit mehr als 100 Jahren üblich waren (KIESSLING 2013a, S. 19f.). Von sieben im Lauf der Zeit gestifteten Grabkapellen sind noch die Goldschmiedekapelle, die Fuggerkapelle und die Heilig-Grab-Kapelle vorhanden (SCHMID 1984, S. 13). Die blühende Stiftungspraxis führte jedoch zu einer Durchlöcherung des Charakters des Bettelordens. Die klassische Form der Einkünfte durch Almosen ergänzte sich, sodass der Konvent zunehmend über regelmäßige Einnahmen verfügte. Dies schwächte die Strenge der Ordensregeln (KIESSLING 2013a, S. 25).

1513 STREBLE/WISSNER 2013, S. 49.
Item auf sant Andreas tag [Nacht vom 29. auf den 30. Nov., Anm. d. Verf.] *anno 1460 in der nacht verpran das closter zu unser frawen brüeder, alle heuser, die darzu gehörent, außgenommen die kirch und capell, die verprunnen nit, und der turn und das feinderhaus im garten verpran auch nit* (HEGEL 1866, S. 243).

Bürgerschaft, insbesondere dank deren Unterstützung am 7. Januar 1461 der bis zum Sommer 1464 vollendete Neubau begonnen werden konnte.[1514] Auch ab 1487 aufgenommene umfangreiche Bauvorhaben des Priors Matthias Fabri unterstützte die Bürgerschaft mit erheblichen Mitteln.[1515] Diese waren bis 1497 vollendet.[1516]

1505 bestand im Konvent das Vorhaben, die Kirche nach Westen zu verlängern. Ob zu diesem Zeitpunkt bereits der Bau der Fuggerkapelle intendiert war, ist nicht sicher. Mit dem Bau der Heilig-Grab-Kapelle[1517] war offenbar unmittelbar nach Abschluss der Verhandlungen mit den Nachbarn des Konvents bzgl. der Kirchenverlängerung begonnen worden. Die grundsätzlichen Planungen zur Fuggerkapelle werden 1506 beim Tod Georg Fuggers abgeschlossen gewesen sein.[1518] 1509 nahm der Prior von St. Anna das Angebot Jakob Fuggers, die Kirche nach Westen mit einer Kapelle als Familiengrablege zu erweitern, endgültig an. Der Bau dieses kunstgeschichtlich bedeutendsten Teils der Annakirche[1519] wurde 1512 beendet und am 17. Januar 1518 laut Stiftungsurkunde zu Ehren des Fronleichnams, der Muttergottes und des Matthäus geweiht.[1520]

Martin Luther hielt sich vom 7.-20. Oktober 1518 anlässlich seines Verhörs durch Kardinal Kajetan im Karmeliterkloster bei St. Anna auf. Der Karmeliterprior Frosch war mit Luther persönlich bekannt.[1521] Spätestens seit 1523 predigte er in St. Anna, unterstützt durch Rhegius, im Geist der Reformation. Die Kirche avancierte zu einem attraktiven Ort für alle, die sich vom reformatorischen Gedankengut inspirieren ließen.[1522] Als Augsburger Keimzelle der

1514 Das gute Verhältnis von Karmeliterkonvent und Bürgerschaft hatte sich gewiss durch dieses einschneidende Erlebnis intensiviert. Für den Neubau wurden drei bürgerliche Prokuratoren bestellt, nachdem der Rat bereits seit längerem die Pflegschaft innehatte (KIESSLING 2013a, S. 25).

1515 KIESSLING 2013a, S. 25; 30.
Fabris Bauvorhaben waren von größerem Volumen als der Wiederaufbau nach dem Brand und führten zu massiven Eingriffen in die Bausubstanz. Sie umfassten eine Verlängerung und Erhöhung des Kirchenschiffs, die Erweiterung des Klostergebäudes nach Norden (KIESSLING 2013a, S. 30) sowie den Umbau von Chor, Kanzel, Sakristei und Bibliothek (HÄFFNER 2013, S. 95f.). Das Schiff erhielt eine Holzkassettendecke (SCHMID 1984, S. 13).

1516 SCHMID 1995, S. 5.
Aus dieser Bauphase sind der Ostchor mit seinem Gewölbe sowie die Seiten- und Mittelschiffmauern noch vorhanden. Zusätzlich ist wieder eine große Zahl an Stiftungen von Malereien, Kirchenfenstern und Gemälden überliefert (SCHMID 1995, S. 5).

1517 Die Bauarbeiten waren bis 1508 abgeschlossen (JESSE/REDAKTION 2009).

1518 HÄFFNER 2013, S. 96; 113.

1519 STREBLE/WISSNER 2013, S. 11.

1520 KARG 2013, S. 310.
Für die Gesamtplanung des Baus war wohl Albrecht Dürer zuständig, von dem Skizzen erhalten sind, die als Vorentwürfe gedeutet werden können, der Augsburg in der fraglichen Zeit mehrfach besuchte und der auch andere Aufträge vom Haus Fugger erhielt (STREBLE/WISSNER 2013, S. 11). Als Baumeister kommt am ehesten der Engelberg-Schüler Hans Hieber in Betracht (SCHMID 1995, S. 11).
Für eine umfassende Baugeschichte der Fuggerkapelle siehe BUSHART 1994, S. 15-58.

1521 Er hatte seit 1514 in Wittenberg studiert, war dort 1516 unter dem Vorsitz Luthers Licentiat geworden und wurde Ende 1518 zum Doktor promoviert (KIESSLING 2013b, S. 182).

1522 KIESSLING 2013b, S. 182f.

Reformation[1523] wurde St. Anna zu einem Hauptstützpunkt lutherischen Denkens in Augsburg.[1524] Auch die Gemeinde bildete sich im Verlauf der Reformation.[1525] Das Kloster wurde 1534 endgültig aufgehoben, nachdem 1531 eine städtische Lateinschule bei St. Anna gegründet worden war.[1526] Infolge der Aufhebung des Klosters wurde die Kirche, bis dahin immer noch offiziell Klosterkirche, wahrscheinlich aufgrund ihrer symbolischen Verbindung mit Luther und der Reformation geschlossen.[1527] Als im Restitutionsvertrag 1548 die Katholiken ihre alten Rechte zurückerhielten, zog die protestantische Gemeinde von St. Moritz am 22. August in die leerstehende Kirche in städtischem Besitz.[1528]

1602 wurde eine neue Kassettendecke im Schiff eingezogen.[1529] Nach einem wechselhaften Schicksal in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs[1530] erhielt die Kirche ihre heutige Gestalt bei einschneidenden Veränderungen 1681-86.[1531] Auf die Erweiterung der Kleinen Sakristei 1729[1532] folgte die hier maßgebliche Renovierung 1747/48. Anlass war das 100. Jubiläum des

1523 STEUER 2015, S. 488.

1524 KIESSLING 2013b, S. 182f.; 185.

1525 Frosch hatte 1523 eine evangelische Gottesdienstordnung eingeführt (JESSE/REDAKTION 2009).

1526 JESSE/REDAKTION 2009.
Das Klostervermögen ging gegen eine Leibrente für den Prior an das Heilig-Geist-Spital (GRIBL 2022, S. 54).
Das spätere Gymnasium bei St. Anna wurde infolge der Errichtung des katholischen Gymnasiums bei St. Salvator 1582 dann als protestantische Schule konfessionalisiert (LENGLE/REDAKTION 2011). Im Vorjahr war das Anna-Kolleg gegründet worden, das armen protestantischen Schülern des Gymnasiums bei St. Anna Unterkunft und sonstige Hilfe bieten sollte und mit dem man der Stiftung der Fugger für das Jesuitenkolleg St. Salvator eine protestantische Einrichtung entgegenstellen wollte (KEIL 2012).

1527 Aus Sicht der Neugläubigen war dies gegen sie und ihre *liebe Kirche zu St. Anna [gerichtet], in der erstlich das Evangelium gepredigt ward und die Sakramente gereicht* (WOLFART 1901, S. 111).

1528 KIESSLING 2013b, S. 197f.; 211.

1529 STREBLE/WISSNER 2013, S. 49.

1530 Wegen des Restitutionsedikts in Kombination mit 1628 begonnenen Bemühungen der Jesuiten mussten Kirche und ehemalige Klostergebäude im Oktober 1631 diesen übergeben werden. Sie blieben bis zum April 1632. Mit der Wende des Kriegs zugunsten der Schweden wechselte auch das Schicksal der protestantischen Bürgerschaft. Der Festgottesdienst anlässlich des Einzugs Gustav II. Adolfs am 24. April 1632 wurde in St. Anna gefeiert. Voller Euphorie ging man an die Renovierung der Kirche, jedoch kehrte man anschließend an die Übergabe der Stadt an die Kaiserlichen 1635 infolge deren Siegs bei Nördlingen zum Zustand nach dem Restitutionsedikt zurück. Die protestantische Religionsausübung blieb aber gestattet. Die Gottesdienste fanden nach einer kurzen Zeit in der Barfüßerkirche unter freiem Himmel im Hof des Anna-Kollegs statt. Infolge des Westfälischen Friedens erhielten die Protestanten dann ihre Kirchen zurück. Der erste Gottesdienst in St. Anna, St. Ulrich und bei den Barfüßern wurde am 21. Februar 1649 gefeiert. Dies setzte das Zeichen für die Wiederherstellung der protestantischen Kirche in der Stadt (KIESSLING 2013c, S. 243, 245, 247, 249f.; 255).

1531 STREBLE/WISSNER 2013, S. 49.
1682 wurde eine neue Kanzel eingebaut und (STREBLE/WISSNER 2013, S. 49) im selben Jahr ein aufwendiger Messingleuchter gestiftet. Hinsichtlich der Bildausstattung erfolgte ein selbst für das stiftungsfreudige Augsburg in seiner Konzentration auf einen einzigen Zeitpunkt beispielloser Stiftungsboom. 1684 ist als Stichdatum für den reichen Bildbestand von St. Anna festzuhalten, der über die Emporenmalerei hinaus das Erscheinungsbild der Kirche prägt (LINK 2013a, S. 422f.). Die zwölf Emporenbilder aus den Jahren 1684-86 stammen von der Hand Fisches d. Ä. und Spillenbergers und zeigen die *Passion Christi* in Einzelszenen vom Abendmahl bis zur Auferstehung (STREBLE/WISSNER 2013, S. 49). 1681-86 wurde auch der Ostchor durch einen Umbau des Lettners geöffnet (GRIBL 2022, S. 3; 34).

1532 JESSE/REDAKTION 2009.

Westfälischen Friedens, das zum Friedensfest am 8. August 1748 in der erneuerten Kirche groß gefeiert werden sollte. Gleichzeitig mussten vorhandene Schäden ausgebessert werden.[1533] Unter den ausgeführten Reparaturarbeiten sticht insbesondere der Abbau der Holzdecke und die Anbringung der Tonnenwölbung mit dreigliedrigem Bergmüller-Fresko und Stuck von Johann Michael Feichtmayr hervor.[1534]

Die zeitgenössisch meist *Reparationsbau* genannte Erneuerung von St. Anna war dem epochentypischen Ideal der optischen Harmonisierung vormals disparater Sakralräume verpflichtet, allerdings entstand ein höchst ungewöhnliches Vexierspiel verschiedener Bauabschnitte, das als Reflexion des nach vorn und hinten blickenden, in Jubiläen denkenden und in Friedensgemälden die Wechselbezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart geradezu manisch durchdeklinierenden typisch Augsburger Geschichtsverständnisses gedeutet werden kann. St. Anna wurde durch die Umgestaltung von 1748 zum Gedenkraum der

1533 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 329.
Zwar schritten die am 2. September 1747 begonnenen, durch Kollekten in den protestantischen Kirchen mitfinanzierten Arbeiten schnell voran und waren nach nur 14 Monaten am 10. November 1748 vollendet, konnten den Zeitrahmen aber nicht ganz einhalten, da ein einheitliches Gesamtkonzept fehlte. Stattdessen wurde jeder neue Bauabschnitt nach Vollendung des bisherigen von den vier für den Bau bestimmten Deputierten Sigmund Jacob Amman, Johann Ulrich Ritter, Johann von Stetten und Johann Georg Morell überdacht. Die Planung erfolgte mithilfe der beiden Werkmeister Schneidmann und Johann Philipp Leipold. Das Ergebnis musste dem protestantischen Ratsteil vorgelegt, begründet sowie verteidigt werden und konnte dann erst genehmigt und ausgeführt werden. Geldmangel spielte bei den zögerlichen Entscheidungen eine gewisse Rolle. Der Bau musste letztlich durch drei weitere Kollekten in allen sechs protestantischen Kirchen, Privatspender und Darlehen mit Zinsbelastung finanziert werden. Für die Genehmigung einer Baumaßnahme durch den Rat stellte die Übernahme der entstandenen Kosten durch Wohltäter einen, wenn auch nicht den entscheidenden Faktor, dar (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 329f.).

1534 STREBLE/WISSNER 2013, S. 49.
Daneben erfolgte u. a. der Einbau neuer Obergadenfenster im Langhaus und die Neuausrichtung desselben auf die Fuggerkapelle, die formell in den Kirchenraum eingebunden wurde. Die Neuausrichtung erfolgte vermutlich in bewusster Abgrenzung zur geosteten Barfüßerkirche, aber besonders am Ostchorbogen konstatierte Bauschäden ließen eine einschneidende Veränderung an dieser Stelle wohl ebenfalls nicht ratsam erscheinen. Durch die Neuausrichtung wurde die von Patronat und Konfession her eigentlich nicht zugehörige Fuggerkapelle zum neuen Raumabschluss. Die konfessionelle Grenze innerhalb des Kirchenraums, durch die niedrige Marmorschranke nur zurückhaltend angedeutet, wurde gestalterisch akzentuiert und beinahe negiert. Dadurch konnte die Orgel hinter dem Altar der Fuggerkapelle wie in Evangelisch Heilig Kreuz und St. Ulrich optisch fest mit dem Predigtraum verklammert werden (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 345f.). Es entstand kein scharfer Gegenentwurf zur vorreformatorischen Tradition, sondern deren selbstverständliche Indienstnahme. Die von katholischen Künstlern formulierten sakralen Raumideale des Jahres 1748 waren nicht mehr spezifisch konfessionell, sondern wurden anscheinend als universal gedeutet. Die Konfessionen konkurrierten in einem typischen Verhalten der Paritätischen Situation mit verwandten Mitteln um die gleichen Ideale der ostentativen Demonstration von Glaubensstärke, Wohlergehen und Freigiebigkeit durch aufwendige Bauvorhaben. Durch die Umgestaltung geschah eine aktive Übernahme der Verantwortung für den Gesamtraum des formal einheitlich erneuerten Gotteshauses, dessen Kernbau nun die Fuggerkapelle bildete, in der im Rahmen des Umbaus durch die protestantische Kirchengemeinde ebenfalls Restaurierungsarbeiten stattfanden. Die Fuggersche Verwaltung genehmigte diese vorbehaltlos unter der Auflage, dass die Orgelflügel wegen der auf diesen befindlichen Porträts der Vorfahren erhalten blieben. Die Neuausrichtung des Kirchenbaus nach Westen unterstrich das Nutzungsrecht der protestantischen Gemeinde für die Fuggerkapelle, die offensichtlich zur Beichte genutzt wurde. Vor deren Chorgitter fand 1732 die Weihe eines Kandidaten statt (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 362-365).

hundertjährigen Augsburger Parität und gewissermaßen selbst zu einem gebauten Friedensgemälde.[1535]

Die massiven Umbrüche der Mediatisierung führten innerhalb der Augsburger protestantischen Kirche zu eingreifenden Einschnitten. Bei der Verschmelzung der sechs auf drei Pfarrsprengel 1814 konnte St. Anna mit ihrer neuen Filialkirche Evangelisch Heilig Kreuz ihren Status als Pfarrkirche allerdings bewahren.[1536] In der Fuggerkapelle wurden 1817/18 Veränderungen anlässlich des 300. Reformationsjubiläums[1537] sowie Gedenkjahrs der Anwesenheit Luthers in St. Anna[1538] wohl nach Plänen von Johann Michael Voit vorgenommen. Die weitgehende Wiederherstellung des alten Zustands der Fuggerkapelle war dann Ziel einer umfassenden Renovierung 1921/22.[1539]

Während der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 wurden die Kirche und die angebauten Kapellen sehr stark beschädigt.[1540] Die Wiederherstellung dauerte 30 Jahre und wurde 1974 weitestgehend abgeschlossen.[1541] 2006 bröckelte der Stuck aufgrund statischer Probleme im

1535 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 365.
Den enormen Aufwand und die Hochstimmung nach Abschluss der Erneuerung überliefert ein handschriftlich in StadtAA/00405/691 tom III überliefertes Gedicht, das folgendermaßen anhebt:
Gottlob die Kirch ist repariert.
Ein großes Werck beglückt vollendet:
diß Gottes Hauß ist schön geziert:
die Kosten sind wohl angewendet.

1536 KIESSLING 2013d, S. 574; 590.

1537 STREBLE/WISSNER 2013, S. 49.

1538 BUSHART 1994, S. 49.

1539 PAULA 2010.

1540 RÖSSLE 2004, S. 70.
Durch einen Bombeneinschlag im Westchor im Bereich der Fuggerkapelle brannte das Dach völlig aus. Die Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs wurden stark in Mitleidenschaft gezogen und die Gewölbe des Mittelschiffs anschließend durch Witterungseinflüsse durchfeuchtet. Die Fresken wiesen infolge von Rauch- und Staubentwicklung schwere Schäden auf. Der Dachschaden führte ebenfalls zur schweren Beschädigung der Goldschmiedekapelle. Das hölzerne Orgelgehäuse der Fuggerkapelle war zerstört, die Bildflügel aber ausgelagert. Die Westwand der Fuggerkapelle stürzte ein, was zu Schäden am Gewölbeschmuck, dem Mosaikfußboden und der Emporenbrüstung führte. Auch die weitere Ausstattung und die Epitaphien der Kapelle wurden zum Teil vernichtet. Der Kreuzgang und die Heilig-Grab-Kapelle wiesen inklusive Ausstattung keine nennenswerten Zerstörungen auf (StadtAA/unverzeichnet, Haberstock, Eva: Die Zerstörung Augsburgs […]. Augsburg 2004, S. 59; 81-85).

1541 StadtAA/unverzeichnet, Haberstock, Eva: Die Zerstörung Augsburgs […]. Augsburg 2004, S. 59; 85f.
Zunächst beseitigten Gemeinde und Mesner die schwersten Schäden, glasten die Fenster neu ein, deckten das Dach teilweise neu und befestigten die kupferne Haube wieder auf dem Turm. Im Mai 1947 wurden die beiden Gewölbe im nördlichen Seitenschiff neu gemauert und der Kreuzgang einer gründlichen Renovierung unterzogen. 1948 konnte eine neue Chororgel auf der Lettnerempore zum gottesdienstlichen Gebrauch geweiht und durch einen Emporenumbau ein Raum für kirchenmusikalische Aufführungen geschaffen werden. Weitere Restaurierungsarbeiten an den Deckengewölben, Seitenschiffen, der Fuggerkapelle, dem Kreuzgang sowie der Goldschmiedekapelle dauerten von 1949-53 an. Am 31. August 1952 wurde die Kirche mit mittlerweile gereinigten Fresken der Gemeinde übergeben. Bei einer gründlichen Renovierung der Kirche 1973/74 wurden dann die alten Kirchenbänke entfernt, ein neuer Marmorfußboden mit Bodenheizung gelegt, ein Teil der Lettnerempore abgetragen und ein Teil der Orgel mit Spieltisch an die Gemeinde in Gersthofen abgegeben. Nach einer Schließung der Kirche über den Sommer 1973 hinweg konnten am 24. März 1974 wieder Gottesdienste in St. Anna stattfinden. Als letztes Bauvorhaben vor dem Abschluss der großen Kirchenrenovierung wurde der Innenhof des Kreuzgangs entfeuchtet und neu gestaltet (BAIER 2013, S. 717;

Dachstuhl, sodass ein Sicherungsnetz unter der Decke eingespannt werden musste. Als 2007 eine neue, auf fünf Jahre angelegte Bauperiode begann, war das Gewölbe vom Einsturz bedroht.[1542] Die Generalsanierung der Gesamtanlage 2007-14 schlug mit einem Kostenvolumen von 7 Mio. € zu Buche.[1543]

Hierbei wurden nebst vielen weiteren Maßnahmen 2011 die Fresken in ihrer ursprünglichen Farbenpracht wiederhergestellt.[1544] Mit dem Abschluss der Kirchensanierung ist die Zukunft von St. Anna und damit die der seit dem Zweiten Weltkrieg letzten original erhaltenen Bergmüller-Fresken in einer Pfarrkirche der Augsburger Altstadt[1545] wieder gesichert.

4.8.2 Die Deckenmalerei in St. Anna

Der Gedanke, die spätgotische Flachdecke zu ersetzen, kam bei den beiden Zechpflegern[1546] vor Beginn der offiziellen Erneuerungsarbeiten am 14. Juni 1747 auf. Zu diesem Zeitpunkt befand sich nach Beendigung der Bauarbeiten am Hauptbogen die Kirche durch Schmutz und Staub in einem besonders unansehnlichen Zustand. Das bereits stehende Gerüst gab Anlass zur Vorbringung des Wunsches an den Geheimen Rat, die alte, wenig attraktive und schadhafte spätgotische Flachdecke durch eine andere Decke zu ersetzen. Hinter diesem Anliegen standen sowohl der Architekt Schneidmann und die Deputierten als auch Pfarrer Urlsperger und sicher der größte Teil der Gemeinde. Um die Frage der Art der neuen Decke wurde lange gerungen. Zwei alternative Lösungen waren denkbar: die erneute Aufführung einer hölzernen Decke mit Stuckarbeiten und hölzernen Bögen oder ein Steingewölbe. Beide wurden dem Rat präsentiert, der sich bei der Entscheidungsfindung Zeit ließ. Kurz vor Baubeginn gab der Rat eine ausweichende Antwort.[1547] Am 17. September wurden nochmals

719; 721).

1542 BAIER 2013, S. 723.

1543 KASCH 2013, S. 753.

1544 STREBLE/WISSNER 2013, S. 6.
Zuvor waren die Fresken stark nachgedunkelt. Zwei Fotografien der Fresken während der von Feulner und Häffner Architekten aus Ellingen geplanten Generalsanierung, bei der baur planung aus München u.a. die restauratorische Fachbauleitung innehatte (O.A. O.J.h), zeigen den Kontrast anschaulich.

1545 STREBLE/WISSNER 2013, S. 6.

1546 Die Deputierten, eine Art Bauleitungskommission, waren am 2. September 1747 in ihr Amt eingesetzt worden. Vor diesem Zeitpunkt waren die Zechpfleger Amman und Ritter zuständig (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 329f.) Zu ihnen traten Johann von Stetten und Morell, beide Oberkirchenpfleger (STREBLE/WISSNER 2013, S. 49).

1547 *Die Question affirmative zu beantworten, erheischt nicht so wohl die Nothdurft und angebl. Schadhaftigkeit der Dille selbst, als vielmehr der Wohlstand, Zierde und Verlangen des größeren Theils der Pfarr-Gemeinde. 2. Ob aber sodann wiederum nur eine hölzerne Decke mit Stuckhador-Arbeit und hölzernen*

beide Alternativen vorgestellt.[1548] Erst am 7. Oktober konnte in der wöchentlichen Sitzung der Deputierten die Entscheidung für ein Gewölbe bekanntgegeben werden,[1549] das bis kurz vor Weihnachten nach 16 Tagen Bauzeit fertiggestellt war.[1550]

Die Arbeiten ruhten fortan und konnten aufgrund des schlechten Wetters[1551] erst spät wieder fortgesetzt werden. Bereits während der ersten Sitzung im neuen Jahr am 13. Januar kam die Frage der Gestaltung des neuen Gewölbes zur Debatte. Der meist für die Kontakte mit den Künstlern zuständige Deputierte Johann von Stetten brachte die Frage nach der Ausgestaltung des Kirchengewölbes mit Stuck auf und sprach die Möglichkeit einer Freskierung an, da Schaur ihm eine Spende von 100 fl für diesen Zweck zugesagt hatte. Um dem Rat Vorschläge für den Stuck machen zu können, wurde Schneidmann beauftragt, Ignaz Finsterwalder und Feichtmayr um einen Überschlag und eine Zeichnung zu bitten. Bzgl. der Malerei sollte an Bergmüller hinsichtlich Themenvorschläge und Preisvorstellungen herangetreten werden.[1552] Ebenso einigte man sich darauf, dass die Ausmalung aller fünf möglichen Felder zu viel, die eines Feldes zu wenig sei.[1553]

Bögen? Oder aber mit gesprengten und gewölbten Bögen von Stein gemacht werden solle? Ist eine questio altioris indignati[oni]*s* [tiefer zu erforschende Frage]: *Worüber allvordrist denen Peritorum in Arte* [Kunstsachverständige] *Architectonica gründl. Gutachten zu verlangen* (StadtAA/00405/690, Beilage 26 zu Beilage 25 vom 26. August 1747, zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 331).

1548 *2. wegen Machung einer neuen weissen Dille mit einem der Höhe nach wohl proportionierten Hohlkehle und Stuckador=Arbeit beeden obgesagten Meistern an befohlen worden einen ordentl. Riß und Überschlag […] zu machen. Weilen sich aber Maurermeister Schneidmann sogleich ausgebeten, ihm zu erlauben, auch einen besonderen Riß und Modell wegen eines neu auf zuführenden gantz gemauerten Gewölbs mit gesprengten Bögen, samt einem Überschlag aller hierzu erforderlichen Materialien und Eisenwerk, zu verfertigen: inmassen er nach all seinem besten Wissen und Gewissen nicht anders einnrathen könnte, dann ein gemauertes Gewölb, so von immer währender Dauer, einer ausgeschalten hölzernen Dille mit einer Hohlkehle und Stuccador-Arbeit, an welch letzterer in wenig Jahren zumahlen bey eindringender Nässe, oder wegen der beständigen Abwechslung des Wetters, wegen Schwindung der Bretter, Latten oder Reiflen, sonderlich wo selbe aneinander gestoßen werden, sich bald Risse zeigen, folglich die Dille selbst wider Nothleiden dörfte, weit weit vorzuzihen* (StadtAA/00405/690, Beilage 29 vom 17. September 1747, zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 331).

1549 *Endlich und nachdem in der unterm 7 Oct: alhie gehalten geheimen Raths-Conferenz beschloßen worden, das Schiff in der St. Anna Kirche gantz von Mawrwerck zu gewölben, so hat man ex parte Deputationis in Erwartung Oberherrl. Resolution od Decrets nach folgende Veranstaltung vorgekehret* (StadtAA/00405/690, Sessio VIta. Actum et continuatum d. 7. Oct. 1747, S. 24).

1550 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 330-332; 334.
Nachdem Mr. Schneidmann die Anzeige gethan, daß er nunmehro Gottlob! Versprechen gemäß in 16. Tagen mit dem Decken-Gewölb dergestalten fertig wordenseye, daß die Schluß-Steine geschlagen, werden können, er auch zu solchem Ende bereit einen Hochlöbl. Geheimb Rath gehorsamst invitirt habe, diesem Actu gdg beyzuwohnen, […] so ist bey solchem actu folgendes vorbey gegangen (StadtAA/00405/690, Sessio XVII. Actum d. 20. Xbris 1747, S. 54).

1551 Weitere Unterlagen zur Kirchenrenovierung wie Klagen über die widrige Witterung befinden sich laut Auskunft Barbara Rajkays in SuStBA/2° Cod. Aug. 350. Aufgrund der aktuellen Renovierung der Staats- und Stadtbibliothek befindet sich deren Handschriftenbestand in der Bayerischen Staatsbibliothek München, wo SuStBA/2° Cod. Aug. 350 nicht auffindbar war.

1552 *Wegen einer Mahlerey al fresco aber wurde die Abrede genommen, per tertium mit dem H. Bergmiller sprechen zu lassen, was er für ein Stück dergl. Mahlerey fordern möchte? Und was für Gedancken er allenfalls hätte?* (StadtAA/00405/690, Sessio XIX. Actum d: 13. Jan. 1748, S. 63).

1553 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 335.

Dass Bergmüller gleich zu Beginn der Überlegungen in diese miteinbezogen wurde, zeigt seinen Ruhm als Freskant. In den vergangenen Jahrzehnten hatte er sich in und um Augsburg eine große Zahl an Referenzen geschaffen. Von vergleichbarer Bedeutung für die Anfrage dürfte die Konkurrenzsituation mit der Barfüßerkirche gewesen sein. Die Relevanz der Tatsache, dass Bergmüller dort tätig gewesen war, wird im Gutachten zu Bergmüllers Entwürfen der beiden etablierten Künstler Johann Jacob Haid und Ridinger deutlich, in dem sie feststellen, dass die Malerei ungleich kräftiger ausfallen werde als in der Barfüßerkirche.[1554]

Beide Zyklen beziehen sich auf Leben, Sterben und Wiederkehr Christi und weisen deutliche Ähnlichkeiten auf.[1555] Die Barfüßerkirche und St. Anna waren die beiden größten protestantischen Kirchen der Stadt, was die Konkurrenzsituation besser verständlich macht. Diese resultierte aber auch aus der pietistischen Prägung von St. Anna unter Urlsperger, der die historisch stärker der lutherischen Orthodoxie verhaftete Barfüßerkirche gegenüberstand.[1556] Ferner handelte es sich bei Bergmüller um den bedeutendsten wie anerkanntesten Freskanten in Augsburg. Seine interkonfessionelle Beauftragung stand ebenfalls in der Tradition der Barfüßerkirche. Eine Diskussion über ihn fand nicht statt.[1557]

An den Rat hieß es zunächst unbestimmt, *ob nicht das neu erbaute Gewölb auch mit etwas weniger Stuccador-Arbeit und Mahlerey al fresco ausgezieret werden wolle, damit das Gewölb nicht so gar leer und bloß stehe?*[1558] Der Bericht fährt mit der Klage über das knapp gewordene Geld fort, weshalb zur Fortführung des Baus unbedingt eine neue Kollekte benötigt würde, die am 8. auf den 25. März terminiert wurde. Wegen des Geldmangels lehnte der Rat die Ausführung von Stuck und Fresken ab. Allerdings hatten bereits zuvor die Deputierten ihren Wunsch nach einer angemessenen Gewölbedekoration weitergeführt. Am

1554 DREYER 2017a, S. 85; 96.
Wurden auch die übrige 2. Stück projectierte Mahlereyen von H. Bergmiller producirt, und nun dann H. Ridinger und H. Heys gleiches Sentiment, wie bey den meisten hierüber gefället, cum addito: es werde diese Mahlerey ungleich kräftiger ausfallen, als die in der Barfüßer Kirche (StadtAA/00405/690, Sessio XXXII. Actum d. 11. May 1748, S. 104).

1555 EPPLE 2001, S. 41.

1556 Der Gegensatz zwischen Pietismus und Orthodoxie blieb weiter bestehen, als sich durch Urlspergers Einfluss die Ideen des Pietismus in Augsburg allmählich durchsetzten (JESSE 1998). Die Barfüßergemeinde war pietistischem Gedankengut gegenüber durch das Wirken des Pfarrers Johann Philipp Treuner (1707-17) und seines Nachfolgers Lomer (JESSE 1983, S. 263) zwar prinzipiell aufgeschlossen. Ebenso zog Urlsperger selbst seinen Gesinnungsgenossen Georg Gottlieb Preu nach Augsburg (JESSE 1983, S. 275f.), der von 1743-58 als dritter Diakon an der Barfüßerkirche fungierte (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 294). Die starke orthodoxe Tradition an der Barfüßerkirche (JESSE 1983, S. 263) wird aber durch das Beispiel des ersten Diakons Abraham Wagner (1707-24) (BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001, S. 293) deutlich, der öffentlich zum Kampf gegen pietistische Kreise aufrief (JESSE 1983, S. 263).

1557 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 342; 355.

1558 StadtAA/00405/690, Beilage 49 vom 12. Februar 1748, zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 335.

10. Februar lagen Kostenvoranschläge Schneidmanns sowie Dessins Finsterwalders und Feichtmayrs vor. Bergmüller hatte noch keine Entwürfe geliefert, man hatte sich aber schon auf drei Felder festgelegt.[1559] Johann von Stetten wollte daher

> *sondirn, was er für seine Arbeit in 3. Feldern fordern möchte? Zumahlen aber derselbige seine Gedancken dahin geäußert, daß er gesonnen wäre, in das erste Feld den Statum Hominis naturae, das ander Feld den Statum legis und in das 3te Feld den Statum Evangelii S. Gratiae zu mahlen, so [unleserlich] resolvirt, noch vorläufig auch mit dem H. Seniore Urlsperger hirüber zu conferieren u. dessen Gedancken zu vernehmen.*[1560]

Bergmüller beabsichtigte also, den Entwicklungsablauf vom paradiesisch-natürlichen Zustand des Menschen über das Zeitalter des Gesetzes ab Mose bis hin zur Gnade anschaulich zu machen, was unwillkürlich an das Programm der Barfüßerkirche erinnert.[1561]

Die kleinere auszumalende Fläche in St. Anna stand jedoch einem vergleichbar komplizierten Programm entgegen[1562] und Bergmüllers Vorschlag fand nicht die Zustimmung Urlspergers. Dieser hatte sich als persönlichen Wahlspruch *Evangelium Jesu Christi eruditio mea*[1563] gewählt und bestand bei der Ausstattung seiner Kirche auf dem Primat des Evangeliums.[1564]

Ein Programm ähnlich jenem der Barfüßerkirche war in seiner Vielschichtigkeit für Urlsperger wohl zu kompliziert, zu wenig anschaulich in seiner beziehungsreichen Symbolik und wegen der Vielzahl der zu lesenden Sprüche und Zitate für den Großteil der Gemeinde zu schwierig. Sein Wunsch war eine klar verständliche, die Bibel illustrierende Malerei.[1565]

Dies wurde deutlich, nachdem am 1. April eine weitere Kollekte die unverhofft hohe Summe von 5.100 fl[1566] eingebracht hatte. Einige Spender bezogen sich direkt auf die projektierte Malerei. Daher wurde Bergmüller zur Sitzung am 14. April eingeladen

> *und obwohlen derselbe sein vorigen Dessein widerum proponirt, so kam doch im Gegentheil in Vorschlag, ob man nicht auf Christi Leyden u. Tod in einem, Auferstehung im andern und Himmelfahrt im 3 ten Feld, oder auf die Erschaffung, Erlösung und Heiligung in 3. Feldern antragen wollte? Endlich aber wurde proponirt: Christum in dem ersten Feld als ein Prophet, in dem andern Feld als Hohepriester, und im dritten Feld als König, nach seinem 3. fach Mittler Amt*[1567] *vorzustellen,*

1559 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 335.
1560 StadtAA/00405/690, Sessio XXIII. Actum d: 10. Febr. 1748, S. 80f.
1561 DREYER 2017a, S. 96.
1562 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 356.
1563 DREYER 2017a, S. 96.
Das Evangelium Jesu Christi [ist] meine Unterweisung.
1564 DREYER 2017a, S. 96.
1565 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 356.
1566 Exakt 5.100 fl 21 x (StadtAA/00405/700 tom III, Consignatio der am Sonntag Judica d. 31 Mart: 1748 von allen 6. Evangel. Pfarr-Gemainden erhobenen Zweyten Kirchen Collecte).
1567 Die Lehrbildung vom dreifachen Amt Christi entstammt der reformatorischen Theologie mit Ursprung bei Luther, der von einem zweifachen Amt Christi als Priester und König sprach. Das priesterliche Amt nahm den Vorrang ein, da es das Gottesverhältnis betrifft. Die Prädikationen Christi als König, Priester und Prophet gehen auf biblische Christustitulaturen zurück. Auch die Dopplung des Königs- und Priesteramtes weist eine biblische Wurzel auf. Die Dreiheit der Ämter als König, Priester und Prophet ist erstmals bei Eusebius zu

> *welches auch begnehmigt, und von dem Seniore gemeldet worden, daß man solchernach im ersten Feld die Berg Predigt Christi aus Math: Cap. V. VI. et VII. im andern die Creuzigung desselben, aus Johann: XIX v. 30. und in d. 3 ten Christi Zukunfft zum Jüngsten Gericht mahlen könnte nach Matth: XXV, 31. seque.*
> *Nota am Rand: alles nach dem Spruch Joh: XIV, 6 Ich bin der Weg (nach no. 2 conferatur Ebr: XIX. et X.) und die Wahrheit (nach no. I.) und das Leben (nach no. 3.) niemand kommt zum Vater dann durch mich.*[1568]

Gemäß diesem Entschluss führte Bergmüller seine Fresken zu den Themen der *Bergpredigt* (Abb. 124), der *Kreuzigung* (Abb. 125) und des *Weltgerichts* (Abb. 126) aus.[1569]

Die Diskussion über die Themen der Fresken zeigt, dass die Gestaltung protestantischer Kirchen stark vom Aushandlungsprozess der Gemeinde bestimmt war und kaum dem Willen eines einzelnen kunstsinnigen Auftraggebers oder gar jenem des oft nicht konfessionell fixierten Künstlers selbst entsprach,[1570] auch wenn in St. Anna Urlsperger einen großen Einfluss hatte.

Auf die Frage nach dem Preis gab Bergmüller an, *daß er zuvor seines Theils die eigentl. Breite und Länge von dem Gewölb wissen müßth; […] auch daß er in dem Preiß der Kirche zulieb sein äußerstes thun u. facilirn wolle*[1571] und bat sich etwas *Gedanck-Zeit […] Projecta zu erfertigen*[1572] aus.

Am 20. April erging an den Geheimen Rat die offizielle Anfrage zur Genehmigung der aus Stuck und Fresken bestehenden Gewölbezier. Die Deputierten stützten ihren Vorstoß damit, dass dieser Gedanke allgemeinen Beifall gefunden habe. Die Spenden spezifisch zur Freskierung des Gewölbes wurden erwähnt und darauf hingewiesen, dass die Fresken keine und der Stuck marginale Mehrkosten verursachen würden. Dazu erfolgte die Übergabe eines schriftlichen Konzepts für die Ausmalung. Am 9. Mai wurde bekannt, dass der Rat nicht über dieses Thema entscheiden konnte, ohne Risse zu Malerei und Stuckatur vorliegen zu haben. Die Deputierten übergaben daher

> *das inzwischen von Herrn Berkmiller uns zugestellte Dessein über die erste Mahlerey nehmlich die Berg Predigt Christi und dessen andurch vorstellendes Prophetisches Amt zu Hochgnedigster Approbation, welchem die andern 2. Projekte, so er noch unter Handen hat, nach deren Einlieferung wir gleichfalls gehorsamlich zu übergeben*

finden. Luther konnte durch seine ausdrückliche Formulierung des zweifachen Amts der Tradition einen neuen Ansatz geben, den Calvin auf das dreifache Amt erweiterte, wobei das königliche Amt den Vorrang besaß. So übernahmen es zunächst die Reformierten und im 17. Jahrhundert auch die lutherische Orthodoxie. Während der Aufklärung wurde diese Tradition unverständlich, da sie für die Dreiheit des Amtes Christi keine Verwendung mehr hatte und allenfalls am prophetischen Amt als Lehrer interessiert war (BORNKAMM 1986, S. 1f.).

1568 StadtAA/00405/690, Sessio XXVIII. Actum d: 14. April 1748, S. 95, zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 336.

1569 ENGELBERG 2021, S. 347.

1570 ENGELBERG 2021, S. 347.

1571 StadtAA/00405/690, Sessio XXVIII. Actum d: 14. April 1748, S. 95f.

1572 StadtAA/00405/690, Sessio XXVIII. Actum d: 14. April 1748, S. 96.

nicht ermangeln werden.[1573]

Die Entwürfe für die beiden anderen Fresken übergab Bergmüller wenig später. Sie wurden in der Sitzung des 11. Mai besprochen.[1574] Während dieser kam es zu einer Diskussion über eine Änderung an Bergmüllers Entwürfen.[1575] Bei der ursprünglichen Komposition der *Kreuzigung* waren vom rechten Schächer nur die Füße und ein Teil des Unterkörpers sichtbar, allerdings war erwünscht, dass er möglichst ganz dargestellt wurde. Das Bildfeld wurde daher vergrößert, sodass Bergmüller weiteres Personal unterbringen konnte. Ferner gewann Bergmüller Raum für die Darstellung des Wappens des Hauptmanns Welser anstelle dessen Namens.[1576] Vermutlich brachte insbesondere Urlsperger aufgrund der schlechten Lesbarkeit Kritik an Bergmüllers Entwurf der *Kreuzigung* vor.[1577]

Das *Weltgericht* sollte Christus als Menschensohn darstellen und ein ursprünglich geplanter Drachenkopf weggelassen werden. Stattdessen symbolisiert ein Schlund mit aufflammendem Feuer und starkem Rauch die Hölle, wodurch dieser Freskenteil ein wenig leer wirkt. Dass Bergmüller diese gewünschten Adaptionen übernahm, zeigt, wie bemüht er einerseits war, die Vorgaben der Auftraggeber zu erfüllen, und andererseits, wie genau seine Entwürfe von den Deputierten auf ihre religiöse Stimmigkeit und protestantische Aussage geprüft wurden.[1578] Bei allen hohen Ansprüchen seitens der Deputierten und Urlspergers an Bergmüllers Kunstfertigkeit hatte diese sich hinter der gestellten Anforderung der Umsetzung protestantisch-pietistischen Gedankenguts zurückzustellen,[1579] in die er sich nach Ablehnung

1573 StadtAA/00405/690, Beilage 80 vom 9. Mai 1748, zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 336.

1574 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 358-

1575 StadtAA/00405/690, Sessio XXXII. Actum d: 11. May 1748, S. 104f.

Man hielte aber ex parte Deputationis, und gedachter Peritorum dafür, daß bey der Creuzigung Christi der Schächer zur Rechten Hand, als von welchem nichts als nur die Füße und etwas weniges von dem untern Leib gesehen würde, möchte abgeändt werden, daß man denselben gantz sehen könnte; zu dem Ende wurde resolviert, weilen es bey der von dem Mr. Schneidmann entworfenen Quadratur od Einfassung nicht geschehen könnte, oder das gantze Project geändert würde, eine Oval-Quadratur zu machen, als wodurch man mehr Spatium gewinnen könnte.

Weilen aber nach der Hand d H. Bergmiller fand, daß auch hierdurch der Sache noch nicht geholfen seye, so wurde die Quadratur in dem mittlern Feld länger ausgetragen, und dadurch endl. so viel Spatium erlanget, daß Er den Schächer gantz vorstellen könne, wornach sich auch ergebe, daß Er bey dieser Vorstellung und grö0ern Raum auch mehrere Personen anbringen könne.

Betr das Project von dem Jüngsten Gericht, so wurde da erinnert, daß der H. Christus in den Wolcken ohne Cron auf dem Haupt, und Scepter in der Hand, sondern bloß als des Menschen Sohn, jedoch mit seinen Wunden nach dem dicto: als dann werden Sie sehen in welchen sie gestosen haben, repraesentirt; der Drachen-Kopf aber, als der vorgestellte Höllen Rachen aber weggelassen, und ein blosser Schlund mit aufflammendem Feuer u: starckem Rauch gemahlet werden solle.

1576 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 360.

Unter den erstbemelten Guttätern zu der Fresco Mahlerey war der Erste H. Stadt Guarde Hauptmann Welser, dessen Namen auch H. Bergmiller in den Mittel-Stück der Creuzigung Christi geschickt angebracht (StadtAA/00405/690, Sessio XXVI. Actum d: 4. April 1748, S. 89).

In StadtAA/00405/690, Sessio XVII. Actum d. 20. Xbris 1747, S. 57 ist ein Wolfgang Hieronymus Welser als Anwesender bei den Feierlichkeiten zur Vollendung des Gewölbes genannt.

1577 DREYER 2017a, S. 96.

1578 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 360.

1579 DREYER 2017a, S. 96.

seiner Konzeption sensibel einfühlte.[1580]

Am 13. Mai stimmte der Rat dann der Anbringung von Stuck und Fresken zu. Bergmüller nahm zu einem unbekannten Zeitpunkt die Arbeit auf[1581] und beendete sie am 24. Juli.[1582] Preislich war er mit 450 fl für drei flache Freskenfelder der Pfarrei nicht unbedingt entgegengekommen,[1583] bewies beim Umgang mit den Änderungswünschen jedoch künstlerische Flexibilität und Feinfühligkeit.

Von den diese unterstreichenden Entwurfszeichnungen hat sich lediglich jene zum *Weltgericht* im Dekanat von St. Anna erhalten (Abb. 127). Nirgendwo in den Akten wird angesprochen, welcher Art – ob Zeichnung, Gouache oder Ölskizze – die Entwürfe Bergmüllers waren. Aus dem vorhandenen Blatt lässt sich herleiten, dass die verlorenen Entwurfszeichnungen in Öl ausgeführt waren. Der Entwurf zeigt Jesus noch mit Krone und Zepter, die Bergmüller zur Verdeutlichung des *Jesus Rex*-Mottos hinzugefügt hatte, sowie den Drachen.[1584] Das Blatt zur *Kreuzigung* bildete wohl ebenfalls die zunächst projektierte Version ab. Nur an der *Bergpredigt* findet sich im Sitzungsprotokoll keine Kritik. Der Entwurf dürfte der Ausführung entsprochen haben.

4.8.3 Bildbeschreibung

Die *Bergpredigt* (Abb. 124), wie die anderen Fresken einansichtig, aber im Gegensatz zu diesen von Osten, weist wie die ganze Ausmalung einen vorherrschenden Tafelbildcharakter auf, der einen Standpunkt des Betrachters beinahe zentral unterhalb der Fresken voraussetzt und zeigt in einem annähernd ovalen Freskenfeld mit Ausbuchtungen links und rechts zentral im Mittelgrund den segnenden Jesus auf einem Felsbrocken. Entlang des unteren Randes liegt die zuhörende[1585] Figur eines Mannes in orientalisierender Tracht. Weiter links im Bild wendet der zwei Kleinkinder stützende Oberkörper einer weiblichen Rückenfigur ihren Kopf in

1580 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 356.

1581 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 336f.

1582 StadtAA/00405/690, Sessio XLIII. Actum d: 27.st July 1748, S. 143f.
Nachdem H. Bergmiller, Kunstmahler, verschienen Mittwoch mit seiner Mahlerey völlig fertig worden, derselbe auch die accordierte Bezahlung á fl. 425. empfangen, so erstattete derselbe dato coram Deputatione für die ihm zugewandte Arbeit, höfl. Dank, meldend, daß er verspreche, daß man allerseiths mit solcher content seyn werde u: nahm hirauf, nach disseithiger Bezeugung sattsamer Zufriedenheit, seinen Urlaub.

1583 Bei ihm kostete ein großes Kuppelfresko ca. 500 fl, die Fresken einer kleineren Kirche ca. 150 fl (EPPLE 2001, S. 49). Der Gesamtpreis war immer noch höher als der durchschnittliche Jahresüberschuss der Zechpflege (Vgl. Tabelle 1), was die Signifikanz der Kollekten und Stifter verdeutlicht.

1584 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 358; 360.

1585 Sämtliche erwachsene Figuren im Mittel- und Vordergrund lauschen Christus. Bis auf vereinzelte Figuren sind sie alle auf ihn ausgerichtet.

Richtung Christi. Hinter dieser ist eine Frau in einer vom Bildrand ausgehenden Diagonalen von links unten nach rechts oben positioniert, hinter dieser am linken Bildrand der bärtige Kopf eines Mannes. Im Hintergrund dieser drei erwachsenen Figuren befindet sich ein rötlich hinterschienener Bergzug. Dies führt den Blick schräg nach links in die Tiefe.[1586] Im Mittelgrund der rechten Bildhälfte befindet sich die Gruppe der elf Apostel, zu Füßen Christi Petrus, schräg rechts über diesem auf einem Felsbrocken sitzend Johannes, die beide Christus lauschen. Die weiteren Apostel stehen hinter Christus zum rechten Bildrand hin, zunächst das Brustbild eines Apostels, dann ein vollfiguriger, auf Jesus blickender Apostel, auf den der erste Apostel blickt.[1587] Hierauf folgen sieben Apostel und Apostelköpfe, teils zu Christus, teils einander an- oder emporblickend.

Eine Sechsergruppe im Bild links von Christus beinhaltet drei diesem lauschende Frauen, das Haupt einer hellhaarigen Person, das den Betrachter anblickt, die Augen und der Haaransatz einer weiteren Figur sowie das Brustbild eines bärtigen Mannes, der seinen Blick von Jesus weg senkt. Dadurch, dass der rechte Teil dieser Gruppe sich teils hinter einem Abhang befindet, entsteht ein Grabeneffekt, der den Eindruck eines Breitenillusionismus des Bildes evoziert, bei dem der Bildrahmen nur einen Teil der Gesamtszene einfangen kann. Durch diesen Graben und das hintereinander angeordnete Terrain ergibt sich anstatt eines Höhenzugs eine reliefartige Tiefenstaffelung.[1588] Die rechte Hälfte des Freskos ist komplett von Terrain hinterfangen, in der linken Freskenhälfte ist der Blick auf den Himmel geöffnet. Partiell von einem Abhang sowie den Vordergrundfiguren verdeckt, steht im Hintergrund eine Achtergruppe, deren Mitglieder interagieren, zu Christus oder zum Mittel- und Vordergrundpersonal blicken sowie auf dieses weisen.

Das Fresko gewinnt durch seinen Aufbau mit der Gruppe mit Liegefigur im linken Bildvordergrund, den Aposteln im rechten Bildvordergrund jeweils an den Bildrändern, die beide diagonal vom jeweiligen äußeren Rand zur unteren Mitte hin angeordnet sind, sowie durch Jesus, der die Vertikalachse betont, den Charakter dreier Strahlen, die vom ausgestreckten Fuß der Liegefigur bzw. dem linken der beiden leicht darüber positionierten Büsche ausgehen, wodurch Tiefe vermittelt wird. Jesus kann mit den Aposteln bzw. der Gruppe vom Zuhörern links von ihm zusammengefasst werden, wodurch sich eine Gruppe von Zuhörern im linken Vordergrund, eine Gruppe um Jesus herum im Mittelgrund und eine Gruppe im Hintergrund ergibt. Zwischen dem Geschehen im Vorder- bzw. Mittelgrund und

1586 DIEDRICH 1959, S. 134.

1587 Bei einem der beiden Apostel, wohl dem ersten, handelt es sich um den das Geschehen bezeugenden Matthäus.

1588 EPPLE 2001, S. 41.

dem Hintergrundgeschehen ist ein großer Distanzsprung.[1589] Die Inschrift in der Stuckkartusche rechts des Bildes lautet *IESVS PROPHETA*.[1590] Die in der Stuckkartusche links des Bildes angegebene Bibelstelle ist *MATTH.Cp.V. VI.VII*.[1591]

Die Unterseite des ovalen, durch einen Wechsel aus horizontalen und geschwungenen Linien gegliederten Bildfelds der *Kreuzigung* (Abb. 125) nimmt felsiger Grund ein. Auf dem linken Felsen steht das Kreuz des Dismas, auf dem Felsen in der Mitte befindet sich zentral das Kreuz Christi sowie im rechten Bildteil das Kreuz des Gestas. Ein Stein zeigt das gemehrte Welserwappen,[1592] ein zweiter Stein trägt die Jahreszahl 1748. Das Kreuz des Dismas ist in leicht nach rechts gedrehter Rückenansicht dargestellt. Er blickt auf Jesus. Am linken Freskenrand stehen zwei interagierende Legionäre. Der linke stützt sich auf eine Hellebarde, der rechte zeigt mit der linken Hand auf das Kreuz Christi. Über diesem gleißt die rote Sonne. Das Kreuz Christi teilt das Bildfeld in zwei Hälften. Der Stoff seines Lendenschurzes weht im Wind nach rechts,[1593] sein Haupt ist von Lichtstrahlen hinterfangen. Der *Titulus Crucis* fällt diagonal zur linken Seite ab. Am Fuß des Kreuzes liegt der Schädel Adams. Bei diesem kniet die sich an den Unterschenkel Christi schmiegende Maria Magdalena[1594] mit einem nach rechts im Wind wehenden Tuch. Unter ihren Füßen liegt ein Stein mit der *JGB*-Ligatur. Vom Betrachter aus links des Kreuzes steht die klagende Maria, die sich mit ihrem Schleier die Tränen trocknet und zu Jesus blickt, hinter ihr der kummervoll zu Jesus blickende Johannes. Im Bild links von Maria stehen Maria Kleophas und Maria Salome, von der das Haupt sichtbar ist. Maria Kleophas hat ihre gefalteten Hände gen Himmel erhoben und blickt zu Christus. Mit ihrer von Schleierstoff verhüllten rechten Hand tupft sie ihre Tränen ab.

Den rechten Bildteil nimmt das Kreuz des bärtigen Gestas mit langem, braunem Haar ein. Es ist als Antoniuskreuz ausgeführt[1595] und zum Kreuz Christi gewendet. Seine Arme sind an den Querbalken gebunden. Er wendet seinen Blick von Jesus ab. Um seinen Kopf herum nimmt der wolkenverhangene, von links nach rechts dunkler werdende Himmel, eine feurige Farbe an. Aus diesem Himmelsabschnitt schlägt ein Blitz in ein steiles Gebirge mit deutlicher Quadratur rechts des Schächers im Hintergrund des rechten Bildrands. Hinter dem

1589 EPPLE 2001, S. 41.

1590 *Jesus [ist der] Prophet*.
Ein rechteckiger kleiner Ausschnitt der Kartusche und des Apostelkopfs mit gelbem Gewand ganz am rechten Bildrand wurde 2011 nicht restauriert.

1591 [6]*Selig, die hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit; / denn sie werden gesättigt werden.*
[7]*Selig die Barmherzigen; / denn sie werden Erbarmen finden.*

1592 Das Wappen weist den Stifter als Mitglied der Bartholomäus-Linie der Welser aus (ZIMMERMANN 1970; Tafel 118, Abb. Nr. 3502; Register S. 29).

1593 An diesem ist die rechts des Kreuzes leicht sichtbare Quadratur auszumachen.

1594 Johannes nennt als Personen am Kreuz *seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala* sowie *den Jünger, den er liebte* (Joh 19,25-27).

1595 Eine typische ikonographische Variante der Schächerkreuze (JONUKS/JOOSU 2013, S. 131).

Gestaskreuz ziehen Legionäre durch das Bild, von links ein Reiter, die Brustbilder zweier miteinander interagierender Legionäre, eine Hellebarde bzw. Lanze führend, sowie ein Legionärskopf. Der Distanzsprung zwischen dem Hauptgeschehen und dem Legionärszug erzeugt in Kombination mit dem evozierten Grabeneffekt ähnlich wie bei der *Bergpredigt* einen starken Breitenillusionismus.[1596] Die Kartuscheninschrift links des Bildes lautet *IESVS SACERDOS*.[1597] Die in der rechten Kartusche angegebene Bibelstelle ist *IOH.XIX V.XXX.*[1598]

Das *Weltgericht* (Abb. 126) zeigt über der Bildmitte den auf Wolken thronenden Jesus mit von Lichtstrahlen hinterfangenem Haupt vor einer von oben erleuchteten, die Fläche des Hintergrunds füllenden Wolkenbank.[1599] Der Hintergrund ist heller und perspektivisch kleiner gestaltet als der Rest der Bildfläche, da Bergmüller hier nicht nur die Illusion von Breite, sondern auch von Höhe erzeugen musste, weswegen er sowohl Farb- als auch Maßstabsperspektive einsetzte.[1600] Christus hebt die rechte Hand segnend und senkt die linke Hand abweisend. Zu beiden Seiten seiner Sitzwolke tritt ein Regenbogen hervor. Am Fuß der Wolkensäule befindet sich ein Engel, der ein auf derselben aufgeschlagenes Buch stützt, in dem in goldenen Buchstaben *Kommt für Gericht* steht. Im Bild rechts dieses Engels schwebt Michael[1601] mit einem Blitzbündel in der rechten Hand, von dem aus ein Blitz zum Geschehen im rechten Bereich des Freskos geht, wo teils ineinander verschlungene Verdammte im Hintergrund in den von Verdammten und Teufeln bevölkerten feurigen Höllenschlund gezogen werden. Über dem Höllenschlund schweben zwei auf diesen blickende posaunende Engel,[1602] jener rechts im Bild gestürzt. Im Vordergrund der linken Bildhälfte ist auf einem abfallenden Hügel die Auferstehung der Erretteten zu sehen. Zentral am unteren Bildrand entsteigen zwei Errettete ihrem Grab, die vordere, weibliche Figur emporblickend, die hintere, muskulöse Rückenfigur den linken Arm in Richtung Christi erhebend. Ein Vorsprung verdeckt einen Teil des Unterkörpers der ersten Figur und führt auch hier wieder zu einem durch den Grabeneffekt evozierten Breitenillusionismus, der wie bei den anderen beiden Fresken durch die oval gezogene Vierpassrahmung ausgeweitet wird.[1603] Über dem Vorsprung weist eine größtenteils verdeckte Rückenfigur auf Jesus. Ein Erretteter entsteigt am linken Bildrand

1596 EPPLE 2001, S. 41.
1597 *Jesus [ist der] Priester.*
1598 *Als Jesus von dem Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht! Und er neigte das Haupt und übergab den Geist.*
1599 DIEDRICH 1959, S. 133.
1600 EPPLE 2001, S. 41.
1601 Die Quadratur ist insbesondere um Michaels linke Hand sowie über dem Höllenschlund deutlich, im mittleren Bereich des Freskos schwächer zu erkennen
1602 Über dem Haupt des linken Engels befindet sich ein kleiner, hochrechteckiger, nicht restaurierter Hintergrundausschnitt.
1603 DIEDRICH 1959, S. 133.

seinem Grab, weiter links befinden sich die bärtigen Brustbilder dreier Erretteter. Über dieser Gruppe blasen zwei zu den Erretteten blickende Engel in Posaunen, der vordere mit der rechten Hand auf Christus weisend, dahinter eine dunkle Wolke. Weiter oben am Hügel im Mittelgrund blickt das Brustbild einer auf dem Boden liegenden Frau zu den Erretteten am linken Bildrand. Über dieser steht eine zu Christus blickende schreitende Frauenfigur mit erhobenen, gefalteten Händen. Ein Engel umgreift sie unterhalb ihrer Brüste. Ihre Scham verdeckt ein kniender, emporblickender Jüngling mit dem linken Arm. Rechts im Bild von diesem sitzt eine nackte Errettete, die zu Christus blickt und ihm den rechten Arm entgegenstreckt.

Die Komposition dieses Freskos ist genau wie bei der Kreuzigung symmetrisch. Jesus teilt durch eine Vertikallinie das Feld in einen rechten und linken Teil mit den Verdammten und Erretteten. Ein weiteres Gleichgewicht zwischen den Freskenhälften entsteht durch die je zwei Engel am oberen Rand, einer vollfigurig, einer den Bildrand überschneidend. Jesus bildet die Spitze einer Dreieckskomposition, bestehend aus ihm, dem Engel mit dem Buch und Michael, die den Blick auf die anschließende Fuggerkapelle lenkt. Dies verleiht dem schmalen Mittelbereich zusätzlich Gewicht. Die Inschrift in der linken Kartusche lautet *IESVS REX*.[1604] Die in der rechten Kartusche angegebene Bibelstelle *MATTH.XXV V.XXX.SEQq.* ist das Gleichnis vom Weltgericht (Mt 25,31-46).[1605]

4.8.4 Analyse

Vordergründig waren 1731 festgestellte Risse im Mauerwerk sowie die unaufschiebbare Ausbesserung der Bauschäden an der Dachstuhl- und Gewölbekonstruktion Auslöser der Baumaßnahmen. Den eigentlichen Anlass gab aber das Jubiläum des Westfälischen Friedens als zweite Geburt der Augsburger protestantischen Kirche, für den man ein zeitgemäßes Festkleid als überkonfessionelles Zeichen von Wohlergehen und Selbstbewusstsein anlegen wollte.[1606] Dieses schufen mit Bergmüller und den Feichtmayrs die berühmtesten katholischen Künstler der Stadt. Der Wunsch, eine den anderen Stadtkirchen vergleichbare adäquate

1604 *Jesus [ist der] König*.

1605 *MATTH.XXV V.XXX.SEQq.* ist als *die Mt 25,30 folgenden Verse* zu lesen. Die gängige Bezeichnung des Freskos als *Jüngstes Gericht* ist eigentlich inkorrekt, *Weltgericht* passender.

1606 Die Erneuerung von Kirchenbauten anlässlich von Jubiläen war, wie bereits aufgezeigt, eine zeittypische Form der Selbstdarstellung bei Katholiken wie Protestanten. Augsburger katholische Beispiele umfassen St. Ulrich und Afra (1712), St. Moritz (1714), und St. Magdalena (1721) (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 341), protestantische etwa Evangelisch Heilig Kreuz (1729/30).

Ausstattung aufzuweisen, entsprang aus den aufwendigen Überarbeitungen, die diese in der Zeit seit der 1682 erfolgten letzten Überarbeitung des Innenraums von St. Anna erhalten hatten.[1607]

Die *evangelische Hauptkirche*, der Gemeindestruktur nach am wohlhabendsten,[1608] drohte ins Hintertreffen zu geraten. Insbesondere die Konkurrenz zur Barfüßerkirche bildet den eigentlichen Maßstab und Motor der Veränderungen in St. Anna, weiter angefacht vom Umstand, dass die Baumaßnahmen in der Barfüßerkirche demonstrativ auf den jeweiligen Friedensgemälden des Folgejahres abgebildet waren.[1609]

Diese, ebenfalls eine protestantisch adaptierte ehemalige gotische Bettelordenskirche, hatte ab 1723 die optische Abschirmung von Chor und Langhaus eindrucksvoll beseitigt und das Langhaus, in dem die flache Decke der Bettelordenskirche erhalten blieb, durch Unterzüge in drei von Bergmüller ausgemalte Bildfelder geteilt. Der *Reparationsbau* von St. Anna nimmt hierauf in einer bewussten Entscheidung Bezug.[1610] Die Gewölbegestaltung mit relativ kleinen, isolierten Bildfeldern war 1748 bereits veraltet, mag aber dem protestantischen Bildverständnis besser entsprochen haben als die zeittypische Vereinheitlichung des Gewölbes zu einem großen Bildfeld.[1611]

Die drei Deckenfresken stellen in biblisch fundierten Historien Christus als Prophet, Priester und König dar, was im Sinne der protestantischen Orthodoxie[1612] die Schriftstellen in den Kartuschen betonen. Die erzählerische Orientierung am Bibeltext macht die Fresken gewissermaßen zu gemalten Predigten, welche die bereits vorhandenen Emporenbilder mit ihrem Passionsprogramm thematisch sinnvoll ergänzen.[1613]

Die Chronologie verläuft von Osten nach Westen. Daran, dass die *Bergpredigt* aufgrund der

1607 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 340-342.

1608 St. Anna war die einzige protestantische Kirche in der patrizisch dominierten Oberstadt.

1609 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 345.
Dass in St. Anna versucht wurde, das Langhaus, aber nicht den Chor der Barfüßerkirche zu übertreffen, deutet ferner auf den Bekanntheitsgrad der Autorschaft Reschs für diesen. St. Anna übertraf die Barfüßerkirche durch die komplett eigenhändige Ausführung Bergmüllers. Ferner begründet die Wahl Bergmüllers die ähnliche Raumdisposition und der Wunsch nach ähnlichen Themen.

1610 Die drei Felder ergaben sich bei den Barfüßern durch die Baudisposition. In St. Anna hätten auch fünf Felder freskiert werden können. Die Ausmalung der Gewölbe war aufgrund des eigenmächtigen Handelns der Deputierten bereits zu Beginn des *Reparationsbaus* intendiert.

1611 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 343; 345; 352f.

1612 In der Darstellung Christi als Prophet bzw. Lehrer auf der *Bergpredigt* in Kombination mit diesem Umstand lässt sich die Vereinigung verschiedener Geistesströmungen und damit ein Anspruch St. Annas auf die intellektuelle Führungsposition innerhalb des Augsburger Protestantismus finden.

1613 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 352f.; 356.
Direkt nachvollziehbar ist dies zunächst nur bei der *Kreuzigung*, das Gleichnis vom Weltgericht befindet sich im Matthäusevangelium jedoch direkt vor der Passionserzählung und in der Bergpredigt formuliert Jesus mit den Forderungen u.a. nach Besitz- und Gewaltverzicht, Vorurteilslosigkeit, Wahrhaftigkeit sowie Nächsten- und Feindesliebe prägende christliche Tugenden, die auf christliche Praxis zielen (HELLER 2017) und daher

darunterliegenden Musikempore von Osten zu betrachten ist, die beiden anderen Fresken von Westen, lässt sich die Umkehr der bisherigen Raumordnung ablesen, da es üblich war, das hinterste, westlichste Freskenfeld zu drehen, damit es wie bei den Barfüßern beim Blick auf die Orgel gut sichtbar war. Die Umkehrung dieses Prinzips weist den Ostchor als neue Rückseite der Kirche aus. Hierauf verweist die Positionierung der zentralen *Kreuzigung* über der Kanzel anstatt am Chorbogen[1614] in vertauschter Position mit dem *Weltgericht*. Auch die Bildkomposition dieser beiden Fresken lenkt durch den mittigen, die Bildhälften trennenden Christus den Blick des Betrachters in Richtung der Fuggerkapelle. *Bergpredigt* und *Weltgericht* fungieren als flankierende Fresken in korrespondierenden Rahmen durch die beiden immanenten, symmetrischen, aufsteigend-diagonalen Gruppen am unteren Bildrand als eine Art Klammer um die *Kreuzigung*.

Die *Bergpredigt* setzt ein ansonsten abweichendes Kompositionsschema ab. Jesus ist leicht nach rechts gesetzt und die trotz Einzelgesprächen am Rand von Christus ausgehende Ruhe, die bei *Kreuzigung* und *Weltgericht* durch die trotz des dramatischen Geschehens ausgeglichen-axiale Komposition geschaffen wird, ist der *Bergpredigt* inhärent. Auch referiert die *Bergpredigt* als einziges Fresko auf eine bestimmte Bibelstelle, da bei *Kreuzigung* und *Weltgericht* das jeweilige Geschehen im Vordergrund steht, wodurch bei ihr durch die konzentrische Anordnung des Personals in einer Stimmung andächtigen Lauschens der Charakter der gemalten Predigt am stärksten hervortritt. Die großteils aus Rückenfiguren bestehende Gruppe Zuhörender im Vordergrund über dem Freskenrand lässt den Betrachter emporsteigen, wodurch die *Bergpredigt* zu einer höheren Ebene der Gläubigen wird, die sich eingefunden hat, um dem Evangelium zu lauschen.[1615] Den Vorbildcharakter der Apostelgruppe am rechten Bildrand zeigen die beiden als einzige prominent platzierte zentrale Figuren nicht zu einer anderen Person, sondern andächtig gen Himmel blickenden Apostel. Judas sitzt von der Elfergruppe abgesetzt links in der Sechsergruppe rechts von Christus. Er wendet neben den angesprochenen Aposteln als einzige männliche Zentralfigur den Blick von diesem ab. Auch räumlich ist er dem Predigtgeschehen gegenüber distanziert. Seine Gestik wirkt ob des Verrats und seines späteren Kummers hierüber zwiespältig.

Epple deutet die Gruppe im Hintergrund als gerade bei der Bergpredigt ankommende Personen,[1616] jedoch partizipiert diese mit Ausnahme der Frau mit erhobenem Arm nicht am Predigtgeschehen. Ihre Mitglieder blicken und deuten zueinander oder auf anderes Personal,

besonders für die Pietisten relevant waren.
1614 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 353; 355.
1615 EPPLE 2001, S. 41.
1616 EPPLE 2001, S. 41.

wodurch Bergmüller ein Gespräch über das Gesehene evoziert. Die Gesichter weisen nicht den andächtigen Charakter der Vorder- und Mittelgrundfiguren auf. Stattdessen wirken sie, auch durch ihre Position, distanziert. Bergmüller setzt die Ungläubigen von den Gläubigen ab, was sich als Motiv durch die Ausmalung zieht.

Die direkt den Betrachter anblickende, einzig frontale, erhellte Figur mit seitlich abfallendem Haar ist unklar. Sie passt nicht in die Szenerie. Denkbar wäre in Analogie zu den Orgelflügeln als Aufnahme eines Gestaltungsprinzips des neuen Raumschlusses der Fuggerkapelle ein idealisierendes Selbstbild Bergmüllers oder die Darstellung einer anderen Person aus dem Kontext des *Reparationsbaus*.[1617]

Die zentrale Rolle der *Kreuzigung* verdeutlicht die Position an der Decke, die aufwendigere Stuckierung und das erweiterte Bildfeld. Dieser Umstand resultiert nicht nur aus der besseren Sichtbarkeit des linken Schächers[1618] Dismas. Die herausragende Bedeutung der mit dem Priesteramt verknüpften *Kreuzigung* ist exemplarisch für das primär am Rechtfertigungsgeschehen interessierte Luthertum mit öfter variierender Abfolge der Ämter als auf reformierter Seite. Das prophetische Amt konnte guten Gewissens ignoriert oder negiert werden. Auch die Ablehnung des königlichen Amtes zerstörte die Grundlage des Glaubens nicht. Beide waren somit für den Glauben nicht direkt notwendig. Das priesterliche Amt konnte guten Gewissens jedoch weder ignoriert noch negiert werden, da hier die Ursache des Glaubens zur Sprache kommt und es somit als Grundlage beider anderer Ämter gelten kann. Gleichzeitig wird die Erinnerung an Luthers Überordnung des Priestertums über das Königtum wachgehalten.[1619] Johannes wiederholt Kopf- und Körperhaltung Christi. Er tritt in die Rolle von Marias Sohn ein. Deren innige Verbindung zu Jesus zeigt das Wehen ihres Tuchs, das als einziges Textilstück einen Teil des Kreuzes verdeckt.

Das Motiv der Absetzung der Gläubigen von den Ungläubigen deutet sich auf der *Kreuzigung* zunächst durch das Wetter an. Der Wind auf der rechten Bildhälfte geht stärker als links, verdeutlicht durch die vereinzelten Wolken und das sanfte Wehen der Kopftücher von Maria und Maria Kleophas im Vergleich zu den im Sturm flatternden Tüchern Maria Magdalenas[1620] und des Gestas. Dies charakterisiert in Kombination mit dem feurigen Himmel der rechten

1617 Die Memoria an Zeitgenossen wäre nichts Unerhörtes. Sie findet sich auch auf der *Kreuzigung*.
1618 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 358.
1619 BORNKAMM 1998, S. 333f.
1620 Maria Magdalenas schwierige Vergangenheit platziert sie zunächst auf der Seite der Verdammten. So wurden ihr nach Lk 8,2 sieben Dämonen ausgetrieben. Mitunter wurde sie mit der namenlosen Frau in Lk 7,36-50 identifiziert und durch die primär sexualisierte Rezeption dieser Bibelstelle als ehemalige Prostituierte und reuige Sünderin wahrgenommen (PETERSEN 2011). Ihren Platz bei den Erretteten erhält sie im Sinne der Rechtfertigungslehre durch die Gnade Gottes und ihren Glauben an Christus.

Bildhälfte das Personal links als rechtgläubig.[1621] Das rot hinterfangene Haupt des Gestas evoziert einen Nimbus der Verdammnis, verstärkt durch den Blitz und vorweggenommen durch das erschrockene Abwenden seines Blicks von Christus. Das Dismaskreuz gleicht jenem Christi, das Gestaskreuz ist variiert ausgeführt. Beide sind jedoch in Richtung Jesu positioniert. Die Ablehnung Christi durch Gestas mit entsprechender Konsequenz war somit im Sinne des Pietismus[1622] eine freie Entscheidung. Der fried- und hoffnungsvoll auf Jesus blickende Dismas, der *Heute noch […] mit mir im Paradies sein*[1623] wird, fungiert als Antithese des Gestas und ist für die Charakterisierung beider Seiten von zentraler Bedeutung, da die Gegenüberstellung ohne dieses Motiv einige Dramatik verloren hätte, worauf sich Urlspergers Wunsch nach einer möglichst vollfigurigen Darstellung der Schächer mit einhergehender Erweiterung des Bildfelds begründet. Dies zeigt sich auch in den Legionären. Der Zeigegestus des vom Betrachter aus rechten Legionärs am linken Bildrand versinnbildlicht das Bekenntnis der Gottessohnschaft, dem der andere Legionär durch seinen Blick zustimmt.[1624] Der Legionärstrupp auf der rechten Bildhälfte zieht hingegen vom Geschehen unbeeindruckt durch die Landschaft ins gleiche Schicksal wie Gestas.
Christus in der Bildmitte als Trennlinie der Gläubigen von den Ungläubigen zeigt, dass Erlösung nach Vorbild Maria Magdalenas nur durch ihn möglich ist. Der Schädel Adams verweist auf den Opfertod Christi als Grundlage des in der Inschrift angesprochenen priesterlichen Amts. Die Gnade Christi versinnbildlicht der *Titulus Crucis*, der sich einer Waage gleich zu den Gläubigen von ihm aus rechts neigt.

Hauptmotiv der *Kreuzigung* ist aufgrund des Hinweises auf Joh 19,30 der Tod Christi. Bergmüller entlehnt jedoch Motive aus allen Evangelien[1625] und verdeutlicht so die zentrale Bedeutung dieses Geschehens für das Heil der Menschheit als Nukleus des Christentums. Auf die zentrale Position der *Kreuzigung* im Zyklus verweisen Datierung und Signatur Bergmüllers sowie die bewusst auf Seite der Gläubigen unter dem Hauptmann erfolgte Aufnahme des Wappens des bedeutenden Stifters Welser.

Das *Weltgericht* veranschaulicht Bergmüller in enger Anlehnung an Mt 25,31-46. Der zentral

1621 1 Kön 19,11-12.
1622 Der Mensch, prinzipiell auf einen versöhnlichen Gott ausgerichtet, kann sich aus freiem Willen von diesem entfernen und hat trotz des Zuvorkommens der Gnade Gottes aktiv am Bekehrungsprozess mitzuwirken. Diese Auffassung der Willensfreiheit des Menschen entsprach dem Hallischen Pietismus nach Prägung Franckes, der jene, anders als Luther, voraussetzte (BRECHT 1993, S. 466). Francke übte einen wesentlichen Einfluss auf Urlsperger aus (BREGENZER/REDAKTION 2012).
1623 Lk 23,43.
1624 Die Zahl der Legionäre spezifiziert Mt 27,54 nicht. Aus Platzgründen wählt Bergmüller hier zwei Legionäre.
1625 So die Sonnenfinsternis beim Tod Christi sowie die Charakterisierung des bußfertigen und unbußfertigen Schächers aus dem Lukasevangelium. (Lk 23, 44-45; Lk 23, 39-43).

positionierte Jesus scheidet mit segnend erhobener bzw. abweisend gesenkter Hand nach Mt 25,33[1626] die Erretteten auf der linken von den Verdammten auf der rechten Bildhälfte. Seine auf den Kreuzestod verweisende Seitenwunde ist deutlich erkennbar. Unter den Erretteten herrscht eine Aufwärtsbewegung zum ewigen Leben in Gestalt des Menschensohns, während die Verdammten abwärts in Richtung des Höllenschlunds gezerrt werden. Mit dem die Verdammten durch Blitze in Richtung der Hölle treibenden Erzengel Michael nimmt Bergmüller ein Element der Offenbarung des Johannes auf, wodurch er auf die Allgemeingültigkeit des Geschehens verweist. Michael wird mit der Bestrafung der Verdammten assoziiert, während weitere Engel durch Posaunen die Toten erwecken. Das kämpferische Element des Erzengels ist im Vergleich zum Entwurf deutlich reduziert, wo Michael mit den klassischen Attributen der Drachentöterikonographie, (Flammen-)Schwert und Schild,[1627] auftritt. Die Distanzierung von der im Entwurf vorgesehenen außerbiblischen Vorstellung Michaels als Drachentöter ging neben dem Verzicht auf den Drachen auch mit einer variierten Ikonographie einher. Den endzeitlichen Charakter verdeutlicht der Engel mit dem Buch. Die zentrale Aussage *Kommt für Gericht* spricht den Betrachter direkt an und weist auf seine künftige Verantwortung vor Christus hin. Im Gegensatz zur Barfüßerkirche, wo *Das Zukünftige* auf denselben Text rekurriert und die Gläubigen durch das Ausgreifen des Freskos in den Raum einbezogen werden, steigert Bergmüller durch die Darstellung der Erretteten und Verdammten die Bilddramatik, ohne die Rezipienten zu vernachlässigen.

Nach dem übergeordneten Motto *Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich*[1628] zeigen die Fresken das gesamte Wirken Christi, der bei der *Bergpredigt* den Gläubigen das Reich Gottes erschließt, für diese den Tod am Kreuz auf sich nimmt und sie aus dem Gericht rettet,[1629] die Ungläubigen jedoch verdammt. Die Relevanz der individuellen Religiosität des Menschen, der durch die Annahme Christi vom Ungläubigen zum Gläubigen, vom Verdammten zum Erretteten werden kann, verweist auf Urlspergers pietistische Grundhaltung. Insbesondere der Gegensatz von Glauben und Unglauben sowie die demonstrative Rezeption der Drei-Ämter-Lehre dient der protestantischen Selbstvergewisserung in einem zunehmend katholischen Umfeld, das ihnen einst die Kirchen entziehen und das Existenzrecht absprechen wollte,[1630] der *Reparationsbau*

1626 *Er wird die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken*.

1627 HOLL U.A. 1971, S. 257; 260-262.
Der Schild sollte möglicherweise die Aufschrift *Quis ut Deus* (*Wer ist wie Gott*) tragen.

1628 Der Zykluscharakter entsteht auch durch mehrfache Verweise aufeinander, so beim *Weltgericht* die der *Kreuzigung* entstammende Seitenwunde und das auf derselben evozierte Waagenmotiv des *Titulus*.

1629 KASCH 2005, S. 46f.

1630 Die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs war nicht vergessen worden. Der Umstand, dass die besten katholischen Künstler Augsburgs anlässlich des 100. Jubiläums des Westfälischen Friedens, aus

an sich als Ausdruck der Vitalität und Selbstbestimmung. Das Ziel war nicht, bei den benachbarten Katholiken Zustimmung, sondern eher eine unfreiwillige Anerkennung in Form von Respekt oder gar Neid zu erzielen. Die Bildpraxis ist nicht mehr die der lauten Kontroverse, sondern eine der Nadelstiche und Untertöne.[1631]

Trotz des Engagements eines Katholiken und der Ausrichtung auf die Fuggerkapelle sind die Fresken kein Kompromissangebot. Bergmüller sollte das regionale Niveau wahren und als in Kirchen beider Konfessionen beschäftigter Künstler auf die zeitgenössisch die Protestanten begünstigende Parität verweisen. Die Einbeziehung der Fuggerkapelle in den Kirchenraum geschah neben baustatischen Gründen lediglich, um die Historizität des Raums herauszustellen.[1632] Nun überstrahlt Bergmüllers eine festlich-frohe Raumstimmung evozierende Malerei[1633] die Maria im Gewölbe der Fuggerkapelle.[1634] Die Renovierung von St. Anna ist ein hervorragendes Beispiel protestantischer Selbstbehauptung gegenüber der fortgesetzten, aber inzwischen rechtlich gezügelten Missgunst der katholischen Kirche.[1635]

4.8.5 Einordnung

Diedrich nannte die Fresken in St. Anna *klein und wenig bedeutend*.[1636] Im Vergleich zu früheren Augsburger Arbeiten steigert sich Bergmüller auf begrenztem Raum jedoch in seiner kompositorischen und inhaltlichen Komplexität mit einem ein Ausmaß an theologischer Tiefe aufweisenden Programm, das auch umfangreichere Zyklen nicht immer erreichen. Besonders das *Weltgericht* macht seine figurenreiche Dramatik ersichtlich.[1637] Der Aufbau der Fresken

protestantischer Sicht eine Kapitulation des militanten Katholizismus vor Gottes weisem Rat, zum Schmuck einer protestantischen Kirche beitrugen, belegte dies eindrücklich. Der Text des Friedensgemäldes 1749 feierte den hart erkämpften, verfassungsmäßig abgesicherten Status der Protestanten als Beleg für Gottes Vorsehung. Dieser galt keinesfalls als Ausdruck einer erfolgten oder angestrebten Aussöhnung mit den Katholiken, die hier als Agenten der Hölle bezeichnet werden (ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 361f.):
Der Höllen-Pforten Macht ganzt unvermögend seyn,
Wie groß sie immer ist, der Wahrheit hellen Schein,
Den wahren Gottesdienst, wie ehemals, zu stöhren.
[…]
Zitiert nach ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 362.

1631 ENGELBERG 2021, S. 347.
In der Mitte des 18. Jahrhunderts war Kirchenschmuck kein wirklich kontroverser interkonfessioneller Punkt mehr, sondern eine Frage des Austarierens und Abtastens. Man blickte nicht mehr an den Praktiken der anderen Konfessionen vorbei, sondern auf diese und adaptierte sie für die eigenen Vorstellungen (ENGELBERG 2021, S. 350).

1632 ENGELBERG 2021, S. 337; 350.

1633 SCHMID 1995, S. 7.

1634 KASCH 2005, S. 47.

1635 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 362.

1636 DIEDRICH 1959, S. 133.

1637 EPPLE 2001, S. 41.

hat nichts mit Bergmüllers vorigen großen Aufträgen in Dießen oder Steingaden gemein. Vielmehr schließen sie aus der Raumsituation und Deckendisposition heraus an seine früheren Werke an. 1747 in Fulpmes[1638] arbeitete er ebenfalls mit kleineren Freskenfeldern, sein dortiges Schaffen weist aber nicht den stark tafelbildhaften Charakter seines Frühwerks auf. Ebenfalls verzichtete er auf die beim Fulpmeser Folgeauftrag 1748/49 in Haimhausen[1639] angewandte Mehransichtigkeit. Damit rezipierte er bewusst unmoderne Formen, wozu auch Anklänge an die Formensprache des römischen Barock zählen.[1640] Hierzu gehört der an Berninis durch Kupferstiche verbreitete *Apollo und Daphne* (Abb. 128) erinnernde Gestus der Maria Kleophas. Die *Kreuzigung* weist Parallelen zur für Bergmüllers Frühwerk ebenfalls bedeutenden niederländischen Kunst auf, insbesondere der Komposition einer themengleichen, weitverbreiteten, in insgesamt mindestens 14 Kopien bekannten[1641] Rubens-Skizze (Abb. 129) gleichen Themas.

Neben der Kombination stilprägender Einflüsse zitiert Bergmüller sein eigenes Schaffen immer wieder, so in der Frauenfigur mit dem rot-weißen Kranz auf der *Bergpredigt*, die an die Ceres auf der *Heimsuchung* der Marienkapelle erinnert. Das *Weltgericht* ist in der Gestaltung Christi mit dem ausgestreckten linken, dem verhüllten rechten Bein, dem Höllenschlund mit Drachen, dem Buchmotiv sowie der durch einen Engel getragenen reinen Seele verwandt mit seiner *Auferstehung der Toten* (1739) (Abb. 130). Die Farbigkeit der Kleidung des Engels unter dem Buch entspricht Michael auf dem Entwurf des *Weltgerichts*. Auch der auf einem Regenbogen thronende Christus mit segnender und abweisender Hand findet sich vielfach wieder, so beim *Jüngsten Gericht im Zeichen des Kreuzes* in Katholisch Heilig Kreuz. Die Gestaltung der Erretteten weist auf dem *Jüngsten Gericht im Zeichen des Kreuzes*, der *Auferstehung der Toten* und dem *Weltgericht* ebenfalls deutliche Parallelen auf, wo Bergmüller den bärtigen Auferstandenen des *Jüngsten Gerichts im Zeichen des Kreuzes* mit der reinen Seele zur Figur mit erhobenen Armen in St. Anna kombiniert.

Bergmüllers Zyklus erlaubt in seiner technischen Finesse in Kombination mit dem anachronistischen Format und Einflüssen auch aus seinem eigenen Werk einen Vergleich zwischen seinem Schaffen als junger und gereifter Künstler. Das Motiv des Wettstreits des

Einziger Störfaktor in der durchwegs qualitativ hochwertigen Malerei ist Michaels Schreitbewegung, die nicht die schwebende Leichtigkeit der übrigen Engel aufweist. Bereits im Entwurf hatte Bergmüller Schwierigkeiten, den Erzengel kraftvoll, aber elegant darzustellen.

1638 EPPLE 2001, S. 46.

1639 EPPLE 2001, S. 46.

1640 Dieser hatte besonders zu Beginn seiner Laufbahn als Freskant eine wichtige Rolle gespielt, wobei die Hochzeit des römischen Barock bereits mit der Reise Berninis an den französischen Hof 1655 ihrem Ende entgegenging (SCHNEIDER 2018, S. 126).

1641 JUDSON 2000, S. 133f.

Künstlers mit sich selbst verdeutlicht die Vereinigung römischer und niederländischer Einflüsse mit zeitgenössisch zweifellos bekannten Anleihen an von Bergmüller und seinem Umkreis immer wieder rezipierten Motiven. Durch bewusste Anachronismen war die Attraktivität für ein fremdes Publikum und fremde Künstler vermindert, was einer Verbreitung durch Kupferstiche entgegenstand. Trotzdem schuf Bergmüller ein der monumentaleren Barfüßerkirche ebenbürtiges Werk mit überzeugenden Bildlösungen.

4.9 St. Stephan

4.9.1 Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Die Gründung des Stifts St. Stephan geht auf Bischof Ulrich zurück, der im Umfeld einer Stephanskirche[1642] ein außerhalb der damaligen Stadtbefestigung gelegenes Stift oder Kloster etablierte.[1643] Die auf 969 datierte Gründungsurkunde legt die Stiftsgründung auf den 23. April 968.[1644] Nach dieser habe Ulrich die dort lebende Ellensind[1645] als Äbtissin eingesetzt und die freie Äbtissinnenwahl gestattet, was diesen in Kanonissenstiften allgemein üblichen Umstand für das 12. Jahrhundert belegt.[1646] Ellensind war noch in St. Gallus beigesetzt worden,[1647] aber

1642 Diese ursprüngliche Stephanskirche fungierte wohl als bischöfliches Oratorium und wurde 1051 durch Papst Leo IX. zu Ehren des hl. Gallus neu geweiht (WAGNER/GRÜNSTEUDEL 2011).

1643 GROLL 2009, S. 647.

1644 KRÜGER 2024, S. 198.
Ihre Echtheit wurde wiederholt angezweifelt, ihr Erscheinungsbild kann aber plausibler in die Zeit um 968/70 als in hypothetische spätere Fälschungskontexte eingeordnet werden (KRÜGER 2024, S. 198). Die Historizität der Gründung durch Ulrich belegt auch dessen Vita (GROLL 2009, S. 647f.), was St. Stephan nach dem Domkapitel und St. Ulrich und Afra zur drittältesten und -vornehmsten geistlichen Gemeinschaft in Augsburg machte (LANKES/STEGMÜLLER O.J.c).

1645 Ellensind gilt manchmal, eher unwahrscheinlich, als Schwester Ulrichs (BRAUN 1969, S.7).

1646 GROLL 2009, S. 649f.
Schon vor der rechtlichen Gründung lebten wohl weitere Frauen mit Ellensind zusammen. St. Stephan wurde vermutlich von Anfang an als Kanonissenstift gegründet, auch wenn die Scheidung zwischen Stift und Kloster in der Frühzeit nicht immer problemlos möglich ist (GROLL 2009, S. 650). Das Stift führte den Titel eines *freiweltlichen und adeligen Damenstifts*. Diese Lebensform entsprach den Interessen des schwäbischen Adels, der auf acht Pfründen und vier Anwartschaften seine Töchter standesgemäß unterbringen konnte (ROLLE/REDAKTION 1998). Ob oder wie adlig die Konventualinnen der Frühzeit waren, ist mangels eindeutiger Überlieferung nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Wahrscheinlich seit dem 15., auf jeden Fall im 16. Jahrhundert kann St. Stephan als Adelsstift gelten (SCHIERSNER 2018, S. 128). Die Stiftsdamen waren nicht an die drei klösterlichen Gelübde (Armut, Keuschheit, Gehorsam) gebunden und konnten im Fall einer Heirat problemlos austreten. Nur die Äbtissin verzichtete bei ihrer Wahl auf diesen Weg und blieb unverheiratet (GROLL 2009, S. 650; 653). Dem Hochstift inkorporiert, übte das Stift die Grundherrschaft in den Ämtern Asch, Pfaffenhofen und Batzenhofen aus (WAGNER/GRÜNSTEUDEL 2011) und gehörte daher der Reichsritterschaft an (Vgl. ZORN 2001, S. 299).

1647 Diese Kirche wurde vermutlich von einem Mitglied des schwäbischen Hochadels begründet, das mit

bald nach der Neuweihe wurde am heutigen Ort unter teilweiser Einbeziehung römischer Grundmauern eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit eingezogenem Flachchor und zwei Westtürmen errichtet,[1648] möglicherweise 1056.[1649] Der erste Klosterbau schloss sich nach Süden an.[1650] Bereits 1059 zerstörte ein Brand diesen ersten Kirchenbau.[1651] Auf den alten Fundamenten wurde unter Bischof Embriko ein 1070 geweihter salischer Tuffsteinbau mit einer dem Rechteckchor angefügten Apsis errichtet.[1652] Im 12. Jahrhundert entstand die urkundlich ab 1169 nachweisbare Stadtpfarrei St. Stephan als Abtrennung vom Dompfarrsprengel[1653] Ein zweiter Brand 1205[1654] legte den salischen Bau samt Kloster und Archiv in Schutt und Asche. Von der während des 13. und 14. Jahrhunderts errichteten dritten Kirche steht noch die Allerheiligenkapelle[1655] an der Nordseite der Kirche hinter dem Turm, die 1341 Äbtissin Wilbirg von Türheim als Klause einrichtete.[1656] 1360 wurde die Zechpflege erstmals erwähnt und 1392 erhielt die Äbtissin das Patronatsrecht über die Kaplanei am Galluskirchlein.[1657] Ein dritter Brand am 25. November 1459 zerstörte das Kirchendach. Die Außenmauern blieben stehen und ermöglichten einen raschen Wiederaufbau.[1658]

In der Reformationszeit[1659] ging der Konvent am 25. Januar 1537 nach Abschaffung des katholischen Kultus ins Höchstädter Exil. Während der Abwesenheit der Gemeinschaft kam es zu erheblichen Zerstörungen.[1660] Der Pfarrhof wurde für die Pfleger der fortbestehenden Zeche geöffnet und Johannes Ehinger als Pfarrer an St. Stephan genannt. Mit der Rückkehr des katholischen Klerus in die Stadt 1547/48 endete die protestantische Gemeindebildung für den Dom und St. Stephan abrupt und für immer.[1661] Nach den Wirren des

Ellensind verwandt war, die sich daher dort niederließ (WEISSHAAR 1976, S. 2).

1648 HAGEN 1994, S. 430.

1649 WEISSHAAR/WIDNMANN 1966, S. I.

1650 WEISSHAAR 1976, S. 3.

1651 HAGEN 1994, S. 430.

1652 WEISSHAAR 1976, S. 3.

1653 Die Pfarrei war dem Damenstift inkorporiert, sodass die Äbtissin den Pfarrer bestimmte und für dessen Unterhalt, das sonstige Personal und die Gebäude Sorge trug (LANKES/STEGMÜLLER O.J.c).

1654 LANKES/STEGMÜLLER O.J.c.

1655 HAGEN 1994, S. 430.

1656 WEISSHAAR 1976, S. 3.

1657 SCHIERSNER 2011, S. 247f.

1658 WEISSHAAR 1976, S. 3.

1659 Während des Bauernkriegs 1525 wurde zahlreicher Stiftsbesitz verwüstet. Der Stadtrat sah sich in der Folgezeit nicht in der Lage und war auch nicht willens, die katholischen Belange zu schützen, ließ den Dingen ihren Lauf und wandte sich nur gegen große Ausschreitungen. Zum Jahresbeginn 1533 änderte sich die bisherige abwartende Haltung des Rats, der nun gegen die Altgläubigen vorgehen wollte. Nachdem am 22. Juli 1534 mit Ausnahme der direkt dem Bischof unterstehenden Kirchen, wozu neben dem Dom, St. Moritz, St. Ulrich und Afra, St. Peter, St. Georg, St. Ursula und Katholisch Heilig Kreuz auch St. Stephan gehörte, die katholische Predigt und Messe verboten wurde, forderte der Zechpfleger am 8. November von Äbtissin Anna von Freyberg den Schlüssel zur Galluskirche, die unter dieses Verbot fiel. Nach Freybergs Weigerung wurde die Tür einfach aufgesprengt (GROLL 2009, S. 657f.).

1660 GROLL 2009, S. 658f.

1661 SCHIERSNER 2011, S. 266f.

Reformationszeitalters mussten Kirche und Kloster unter großem Geldaufwand wiederhergestellt werden, weswegen das Stift unter Freybergs Nachfolgerinnen in finanzielle Schwierigkeiten geriet.[1662] Allmähliche Reformmaßnahmen scheinen aber den materiellen Tiefstand überwunden zu haben. 1589 waren die Mittel vorhanden, St. Gallus zu erweitern und zu erhöhen.[1663] Dass die Stiftsfinanzen sich verbessert hatten, ist auf Nachwirkungen der klugen Wirtschaftspolitik der Äbtissin Euphrosina von Kreuth zurückzuführen,[1664] die in ihrer langen Amtszeit von 1561-96[1665] lukrative Neuerwerbungen tätigte und damit die Grundlage für einen gründlichen Umbau des Stifts im Stil der Renaissance unter ihrer dritten Nachfolgerin Dorothea von Schwendi legte.[1666] Der kampflose Einmarsch der Schweden am 20. April 1632 führte zu hohen Kontributionen und andauernden Einquartierungen. Alle Geistlichen, die den Treueeid auf die schwedische Krone verweigerten, mussten im Mai 1633 die Stadt verlassen, sodass die Stiftskirche gesperrt und alle Katholiken der Stadt nur noch von den wegen erfolgter Eidesleistung zurückbleibenden Religiosen von St. Ulrich und Afra betreut wurden. Im Gegensatz zur Zeit der Unterdrückung des katholischen Kults im 16. Jahrhundert blieben Äbtissin und Konvent jedoch in der Stadt. Nach dem Abzug der Schweden am 28. März 1635 kümmerte sich Schwendi zunächst mit limitiertem Erfolg um den Wiederaufbau des wirtschaftlich schwer belasteten Stifts.[1667]

Das 18. Jahrhundert führte St. Stephan dann zu neuer Blüte.[1668] Unter Äbtissin Susanna von

1662 GROLL 2009, S. 659f.
1663 WEISSHAAR 1976, S. 3.
1664 WEISSHAAR 1969, S. 84.
1665 BRAUN 1969, S. 24; 26.
1666 WEISSHAAR 1969, S. 84.
1667 GROLL 2009, S. 678f.
Durch den Krieg war dieses so verarmt, dass bei der Wahl von Schwendis Nachfolgerin nur zwei Damen übrig waren, für eine kanonische Wahl nicht ausreichend, sodass eine dritte Stiftsangehörige aufgenommen werden musste (BRAUN 1969, S. 33). Die schwierige wirtschaftliche Situation war auch auf die umfangreichen Baumaßnahmen Schwendis zu Kriegsbeginn zurückzuführen. 1617 erstellte der Freisinger Maurermeister Adam Höflmayr einen Kostenvoranschlag über 2.202 fl 2 x für Bauvorhaben an der Kirche, die im folgenden Jahr ausgeführt wurden. Der Turm ist in diesem Kostenvoranschlag nicht erwähnt. Vermutlich kam man erst im Verlauf der Arbeiten auf den Gedanken, den Turm zu erhöhen und dem Stil der Zeit anzupassen. Eine entsprechende Eingabe wurde wohl im Spätherbst 1618 gemacht und am 12. März 1619 genehmigt, worauf der Umbau sofort in Angriff genommen worden sein muss, denn der fertige Turm stürzte am 24. September desselben Jahres ein (WEISSHAAR 1969, S. 84). Von der Innenausstattung dieser Kirche ist eine *Himmelfahrt Mariens* von Rottenhammer verschollen und der *Heilig-Grab-Christus* von Petel 1944 vernichtet worden. Lediglich das Hochaltargemälde aus dem Stilkreis Rottenhammers, das in der unteren Bildhälfte zwischen den beiden betenden Gestalten des hl. Ulrich und Ottos I. Kirche und Kloster der Renaissancezeit zeigt, ist erhalten. Es befand sich 1976 in St. Ulrich (Burgberg bei Sonthofen) (WEISSHAAR 1976, S. 4). Nach einer Umgestaltung des Kircheninneren ist sein Verbleib unbekannt. Eine Abbildung schmückt das Titelblatt der 65. Ausgabe der *Stephania* vom 15. Dezember 1993. Das Gemälde mit dem Thema *Ulrich und Otto beten vor der Lechfeldschlacht* bezeugt, dass dieses Thema bereits eineinhalb Jahrhunderte vor dem Rokoko-Kirchenbau im Stift rezipiert wurde, wohl aufgrund enger Bindung an den Gründer.
1668 Der Konvent konnte wieder zwölf Fräulein aufnehmen. Die Äbtissin und sieben Kapitulardamen bildeten das Kapitel. Bei Ableben einer Kapitularin konnte eine von zwei Exspektantinnen nachrücken. Schließlich

Syrgenstein fand am 2. Mai 1700 eine feierliche Grundsteinlegung statt, wobei unklar ist, inwiefern Bauarbeiten tatsächlich ausgeführt wurden,[1669] da der Neubau durch den Spanischen Erbfolgekrieg ins Stocken geriet.[1670] Bis 1741 wurde die niedrige Vorhalle der Kirche abgebrochen und die Fassade auf die Baulinie der Turmwestwand vorgestellt.[1671] 1755 griff Äbtissin Maria Beata von Welden zu Laupheim den Plan zum Kirchenneubau wieder auf, der zeitgemäß im Rokokostil ausgeführt wurde.[1672]

Hierfür erstellte der leitende Architekt Franz Xaver Kleinhans aus Pinswang bei Füssen im Tiroler Gericht Ehrenberg einen Kostenvoranschlag über 4.995 fl 50 x.[1673] Die Beendigung der Arbeiten erfolgte am 17. November 1757. Die Weihe von Kirche und Altären fand 1758 statt, Tätigkeiten an der Ausstattung dauerten noch bis 1760 an.[1674] Der Stuck stammte von Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. und Simpert Feichtmayr unter Mitarbeit Jakob Rauchs,[1675] die Fresken von Riepp, die Bildhauerarbeiten von Ignaz und Placidus Verhelst. Das

gab es Platz für zwei Domicellardamen ohne Stimmrecht (LANKES/STEGMÜLLER O.J.c). Die Zahl von sieben Kapitulardamen blieb bis zum Ende des Stifts gleichbleibend (GROLL 2009, S. 678).

1669 WEISSHAAR 1969, S. 101.

1670 HAGEN 1994, S. 430.
Beteiligt hieran war ein sonst nicht weiter bekannter Maurermeister Flory (HAUSLADEN 2020, S. 47). Jedenfalls erhielten Kirche und Stiftsgebäude neue Fassaden. Ob eine Umgestaltung des Kircheninneren stattgefunden hat, ist archivalisch nicht ausfindig zu machen, aber die Kirche wird zumindest eine Erneuerung erfahren haben, die für Syrgensteins Nachfolgerin Eva Rosina von Bodmann erträgliches Ansehen hatte, da sie sonst nicht die Abteizimmer um die hohe Summe von 9.000 fl hätte umgestalten lassen (WEISSHAAR 1969, S. 97; 101). Diese Erneuerung könnte die Anbringung von Fresken beinhaltet haben. Eine Fotografie zeigt einen nicht der Rokoko-Ausstattung zugehörigen Freskenrest, laut Beschreibung im ersten Bogen der Südseite der Kirche vorübergehend am 23. Oktober 1950 aufgedeckt (Abb. 131). Der Stil der Malerei verweist jedoch eher auf die Erneuerung unter Schwendi, deren weitere Ausmalung sonst unbekannt ist. Leider sind die 150 Jahre zwischen Schwendis Maßnahmen und der Errichtung der Rokokokirche kaum schriftlich dokumentiert und der Innenraum zu dieser Zeit überhaupt nicht bildlich dokumentiert (WEISSHAAR 1969, S. 92).

1671 WEISSHAAR 1969, S. 92; 95.

1672 HAGEN 1994, S. 430.

1673 WEISSHAAR 1969, S. 102.
Die Stephanskirche gehört neben der Lermooser Pfarrkirche St. Katharina zu den Hauptwerken von Kleinhans. Beide weisen als Weiterentwicklung der Formensprache Fischers einen abgerundeten, kreuzförmigen Grundriss auf (HAGEN 1994, S. 430).

1674 BELLOT 2015, S. 156.
Seit Januar 1755 wurde Baumaterial nach St. Stephan geliefert und am 9. August konnte der Abbruch der alten Kirche an der Nordseite beginnen, woraufhin der Bau mit der Neufundamentierung von Sakristei und Chor einsetzte. Die Grundsteinlegung erfolgte am 21. August. Im Herbst 1755 standen die Mauern des Chors in halber Höhe. An seiner Nordseite legte man unter der Sakristei eine Gruft an, deren kleinerer östlicher Teil für die Äbtissinnen und deren westlicher für die Stiftsdamen bestimmt war (BELLOT 2015, S. 155f.). Nach der Winterpause wurden am 20. März 1756 die Bauarbeiten wieder aufgenommen. Bis zum 28. April war der Grund für die Ausbuchtungsmauer nach Süden gegraben und heraufgemauert, dann der alte Chor abgetragen. Die Gottesdienste feierte man fortan in St. Gallus. Im Sommer 1756 kam die Kirche unter Dach, sodass das Gewölbe geschlossen und verputzt werden konnte. Am 26. Oktober 1756 wurden die Arbeiten mit der Verbringung des Allerheiligsten in die Kirche eingestellt und am 26. März 1757 wiederaufgenommen. In diesem Jahr wurde der Turm umgebaut, an dem die Uhren unter das Dachgesims verlegt und die geschweiften Dreiecksdächlein am Übergang vom Viereck- zum Achteckgeschoss aufgesetzt wurden (WEISSHAAR 1969, S. 102).

1675 BUSHART/PAULA 2008, S. 90.

Hochaltarblatt schuf Bergmüller, die Seitenaltarblätter Zick und Johann Baptist Baader.[1676]

Ab 1795 erfolgte der Neubau der Stiftsgebäude. In der Karwoche 1802 kehrten die Damen pünktlich zu dessen Ende ins Stift zurück.[1677] Nach der Mediatisierung wurde das Damenstiftsgebäude 1807 Sitz des Generalkommandos von Schwaben, weshalb die vier verbleibenden Damen und die Äbtissin zum 25. April 1807 das Gebäude verlassen mussten.[1678] 1816 führte man das Stiftsgebäude dem neuen Zweck eines Armee-Montur-Depots zu.[1679]

1809 wurde im Zuge der Neuordnung des katholischen Pfarrwesens die Pfarrei St. Stephan aufgelöst und ihr Sprengel der Dompfarrei und der Pfarrei St. Georg zugeschlagen. Die Kirche blieb als Nebenkirche der Dompfarrei den Gläubigen weiterhin zugänglich[1680] und avancierte 1834 wieder zur Klosterkirche eines in diesem Jahr mit dem Zweck der Übernahme des schon seit sechs Jahren wieder bestehenden katholischen Gymnasiums gegründeten Benediktinerklosters,[1681] was verschiedene Umbauten am ehemaligen Damenstift mit sich zog.[1682] Der Innenraum der Kirche wurde letztmals 1933 einer ausgezeichneten Restaurierung unterzogen.[1683]

1676 WEISSHAAR 1969, S. 102; 106.
1760 erhielt die Kirche die erhaltenen schmiedeeisernen Gitter in den drei Arkaden der Vorhalle mit reichem Rocaille- und Blattwerkdekor. Derselbe unbekannte Meister schuf für St. Stephan ebenfalls erhaltene Apostelleuchter. Insgesamt kostete der Kirchenbau 33.307 fl 7 x 3 h. Die Kirche hatte ein Ausmaß von 42,5 Metern in der Länge, 8 Metern Breite im Chor und 17,5 Metern in der Mitte mit einer Chorlänge von 19,5 Metern. Durch die Ausweitung des Mittelraums unter Hinzunahme der ehemaligen Seitenschiffe erhielt der Bau den Charakter eines Zentralraums, was in der Architektur des Barock und Rokoko als ein immer wieder in neuen Variationen erklingendes Motiv erscheint (WEISSHAAR 1969, S. 106f.).

1677 WEISSHAAR 1969, S. 107.
Durch den Reichsdeputationshauptschluss vom 25. Februar 1803 fielen Asch, Batzenhofen und Pfaffenhofen an Bayern, das Stift selbst nebst kleineren Ländereien am Stadtrand an die Reichsstadt Augsburg. Bereits im Vorjahr hatten sich der bayerische Kurfürst und der Augsburger Magistrat den Stiftsbesitz angeeignet. Am 25. Juli 1803 erfolgte die offizielle Aufhebung des Damenstifts, wobei die Stiftsdamen zunächst dort wohnen blieben. Die Äbtissin erhielt 2.000 fl jährliche Abfindung, die Stiftsdamen 850 fl und die Exspektantinnen 425 fl (GROLL 2009, S. 711f.), was im Fall der Äbtissin dem im Reichsdeputationsrezess angesetzten Minimum entspricht (ROMMENS 2007, S. 21).

1678 GROLL 2009, S. 712.

1679 WEISSHAAR 1969, S. 112.

1680 ROLLE/REDAKTION 1998.

1681 ANDRES 2010, S. 5f.
Zur *abenteuerliche[n] Gründungsgeschichte des Benediktinerstifts* (ANDRES 2010, S. 5) siehe ANDRES 2010, S. 5-7.

1682 Im Zuge der Neuerrichtung des Klosters wurde nach 1834 ein neoromanischer Mönchschor hinter der Orgel der Klosterkirche errichtet (HAGEN 1994, S. 430). 1891 ließ Abt Eugen Gebele die Kirche restaurieren und erwarb im Folgejahr das Eigentumsrecht an derselben von der katholischen Dompfarrkirchenstiftung. 1893 wurde das Treibhaus an der Südseite der Kirche, errichtet zwischen 1807 und 1811 für General Karl Philipp von Wrede, damals Bewohner von St. Stephan, anstelle der Taufkapelle, durch eine neoromanische Chorkapelle ersetzt (WEISSHAAR 1969, S. 107; 112; 115). Weitere Baumaßnahmen auf dem Areal des ehemaligen Damenstifts dienten der Vergrößerung und Abrundung des Schul- und Internatsbezirks (WEISSHAAR 1976, S. 4). 1912-15 stabilisierte der Bau seitlicher Kryptenanlagen die Kirche (HAGEN 1994, S. 430).

1683 WEISSHAAR 1976, S. 4.

In der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 zerstörten Brandbomben die Kirche, das Kloster und die sonstigen Institutsgebäude fast vollständig, während St. Gallus von Bombenschäden verschont blieb.[1684] Das Gewölbe wurde vollkommen zerstört. Teile der Wandmalereien überstanden die Bombardierung, verschwanden aber im Zuge des Wiederaufbaus. Dieser erfolgte auf dem ursprünglichen Grundriss, da sich für einen Abbruch des bestehenden Mauermantels im Konvent keine Mehrheit finden ließ.[1685] Anstatt der Gewölbe entschied man sich für eine flache Balkendecke, die den Raum im Verhältnis zu den gedrungenen Proportionen als zu hoch erscheinen lässt. Auch die reiche Wandgliederung fehlt dem Wiederaufbau. Neu sind die Trabantenräume, die Presbyterium und Chorapsis als Umgang begleiten. Die Fassade ist eine reduzierte Fassung des Vorkriegszustands,[1686] das Äußere entspricht im wesentlichen aber der Anlage des 18. Jahrhunderts.[1687] Der purifizierende Wiederaufbau dieser großartigsten Raumschöpfung des Barock und Rokoko in Augsburg lässt die ursprüngliche Raumwirkung, abgesehen von Kleinhans' Architektur, die durch das fehlende Gewölbe aus der Proportion geraten ist, in der Kirche selbst nur noch minimal nachvollziehen.[1688]

1684 RÖSSLE 2004, S. 24.
Kirche, Chor und Turm brannten völlig aus. Die Umfassungsmauern blieben erhalten, wiesen jedoch teilweise starke Schäden auf (RÖSSLE 2004, S. 24).

1685 WEISSHAAR 1969, S. 128.
Zunächst konnte das Gymnasium im Frühjahr 1946 aus dem Asyl im Hollbau bei St. Anna zurückkehren. Erst 1950/51 wurde die Kirche gedeckt und verputzt und erhielt eine Heizung sowie Bestuhlung. Die Anlage von Chor und Altarraum blieb allerdings zunächst ungelöst und an Holzprovisorien wurden neue Möglichkeiten erprobt. Der Innenausbau der Kirche ließ, wohl aufgrund des nötigen Neubaus von Schul- und Klostergebäuden, noch über ein Jahrzehnt auf sich warten. Im Spätherbst 1965 konnte dann endlich die seit vielen Jahren in Aussicht genommene Innengestaltung in Angriff genommen werden. Das II. Vatikanische Konzil hatte durch die Neuordnung der Liturgie die Vorstellungen und Entwürfe für eine Kirche mit einem Altar und den zugeordneten Bänken der Priester und Gläubigen bestätigt, die so vom Architekten Georg Schiener umgesetzt werden musste. Die Arbeiten begannen am 24. Januar 1966 mit dem Brechen eines Zugangs zur sog. Klause zwischen Turm und Querschiff, wo Teile des romanischen Mauerbestands gefunden wurden, was eine Anregung für die farbige Gliederung der Rückwand des Ostchors durch Freilegung des Schichtmauerwerks aus Tuff und Ziegeln bot. Die Aufmauerung der Chorbänke und des Altars sowie die Verputz- und Malerarbeiten waren Mitte Mai 1966 beendet und am 27. Mai wurde das Kreuz in der Apsis aufgerichtet. Die Weihe des neuen Altars, der u.a. zwei bleierne Reliquienschreinchen aus der zerstörten Abteikirche enthält, auf die hll. Stephan, Ulrich und Benedikt erfolgte am 11. Juli 1966. Die Arbeiten am Turm, der in alter Form wieder erstand, konnten erst am 30. September beendet werden. Die drei älteren Glocken, von denen zwei aus dem Jahr 1620 und eine aus dem Jahr 1781 stammten und die bis zur Vollendung der Arbeiten auf dem Turm von St. Georg hingen, wurden um die am 3. September 1966 geweihte Ave-Glocke ergänzt (WEISSHAAR 1969, S. 119; 127f.; 132; 134).

1686 HAGEN 1994, S. 430; 432.

1687 BUSHART/PAULA 2008, S. 90.

1688 HAUSLADEN 2020, S. 114.
Ein Eindruck kann in der ebenfalls von Kleinhans erbauten, deutlich weniger anspruchsvoll ausgestatteten Liebfrauenkirche in Bobingen gewonnen werden (HAUSLADEN 2020, S. 114).

4.9.2 Die Deckenmalerei in St. Stephan

Riepp konnte seine Arbeit an den Deckengemälden beginnen, sobald die Gewölbe verputzt waren.[1689] Im Sommer 1756 entstanden das Zentralfresko zur Hälfte, *die 2 vorderen Stuckh*[1690] gänzlich, die weiteren Fresken 1757, da durch den Wintereinbruch am 26. Oktober 1756 die Bauarbeiten bis zum 26. März 1757 eingestellt wurden.[1691]

Er beendete seine Arbeit am 12. September[1692] *mit seinem unartigen Leben und vielen Saufen*,[1693] was auf ein konfliktbehaftetes Verhältnis zwischen Riepp und der Auftraggeberin schließen lässt.[1694] Dennoch scheint man mit Riepps Werk zufrieden gewesen zu sein.[1695] Insgesamt erhielt er für seine Deckenmalereien einschließlich Unterhalt und kleineren Arbeiten 600 fl sowie eine *Extraverehrung für nicht accordierte Arbeit und Krankheitskosten 13 fl 55 x*,[1696] was bei den im Vergleich zum Kostenvoranschlag über 4.995 fl 50 x enorm gestiegenen Kosten von insgesamt 33.307 fl 7 x 3 h, immer noch ein Drittel höher als der Gewinn im ertragreichsten untersuchten Jahr von Mariä Himmelfahrt 1795-96,[1697] nicht groß ins Gewicht fiel.

Die Auftragsvergabe an Riepp dürfte wie die Berufung der Feichtmayr-Werkstatt auf eine Empfehlung von Kleinhans zurückgehen. Kleinhans hatte mit Riepp und Franz Xaver

1689 BELLOT 2015, S. 156.

1690 WEISSHAAR 1969, S. 102.
StadtAA/00409/A 36, Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau, zitiert nach MUCHALL-VIEBROOK 1915, S. 481.

1691 WEISSHAAR 1969, S. 102.

1692 BELLOT 2015, S. 156.
StadtAA/00409/A 36, Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau, S. 119:
Am 12. 7ber herren Johan Baltasar Riepp […] für die deß […] hochadel: frey weltl. Stifts Kirchen, auß zum mahlen – nebst […] Unnderhalt […] und Essen auch an Geldt accordiert 600 fl.
Diesen Betrag erhielt er vom 23. November 1756 an in mehreren Raten ausbezahlt, wobei die letzte Rate am 12. September 1756 mit 430 fl 15 x mit Abstand am höchsten war.

1693 WEISSHAAR 1969, S. 106.
StadtAA/00409/A 36, Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau, zitiert nach MUCHALL-VIEBROOK 1915, S. 481.

1694 MÜLLER 1991, S. 121.
Es wird überliefert, dass Riepp häufig seine Arbeit unterbrach, um fortzugehen und sich zu betrinken, weshalb Welden ihm mit der Verabschiedung drohte. Er hinterging sie dadurch, dass er seine alten Stiefel zwischen den Lücken des Gerüsts durchschauen ließ, um den Eindruck zu erwecken, dass er gerade bei der Arbeit sei (MAIR 2003, S. 6). Hierin dürfte ein wahrer Kern liegen, da der eigentlich als Schnellmaler bekannte Riepp (LIPP 2014, S. 218) für St. Stephan beinahe eineinhalb Jahre benötigte, während er bspw. seinen umfangreichsten Auftrag in Biberbach innerhalb eines Jahres ausführte und er mit Unterstützung eines Gehilfen kleinere Arbeiten in Nesselwang in vier Wochen beendete (MAIR 2003, S. 5).

1695 BELLOT 2017, S. 140.

1696 WEISSHAAR 1969, S. 102.
StadtAA/00409/A 36, Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau, zitiert nach MUCHALL-VIEBROOK 1915, S. 481.

1697 Vgl. Tabelle 7.

Feichtmayr d. Ä. 1753/54 in Großaitingen zusammengearbeitet. Die Beauftragung einer Augsburger Stuckateurswerkstatt erleichterte dem dort ansässigen Kleinhans die Zusammenarbeit und konnte die Kosten senken. Ferner gewann dieser mit den Feichtmayrs die wohl besten Stuckateure ihrer Zeit. Auch die Verhelst waren Augsburger. Riepp lebte in Vils,[1698] war aber 1755 im nahegelegenen Maria Vesperbild tätig. Von dort aus könnte er nach Augsburg gekommen sein, wo sich im Sommer vor dem Abbruch der alten Kirche ab August 1755 Pläne und ein Modell[1699] von Kleinhans befanden. Feichtmayr und Riepp waren wohl seit definitiver Fertigstellung der Baupläne 1755 in das Vorhaben des Kirchenbaus mit einbezogen und auch die Form der Gewölbeflächen[1700] wird bereits festgelegt gewesen sein. Sonst konnte Kleinhans Riepp mit Zeichnungen und Maßangaben über seinen Auftrag unterrichten, der sich als Routinier prinzipiell jeder räumlichen Lage anzupassen vermochte, auch wenn die Raumgestalt ein wenig anders war, als zunächst vorgestellt. Die Voraussetzungen für die Zusammenarbeit und gegenseitige Abstimmungen waren somit günstig.[1701]

Riepp schuf großflächige, alle Teilräume der Kirche überspannende Deckenmalereien, die sich in zwei große Komplexe gliedern lassen. Westarm und Hauptraum galten dem hl. Ulrich als Bistumspatron und insbesondere Gründer von St. Stephan, die beiden östlichen Räume dem Patron Stephanus.[1702] Diese ergänzen weitere Bedeutungsebenen. Die Bilderfolge setzte mit der Decke der Vorhalle ein, die den *hl. Ulrich und Beata von Welden* zeigte (Abb. 132). Unter der Empore folgte *Ulrich bezeugt die Unschuld der Gräfin*, eine Episode aus der

1698 Laut Bellot lebte Riepp in Reutte (BELLOT 2017, S. 134), jedoch hatte er 1753 seinen Wohnsitz nach Vils verlegt, wo er 1764 verstarb (WANKMILLER 2018, S. 499). Kleinhans stammte aus Unterpinswang in Tirol (LAYER 1971, S. 197), zwischen Vils und Reutte gelegen. Riepp wirkte seit 1728 in Reutte (WANKMILLER 2018, S. 499). Kleinhans lebte ab 1730 zwar in Augsburg (LAYER 1971, S. 198), die geringe Distanz zwischen Pinswang, Reutte und Vils könnte aber bedeuten, dass Architekt und Maler sich vor Großaitingen aus Tirol kannten oder bei Riepps Berufung ein gewisser Lokalpatriotismus eine Rolle gespielt haben könnte.

1699 Kleinhans fertigte mindestens zwei verlorene Modelle an. Am 3. Februar 1755 teilte er dem Hausmeister des Stifts mit, dass er begonnen habe, ein Modell nach dem letzten Projekt zu machen, das erste Projekt *ginge ihm allerdings allzeit bösser ein*, was die Majestät der Kirche betreffe (StadtAA/00409/A 36, Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau, zitiert nach MUCHALL-VIEBROOK 1915, S. 480).
Erhalten sind eine Zeichnung Bergmüllers (1757) zum Hochaltarblatt mit der *Glorie des hl. Stephanus* in der Albertina und ein *modello* des Marienaltars in der Nordkonche mit *Immaculata*-Altarblatt Johann Thaddäus Sauters (1759). Dieses tauchte 2013 im Kunsthandel auf und wurde an einen unbekannten Besitzer versteigert (BELLOT 2018, S. 126; 131; 136; 146).

1700 Die Gewölbe bestanden von Westen nach Osten aufeinanderfolgend in einer Stichkappentonne mit zwei Jochen über der Empore, einem flachen, längsovalen Lattengewölbe auf Pendentifs und Kehle im Zentrum des Hauptraums, dann wieder einer Stichkappentonne über dem vorderen Joch des Ostteils, die niedriger als die übrigen Gewölbe angelegt war, und schließlich einem runden Lattengewölbe über Pendentifs im Chor und der Apsiskalotte (BELLOT 2017, S. 124).

1701 BELLOT 2017, S. 117; 127; 134; 147.

1702 BELLOT 2017, S. 141.

Ulrichsvita. An der Decke über der dem Konvent vorbehaltenen Empore befanden sich zwei Fresken. Im Westen über der Orgel waren *Musizierende Engel* (Abb. 133) dargestellt, im Osten eine weitere Episode aus der Ulrichsvita, *Ulrich und die Kanonisse* (Abb. 134). Das größte Fresko an der Kuppel des Hauptraums stellte die *Schlacht auf dem Lechfeld* (Abb. 135 & 136) dar. Vier kleine monochrom in rot gemalte Darstellungen füllten die Pendentifs des zentralen Gewölbes. Sie zeigten im Nordwesten *Samson erschlägt die Philister* (Abb. 135), im Nordosten *Mose und die Flucht der Ägypter* (Abb. 137), im Südosten *Mose hält den Stab über die Ägypter* (Abb. 138) sowie im Südwesten *Mose mit der ehernen Schlange* (Abb. 135). In den seitlichen Konchen waren im Norden *Maria auf dem Lebensbaum* (Abb. 139) und im Süden *Petrus und Paulus* (Abb. 140) dargestellt,[1703] unter beiden in einem kleinen Bildfeld je *Zwei Putten mit Spiegel*[1704] (Abb. 141).

Im Tonnengewölbe des Chors befand sich *Stephanus vor dem Hohen Rat* (Abb. 142), in der runden Flachkuppel das *Martyrium des Stephanus* (Abb. 143), wieder von vier kleineren Bildern in Rocaille-Kartuschen auf den Pendentifs umgeben. Diese zeigten im Nordwesten *Mose auf dem Stein sitzend*, im Nordosten *Jakob auf dem Stein liegend* (Abb. 144), im Südosten *David mit Steinschleuder* (Abb. 145) und im Südwesten *Josua lässt zwölf Steine aufrichten* (Abb. 146).[1705] Den Raum nördlich der Westempore schmückte *Die mystische Vermählung der hl. Katharina*.[1706]

Über den Konzeptor liegt keine Nachricht vor. Möglich wären die Äbtissin, ein Geistlicher aus der Umgebung des Stifts,[1707] eine eigens damit betraute Person, Riepp selbst, da Maler in vielen Fällen Vorschläge machten und ohnehin mit den gängigen Themen vertraut sein mussten,[1708] oder eine entsprechend gebildete Stiftsdame. Auch Riepps Entwürfe sind nicht erhalten. Im Gegensatz zu vielen anderen Bauten ist nicht bekannt, was er an Entwürfen oder anderem Bildmaterial, von bloßen Skizzen, ausgearbeiteten Präsentationszeichnungen oder Ölskizzen bis hin zu *modelli* zumindest der großen Bilder, vorlegte.[1709] Bei einer Rekonstruktion der 1944 zerstörten Deckenmalerei ist man daher auf Fotografien angewiesen.

1703 BELLOT 2017, S. 141.
1704 SCHROEDER/SCHNELL 1934, S. 4.
1705 BELLOT 2017, S. 142; 144.
Die Deckengemälde ergänzen zwei dem restlichen Bildprogramm nur lose verbundene Wandmalereien über den nach Osten gewandt unmittelbar neben den Eckpfeilern stehenden Seitenaltären, am nördlichen Josephsaltar *Michael mit Schwert und Waage* als Seelenwäger und Bezwinger des Teufels zu seinen Füßen, am südlichen Sebastiansaltar *Raphael mit dem kleinen Tobias an der Hand*, wohl übertragen als Führen auf den rechten Weg zu lesen (BELLOT 2017, S. 142).
1706 SCHROEDER/SCHNELL 1934 S. 5
1707 Womöglich aus dem nahen Jesuitenkollegium oder dem Domkapitel.
1708 BELLOT 2017, S. 140.
1709 BELLOT 2017, S. 140.

Die vorhandenen Abbildungen sind jedoch mit vereinzelten Ausnahmen nicht professionell und die wenigen Farbabbildungen geben die ursprüngliche Farbigkeit nicht korrekt wieder. Ferner erfasst kein Bild den Hauptraum der Kirche ausreichend.[1710] Baugerüste auf einigen einzeln fotografierten Fresken verorten deren Entstehung in den Zeitraum der Renovierung 1933.

4.9.3 Bildbeschreibung

Die Fresken sind alle einansichtig. Die Chorfresken, die *Lechfeldschlacht* und *Der hl. Ulrich und Beata von Welden* sind von Westen, die Konchenfresken von Norden bzw. Süden und die Malereien im Westteil der Kirche von Osten aus angelegt.

Der hl. Ulrich und Beata von Welden (Abb. 132) zeigt in einem annähernd ovalen, geschwungen ausgebuchteten Rahmen auf einem zweistufigen Podest links im Bild Ulrich, rechts die Äbtissin, die in Amtstracht an einem mit Stoff ausgeschlagenen Betstuhl mit ihrem bekröntem Wappen[1711] an der Vorderseite kniet und betet. Der bärtige Ulrich trägt bischöfliche Gewänder mit Mitra und Krummstab. In der linken Hand führt er ein Schriftstück. Am linken und rechten Bildrand steht auf einer Basis je eine Säule, die bei Ulrich hinter einem Vorhang, bei der Äbtissin hinter Wolken verschwindet. Als Spitze einer Dreieckskomposition thront in der Bildmitte Stephanus im Chorgewand auf Wolken. Er senkt die Arme und blickt auf Ulrich, der, genau wie die Äbtissin, zu ihm emporblickt. Der Hintergrund besteht aus um Stephanus hellen Wolken, die sich nach oben verdüstern.

Von *Ulrich bezeugt die Unschuld der Gräfin* liegt keine Abbildung vor. Eine Fotografie der Westwand (Abb. 133) zeigt, dass der Rahmen dem von *Der hl. Ulrich und Beata von Welden* entspricht. Die *Musizierenden Engel* befinden sich in einem annähernd ovalen, links und rechts ausgebuchteten Bildfeld und sind hell gestaltet. Den Zustand eines Ausschnitts der *Musizierenden Engel* vor der Restaurierung[1712] zeigt Abb. 147. Ein Engel bläst eine Posaune und ein Putto hält eine Flöte über dem Kopf, über dem ein zweiter Putto eine Laute zupft. Abb. 148 zeigt den Wolkengrund sowie einen weiteren, nach links gewendeten Putto rechts

1710 BELLOT 2015, S. 160f.

1711 KRÄNKL 2004 S. 56.
Das rechte Wappen ist das der Welden, das linke jenes des Damenstifts (Vgl. ZIMMERMANN 1970, Tafel 184, Abb. Nr. 5318; 5319).

1712 Die Fresken waren 1933 stellenweise schadhaft. Die Schäden wurden bei der Restaurierung ausgebessert.

des zweiten Puttos.

Von *Ulrich und die Kanonisse* liegt eine Schwarz-Weiß-Detailaufnahme des Zustands vor 1933 vor (Abb. 134). Der Rahmen ist annähernd hochrechteckig mit Ausbuchtungen an den Seiten. Die auf ein Sitzmöbel gesunkene Kanonisse in goldenem oder hellgelbem Gewand ist rechts im Bild dargestellt. Sie blickt zu Ulrich in bischöflichem Gewand weiter links im Bild empor. Hinter der Kanonisse steht die emporblickende Ellensind.[1713] Die Szene spielt auf einem vierstufigen Podest mit dunklem Tuch auf den unteren drei Stufen. Die Ränder der oberen Bildhälfte umspielt ein (blau-)grüner, geraffter Theatervorhang. Über der Gruppe besteht der Hintergrund in sich aufklarendem Himmel. Zu beiden Seiten steht auf den Stufen mindestens eine Assistenzfigur.

Die *Schlacht auf dem Lechfeld* (Abb. 135 & 136)[1714] zeigt zentral im hochovalen Bildfeld reitend Ulrich in bischöflichem Gewand sowie König Otto I. mit einem Schwert und der Reichskrone auf dem Kopf. Beiden folgen vier Reiter, deren Oberkörper zu sehen sind. Der linke Reiter führt einen Schild, trägt einen Helm mit Federbusch und hält in der rechten Hand eine Fahne. Im Vordergrund liegen Leichen und tote Pferde wild durcheinandergeworfen. Im Bild rechts der Reiter im Mittelgrund flieht das ungarische Heer. Der Ungar ganz links mit Turban und erhobenem Krummsäbel blickt auf das christliche Heer. Weiter rechts hebt ein Reiter eine Hellebarde. Hinter den Ungarn sind die Spitzen ihrer Zelte auszumachen. Im oberen Bildteil lagern Engel auf Wolken. Ein Engel hält das leuchtende Ulrichskreuz empor, ein Engel umgreift zwei Fahnenmasten und ein Engel, separat auf einer höheren Wolke, führt eine wehende Stola. Ein weiterer Engel deutet auf das Kreuz. Die Engel blicken entweder auf das Kreuz oder das Schlachtgeschehen. Rechts auf der Wolke sitzen halbkreisförmig mindestens fünf Figuren in bischöflichen Gewändern. Der Hintergrund des Freskos ist dramatisch wolkenverhangen.[1715]

Samson erschlägt die Philister (Abb. 135) zeigt einen auf dem Boden liegenden Philister und über ihm kniend den einen Stein haltenden Samson, der den Philister zu Boden drückt. Der Hintergrund besteht aus bewölktem Himmel. Die Inschrift lautet in Anspielung auf Ri 15,15 *UNICA MILLE NECAT.*[1716] *Mose und die Flucht der Ägypter* (Abb. 137) zeigt in der rechten Bildhälfte im Vordergrund Mose, der mit der linken Hand den Stab hält und mit der rechten Hand auf das ägyptische Heer am unteren linken Bildrand weist, das vor einem

1713 KRÄNKL 2004, S. 56.
1714 Detailansichten der *Lechfeldschlacht* sind bei KRÄNKL 2004, S. 58 abgebildet.
1715 BELLOT 2017, S. 141.
1716 KRÄNKL 2004, S. 60.
Mit einer einzigen tötet er 1000 (Übersetzungen der Kartuschen nach KRÄNKL 2004, S. 59f.).

Bergpanorama marschiert. Mose blickt auf dieses, zwei weitere Figuren im Bild rechts von ihm auf ihn. Aus seinem Haupt wachsen Lichtstrahlen. Hinter der Gruppe sind dunkle Wolken aufgezogen, die sich nach links aufklaren. In der linken Bildhälfte leuchtet ein zwischen den Wolken hervorgehender Schein, vor diesem eine Wolkensäule, aus der Blitze schlagen. Die Inschrift mit Bezug auf auf Ex 10,2 lautet *HOS PROTEGIT CONTERIT ILLOS*.[1717] *Mose hält den Stab über die Ägypter* (Abb. 138) zeigt zentral im Vordergrund Mose, aus dessen Haupt Lichtstrahlen erwachsen. Mit der rechten Hand hält er einen Stab empor. Mose teilt den Mittel- und Hintergrund in zwei Teile. Im Bild links stehen vor dichten Bäumen zwei Gewappnete, von denen einer auf Mose, einer emporblickt. Der rechte Teil besteht aus Blick auf das aufgepeitschte Meer, in dem Lanzenspitzen das ägyptische Heer andeuten, darüber bewölkter Himmel Die Inschrift lautet *VIRGAE VIRTUS AB ALTO*.[1718] *Mose mit der ehernen Schlange* (Abb. 135) zeigt zentral die aufgerichtete eherne Schlange, vor der links im Bild der zu dieser emporblickende Mose steht und den Stamm mit der linken Hand greift. Rechts im Bild steht der zu Mose blickende Aaron. Die Inschrift an der benachbarten Säule[1719] in einer von Putten gehaltenen Stuckkartusche bezieht sich auf Num 21,9 und lautet *EIUS ADSPECTUM FUNGIUNT*.[1720]

Über *Maria auf dem Lebensbaum* (Abb. 139)[1721] heißt es: *Lks. über dem Marienaltar sitzt Maria in einer Wolke in der Krone eines Baumes. Fliegende Tauben. Inschrift: Ave Maria R. schreibt ein großer Engel an einen Baum: Arbor.*[1722] *Wohl symbolische Darstellung (oder Wallfahrtsbild).*[1723] Maria hält ein nach rechts geneigtes Zepter in der linken Hand. Ihren rechten Arm hat sie erhoben und ihr Haupt ist von Licht umfangen. Die Tauben fliegen am linken oberen Bildrand. Links unter ihr hängt von der Baumkrone ein ovaler Schild, wohl ein Spiegel, leicht rechts unter ihr an einem Zweig ein kugelförmiges Objekt. Gekehrt sind am Stamm eines der weiteren Bäume auf dem Bild die Buchstaben *ARBO* zu lesen. Wie bei *Petrus und Paulus* ist das Freskenfeld ein abgerundetes Rechteck mit Ausbuchtungen an den Schmalseiten.

Petrus und Paulus (Abb. 140) stehen zentral am unteren Freskenrand auf einem zweistufigen

1717 KRÄNKL 2004, S. 60.
Diese beschützt er, jene vernichtet er.
1718 KRÄNKL 2004, S. 59.
Die Kraft des Stabes [kommt] von oben.
1719 KRÄNKL 2004, S. 59.
1720 KRÄNKL 2004, S. 60.
Deren Anblick fliehen sie
1721 Weitere Bildteile ersichtlich auf Abb. 135 und Abb. 149.
1722 *Baum*, im Geiste zu ergänzen um *der Erkenntnis* oder *des Lebens*.
1723 SCHROEDER/SCHNELL 1934, S. 4.

Podest. Petrus, links im Bild, blickt zum linken Bildrand. In seiner rechten Hand trägt er einen Schlüsselbund, mit der linken Hand weist er nach rechts auf eine auf dem Rücken liegende Figur am Fuß des Podests, die ihren linken Arm gegen Paulus erhoben hat, der diese anblickt und ein Schwert zum Schlag bereit über seinem Kopf hält. Zwei weitere Figuren sind am rechten Bildrand. Zwischen beiden Aposteln schwebt ein nach links blickender Engel vor wolkenverhangenem Himmel. Am linken Bildrand stehen Stiftsdamen in Tracht[1724] vor der Stiftsfassade, die beiden rechts im Bild mit individuellen Zügen. Die rechte Stiftsdame kniet mit zusammengelegten Händen, in denen sie ein Buch hält, am Podest, jene links blickt auf Petrus. Über den Fräulein sitzt in der Mitte des oberen Bildrands auf einer Wolke ein zu Petrus und Paulus blickender Engel mit Rundschild und erhobenem rechten Arm.[1725] Durch die Darstellung beider Heiliger gewinnt das Fresko analog zu *Maria auf dem Lebensbaum* einen untersichtigen Charakter.

Der vordere der *Zwei Putten mit Spiegel* (Abb. 141) vor bewölktem Himmel weist auf denselben mit der rechten und stützt ihn mit der linken Hand. Über dem Spiegel geht das Brustbild des zweiten Putto hervor. Im Mittelgrund der linken Bildhälfte liegen Objekte.

Stephanus vor dem Hohen Rat (Abb. 142) weist dasselbe Format wie *Ulrich und die Kanonisse* auf und ist stark untersichtig. Zentral auf einem dreistufigen Podest steht der emporblickende Stephanus im Diakonsgewand mit nimbierten Haupt. Vor ihm fließt ein Tuch von der mittleren auf die untere Podeststufe, auf dem zwei geöffnete Bücher liegen. Der gen Himmel weisende Hohepriester am linken Bildrand blickt auf Stephanus.[1726] Weiter links befindet sich noch eine bärtige Figur mit Turban, zwischen dem Hohepriester und Stephanus drei wohl auf diesen blickende Figuren. Im Bild rechts von Stephanus stehen im Vordergrund zwei zu diesem blickende falsche Zeugen. Der linke Zeuge trägt eine turbanartige Kopfbedeckung mit aufrechter Feder, jener rechts eine Pluderhose und einen bodenlangen Mantel, den er auf Brusthöhe zusammenhält. Drei weitere Figuren, eine vollfigurig, zwei Brustbilder, befinden sich im Mittelgrund des linken Bildrands. Der Hintergrund besteht aus halbkreisförmig angeordneten Pilastern. Zum oberen Rand hin verdecken sie Wolken, rechts hängt ein Vorhang über deren oberen Bereich. Auf einer Wolke über Stephanus sitzt ein Engel, den linken Arm über seinem Haupt, der zu Stephanus blickt.

Das Fresko mit dem *Martyrium des Stephanus* (Abb. 143) zeigt zentral im Mittelgrund den in

1724 Diese entspricht mit Ausnahme der vereinfachten runden Kopfbedeckung der Äbtissinnentracht auf *Der hl. Ulrich und Beata von Welden*.
1725 Manche Details ersichtlich auf Abb. 135.
1726 BELLOT 2017, S. 142.

die Knie gesunkenen Stephanus. Im Bild links von ihm steht eine bärtige Figur im Profil in Weiß, die in der erhobenen linken Hand einen Stein führt und Stephanus anblickt (Abb. 150), dann ein Mann mit blauem Tuch um die Hüften, der einen Stein mit beiden Händen über dem Kopf hält, zwischen diesen das Brustbild eines bärtigen Mannes mit Tuch über dem Kopf. Weiter zum linken Bildrand blickt eine Fünfergruppe in aufwendiger, von Blau und Gold dominierter Kleidung auf das Zentralgeschehen, die ersten vier abwechseln männlich und weiblich (Abb. 151). Im Bild rechts von Stephanus blickt diesen eine Figur in Weiß mit einem Stein in beiden erhobenen Händen an. Danach öffnet sich der Blick auf Hintergrundpersonal. Es folgen im Mittelgrund mindestens drei Figuren, ein bärtiger Mann in Rot und Blau mit Stein auf Hüfthöhe und aufgeschlagenem Buch zu Füßen, eine Frau in gold-grünem Gewand mit gesenktem Blick und klagendem Gestus sowie eine Frau in goldenem Gewand und dunklem Schleier, vielleicht mit je einem Haupt über den Schultern. Ihren Hintergrund bildet ein Hang mit dem Jerusalemer Tempel[1727] auf der Spitze. Über Stephanus öffnet sich der bewölkte Himmel. Hier steht zur Rechten Gottvaters der in triumphalem Rot gekleidete Christus[1728] mit Kreuz.

Die vier zugehörigen Pendentifs sind in einem hellen Braunton gehalten.[1729] Vom Fresko im Nordwesten, *Mose auf dem Stein sitzend*, ist keine Darstellung erhalten. Die zugehörige Inschrift ist nicht dokumentiert, die Darstellung bezieht sich auf Ex 17,12.[1730] Sie lautet vermutlich *SVMENTES IGITVR LAPIDEM Ex.17.12*[1731] oder eine Varianz dieser Worte. *Jakob auf dem Stein liegend (*Abb. 144) im Nordosten zeigt am unteren rechten Bildrand den schlafenden Jakob. Der Hintergrund besteht aus dunklen Wolken. Er klart sich am oberen linken Bildrand auf, wo zwei Engel in einer Diagonalachse zur Bildmitte hin dargestellt sind, die zu Jakob blicken, darüber die Andeutung eines dritten Engels. Über dem Fresko befindet sich in einer geschwungenen trapezförmigen Kartusche die Inschrift *TVLIT DE LAPIDIBVS* mit Quellenangabe *Gen.28.11*.[1732] *David mit Steinschleuder* (Abb. 145) im Südosten zeigt zentral David als Hirtenknaben mit Stab. In beiden Händen hält er je einen großen Stein. Im

1727 KRÄNKL 2004, S. 63.
1728 KRÄNKL 2004, S. 63.
1729 KRÄNKL 2004, S. 66.
1730 KRÄNKL 2004, S. 66.
1731 Ex 17,12:
*Als dem Mose die Hände schwer wurden, **holten sie einen Steinbrocken**, schoben den unter ihn und er setzte sich darauf. Aaron und Hur stützten seine Arme, der eine rechts, der andere links, sodass seine Hände erhoben blieben, bis die Sonne unterging.*
1732 KRÄNKL 2004, S. 66.
*Er kam an einen bestimmten Ort und übernachtete dort, denn die Sonne war untergegangen. Er nahm **einen von den Steinen** dieses Ortes, legte ihn unter seinen Kopf und schlief dort ein.*
Hierbei handelt es sich um den Moment unmittelbar vor Jakobs Traum von der Himmelsleiter.

rechten Bildmittelgrund befindet sich ein Berg, am linken Bildrand verdecken dichte Bäume den Ausblick auf den leicht bewölkten Hintergrund. Die Inschrift in der Kartusche lautet *LIMPIDISSIMOS LAPIDES I.Reg.17.40*.[1733] *Josua lässt zwölf Steine aufrichten* (Abb. 146) im Südwesten zeigt rechts den bärtigen Josua mit Mantel, Helm und Ovalschild sowie Speer in der linken Hand. Mit der rechten Hand weist er diagonal nach links unten. In der linken Bildhälfte halten männliche Figuren, eine davon als Kopf, eine andere als Rückenfigur ausgeführt, einen Stein, auf den sie blicken. Im Mittelgrund hinter Josua befindet sich eine pyramidale Struktur. Der Hintergrund besteht aus bewölktem Himmel. Die zugehörige Inschrift ist fotografisch nicht überliefert. Sie bezieht sich laut Schroeder und Schnell auf Jos 4,2.[1734] Wahrscheinlich wäre daher *DVRISSIMOS LAPIDES*.[1735]

4.9.4 Analyse

Das Fresko des *hl. Ulrich und Beata von Welden* spielt auf das abgeschlossene Neubauprojekt an und bringt in den beiden Personen Gründung und Gegenwart des Stifts zusammen. Hier werden die Gründungslegende, die Geschichte und der Neubau unter göttlicher Providenz oder als Teil der Heilsgeschichte in stark verkürzter Weise ins Bild gesetzt, was andernorts ungleich ausführlicher dargestellt wurde.[1736] Gründungsszenen sind innerhalb der süddeutschen Barockkunst keine Seltenheit.[1737] Das Schriftstück in Ulrichs Hand ist die Gründungsurkunde des Stifts. Die Äbtissin ist zwar präsent, aber in einer passiveren Rolle als die einander zugewandten Heiligen, denen gleichermaßen ihre Verehrung gilt. Die Komposition führt den Betrachter direkt in den Kirchenraum.

Ulrich bezeugt die Unschuld der Gräfin charakterisiert den Bischof als menschlich und gerecht empfindenden großen Wundertäter.[1738]Die Darstellung geht auf eine Episode aus der

1733 1 Sam 17,40:
Und er legte sie wieder ab, [40]nahm seinen Stock in die Hand, suchte sich fünf ***[sehr] glatte Steine*** *aus dem Bach und legte sie in die Hirtentasche, die er bei sich hatte, in den Vorratsbeutel.*

1734 SCHROEDER/SCHNELL 1934, S. 4.

1735 EÜ Jos 4,3:
*Wählt aus jedem Volk zwölf Männer aus, aus jedem Stamm einen, [3]und befehlt ihnen: Hebt euch hier, an der Stelle mitten im Jordan, wo die Priester fest und sicher standen, zwölf [****harte****] **Steine** auf, nehmt sie mit hinüber und legt sie auf dem Lagerplatz nieder, wo ihr die nächste Nacht verbringt.*

1736 BELLOT 2017, S. 141.

1737 BAUER 2020, S. 11.
Etwa *Das tausendjährige Ottobeuren* von Franz Anton Zeiller im Eingangsjoch der dortigen Klosterkirche oder in St. Emmeram (1731), Dießen (1737), Steingaden (1741/42) und Schäftlarn (1755) (BELLOT 2017, S. 148).

1738 RÄDLE 1993, S. 700.

Ulrichsvita zurück,[1739] die in der Blütezeit der Ulrichsverehrung im 15. Jahrhundert nachgetragen wurde[1740] und im 17. Jahrhundert zum Thema mehrerer Theateraufführungen süddeutscher Jesuitenkollegien avancierte. Ulrich war von einem „Rheingrafen“ zum Mahl eingeladen worden und sah eine Frau, die am Boden saß, aus dem Napf der Hunde aß und an einer Kette um den Hals einen abgeschlagenen Kopf trug. Auf Ulrichs entsetzte Frage, was das bedeute, erläuterte der Graf, das sei die gerechte Strafe seiner untreuen Frau und ihres Buhlen. Ulrich befragte dann den Kopf, der zu sprechen begann und seine Unschuld beteuerte. Der Bischof ließ den Leichnam ausgraben, der Kopf sprang wieder an den Hals und der Mann kehrte ins Leben zurück. Die Gräfin vergab ihrem Gemahl.[1741] In Bildern erscheint sie erst seit dem späten 17. Jahrhundert, wurde dann an Prominenz aber nur von der Lechfeldschlacht übertroffen und fügt sich in die Dreiergruppe der häufig dargestellten Wunder Ulrichs.[1742] Die Aufnahme dieser im barocken Jesuitendrama rezipierten Episode bestärkt die Herkunft des Konzeptors aus jesuitischem Kontext. Möglicherweise verwies ein Vorhang auf eine solche Verbindung. Das Fresko unter der Empore im unmittelbaren Blickfeld aller eintretenden Kirchenbesucher fungierte als deutliche Warnung an diese, sich vor vorschnellem Richten und Urteilen zu hüten.[1743] Welche Szene genau dargestellt war, ist unklar.[1744]

Die *Ulrich und die Kanonisse* zugrundeliegende Episode der Ulrichsvita (Buch 1, Kap. 19)[1745] erzählt, dass eine Kanonisse mit überaus praktischem Sinn gebeten wurde, das Amt der

1739 BELLOT 2017, S. 141.

1740 Zur Überlieferungsgeschichte der Erweckung des enthaupteten Ritters siehe KRESS 2024, S. 72f.

1741 Die Namen der beteiligten Personen sind in der Ulrichsvita nicht angegeben. Im Ulrichsdrama von 1611 heißt die Gräfin Cathara (die Reine) und der Mann bzw. Ritter Palimbius (der Wiederbelebte), der Graf einfach Comes (Graf). In der Augsburger *Innocentia a Zelotypia condemnata* (1663) lauten sie Susanna, Leontius und Joseph. In der *Symbola hospitalis (*1674) heißt die Gräfin Ida, der Graf Ariovistus und der zu Unrecht Enthauptete Innocentius (der Unschuldige) (RÄDLE 1993, S. 702f.; 742).

1742 KRESS 2024, S. 72f.
Hierzu zählen ferner die *Ulrichsmesse* und das *Fischwunder* (KRESS 2024, S. 70; 72f.).

1743 KRÄNKL 2004, S. 56.
Diese Moral findet sich schon im Epilog des Dillinger Ulrichsdramas von 1611: *Didicistis etiam, suspicionibus locum Non temerè dandum, cum mala innumera ferant, Esse et suum locum innocentiae integrum, Ubi integra fuit ipsa confisaque Deo* (*Ihr habt in diesem Stück auch lernen können, dass man Verdächtigungen nicht blind Raum geben darf – denn sie verursachen unendliches Übel - und dass sich die Unschuld sicher fühlen kann, wo sie wirklich untadelig war und auf Gott vertraute*) (RÄDLE 1993, S. 701).

1744 Vgl. KRESS 2024, S. 63; 73; 75.
Meist wird nur gezeigt, wie Ulrich beim Mahl die Frau bemerkt. In einem Zwickelbild in Unterpinswang wird gerade der Leichnam hereingetragen, mehrere Männer wenden sich angeekelt ab. Bei der Auferweckung des Ritters, dargestellt in mehreren Altar- und Deckenbildern, wird dieser meist unter Ulrichs Segen lebendig. Nie wird gezeigt, wie das Haupt von selbst an den Hals springt (KRESS 2024, S. 73; 75).
Zu den Darstellungen dieser Episode siehe KRESS 2024, S. 73; 75.
Von besonderem Interesse ist die *Erweckung des Ritters* (Unterpinswang, Kath. Pfarrkirche St. Ulrich, Hochaltarbild), geschaffen von Riepp um 1730 (abgebildet bei KRESS 2024, S. 74). Eventuelle Parallelen zum Fresko dürften aufgrund des unterschiedlichen Mediums jedoch gering ausfallen.

1745 Nachzulesen bei BERSCHIN/HÄSE 2020, S. 236-241.

Zellerarin zu übernehmen. Als sie sich weigerte, riefen ihre Mitschwestern die Hilfe des Bischofs an, allerdings weigerte sie sich weiterhin beharrlich. Noch in derselben Nacht überkam sie eine Lähmung, sodass sie sich nicht mehr fortbewegen konnte. In ihrer Verzweiflung ließ sie sich in die Domkirche tragen, wo sie den Bischof demütig um Vergebung und Hilfe bat, der ihren Ungehorsam tadelte, ihr aber die Absolution erteilte und ihre Lähmung heilte. Das Fresko über der Empore fungiert als warnendes Beispiel der verhängnisvollen Folgen klösterlichen Ungehorsams für die hier platzierten Stiftsdamen, da, wo Ordensgehorsam nicht gelebt wird, geistliche Lähmung eintritt und geistlicher Fortschritt nicht möglich ist.[1746]

Erneut bezieht die Malerei sich auf die enge Verbindung Ulrichs mit dem Stift und mahnt die Stiftsdamen, durch ihr Verhalten dem Haus zur Ehre zu gereichen. Die Darstellung zeigt den Moment der Heilung der auf ihre Trage gesunkenen Kanonisse, der von einem Priester aus dem Ulrichskelch die Ulrichsminne gereicht wird.[1747] Die helle Kleidung der Kanonisse und ihr auf den Stufen liegendes Ordensgewand verweisen auf ihre Hinwendung zur Welt durch die Ablehnung klösterlichen Gehorsams.

Die *Musizierenden Engel* im Westen über der Orgelempore sind eine übliche Darstellung an einem Ort der Kirchenmusik.[1748] Möglicherweise ergänzten diese weiteres Personal wie David und Cäcilia.

Auf der *Lechfeldschlacht* wird der Gedanke des Kampfs Ulrichs, Ottos und dessen Heers als Kampf fürs Vaterland vertreten. Diese Verbindung findet sich Mitte des 18. Jahrhunderts des Öfteren in Quellen, so in einer Ulrichspredigt Sebastian Sailers. Auftraggeber vergleichbarer Deckenbilder stammten häufig aus Kreisen, denen viel an der Erhaltung der Reichskirche gelegen war. Hierzu zählten der katholische Adel wie geistliche Institutionen, unter denen sich

1746 KRÄNKL 2004, S. 56.

1747 KRÄNKL 2004, S. 56.
Bei der Reichung der Ulrichsminne handelt es sich um einen Anachronismus. Laut Gerhard reichte Ulrich am Ostersonntag seinen Domkanonikern und den Klerikern von St. Afra einen dreifachen Weintrunk, woraus sich nach Ulrichs Tod das gegenseitige Zutrinken mit oder das Reichen von (gesegnetem) Wein zu Ehren des Heiligen, um sich damit seines Schutzes zu versichern, entwickelte. Bald verbanden sich zahlreiche Heilungswunder mit dieser Ulrichsminne. Das Trinken aus dem Ulrichskelch gehörte bis zur Säkularisation fest zum Volksbrauchtum der Ulrichsverehrung (GEPP 2004, S. 33). Der Ursprung des Ulrichskelchs ist nicht ganz klar. Als Ulrichs Grab nach einem Brand 1183 geöffnet wurde, werden auf der Brust des Heiligen gefundene Kostbarkeiten, aber kein Kelch erwähnt. Laut der Inschrift auf der Zarge des Fußes stand der Kelch aber ebendort. Wahrscheinlich sind mit den Kostbarkeiten Reste eines kleineren Reise- oder Grabkelchs gemeint, die frühestens im späten 12. Jahrhundert zu einem neuen Kelch zusammengefügt wurden: wohl eine stark korrodierte innere Schale, die in die neue Kuppa integriert wurde, sowie ein edelsteingeschmücktes Band, das zwischen Bergkristallnodus (13. oder 14. Jahrhundert) und Fuß montiert wurde (AUGUSTYN 2024b, S. 294).

1748 BELLOT 2017, S. 141.

besonders das Augsburger Hochstift und Domkapitel hervortat.[1749] Bei mythischen Schlachtendarstellungen an Kirchendecken, wobei die Lechfeldschlacht einen Schwerpunkt bildet, wurde gern gezeigt, wie ein Heiliger als Schlachtenhelfer, Mitstreiter, Fürbitter oder Vermittler in das Geschehen eingreift. Auch heilige Gegenstände wie das Ulrichskreuz wurden mit dem Schlachtensieg in Verbindung gebracht. Die Lechfeldschlacht-Thematik konzentriert sich auf das Bistum Augsburg. Da sich die Ulrichsverehrung im Westen bis nach Straßburg und Speyer und im Südosten bis nach Tirol sowie ins Friaul ausbreitete, finden sich themengleiche Fresken aber auch in Südtirol,[1750] Österreich und der Schweiz.[1751] Das Thema

1749 Auffällig ist – abgesehen von der negativ konnotierten weltlichen Gewalt in der Nepomukskapelle – die sonstige Absenz von Kaiser und Reich an den Kirchendecken. Soweit nachvollziehbar, findet sich in den Augsburger Stiften kein den zahlreich vorhandenen Kaisersälen in schwäbischen Reichsabteien vergleichbarer Raum. Die Ursache hierfür könnte in zwei Umständen liegen: Kaisersäle gehören regulär zu größeren Raumfolgen, Kaiserappartements, also Wohneinheiten insbesondere in Prälaturen, die der Beherbergung des Kaisers bzw. Landesherrn dienten (MATSCHE 1997, S. 324). In Augsburg war dies nicht nötig, da die Kaiser ohnehin bei den Fuggern oder später im *Drei Mohren* untergebracht waren. Auch befinden sich Kaisersäle im Reichsgebiet fast ausschließlich in Klöstern, die Reichsunmittelbarkeit beanspruchten. In allen Fällen, in denen ein Kaisersaal geschaffen wurde, geschah dies in einer akuten reichspolitischen Situation, wenn ein anderes, mächtigeres Reichsglied die auftraggebende Abtei durch ihre Herrschaftsansprüche in Bedrängnis brachte und man sich auf die eigene Reichsunmittelbarkeit sowie das Reichsoberhaupt als einzig übergeordneter Autorität und Schutzherr berufen wollte (MATSCHE 1997, S. 331). In Augsburg trifft dies lediglich auf das Reichsstift St. Ulrich und Afra zu. Dieses konnte bereits 1643 nach langwierigen Prozessen (WÜST 2011, S. 255f.) *zum ruhigen Genuß der Reichsunmittelbarkeit gelangen* (SuStBA/Aug 278, Braun, Placidus: Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. Aus ächten Quellen zusammengetragen. Augsburg 1817, S. 335). Eine für die Position des Stifts vergleichbar bedrohliche Situation ergab sich während des 18. Jahrhunderts nicht, bzw. hätte die finanzielle Misere größere Baumaßnahmen auch stark erschwert.
Dass Kaiser und Reich als Motivik bei den Augsburger geistlichen Institutionen generell keine große Popularität besaßen, zeigt sich anschaulich im 1741-43 entstandenen Festsaal der Fürstbischöflichen Residenz. Dieser nimmt als Abschluss einer repräsentativen Raumfolge den Ort ein, den im Vorgängerbau das berühmte Tafelzimmer innehatte, wo am 25. Juni 1530 die *Confessio* öffentlich vorgelesen und Karl V. überreicht wurde, das für den dauerhafteren Aufenthalt Josephs I. aber zu klein und wenig repräsentativ war (DREYER 2020). Lage und historische Relevanz des Raums würden diesen für einen Kaiser- bzw. Reichssaal prädestinieren, dieser Gedanke klingt in den Ölbildern von vier fürstlichen Ehepaaren aus dem Geschlecht der Habsburger und Wittelsbacher (W: Franz I. Stephan; Maria Theresia, O: Karl Theodor; Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach, N: Josepha von Bayern; Maria Anna Sophia von Sachsen, S: Joseph II.; Maximilian III. Joseph) jedoch nur an. Ihr Hauptaspekt besteht in einem symbolischen Bezug zu den vier Erdteilen und vier Jahreszeiten auf der 1944 zerstörten Decke (DREYER 2020). Wüst schreibt hierzu *Im Augsburger Fürstbistum tritt die auf das Reich bezogene Ikonographie in den Residenzen und Amtshäusern nicht so deutlich hervor wie in jenen geistlichen Fürstenstaaten mit einem themenbezogenen residenziellen Raumprogramm zur Erfüllung des tradierten servitium regis* (WÜST 1997, S. 206). Zur Ausstattung der Augsburger Residenz hinsichtlich des Tafelzimmers bemerkt er *Es wurde kein Anspruch auf eine vollständige Ahnenreihe erhoben, ebenso wie sich auch in den Inventaren nur Mosaiksteine einer imperialen Thematik finden* (WÜST 1997, S. 207). Ein Grund für die Absenz von Kaiser und Reich in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts liegt vermutlich im Umstand begründet, dass in Augsburg Kaiser und Reich durch regelmäßige Aufenthalte bzw. die Erinnerung an die früheren Reichstage und in diesem Kontext entstandene Bauten und Kunstwerke wie dem Rathaus und dessen Ausstattung (Vgl. TIPTON 2023, S. 140) ohnehin präsent waren und nicht eigens evoziert werden mussten. Im Fallbeispiel des Hochstifts bestätigt Wüsts Aussage, *In der Dillinger Residenz vermitteln dennoch Inventare […] das Bild einer zumindest partiell reichsbezogenen Einrichtung. […] In den hochstiftischen Landschlössern [Markt]Oberdorf, Füssen, Hindelang, Fluhenstein oder Sonthofen weisen die Inventare des 18. Jahrhunderts keine reichsbezogene Ikonographie aus, stattdessen finden sich Portraits der führenden Repräsentanten benachbarter oder verwandter Fürstenhäuser zuhauf* (WÜST 1997, S. 210), die getätigten Annahmen.

1750 MÜLLER 1991, S. 13; 17; 95; 128f.

1751 KOSEL 1974, S. 122.

erreichte eine solche Popularität, dass Müller verschiedene Darstellungstypen erarbeiten konnte, wobei sie das Augsburger Fresko Typ 2c zuordnet. Außerhalb des Bistums Augsburg etablierten sich weitere Bildtypen.[1752] In der im 18. Jahrhundert populären Darstellung der Lechfeldschlacht liegt ein Gegenwartsbezug: Die Türkenkriege waren voll im Gang. Der anschaulich illustrierte Sieg des christlichen Heers über die Ungarn konnte den zeitgenössischen Betrachter zuversichtlich stimmen,[1753] insbesondere aufgrund der stereotypisierend-osmanisierenden Darstellung des ungarischen Heers.[1754]

Das Fresko zeigt Ulrich und Otto an der Spitze des christlichen Heers[1755] und die überwundenen oder fliehenden Feinde, darüber einen dramatisch wolkenverhangenen Himmel mit einer Engelsgruppe.[1756] Einer der Engel schwingt ein Siegesbanner, andere bringen Mitra, Stola und Messgewand und ein weiterer Engel hält Ulrich[1757] in einer Andeutung der Übergabe[1758] das Ulrichskreuz entgegen, das auch an den Sieg Konstantins über Maxentius erinnert.[1759] Ein Hinweis auf die Kreuzesvision Konstantins liegt im Umstand, dass Ulrich das Kreuz nur schaut, aber nicht annimmt. Auf so gut wie allen Darstellungen der Lechfeldschlacht spielen Engel eine vorrangige Rolle.[1760]

Bei den Bischöfen um den Engel mit Siegesbanner handelt es sich um die fünf ersten als Heilige oder Selige verehrten Augsburger Bischöfe.[1761] Während die Engel am

---

Einen Katalog der rund 20 süddeutschen Darstellungen findet sich bei MÜLLER 1991, S. 109-129.

1752 MÜLLER 1991, S. 96; 121.

1753 KRÄNKL 2004, S. 59.

1754 Eine solche findet sich bereits 1696 in Bezug auf das Ende der Zweiten Wiener Türkenbelagerung 1683 auf einer für die Kreuzkapelle im Dom geschaffenen, Rieger oder Knappich zugeschriebenen Darstellung der Lechfeldschlacht, die immer wieder als Vorbild für andere Darstellungen dieses Sujets Verbreitung fand (ROTTMANN 2012, S. 98, abgebildet bei ROTTMANN 2012, S. 99). Details wie die Positionierung Ottos und Ulrichs, dessen Blickführung und die Fahne am jeweils linken Bildrand weisen auf eine mittelbare Vorbildwirkung dieser *Lechfeldschlacht* auf Riepps Ausführung hin.

1755 Die Partizipation Ulrichs an der Lechfeldschlacht dürfte historischen Tatsachen entsprechen, auch wenn es bereits im 11. Jahrhundert undenkbar war, dass ein heiliger Bischof aktiv am Kampfgeschehen teilnahm (KATA 2024, S. 109f.).

1756 BELLOT 2017, S. 141.

1757 BELLOT 2017, S. 141.

1758 Vgl. KRESS 2024, S. 78.

1759 KRÄNKL 2004, S. 58f.

Die Kreuzübergabe geht zurück auf eine 1456 abgeschlossene lateinische und bis 1457 abgeschlossene deutsche Übersetzung einer Chronik der Stadt Augsburg Sigismund Meisterlins, Mönch von St. Ulrich und Afra, wo es heißt:

Also ritt sant Ulrich sicher hin und her under den feinden und sicher vor schlagen und schiessen. Do wart im von himel ain creutz gesant […] zu ainem zeichen des siges (AUGUSTYN 2024c, S. 236).

Etwa gleichzeitige Texte berichten, dieses habe Ulrich auf dem Schlachtfeld geschützt oder er sei, ermutigt durch den Empfang des Kreuzes, mit ihm um den Hals in die Schlacht gezogen. Eine Ergänzung der Meisterlin-Chronik aus dem frühen 16. Jahrhundert führt aus, ein Engel habe ihm das Kreuz vor Augen beider Kriegsparteien übergeben (KRESS 2024, S. 77).

1760 MÜLLER 1991, S. 22; 29.

1761 Dionysius bzw. Zosimus, Wikterp, Tozzo, Simpert und Nidker (KRÄNKL 2004, S. 58).

Kampfgeschehen beteiligt sind, sitzen diese in nahezu stoischer Ruhe auf der Wolke.[1762] Das Fresko ist deutlich in eine obere und untere Hälfte gegliedert, wodurch himmlischer und irdischer Bereich einander gegenübergestellt werden.[1763] Ulrich und Otto blicken empor zur Engelsgruppe und verbinden beide Sphären.[1764]

Fast immer bilden König und Bischof ein Reiterpaar. Den Vorrang Ulrichs betont sein mit Vollkommenheit, Reinheit und dem Sieg assoziierter Schimmel, der wie der Bischof im Gegensatz zu Otto an keiner Stelle verdeckt ist. Ottos Pferd ist wohl braun. Ulrich benötigt im Gegensatz zu seinem Umfeld weder Waffen noch Rüstung, was ihn als Heiligen ausweist.[1765] Auch befindet er sich auf dem Ehrenplatz rechts des Königs. Ulrich wurde nach der allgemeinen Vorstellung des 18. Jahrhunderts von einem mittelalterlichen Bischof gemalt. Seine Darstellung mit Bart findet sich bereits in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, da dies damals der auch von der Geistlichkeit befolgten Mode entsprach, obwohl zu Ulrichs Lebzeiten die Bartlosigkeit als Vorrecht der Geistlichen galt.[1766]

Riepp führte bereits 1744/45 im Chor der Pfarrkirche St. Ulrich in Seeg im Allgäu eine ähnliche, jedoch nicht gleiche Darstellung[1767] aus (Abb. 152).[1768] Die Farbigkeit der Seeger *Lechfeldschlacht* erlaubt Rückschlüsse auf das Augsburger Fresko, das sich jedoch in einer anderen Raum- und Lichtsituation befand. Auch nahm Johann Baptist Enderle bei der Erstellung des Langhausfreskos und der Chorkartuschen 1769/70 eine leichte Überarbeitung von Riepps Chorfresko vor,[1769] deren Umfang nicht nachvollziehbar ist. Die weitgehende Wiederholung eröffnet die Möglichkeit, dass Riepps Seeger Werk Kleinhans bekannt war und ihn für den Augsburger Auftrag mit der *Lechfeldschlacht* als zentrales Stück empfahl. Parallel zu Seeg[1770] ist in St. Stephan Riepps Signatur im unteren Bildbereich auf der Rückseite eines auf dem Boden liegenden Schildes vorstellbar.

1762 KRÄNKL 2004, S. 58.
1763 KRÄNKL 2004, S. 58.
1764 Möglicherweise liegt hierin eine spätere Überarbeitung, da auf allen weiteren Darstellungen der Schlacht mit Kreuzesübergabe lediglich Ulrich emporblickt, während Otto in der Regel diesen ansieht (MÜLLER 1991, S. 21f.).
1765 Der Topos, dass Ulrich unbewaffnet in die Schlacht geritten sei, geht auf die Ulrichsvita zurück: *In der Stunde des Kampfes aber saß der Bischof auf seinem Pferd mit der Stola angetan, 'mit keinem Schild', Panzer 'oder Helm' bewehrt und blieb inmitten der von allen Seiten um ihn schwirrenden Speere und Steine unberührt und unverletzt* (BERSCHIN/HÄSE 2020, S. 195).
1766 MÜLLER 1991, S. 25-27.
1767 In Seeg ist die Haltung Ottos variiert. Im Hintergrund liegt eine Ansicht Augsburgs. Das ungarische Heer ist nicht so stark osmanisiert und Ulrichs Bart wesentlich dezenter.
1768 BELLOT 2017, S. 141.
Der Zyklus kann durch die Überlieferung zwar verstanden werden, um einen besseren Eindruck von der Malerei zu erhalten, muss man jedoch andere von Riepp ausgemalte Kirchen aufsuchen (BELLOT 2017, S. 140).
1769 PÖRNBACHER 2023, S. 3f.; 8; 14.
1770 Riepp signierte hier mit *Riep*.

Die vier Pendentifs um das Bild kommentieren das zentrale Deckenfresko durch biblische Bezüge. Sie entstammen sämtlich als Antetypen einem alttestamentarisch-jüdischen Kontext.[1771] *Mose mit der ehernen Schlange* illustriert Num 21,4-10. Mit der ehernen Schlange ist der rettende Anblick des Kreuzes gemeint,[1772] was sich so auch bei Joh 3,14 finden lässt.[1773] Die Inschrift *EIUS ADSPECTUM FUNGIUNT*[1774] bezieht sich auf die Flucht der Ungarn vor dem christlichen Heer bzw. dem wundersam übergebenen Ulrichskreuz. *Mose hält den Stab über die Ägypter* bezieht sich auf Ex 14,26-28. Die deutende Inschrift *VIRGAE VIRTUS AB ALTO*[1775] nimmt Bezug aufs Ulrichskreuz.[1776] Es verdeutlicht sich *die Macht des Ulrichskreuzes durch den Stab, mit dem Mose das Rote Meer teilte (Ex 14,21) und über den Ägyptern zusammenfließen ließ (Ex 14,27-28)*,[1777] wobei auch an Ulrichs Bischofsstab gedacht werden kann.[1778] *Mose und die Flucht der Ägypter* zeigt die in Ex 14,24-25 beschriebene Verwirrung, die Gott im ägyptischen Lager stiftet. Die Inschrift *HOS PROTEGIT CONTERIT ILLOS*[1779] bezieht sich auf die christlichen Kämpfer, die von Gott beschützt, und die ungarischen Kämpfer, die von diesem vernichtet werden. Auch an die Wirkung des Kreuzes Jesu, beschrieben in 1 Kor 1,18,[1780] dürfte hier gedacht sein. *Samson erschlägt die Philister* bezieht sich auf Ri 15,14-17, weist darauf hin, was Gottes Macht durch einen Menschen bewirken kann[1781] und symbolisiert den Sieg.[1782] Samson wird zum Antetypus Ulrichs. Dieser Gedankengang findet auch auf das Kreuz Anwendung, da der Kreuzestod einer Person die Macht des Bösen und des Todes bricht, wie in Joh 18,14 angedeutet.[1783] Die Inschrift *UNICA MILLE NECAT*[1784] bezieht sich auf die Allmacht Gottes im Kampf.

Maria auf dem Lebensbaum bleibt durch den komplexen Gehalt und die schlechte Dokumentation unklar. Kränkl deutet das Fresko in Anlehnung an Gen 3,24 als allegorische Darstellung des wesentlichen Beitrags Marias zum Wachstum des geistlichen Lebens durch ihr Ja-Wort zum Plan Gottes. Auch an den Baum des Gottesreiches aus Mt 13,31-32, der zuerst klein ist wie ein Senfkorn und dann zu einem mächtigen Baum heranwächst, sodass die

1771 KRÄNKL 2004, S. 59.
1772 BELLOT 2017, S. 141.
1773 KRÄNKL 2004, S. 60.
1774 *Deren Anblick fliehen sie*
1775 *Die Kraft des Stabes [kommt] von oben*.
1776 KRÄNKL 2004, S. 59f.
1777 KRESS 2024, S. 81.
1778 KRÄNKL 2004, S. 59f.
1779 *Diese beschützt er, jene vernichtet er.*
1780 *Denn das Wort vom Kreuz ist denen, die verloren gehen, Torheit; uns aber, die gerettet werden, ist es Gottes Kraft.*
1781 KRÄNKL 2004, S. 60.
1782 KRESS 2024, S. 81.
1783 KRÄNKL 2004, S. 60.
1784 *Mit einer einzigen tötet er 1000*.

Vögel des Himmels herbeikommen können, um darin zu nisten, kann gedacht werden.[1785] Die Deutung als Wallfahrtsbild ist eine Alternative.[1786] Denkbar ist aufgrund einzelner Bildbestandteile auch ein Zusammenhang mit dem *Wurzel-Jesse*-Gedanken.[1787] Maria und die Tauben könnten auf die Verkündigung hinweisen, der Engel auf den *Arbor Jesse*. Das Fresko bezieht sich genau wie *Petrus und Paulus* auf einen der beiden im Scheitel stehenden Seitenaltäre.[1788]

Petrus und Paulus stellt, ohne eine bestimmte Szene aus der Bibel oder Heiligenvita zu illustrieren, durch die Wendung des Petrus zu den Kanonissen und ihrem Stift einen etwas allgemein bleibenden Bezug zwischen diesem und beiden Aposteln her.[1789] Der Konvent war vermutlich vollständig dargestellt.[1790] Zwar können Stiftsdamen typisiert abgebildet werden,[1791] hier stellt die in herausgehobener Position unter den Schlüsseln kniende Stiftsdame mittleren Alters jedoch möglicherweise erneut Welden dar, zur Vermeidung von Doppelungen in allgemeiner Tracht.[1792] Die zweite gut erkennbare Stiftsdame weist durch ihre Nähe zur Äbtissin eine herausragende Position auf, ist aufgrund ihrer Jugend aber nicht die Seniorin.[1793] Der Kampf, insbesondere von Paulus, gegen (Glaubens-)Feinde, von denen einer bereits gestürzt ist,[1794] kann unter dem Vorbehalt der ausschnitthaften Überlieferung der Konchenfresken sowie der Unkenntnis über die exakte Form derselben und der Gewölbegliederung und -dekoration[1795] im Zusammenhang mit der Ausmalung des zentralen Raums unter dem Aspekt des christlichen Lebens als Kampf verstanden werden. Petrus, Paulus, Maria und Ulrich fungieren als Vorbilder des erfolgreichen Kampfes sowie Fürsprecher der Gläubigen.[1796] Vor diesem Hintergrund könnte der Engel am oberen Rand von

1785 KRÄNKL 2004, S. 61f.
1786 BELLOT 2017, S. 148.
1787 Isai bzw. Jesse ist der Vater König Davids. In Jes 11 verheißt die Metapher vom neu ausschlagenden Baumstumpf einen neuen Herrscher aus Isais Familie. Das Vegetationsbild schildert in Bezug auf den Beginn des Königshauses in Juda die Rettung der davidischen Dynastie in letzter Minute. Der Rückgriff auf Isai ohne Erwähnung Davids schildert die unerwartete neue Initiative Gottes für dessen Familie. Die Bezeichnung *Reis* bzw. *Blüte aus der Wurzel Isais* findet sich in der christlichen Tradition erstmals bei Tertullian. In der Kunst ist die Verheißung des neuen Sprosses aus dem Stumpf Isais häufig mit der Genealogie Jesu (Mt 1) verbunden und als Baum dargestellt (SCHMITZ 2006).
1788 BELLOT 2017, S. 141.
1789 BELLOT 2017, S. 141.
1790 SCHROEDER/SCHNELL 1934, S. 4.
R. über dem Peter- u. Paulsaltar Petrus mit Schlüssel u. Paulus mit Schwert (lks. die Stiftsdamen).
1791 Wie im Bad Säckinger Fridolinsmünster (Spiegler, 1753) (KAISER 2015, S. 7).
1792 Es existieren Gruppenbilder von Stiftsdamen, bei denen die Äbtissin nur aufgrund ihrer Position in der Reihe als solche gekennzeichnet ist, wie bspw. in Buchau (Andreas Brugger, 1775/76) (BECK 2003, S. 8), wo sich Äbtissin Maria Maximiliane von Stadion ganz porträthaft konventionell in fast byzantinischer Parataxe darstellen lässt (HOSCH 2016).
1793 Zu den Namen der Stiftsdamen zur Entstehungszeit siehe GROLL 2010, S. 538f.
1794 BELLOT 2017, S. 141.
1795 BELLOT 2017, S. 148.
1796 BELLOT 2017, S. 148.

Petrus und Paulus in der erhobenen Hand ein Schwert führen. Die *zwei Putten mit Spiegel* verweisen auf die Vorbildfunktion des Gezeigten für die Lebensführung der Kirchgänger.

Stephanus vor dem Hohen Rat und das *Martyrium des Stephanus* (Apg 6,8-8,1) sind die beiden am häufigsten dargestellten Szenen aus der Apostelgeschichte.[1797] *Stephanus vor dem Hohen Rat* bezieht sich auf die von ihm bei seinem Prozess gehaltene Rede (Apg 7,1-53). Der Raum des Geschehens ist wohl der Jerusalemer Tempel. Aufgrund der perspektivischen Verkürzung scheinen bei Betrachtung in Art eines Tafelbilds die Wände und Säulen ineinander einzustürzen. Aus der Tiefe betrachtet stehen sie gerade.[1798] Hierin liegt eine Anspielung auf die gegen Stephanus in Apg 6,13-14 erhobenen Vorwürfe.[1799] Dessen Gewand wird der Farbe auf dem *Martyrium des Stephanus* entsprechen. Stephanus diskutiert mit seinen Gegnern, dem Hohepriester und den gerade ihre Aussage vorbringenden falschen Zeugen. Über Stephanus öffnet sich der Himmel und ein Engel, der auf einer Wolke in den irdischen Raum schwebt und nach oben zum Licht deutet, verweist darauf, in wessen Auftrag und unter wessen Schutz Stephanus seine ihm in diesem Augenblick eingegebene Rede hält, in der er das Gesetz neu auslegt.[1800] Auf die Neuauslegung des Gesetzes verweisen die zwei zu seinen Füßen geöffneten Bücher des Alten und Neuen Testaments.

Das *Martyrium des Stephanus* zeigt das Geschehen aus Apg 7,54-8,1. Kränkl sieht Saulus im vorderen Mann der rechten Gruppe, da unter ihm das Buch des Gesetzes liege und über ihm der Tempel zu sehen sei. Saulus war zu diesem Zeitpunkt noch Tempel und Gesetz verhaftet und entschiedener Gegner der neuen Lehre.[1801] Bellot erkennt aufgrund der zu deren Füßen abgelegten Kleider der Zeugen eher in der jugendlichen linken Figur mit Turban Saulus,[1802] woran sich angeschlossen wird. Drei Personen sind aktiv an der Steinigung beteiligt. Dies verweist auf einen möglichen dritten falschen Zeugen auf dem vorigen Fresko.

Die vier alttestamentarischen Pendentifs handeln von Steinen, Attribut des Stephanus, die in der Heilsgeschichte Israels eine besondere Rolle gespielt haben. Ähnlich wie das Kreuz nehmen sie eine Doppelfunktion als Zeichen des Todes und Lebens ein.[1803] Die allein auf dem Stein beruhende Korrelation zwischen diesen Szenen und dem *Martyrium des Stephanus*

Gemäß Eph 6,10-20 stellt christliches Leben immer einen Kampf dar.

1797 BELLOT 2017, S. 142.

1798 BELLOT 2017, S. 142.

1799 *[13]Und sie brachten falsche Zeugen bei, die sagten: Dieser Mensch hört nicht auf, gegen diesen heiligen Ort und das Gesetz zu reden. [14]Wir haben ihn nämlich sagen hören: Dieser Jesus, der Nazoräer, wird diesen Ort zerstören und die Bräuche ändern, die uns Mose überliefert hat.*

1800 BELLOT 2017, S. 142; 144.

1801 KRÄNKL 2004, S. 63.

1802 BELLOT 2017, S. 144.

1803 KRÄNKL 2004, S. 66.

wirkt zunächst abwegig, wird innerhalb der allegorischen Denkweise aber durchaus verständlich.[1804]

Drei der Kartuschen stehen mit dem Kampf Israels für Jahwe in Verbindung, *Jakob auf dem Stein liegend* zeigt den beim Traum von der Himmelsleiter offenstehenden Himmel, wie ihn auch Stephanus gesehen hat, wobei er einen Blick in die Herrlichkeit warf. In allen Fällen haben Steine eine entscheidende Bedeutung oder erinnern an ein wichtiges Ereignis und sind wie die Steine, durch die Stephanus sein Martyrium erlitt, positiv zu verstehen, denn auch diese sind im Sinn des Glaubenszeugnisses als Mittel auf dem Weg zur Seligkeit zu deuten.[1805]

Bei *David mit Steinschleuder* ist der Stein ein Zeichen des Sieges über die Feinde des Gottesvolkes wie bei Stephanus, nur in einem anderen Sinn. *Josua lässt zwölf Steine aufrichten* erinnert an die sichere Durchquerung des Jordans durch das Volk Israel mit der Bundeslade dank der Unterstützung Gottes. Bei *Mose auf dem Stein sitzend* ist der Stein in Anlehnung an den Kampf gegen die Amalekiter (Ex 17,8-16) wieder ein Siegeszeichen.[1806]

Auch die Kartuschentexte sind mit dem *Martyrium des Stephanus* in Bezug zu setzen. *SVMENTES IGITVR LAPIDEM Ex.17.12,*[1807] wohl *Mose auf dem Stein sitzend* zugehörig, bezieht sich auf das Geschehen unmittelbar vor der Steinigung, genau wie *TVLIT DE LAPIDIBVS Gen.28.11*,[1808] bei *Jakob auf dem Stein liegend.* Die Mitnahme von *LIMPIDISSIMOS LAPIDES I.Reg.17.40,*[1809] *David mit Steinschleuder* zugehörig, weist zusätzlich eine inhärente Tötungsabsicht auf, während *DVRISSIMOS LAPIDES IOS 4.2*[1810] bei *Josua lässt zwölf Steine aufrichten* diese Steine charakterisieren würde.

Bei der *mystische Vermählung der hl. Katharina* sitzt in der Regel Jesus in Präsenz weiterer Engel oder Heiliger auf dem Schoß Marias. Gemäß kirchlicher Tradition findet der Gedanke

---

1804 BELLOT 2017, S. 144.
1805 BELLOT 2017, S. 144.
1806 KRÄNKL 2004, S. 66.
1807 Ex 17,12:
*Als dem Mose die Hände schwer wurden, **holten sie einen Steinbrocken**, schoben den unter ihn und er setzte sich darauf. Aaron und Hur stützten seine Arme, der eine rechts, der andere links, sodass seine Hände erhoben blieben, bis die Sonne unterging.*
1808 KRÄNKL 2004, S. 66.
*Er kam an einen bestimmten Ort und übernachtete dort, denn die Sonne war untergegangen. Er nahm **einen von den Steinen** dieses Ortes, legte ihn unter seinen Kopf und schlief dort ein.*
1809 1 Sam 17,40:
*Und er legte sie wieder ab, [40]nahm seinen Stock in die Hand, suchte sich fünf **[sehr] glatte Steine** aus dem Bach und legte sie in die Hirtentasche, die er bei sich hatte, in den Vorratsbeutel.*
1810 EÜ Jos 4,3:
*Wählt aus jedem Volk zwölf Männer aus, aus jedem Stamm einen, [3]und befehlt ihnen: Hebt euch hier, an der Stelle mitten im Jordan, wo die Priester fest und sicher standen, zwölf [**harte**] **Steine** auf, nehmt sie mit hinüber und legt sie auf dem Lagerplatz nieder, wo ihr die nächste Nacht verbringt.*

der Verlobung mit Christus auf jede gottgeweihte Jungfrau Anwendung.[1811] Wegen Katharinas Brautschaft Christi und Jungfräulichkeit passt *Die mystische Vermählung der hl. Katharina* gut in den Kontext des Damenstifts, da die Stiftsfräulein während ihrer Zugehörigkeit ebenfalls ein keusches Leben führten. Die beiden anderen Evangelischen Räte[1812] Armut und Gehorsam sprechen die Fresken im Westteil der Kirche an. *Ulrich und die Kanonisse* symbolisiert den Gehorsam und *Ulrich bezeugt die Unschuld der Gräfin* die Armut.[1813] In der temporären Änderung der gewohnten Lebensumstände der Gräfin liegt eine Parallele zur Situation der adeligen Stiftsdamen, die sich während ihrer Zeit als Kanonissen der Nachfolge Christi im Sinne der traditionell mit dem Ordensleben verbundenen[1814] Evangelischen Räte widmen sollten. Die Intention der auf Stiftszucht bedachten Äbtissin war es, die Fräulein während des Gottesdiensts[1815] hieran zu erinnern.

Wie bereits erwähnt verfügt das klare ikonographische Programm über zwei große Bestandteile: Der Westen fokussiert sich auf Ulrich mit besonderem Bezug auf das Damenstift sowie die Lechfeldschlacht, an deren siegreichem Ausgang dem Bischof ein wesentlicher Anteil zugeschrieben wird, der Chor auf Stephanus.[1816] Ein Überthema liegt in der Kampfesmotivik. Chor und Kirchenraum beziehen sich formell[1817] und inhaltlich aufeinander, wodurch Riepp eine künstlerische Einheit schafft.

Die Fresken in der Eingangshalle, unter und über der Empore sowie in der Hauptkuppel sind dem Stifterbischof Ulrich[1818] in seiner Funktion als Bistumspatron und insbesondere als Stiftsgründer[1819] sowie dem siegreichen Kreuz gewidmet. Das christliche Leben als Kampf läuft in der Lechfeldschlacht auf einen Sieg des Kreuzes hinaus,[1820] bezieht die Konchen mit

1811 GILLEN 1942.
Katharina legt die *Legenda Aurea* folgende Worte in den Mund: *Wisse, […] ich habe mich Christo gegeben zu einer Braut, der ist mein Ruhm und meine Liebe, meine Süßigkeit und mein Ergötzen, von des Liebe mag mich weder Schmeicheln noch Pein scheiden […] Denn er ist mein Gott, mein Geliebter, mein Hirt und mein einiger Bräutigam* (GILLEN 1942).

1812 Die evangelischen Räte gehören zum Wesenskern christlicher Identität, da sie als der Lebensform Jesu entsprechend der Nachfolge Christi eine konkrete Gestalt geben. Verschiedene Bibelstellen rekurrieren auf die evangelischen Räte, so Mt 10,37 und Mt 19,11-12 auf die Keuschheit, Mt 19,21 auf die Armut und Joh 4,34 auf den Gehorsam als Gehorsam Jesu gegenüber Gottvater, wodurch dieser allen in der Nachfolge Christi stehenden Menschen Gebot ist (HENSELER 2006, Sp. 1048f.).

1813 Sie wurde verstoßen und zu den Hunden verbannt, womit zwangsläufig Armut einhergeht.

1814 HERZIG 2012, S. 9.

1815 Der Raum nördlich der Kirche war wohl ein lediglich über die Empore zugängliches Oratorium.

1816 KRÄNKL 2004, S. 56.

1817 So finden sich zwei- oder dreistufige Podeste auf mehreren Fresken und das auf *Stephanus vor dem Hohen Rat* zu dessen Füßen liegende Tuch spiegelt sich, ursprünglich möglicherweise auch in der Farbwahl, in *Ulrich und die Kanonisse*.

1818 WEISSHAAR 1969, S. 102.

1819 BELLOT 2017, S. 141.

1820 WEISSHAAR 1969, S. 102.

ein und kulminiert im Chor als Bereich des Sieges und der Vollendung.[1821] Der hier dominierende Stephanus hat durch sein Martyrium als Vorbild für die Gläubigen den Kampf bereits siegreich ausgefochten und in Gestalt des über ihm geöffneten Himmels den Preis errungen. Der Zyklus als verschiedene Themen vereinenden Folge führt den Betrachter durch Darstellungen mit Bezug zum Ort und dessen Stiftern sowie des Patronatsheiligen Stephanus bis zum Hochaltar, wobei die Themenwahl den Ort des jeweiligen Freskos berücksichtigt.[1822]

Der Saulus auf dem *Martyrium des Stephanus* ist auf *Petrus und Paulus* geläutert, was dasselbe Schema wie *Ulrich und die Kanonisse* anspricht. Saulus handelt gegen den Willen Gottes, der ihn durch eine vorübergehende körperliche Lähmung bestraft. Von dieser nach aufrichtiger Reue mit dem Vorsatz der Besserung erlöst, erfüllt er nun Gottes Willen. Während Paulus bei Riepp aktiv gegen den Unglauben kämpft, erfüllt die Kanonisse diesen Auftrag metaphorisch durch Subordination. *Vita activa* wird *vita contemplativa*[1823] gegenübergestellt. Im Damenstift St. Stephan, wo die klösterliche *vita contemplativa* für die meisten Fräulein nur vorübergehend war, sollte diese der folgenden *vita activa* die Richtung weisen.

Die Gebete der Stiftsdamen und Gläubigen sind eine Grundlage des kämpferisch-aktiven Wirkens der Heiligen. Beleuchtet werden der innere Kampf um den rechten Glauben und das Eintreten für diesen, wobei die Fresken zu beidem aufrufen. Auch Stephanus bezeugte mit letzter Konsequenz seinen Glauben an Gott. Diesen Gedanken führt das Eintreten der Israeliten für Jahwe in den Pendentifs typologisch bis ins alte Testament fort, jedoch haben diese gemäß dem Zeugnis des Stephanus *durch die Anordnung von Engeln das Gesetz empfangen, es aber nicht gehalten*.[1824] Der Kampf gegen Ungläubige, in der vorausgegangenen heilsgeschichtlichen Epoche durch die Pendentifs bereits präfiguriert,[1825]

1821 KRÄNKL 2004, S. 62.
1822 BELLOT 2017, S. 140f.
1823 In der jüdisch-christlichen Tradition findet sich eine ähnliche Unterscheidung. Der Gegensatz von *vita activa* und *vita contemplativa* wird nach einer verbreiteten Deutung bei Lk 10,38-42 durch die Figuren der Maria und Martha veranschaulicht (TROTTMANN 2001, Sp. 1072). Beide Schwestern folgen bei einem Besuch Jesu aufmerksam dessen Worten. Während Martha dabei tätig war, wahrscheinlich bereitete sie das Essen zu, beschränkte sich Maria ganz aufs Zuhören. Darüber beschwerte Martha sich bei Jesus, der ihr entgegnete, dass Maria sich ganz recht verhalte. Hiermit verteidigte er lediglich deren Haltung ungeteilter Hingabe, ohne Marthas aktivere Rolle abzuwerten. Das Innehalten sei der Geschäftigkeit zwar nicht überlegen, müsse aber als ihr gleichwertig anerkannt werden. Auf dieser Grundlage sah Origenes in Maria das kontemplative und in Martha das aktive Leben verkörpert (RIEDL 2017, S. 243). *Vita activa* und *vita contemplativa* finden sich bei den Aposteln Johannes, Petrus und Paulus sowie im Alten Testament bei Lea und Rachel. In der Patristik und im Mittelalter wurden diese Themen weiterentwickelt, wobei die *vita contemplativa* eher den Mönchen vorbehalten war, während das tätige Leben als eines der Nächstenliebe gesehen wurde. Die Debatte um das Verhältnis von *vita activa* und *vita contemplativa* bleibt bis in die Moderne ein wichtiges, immer wieder aufgegriffenes Thema (TROTTMANN 2001, Sp. 1072-1074).
1824 Apg 7,53.
1825 Die Pendentifs zeigen alttestamentarische Episoden, in denen für das Volk Israel schwierige Situationen, wie für die Christen bei der Schlacht auf dem Lechfeld, durch Gottes Hilfe gelöst werden konnten.

findet seit der Inkarnation Christi im Zeichen des Kreuzes statt[1826] und wird von der Kirche und deren Vertretern, zu denen Bischof Ulrich und das Damenstift zählen, ausgefochten. Das Einschreiben der eigenen Institution in die Heilsgeschichte erinnert die Fräulein an diesen Auftrag.[1827]

Am stärksten ist die *Lechfeldschlacht* von der Kampfesmotivik geprägt. Der Gläubige ist hineingestellt in den Kampf zwischen den Mächten des Guten und des Bösen. Im selben Maß, in dem er auf Gott vertraut, gewinnt er Anteil an dessen (All-)Macht. Die anderen Decken- und Wandbilder, insbesondere im Zentralbereich, zeigen die Heiligen als Vorbilder des erfolgreichen Kampfes und als Fürsprecher der Gläubigen, die noch inmitten dieses Kampfes stehen, sowie die Engel als Begleiter und Beschützer auf diesem Weg.[1828] Die *Musizierenden Engel* gewähren dem Gläubigen wie das *Martyrium des Stephanus* einen Einblick in die Herrlichkeit Gottes und damit den Lohn für eine in sämtlichen Aspekten gute christliche Lebensführung. Der Höhepunkt der Ulrichs- und Kampfesthematik in der gern im Kontext von Zyklen zur Macht des Kreuzes, der Augsburger Geschichte und Sammlungen von Heiligenleben dargestellten *Lechfeldschlacht*[1829] setzt sich inhaltlich im Chor fort.[1830]

Eine weitere dem Kirchenraum inhärente Thematik ist Schuld und Vergebung. Kränkls Interpretation der Fresken im Eingangsbereich, der Beginn der Begegnung des Betrachters mit dem Heiligen sei das Erkennen und Bekennen der eigenen Schuld, aber auch die Gewährung von Vergebung und Heilung durch Gott für denjenigen, der reumütig darum bittet,[1831] passt auch auf die Wandlung des Saulus im Chor zum Paulus in der Südkonche.

Beim Programm handelt es sich um eine erweiterte Form der Typologie. Die Konkordanz zwischen Altem und Neuem Bund, das Verhältnis zwischen präfigurierender Verheißung und gesteigerter Erfüllung wird jenseits der Zeitenwende in Christus in die Zeit der Kirche ausgedehnt, weshalb auch Glaubenszeugnisse und Heilige oder Ereignisse wie die Lechfeldschlacht als Antitypen von Personen und Begebenheiten des Alten Testaments ihren Platz im System dieser spirituellen Deutung der biblischen Geschichte erhalten.[1832] Hierdurch

1826 BELLOT 2017, S. 141.
1827 Dies fügt sich in das sehr starke Interesse des 18. Jahrhunderts, Geschichte als Heilsgeschichte zu verdeutlichen (MÜLLER 1993, S. 548).
1828 KRÄNKL 2004, S. 61.
Hierzu zählen auch die *Musizierenden Engel*.
1829 KRESS 2024, S. 77f.
1830 Die zentrale Bedeutung der *Lechfeldschlacht* und die herausgehobene Position des mit Ulrich in Bezug gesetzten Stephanus betont die Abfolge der Wölbungsformen. Die Fresken über dem Hauptraum und Chor werden vor den anderen ausgezeichnet, da die Gewölbe durch ihre Größe und geschlossene Kontur sowie die Kehle unter der Spiegelfläche Kuppeln suggerieren (BELLOT 2017, S. 124).
1831 KRÄNKL 2004, S. 56.
1832 BELLOT 2017, S. 148.

besteht in St. Stephan ein einheitliches Konzept der Ausmalung mit verschiedenen Unterthemen, das in künstlerischer Hinsicht die Decken der verschiedenen Abschnitte des Kirchenraums miteinander in Bezug zu setzen vermag, was gut in einen lediglich mittelgroßen Kirchenraum passt.[1833]

4.9.5 Einordnung

St. Stephan ist ein Paradebeispiel für Riepps ausdrucksstarken, groben Altersstil, der weit in die Zukunft weist, aber auch nicht das skizzenhaft spontane Element, das die Meister des venezianischen Rokoko auszeichnet, die großen Einfluss auf sein Frühwerk hatten, verlor.[1834] Sein reiferes Werk orientiert sich vorrangig an der durch die Augsburger Akademie vorgezeichneten Kunstrichtung,[1835] in der ihn Druckgrafik von Göz und den Gebrüdern Klauber schulte. Deren ausgeglichene Kompositionen verband er mit einer lebhaften und leuchtenden Farbigkeit, die er bis 1750 zu häufig expressiven Ausdrucksformen zu steigern vermochte.[1836] In dieser Zeit schuf Riepp mit äußerst sensiblem Gespür für Farbe ein nuancenreiches und weiches Kolorit, das den Fresken in ihrer transparenten Ausstrahlung den verfließenden Effekt eines Aquarells gab. Seine großen Freskenaufträge ab Biberbach (1753) entbehren allerdings meist der kontinuierlichen Perfektion seiner Hochzeit. Durch die schwankende Qualität der Malerei ist seine jeweilige Gemütsverfassung genau verfolgbar.[1837]

Die Zufriedenheit Weldens mit der Ausführung zeigt, dass diese hier positiv war, wenn auch seine Schaffenskraft aufgrund zunehmender Alkoholabhängigkeit immer mehr nachließ. St. Stephan wurde zu Riepps letztem größeren vollendeten Auftrag. Die Weldener[1838] Theklakirche schrieb Schnell als *einheitliches Werk*[1839] vollständig Enderle zu,[1840] was zeigt, dass Riepps vornehmlich in warmen Gelb- und Goldabstufungen gehaltene Fresken, wie man sich auch St. Stephan vorstellen muss, immer noch mit dem Schaffen anderer Künstler

1833 BELLOT 2017, S. 140.
1834 MAIR 2003, S. 8; 11f.
1835 MAIR 1998, S. 321.
1836 PRANGE 2003, S. 603.
1837 MAIR 2003, S. 5; 10f.
1838 Seit dem 12. Jahrhundert Stammsitz des gleichnamigen, seit 986 nachweisbaren Adelsgeschlechts, das die Herrschaft 1598 an die Fugger verkaufte und bis 1840 in Laupheim saß. Nachkommen existieren bis heute (LANGENMAIR 1986, S. 62; 68f.).
1839 SCHNELL 1964, S. 14.
1840 SCHNELL 1964, S. 13.

mithielten, auch wenn er nicht mehr in der Lage war, die Ausmalung vollständig durchzuführen.[1841]

Riepp zeigt in St. Stephan, dass er große Formate kompositorisch zu gliedern verstand, mit den Wölbungsverhältnissen zurechtkam und eine leichte Malweise pflegen konnte. In den Details der Ausmalung wird Riepps zügige Arbeitsweise deutlich, deren Spuren auch weitere von ihm erstellte Fresken aufweisen. Die Darstellungen waren kaum für eine Nahsicht bestimmt, sondern nicht nur hinsichtlich der Perspektive, die zu merkwürdigen, im senkrecht hängenden Leinwandbild nicht akzeptablen Verzerrungen führen musste, für den Blick vom Boden des Kirchenraums aus einiger Entfernung berechnet. Dabei verzichtete er nicht auf Details, wenn er auch manches akzentuierte und vereinfachte. Riepp, im besten Sinne Routinier, bewies in St. Stephan nochmal, dass er über die malerische Begabung und Erfahrung zur Ausführung entsprechender Aufträge verfügte und die nötige Vorstellungskraft für die angestrebte Wirkung der Malereien sowie eine sichere Hand besaß, sodass er mit seiner großzügigen Arbeitsweise und einer relativ schnellen Pinselführung trotz schwieriger Bedingungen auf dem Gerüst die Gewölbe mit überzeugenden Fresken zieren konnte. Diese stimmten mit der auf Weiß und Grautöne abgestimmten Wandfarbe sowie der Stuckierung und sicher auch den Gurtbögen des Gewölbes mit unbekannter Brokatmusterung gut überein, denn insbesondere über diese Details der Gestaltung müssen Riepp und die Feichtmayrs sich abgesprochen haben. Das Zusammenspiel der Künste führte insgesamt zu einem angemessenen und eindrucksvollen Raumeindruck. So erschien die Farbigkeit der drei großen Deckenfresken in der Mittelachse in Kombination mit der weiteren Ausstattung als eine in die Tiefe weisende Folge mit dem *Martyrium des Stephanus* über dem Hochaltar als Abschluss.[1842]

1841 Riepp malte 1758 neben dem Hauptaltarblatt mit dem *Tod der hl. Thekla* und dem zugehörigen Oberbild mit *Gottvater* sowie einem Nebenaltarblatt, das den *Tod des hl. Joseph* darstellt, lediglich das Langhausfresko mit der *Verklärung der hl. Thekla* und vier Embleme im Langhaus (MAIR 2003, S. 98). Die Deckenfresken im Chor, bei der Orgelempore und an der unteren Emporendecke führte Enderle (KLUGER 2012, S. 6; 15; 29) aufgrund von Riepps nachlassenden Kräften bis 1759 aus. Schwerst alkoholkrank, verstarb Riepp am 2. August 1764 in Vils (MAIR 2003, S. 6).

1842 BELLOT 2017, S. 144-146.

4.10 Pfarrkirchen ohne Deckenmalerei

4.10.1 St. Georg – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

St. Georg ist neben Heilig Kreuz die ältere[1843] Niederlassung der Augustiner-Chorherren in Augsburg. Bereits vor der ersten Jahrtausendwende hatte sich, damals außerhalb der Stadtmauer, eine Kapelle *St. Jürgen* an der Stelle der heutigen Georgskirche befunden.[1844] Am 12. März 1135 beurkundete Bischof Walter, dass er und das Domkapitel eine apostolische Lebensgemeinschaft nach der Augustinusregel in der Kirche St. Georg begründet hätten.[1845] Dieser wurde die Freiheit der Propst- und Kanonikerwahl garantiert und die neue Pfarrei St. Georg geschaffen,[1846] jedoch noch nicht abgegrenzt.[1847] Walter weihte am 28. Oktober 1143 die neu errichtete Kirche.[1848] St. Georg konnte kein allzu großes, auf die gesamte Stadt

1843 BACKMUND 1966, S. 52.

1844 SAUER 1972, S. 4.
Eine ordentliche Stadtmauer wurde vermutlich erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts errichtet, da bis dahin in Urkunden immer von *St. Jürgen außerhalb der Mauer* die Rede war. Der Name dieser wohl mehrmals zerstörten und wiederaufgebauten Kapelle, wobei ein Brand vor 1057 und eine größere Wiedererrichtung 1072 gesichert sind, verschwindet nach 1366 aus den Urkunden. (SAUER 1972, S. 4).

1845 Das Stift entstand nach lokaler, keineswegs gesicherter Überlieferung (LIEBHART 1984, S. 197) aufgrund der während des 11. Jahrhunderts aus verschiedenen Gründen resultierenden Lockerung des gemeinsamen Lebens des Bischofs mit seiner Geistlichkeit unter einem Dach, der *vita canonica*, die auch nach förmlicher Auflösung einige Kanoniker freiwillig fortsetzten (LAMPART 1937, S. 5). Diese bürgerlichen Mitglieder des Domkapitels waren im Gegensatz zu ihren adeligen Mitbrüdern mit der Abschaffung der bisherigen Lebensform nicht einverstanden, weshalb sie sich zur Fortführung einer klosterähnlichen Gemeinschaft bei *St. Jürgen außerhalb der Mauer* ansiedelten (SAUER 1972, S. 5). Dort errichtete Bischof Embriko ihnen ein kleines Kloster, in dem sie zunächst ohne Gelübde lebten, bis sie unter Einfluss Gerhochs (BACKMUND 1966, S. 52), des gelehrtesten Mannes des 12. Jahrhunderts in Augsburg (HÖRMANN 1932, S. 12), 1135 die Augustinus-Regel annahmen und sich das Recht auf freie Propstwahl erwirkten (BACKMUND 1966, S. 52). Das seit 1385 erscheinende Stiftswappen zeigt ein rotes Kreuz auf silbernem Grund, den Wappenfarben von Bischof und Hochstift, von denen sich das Wappen von St. Georg durch das Kreuz unterscheiden sollte. Dies unterstreicht die Entstehung des Stifts aus dem Domkapitel (LAMPART 1937, S. 7).

1846 LIEBHART 1984, S. 197.

1847 Erst als die sich nordwestlich der alten Domstadt im Laufe des 12. Jahrhunderts entwickelnde Vorstadt eine eigene Seelsorge benötigte, wurde 1183 (LIEBHART 1984, S. 197) von der Dompfarrei (LIEBHART/REDAKTION 2009b) der Pfarrsprengel von St. Georg abgegrenzt und durch eine päpstliche Bulle Coelestins III. (SAUER 1972, S. 6) am 8. Februar 1197 (KLIEGL 2001, S. 2) bestätigt. Die Pfarrei war bei ihrer Gründung nach der Dompfarrei, St. Ulrich und Afra, St. Moritz und St. Stephan die fünfte Pfarrei der Reichsstadt (SAUER 1972, S. 4f.). Ihr Umfang mit ca. 2.000 Kommunikanten war für jene Zeit bedeutend und bildete einen Wirkungskreis, der der Arbeit eines Augustiner-Chorherrenstifts würdig war (HÖRMANN 1932, S. 19).

1848 KLIEGL 2001, S. 2.
Von diesem romanischen Bau stammen noch die Fundamente des Turms und möglicherweise die Konche auf der Evangelienseite beim Maria-Trost-Altar, die heute als Kanzelfuß verwendete Knotensäule (LIEBHART/REDAKTION 2009b) sowie Teile des Chors (HÖRMANN 1932, S. 23). Bereits fünfzehn Jahre nach der Gründung lebten im Stift acht Priester, drei Diakone, vier Subdiakone, ein Akolyth, ein Scholar und fünf Fratres (LIEBHART 1984, S. 197). Später umfasste St. Georg in der Regel zwölf Chorherren (SAUER 1972, S. 10).

ausstrahlendes Wirken entfalten. Durch seine Lage am Nordrand der Bischofsstadt war es von der bürgerlichen Stadt getrennt, weshalb sich kein prunkvoller Prälatensitz und keine wissenschaftliche Hochburg entwickelte. Bibliothek, Kunstausstattung und Vermögen hielten sich in bescheidenerem Rahmen. Der Fokus des Klosters lag stattdessen auf der Ausübung einer volksnahen Seelsorge im vergleichsweise armen Vorstadtbezirk.[1849]

Im 14. Jahrhundert erfolgte ein Verfall des Stifts, das zeitweise am Rand des Untergangs mit nur noch vier Konventsmitgliedern stand.[1850] Eine erste Reformperiode ab 1398 unter Propst Johannes II. Reicher gebot dem Niedergang Einhalt.[1851] Sein Nachfolger Petrus Ostermair setzte Reichers Arbeit in dessen Sinne fort. Er setzte den Vorrang von St. Georg gegenüber Heilig Kreuz vor dem bischöflichen Gericht durch und mehrte den Wohlstand des Stifts weiterhin, sodass bei seiner Resignation 1470 durch kluges Wirtschaften die finanziellen Schwierigkeiten weitgehend behoben waren.[1852] 1477 griff die radikale, vom Bischof durchgesetzte Reform, die Heilig Kreuz 1475 von Indersdorf aus erneuerte, auf St. Georg, im Lauf der Jahrhunderte gewissermaßen Spiegelbild des größeren und reicheren Nachbarstifts, über.[1853] In der Folgezeit erlebte St. Georg eine humanistische Blüte,[1854] während der das heruntergekommene Kloster erneuert und erweitert wurde.[1855] Propst Lorenz Felmann[1856] errichtete anstelle der romanischen Kirche, die baufällig und zu klein geworden war,[1857] beinahe zeitgleich mit den Um- und Neubauten von St. Ulrich und Afra, Katholisch Heilig Kreuz, St. Moritz, St. Anna und der Barfüßerkirche[1858] 1490-1506 eine neue Kirche, die als eine der letzten gotischen Kirchen Schwabens gilt.[1859]

1849 SAUER 1972, S. 10.
Dennoch scheint in der Stadtgesellschaft des Hochmittelalters für St. Georg ein gewisses Ansehen geherrscht zu haben, was die Stiftung einer Michaelskapelle auf dem Gottesacker der Pfarrkirche durch ein Mitglied der Familie Bemel gegen Ende des 13. Jahrhunderts belegt (HÖRMANN 1932, S. 19).

1850 Ursache waren die allgemeine wirtschaftliche Entwicklung, aber auch der generelle Verfall von Klosterdisziplin und -leben sowie die Vermögensverwaltung des Stifts. Das Stift litt, wie alle Grundherrschaften, unter der langsam fortschreitenden Geldentwertung. Um das persönliche Armutsgelübde zu umgehen, teilte man das Klostervermögen in Präbenden, über die der jeweilige Inhaber ein Verfügungsrecht hatte, was den Verkauf zu eigenen Gunsten einschloss. Diese Regelung bedeutete einen wesentlich höheren Aufwand für den Unterhalt einzelner Chorherren als eine strenge Gütergemeinschaft, was notgedrungen zur Einschränkung der Zahl an Konventualen führte. Ferner schadete St. Georg die Präsenz der zweiten, bedeutenderen Augustiner-Chorherren-Niederlassung bei Heilig Kreuz, das näher am Stadtkern lag und die äußerst populäre Wallfahrt zum Wunderbarlichen Gut aufwies, der St. Georg nichts Vergleichbares entgegensetzen konnte (HÖRMANN 1932, S. 20f.).

1851 LIEBHART 1984, S. 197.

1852 HÖRMANN 1932, S. 23; 100.

1853 BACKMUND 1966, S. 53.

1854 LIEBHART 1984, S. 197.

1855 HÖRMANN 1932, S. 23.

1856 KLIEGL 2001, S. 6.

1857 SAUER 1972, S. 14.

1858 LINDERMAYER 1935, S. 6.

1859 KLIEGL 2001, S. 6.
Der Baumeister dieser Basilika, eine für die damalige schwäbische Kirchenbaukunst typische Form

Im Zuge der Reformation wurde 1534 der katholische Gottesdienst in St. Georg verboten. Ab 1537 ging der Konvent ins Exil, zunächst nach Schloss Guggenberg,[1860] 1547 nach Polling.[1861] 1537 wurden im Bildersturm auch Kunstschätze in St. Georg Ziel von Zerstörungen und die Stiftsbibliothek geraubt.[1862] Die Kirche blieb bis 1548 lutherisch.[1863] Als die Chorherren nach dem Schmalkaldischen Krieg zurückkehrten,[1864] fanden sie Kirche und Kloster fast zerstört vor, was Propst Urban Braun zu Renovierungsarbeiten veranlasste. Der Dreißigjährige Krieg bedeutete auch für das Stift einen deutlichen Einschnitt.[1865] jedoch blühte trotz mancher Rückschläge und der daraus resultierenden schweren Schulden[1866] das Kloster nach dem Westfälischen Frieden erneut auf,[1867] womit eine umfangreiche Bautätigkeit an der Kirche und den Stiftsgebäuden einherging. Die Propstei wurde 1665 wiedererrichtet,[1868] 1677 die beiden den hll. Augustinus und Georg geweihten Seitenaltäre umgestaltet[1869] und 1681-1705 die Kirche auf Veranlassung der Pröpste Bernhard Neumayr und Leopold Ilsung barockisiert.[1870] Hierbei wurde St. Georg von allen Augsburger Kirchen am wenigsten verändert.[1871] Gegen die

(KLIEGL 2001, S. 6; 16), ist unbekannt. Ein Vergleich des Gewölbenetzes mit dem von St. Ulrich und Afra legt Burkhard Engelberg nahe (SAUER 1972, S. 14). Mit Engelberg wird auch die von Hagen als *Juwel der spätgotischen Baukunst* (HAGEN 1994, S. 192) bezeichnete, 1506 kunstvoll errichtete Grabkapelle der Herwart in Verbindung gebracht. Sie schließt, mit einem Giebel versehen, von außen gut am Herwartschen Eulenwappen erkennbar, an die Südwand der Kirche an (HAGEN 1994, S. 192). Da die Familie sich der Reformation anschloss, diente die Herwart-Kapelle lange Zeit dem protestantischen Gottesdienst (LINDERMAYER 1935, S. 15). Um 1510 wurde das spätgotische Kruzifix im Chorraum geschaffen. Als sein Meister kann der Ulmer Bildhauer Michel Erhart angenommen werden (SAUER 1972, S. 20).

1860 BACKMUND 1966, S. 53.

1861 LINDERMAYER 1935, S. 8.

1862 SAUER 1972, S. 18.

1863 BACKMUND 1966, S. 53.

1556 ging die protestantische Georgskirche auf dem alten Friedhof, dem heutigen Kirchhof an der Georgenstraße (KLIEGL 2001, S. 6), aus dem bereits früher bestehenden Predigthaus bei St. Georg hervor (LIEBHART/REDAKTION 2009b). Zuvor hatten die Protestanten ab 1525 die Friedhofskapelle St. Michael als Predigtraum nutzen dürfen. Letztmals 1612 renoviert, wurde sie nach dem Restitutionsedikt 1630 abgebrochen und trotz Neubauplänen nicht wiedererrichtet (KLIEGL 2001, S. 6f.).
Die nächste Bedrohung für die Existenz des Stifts kam von katholischer Seite, als Bischof Truchsess von Waldburg 1560/61 dessen Übergabe an die Jesuiten betrieb (BACKMUND 1966, S. 53). Grund hierfür war die erneut auf vier Chorherren gefallene Zahl der Konventsmitglieder (RUMMEL 1984a, S. 30). Ebenso wie einen ähnlichen Versuch bei Heilig Kreuz zehn Jahre später vereitelte dies das Domkapitel (BACKMUND 1966, S. 53).

1864 SAUER 1972, S. 18.

1865 LINDERMAYER 1935, S. 8.

In der Schwedenzeit mussten zunächst 1632 das Langhaus, später auch der Chor den Protestanten übergeben werden. Der Konvent floh nach Verweigerung des Treueeids gegenüber dem Schwedenkönig 1633 aus der Stadt nach Weilheim (LINDERMAYER 1935, S. 8). Die als protestantische Kirche genutzte Klosterkirche blieb im Gegensatz zu den Stiftsgebäuden von Verwüstungen verschont (KLIEGL 2001, S. 8). Fünf Jahre nach der Rückkehr der Chorherren 1635 brach Feuer aus (LINDERMAYER 1935, S. 8).

1866 RUMMEL 1984a, S. 30.

1867 BACKMUND 1966, S. 53.

1868 SAUER 1972, S. 18.

1660 brannte diese nieder. Die Kirche selbst wurde gerettet, angeblich aufgrund eines Gelübdes des Propsts Ulrich IV. Steppich zum Wunderbarlichen Gut (LINDERMAYER 1935, S. 8).

1869 RUMMEL 1984a, S. 31.

1870 KLIEGL 2001, S. 8.

1871 RÖSSLE 2004, S. 22f.

damals üblichen Neubauten von Abteien sind die Maßnahmen am Stift als sehr bescheiden zu betrachten.[1872] Während der Belagerung Augsburgs im Spanischen Erbfolgekrieg durch die französisch-bayerischen Truppen in Kirche, Konventbau und Herwart-Kapelle einschlagende Kugeln richteten keinen größeren Schaden an, allerdings hatte das Stift hohe Kontributionen zu tragen.[1873]

Das äußerlich deutlichste Zeichen der Bedeutung von St. Georg im Untersuchungszeitraum sind nicht die in lediglich relativ geringen Dimensionen ausgeführten barocken Um- und Neubauten,[1874] sondern ist die 1693 Propst Ilsung und seinen Nachfolgern erteilte Erlaubnis, einem Bischof gleich die Pontifikalien zu tragen.[1875] Die besorgniserregende Finanzlage des Stifts während des 18. Jahrhunderts, bedingt insbesondere durch die kostspieligen Renovierungs- und Adaptionsmaßnahmen bei vergleichsweise geringen Einkünften und hoher Verschuldung, verschärfte sich gegen Ende desselben weiter.

Nach der Säkularisation mussten die Chorherren das Stift 1806 ganz räumen und gingen teilweise in die Seelsorge.[1876] Von 1803-83 war in den Stiftsgebäuden dann ein Militärhospital untergebracht.[1877] Die Kirche behielt ihren Status als Pfarrkirche[1878] nach der Neuordnung der Pfarreien, die effektiv 1810 in Kraft trat.[1879] 1880-82 veranlasste der damalige Pfarrer Anton

1872 BACKMUND 1966, S. 53.
Zunächst erhielt der Turm 1681 anstelle des mit glasierten Ziegeln gedeckten gotischen Spitzhelms einen achteckigen Aufsatz mit kupferner Zwiebelkuppel. Die Seitenschiffe wurden mittels quergestellter Tonnen und Stichkappen eingewölbt und nördlich und südlich der Chorwand wurde je eine Seitenkapelle angebaut. Die Fenster des nördlichen Obergadens wurden zu barocken Dreipassfenstern umgestaltet. Ebenso wurden ein neues Gestühl, neue Altäre und Figuren sowie am Südportal eine Triumphpforte mit ionischen Halbsäulen und Segmentbogengiebeln aufgestellt (KLIEGL 2001, S. 8). Darüber hinaus wurde 1692 der Lettner abgebrochen sowie eine Musikempore (SAUER 1972, S. 18) mit einer 1697 errichteten (LINDERMAYER 1935, S. 10) großen Orgel in den Kirchenraum eingefügt (KLIEGL 2001, S. 8). Als Abschluss des Bauprogramms errichtete zwischen 1702 und 1705 der Architekt Hans Georg Mozart ein neues Stiftsgebäude (BACKMUND 1966, S. 53). Der Spanische Erbfolgekrieg verzögerte die Vollendung des Baus um ein Jahr (LINDERMAYER 1935, S. 10). An den Neubau der Propstei wurde das renovierte Konventshaus optisch angeglichen (SAUER 1972, S. 18f.).

1873 LINDERMAYER 1935, S. 10; 12.

1874 1706 kam noch das Erhart-Kruzifix vom Chorraum über den Altar der Josephskapelle (RUMMEL 1984a, S. 31). 1729 wurde die Erneuerung des Kreuzgangs abgeschlossen (RUMMEL 1984a, S. 31) und 1731 wurden Keller, Stallungen, Stadel und Wohnungen für die Dienstboten neu gebaut sowie neben der Propstei noch ein Gästebau und ein Pförtnerzimmer errichtet (SAUER 1972, S. 19). Außerdem ließen die Pröpste immer wieder Bilder und Figuren in der Kirche aufhängen und aufstellen (RUMMEL 1984a, S. 31), darunter u.a. Bendls 1697 entstandener *Salvator Mundi*, der einst als Kanzelbekrönung diente und sich heute im Vorraum der Sakristei befindet, und Bergmüllers *hl. Augustinus* aus dem Jahr 1749 (KLIEGL 2001, S. 14; 16).

1875 SAUER 1972, S. 18.
Im Laufe des 18. Jahrhunderts erhielten die Pröpste die Würde *lateranischer Äbte* (BACKMUND 1966, S. 53).

1876 SAUER 1972, S. 10f.

1877 KLIEGL 2001, S. 4.

1878 BACKMUND 1966, S. 53.

1879 RUMMEL 1984a, S. 156.
Die Pfarrei wurde durch den ganzen Raum rechts und links der Wertach stark vergrößert und erlebte im 19. Jahrhundert ein explosives Wachstum durch die im Norden und Westen der Stadt entstehende Industrie

Koch die Beseitigung der Barockausstattung mit Ausnahme der Kirchenbänke sowie die Regotisierung der Kirche.[1880] Das starke Anwachsen der Gemeinde durch die Industrialisierung führte zu Platznot,[1881] sodass 1926/27 unter Pfarrer Georg Lindermayr die Grundfläche der Kirche durch Einbeziehung der Seitenräume neben dem Mönchschor vermehrt wurde.[1882] Der Zweite Weltkrieg führte zu schweren Verwüstungen. Teile des Dachstuhls waren zerstört, das nördliche Seitenschiff und der Kreuzgang stürzten teilweise ein, der Turm brannte aus und die Klostergebäude erlitten einen Totalschaden.[1883] An der Kirche waren zunächst nur Notreparaturen möglich, bis in den Jahren 1953-57 eine umfassende Instandsetzung erfolgte.[1884]

4.10.2 Heilig Geist – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

Das Heilig-Geist-Spital taucht erstmals 1239 in den Quellen auf, als Schwestern bei der Kapelle zum Heiligen Geist erwähnt werden.[1885] Nach Bestätigung der Stiftung des Heilig-Geist-Spitals 1245 durch Innozenz IV. wurde im Folgejahr eine eigene Spitalpfarrei samt

(SAUER 1972, S. 11).

1880 Hierbei wurden die Kapellennischen abgebrochen, gotische Fenster eingesetzt, ein neuer Ausgang geschaffen und die Altäre verändert (LINDERMAYER 1935, S. 13).

1881 KLIEGL 2001, S. 8.

1882 SAUER 1972, S. 16.
Dabei öffnete man die Chorwände hinter den Hauptpfeilern nach beiden Seiten sowie die östlichen Schmalseiten der Seitenschiffe, was die Herwart-Kapelle in den Kirchenraum einbezog (SAUER 1972, S. 16).

1883 RÖSSLE 2004, S. 22.
Die Stiftsgebäude, 1948-50 wiedererrichtet, dienten fortan als Wohnungen, der Prälatenbau als Lehrlingsheim (SAUER 1972, S. 19).

1884 SAUER 1972, S. 16.
1953 wurde die neugotische Ausstattung entfernt (KLIEGL 2001, S. 10) und durch Reste der früheren Ausstattung, kombiniert mit einigen Neuanschaffungen, ersetzt (SAUER 1972, S. 16). Im selben Jahr erfolgte der Neubau von Sakristei und Mesnerwohnung. 1954 wurde eine Tauf- und Beichtkapelle an der Südwestseite und einer Gedenkstätte für die Toten des Zweiten Weltkriegs errichtet (KLIEGL 2001, S. 10), 1956 der Bruderschaftsaltar als Hauptaltar instandgesetzt (SAUER 1972, S. 19) und 1959 ein 1960 ausgeführter Mosaikkreuzwegs nach einem Entwurf Otto Pöppels erstellt (KLIEGL 2001, S. 10; 16). Die Wiederherstellung der barocken Kirchturmzwiebel 1961 und der Guss von vier neuen Glocken schlossen die Arbeiten ab (RÖSSLE 2004, S. 23). Im Rahmen der Umgestaltung des Altarraums 1968 aufgrund der Liturgiereform kam das große Erhart-Kruzifix wohl wieder in den Altarraum und es wurde eine Chororgel errichtet. 1974 erfolgte der Einbau einer neuen Emporenorgel und 1978 wurde die Außenfassade des Hochchors saniert. 1980 wurden die Turmfassade instandgesetzt und der nördliche Kirchhof neugestaltet und 1981 eine erneute Innenrenovierung vollendet. Schließlich geschah 1994 eine Umgestaltung der Tauf- und Beichtkapelle sowie 1998 die Erneuerung und Erweiterung der Emporenorgel. Im Zuge der Umbauten nach dem Zweiten Weltkrieg kamen sehenswerte Werke moderner Künstler in die Kirche (KLIEGL 2001, S. 10; 16).

1885 LENGLE 2003, S. 207.

Gottesacker eingerichtet. Den Unterhalt des Spitalpfarrers bestritt zu Beginn das allgemeine Spitalsvermögen. Anfang des 14. Jahrhunderts traten zum Pfarrer weitere Geistliche hinzu, deren Subsistenzmittel eigene Stiftungen gewährleisteten, die schließlich auch den Pfarrer einschlossen.[1886] Bei der Verlegung des Spitals bis spätestens 1387[1887] aus der aus fortifikatorischen Gründen ab 1364/76 aufgelassenen Vorstadt Wagenhals vor dem Schwibbogen- und Roten Tor[1888] an seine heutige Position neben dem Kloster St. Margareth[1889] könnte auch die Kapelle verlegt worden sein. 1513 bestanden Pläne zur Errichtung einer neuen Kapelle,[1890] da die bestehende für drei Priester als ungenügend erachtet wurde. Dieses Projekt kam nicht zur Ausführung,[1891] jedoch dürfte der Platz allmählich knapp geworden sein, denn die Spitalkirche war nicht nur das Gotteshaus der Spitalangehörigen, sondern als Pfarrkirche auch für die Gemeinde zuständig, die sich rund um das Rote Tor angesiedelt hatte.[1892] 1531 resignierte der katholische Spitalpfarrer.[1893] Statt seiner wurde der Protestant Michael Weinmair eingesetzt.[1894] Die beiden Kaplanstellen blieben nach der Reformation unbesetzt.[1895]

Der Neubau des Heilig-Geist-Spitals ab 1626 durch Holl[1896] umfasste auch die Spitalkirche.[1897] Das Zeitgeschehen holte das Bauvorhaben allerdings ein, denn auch die Spitalkirche fiel unter das Restitutionsedikt, sodass die Pfarrei wie die anderen Augsburger protestantischen Gemeinden 1629-49 mit Ausnahme der Schwedenzeit keinen Zugriff auf ihren Kirchenbau hatte. Die Spitalkirche konnte, da sie sich noch im Bau befand, ohne Mühen umgewidmet werden. 1649[1898] wurde der Sakralraum im Zuge der Umsetzung des Westfälischen Friedens wieder den Protestanten zugesprochen[1899] und das Spital zur paritätischen Stiftung erklärt.[1900]

1886 HÖRMANN 1879, S. 169-171.
1887 BABUCKE U.A. 2002, S. 156.
1888 BAER 1998c.
1889 LENGLE/REDAKTION 2009.
1890 JESSE 1983, S. 45.
1891 HÖRMANN 1879, S. 161.
1892 MÜLLER O.J.
1893 HÖRMANN 1879, S. 172.
1894 JESSE 1983, S. 426.
1895 HÖRMANN 1879, S. 172.
1896 Das Projekt vollendete 1631 Jörg Hobel, Nachfolger des 1630 infolge des Restitutionsedikts als Protestant aus städtischem Dienst entlassenen Stadtwerkmeisters Holl (NAGLER 2023b, S. 376).
1897 KOHL 2013, S. 37.
Diese wurde unter den vier südlichen Kreuzgratgewölben des Erdgeschosses untergebracht, erhielt einen eigenen Eingang an der Westseite des Baus (KOHL 2013, S. 37) und war als große Pfeilerhalle gestaltet (MÜLLER O.J.). Vom restlichen Gebäude hoben sie ein Giebelreiter und ein eigenes Portal in der langen Südfront hervor (NAGLER 2023b, S. 376). Während der Arbeiten sollten die Gottesdienste in einem nahegelegenen Stadel abgehalten werden (SuStBA/4 Aug 3, Rein, Joseph Friedrich: Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749, S. VI).
1898 JESSE 1983, S. 426.
1899 SCHEIDLER 1980, S. 106.
1900 HÖRMANN 1879, S. 162.

Ende 1703 bis Pfingsten 1704 musste das Spital samt Kirche *den feindlichen Völckern zu ihrer Cur und Pflege eingeräumet*[1901] werden. 1725 erhielt die Spitalkirche an der südlichen Giebelfassade ein Predigerstüblein als Aufgang zur Kanzel,[1902] die im selben Jahr errichtet worden war, nachdem 1714 der Kirchenraum eine neue Orgel erhielt.[1903]

1705 war ein Evangelistenzyklus an der Brüstung angebracht worden, der von Mayr oder aus dessen Werkstatt stammte. Ein weiterer Zyklus an den Wänden zeigte mit der *Verkündigung*, der *Anbetung der Hirten*, der *Auferstehung* und einem *Pfingstbild* vier Bilder zum Leben Jesu. Der Emporenzyklus stellte nach Gal 5,22-23 die neun Tugenden als Früchte des Heiligen Geistes allegorisch vor.[1904] Der Tugendenzyklus wurde wohl um 1755 im Zusammenhang mit einer größeren Erneuerung der Kirche anlässlich des 200. Jubiläums des Augsburger Religionsfriedens gemeinsam mit einer neuen Orgel auf der Nordempore angeschafft.[1905] Vor dem Hintergrund der geringen Einkünfte der Zechpflege[1906] dieser ärmsten protestantischen Augsburger Gemeinde sind die Adaptionsmaßnahmen des 18. Jahrhunderts bemerkenswert und zeugen vom Willen nach zeitgemäßem Kirchenschmuck, auch bei limitierten ökonomischen Möglichkeiten. An Heiligabend 1808 wurde der Sakralraum aus

---

Der paritätische Charakter des Spitals manifestierte sich nicht nur in der konsequenten Aufnahme neuer Insassen nach Konfession – noch 1899 waren von den 245 Pfründnern vorschriftsmäßig 122 protestantisch und 123 katholisch (WERNER 1899, S. 159) – sondern auch in zwei Gottesdiensträumen. St. Margareth war seit 1594 Kirche der katholischen Spitalpfründner (LIEBHART 1998b), jedoch keine Pfarrkirche, auch wenn sie aufgrund ihres Äußeren – 1720 erfolgte ein einschneidender Umbau der ehemaligen Klosterkirche, bei welchem die mit Evangelisch Heilig Kreuz und St. Ulrich verwandte Westfassade mit Volutengiebel und Giebelreiter angelegt wurde (LIEBHART 1998b) – Ortsfremden als solche erscheinen konnte. So bezeichnet Nicolai die Kirche *im Spital* als katholische Pfarrkirche (BSB/Hbh/Bh 446-7, Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz […]. Siebenter Band. Berlin/Stettin 1786, Beilage IV.2, S. 6).

1901 SuStBA/4 Aug 3, Rein, Joseph Friedrich:Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749, S. VI.
Hiermit waren die kaiserlichen Truppen gemeint. Zwischenzeitlich fand der Gottesdienst in St. Ulrich statt (SuStBA/4 Aug 3, Rein, Joseph Friedrich: Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749, S. VI).

1902 KOHL 2013, S. 37.

1903 SuStBA/4 Aug 3, Rein, Joseph Friedrich: Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749, S. VI.

1904 Das Motiv der neun Tugenden klingt schon in Liedern zum ersten Friedensfest 1650 sowie aus den Augsburger Gesangsbüchern von 1702 und 1748 an (LINK 2009, S. 43). Somit waren die neun Tugenden aktuelles Gedankengut in protestantischen Augsburger Kreisen.

1905 LINK 2009, S. 40-44.
In diesem Zustand präsentiert sich der Kirchenraum auf der einzig bekannten Innenraumdarstellung der barocken Heilig-Geist-Kirche auf dem Friedensgemälde 1759 (abgebildet bei LINK 2009, S. 42).
Neben dem Jubiläum bildete die Berufung von Caspar Cretz als Pfarrer bei Heilig Geist 1752 einen Anlass für die Renovierung, da Cretz aus der Barfüßerkirche, seiner vorherigen Wirkungsstätte, eine große Anzahl Gläubiger mitbrachte (LINK 2009, S. 44). Stetten war von diesem Umbau wenig beeindruckt. Er widmete der Heilig-Geist-Spitalkirche nur zwei Zeilen, in denen er lediglich anmerkt: *Hier ist allein ein schönes Bild von Georg Petel achtungswürdig* (SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 172), womit er ein seinerzeit berühmtes, vier Spannen großes Elfenbein-Kruzifix meinte (LINK 2009, S. 40).

1906 Vgl. Tabelle 6.

Sparsamkeitsgründen als Pfarrkirche aufgelassen und die Gemeinde an St. Ulrich angegliedert. Zwei Joche der Kirche blieben als Gebetsraum für die Spitalinsassen erhalten, die anderen beiden Joche wurden durch eine Mauer abgetrennt.[1907]

Im Zweiten Weltkrieg wurde die nunmehrige Heilig-Geist-Kapelle nicht beschädigt,[1908] da das Spitalgebäude den im Erdgeschoss liegenden Kirchenraum trotz eines das Dach partiell zerstörenden Treffers beschirmte. Bei der Generalsanierung des Gesamtkomplexes 1998-2001 wurde die Spitalkapelle bis 2002 mitsaniert. Sie erhielt wieder Zugang zu den unmittelbar angrenzenden Räumlichkeiten,[1909] wodurch die Heilig-Geist-Kapelle ihr ursprüngliches Areal zurückerhielt.[1910] Heute wird sie neben ihrer gelegentlichen Nutzung als Schulkirche[1911] für die sonntäglichen Abendgottesdienste der Ulrichsgemeinde sowie für besondere Andachten, Taufen, Trauungen oder Trauergottesdienste genutzt.[1912]

4.10.3 St. Ulrich – Abriss Bau- und Ausstattungsgeschichte

1457 wurde in der *St. Ulrichsgred*, einer bis dahin als Markthalle für Wallfahrer und Grablege vornehmer Bürger dienenden Vorhalle von St. Ulrich und Afra, ein Predigthaus der Benediktiner eingerichtet.[1913] Dieses stellte unter den Augsburger Predigthäusern durch seine

1907 SCHEIDLER 1980, S. 106.

1908 Vgl. RÖSSLE 2004, S. 66-70.

1909 Die Einbauten des 20. Jahrhunderts zugunsten anderweitiger Nutzung des abgetrennten Raumteils durch die Augsburger Puppenkiste bzw. die Altkatholische Gemeinde, der die Kirche für ihren Gottesdienst überlassen war, führten zu einem Verlust von rund 70 % des Emporenbestands. Auch die Emporen in den südlichen, noch erhaltenen Travéen wurden mittlerweile verändert, da die seit 1968 in der Augsburger St. Andreas-Kirche befindliche Schmähl-Orgel von 1755 als Einbau aufgenommen werden musste. Neben Emporenbildern und weiteren Kunstwerken ging auch das Elfenbeinkruzifix verloren, das bereits in den Inventaren aus den Jahren 1807 und 1811 nicht mehr erwähnt wird. Die übrigen Einrichtungsgegenstände übernahm zunächst die Paritätische Hospitalstiftung, welche hierfür symbolisch 1 fl 16 x zahlte. Erhaltene Teile der barocken Ausstattung umfassen u.a. Kanzel, Altar und das klappbare Gestühl (LINK 2009, S. 40-42; 501f.).

1910 KOHL 2013, S. 37-39.

1911 Seit 1901 fungiert die Heilig-Geist-Kapelle als Schulkirche der damals neugegründeten Evangelischen Schule vor dem Roten Tor (MÜLLER O.J.).

1912 KOHL 2013, S. 37.

1913 GRÜNSTEUDEL 2010.
Mit der Zechpflege hatte die 1220 erstmals erwähnte Pfarrei im Lauf der Zeit eine eigene Organisation gefunden, die eines vom Mönchsgottesdienst gesonderten Raums bedurfte. Der anvisierte Abbruch und langwierige spätgotische Neubau der Klosterkirche machte diesen Wunsch dringender. Zur Erfüllung desselben bot sich die *St. Ulrichsgred* hervorragend an, da die offenen Arkaden der Eingangswand nur zugesetzt werden mussten. Auch der Durchgang zur Abteikirche konnte belassen werden, wurde aber 1568 vermauert. Die romanischen Partien der alten *St. Ulrichsgred* sind immer noch in den Umfassungsmauern der Kirche vorhanden. Aus ihrer halbwegs profanen Herkunft erklärt sich die ungewöhnliche Ausrichtung der Kirche quer zur Basilika und in Richtung Süden statt nach Osten. Auch die Saalform von St. Ulrich weist auf die *St. Ulrichsgred* (KNORRE 1995, S. 2).

bauliche Anbindung an die Mutterkirche einen Sonderfall dar. Noch vor der Reformation kam es immer wieder zu Streitigkeiten zwischen Konvent und Zechpflege, da die sich institutionalisierenden und zu eigener Verwaltung gelangenden Klosterpfarreien versuchten, die Predigthäuser als ihr Eigentum zu adaptieren. Dies geschah ungeachtet der Tatsache, dass die Predigthäuser nicht aus Mitteln der Klosterpfarreien errichtet wurden und sie nur zu deren Unterhalt verpflichtet waren. Auch in diesen Streitigkeiten liegt ein Grund dafür, dass die Pfarreien sich bereitwillig der Reformation öffneten, um der Bevormundung durch die Klöster ein Ende zu setzen und ihre Predigthäuser der Jurisdiktion und Bauherrschaft des bald mehrheitlich protestantischen Stadtrats zu unterstellen.[1914] Die Reformation schritt an St. Ulrich bereits kurz nach 1517 schnell voran.[1915]

Über die Ausstattung der Ulrichskirche in dieser Zeit ist nichts Gesichertes bekannt, allerdings präsentierte sie sich wohl in noch auf die Anfänge der Reformation zurückgehender zwinglianischer Kargheit.[1916] Von 1629-48 blieb die Kirche mit Ausnahme der Schwedenzeit geschlossen. Aufgrund ihrer besonderen Lage direkt an St. Ulrich und Afra konnte die Kirche nicht, wie die Predigthäuser bei St. Georg und Heilig Kreuz, bei der Durchführung des Restitutionsedikts abgebrochen werden.[1917] Trotzdem war die Kirche nach der im Zuge des Westfälischen Friedens erfolgten[1918] endgültigen Übergabe an die Protestanten bedingt durch ihre zwischenzeitliche Nutzung als Bauernstadel in einem kläglichen Zustand und jeglichen Kirchenschmucks sowie der meisten Stühle und der Orgel beraubt. Stiftungen von Privatleuten führten zu einer allmählichen Wiederausstattung der Kirche. Die Zechpflege

1914 KNORRE 1976, S. 1f.
Diese Rechtsstreitigkeiten, nun zwischen Rat und Konventen, flammten bis zur Aufhebung der Klöster nach 1802 immer wieder auf (KNORRE 1976, S. 2).

1915 KNORRE 1995, S. 4.
1526 heiratete der damalige Pfarrer (KNORRE 1995, S. 4) Johann Schmid (JESSE 1983, S. 415), 1529 wurde ein eigenes Pfarrhaus errichtet, 1530 ein Festgottesdienst anlässlich der Überreichung der *Confessio Augustana* abgehalten und 1537 erreichte der Bildersturm St. Ulrich, wodurch die Gemeinde sich mehr und mehr aus der Vormundschaft des Benediktinerklosters löste (KNORRE 1995, S. 4; 6).

1916 LINK 2009, S. 18.
Michel de Montaigne beschrieb anlässlich seines Augsburg-Besuchs 1580 eine der örtlichen protestantischen Kirchen, die einem großen Saal glich, weder Bilder noch Orgeln noch Kreuze hatte und an deren Wänden sich Inschriften mit Bibelstellen entlangzogen. Bemerkenswert erschienen ihm sonst Kanzel und Vorsängerplatz (MONTAIGNE 2002, S. 74f.). Angesichts der abweichenden Architektur der anderen Augsburger Kirchen handelte es sich wahrscheinlich um St. Ulrich, das immer noch von seiner Funktion als Vorhalle zu St. Ulrich und Afra geprägt war, obwohl 1537 nach dem Bildersturm eine neue Kanzel und vermutlich eine 1605 und 1608 ausgebesserte Empore an der Längsseite angeschafft wurden. Über möglichen Bilderschmuck aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg ist ebenfalls nichts bekannt (LINK 2009, S. 15f; 18f.).

1917 KNORRE 1976, S. 2; 8.
Auch war St. Ulrich ein unverzichtbarer Teil der differenziert abgestuften Kirchenbaugruppe, da ihre Fassade kompositorisch mit dem Fialengiebel der Abteikirche und dem Hausgiebel des erst 1625 errichteten katholischen Pfarrhauses zusammengebunden war. Ihr Glockentürmchen paraphrasierte auch den 1594 vollendeten Turm von St. Ulrich und Afra (KNORRE 1976, S. 2).

1918 LINK 2009, S. 19.

verlangte ihr Vermögen zurück, sodass die Kirche um 1660 sich wieder im Glanz einer neuen Orgel, frisch angeschaffter Paramente sowie Emporenbildern über dem Altar, ein *Abendmahl*, flankiert von einer *Kreuzigung* und wohl einer *Himmelfahrt*, präsentierte. Um 1667 vertraute die Zechpflege dem jungen, erst seit zwei Jahren in Augsburg ansässigen Meister Franck mit der Fertigung eines umlaufenden, alttestamentarisch-typologischen Emporenzyklus seinen ersten Großauftrag an. Ab 1660 erweiterten auch Bürgerstiftungen vor allem alttestamentarischer Szenen den Bilderschmuck der Kirche erheblich.[1919]

Streitereien zwischen Pfarrei und Konvent prägten das 17. und 18. Jahrhundert.[1920] 1707 bestand der Abt mit Hinweis auf das Normaljahr[1921] darauf, dass im Zuge einer Renovierung der Fassade nur noch teilweise sichtbare Darstellungen von *Jesus und Maria sowie der hll. Ulrich und Afra samt Stiftswappen* und steinerner Jahreszahl 1458 erneut an die Front der Ulrichskirche angebracht werden müssten. Der Streit um die Fassadenbemalung steht im Zusammenhang mit seit 1705 aufgetretenen Klagen über die Baufälligkeit der Fassade. Die 100 Jahre zuvor eingelegten Zuganker waren verrostet und die Wand daher aufs neue gefährdet, wobei nur ein grundlegender *Reparationsbau* Abhilfe schaffen konnte. Seitens der Protestanten war geplant, die Fassade komplett neu zu bauen, wozu das Stift nur seine Zustimmung geben wollte, wenn diese in Berufung auf den Westfälischen Frieden exakt wie zuvor samt der Heiligenbilder errichtet werden würde. Dies wurde von den Protestanten mit dem Argument derer Unkenntlichmachung durch Wind und Wetter sowie mangelnder Verehrung der Bilder durch Gläubige abgelehnt, was zu einer Flut von Protesten und Gegenprotesten führte, die von beiden Seiten für null und nichtig erklärt wurden.[1922]

Die Bauarbeiten schritten seit dem 3. April 1709 nach Bewilligung der Baugenehmigung durch den Magistrat ohne Einigung mit dem Kloster voran. Auch eine Anweisung des Reichshofrats im Namen des Kaisers, den Bau zu unterbrechen, bis in der Angelegenheit Recht gesprochen sei, wurde in der Überzeugung der Rechtmäßigkeit des eigenen Handelns

1919 LINK 2009, S. 19-21; 52; 70.

1920 Zu diesen Streitigkeiten siehe KNORRE 1976, S. 8f.
Auch nach der Säkularisation hielt die konfliktreiche Situation an (KNORRE 1995, S. 15).

1921 Die Friedensbestimmungen von Münster und Osnabrück hatten verfügt, dass in kirchlichen Angelegenheiten alles beim Stand vom 1. Januar 1624 bleiben bzw. auf diesen zurückgeführt werden sollte, weshalb die Protestanten St. Ulrich mit Pfarrhaus, Pfarrgarten, der profanierten Allerheiligenkapelle und der Agneskapelle als Sakristei zurückerhielten. Dem Stift wurde ein auf bestimmte Verrichtungen limitiertes Durchgangsrecht eingeräumt, das die Benutzung der Jakobskapelle zu Taufen und an wenigen Festtagen beinhaltete. Sofort legte es gegen die Friedensbestimmungen Protest ein und pochte auf sein angestammtes Besitzrecht sowie, wo es opportun erschien, auf die Festlegung des Zustands von 1624. Bei solchen Streitigkeiten ging es nicht nur ums Prinzip, sondern vor allem darum, den Kontrahenten nicht für längere Zeit im ruhigen, unangefochtenen Besitz des Streitgegenstands zu belassen, da dieser ihn sonst ersitzen konnte. Vor allem wollte man einen Präzedenzfall vermeiden (KNORRE 1976, S. 7-9).

1922 KNORRE 1976, S. 9-11.

missachtet. Die Protestanten stützte der protestantische Teil des Rats, der mehrmals beim Kaiser schriftlich vorstellig wurde und sich auch an die protestantischen Reichsstände auf dem Immerwährenden Reichstag in Regensburg wandte. Immerhin ging es um die Interpretation des Westfälischen Friedens, die einzig vor dem Reichstag selbst verhandelt werden sollte. Noch 1729 verfassten protestantische Gesandte in Regensburg zwei Schreiben an den Kaiser in dieser Sache[1923] und bei der Auflösung des Immerwährenden Reichstags war der Fall immer noch nicht abgeschlossen.[1924]

Zu diesem Zeitpunkt war der Bau längst vollendet und am 21. August 1710 eingeweiht worden.[1925] Raum für Bilder war auf der vom Baumeister Marx Loeser entworfenen Fassade[1926] nicht vorgesehen,[1927] womit die protestantische Seite Fakten schuf, als die Streitfrage gerade erst am Anfang ihrer Verhandlung stand. Dass nicht nur die Fassade, sondern auch das Schiff erneuert wurden, resultierte aus während des Umbaus entdeckten[1928] Bauschäden,[1929] sodass die Ulrichskirche mehr einem Neubau gleichkommt. Der neue Innenraum verfügte trotz der eigenartig gewölbten Decke über mehr Höhe und Weite als zuvor, was die Kirche in ihrer Klarheit und Nüchternheit wie einen kühnen Vorgriff auf Hallenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts wirken lässt.[1930] Ein Novum im protestantischen Kirchenbau ist die feine Stuckverzierung der Decke, die durch die notwendig leichte Konstruktion des Lattengewölbes bedingt war. Ihre Besonderheit liegt darin, dass die Dekorationen frei über die große Fläche verteilt werden mussten, ohne sich an architektonischen Gelenkstellen halten zu können. Die einzige Ausnahme bieten die Lünetten am Anfang und Ende des Gewölbes, wo der Stuck illusionistisch in Vorhänge verwandelt wird, die fliegende Putten raffen. Die Stuckdecke in St. Ulrich stellt eine herausragende

1923 KNORRE 1976, S. 11f.

1924 SuStBA/Aug 278, Braun, Placidus: Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. Aus ächten Quellen zusammengetragen. Augsburg 1817, S. 441.

1925 LINK 2009, S. 52; 74.

1926 Diese steht in enger Verwandtschaft zu jener von Evangelisch Heilig Kreuz, die sich auf einen schon lange in Augsburg heimischen Typ mit Glockentürmchen über der Giebelspitze beruft. Die neue Fassade ist im Vergleich zu dieser jedoch strenger systematisiert. Sie steht vielmehr der handwerklichen Tradition des winkelgerechten Augsburger Putzbaus und der Kistlerarchitektur näher als dem leidenschaftlich bewegten Barock, wobei fast noch Anklänge an Holls Architektur zu spüren sind. Alles in allem kann sie als recht unakademische, jedoch gefällige Erfindung beschrieben werden. Auch der Innenraum erfuhr eine gründliche Erneuerung, wobei der Plan, die Kirche insgesamt zu erhöhen, am Einspruch der Benediktiner scheiterte (KNORRE 1995, S. 6; 8).

1927 KNORRE 1976, S. 27.

1928 LINK 2009, S. 52; 74.

1929 GRÜNSTEUDEL 2010.

1930 Die Raumdisposition erlaubte die Anlage einer zweiten Empore über dem Altar, um dort eine bis 1721 vollendete und 1769 restaurierte Orgel zu errichten. Auch der Bau einer aus Nussbaumholz bestehenden Kanzel aus dem Umkreis Bendls muss 1710 bereits beendet gewesen sein, da von dieser aus die Weihepredigt gehalten wurde (KNORRE 1995, S. 8; 12).

Leistung des Régence-Stils dar, die von Abraham Drentwett kostenfrei entworfen und von Lotter formal redigiert ausgeführt wurde. Deren symbolhaftes Bildprogramm ist eng verwandt mit der in Kupfer gestochenen Emblemwelt Augsburger Bilderbibeln.[1931]

Die Kirche präsentiert sich großteils im Zustand des beginnenden 18. Jahrhunderts. Sie erzeugt, ebenso wie die anderen barocken protestantischen Kirchen der Stadt,[1932] den Eindruck einer barocken Galerie, auch wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts einige Gemälde hinzukamen und solche später verschwanden.[1933] 1817 und 1830 kam es im Zuge der Reformationsjubiläen zu einer Restaurierung sämtlicher Gemälde, auf die vermutlich die etwas ungeschickte Rentoilierung derselben auf grober, rupfenartiger Leinwand zurückzuführen ist. Ob bei einer weiteren Renovation des Kirchengebäudes vom 16. Juni bis 18. August 1879 Bilder restauriert wurden, ist unbekannt. Eine umfassende Renovierung des Kirchenraums mit Restaurierung der Bilder sowie Neuvergoldung von Orgel, Altar und Kanzel mit Veränderung der Farbfassung der Stuckdecke geschah 1927. Vorteilhaft war eine im Rahmen dieser Erneuerung erfolgte bessere Hängung der Bilder.[1934] Im Zweiten Weltkrieg wurde St. Ulrich nicht beschädigt.[1935] Seitdem wurde die Kirche mehrfach umfassend restauriert.[1936]

1931 KNORRE 1995, S. 8; 10.
Dem Eingang zunächst beschwört das *Auge im Dreieck* die Gegenwart Gottes, wobei blasende Winde das Wehen seines Geistes anzeigen. Im Mittelpunkt der Decke ist der Name *Jehova* in hebräischen Lettern angebracht. Auf den Längsachsen befinden sich *Allegorien auf das Alte und Neue Testament*, auf den Querachsen *Christus als Lamm mit Kreuz* und die *Taube des Heiligen Geistes*. In den vier Ecken der Deckenfläche sind *Gebet, Lobgesang, guter Kampf* und *ewige Belohnung* versinnbildlicht und in vier weiteren Kartuschen die vier *Kardinaltugenden*. Beiderseits über den Fenstern ruht dieses geistreiche Allegoriengebäude auf einem Fries von vierzehn Halbfiguren, die *Christus, Maria* und die *Apostel* darstellen (KNORRE 1995, S. 10).

1932 KNORRE 1995, S. 12.

1933 Der Schwerpunkt der Bildausstattung liegt immer noch auf im 17. Jahrhundert gestifteten Werken. Im 18. Jahrhundert kam es zu einigen herausragenden Ergänzungen des Kunstbestands. Der Goldschmied Johann Bartermann arbeitete und stiftete 1720 ein Taufgerät im Bandelwerkstil. Johann Andreas Thelott fügte das Relief inmitten des Beckens kostenlos hinzu. 1760 stiftete Schaur eine von Bergmüller entworfene Treibarbeit aus Silber als Kanzelverkleidung, ausgeführt von Johann Christoph Drentwett. 1772 entstanden die Liedanzeigetafeln unter der Kanzel. Ebenfalls bemerkenswert ist in der Agneskapelle ein 1710 hinzugefügter, üppiger Wappenstein der Familie des kaiserlichen Residenten Garb (KNORRE 1995, S. 12; 14f.). 1722 hatte der in diesem Jahr in den Freiherrenstand erhobene Garb das Recht erhalten, in der profanierten Allerheiligenkapelle eine Loge zur Anhörung der Predigt und ein Erbbegräbnis einzurichten. Hierzu bewilligte ihm der Rat die stattliche Summe von 1.000 fl, nachdem Einwände des Klosters und des katholischen Ratsteils mühsam aus dem Weg geräumt waren. Diese Großzügigkeit gründete in dessen nirgends erwähnter, aber durch den Wappenstein evidenter Fürsprecherrolle als Resident von Augsburg und Ulm. Er lebte unweit der Kirche in einem prächtigen Palais mit großem Lustgarten am Ulrichsplatz und förderte ihren Bau durch außerordentliche private Mittel (KNORRE 1976, S. 12; 29), da diesem zeitweise erhebliche Finanzierungsprobleme entgegenstanden (LINK 2009, S. 74), evident durch die geringen Einkünfte der Zechpflege zu Beginn des 18. Jahrhunderts (Vgl. Tabelle 2).

1934 LINK 2009, S. 82f.; 85f.

1935 Vgl. RÖSSLE 2004, S. 66-70.

1936 1964 konnten Renovierungs- und Restaurierungsarbeiten abgeschlossen und 1992 zahlreiche Gemälde

5 Die Deckenmalerei in den Augsburger Pfarrkirchen: Überblick

5.1 Die richtigen Voraussetzungen – Nur *des Wohlstands wegen*[1937]?

Fünf katholische und vier protestantische Pfarrkirchen erhielten im 18. Jahrhundert eine Ausstattung mit Deckengemälden, bei zwei protestantischen und einer katholischen Kirche wurde dies unterlassen. Die Frage nach dem Grund der Anbringung von Deckenmalereien kann auch als solche begriffen werden, warum dieser Schritt in drei Kirchen nicht vollzogen wurde.

Einen gängigen Anlass bildeten Jubiläen. In St. Ulrich und Afra wurde die Ulrichskrypta anlässlich des 750. Stiftsjubiläums erstellt, St. Moritz bereitete sich auf das 700. Stiftsjubiläum vor, die Erneuerungen der Barfüßerkirche, von St. Jakob und Evangelisch Heilig Kreuz fallen in die unmittelbaren Jahre vor dem 200. Jubiläum der *Confessio Augustana* und in St. Anna stand das 100. Jubiläum des Westfälischen Friedens an. Der Jubiläumsgedanke war auf protestantischer Seite weitaus stärker ausgeprägt als bei den Katholiken, wo Erneuerungen eher einem generellen Wunsch nach Modernisierung im Zeitgeschmack entsprachen, so die Allerheiligenkapelle mit ihren *Heiligen Leibern*, die Errichtung der Nepomukskapelle nach dessen Heiligsprechung, die knapp zwei Jahrzehnte dauernde umfassende Erneuerung von Katholisch Heilig Kreuz als überregional bedeutendem Wallfahrtsort oder der ein halbes Jahrhundert aufgeschobene Neubau von St. Stephan.

Auch St. Ulrich und die Heilig-Geist-Spitalgemeinde hätten mit der Erstellung von Deckengemälden an Jubiläen partizipieren können. Dass in St. Georg der Wunsch nach zeitgemäßem Kirchenschmuck durchaus vorhanden war, zeigen die dort durchgeführten Neu- und Umbauten am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Entscheidung gegen Deckenmalerei hat konfessionsspezifische Gründe.

Die protestantischen Gemeinden konnten über das 18. Jahrhundert hinweg betrachtet alle über einen durchschnittlichen Überschuss, der etwa für Kunst zur Verfügung stand, von 400-500 fl

restauriert werden. 2002-07 geschah eine umfangreiche Bausanierung der Ulrichskirche, in deren Rahmen u.a. der Dachstuhl statisch und konservatorisch gesichert und ein neues Heizungssystem und neue Elektrik eingebaut wurden. Die Stuckdecke erhielt ihre Originalfassung zurück, die Holzsichtigkeit der Emporenbrüstung wurde wiederhergestellt und die meisten Gemälde einer erneuten Restaurierung unterzogen (LINK 2009, S. 83f.).

1937 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 261.

verfügen und wiesen damit in etwa dieselben Voraussetzungen auf. Nur in Evangelisch Heilig Kreuz lag der Überschuss mit 262 fl 50 x etwas und in der Spitalpfarrei mit 76 fl 14 x deutlich darunter. Die generelle ökonomische Ausstattung der einzelnen Pfarreien war jedoch nicht der einzig entscheidende Faktor. In den protestantischen Gemeinden war die Finanzierung größerer Baumaßnahmen von der Spendenbereitschaft abhängig, weshalb sich frühe Formen des *Fundraisings* herausbildeten. So öffnete man in der Barfüßerkirche das Gerüst bei jedem vollendeten Freskenabschnitt zu dessen Inszenierung oder publizierte eine Schrift mit Erläuterungen zur Ikonographie des Baus.[1938] Auch die anderen protestantischen Gemeinden hatten in der gesamten Stadt zwecks Finanzierung der raumbildprägenden Umbauten teils mehrfach Kollekten abgehalten, die ihnen solche erst ermöglichten.

Gerade in Evangelisch Heilig Kreuz herrschte um 1730 eine positive finanzielle Situation, sodass *des Wohlstands wegen, die Decke des Chors mit Stuckaturarbeith und Malerey ausgezieret*[1939] werden konnte. Brucker vermerkt zwar für die Zeit vor der Erneuerung,

> *daß die Wachsamkeit der jederzeitigen Zechpfleger nicht ermangelt, die anvertraute Kirche und Kirchenhaus in gutem Bauwesen zu erhalten, den ordentlichen Gottesdienst zu unterstützen, die Ordnung der Kirchenstühle zur Befriedigung der Gemeinde unter oberherrliche Begünstigung von der Canzel kund zu machen und zu verbeßern, auch dadurch die der Kirche sehr unterschlagenen Einkünften widerum herzustellen*,[1940]

den Chorumbau finanzierte aber letztlich, nachdem eine erste Kollekte unter den Gemeindemitgliedern und Inhabern von Kirchenstühlen nicht genügend Geld einbrachte, eine erweiterte, zweite Kollekte.[1941]

Die durch Kollekten optimierten aktuellen ökonomischen Umstände der Gemeinden stellten somit zwar ebenfalls einen Faktor bei der Entscheidung für Deckenmalerei dar, entscheidend war jedoch die Frage nach finanzkräftigen Stiftern, wie sie in Form der anonymen Gönnerinnen in der Barfüßerkirche und Bayers in St. Jakob tätig waren, deren Dienste man auch in einer günstigen wirtschaftlichen Lage gern in Anspruch nahm. Weitere, im Folgenden aufgezeigte Faktoren waren die künstlerischen Prämissen der Entstehungszeit und das Ausmaß an Beeinträchtigung des Verhältnisses zwischen den Konfessionen durch die projektierten Umbauten. Nur wenn dieses so wenig wie möglich gestört wurde, konnten

1938 DREYER 2017a, S. 98.
1939 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 261.
1940 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 258.
1941 BSB/H.ref. 52, Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753, S. 259-262.

Arbeiten vorgenommen werden, die allenfalls die Anbringung von Deckenmalerei beinhalteten.

Die Spitalgemeinde war mit Abstand die ärmste protestantische Gemeinde, sodass die Finanzierung größerer Arbeiten auch mit Kollekten schwierig gewesen wäre. Bei der großen Renovierung um 1755 wurde daher auf entsprechende Eingriffe verzichtet. Aus der von den anderen Pfarreien divergierenden sozialen Struktur der Spitalgemeinde, die sich gut an den überwiegend dem Handwerkerstand entstammenden Zechpflegern ablesen lässt, resultierte ein Mangel an geeigneten Stifterpersönlichkeiten, die Deckengemälde aus eigener Tasche finanzieren hätten können. Hinzu kommt die ungünstige Situation des niedrigen Raums, dessen Decke verhältnismäßig steile, durch Gurtbögen getrennte Segmentfelder gliedern.[1942] Als einzige Pfarrkirche war die Spitalkirche in einen größeren Komplex baulich vollständig eingebunden, sodass größere Veränderungen am Raum einen hohen Aufwand bedeutet hätten. Eine Abwandlung der Disposition der Spitalkirche hätte der Zustimmung der Katholiken bedurft, die protestantischen Kirchenbauten, so sie die Möglichkeit dazu hatten, Steine in den Weg legten. Die Kombination dieser Faktoren führte zur Beschränkung auf eine partielle Umgestaltung des Innenraums, die nicht in die Bausubstanz eingriff.

In St. Ulrich wurden anlässlich des weitgehenden Neubaus 1709/10 Kollekten abgehalten, jedoch standen den Arbeiten zeitweise erhebliche Finanzierungsprobleme entgegen, die erst die Großzügigkeit Garbs aus dem Weg räumte. Generell dürfte durch die Lage in der patrizisch geprägten Oberstadt und den sozialen Hintergründen der Zechpfleger kein wirklicher Mangel an geeigneten Stiftern geherrscht haben, jedoch bestand das Problem der relativ flachen und niedrigen Decke, deren Erhöhung das Stift mit Verweis auf die Regelungen des Westfälischen Friedens ablehnte. Auch war der Zeitpunkt des Neubaus zur Anbringung von Deckenmalerei sehr früh.

Die künstlerische Prämisse folgte noch mehr dem Ideal des Stuck- und nicht des Freskenbarocks,[1943] und neben der auch aus ökonomischen Gründen wohl gern angenommenen Stiftung des Entwurfs der Stuckdecke durch Drentwett sprachen bereits vorhandene, qualitativ eher unzureichende Beispiele von Deckengemälden wie in der Allerheiligenkapelle gegen die Beauftragung eines lokalen Künstlers für die Ausstattung der Kirche mit solchen. Als Wandermaler hatte Steidl im Bertermannschen Haus Schwierigkeiten gezeigt, einen niedrigen Raum in überzeugender Perspektive auszumalen.[1944]

1942 Die Situation in Katholisch Heilig Kreuz war vor dem Umbau vergleichbar, jedoch in einem wesentlich höheren Raum.

1943 Vgl. ENGELBERG 2005, S. 485.

1944 *Im Großen Saal findet er für das Figurenbild und dessen Verhältnis zur Rahmenzone eine*

Insgesamt musste die Formulierung der Deckengestaltung durch Stuck angemessener erscheinen.[1945] Trotz der äußerst günstigen Situation zur Jahrhundertmitte hin erfolgte keine nachträgliche Anbringung von Deckengemälden. Dies ist auf den bis zum Ende des Alten Reichs schwebenden Prozess vor dem Reichshofrat zurückzuführen. Während des 18. Jahrhunderts ergänzten zwar weitere Bildstiftungen die Ausstattung,[1946] größere Eingriffe in die bauliche Substanz wurden aber erst wieder vorgenommen, als diese latente, jedoch kontinuierliche Gefahr mit den Umwälzungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenstandslos wurde.

Bei den Augsburger Protestanten war Kirchenschmuck eine Frage der Opportunität und sollte dem Bedürfnis der jeweiligen Gläubigen entsprechen.[1947] Deckenmalerei wurde mehr als Dreingabe gesehen, die man unter optimalen Umständen zwar gern dem Kirchenbau hinzufügte, auf die mangels finanzieller Mittel oder ungünstiger äußerer Umstände aber auch verzichtet werden konnte.[1948]

Für die Katholiken war Kirchenschmuck zwingendes Gebot.[1949] Die Überwältigungsstrategie barocker katholischer Sakralarchitektur ließ Deckengemälde zu einem integralen Bestandteil derselben werden,[1950] was sich ortsspezifisch im geringeren Ausmaß von Anlässen wie Jubiläen zur Kirchenumgestaltung äußert. Deckenmalerei ist stattdessen ein kontinuierliches Phänomen. Hierbei ist die Rolle des Stifters zugunsten der angeschlossenen geistlichen Institutionen reduziert. Im Unterschied zu protestantischen Pfarreien, bei denen auf begrenzte Mittel geachtet wurde und die auch auf bestimmte Ausstattungsmerkmale zu verzichten bereit waren, nahmen Katholiken eine jahrzehntelange Verschuldung billigend in Kauf.[1951] Die finanzielle Potenz geistlicher Institutionen stellte bei Barockisierungen generell kein

zufriedenstellende Lösung, doch berücksichtigt er in der Gesamtanlage des Freskos kaum die geringe Höhe des nur über ein Stockwerk geführten Saales (MEINECKE 1971, S. 28). Abgebildet u.a. bei MÜLLER 2022, S. 136.

1945 Engelberg sieht in der Gestaltung der Decke von St. Ulrich eine Gegenposition zum in katholischen Kirchen immer beliebter werdenden Fresko (ENGELBERG 2005, S. 209), entscheidender dürften aber die Stiftung Drentwetts und die schwierige Deckendisposition gewesen sein.

1946 Vgl. LINK 2009, S. 78-81.

1947 ENGELBERG 2005, S. 190.

1948 In St. Anna stand neben der Freskierung sogar die Wölbung der Decke zur Debatte. Dass sich nach dem unverhofft üppigen Ergebnis der zweiten Kollekte sowie zweckgebundenen Einzelspenden für beides entschieden wurde, zeigt erneut die Bedeutung von Stifterpersönlichkeiten auf. Die Formulierung Bruckers suggeriert, dass die Freskierung in Evangelisch Heilig Kreuz erst vorgenommen wurde, als für die Orgel unverhofft mehr Geld vorhanden war, als benötigt wurde. Lediglich die üppige Ausmalung der Barfüßerkirche wird von Beginn an im Konzept verankert gewesen sein. Auch hier zeigt sich an der Entscheidung, mangels finanzieller Mittel den Chor von Resch ausmalen zu lassen, sowie an dessen Bezahlung in mehreren kleinen Raten, die Bedeutung von Stifterpersönlichkeiten. Über St. Jakob ist für ein abschließendes Urteil zu wenig bekannt.

1949 ENGELBERG 2005, S. 190.

1950 Vgl. DREYER 2017a, S. 97.

1951 DREYER 2017a, S. 90.

Kriterium dar, da insbesondere finanzstarke Fürstbischöfe und Domkapitel hierauf verzichteten.[1952] In Augsburg war dieser Faktor zumindest sekundär, da bspw. das Domkapitel zu Beginn der 1730er-Jahre trotz klammer Kassen und des Fehlens eines engagierten Stifters sich beim Neubau der Nepomukskapelle für die Freskierung durch Scheffler entschied. Auf Deckengemälde verzichteten lediglich Institutionen mit desolater wirtschaftlicher Situation wie St. Georg und St. Ulrich und Afra in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die unvorteilhafte ökonomische Lage des Stifts St. Georg führte zu einer zurückhaltenden Barockisierung der im Kern spätgotischen Kirche, da die Ressourcen durch umfangreiche Maßnahmen an den Stiftsgebäuden erschöpft waren. Als weiterer Faktor war zur Hauptzeit der Maßnahmen die Ausmalung noch kein charakteristischer Bestandteil einer Augsburger Pfarrkirche. Dass in St. Ulrich und Afra der Wunsch nach Deckengemälden vorhanden war, belegt die Allerheiligenkapelle. Zur Jahrhundertmitte hätte das stark angeschlagene Reichsstift aus eigener Kraft jedoch keinen dementsprechenden zeitgemäßen Umbau finanzieren können, sodass die einzige diesbezügliche Maßnahme die vom Bischof gestiftete Deckenmalerei der Ulrichskrypta blieb. Dieser trat als Stifter auf, da die moderne Gestaltung der Ruhestätte des populärsten Bistumspatrons auch in seinem Interesse lag. In St. Georg hingegen war kein übergeordneter Eifer vorhanden.

5.2 Regel und Ausnahme: Die generelle Entwicklung der Deckenmalerei im Augsburger Umfeld sowie die spezifische der Augsburger Pfarrkirchen bis zum Klassizismus

5.2.1 Kurzübersicht: Deckenmalerei in und um Bayerisch-Schwaben

Zwecks Erörterung der Deckensysteme und Ikonographie der Augsburger Pfarrkirchen muss der Blick zunächst auf Genese und Inhalte der Deckenmalerei im bayerisch-schwäbischen Kontext gerichtet werden.

Nach der hohen Blüte der Wand- und Deckenmalerei in der Spätgotik kam diese Ende des 16. Jahrhunderts beinahe zum Erliegen. Der Dreißigjährige Krieg führte dazu, dass für die

1952 ENGELBERG 2005, S. 491.

verbliebenen Bauaufgaben zunehmend auswärtige Künstler verpflichtet werden mussten. So betrauten auch die Benediktiner in Kempten ab 1651 den Vorarlberger Michael Beer und nach dessen Ausscheiden drei Jahre später Giovanni Serro aus Roveredo mit dem Bau der ersten monumentalen Klosteranlage Deutschlands nach dem Westfälischen Frieden. Bei der Ausstattung der Stiftskirche St. Lorenz wurde auf die Errungenschaft der Entwicklung eines Illusionismus aus italienischen Mustern während des 16. Jahrhunderts bewusst verzichtet. Stattdessen besitzt die 1660-63 von Giovanni Zuccalli ausgeführte großflächige Stuckdekoration Priorität und räumt der Malerei nur eine begrenzte Zahl von Feldern unterschiedlicher Größe und differierenden Formats ein, welche die Fresken Andreas Aspers zum Thema der *Lobpreisung Gottes* derart in das dekorative Gesamtsystem einbinden, dass die Eigenständigkeit der Darstellungen verhindert wird. Die Subalternation des Deckengemäldes unter den Stuck bleibt die folgenden Jahrzehnte üblich.[1953]

Die einheimische Freskotradition belebte erst Knappich wieder. In Oettingen und Wettenhausen kommt dem bildimmanenten Illusionismus abermals erhöhte Bedeutung zu. Der Künstler machte den Grad der Raumerweiterung von der Situierung der Einzelszenen am Gewölbe und deren Verhältnis zum Realraum abhängig, praktizierte aber bedingt durch seine Ausbildung bei Schönfeld um 1684 in Hiltenfingen nach wie vor die Reinform des *quadro riportato.* Selbst nach der Jahrhundertwende waren solche eingesetzten Ölgemälde und das auf Putz gemalte Bild noch paritätisch vertreten. Zwar hatte Hans Georg Asam mit seinen teils in Tempera, teils *al fresco*[1954] 1681-88[1955] ausgeführten Deckenbildern in Benediktbeuren die bayerische Großmalerei des Barock eröffnet, 1702/03 beschränkte Magnus Remy sich allerdings immer noch auf die Anbringung eines Zyklus von Leinwandbildern an den stuckverzierten Gewölben der Klosterkirche in Irsee. Rieger zeigte sich in Holzen durch die Verwendung heller Farben sowie der Intensität der Untersicht der durchgehend einansichtigen Szenen bedeutend fortschrittlicher als Knappich,[1956] scheint aber keine weiteren Deckengemälde ausgeführt zu haben. Der Aufschwung der Freskomalerei in Bayerisch-Schwaben kam daher zu Beginn des 18. Jahrhunderts wieder zum Stillstand und auswärtige Künstler, vornehmlich aus Altbayern und der Bodenseeregion, erhielten die Aufträge für Deckenmalerei bei den meisten wichtigen Bau- und Umgestaltungsmaßnahmen.[1957] Aber auch Künstler wie der Tiroler Steidl wurden hier tätig und brachten ihren italienischen Einflüssen

1953 PAULA 1998, S. 25f.
1954 PAULA 1998, S. 26f.
1955 MORSBACH 2017, S. 19.
1956 PAULA 1998, S. 27.
1957 PAULA 1998, S. 27.

am unmittelbarsten ausgesetzten, vom Illusionismus Pozzos geprägten Stil mit sich mit.[1958]

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts war das isolierte Deckenbild die vorherrschende Form. Im Verlauf des Spätbarock erfolgte dann eine Zuwendung zum großen Deckenfresko, das nunmehr möglichst die ganzen Gewölbe ausfüllen sollte. Die ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts sahen die endgültige Etablierung des Illusionismus als Mittel zur Steigerung des Raumerlebnisses. Die Durchbrechung der Raumgrenzen und die Verbindung des realen Raums des Betrachters mit dem irrealen des Deckengemäldes wurde intensiviert. Stuck und Malerei griffen seit dem frühen 18. Jahrhundert immer enger ineinander, sodass die Grenzen sich verwischten und das Fresko zum integrierenden Bestandteil der architektonischen Wirkung avancierte.[1959]

In Augsburg entwickelte sich nach der Ankunft Bergmüllers, der diese als Protagonist und Stütze der spezifisch augsburgisch-schwäbischen Deckenmalerei antrieb, eine Form der Deckenmalerei, die durch innovative Inszenierungen auch in Nebenszenen, schwungvolle Dispositionen, raumschaffende Staffelung, diagonale statt ausschließlich vertikale und horizontale Bewegungszüge, lockere Figurenketten und spannungsvoll gegeneinander ausgespielte Ballungen gekennzeichnet war. Bergmüller bemühte sich genau wie Steidl um Übersichtlichkeit und Ausgewogenheit der Kompositionen, harmonische Feinabstimmung des Kolorits und stimmungsvolle Proportionen, wofür im Unterschied zu diesem aber seine Auseinandersetzung mit Maratta und den Niederländern ausschlaggebend war. Selbst als er sich in seiner Reifezeit Einflüssen des Rokoko öffnete, hielt er am Primat der menschlichen Gestalt gegenüber etwa der dekorativen Verfremdung des Gegenständlichen fest. Die große Zahl der Aufträge, welche die mehr oder minder in der Bergmüller-Nachfolge stehenden Augsburger Künstler ab den 1730ern ausführten, lässt sich primär damit begründen, dass diese vortrefflich verstanden, den Zeitgeist zu verinnerlichen und in gemalte Flächen umzusetzen, wobei es egal war, ob eine Kirche in einem anderen Ort gleiche Themen oder gar Kompositionen aufwies. Die Hauptsache war, dass das eigene Gotteshaus modernen Vorstellungen entsprach und das Werk eines renommierten Künstlers vorweisen konnte. Der Erfolg der Augsburger Kunst führte zur Verdrängung auswärtiger Künstler aus Bayerisch-Schwaben.[1960]

1958 TINTELNOT 1951, S. 30.

1959 TINTELNOT 1951, S. 55f.

1960 PAULA 1998, S. 30; 32.

Selbst Zimmermann, zwischen 1707 und 1723 als Maler und Stuckator nahezu jedes Jahr in einem schwäbischen Kloster anzutreffen, erhielt mit der Ausmalung der Wallfahrtskirche Maria Brünnlein in Wemding 1752-54 nur noch einen einzigen größeren Auftrag in Schwaben, an dem er wohl nicht eigenhändig, sondern als Leiter einer Werkstatt beteiligt war (PAULA 1998, S. 32).

In der Deckenmalerei des süddeutschen Rokoko etablierte sich zwischen 1730 und 1770 endgültig das Primat des Freskos, das unter dem Ideal einer synästhetischen Verbindung aller Medien zu einem einheitlichen Raumbild den Charakter der Kirchen prägte. Diese bildeten nun einen Erlebnisraum, der der ausschließlichen Konzentration auf die Wirkung des Kirchenbaus für den Laienbesucher verhaftet ist, welcher sich für eine angemessene Rezeption selbstständig im Raum bewegen muss.[1961] Auf das Wesen der totalen Raumillusion wurde verzichtet und der Zusammenhang zwischen Gebautem und Gemaltem wieder aufgehoben.[1962] Die Tendenz seit den 1730ern ging zu einheitlichen Großfresken, wobei zunächst mehrere Gewölbeflächen zusammengefasst, dann aber oft die gesamte Deckenfläche eines Raums in einem einzigen Bild vereint wurde. Die Vergrößerung der Freskenfelder bis an die architektonischen Grenzen diente der Vereinheitlichung, Belebung und Zentrierung des Raums. Auch Ausleuchtung und Farbigkeit nahmen zu.[1963]

Aus der Vielzahl von Themen und Programmen der deutschen sakralen Deckenmalerei stechen einige heraus, die eine große Popularität erlangten. Das erste dieser gebräuchlichen Grundthemen ist die Spende des göttlichen Ewigen Lichtes[1964] in seiner erweckenden und begnadenden Wirkung, versinnbildlicht von allegorischen Handlungen. Für die Ausbreitung der christlichen Lehre durch Apostel, Heilige und Engel auf die vier Erdteile wurde als lichte Zentralfigur meist die Personifikation der Kirche, des Glaubens oder Maria gewählt. Die besondere Popularität dieses Motivs in der deutschen Malerei stammt aus der konfessionellen Spaltung des Landes. Auch die Darstellung der sieben freien Künste findet sich, gern in Verbindung mit den vorigen beiden Themengruppen, oft in der deutschen Barockmalerei, ist aber besser für Klosterbibliotheken als Kirchenräume geeignet.[1965]

Der Motivkreis des Essens und Trinkens in der biblischen Geschichte bietet sich für die Deckenfresken von Refektorien an. Wieder besser für Kirchenräume geeignet ist die Verherrlichung des Namens oder des Monogramms Jesu nach Phil 2,9-12, wozu auch verwandte Namensallegorien und Monogrammverehrungen wie der Triumph des Alpha und Omega, des Lamms Gottes und des Namens Marias im Wolkenthron sowie ihre Anbetung durch die Kirchenväter, Engel und Heilige gehören. Alle diese Motive behandeln einen abstrakten Begriff und verkörpern Überirdisches und Undiesseitiges, womit sie viele der

1961 ENGELBERG 2005, S. 486.
1962 TINTELNOT 1951, S. 167.
1963 ENGELBERG 2005, S. 462f.
1964 Lk 12,49:
Ich bin gekommen, um Feuer auf die Erde zu werfen. Wie froh wäre ich, es würde schon brennen!
1965 TINTELNOT 1951, S. 266f.

Kuppelmalerei verwandte Wirkungsmittel gestatten. Die Personifikation und Glorie der Trinität wurde oft mit Transfigurationen, Himmelfahrten und Verherrlichungen der Lokal- und Ordensheiligen bzw. deren Aufnahme in den Himmel verbunden. Die Möglichkeit, sinnvolle Bezogenheiten auf Ordensgründer und deren Tugenden oder die Geschichte der eigenen Institution einfließen zu lassen, liegt gerade hier sehr nahe. Auch die Darstellung von Visionen und himmlischen Erscheinungen der Heiligen wies eine große Popularität auf.[1966]

Ein weitverbreitetes Thema, entsprungen aus dem Kampf des Dogmas gegen die Häresie, ist der Kampf des Lichtes gegen die Finsternis oder des Glaubens gegen den Unglauben. Dieses im nachdrücklichen Sinn gegenreformatorische Programm wird meistens in Verbindung gebracht mit einer Antithese allegorischer Figuren, wie etwa dem Sieg der christlichen Tugenden oder Michaels über die Geister der Hölle, Häresie und Ketzerei. In diesen Themenkreis gehören auch die typologischen und antithetischen Programme, wie die Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern sowie heidnischen und christlichen Eigenschaften. Insbesondere diese Themen erstreckten sich neben der katholischen auch auf die protestantische Ikonographie. Schließlich war ein beliebter Themenkreis die Vorstellung der Offenbarung des Johannes und die damit verbundenen Visions- und Symbolkreise, etwa die apokalyptische Jungfrau und der Drache oder Johannes auf Patmos. Das letzte große Thema der sakralen Ikonographie bestand im Leben Marias und den Symbolthemen der marianischen Litanei. Diese Themengruppe wurde in Folgen, die das Marienleben darstellen oder alttestamentarische Parallelen mit marianischen Allegorien verschmelzen, geschehnishaft wie symbolisch-gleichnishaft behandelt. Insbesondere findet die Lehre von der unbefleckten Empfängnis Ausdeutung, noch beliebter allerdings war die poetisch-anschauliche Ausdeutung des Hohelieds, besonders Hld 2,2[1967] und die sich auf den *hortus conclusus* sowie *fons signatus*[1968] beziehenden Stellen desselben.[1969]

5.2.2 Die Deckenmalerei der Augsburger Pfarrkirchen: System und Ikonographie

Grob lässt die Deckenmalerei der Augsburger Pfarrkirchen sich in drei voneinander schöpfende Perioden scheiden: die von der Tradition des römischen Barock dominierten Jahre

1966 TINTELNOT 1951, S. 266f.
1967 *Wie eine Lilie unter Disteln, / so ist meine Freundin unter den Töchtern.*
1968 *Verschlossener Born*, vgl. Hld 4,12.
1969 TINTELNOT 1951, S. 270.

vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis 1715, die Zeit zwischen 1721 und 1748, die Bergmüllers in St. Anna zunehmend anachronistisch wirkender[1970] Stil, Symbiose aus römischem Barock und niederländischen Einflüssen, prägte, sowie der kurze, von Riepps expressivem Altersstil in St. Stephan geprägte Abschnitt ab 1756/57, dem 1762 die Ulrichskrypta keine wirklichen Akzente entgegensetzen konnte.

Die beiden Scheinkuppeln in St. Ulrich und Afra in der Tradition Pozzos, Beginn und Ende der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in Augsburger Pfarrkirchen, erweitern den jeweiligen Raum in die himmlische Sphäre und verweisen so auf den Status der in der Allerheiligenkapelle bzw. der Ulrichskrypta befindlichen *Heiligen Leiber* und (Ulrichs-)Reliquien. Ihre relativ ungelenke, da von lokalen, in der Deckenmalerei eher ungeübten Künstlern stammende Ausführung zeugt vom Zeitpunkt der Entstehung außerhalb der Blüte Augsburgs als Zentrum süddeutscher Deckenmalerei während Bergmüllers Schaffenszeit.

Michael Hartigs Bewertung von St. Moritz, *der Freskenmaler Steudlin (Melchior Steidle ?) konnte höchstens mäßigen Ansprüchen gerecht werden*,[1971] erklärt sich aus den zeitgenössisch starken Überarbeitungen und der dort rezipierten Tradition römischer Deckenmalerei,[1972] die Hartig mit Blick auf das umfangreiche Schaffen Bergmüllers und seiner Epigonen etwas altertümlich erschienen sein muss. Stetten hingegen hatte über Steidls Werk zwar nichts Positives, aber auch nichts Negatives zu berichten[1973] und nachfolgende Deckenzyklen in Kirchen beider Konfessionen rezipierten hinsichtlich Thematik, Disposition und Gestaltung immer wieder St. Moritz. Die Mauritiusdarstellungen im Chor gewinnen durch die Heilige Lanze einen lokalen Bezug auf die ottonische Stiftsgründung. Der Lokalbezug verstärkt sich in Katholisch Heilig Kreuz bei den Darstellungen in der westlichen Kuppel, verbunden mit dem vom Patrozinium dominierten Langhaus. In St. Stephan ist der Chor wieder dem Patron vorbehalten und der eindeutige lokale Bezug auf Vorhalle und Hauptraum beschränkt, während er unter dem Aspekt des Glaubens als Kampf und des siegreichen Stephanus in der Tradition von St. Moritz den Chor wieder mit lokalen Begebenheiten in Einklang bringt. Steidl greift im Langhaus auch erstmals die Heilsgeschichte auf, die in die Kreuzesthematik in Katholisch Heilig Kreuz und in alttestamentarische Typologien übersetzt auch abgeschwächt

1970 Der bewusste Anachronismus der Deckenfresken in St. Anna wird besonders deutlich im Vergleich zum modern-luftigen Rokokoraum der Kirche, neben dem Bergmüllers Werk bereits für den Betrachter Mitte des 18. Jahrhunderts sehr barock und gewissermaßen schon altmeisterlich gewirkt haben muss.
1971 HARTIG 1922, S. 63.
1972 Vgl. AUGUSTYN 2013, S. 121.
1973 Vgl. SBB/Top.o.30, Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788, S. 176

in St. Stephan begegnet, wobei Riepp mehr Fokus auf die Gegenwart legt und den Schritt zum Weltgericht nicht nachvollzieht. Ferner findet sich im Programm von St. Moritz als erster Pfarrkirche die Thematik von Altem und Neuem Bund. Beide Themenfelder vereint als nächstes die Barfüßerkirche.[1974]

Der Einfluss von St. Moritz war ebenfalls ikonographischer Natur. Reschs *Pfingsten* weist deutliche Parallelen zum themengleichen Fresko in St. Moritz auf[1975] und wurde noch 1803 von Huber in St. Margareth[1976] (Abb. 153) rezipiert. Mit der auf (Eichstätt und) die Marienkapelle zurückgehenden Chordisposition vereinen sich in der mit Abstand umfangreichsten und prächtigsten protestantischen Augsburger Kirchenausmalung Einflüsse zweier katholischer Sakralräume, von denen St. Moritz als Initialzünder umfassender Erneuerungen nicht nur *mäßigen Ansprüchen gerecht* wurde, die Marienkapelle als früher Höhepunkt Bergmüllers mit ihren für die Genese der Augsburger Deckenmalerei überhaupt höchst wirkungsreichen Kompositionen aber fortan dessen stilistische, drei Jahrzehnte lang prägende und in der Barfüßerkirche erstmals vertiefte Dominanz begründete.

Dieser sowie der Tradition aus St. Moritz[1977] verweigerte man sich in St. Jakob bewusst durch die Wahl protestantischer Künstler, des Bildmediums und der sonst nicht vorkommenden Himmelfahrtsthematik, die seit der Gegenreformation Protestanten der katholischerseits vielfach bildlich propagierten Himmelfahrt Marias als durch die Schrift belegtes Ereignis bewusst entgegensetzten.[1978] Himmelfahrten Christi wurden zwar in zeitgenössischen katholischen Kirchen dargestellt,[1979] in St. Jakob steht das Gemälde jedoch ausdrücklich singulär in der Stuckdecke und betont dadurch, vergleichbar lediglich mit St. Anna,[1980] den dezidierten *solus-Christus*-Gehalt. Der Grund liegt im an Schärfe gewinnenden Diskurs zwischen den Konfessionen. Den Protestanten wurde allmählich bewusst, in die Minderheit zu geraten und sie mussten sich in ihrer neuen Position als prozentual schwindende Gruppe in

1974 Auch ist in St. Moritz zum ersten Mal das Mittelschiff in drei Bildfelder zusammengeführt, was die Protestanten ebenfalls in der Barfüßerkirche und St. Anna praktizierten. Themen wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie das dreifache Amt Christi bieten sich naturgemäß an.

1975 Dies verweist auf Bergmüller als Entwerfer des gesamten Deckenzyklus. Bergmüller musste Steidls Fresko kennen, da er in den 1720ern mehrere Altarblätter für St. Moritz ausführte (EPPLE/STRASSER 2012, S. 105).

1976 MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 233.

1977 Hier könnte auch eine bewusste Abgrenzung von den Barfüßern eine Rolle gespielt haben, in deren Schatten St. Jakob lange stand. Auf das gute Verhältnis beider Pfarreien im 18. Jahrhundert verweist jedoch dezidiert Christells Beschäftigung mit beiden Kirchen.

1978 LINK 2009, S. 78.

1979 So Scheffler wohl 1735 in Aulzhausen (BALK 1992, S. 4).

1980 In St. Anna lag die Ausführung allerdings bei einem katholischen Künstler. Freilich beinhalten auch weitere protestantische Kirchen primär auf Christus orientierte Programme, in der Barfüßerkirche aber erweitert um die Heilsgeschichte bzw. Alten und Neuen Bund sowie die christliche Lebensführung, in Evangelisch Heilig Kreuz um die Feier der *Confessio* und des Protestantismus.

einem rein katholischen Umfeld zurechtfinden, wozu das Demonstrieren der eigenen Identität in Abkehr von katholischen Künstlern und katholisch beeinflussten Gestaltungsprinzipien zugunsten der reformatorischen Grundsätze und lutherischen Theologie diente.

Auch die Katholiken betonten durch die gewählten Themen, so die Verherrlichung Heiliger in den Domkapellen, demonstrativ ihre konfessionelle Identität. In St. Moritz geriet die Abgrenzung und Selbstvergewisserung im *Michaelsfresko*[1981] noch kämpferischer als wenig später in einer mehrheitlich katholischen Stadt in einer rein katholischen Region nötig war. Diese Entwicklung gipfelte in den rein auf das angeschlossene Stift und die mit diesem verbundenen Heiligen bzw. heilsgeschichtlichen Ereignissen bezogenen Zyklen in Katholisch Heilig Kreuz und St. Stephan.[1982]

Auffällig ist die thematische Vielfalt der Augsburger Pfarrkirchen nach Tintelnot.[1983] Die Deckenfelder blieben allerdings entgegen der allgemeinen Entwicklung homogen relativ kleinformatig und isoliert. Entspricht dies in der Allerheiligenkapelle noch dem Stil der Zeit, fällt in St. Moritz die strikte Trennung von Bildfeld und Umgebung etwa im Vergleich mit Asams größerer, dynamischerer *Weihnachtsvision des hl. Bernhard von Clairvaux* in Aldersbach (1720)[1984] (Abb. 154) auf. In der Marienkapelle und der Barfüßerkirche greifen einzelne Teile durch dezenten Einsatz von Stuck in den Raum aus, illusionistischer Stuck findet sich sonst aber lediglich in Katholisch Heilig Kreuz,[1985] wo die bereits leicht veraltete Raumdisposition Bergmüller zeitgemäße Gestaltungskonzepte verwehrte, was im für die Jahre um 1750 deutlich anachronistischen St. Anna bewusst geschah. Formell wird der Bildrand lediglich im Ausnahmefall überschritten. Die verstärkte Anwendung der Raumprinzipien des Rokoko in St. Stephan blieb singulär und die Ausdehnung des Bildfelds hinter Riepps vorigem Auftrag in Maria Vesperbild zurück.

Ferner zeigt das bis St. Anna bestehende hochbarocke Kriterium der klaren, überschaubaren

1981 Die Popularität der Weltgerichtsthematik bei beiden Konfessionen liegt ebenfalls in der zunehmend angespannteren Stimmung. Hiermit kann darauf verwiesen werden, letztlich doch im Recht zu sein. Am deutlichsten wird dies in der Abgrenzung der Gläubigen von den Ungläubigen in St. Anna.

1982 Obwohl in St. Stephan die Kampfesthematik kulminierte, ist die Abgrenzung von der anderen Konfession nicht mehr vonnöten. Sie gilt stattdessen einer anderen Religion.

1983 Die Spende des göttlichen Lichts findet sich im immer wieder rezipierten Pfingstereignis, die Verehrung des Namens Gottes im *Vergangenen* der Barfüßerkirche, Glorien und Himmelfahrten in St. Moritz, der Marien- und wohl der Nepomukskapelle sowie St. Jakob, der Kampf des Lichtes gegen die Finsternis etwa in St. Moritz. Typologische Programme weist neben der Barfüßerkirche und St. Moritz insbesondere St. Stephan auf, hierfür ein Paradebeispiel, vergleichbar der Marienkapelle für das Marienleben und Symbolthemen der marianischen Litanei. Die Johannesoffenbarung wird in der Barfüßerkirche und Katholisch Heilig Kreuz rezipiert, Assoziationen zum Weltgericht weisen aber auch St. Moritz und insbesondere St. Anna auf.

1984 WIESE/WIESE/HAUER 2011, S. 6.

1985 St. Jakob und Evangelisch Heilig Kreuz weisen deutlich isolierte Bildfelder auf.

Abfolge von Bildern sowie die prinzipielle tafelbildhafte[1986] Einansichtigkeit, ebenfalls noch in St. Stephan, wo das die Kirche zusammenfassende und beherrschende Hauptfresko am eindrucksvollsten hervorgehoben ist, trotz der bereits in der Marienkapelle zu findenden klaren farblichen Unterschiede zwischen Deckengemälde und rahmender Architektur,[1987] dass die Augsburger Pfarrkirchen ab der Wende von den 1710er- zu den 1720er-Jahren einem zunehmend anachronistischen Dekorationssystem verhaftet blieben, für das auch der konsequente Verzicht auf Mehransichtigkeit charakteristisch ist.[1988] Dass die prinzipielle Einansichtigkeit bezeichnend für die Pfarrkirchen, nicht jedoch die Augsburger sakrale Deckenmalerei an sich ist, zeigt Göz' 1764/65 entstandene,[1989] ungleich modernere großflächige Ausmalung des Langhauses der Jesuitenkirche St. Salvator[1990] (Abb. 155), in der die allenfalls von Riepp zaghaft aufgenommenen Gestaltungsprinzipien der Deckenmalerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts umfänglich zur Geltung kommen.

Der bereits in der Allerheiligenkapelle vorhandene Illusionismus wird auch von Bergmüller und seinem Kreis rezipiert, das Aufreißen der Decke durch in den Raum ausgreifenden gemalten Himmel und die Erweiterung des Kirchenraums durch fortsetzende Architektursegmente bleibt formell jedoch Ausnahme, wobei ideell eine solche durch die Verwendung von Rückenfiguren im Vordergrund des unteren Bildrands, über die der Betrachter zum eigentlichen Geschehen emporsteigt und das Deckengemälde zu einer höheren Ebene der dem Evangelium lauschenden Gläubigen wird,[1991] durchaus symptomatisch für Bergmüller ist.

Der übliche Rahmen der Deckenmalerei beider Konfessionen besteht nach Engelberg statt Neubauten[1992] aus in italienischem Modus[1993] barockisierten[1994] Räumen. Die Raumhüllen

1986 Die Künstler bringen an den Decken der Pfarrkirchen zwar immer wieder untersichtige Kompositionen an, aber auch deren allmähliche Steigerung tritt hinter der süddeutschen Praxis zurück.

1987 ENGELBERG 2005, S. 452f.

1988 Neben vereinzelten gestürzten Figuren wie im *Weltgericht* in St. Anna ist die singuläre, jedoch zaghafte, Ausnahme die *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts*.

1989 ISPHORDING 1997, S. 20.

1990 Zu diesem Fresko siehe DREYER 2017b, S. 180f.

1991 Vgl. EPPLE 2001, S. 41.

1992 Neubauten geschahen insbesondere bei Kapellen. Die Kirchen an sich, mit Ausnahme von St. Stephan und St. Ulrich, wurden nicht neu errichtet, sondern stattdessen einschneidend umgebaut. Aufgrund des hohen finanziellen Risikos und des jahrelangen Mangels an adäquaten Gottesdiensträumen waren Neubauten nicht unbedingt gern gesehen (ENGELBERG 2005, S. 352).

1993 Engelberg beschreibt für Barockisierungen zwei grundlegende Vorgehensweisen: die *Renovatio* im italienischen und im französischen Modus. Die *Renovatio* im italienischen Modus überzieht die gesamte Raumschale mit einer neuen Dekoration, wodurch weitgehend eine Angleichung an neu errichtete barocke Kirchen geschieht. Das Neue überdeckt das Alte, ohne dessen andersartige Substanz unbedingt zu negieren. Die *Renovatio* im französischen Modus beschränkt sich auf partielle Umgestaltungen, die den mittelalterlichen Raum nicht grundlegend verändern, sondern auf den Kontrast zwischen neuer Ausstattung und alter Architektur abzielen (ENGELBERG 2005, S. 16; 487).

1994 Von ihm konsequent als *Renovatio* bezeichnet. Laut Engelberg meint Barockisierung eigentlich nur eine

werden in den meisten Fällen umfassend erneuert. Auch St. Ulrich und die Spitalkirche wurden im Zeitgeschmack weitgehend neu gebaut bzw. adaptiert. Der (weitgehende) Verzicht auf Deckenmalerei im Rahmen größerer Umgestaltungen im Dom, in St. Ulrich und Afra sowie in St. Georg lässt sich laut Engelberg nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern aus dem Wunsch nach Bewahrung der altehrwürdig-katholischen gotischen Bauten erklären.[1995]

Der Wille zur zeitgemäßen Erneuerung im Reichsstift in einer Ära mit Vorliebe für Gesamtausstattungen und komplette Erneuerungen der Raumschale scheiterte aber insbesondere an den finanziellen Hürden, ersichtlich an der Notlösung des in den gotisierenden Raum eingestellten Gnadenbilds im Rokokorahmen.[1996] Der Hauptraum des Doms blieb zwar dem Mittelalter verhaftet, wurde aber partiell überformt und neu ausgestattet sowie der Zeit entsprechende Annexbauten erstellt. Ferner müssen die Abwesenheit des Bischofs und die für tiefgehende Erneuerungen organisatorische Hindernisse schaffenden Strukturen der Verflechtung von Bischof und Domkapitel bedacht werden. Straff organisierte Kollektive wie Prälatenklöster waren unter passenden Verhältnissen eher in der Lage, Neubauten zu beginnen und alte Kirchen abreißen zu lassen.[1997]

Aufgrund der Konkurrenz zwischen St. Georg und Heilig Kreuz könnte der Wunsch nach Bewahrung der spätgotischen Form eine gewisse Rolle gespielt haben, da St. Georg einzig über das Argument der Seniorität[1998] verfügte, während Heilig Kreuz größer und reicher war, was sich auch in der aufwendig barockisierten Kirche niederschlug. Die horrende

---

umfassende Transformation des gesamten Innenraums, weswegen *Renovatio* als ein weiter gefasster Begriff, der auch weniger überformende Maßnahmen als gleichwertig ansieht, geeigneter wäre. Da Engelberg den italienischen Modus der *Renovatio* mit dem gleichsetzt, was bislang als Barockisierung verstanden wird (ENGELBERG 2005, S. 16; 487) und dieser in Augsburg dominiert, wird weiterhin der Begriff der Barockisierung verwendet.

1995 Vgl. ENGELBERG 2005, S. 158; 514

Laut Engelberg ist eine Konfessionalisierung von Baustilen prinzipiell nicht möglich. Wären mittelalterliche, insbesondere gotische Formen im Kirchenbau während der Frühen Neuzeit eindeutig als katholisch zu deuten, hätte dies gerade die Protestanten zu den engagiertesten Barockisierern gemacht, um den altgläubigen Charakter ihrer Gotteshäuser zu verändern. Umgekehrt hätten die Katholiken sich durch die Tilgung sichtbarer Zeugnisse der Altgläubigkeit eines Teils ihrer Legitimation beraubt. Für Augsburg allerdings könne die Gleichsetzung der Gotik mit dem altehrwürdigen Katholizismus eine gewisse Plausibilität beanspruchen, da mit dem Dom und St. Ulrich und Afra die katholischen Hauptkirchen sich nicht am Barockisierungswettstreit beteiligten. Die erhabene, unverändert eindrucksvolle mittelalterliche Architektur der Stiftskirche mag das Gefühl bestärkt haben, dass echte Historizität der Selbstdarstellung dienlicher war als jede aufgeregt dem Zeitgeist folgende modische Erneuerung. Auch der gescheiterte Versuch des Stifts, die protestantische Ulrichskirche auf dem baulichen Status des Normaljahrs 1624 festzuhalten, spräche für ein Selbstverständnis der Abtei als auch äußerlich erkennbare Heimstatt der religiösen Traditionspflege (ENGELBERG 2005, S. 158; 514).

1996 ENGELBERG 2005, S. 461.

1997 ENGELBERG 2005, S. 491.

1998 Auch mit der Infulierung ausgedrückt, was den Propst von St. Georg nach dem Bischof und dem ebenfalls über dieses Recht verfügenden Abt von St. Ulrich und Afra zum drittwichtigsten geistlichen Würdenträger und die Kirche zur dritthöchstrangigen der Stadt machte (O.A. 2013).

Verschuldung des Stifts machte eine Katholisch Heilig Kreuz entsprechende Umgestaltung, die analog zu den anderen Pfarrkirchen mehr dem Übertreffen mit künstlerischen Mitteln entsprochen hätte, jedoch prinzipiell unmöglich. Eventuelle Gedanken bezüglich der Hervorhebung der Seniorität von St. Georg durch die Bewahrung des gotischen Raums erscheinen somit mehr als Verlegenheitslösung.

Thematische Übereinstimmungen zwischen den Friedensgemälden und der pfarrkirchlichen Deckenmalerei umfassen sehr generische Episoden.[1999] Direkte kompositorische Übereinstimmung besteht lediglich bei *Noahs Dankopfer* auf dem Friedensgemälde 1668 (Abb. 156) in der Arche im linken Bildhintergrund, dem Brandopfer im rechten Bildvordergrund und dem beide Elemente verbindenden Regenbogen mit dem themengleichen Pendentif in der Barfüßerkirche. Vermutlich rekurrierte Bergmüller dort bewusst auf das Friedensgemälde, verzichtete allerdings gemäß den emblematischen Regeln auf figürliche Darstellungen. Sonst lässt sich die Bedeutung der Friedensgemälde für die wandfeste Ausstattung Augsburger Kaufmannshäuser nicht auf die Pfarrkirchen übertragen.

5.3 Deckenmalerei in katholischen und protestantischen Pfarreien: Koexistenz und Konflikt

Nachdem Deckenmalerei für knapp zwei Jahrzehnte ein katholisches Phänomen blieb, holten die protestantischen Pfarreien ab 1723/24 mit der Barfüßerkirche, 1726 mit St. Jakob und 1730 mit Evangelisch Heilig Kreuz rasch auf und zogen mit der konfessionellen Gegenseite kurzzeitig gleich. Insbesondere die Protestanten, herausgefordert durch den katholischen Erneuerungswillen, trieben den Barockisierungswettstreit an, wobei sie in dessen Sinn die künstlerischen Lösungen der Katholiken bereitwillig adaptierten.[2000] War bei der Deckenmalerei in katholischen Kirchen Selbstvergewisserung zunächst ein bedeutendes Motiv, entwickelte sich diese in eine mehr auf äußere Repräsentation und innere Überwältigung ausgelegte Richtung. Nach der Initialzündung protestantischer Ausstattungen zeitgleich zur Umkehr der konfessionellen Mehrheitsverhältnisse musste der Wettstreit mehr als Notwendigkeit erscheinen, um zumindest auf künstlerischem Gebiet, auch durch

1999 1668 *Noahs Dankopfer*, 1671 *Zug durchs Rote Meer*, 1689 *David und Goliath*, 1700 *Taufe Christi*, 1703 *Bergpredigt*, 1708 *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*, 1734 *Die eherne Schlange*, 1777 *Pfingstwunder.* Themen und ausführende Künstler der Friedensgemälde bei JESSE 1981, S. 41-44.

2000 ENGELBERG 2005, S. 200.

Beauftragung nun zum Schmuck protestantischer Kirchen arbeitender und damit gewissermaßen domestizierter katholischer Künstler,[2001] überlegen zu bleiben. Dass diese, die besten ihrer Generation, für protestantische Pfarreien tätig und anstandslos dazu bereit waren, protestantische ikonographische Programme umzusetzen, welche die Glaubensinhalte der anderen Konfession zum Ausdruck brachten,[2002] zeigt jedoch auch, dass die Konfessionen sich in der Kunst nicht blockhaft und feindselig gegenüberstanden, sondern sich eine Symbiose zu beidseitiger Befruchtung entwickeln konnte.[2003]

So finden sich in den katholischen Kirchen der bikonfessionellen Stadt zwar Heiligenlegenden, Glorien und Darstellungen abgrenzenden Charakters, jedoch keine Abbildungen der von den Protestanten vehement bestrittenen Lehren wie des Fegefeuers und der Verdienste der guten Werke.[2004] Auch die Protestanten polemisierten nicht zu offensichtlich gegen die Katholiken. Stattdessen sind die protestantischen Programme, selbst als diese sich im Lauf des 18. Jahrhunderts verstärkt auf auch dem Katholizismus widersprechende Wahrheiten und Charakteristika des eigenen Glaubens bezogen, mehr als fein austarierte Konkurrenz und subtile Provokation anstelle offener Angriffe zu verstehen. Die Katholiken praktizierten die eigentlich völlig unübliche Quellenangabe in Kartuschen,[2005] während der Augsburger Protestantismus mit Jubiläen als Anlass zur Barockisierung einen im Grunde typisch katholischen Beweggrund[2006] übernahm. Die vereinzelt bewusst formulierte stärkere Absetzung vom Wettbewerb in St. Jakob blieb ohne direkten Nachfolger, da die folgenden Aufträge wieder katholische Künstler ausführten, die Einflüsse aus Pfarrkirchen beider Konfessionen aufgriffen und den Barockisierungswettstreit fortführten. Konfessionsintern gewann dieser bei den Protestanten größere Schärfe als bei den Katholiken, da die protestantischen Pfarreien auch untereinander um ihre Gläubigen konkurrierten. Diesen Umstand verdeutlicht das Verhältnis zwischen der Barfüßerkirche und St. Anna.

2001 ENGELBERG 2005, S. 204f.
Daneben waren katholische Künstler aufgrund ihrer Spezialisierung für die Erstellung von Deckengemälden auch schlicht besser qualifiziert.
2002 FRANÇOIS 1991, S. 138.
2003 Künstler im Dienst gegenkonfessioneller Auftraggeber sind allerdings kein Phänomen der Augsburger Freskomalerei des 18. Jahrhunderts. Zu Protestanten in katholischen Diensten siehe SCHERP 2002.
2004 ENGELBERG 2005, S. 170.
Der Rat griff bei allzu offensichtlicher Polemik als *Ultima Ratio* ein. So musste Bergmüller 1716 eine Darstellung von *Gerechtigkeit, Weisheit und Glauben* an der Fassade des Hauses des Kaufmanns Johann Göbel ändern. Die Allegorie des Glaubens barg eine Spitze gegen die Protestanten, da *unten bey dem Bild der Bannstrahl wider die Lutheraner war, und hette bey den Füssen ein Buch, so mit dem Fuss von sich stoß – wie man auslegt, soll es die Bibel sein* (ROECK 2022, S. 22). Auf Veranlassung des Rats musste Göbel auf das Buch einen Halbmond malen lassen, sodass die Protestanten sich in Türken wandelten, gegen die Polemik gestattet war (ROECK 2022, S. 22).
2005 ENGELBERG/KRÄMER 2013, S. 352.
2006 ENGELBERG 2005, S. 203.

Ab der Jahrhundertmitte fand der Wettstreit sein Ende. Die Pfarrkirchen, die den Wunsch und die Mittel dazu hatten, waren barockisiert und die allgemeinen ökonomischen Rahmenbedingungen, insbesondere aber in den katholischen geistlichen Institutionen, begannen sich zu verschlechtern, was ihnen gegebenenfalls die Option einer adäquaten Reaktion nahm. Ferner ging mit der Auftragserteilung an den auswärtigen Riepp der Anschluss an die populäre Möglichkeit verloren, Bergmüller sich selbst übertreffen zu lassen[2007] und somit auf gut verständliche Art dem Betrachter die künstlerische Überlegenheit der eigenen Kirche aufzuzeigen.

Auch in der ersten Jahrhunderthälfte dürfen finanzielle Aspekte nicht vernachlässigt werden. Den finanzkräftigen katholischen Institutionen mit ihrem Willen zur Verschuldung standen mehr an die bestehenden Verhältnisse gebundenen Zechpfleger entgegen, die für die Zechpfleger letztlich gewichtiger waren als der Wunsch, die andere Konfession zu übertreffen. Bei – insbesondere durch Stiftungen – vorhandenen Mitteln und passenden weiteren Umständen stieg man gern in den Wettstreit ein, bei einer Verschlechterung derselben verzichtete man aber auf die zeitgemäße Deckenmalerei in der eigenen Kirche und akzeptierte das Risiko eines künstlerischen Nachteils. Auf katholischer Seite tritt das Sparsamkeitsgebot neben St. Georg eingeschränkt in der Ulrichskrypta auf, wo die angespannte Finanzlage des Stifts keine größeren Arbeiten ermöglichte,[2008] man aber wohl nicht ganz auf Deckenmalerei verzichten mochte und durch den Stifterwillen des Bischofs letztlich nicht musste. Die Hofzahlamtsrechnung 1765/66 verweist jedoch auch für das Hochstift in der entsprechenden Zeit auf verminderte Einkünfte, weshalb kein führender Künstler beauftragt wurde.[2009]

Zwischen den Konfessionen unterschieden sich die vorherrschenden Themen. Emblematik blieb trotz der Marienkapelle mit dem Chor der Barfüßerkirche und Evangelisch Heilig Kreuz eher eine protestantische Erscheinung, wohingegen Heiligenlegenden ein naturgemäß katholisches Sujet waren.[2010] Alter und Neuer Bund sowie die Heilsgeschichte war beiden Konfessionen inhärent, während deren Fortschreibung in die Gegenwart am deutlichsten die

2007 Der Nachteil bei der Beschäftigung eines Künstlers selbst aus dem unmittelbaren Umfeld Bergmüllers zeigt die Missachtung von Wolckers Werk in Evangelisch Heilig Kreuz, während die Erinnerung an Bergmüllers *merckwürdig* (SuStBA/2 Cod S 231 Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769) Schaffen von Zeitgenossen und Nachwelt gepflegt wurde.

2008 Ob die Beschäftigung eines unbekannten Künstlers in der Allerheiligenkapelle auf die schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts schwierige ökonomische Situation des Stifts zurückzuführen ist oder mangels Alternative geschah, bleibt unklar, da Knappich bereits verstorben und Rieger zeitgleich in Holzen tätig gewesen sein könnte.

2009 Vgl. Tabelle 8.

2010 St. Moritz (Chor), Marien-/Nepomukskapelle, Katholisch Heilig Kreuz (Mittelschiff), St. Stephan.

Katholiken praktizierten. Zwar dominiert die Christusthematik bei den Protestanten, findet sich aber auch in katholischen Kirchen, insbesondere in Katholisch Heilig Kreuz. Beide Konfessionen nehmen schließlich immer wieder Bezug auf die Rolle der Pfarrkirche als spirituelles Zentrum der Gemeinde durch Darstellungen der Erteilung von Sakramenten und des Abhaltens religiöser Handlungen wie Taufe und Abendmahl sowie der Propagierung des Vorbildcharakters der Lebensführung Christi und katholischerseits der Heiligen. Ein wesentlicher Unterschied besteht ferner in der kontinuierlichen Rezeption der protestantischen Pfarrkirchen in ebendieser Funktion, während die katholischen Kirchen zeitgenössisch und in der Forschung vorwiegend als Kloster- und dann erst als Pfarrkirchen gesehen wurden. Dass sie auch in erster Linie als Klosterkirchen konzipiert waren, zeigt die gut zu den generellen Programmen des 18. Jahrhunderts in bayerischen Klöstern[2011] passende Ikonographie von St. Moritz, Katholisch Heilig Kreuz und St. Stephan.[2012]

In St. Moritz wird deutlich auf die Funktion der Kirche als Gebetsstätte und Heimat von Bruderschaften, aber auch auf die Verflechtung mit der weltlichen Gewalt der Ottonen hingewiesen. Sehr deutlich und relativ früh beziehen sich Katholisch Heilig Kreuz und St. Stephan auf die Relevanz des Heilsgeschehens in der Gegenwart, was sich aus der im Vergleich mit ländlichen Reichsabteien oder Mediatklöstern erschwerten Situation katholischer Stifte im komplexen politischen Gefüge Augsburgs herleiten lässt. Dass sonst insbesondere bei Bergmüller in Klosterkirchen vorkommende Gründungsszenen trotz Thematisierung der jeweiligen Institutionsgeschichte überhaupt nicht vorhanden sind, verweist darauf, dass der Charakter einer Pfarrkirche nicht ganz hinter der primären Bedeutung der Bauten als Klosterkirchen zurücktrat. Man lehnte sich zwar an in Klosterkirchen gängigen ikonographischen Themen an, setzte jedoch eigene Akzente.

Beide Konfessionen stimmen bildrhetorisch darin überein, das Auge des Betrachters zu erfreuen und ihn hierdurch zu belehren. Die katholische Überwältigungsstrategie blieb den Protestanten jedoch fremd. Stattdessen stand die Unterweisung des Betrachters mit klar und

2011 Die Programme der nach dem Dreißigjährigen Krieg neu errichteten oder umgebauten Klöster und Kirchen bezogen sich zunächst vorwiegend auf die Aufgaben der Klöster. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Programme sehr beredt. Als Wehr gegen drohende äußere Angriffe stellte man in der Jahrhundertmitte die Thesen auf, dass die Heilsgeschichte in der aktuellen Geschichte mündete und die Klöster somit gottgewollt waren, sich hier die ebenfalls gottgewollte Vereinigung von Kunst und Wissenschaft vollzog und die Klöster untrennbar mit Geschichte und Grundlagen weltlicher Herrschaft verbunden waren (BAUER 1991, S. 36).

2012 Auf die Funktion der Stifts- als Pfarrkirche verweist die in St. Stephan rezipierte Darstellung Ulrichs in einem Rauchmantel statt in Kasel und Manipel. Dieser Wechsel in der bevorzugten Darstellung von Bischöfen erfolgte Mitte des 15. Jahrhunderts vielleicht, weil Bischöfe bei den meisten liturgischen Funktionen in Pfarreien mit einem Rauchmantel bekleidet sind (KRESS 2024, S. 58f.).

deutlich lesbaren Inhalten im Zentrum.[2013]

Die protestantischen Programme sind daher überwiegend gut verständlich. Der Komplexität des Programms der Barfüßerkirche begegnete man – in den Augen von St. Anna nur bedingt erfolgreich – durch die Publikation von Entschlüsselungshilfen sowie mit Inschriften, traute den Kirchgängern aber auch ein gehöriges Maß an Verständnis gegenüber Sinnbildern, Emblemen, typologischen Bezügen und differenzierten Sinnzusammenhängen zu.[2014] Emblematische Darstellungen in katholischen Kirchen sind auch in Kombination mit den hier lateinischen Inschriften nicht ganz so einfach zu entschlüsseln.

Es entwickelten sich zwar konfessionsspezifische Themen, bei deren Ausführung im Rahmen einer gewissen konfessionellen Indifferenz mit Ausnahme von St. Jakob die fast durchwegs katholischen Künstler jedoch auf einen ähnlichen, für die süddeutsche Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts typischen Motivschatz zurückgriffen. Die Konfessionen bemühten sich um die Neuausstattung ihrer Kirchen zwar aus durchaus individuellen Motiven, aber unter dem Deckmantel des in Augsburg von Bergmüller geprägten gemeinsamen zeittypischen künstlerischen Ideals.[2015]

5.4 Die Pfarrkirchen des Archidiakonats Augsburg

5.4.1 Archidiakonat Augsburg: Bestandsübersicht

Um die Ergebnisse der Analyse der Pfarrkirchen innerhalb Augsburgs zu kontextualisieren, eignet sich ein Vergleich mit den Pfarrkirchen des ehemaligen Archidiakonats Augsburg. Diese liegen in räumlicher Nähe im heutigen Landkreis Augsburg bzw. in den eingemeindeten Vororten, sodass von qualitativ ähnlichen Voraussetzungen ausgegangen werden kann. Quantitativ bietet sich das Archidiakonat an, da es sich auch hier um zwölf, jedoch

2013 DREYER 2017a, S. 97.
Auf Verständlichkeit legten beide Seiten Wert. Dies zeigt sich etwa in der gut lesbaren Einansichtigkeit der meisten Deckengemälde, der Debatte um die Komplexität des Programms in St. Anna und dem relativ einfach zu entschlüsselnden Konzept von St. Stephan – freilich war zu diesem Zeitpunkt die Ära der hochgelehrten und mit viel Symbolik aufgeladenen Programme auch in Augsburg bereits zu Ende gegangen (BELLOT 2017, S. 141).
2014 DREYER 2017a, S. 97.
2015 ENGELBERG 2021, S. 347.

ausschließlich katholische,[2016] Pfarrkirchen handelt. Die Aufnahme von Deckenmalerei aus protestantisch geprägten Regionen würde den Vergleich verzerren, da diese unter anderen Voraussetzungen entstanden.

Die Pfarreien des Archidiakonats waren Bergheim, Gersthofen, Göggingen, Haunstetten, Hirblingen, Inningen, Lechhausen, Leitershofen, Oberhausen, Pfersee, Stadtbergen und Steppach.[2017] Steppach wurde erst 1735[2018] von St. Moritz getrennt und erhielt einen eigenen Pfarrer, den das Kapitel von St. Moritz zu präsentieren hatte. Stadtbergen gehörte seit Beginn des 18. Jahrhunderts für rund vierzig Jahre zu Pfersee und erhielt dann wieder einen eigenen Priester, Göggingen ging 1764 aus dem Patronat des Stifts St. Ulrich und Afra an den Bischof über und Leitershofen wurde wegen des geringen Einkommens längere Zeit durch einen Domvikar betreut, bis nach Errichtung des Pfarrhofs 1736 die Besetzung der Pfarrei wieder mit einem stabilen Priester erfolgte.[2019]

Eine Liste im Archiv des Bistums Augsburg überliefert für elf der zwölf Pfarreien des Archidiakonats im Jahr 1615 den Patronatsinhaber, die jährlichen Einkünfte, die Seelenzahl, den Namen des Pfarrers und die bisherige Dauer von dessen Amtsausübung. Die Patronatsrechte entsprechen, abgesehen von den angesprochenen Änderungen, jenen des Untersuchungszeitraums. Inhaber waren die Äbtissin von St. Stephan in Bergheim, das Domkapitel in Gersthofen, Hirblingen und Lechhausen, der Abt von St. Ulrich und Afra in Göggingen, Haunstetten und Inningen, der Bischof in Leitershofen, Oberhausen und Pfersee und das Kapitel von St. Moritz in Steppach.[2020]

Der Stadtberger Patronatsherr wird nicht genannt. Die gerundeten Einkünfte des Jahres 1737 überliefert ein Visitationsprotokoll. Bergheim nahm jährlich 400 fl ein, Gersthofen 350 fl, Göggingen 100 fl, Haunstetten 350 fl, Hirblingen 300 fl, Inningen 800 fl, Lechhausen 300 fl,

2016 Die Einführung der Reformation durch protestantische Grundherren auf dem Augsburger Land machten die Bemühungen der Augsburger Bischöfe, der Erzherzöge von Österreich in ihrer Funktion als Markgrafen von Burgau sowie teils nachfolgender katholischer Gutsbesitzer wieder rückgängig. Im heutigen Landkreis Augsburg verfügten ohnehin nur die Spitalpfleger des Heilig-Geist-Spitals in Lützelburg, Mittelneufnach und Grimoldsried über reformatorische Bestrebungen (BSB/Bavar. 448 d, Braun, Placidus: Historisch-topographische Beschreibung der Diöcese Augsburg in drey Perioden (Bd. 2). Augsburg 1823, S. 16).

2017 RUMMEL 1998a.

2018 Gröpl datiert die Erhebung Steppachs zur Pfarrei auf 1753 (GRÖPL 2019, S. 229). Hierbei handelt es sich wohl um einen Zahlendreher. Nach 1735 vorgenommene Arbeiten an der dortigen Kirche verweisen auf dieses Jahr als korrektes Datum.

2019 BSB/Bavar. 448 d, Braun, Placidus: Historisch-topographische Beschreibung der Diöcese Augsburg in drey Perioden (Bd. 2). Augsburg 1823, S. 35-38.
Die Pfarreien des Archidiakonats waren im Verlauf des 18. Jahrhunderts, wenn auch nicht immer durchgehend, unabhängig, sodass eine quantitative Vergleichbarkeit weiterhin gegeben ist.

2020 AdBA/BO 1670, Typus Ecclesiarum Parochialium, quae ad Archidecanatum sive Archidiaconatum cathedralis Ecclesiae Augustanae pertinent. Descriptus Anni Dni 1615.

Leitershofen 200 fl, Oberhausen 1.000 fl, Pfersee 400 fl und Steppach 300 fl.[2021] Erneut fehlt Stadtbergen, jedoch ist bekannt, dass *diese kleine Gemeinde […] zu Beginn der Bauzeit [der Kirche] 1730 lediglich 58 Feuerstätten zählte*.[2022]

Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Inningen wurde nach Plänen des Inninger Heiligenpflegers Thomas Fischer möglicherweise unter Mitwirkung Valerian Brenners[2023] nach Abriss der zu klein gewordenen alten Kirche 1712 im Folgejahr neuerbaut. Die Grundsteinlegung im März 1713 erfolgte, wie auch die Weihe der Kirche am 17. Oktober, am selben Tag wie beim Neubau der Gögginger Kirche St. Georg und Michael.[2024] Vom leicht nach Norden verschobenen mittelalterlichen Vorgängerbau ist noch der Unterteil des Turms erhalten.[2025] Die 1713 durch Benedikt Müller und seinen Sohn Johann Adam aus Haunstetten erstellten Hauptfresken[2026] malte im Langhaus 1729 Johann Heel neu.[2027] Sie sind trotz Restaurierung im 19. Jahrhundert im Wesentlichen recht gut erhalten.[2028]

Im Chor zeigen sie zentral das *Lamm Gottes*, über dem Hochaltar im Osten die *Dreifaltigkeit*.[2029] In den sechs Stichkappen des Chors befinden sich ringsum sechs Kartuschen. An der Nordseite enthalten sie jeweils das Wort *SANCTVS*, an der Südseite von Osten nach Westen *DOMINVS*, *DEVS* und *SABAOTH*. Über den Pilastern des Chors befinden sich paarweise angeordnet monochrome Medaillons. Von Osten nach Westen und Norden nach Süden stellen diese *Mose und den brennenden Dornbusch*, *Mose und die Bundeslade*, *Johannes den Täufer*, *Johannes Evangelist*, *Matthäus* sowie *Johannes auf Patmos* dar.[2030] Die ersten beiden Medaillons sind in einem dunklen Gelbton, das zweite Paar ist in Hellgrün gehalten. Das dritte Medaillonpaar ist vom Schiff aus nicht sichtbar. Über dem Chorbogen befindet sich in einer Kartusche die Inschrift *O CRX AVE SPES VNICA*.[2031] Die drei zentralen Deckenfresken im Langhaus zeigen von Osten nach Westen *Petrus verleugnet Christus*, *Mariä Himmelfahrt* und die *Bekehrung des Paulus*.[2032] Ganz im Westen befindet sich ein von der Orgel verdecktes *Engelskonzert*.[2033]

2021 AdBA/BO 1670, Prothocollum Visitationis Localis totius Archidiaconatus Augustani. Sub Reverendissimo Praenobili ac Gratioso Domino Domino Gerardo Guilhelmo a Dalberg Archidiacono peracto. Anno 1737.
2022 SCHNEIDER 2011, S. 25.
2023 BUSHART/PAULA 2008, S. 522.
2024 RIES 2013a, S. 1.
2025 BUSHART/PAULA 2008, S. 522.
2026 RIES 2013a, S. 9.
2027 BUSHART/PAULA 2008, S. 523.
2028 RIES 2013a, S. 9.
2029 BUSHART/PAULA 2008, S. 523.
2030 NEU/OTTEN 1970, S. 185.
2031 *Oh Kreuz, sei gegrüßt, du einzige Hoffnung.*
2032 BUSHART/PAULA 2008, S. 523.
2033 RIES 2013a, S. 10.

Über den Pilastern im Langhaus befinden sich von Osten nach Westen und Norden nach Süden wieder paarweise angeordnete monochrome Darstellungen. Hierbei handelt es sich um den *hl. Petrus weinend* und die *Schlüsselübergabe*, eine *Zeder* mit der Inschrift *Quasi Cedrus*[2034] sowie eine *Zypresse* mit der Inschrift *Quasi Cypressus*[2035] und den *Erzengel Gabriel mit Hunden*, einen *Olivenbaum* mit der Inschrift *Quasi Oliva*[2036] und eine *Jungfrau mit Einhorn* sowie abschließend den *hl. Paulus vor den Richtern* und den *hl. Paulus mit verbundenen Augen vor der Hinrichtung*. Die letzten beiden Kartuschen sind leer.[2037] Das erste Paar ist in Dunkelgelb, das zweite Paar in Hellgrün, das dritte Paar in Rot und das vierte Paar wieder in Dunkelgelb gehalten.

Auch in den Stichkappen des Langhauses befinden sich Inschriften, die jeweils mit einem zentralen Deckengemälde korrespondieren. Von Osten nach Westen und Norden nach Süden handelt es sich bei *Petrus verleugnet Christus* um *ET EGRESSVS FLEVIT FORAS AMARE*[2038] sowie *PASCE AGNOS MEOS PASCE OVES MEAS*,[2039] bei *Mariä Himmelfahrt* um *FECIT MIHI MAGNA QVI POTENS EST*[2040] und *ET EXALTAVIT HVMILES*[2041] sowie bei der *Bekehrung des Paulus* um *VAS ELECTIONIS EST MIHI ISTE*[2042] und *CHRISTO CONFIXVS SVM CRVCI*.[2043] Um das Engelskonzert steht *LAVDATE DOMINVM ONES GENTES*[2044] und *CANTATE EI CANTICVM NOVVM*.[2045]

Unter der Empore befinden sich von Süden nach Norden drei kleinere Fresken, die beiden äußeren in einem kreisrunden, das mittlere in einem achteckigen Rahmen. Das südliche Fresko zeigt zentral den bekrönten Namen *MARIA* auf einer nach oben geschwungenen Mondsichel, hinterfangen von einem Sternenkranz, die zentrale Darstellung das *IHS*-Monogramm, darunter ein Herz mit blutender Seitenwunde und drei Nägeln, das nördliche Fresko die ineinander verschlungenen Buchstaben *IOSEPH*, darunter ein von einem Pfeil

2034 *Gleich einer Zeder.*
Die *cedrus exaltata* (*erhöhte Zeder*) ist ein Mariensymbol (HEINZ-MOHR 1998, S. 226).
2035 *Gleich einer Zypresse.*
Zeder und *Zypresse* sind auf einer Darstellung.
2036 *Gleich eines Olivenbaums.*
Der *oliva speciosa* (*wohlgestaltete Olivenbaum*) ist ein Mariensymbol (HEINZ-MOHR 1998, S. 226).
2037 NEU/OTTEN 1970, S. 186.
2038 *Er ging hinaus und weinte bitterlich* (RIES 2013a, S. 10).
2039 *Weide meine Lämmer, weide meine Schafe.*
2040 *Denn der Mächtige hat Großes an mir getan* (RIES 2013a, S. 10).
Die Worte zu *Mariä Himmelfahrt* sind dem Magnificat entnommen (RIES 2013a, S. 10).
2041 *Und er erhöht die Niedrigen* (RIES 2013a, S. 10).
2042 *Dieser ist mir das Gefäß meiner Erwählung* (RIES 2013a, S. 10).
2043 *Mit Christus bin ich gekreuzigt worden* (RIES 2013a, S. 10).
2044 *Lobet den Herrn alle Völker* (RIES 2013a, S. 11).
2045 RIES 2013a, S. 11.
Singet ihm ein neues Lied (RIES 2013a, S. 11).

durchbohrtes Herz. Alle drei Namenszüge werden von Wolken hinterfangen. Die Fresken sind bis auf die gedrehte *Bekehrung des Paulus* sämtlich einansichtig von Westen ausgeführt.

Heel wählte in seinen Fresken stets lichte, helle Farben. Sein einprägsamer Stil beinhaltet oft knittrige Gewandfalten und dunkel kontrastierende Augen.[2046] Diese Charakteristika treten in Inningen, ein typisches Werk Heels, trotz der Restaurierung des 19. Jahrhunderts noch deutlich hervor. Die Ausstattung von St. Peter und Paul besticht ferner durch ihren unter den Pfarrkirchen des Archidiakonats seltenen Umfang. Ebenso ist bemerkenswert, dass der Zyklus des 18. Jahrhunderts vollständig erhalten ist und weder ergänzt noch in größerem Umfang überarbeitet wurde, ein Umstand, der sich so lediglich in Pfersee und Bergheim findet, wobei die Ausmalung beider Kirchen weit weniger extensiv ausfällt. Dies sowie Heels Bergmüller-Rezeption in manchen Motiven[2047] macht St. Peter und Paul zu einem wichtigen Zeugnis der Entwicklung Augsburger Kunst bis ans Ende der 1720er-Jahre, als sich die Dominanz des Bergmüller-Stils über ältere Traditionen endgültig verfestigte.

Die ältesten Teile des heutigen Baus von St. Jakobus major in Gersthofen, der Chor und die unteren Geschosse des Turms, stammen aus der Zeit um 1500. 1718-20 erfolgte ein partieller Neubau, der insbesondere das Langhaus betraf. Der Chor wurde dabei erhöht. Die Arbeiten führte vermutlich Jörg Paulus aus Augsburg aus. Die Stuckaturen fertigte ein unbekannter Augsburger Meister, die Ausmalung übernahm Johann Georg Kuen aus Diedorf. 1722 konnte die Kirche geweiht werden.[2048]

1754 verbreiterte der Augsburger Hofbaumeister Ignaz Paulus das Kirchenschiff und baute den Chor neu, wobei der Innenraum überarbeitet wurde. Die Stuckaturen führte wieder ein unbekannter Meister, die Fresken Baumgartner aus. Hiervon ist nichts mehr erhalten, da die Kirche im Zuge des Wachstums der Gemeinde zu klein geworden war. Für einen aus diesem Grund 1854 in Angriff genommenen Neubau im Stil der Neoromanik wurde die alte Kirche mit Ausnahme des Turms abgebrochen. Von Baumgartner befinden sich noch zwei ehemalige Seitenaltarblätter zwischen den Rundbogenfenstern der südlichen Langhauswand. Sie zeigen *Die hll. Johann Nepomuk und Antonius von Padua* bzw. *Die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte*.[2049] Bei Baumgartners Fresken handelte es sich um seine frühesten datierbaren Werke,[2050] allerdings sind, genau wie von Kuens Ausmalung, weder

2046 RIES 2013a, S. 11f.
2047 RIES 2013a, S. 11f.
2048 HAGEN 1989, S. 138f.
2049 GRÖPL 2019, S. 396; 398f.
2050 KRÄMER 1998g.

Themen noch bildliche Überlieferungen bekannt. Kuen erhielt für sein Werk 228 fl.[2051]

Von der mittelalterlichen Pfarrkirche St. Michael in Pfersee ist der Turmunterbau erhalten. Ein Neubau der Kirche 1685 und des Turmoktogons 1693 wird Mozart zugeschrieben. Die Weihe geschah 1700.[2052] Nach einer Beschädigung durch Blitzschlag am 8. August 1717[2053] erfolgte 1725 eine Neuausstattung mit bemerkenswerten Fresken Bergmüllers,[2054] für die er 90 fl und sein Geselle, vermutlich Wolcker, die Kost während 16 Wochen sowie 4 fl Trinkgeld erhielt. Sie zeigen im Chor den *Sieg Michaels über Luzifer* und in den dortigen Pendentifs als Vertreter der Orden die *Hll. Leonhard*, *Franziskus*, *Dominikus* und *Ignatius von Loyola*.[2055] *Leonhard* ist im Südwesten, *Franziskus* im Südosten, *Dominikus* im Nordwesten und *Ignatius* im Nordosten dargestellt. Das Langhaus schmückt die *Verehrung des Erlösers durch die reuigen Sünder.* In den Eckfeldern befinden sich die *Befreiung Petri*, *Rettung Loths aus Sodom*, *Hagar und Ismael* sowie *Josephs Traum*.[2056] Die *Befreiung Petri* befindet sich im Südwesten, die *Rettung Loths aus Sodom* im Südosten, *Hagar und Ismael* im Nordosten und *Josephs Traum* im Nordwesten.

Das Bildprogramm ist von der Engelsthematik bestimmt, deren Verehrung in der Diözese seit Bischof Heinrich V. von Knöringen[2057] gepflegt wurde.[2058] Dem Deckengemälde im Langhaus sind die Inschriften *ANGELORVM GAVDIA*[2059] im Westen sowie im Norden *IN CAELO ET IN TERRA*[2060] und *HVMILIA RESPICIS*[2061] im Süden beigegeben. Diese komplettieren die Chorbogeninschrift *IN CONSPECTV ANGELORVM PSALLAM TIBI DEVS MEVS*[2062] sowie die Inschriften unter den Eckfeldern des Langhauses. In obiger Reihenfolge lauten diese *ANGELORVM AUXILIA*,[2063] *ANGELORVM CONSILIA*,[2064] *ANGELORVM SOLATIA*[2065] und *ANGELORVM MONITA*.[2066] Im Westen über dem *Sieg Michaels über Luzifer* besagt die einzige Inschrift im Chor *ANGELORVM VICTORIA*.[2067] Ferner befindet sich in der Kirche ein

2051 NEU/OTTEN 1970, S. 128.
2052 BUSHART/PAULA 2008, S. 150.
2053 KOSEL 1977, S. 18.
2054 BUSHART/PAULA 2008, S. 150.
2055 KOSEL 1977, S. 18f.: Leonhard (Benediktiner), Franziskus (Franziskaner), Dominikus (Dominikaner), Ignatius (Jesuiten).
2056 BUSHART/PAULA 2008, S. 150.
2057 RUMMEL 1998c.
2058 KOSEL 1977, S. 19.
2059 *Die Freuden der Engel.*
2060 *Im Himmel und auf Erden.*
2061 *Du beachtest das Niedrige.*
2062 *Im Anblick der Engel werde ich dir singen, mein Gott.*
2063 *Die Hilfen der Engel.*
2064 *Die Räte der Engel.*
2065 *Die Tröstungen der Engel.*
2066 *Die Ermahnungen der Engel.*
2067 *Der Sieg der Engel*.

Deckengemälde neueren Datums mit der *Dreifaltigkeit* über dem Hochaltar.[2068] An den ersten Stock der Empore sind flankierend *Engel mit Leidenswerkzeugen* freskiert. Den wohl nachträglich überarbeiteten, leicht hervorspringenden Mittelteil ziert ein eingelassenes Tafelbild der *Schmerzensmutter vor dem Leichnam Christi mit Johannes und Maria Magdalena* unter der Inschrift *ANGELORUM LUCTUS*[2069] [sic!]. Unter den Eckfeldern mit korrespondierenden Inschriften im Langhaus befinden sich weitere Inschriften mit Bezug auf die Geschichte des Kirchenbaus. In der obigen Reihenfolge handelt es sich um *PICTVRIS EXORNATVM. MDCCXXV*,[2070] *FVLMINE TACVM MDCC*,[2071] *FVNDITVS EXSTRVCTVM. MDCLXXXV*[2072] und *RITE CONSECRATVM MDCC*.[2073]

Pfersee bildet chronologisch den Auftakt der erhaltenen Deckenmalerei in den Pfarrkirchen des Archidiakonats und hängt mit Stadtbergen[2074] und Haunstetten, wo der Bergmüller-Schüler Wolcker malte, zusammen.[2075] Die *qualitätvolle Ausstattung […] , die durch hervorragende Meister auf ein hohes künstlerisches Niveau erhoben wurde*,[2076] überzeugt durch ihre klare Komposition, die trotz ihres reichen theologischen Gehalts auch für den lokalen Rezipientenkreis gut lesbar ist. Von besonderem Interesse sind die Verbindungen von Pfersee zu Bergmüllers Werk in der Barfüßerkirche, auf die noch eingegangen werden wird.

Beschwerden über einen spätgotischen Vorgängerbau der Hirblinger Pfarrkirche St. Blasius führten 1713 zu einem Neubau von Turm und Chor durch Mozart. Gleichzeitig wurden die Langhausfenster verändert sowie der Chorraum stuckiert und später mit einem Deckenfresko ausgestattet. 1727 erhielt auch das Langhaus eine neue Stuckdecke sowie der Turm eine neue Kuppel und einen neuen Glockenstuhl. Die jetzige Ausstattung stammt von 1890.[2077] Das Chorfresko eines unbekannten Künstlers zeigt den *hl. Blasius in der Verklärung*. Umgeben ist es von vier Medaillons mit den Evangelisten, die Julius Fischer aus München um 1895 malte. Fischer malte auch die Fresken im Langhaus. Dessen Hauptfresko zeigt den *hl. Blasius, wie ihm die Muttergottes erscheint*. In den vier seitlichen Kartuschen sind die *hll. Ulrich* und *Afra*, *Joachim* und *Anna* sowie über der Orgel *Cäcilia* dargestellt.[2078] Deren Einfügung in die

2068 KOSEL 1977, S. 19.
2069 *Die Trauer der Engel*.
2070 *Durch die Gemälde geschmückt 1725*.
2071 Die Inschrift ist aktuell nicht vollständig überliefert. Ursprünglich lautete sie *FVLMINE TACTVM MDCCXVII* (*Vom Blitz getroffen 1717*), wie sie Karl Kosel (noch?) wiedergibt (KOSEL 1977, S. 19).
2072 *Von Grund auf errichtet 1685*.
2073 *Feierlich eingeweiht 1700*.
2074 Dort schuf Bergmüller eine erweiterte Version des Pferseer Chorfreskos (KOSEL 1977, S. 19).
2075 Ferner war der Stuckator Andreas Hainz auch in Haunstetten, Stadtbergen, und Leitershofen tätig (KOSEL 1977, S. 19; 23).
2076 KOSEL 1977, S. 23.
2077 GRÖPL 2019, S. 391.
2078 GRÖPL 2019, S. 393.

barocke Stuckdecke legen nahe, dass sich hier ursprünglich ebenfalls vielleicht themengleiche barocke Fresken befanden, die wohl gemeinsam mit dem Chorfresko um 1727/30 entstanden.[2079]

Das Chorfresko, sonst in tafelbildhafter Manier, verweist mit seiner leicht untersichtigen Darstellung des Kreuzes Christi, der Blasius im Himmel aufnimmt,[2080] sowie seiner gekonnten Ausführung auf die Innovativität und das Niveau des Freskanten. Der sonstige Totalverlust des Zyklus ist zu beklagen.

Von der Pfarrkirche St. Georg in Haunstetten gehen der Turmunterbau und möglicherweise der Kern des Langhauses auf das Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts zurück.[2081] Die erste urkundliche Erwähnung der Kirche erfolgte erst am 27. Oktober 1701.[2082] Unter Abt Popp von St. Ulrich und Afra erfolgte ein Neubau des Langhauses und die Errichtung des Chors sowie die Errichtung des Turmoberteils. Diese Johann Paulus zugeschriebenen Baumaßnahmen waren 1730 vollendet. 1886/88 wurde das Langhaus nach Westen erweitert sowie die Ausstattung und Teile der Ausmalung erneuert. Die 1964/66 übermalten Deckenfresken im Langhaus legte man bei der Restaurierung 1995-97 wieder frei.[2083]

Die Deckenfresken im Chor schuf Wolcker 1730. Sie zeigen *Gottvater* sowie *Mariä Himmelfahrt*, diese mit den Evangelisten in den Pendentifs,[2084] *Lukas* im Südwesten, *Johannes* im Südosten, *Markus* im Nordwesten und *Matthäus* im Nordosten. An der Innenseite des Chorbogens steht dazu A*ssumta mundi Domina / mortem felicem impetra / locum in coelis praepara*.[2085] Die Deckengemälde in den beiden Schmaljochen, ebenfalls um 1730 entstanden, schreiben Bushart und Paula Heel zu,[2086] Straßer überzeugender Wolcker, der sie als *Sturz der Feinde des hl. Georg* und *Anbetung des Dreifaltigkeitsymbols mit der Heilig-Geist-Taube* benennt.[2087] Die Hauptbilder des größeren zweiten und vierten Jochs von Osten malte 1887 Bonifaz Locher. Im zweiten Joch ist die *Anbetung der Könige und Hirten*, umgeben von Emblemen, dargestellt. Alle Embleme sind monochrom in einem ins Gelbliche gehenden Hellrot gehalten. Über der Orgel im vierten Joch befindet sich die *hl. Cäcilia*.[2088]

2079 BUSHART/PAULA 2008, S. 462.
2080 Abgebildet bei GRÖPL 2019, S. 393.
2081 BUSHART/PAULA 2008, S. 443.
2082 BALK 1991, S. 2.
2083 BUSHART/PAULA 2008, S. 443.
2084 BUSHART/PAULA 2008, S. 443.
2085 BALK 1991, S. 6.
In den Himmel aufgenommene Herrin der Welt, erflehe uns eine glückliche Sterbestunde und bereite uns eine Wohnung im Himmel (BALK 1991, S. 6).
2086 BUSHART/PAULA 2008, S. 443.
2087 STRASSER 2006, S. 317; 331.
2088 BUSHART/PAULA 2008, S. 443.

Bei den Emblemen um die *Anbetung der Könige und Hirten* handelt es sich im Nordosten um eine Kugel, darauf ein Stechhelm, dahinter gekreuzt ein Schwert und eine Keule, darunter ein Putto mit Köcher und ein gefallener Engel, am unteren Rand die Inschrift *dum pugno, expugno*.[2089] Im Nordwesten befindet sich rechts ein mit Dornen gespicktes Rad mit Leiter, links ein Mühlstein mit Schwert und darüber zentral eine im Himmel schwebende Krone, darunter die Inschrift *ut potiar patior.*[2090] Im Südosten ist ein Brustpanzer, darüber ein Gefäß, von dem Lichtstrahlen ausgehen, vor dem Hintergrund einer Säule auf einer hohen Basis mit der unter dem Panzer befindlichen Inschrift *dum flagro, fragro*,[2091] im Südwesten ein aus einem Rauchgefäß gen Himmel aufsteigender Phönix mit der unter dem Gefäß positionierten Inschrift *ut oriar morior*[2092] dargestellt. Anstelle von Lochers *Anbetungen* vermutet Straßer eine Darstellung des Kirchenpatrons.[2093]

Die Widmungsinschrift in der Kartusche über der westlichen Seite des Chorbogens lautet *DIVo aC gLorIoso pVgILI GeorgIo eXornatUM*.[2094] Die Stichkappen im ersten und dritten Langhausjoch von Osten zieren Grisailledarstellungen der lateinischen Kirchenväter. Von Osten nach Westen und Süden nach Norden sind *Hieronymus*, *Gregor*, *Augustinus* und *Ambrosius* dargestellt

Wolcker erweist sich in St. Georg als einer der besten Schüler Bergmüllers, der hier einen wichtigen Schritt in die Selbstständigkeit unternimmt.[2095] Dieser Auftrag offenbart seine in jeder Hinsicht solide Ausbildung und stellt, direkt vor seinem umfangreichen Hauptwerk, der 1731-36 erfolgten Ausmalung der Klosterkirche Stams, sowohl handwerklich-technisch als auch inhaltlich-künstlerisch eine bemerkenswerte Stufe seiner raschen künstlerischen Entwicklung dar. Die enge künstlerische Anlehnung Wolckers an Bergmüller verdeutlichen neben stilistischen Übereinstimmungen auch direkte Motivübernahmen, allerdings treten hier bereits typische Elemente von Wolckers persönlichem Stil zutage, etwa die charakteristisch runden Köpfe und die Art der Tiefenstaffelung des Bildraums.[2096]

Der Turmunterbau der Pfarrkirche St. Nikolaus in Stadtbergen stammt noch aus dem 14./15.

2089 *Während ich kämpfe erobere ich.*
2090 *Damit ich [das Himmelreich] bekomme, muss ich leiden.*
2091 *Während ich brenne dufte ich.*
2092 *Damit ich entstehen kann, muss ich zuerst sterben,* besser: *Ich entstehe, damit ich vergehe.*
2093 STRASSER 2006, S. 315.
2094 BALK 1991, S. 6.
[Zu Ehren] Gottes sowie des ruhmreichen Kämpfers Georg geschmückt.
Enthält Chronogramm 1730.
2095 Zwar ist St. Georg nicht sein erster eigenständiger Auftrag, aber nach Evangelisch Heilig Kreuz der erste von größerem Umfang.
2096 STRASSER 2006, S. 313f.; 316; 318f.

Jahrhundert, dessen obere Geschosse sowie der Kern des Chors aus dem späten 15. Jahrhundert. 1730 erfolgte ein Neubau des Langhauses und die Erhöhung der Chormauern durch den Baumeister Matthias Kraus wohl nach Plänen von Paulus.[2097] Die Deckengemälde mit den Themen der Verehrung des Kreuzes Christi im Chor sowie des wundertätigen Lebens des hl. Nikolaus im östlichen Langhaus schuf Bergmüller im selben Jahr. Das ovale Hauptbild im Chor stellt den *Triumph des Kreuzes über seine Feinde* dar, kompositorisch aufgebaut um das dramatische Geschehen des Höllensturzes Luzifers durch den Erzengel Michael. Umgeben ist es von Fresken zur Kreuzlegende und kleineren einfarbigen Darstellungen von alttestamentarischen Vorbildern zu Kreuz und Kreuzestod Christi auf den Stichkappen[2098] sowie östlich und westlich von zwei Inschriften mit Zitaten aus den Paulusbriefen, *NOS AVTEM GLORIARI OPORTET IN CRVCE DO[M]INI NOSTRI IESV CHRISTI*[2099] und *INIMICI CRVCIS QVORUM FINIS INTERITVS AD PHILIP TERTIO.*[2100]

Im nördlichen Gewölbezwickel des Chors befindet sich die *Kreuzauffindung* durch Helena und Makarius, südlich die *Kreuzerhöhung* durch Heraklius. Die grau in grau gehaltenen Grisaillen in den Stichkappen zeigen nordöstlich *Abrahams Vorbereitung zur Opferung Isaaks* als Hinweis auf die Kreuzigung Christi, südöstlich die *Aufrichtung der ehernen Schlange durch Mose* als weiterer Hinweis auf die Kreuzigung Christi, nordwestlich *Samson mit den Toren von Gaza* als Vorbild der Auferstehung Christi, da Gaza in der christlichen Symbolik das Grab bedeutet, dessen Pforten Christus sprengt,[2101] und gegenüber *David mit dem Haupt des Goliath* als Vorbild für den Sieg des Kreuzes über die Mächte des Bösen.[2102] Der Chorbogen trägt auf der Westseite die Inschrift *DEO [PA]TER OPTIMO MAXIMO QVI B.NICOLAVM INNVMERIS DECORAVIT MIRACVLIS, SIT SEMPITERNA LAVS HONOR ET GLORIA IN SAECVLA SAECVLORUM, AMEN.*[2103]

Das Hauptfresko im östlichen Teil des Langhauses zeigt den *hl. Nikolaus, der Konstantin im Traum erscheint*, um drei von diesem zu Unrecht verurteilte Feldherren aus dem Gefängnis zu befreien. Auch das Deckenfresko im Langhaus begleiten kleinere Darstellungen in geschweifter Stuckrahmung, welche die Gewölbezwickel und Stichkappen besetzen. Dabei

2097 BUSHART/PAULA 2008, S. 987.
2098 SCHNEIDER 2011, S. 9f.
2099 *Wir aber müssen uns rühmen im Kreuz unseres Herrn Jesus Christus* (nach Gal 6,14) (GRÖPL 2019, S. 246).
2100 GRÖPL 2019, S. 246.
Die Feinde des Kreuzes Christi, deren Ende das Verderben ist (nach Phil 3,18-19) (beide Übersetzungen nach GRÖPL 2019, S. 246).
2101 SCHNEIDER 2011, S. 9-11.
2102 GRÖPL 2019, S. 246.
2103 *Dem besten größten Gottvater, welcher den hl. Nikolaus mit zahllosen Wundern geschmückt hat, sei ewig Lob, Ehre und Ruhm in Ewigkeit, Amen*.

wechseln größere Bilder, jeweils fünf im nördlichen und südlichen Langhaus in gelber Malerei, die größtenteils Darstellungen der Wundertätigkeit des hl. Nikolaus zeigen, mit sechs kleinen Flächen auf jeder Seite ab, die entweder in violettrosa Farbe emblemartige Formen aufweisen oder rein dekorativ mit gelbgrün abgedeckten Flächen gefüllt sind.[2104]

Bei den Darstellungen der Wunder des Nikolaus handelt es sich an der Südseite von Osten beginnend um *Der Heilige rettet Seeleute*, *Der Heilige erscheint einem Bettler vor einer Schädelstätte*, *Der Heilige erscheint einem Priester bei einem Sterbenden*, *Der Heilige klopft an das Fenster des armen Mannes mit den drei Töchtern*, *Der Heilige erhält die Bischofswürde*, *Die Heilung eines Lahmen*, *Der Heilige erscheint einem Wanderer im Gewitter* und *Der Heilige hilft beim Bau einer Kapelle*. Südlich der Orgel ist *König David*, nördlich *Cäcilia* dargestellt.[2105] Die nordöstliche Grisaille stellt einen Baum inmitten dreier Häuser dar und ist überschrieben mit *VIVAMVS SUB VMBRA. bacchus*.[2106] Vermutlich wollten die am Kirchenbau beteiligten Künstler und Handwerker sich durch einen Verweis auf das heute noch bestehende Gasthaus Lamm verewigen, in dem sie logierten und wo es ihnen an leiblichen Genüssen nicht mangelte. Die gegenüberliegende Darstellung eines dreistöckigen,[2107] von vier Zypressen umgebenen Brunnens in einem Ehrenhof, den eine von Zypressenspitzen überragte, durch rundbogige Öffnungen gegliederte Mauer begrenzt, lässt in ihrem reichlich verschwenderischen Wohlergehen und der Inschrift *OMNIBVS AFFLUENTER. Iac. 9*[2108] einen weiteren möglichen Zusammenhang sehen.[2109]

In den jeweils vorletzten kleinen Bildflächen finden sich ferner biblische Themen. An der Nordseite ist das Lamm Gottes mit vier von ihm wegströmenden Bächen mit der wahrscheinlich in Anlehnung an Joh 7,38 und/oder Gen 2,10-14 angebrachten Aufschrift *agnus dei cum quatuor fluviis*[2110] dargestellt, auf der Südseite der von einer Schlange umwundene und mit dem Hinweis *lignum scientiae*[2111] versehene Baum der Erkenntnis.[2112] Im westlichen, 1906 angebauten Teil des Langhauses setzte die Ausmalung in spätbarocker Weise

2104 SCHNEIDER 2011, S. 12f..
2105 GRÖPL 2019, S. 247.
2106 *Wir leben unter dem Schatten des Bacchus*.
2107 SCHNEIDER 2011, S. 13.
2108 Die Herkunft der 9 ist unklar, da die Inschrift eindeutig Jak 1,5 entnommen ist. In der EÜ Jak 1,5 ist *omnibus affluenter* mit *allen gern* übersetzt. Dies entspricht nicht der intendierten Bedeutung. Passender ist Erhards *einem jeglichen reichlich*, zu ergänzen um *gebend*.
2109 Hier bleibt die Bedeutung der Zypresse etwas unklar. In Zusammenschau mit der Inschrift ist eine Funktion als Mariensymbol denkbar, aber in Hinblick auf die weitere Ausstattung des Langhauses ist auch eine Interpretation nach dem *Mundus Symbolicus* als Sinnbild für Gerechtigkeit, Selbstbeherrschung oder Abwehr der Übeltäter (FLEMMING/REDAKTION 1972, Sp. 593) denkbar.
2110 *Das Lamm Gottes mit vier Flüssen*.
2111 *Baum der Erkenntnis*.
2112 SCHNEIDER 2011, S. 13f.

Joseph Albrecht aus München fort, der den *Tod des hl. Nikolaus* als Deckenfresko ausführte. Auch die Motive *Der Heilige klopft an das Fenster des armen Mannes mit den drei Töchtern*, *König David*, *Cäcilia* sowie *Der Heilige erhält die Bischofswürde* stammen von Albrecht.[2113] Genauso sind die emblematischen Darstellungen des Gotteslamms und des Baums der Erkenntnis in diese Zeit zu verorten.

Bergmüllers Deckengemälde, *der künstlerisch hervorragendste Schmuck der Kirche*,[2114] sind , wie schon in Pfersee auf gewohnt hohem, feinem Niveau. Anton Schneider, der den *Triumphs des Kreuzes über seine Feinde* als *virtuose Malerei*[2115] und insbesondere Luzifer als *großartige Gestalt*,[2116] dessen extreme Körperhaltung als *meisterhaft*[2117] bezeichnet, ist sich uneingeschränkt anzuschließen. Das östliche Langhausfresko zeichnet sich durch den gekonnten Illusionismus, die Licht-Schatten-Effekte und seine kontrastreiche Komposition aus.[2118] Auch in St. Nikolaus sind die Verbindungen von Bergmüllers Werk zu den städtischen Pfarrkirchen, in diesem Fall Katholisch Heilig Kreuz, auf die ebenfalls noch eingegangen werden wird, von besonderem Interesse.

St. Oswald in Leitershofen errichtete 1732 Kleinhans, wobei der Entwurf Johann Michael Fischer zugeschrieben wird. 1783 erfolgte östlich am Chor ein Sakristeianbau mit abgeschrägten Ecken und 1928 wurde die Pfarrkirche nach Plänen von Kurz nach Westen verlängert. Die 1732 entstandenen Fresken sind von Heel. Im Chorschluss zeigen diese über dem Hochaltar *Esther vor Ahasver* mit seitlichen emblematischen Darstellungen.[2119]

Über der Darstellung der Esther verläuft ein Inschriftenband, auf dem *NON PRO TE SED PRO OMNIBUS Esther.XV.13*[2120] steht. Über dem südlichen Fenster ist zentralperspektivisch ein barocker Garten mit kreuzförmig geführten Wegen, umgeben von einer Hecke in ansonsten grüner Landschaft dargestellt. An der Vorderseite des Gartens befindet sich ein Tor, ein Brunnen steht an der Kreuzung der Wege. Am oberen Rand des Emblems zieht sich auf einem Spruchband die Inschrift *HORTUS CONCLUSUS* entlang. Das Emblem über dem nördlichen Fenster zeigt vor dem Hintergrund eines gräulichen Himmels auf einer Wiese zentral zwei verdorrte Pflanzen, zwischen denen eine über sie hinwegragende Lilie mit Blüten

2113 GRÖPL 2019, S. 247.
2114 GRÖPL 2019, S. 245.
2115 SCHNEIDER 2011, S. 10.
2116 SCHNEIDER 2011, S. 10.
2117 SCHNEIDER 2011, S. 10.
2118 SCHNEIDER 2011, S. 13.
2119 BUSHART/PAULA 2008, S. 651.
2120 *Du sollst nicht sterben, denn dieses Gesetz ist **nicht für dich, sondern für alle** gemacht.*
Est 15,13 existiert in der EÜ nicht. Die Übersetzung folgt Erhard.

steht. Die Inschrift auf dem Spruchband am oberen Bildrand lautet *SICUT LILIUM INTER SPINAS*.[2121] Beide beziehen sich auf die Jungfräulichkeit Marias. Eine Scheinkuppel im Chor zeigt musizierende Engel und in den Pendentifs Personifikationen der Erdteile.[2122] Am Kuppelrand läuft von Nordwesten nach Südosten die Inschrift *BEATAM – ME DIGENT – OMNES GENERATIO – NES. Lvcas I*.[2123] Im Tambour ist die *betende Maria* dargestellt.

Im Langhaus befindet sich ein *Allerheiligenhimmel über Leitershofen*, seitlich flankiert von Szenen aus dem Leben des hl. Oswald und Emblemen mit Chronogrammen. Diese sind teilweise modern ausgeführt.[2124] Unter ihnen befindet sich jeweils ein Spruchband. Beginnend vom Osten der Nordseite zum Osten der Südseite handelt es sich um den *hl. Oswald, von Volk umringt* mit der Inschrift *O REX BENEDICTA DEXTERA DIGNA VT NON VETERASCAT*,[2125] worin das Chronogramm 1732 verborgen ist, dann den *hl. Oswald auf dem Scheiterhaufen* mit der Inschrift *ECCE! VIRTVS DE TERRA QVO PASSVS EXIBAT ET SANABAT OMNES*,[2126] ebenfalls mit dem Chronogramm 1732, dann den *hl. Oswald, wie er vor einer Schlacht vor dem Kreuz betet* mit der Inschrift *ECCE LIGNVM CRVCIS EXCLAMAVIT REX:VENITE ADOREMVS*,[2127] die das Chronogramm 1934 bildet, dann den *hl. Oswald, wie er mit einem Engel einem Sterbenden erscheint* mit der Inschrift *ECCE APOSTOLORVM APARITIO MONCHORVM DEPRECATIO:ST, OSWALDI AVXILIXM*,[2128] die ebenfalls das Chronogramm 1934 bildet, dann einen *Reliquienschrein, davor anbetendes Volk* mit der Inschrift *EN DEXTERA MORTVI NON CESSAT BENEFACERE ATQVE IVVARE*,[2129] die das Chronogramm 1732 bildet und schließlich einen *Arm mit einem Zweig aus Wolken* und der Inschrift *EN DEXTERA INCORRVPTA V[I]RI BENEDICTIONIS VOTA (AI)DANT*,[2130] worin das Chronogramm 1731 verborgen liegt.[2131]

2121 *Wie eine Lilie unter Dornen*.

2122 BUSHART/PAULA 2008, S. 651.#
Europa im Nordosten, *Asien* im Südosten, *Afrika* im Nordwesten, *Amerika* im Südwesten.

2123 Lk 1,48:
Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut./ Siehe, ***von nun an preisen mich selig alle Geschlechter****.*

2124 BUSHART/PAULA 2008, S. 651.

2125 *O König, mit der gesegneten rechten (Hand), die würdig ist, nicht zu altern*.

2126 *Seht, die Tugend ging von der Erde, wo sie gelitten hat, weg und heilte alle.*

2127 *Seht, der König hat ausgerufen: Seht das Holz des Kreuzes, kommt, lasset uns anbeten.*

2128 *Seht, die Erscheinung der Apostel, die Anbetung der Mönche und die Hilfe des hl. Oswald*

2129 *Schau, die rechte [Hand] des Toten zögert nicht, Gutes zu tun und zu helfen*

2130 *Schau, mit der unverdorbenen rechten Hand des Mannes geben sie [die Menschen] die Gelübde der Segnung.*

2131 NEU/OTTEN 1970, S. 204f.
Die dargestellten Szenen sind nicht immer zweifelsfrei zu identifizieren. Die Benennung folgt NEU/OTTEN 1970, S. 204f. und GRÖPL 2019, S. 252. Die Malereien beziehen sich auf die Vita Oswalds in der *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* des Beda Venerabilis, möglicherweise auf Buch III Kap. VI, IX, II, VIII, XI und XVI (Vgl. WILDEN 1866, S. 105f.; 113f.; 116-124; 131f.). Die Inschriften sind keine wörtlichen Übernahmen. Ihre Grammatik ist, wohl wegen der Chronogramme, eigenwillig. Eine eindeutige Übersetzung

Das *Engelskonzert mit König David und der hl. Cäcilia* über der Orgel und die modernen Embleme führte Karl Nicolai 1934 aus.[2132] Über den Seitenaltären, aber bereits im Deckenbereich, ist in Öl auf Blech im Norden der *hl. Ulrich* und im Süden die *hl. Afra* dargestellt.[2133] Die Westseite des Chorbogens weist in einer Kartusche die Inschrift *TIBI VIRGO A LABE PVRA, TIBIQVE S OSWALDE EX INTEGRO DEDICO*[2134] mit Chronogramm 1732 auf.

Das intellektuell anspruchsvolle Programm der Malereien sowie der In- und Beischriften mit ihren inhärenten Chronogrammen und Anspielungen auf die für den Augsburger Raum untypische Oswaldsthematik zielt auf die Überwältigung des Betrachters ab, was Heel eindrücklich gelingt, insbesondere in Kombination mit dem relativ kleinen Kirchenraum, der etwa den *Allerheiligenhimmel* oder die Scheinkuppel noch monumentaler wirken lässt. Ansonsten weist auch Leitershofen die bereits für Inningen konstatierten Charakteristika Heels auf.

Die Pfarrkirche St. Gallus in Steppach errichtete nach einem 1624 erfolgten teilweisen Einsturz Johann Alberthal 1626 neu. Um 1725 wurde eine neue Langhausdecke mit einfachen Stuckaturen eingezogen. 1740 vollendete Johann Georg Lederer die Deckenfresken, die um 1866 Ferdinand Wagner aus Schwabmünchen übermalte. Bei einer Restaurierung 1924 wurden die Medaillons wieder freigelegt, die Hauptgemälde aber übertüncht.[2135]

Die Embleme in den Stichkappen des Langhauses in birnenförmigen Bildmedaillons in Leistenrahmen sind mit lateinischen Inschriften versehen. Sie zeigen vom südöstlichsten Bild ausgehend zunächst einen *Wolf in einer Landschaft* mit der Inschrift *Vigilante quiescunt*.[2136] Hierauf folgt die *Sonne, die eine Eule verscheucht* mit der Inschrift *Eliminat hostem*,[2137] dann folgt ein *singender Vogel im Wald* mit der Inschrift *Soli sola Deo*,[2138] im Anschluss eine *Margerite auf einem Stein* mit der Inschrift *Vita ex lapide*,[2139] hierauf einen *aus einem brennenden Wald fliehenden Bären* mit der Inschrift *Illuminat tenebras*,[2140] dann die *Sonne im Zeichen des Skorpions und der Waage über einem Wald* mit der Inschrift *Inter spelaea*

ist nicht bei jeder Inschrift möglich.
2132 BUSHART/PAULA 2008, S. 651.
2133 GRÖPL 2019, S. 253.
2134 *Dir Jungfrau, rein von Makel, und dir, heiliger Oswald, widme ich sie [die Kirche] von Anfang an [bis zum Ende]*.
2135 GRÖPL 2019, S. 229.
2136 *Wenn/während einer wacht, ruhen sie.*
Alle Übersetzungen nach GRÖPL 2019, S. 230f.
2137 *Sie vertreibt den Feind.*
2138 *Ein Vogel [singt] dem einen Gott.*
2139 *Leben aus einem Stein.*
2140 *Er erhellt die Dunkelheit.*

ferarum,[2141] eine *Schafherde in weiter Landschaft* mit der Inschrift *De praedone facit praedam*[2142] sowie einen *Hahn auf einem Felsen in weiter Landschaft* mit der Inschrift *Nocte dieque vigil*.[2143] Die *Margerite auf dem Stein* und der *aus dem Wald fliehende Bär* entstanden durch Wagner, bedingt durch die ebenfalls um 1865 erfolgte Verlängerung der Kirche um fünf Meter nach Westen.[2144] Im Chor malte Wagner das *Martyrium der hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne*, damals noch Nebenpatronin der Kirche, im Langhaus die *hll. Gallus und Magnus*.[2145] Aufgrund des Patroziniums könnte Lederer einst themengleiche Malereien ausführt haben.

Lederers Embleme zeichnen sich durch ihre formelle Einheitlichkeit, die entlang des Rahmens geschwungene Inschrift im oberen Bildteil und das jeweilige Icon, eingebettet in eine pastorale Landschaftsdarstellung im unteren Bildteil von pastelliger Farbigkeit, aus. Streng beachtet er den von manchen Theoretikern der Emblematik geforderten Ausschluss ganzfiguriger menschlicher Darstellungen,[2146] auf die er selbst in Teilen verzichtet.

Die fünf unteren Geschosse des Turms von St. Georg und Michael in Göggingen gehen wohl noch auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück, das sechste Geschoss auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. 1713 wurden Chor und Langhaus neu errichtet, der Oberteil des Turms 1736 nach einem Plan von Kleinhans und Joseph Meitinger erstellt und 1756/57 das Kircheninnere umgestaltet. Der 1713 entstandene bemerkenswerte Stuck Lotters umrahmt heute leere Deckenspiegel,[2147] die einst ähnlich der ebenfalls von Lotter stammenden Tonne in St. Ulrich[2148] Bilder der Passion Christi aus Stuck zeigten. Sollten im 18. Jahrhundert Deckengemälde existiert haben, müssten diese von Heel gestammt haben, allerdings ist man bis heute nirgends auf barocke Wand- und Deckenmalereien gestoßen. Möglicherweise besserte Johann Heel d. J. 1756/57 die Fresken seines Vaters aus oder schuf sie neu.[2149] Die Stuckdarstellungen bzw. eventuelle Fresken des 18. Jahrhunderts in den Deckenfeldern und den sich über dem Gesims wie ein Band durch den ganzen Kirchenraum ziehenden Medaillons fielen im 19. Jahrhundert Umgestaltungen zum Opfer.[2150] Die Chordecke erhielt

2141 *Inmitten der Höhlen der wilden Tiere.*
2142 *Von einem Räuber machte er Beute.*
2143 *Er wacht Tag und Nacht.*
2144 GRÖPL 2019, S. 230f.
Gröpl schreibt, dass die *letzten beiden* (GRÖPL 2019, S. 230) Embleme von Wagner stammen. Stattdessen müssen um 1866 Emblem vier und fünf hinzugekommen sein.
2145 NEU/OTTEN 1970, S. 280.
2146 HECKSCHER/WIRTH 1959.
2147 BUSHART/PAULA 2008, S. 397.
2148 HAGEN 1994, S. 287.
2149 STOLL 2000, S. 47; 50.
2150 RIES 2013b, S. 3.

1881 neue Gemälde durch Ludwig Hohenrein, während Balthasar Lacher 1893 Fresken im Schiff malte. Otto Hämmerle schuf 1926 neubarocke Deckenbilder, die 1962 weiß übertüncht wurden. Die ebenfalls übertünchten Medaillons enthielten Bilder der *Evangelisten*, *Kardinaltugenden* und *diverser Heiliger*.[2151]

Das Langhaus verlängerte Kurz, der selbst in Göggingen lebte, 1925 um zwei Achsen. Dies hob die Proportionen des barocken Raums trotz der getreuen Fortsetzung von Lotters Stuckkartuschen aus den Angeln, sodass sich diesem Eindruck entgegenwirkend 1928 für einen neuen Hochaltar in Neorokokoformen entschieden wurde.[2152] Dessen Altarbild stammt ebenfalls von Hämmerle und ist heute das einzig verbleibende Kunstwerk von seiner Hand in der Kirche.[2153] In der Kartusche über der westlichen Seite des Chorbogens steht *KOMMT LASST DEM HERRN UNS JUBELLIEDER SINGEN*, aus der Kartusche über dessen östlicher Seite geht hervor, dass die Kirche 2003 nochmals renoviert wurde.

Die drei Untergeschosse des Turms von St. Remigius in Bergheim gehen auf das 13./14. Jahrhundert, die Obergeschosse und der Chor wohl auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. 1692/93 baute vermutlich Brenner das Langhaus neu, gestaltete den Chor um und erhöhte den Turm. Knapp hundert Jahre später stand ein weiterer Umbau an, da die alte Kirche baufällig, ruinös und zu klein geworden war. Nachdem für diese Reparaturmaßnahme bereits 1783 der hochstiftische Baumeister Johann Martin Pentenrieder und der herrschaftliche Maurermeister Johann Miller aus Gessertshausen Überschläge eingereicht hatten, legte 1787 der Augsburger Hofbaumeister Johann Stephan Gelb einen Überschlag vor,[2154] um die wahrgenommene *Schwermütigkeit* der Kirche zu beseitigen. Bis 1791 wurde eine neue Flachdecke eingezogen, um mehr Raumhöhe zu gewinnen, der Dachstuhl ausgebessert und die Empore verdoppelt sowie die Eingangssituation nach Westen hin zentralisiert, um die Lesbarkeit der 1790/91 entstandenen Deckenfresken zu verbessern,[2155] die seitdem mehrfach restauriert wurden.[2156] Neben den Deckenfresken malte Huber in zarten Farben auch Wandfresken mit Architekturmalerei.[2157] Am Chordeckenscheitel befindet sich die *Anbetung des apokalyptischen Lammes*, im Langhaus von Osten nach Westen *Fides*, *Caritas* und *Spes*, im mittleren Bildfeld die Datierung auf 1791.[2158]

2151 RIES 2013b, S. 3.
2152 HAGEN 1994, S. 287f.
2153 RIES 2013b, S. 3f.
2154 MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 162.
2155 HAGEN 1994, S. 216.
2156 MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 162f.
2157 BUSHART/PAULA 2008, S. 190.
2158 MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 163f.; 167.

Huber erreicht in der Einfigurigkeit sowie der konsequenten Reduzierung des Personals auf ein Minimum in Bergheim einen Höhepunkt. *Fides*, *Caritas* und *Spes* sind mit Ausnahme der alternierenden Rahmenform sowie der differierenden Ausrichtung einheitlich einansichtig, tafelbildartig konzipiert und klar von der Architektur abgegrenzt. Diese Darstellungen konzentrieren sich auf die zentrale Tugendallegorie, wenden sich direkt an den Betrachter und mahnen diesen zur Tugendübung. Insbesondere beim Chordeckenbild ist der Wolkengrund extrem verdichtet und verdunkelt, wodurch er einer Hintergrundfolie gleicht, die den Himmelsraum, der nicht mehr an eine barocke Himmelsöffnung erinnert, fast vollständig schließt. Die radikale Reduzierung auf das Wesentlichste ist eine Reaktion auf reformerische Bemühungen um die Sakralkunst.[2159]

Der Turmunterbau von St. Peter und Paul in Oberhausen ist romanisch und der Kern des Chors geht auf das 14./15. Jahrhundert zurück. Nachdem die Kirche 1603/04 umgebaut wurde, erhöhte Holl 1619 den Turm. Einem weiteren Umbau der Kirche 1698 durch Christoph Dietz folgte 1700 der Anbau apsidialer Querarme. 1797 malte Huber ein ovales *Letztes Abendmahl* an die Decke des Mittelschiffs, von dem sich nur zwei Alternativentwürfe sowie eine Schwarz-Weiß-Fotografie erhalten haben. Im Chor stellte er die *hll. Peter und Paul in der Glorie*, im nördlichen Querarm den *hl. Firmus* und im südlichen Querarm die *Taufe Christi*[2160] dar. Eine 1909 geplante wesentliche Vergrößerung von St. Peter und Paul konnte erst 1925 reduziert ausgeführt werden. Hubers Malerei wurde 1906 gereinigt und restauriert, eine Restaurierung 1925 empfohlen.[2161] Nachdem die Kirche 1944 schwer beschädigt und die Deckengemälde zerstört wurden, erfolgte bis 1950 nach Plänen von Kurz ein schlichter Wiederaufbau.[2162] Von der ursprünglichen Ausstattung hat sich beinahe nichts erhalten.[2163]

Hubers *Abendmahl* fand bereits die Zustimmung seiner Zeitgenossen. Die in den Randbereichen verdichtete, klare Komposition in extremer Untersicht[2164] ist entgegen der sein

2159 MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 234f.; 237f.
Zu diesen Reformbemühungen siehe MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 238f.
Zu Hubers Deckengemälden in Bergheim siehe MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 233-239.

2160 Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 3736 (nicht ausgeführter Entwurf) und G 12925, Fotografie: München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv, abgebildet bei MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 290. *Peter und Paul in der Glorie* abgebildet bei MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 291, *Taufe Christi*: bislang unpublizierte Fotografie bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Fotosammlung. Dies widerlegt Menath-Broschs Aussage, *Von den beiden Ovalbildern in den Seitenkapellen existieren keine Aufnahmen* (MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 290).

2161 MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 287-289.

2162 BUSHART/PAULA 2008, S. 148.

2163 HAGEN 1994, S. 245.

2164 Diese weisen auch Hubers anderen Fresken in Oberhausen auf.

Spätwerk charakterisierenden Vorliebe für das an die Decke geheftete Tafelbild nicht als *quadro riportato* konzipiert. Vielmehr wird der Blick in einen Bildraum gelenkt, dessen Bodenebene parallel zu jener des tiefer stehenden Betrachters in schräger Aufsicht zu denken ist. Huber greift hier auf Bergmüllersche Kompositionsschemata und Bildmotive zurück, aber auch Werke Zicks und Martin Knollers waren für diesen vorbildlich, sodass das Deckengemälde, obwohl der Augsburger Tradition verhaftet, bereits entschieden vom Geist des Klassizismus beeinflusst ist.[2165]

Die heutige Pfarrkirche St. Pankratius in Lechhausen besitzt drei Vorgängerbauten. Ein erster Vorgängerbau stand ca. 200 m westlich in der Nähe des heutigen Pfarrhofs, ein zweiter Vorgängerbau wurde 1619 geweiht und 1632 zerstört und ein dritter, turmloser Vorgängerbau 1645 geweiht. 1699 erhielt dieser im Norden einen außerordentlich hohen Turm mit Zwiebelhaube. Gleichzeitig wurde eine Vereinbarung zur Schaffung einer Uhr mit dem Großuhrmacher Christoph Bickelmann unterzeichnet.[2166] Beim Turm handelte es sich um eine vergrößerte Nachbildung von Holls Kirchturm für Oberhausen. Die lange vernachlässigte innere Ausstattung war recht ärmlich. 1755 erwarb die Pfarrkirche die Reliquie eines Fingerglieds des hl. Benedikt und schaffte nacheinander einige Ölgemälde, neue Beichtstühle und eine Kanzel an.[2167] Die Hauptausstattungszeit lag zwischen 1772 und 1807.[2168] Deckengemälde scheinen sich keine in der Kirche befunden zu haben.[2169] Diese wurde 1865 wegen Baufälligkeit geschlossen und 1867 durch einen neoromanischen Neubau mit unverändert übernommenem Turm ersetzt.[2170]

5.4.2 Stadt und Archidiakonat Augsburg: Analyse und Vergleich

Auffällig ist, dass die Aufträge im Archidiakonat nicht in der Jahrhundertmitte abbrachen.

2165 MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 284-286.
Zu Hubers Deckengemälden in Oberhausen siehe MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textband, S. 281-287.

2166 HAGEN 1994, S. 110.

2167 RATAJCZAK 1993, S. 16f.

2168 HAGEN 1994, S. 110.

2169 So findet sich bei Grimm keine Erwähnung (vgl. GRIMM 1856, S. 480). Grimm stellt aber insbesondere *die wenigen Ueberreste des christlichen Alterthums* (GRIMM 1856, S. 466) in den Fokus und erwähnt nur im Ausnahmefall Deckenmalereien aus dem 18. Jahrhundert, überwiegend despektierlich. Den Reichtum des Archidiakonats an Ausstattung des 18. Jahrhunderts zeigt seine Aussage: *Die ärgerlichen unwürdigen Machwerke der sogenannten Zopfperiode in den letzten zwei Jahrhunderten endlich begegnen uns in jeder Kirche* (GRIMM 1856, S. 493).

2170 HAGEN 1994, S. 110.

Zwar liegt der Schwerpunkt ebenfalls in den Blütejahren der Augsburger sakralen Deckenmalerei zwischen den 1710ern und den 1750ern,[2171] allerdings erstellte Huber noch in den 1790ern in Bergheim und Oberhausen Deckengemälde.[2172] Im Archidiakonat bildete nicht der allmählich erlahmende Wettstreit zwischen den Konfessionen, sondern das kontinuierliche Bedürfnis nach modernen Kirchenräumen zu pastoralen Zwecken die Hauptmotivation für Barockisierungen bzw. Neubauten. Auch da bei Arbeiten an den Landkirchen mit geringeren Beträgen gerechnet werden konnte als in der Stadt,[2173] manifestierte sich der Barockisierungswille hier noch deutlicher, sodass faktisch jede Kirche entsprechenden Maßnahmen unterzogen wurde.

Die finanzielle Krise der geistlichen Institutionen in der zweiten Jahrhunderthälfte zeigt sich dadurch, dass die Kirchen, in denen Umgestaltungen vorgenommen wurden, unter dem Patronat des Bischofs oder St. Stephans standen, wo im Gegensatz zu den Stiften St. Moritz und St. Ulrich und Afra noch Mittel für solche vorhanden waren.

In Inningen, Pfersee, Hirblingen, Stadtbergen, Leitershofen, Steppach und Oberhausen sowie möglicherweise in Gersthofen und eventuell Göggingen erstellte man Malereien mit Bezug auf das Patrozinium. Wie in der Stadt ist der Chor zwar bevorzugter Ort, jedoch lassen solche sich auch im Raum verteilt finden. Wichtig ist lediglich, dass sie existierten. Ebenfalls wie in der Stadt finden sich lokale Verortungen, so insbesondere der *Allerheiligenhimmel über Leitershofen* oder die Embleme in Stadtbergen. Die Vereinfachung der Ikonographien im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollzogen die Stadtkirchen in ihrem Wechsel kleinerer, einfach verständlicher Themen mit umfangreichen, komplexen Zyklen nicht mit.

Im Archidiakonat wurde während der ersten Jahrhunderthälfte ein deutlicherer Fokus auf Emblematik gelegt als in der Stadt. Große emblematische Zyklen sowie vereinzelte Darstellungen wie in Inningen, Haunstetten, Stadtbergen, Leitershofen und Steppach stellen mehr die Regel als die Ausnahme dar. Im Gegensatz zur Stadt, in der auch von katholischer Seite auf die Ansprache der Rezipienten durch eine gewisse Verständlichkeit Wert gelegt werden musste, bestand dieser Faktor im Archidiakonat mangels direkter konfessioneller

2171 Zu St. Stephan als letztem pfarrkirchlichem Auftrag gesellt sich in dieser Zeit Bergmüllers letztes großes Deckenfresko in der Hofkapelle St. Lambert (1754) (STRASSER 2004, S. 124f.). Der *Pax & Pecunia*-Katalog zeigt tendenziell, dass in Bürgerhäusern die Deckenmalerei etwa noch ein weiteres Jahrzehnt eine von Augsburger Künstlern oft und hochwertig ausgeführte Kunstform blieb.

2172 Huber schuf insbesondere im Stadtgebiet Augsburgs und dessen näherer Umgebung zahlreiche weitere Kirchenfreskierungen, so in Täfertingen in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (1791), in Schlipsheim in der Kapelle St. Nikolaus von Tolentino (1793) oder in Westheim in der Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto (1793) (MENATH-BROSCH 2012, S. 274).

2173 Die Kirchen des Archidiakonats sind deutlich kleiner als die städtischen Pfarr- und Klosterkirchen.

Konkurrenz nicht.[2174] Die in der ersten Jahrhunderthälfte tätigen Künstler mussten somit nicht auf die andere Konfession Rücksicht nehmen und konnten das Primat des Katholizismus als uneingeschränkter Wahrheit mit Allerheiligendarstellungen, Himmelfahrten und komplexer Emblematik an den Decken feiern.

Aus diesem Grund ist die Themenvielfalt im Archidiakonat eingeschränkt. Vereinzelt findet sich die Ausbreitung der christlichen Lehre, konnte aber, genau wie der Kampf des Glaubens gegen den Unglauben, nicht dieselbe Brisanz wie in der paritätischen Reichsstadt gewinnen. Auch Weltgerichtsdarstellungen fehlen. Die vereinzelt angesprochene Marienthematik tritt in ihrer Signifikanz hinter den Kirchenpatronen zurück, mit denen sich aufgrund des fehlenden künstlerischen Wettstreits zwischen den Konfessionen überwiegend in charakteristischer Weise beschäftigt wurde. In Inningen hingegen werden die in der Stadt nicht vorhandenen Monogrammverehrungen exemplarisch rezipiert. Die Absenz der Protestanten führte somit zu einer weniger selbstvergewissernden, abgrenzenden und kämpferischen als vielmehr für den Katholizismus typischen Motivik.

Direkte künstlerische Zusammenhänge zwischen den Pfarr- und Klosterkirchen der Stadt sowie den unter dem Patronat der jeweiligen Institution stehenden Kirchen im Archidiakonat sind nicht vorhanden bzw. können nicht eruiert werden.[2175] Auch wählte man mit, Ausnahme des die Augsburger Kunst dominierenden Bergmüllers und Wolckers, andere Künstler. Insbesondere der in den städtischen Pfarrkirchen nicht tätige Heel hatte eine führende Rolle inne, aber auch die weiteren Künstler des Archidiakonats wurden in Augsburg nicht in vergleichbarer Funktion tätig. Ikonographische Ähnlichkeiten finden sich trotz der Unterschiede in Themenwahl, -vielfalt, den ausführenden Künstlern sowie dem Entstehungszeitraum, am stärksten jedoch bei Bergmüller, in dessen Werk im Archidiakonat Motive aus der Stadt und andersherum gefunden werden können.

Exemplarisch ist die Verwandtschaft zwischen dem *Zukünftigen* in der Barfüßerkirche und dem Pferseer Langhausfresko (Abb. 157), auf dem Bergmüller seine Komposition aus der

2174 Dies bedingt die Absenz einer anderen Auslegung der christlichen Lehre. So sind erläuternde Texte, die sich in der Stadt durch die Verwendung von Latein an ein gebildetes Publikum wenden, beim ländlichen Rezipientenkreis nicht vonnöten. Stattdessen wird auf dessen Überwältigung abgezielt. Hierauf verweist auch das komplexere, schwerer verständliche Latein in In- und Beischriften.

2175 Bergheim weist keine Ähnlichkeit zu St. Stephan auf. Für das Domkapitel ist Gersthofen nicht dokumentiert, Lechhausen war nicht ausgemalt und in Hirblingen existieren keine formellen Anlehnungen an die Nepomukskapelle. Das zentrale Langhaus- und Chorfresko in Steppach ist nicht dokumentiert, in St. Moritz spielt Emblematik jedoch keine Rolle. Scheinkuppeln nach Art der Allerheiligenkapelle sind in Göggingen, Haunstetten und Inningen nicht vorhanden. Der bischöfliche Auftrag in der Ulrichskrypta übte keinen Einfluss auf Oberhausen aus. Die Kuppelmalerei in Leitershofen weist zwar illusionistische Architektur auf, ist aber nicht in eine volle Scheinkuppel, sondern die Andeutung einer real existierenden Kuppel eingeschrieben.

Barfüßerkirche für eine andere räumliche Situation bzw. einen anderen konfessionellen Kontext adaptierte. Christus ähnelt sich in Handhaltung und der Stellung des linken Beins. Das rechte Bein ist in St. Michael bedingt durch die dahinter befindliche Wolke variiert ausgeführt und die segnende rechte Hand mehr in die Vertikale gebracht. Der obere Teil des Gewands entspricht sich trotz leicht variierter Pose bis in die Details des Faltenwurfs sowie der beiden darin eingebetteten Puttenköpfe. Das charakteristisch nach hinten gelehnte Kreuz mit den beiden dieses umfliegenden Putten in St. Michael fußt auf jenem der Barfüßerkirche. Auch der Engel am oberen linken Bildrand weist eine klare Verwandtschaft auf, selbst wenn dieser in der Stadt mit seinen gefalteten Händen andächtiger und in St. Michael mit seiner ausgestreckten linken Hand verstärkt mit Christus interagierend ausgeführt ist. Die beiden den Auferstandenen verehrenden Engel am mittleren rechten Bildrand in der Barfüßerkirche sind in St. Michael musizierend. Ferner ist beiden Werken der Blick Christi nach unten zu eigen. Diesen führt Bergmüller in der Barfüßerkirche zur Gemeinde im Schiff hin, in St. Michael zu den Heiligen im unteren Bilddrittel,[2176] da der kleinere und niedrigere Raum von St. Michael nicht auf dieselbe Art wie in der Barfüßerkirche in das Bild hätte einbezogen werden können. Die in der Barfüßerkirche gegebene, hier verminderte Sichtbarkeit des Freskos von allen Plätzen im Schiff aus führte somit zu einer anderen Lösung.

Mit *Kreuzauffindung* (Abb. 158) und *Kreuzerhöhung* (Abb. 159) begegnen Motive aus Katholisch Heilig Kreuz bereits in der thematisch und motivisch vergleichbaren Chorausmalung in Stadtbergen. Dieser Umstand klingt auf der *Kreuzauffindung* in den Gewändern von Helena und Makarius sowie in der das Kreuz berührenden Kranken an, die in Katholisch Heilig Kreuz das Kreuz nicht mehr am Zusammentreffen von Längs- und Querbalken hält, sondern den rechten Querbalken umarmt und ihr Gesicht an diesen schmiegt. Auch das Motiv der bereits partiell aus dem Bildfeld weggetragenen Schächerkreuze findet sich in Stadtbergen. Auf der szenisch durch die Bildfläche ebenfalls reduzierten *Kreuzerhöhung* entsprechen Heraklius und Zacharias ihren Gegenparts in Katholisch Heilig Kreuz, wo ihnen lediglich voluminösere Gewänder gegeben sind. Beide Fresken gleichen sich auch in der Armhaltung des Zacharias in Richtung des in Stadtbergen wesentlich kindlicheren Engels, während der Verweis des Patriarchen auf die Dornenkrone in Katholisch Heilig Kreuz ein solcher auf den Pagen mit den Insignien des Heraklius ersetzt. Ferner experimentiert Bergmüller im *Triumph des Kreuzes über seine Feinde* zögerlich mit der frontalen Darstellung

2176 Hierin liegt insbesondere durch die prominente Platzierung des Petrus und seines Schlüssels direkt unter dem linken Fuß Christi eine verstärkt katholisch geprägte Bildauffassung, die in der Barfüßerkirche naturgemäß fehlt.

des Kreuzes in leichter Untersicht, die er in Katholisch Heilig Kreuz dann virtuos anwendete.

Huber orientierte sich an seiner Ausführung des *Letzten Abendmahls* in Oberhausen (Abb. 160) an der in den städtischen Pfarrkirchen seit St. Moritz vorhandenen Darstellungstradition des Pfingstwunders. Er übernimmt in einem eindeutigen Bezug auf die von Steidl etablierte[2177] und von Bergmüller bzw. Resch weitergeführte Bildtradition die untersichtige Komposition mit steiler Treppe im Vordergrund, die Architekturrahmung des zentralen Geschehens und die Gruppen am rechten und linken Bildrand[2178] sowie die Schaffung von Bildtiefe durch Rückenfiguren, adaptiert diese und stellt sie in einen neuen thematischen Kontext. Die Verwendung dieser sowohl für katholische als auch für protestantische Pfarrkirchen als passend erachteten Komposition weist, genau wie Hubers *Fides*, *Caritas* und *Spes* in Bergheim, einer in der Stadt prominent lediglich in Evangelisch Heilig Kreuz dargestellten Thematik, auf die zunehmende künstlerische konfessionelle Indifferenz am Ende des Jahrhunderts auch im Archidiakonat hin.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in den Pfarrkirchen des Archidiakonats in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein dichtes Netz an Kirchenausstattungen variierenden Umfangs, aber von, soweit noch nachvollziehbar, durchwegs hoher Qualität entstand. Die Deckenmalereien bleiben zwar oft relativ isoliert und auf Mehransichtigkeit wird konsequent verzichtet, die allmähliche Zuwendung zum großen Deckenfresko ist aber deutlicher nachvollziehbar als in der Stadt. Dies könnte teils auf eine gewisse Vorbildwirkung der formell konservativen Deckenmalerei in den städtischen Pfarrkirchen zurückzuführen sein, jedoch sind im Archidiakonat aus den Jahren ab 1732, als der innerstädtische künstlerische Konservativismus immer deutlicher zutage trat, bis zum Einsetzen von Hubers Schaffen keine Werke überliefert. Dass nach 1740 überhaupt größere Deckengemälde entstanden, ist nicht gesichert, sodass ebenfalls möglich ist, dass der finale Schritt zum raumfüllenden,

2177 Von Steidls Hand findet sich die Disposition des *Pfingstfests* ähnlich in Banz (Abb. 161). Die dort als ringförmige Scheinarchitektur angelegte Komposition ist in St. Moritz auf einen Ausschnitt reduziert, der in stärkerer Untersicht die Geistgabe an Pfingsten in einer räumlich konzentrierten Ansicht darbot. Während Augustyn schreibt, dass Steidl in St. Moritz die Banzer Komposition wiederholt (AUGUSTYN 2006, S. 483), nennt Meineckes Katalog Banz nach St. Moritz (Vgl. MEINECKE 1971, S. 161). Günter Dippold datiert den Banzer Auftrag auf spätestens 1716 (DIPPOLD 1991, S. 128). Die Datierung des Mittelschiffs in St. Moritz auf 1715 verweist auf eine Entstehung von Banz nach St. Moritz. Für Steidl sind Wiederholungen zwar typisch, jedoch ist die zeitnahe variierte Ausführung dieser in Augsburg fortan populären Komposition und damit deren Stellenwert für Steidl selbst bemerkenswert.

2178 Menath-Brosch schreibt: *Die bestimmenden Kompositionsschemata dieser Darstellung – wie die steile Treppe, die Architekturgliederung und der Vorhang – fanden in der Augsburger Deckenmalerei bereits seit Bergmüller Verwendung und waren kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert längst überholt. Des Weiteren handelt es sich auch bei dem Hund sowie den Zuschauern auf der Brüstung im Hintergrund (Z2) um Bergmüller'sche Bildmotive. Dadurch erweist sich Huber noch in seinem Spätwerk als Schüler Bergmüllers und der Tradition der Augsburger Freskomalerei des Barock und Rokoko verhaftet* (MENATH-BROSCH 2009, Erster Teil. Textteil, S. 285f.).

mehransichtigen Deckengemälde einfach aus Mangel an Aufträgen nicht nachvollzogen wurde. Die Entwicklung im Archidiakonat ist auf jeden Fall zeitgemäßer als jene in der Stadt und zeigt, nicht eingeschränkt von den die Deckenmalerei in der Stadt mitbestimmenden religionspolitischen Erwägungen, bis zur angesprochenen Lücke exemplarisch die mögliche Genese dieser Kunstform in einer homogen katholischen Region in der Nähe eines künstlerischen Zentrums auf.

Ferner weist die Betrachtung der Deckenmalerei im Archidiakonat darauf hin, dass in einer homogen katholischen Gegend auch von Protestanten akzeptierte Bildlösungen ihren Platz finden konnten. Die gegenseitige Beeinflussung katholischer und protestantischer Ausstattungen in der Stadt hatte eine gewisse Bedeutung für die Formulierung von Bildlösungen im Archidiakonat und auch das Archidiakonat befruchtete gelegentlich die Augsburger Malerei, bedingt durch die unterschiedlichen Entstehungsumstände und Rezipientenkreise verläuft die Entwicklung in thematischer Hinsicht jedoch überwiegend getrennt. Erst Hubers Schaffen führte nach Bergmüller wieder zu merklichem Einfluss auch älterer, in der Stadt angewandter Lösungen im Archidiakonat.[2179]

5.5 Synthese und Ausblick

Erstmals konnte ein umfassender Überblick über die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in den Pfarrkirchen der Stadt Augsburg gewonnen werden. Dieser umfasst in chronologischer Reihenfolge zunächst die Bau- und Ausstattungsgeschichte der einzelnen Kirchenbauten, dann die Beschreibung, Analyse und Kontextualisierung der dortigen Deckenmalerei. Durch die Ausweitung des Fokus der Betrachtung auf die Epoche zwischen dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs und jenem der Augsburger Reichsfreiheit wurden die spezifischen Entstehungsumstände der Deckenmalereien aufgezeigt. Bedingt durch die katalogisierende Herangehensweise gelang es, die größtenteils 1944 zerstörten Malereien im Medium der Entwurfszeichnung, des Kupferstichs sowie der Fotografie soweit wie möglich in ihrer Gesamtheit visuell zu rekonstruieren bzw. das vorhandene Bild durch Archivquellen, historische Beschreibungen und ältere Literatur zu komplettieren. Grenzen der Forschung

2179 Interessant ist der Einfluss der Augsburger Deckenmalerei in zumindest einem Beispiel auf ein späteres Werk im Archidiakonat. Fünf Szenen aus dem Marienleben (um 1895) an der Emporenbrüstung von St. Blasius in Hirblingen stammen vermutlich ebenfalls von Fischer (GRÖPL 2019, S. 393f.). Dieser gestaltete die *Verkündigung* und *Heimsuchung* in deutlicher motivischer Anlehnung an Bergmüllers themengleiche Deckenbilder in der Marienkapelle.

ergeben sich durch die in manchen Fällen unzureichende Überlieferung,[2180] die lediglich begründete Vermutungen zulässt. Die eingangs aufgezeigte Forschungslücke konnte dennoch nach besten Kräften geschlossen werden. Somit ist der Erforschung der gern etwas übersehenen (Kunst-)Geschichte Augsburgs im 18. Jahrhundert als Schmelztiegel von Einflüssen aus Süden und Norden, die in Kombination mit den einzigartigen lokalen politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Einflüssen eine ganze Epoche prägte, um einen wichtigen Aspekt reicher.

Die Analyse bislang nicht ausgewerteter Quellen erlaubte einen detaillierten Einblick in die finanziellen Verhältnisse der Augsburger, insbesondere protestantischen, Pfarreien. Dieser zeigte auf, dass bei der Erstellung von Deckenmalerei die gute finanzielle Situation des Auftraggebers zwar einen Faktor darstellte, aber protestantischerseits auch die Einbindung des Baus in sein urbanes Umfeld und der Wille zur Kooperation mit der anderen Konfession nicht vernachlässigt werden dürfen. Beiden Konfessionen inhärent ist die Bedeutung von Stiftern, wenn auch gewichtiger bei den Protestanten als bei den Katholiken.

Die Betrachtung der Themenwahlen gab ein kirchenübergreifendes Bild der Selbstvergewisserung beider Konfessionen im diffizilen paritätischen politischen und gesellschaftlichen System der Reichsstadt. Bemerkenswert ist die tendenzielle Zunahme dieser Selbstvergewisserung bei den Protestanten, umso mehr die demographischen Verhältnisse sich zu deren Ungunsten entwickelten, während bei den Katholiken der noch in St. Moritz deutlich vorhandene kämpferische Konfessionalismus mehr lokalen Bezügen weicht. Für die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Konfessionen kann insgesamt konstatiert werden, dass die konfessionelle Indifferenz in der Augsburger Deckenmalerei zwar immer wieder nadelstichartige Anspielungen auf die "richtigen" und "falschen" religiösen Überzeugungen trübten, diese aber dennoch das Gesamtbild bestimmt. Die in Augsburger Pfarrkirchen des 18. Jahrhunderts tätigen Künstler entwickelten Lösungen, die beide Konfessionen als ansprechend empfinden konnten.[2181]

Die für die Pfarrkirchen bereits teils reichlicher, teils weniger reichlich vorhandene Forschungsliteratur konnte die vorgenommene Gesamtbetrachtung des Themas teils bestätigen, teils revidieren sowie dieser durch Quellenforschung neue Aspekte hinzufügen. So zeichnete sich das Bild einer – trotz mehr und mehr einem konservativen Dekorationssystem verhafteten – inhaltlich und formell innovativen lokalen Tradition, die etwa mit der ersten

2180 Hierzu zählen fehlende fotografische Dokumentation und der Umstand, dass nicht zu jeder verlorenen Ausstattung zeitgenössische qualitativ hochwertige Kupferstiche existieren. Auch ist die archivalische Überlieferung etwa im Fall von St. Moritz mitunter sehr dünn.

2181 Dies gelang auch auf dem Feld der Fassadenarchitektur, wo die Formensprache von Evangelisch Heilig Kreuz über St. Ulrich auf St. Margareth, wenn auch nicht Pfarrkirche, übertragen wurde.

umfassenden Darstellung der zentralen Motive der Kreuzesikonographie an einer süddeutschen Kirchendecke in Katholisch Heilig Kreuz und der vielfach auch über die Grenzen des Heiligen Römischen Reichs hinaus[2182] rezipierten Marienkapelle eine bedeutende Wirkung auf die Genese der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts insbesondere in Schwaben und Altbayern ausübte.

Der Ausblick auf die Deckenmalerei des Archidiakonats verwies nochmals auf die singuläre Stellung derselben in der paritätischen Reichsstadt, die vor ihren Toren im Dienst des Katholizismus zwar verstärkt diesem genuine Themen favorisierte, sich aber insbesondere am Ende des 18. Jahrhunderts in Hubers Schaffen auf den Dialog mit innerstädtischen, von Bergmüller geprägten Entwicklungen einließ. Erneut erweist sich hier die Popularität bestimmter Kompositionen, die nicht an eine Konfession gebunden waren.

Für die Stadt Augsburg wurde die Frage nach Charakteristika der Deckenmalerei in Pfarrkirchen und deren Abgrenzung von anderen sakralen Bauaufgaben beantwortet. Die Beschäftigung hiermit in einem ortsübergreifenden Kontext steht allerdings noch an ihrem Beginn. Ähnliche Regionalstudien könnten das Bild verdichten. Ebenso stellt eine nicht nur auf die von Epple und Bauer erarbeiteten Übernahmen aus Stichserien Bergmüllers beschränkte Analyse des Einflusses der in den Augsburger Pfarrkirchen verwendeten Kompositionen ein fruchtbares Feld für weiterführende Forschungen dar. Ferner würde sich eine ausführliche Betrachtung der Kaiser-und-Reich-Thematik in der Augsburger (Decken-)Malerei des 18. Jahrhunderts bzw. eine weiterführende Erörterung von deren überwiegender Absenz in Kombination mit der Rezeption des Reichsgedankens in Augsburg während des angesprochenen Zeitraums lohnen. Auch die Deckenmalerei in den Pfarrkirchen des Archidiakonats, die hier lediglich abschließend zur Kontextualisierung angesprochen werden konnte, harrt einer monographischen Studie. Immerhin ist die Region um Augsburg trotz zwischenzeitlicher Abrisse, Überarbeitungen und Kriegszerstörungen bis in die Gegenwart eine wahre Schatzkammer der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts. Nach knapp 170 Jahren ist es gebotene Zeit für eine Revision der Sichtweise Adalbert Grimms, laut der *Die ärgerlichen unwürdigen Machwerke der sogenannten Zopfperiode […] keiner Aufzeichnung [bedürfen]*.[2183]

2182 Anton Joseph Lerchinger führte einen Zyklus nach mindestens drei der Bilder in der Marienkapelle 1766 im kroatischen Višnjica (Koprivnički Ivanec) aus (REPANIĆ-BRAUN 2012, S. 143-146). Vom selben Künstler stammt in Slovenske Konjice (Slowenien) eine überwiegend dem Original äußerst getreue Übernahme der vier großen Kuppelmalereien sowie des Tambours der Marienkapelle (1749) (ZLATKA 2018, Abbildungen bei O.A. 2019). Die verfügbare Literatur ist auf Kroatisch bzw. Slowenisch verfasst. Lerchingers Übernahmen sind ein aufschlussreiches Zeugnis der Bergmüller-Rezeption durch Sperlings Stichserie in weit von Augsburg entfernten Gegenden.

2183 GRIMM 1856, S. 493.

6 Anhang

6.1 Künstlerbiografien

6.1.1 Franz Joseph Resch

Die Resch sind eine bislang kaum beachtete Augsburger Malerdynastie, die in den Einschreibebüchern der Malerzunft zwischen 1694 und 1772 genannt werden. Franz Joseph Resch bemalte 1730 die Orgelflügel in Evangelisch Heilig Kreuz[2184] und erhielt *für seine Arbeiten bey der Orgel / und dem Chor zu mahlen und zu / vergulden […] 226,5 [Gulden] […] dem gesellen trgl. [Trinkgeld 2 [Gulden]*.[2185] Andere Werke Reschs sind mit Ausnahme eines *Grundriß des untern Gottsackers mit allen Gräbern*[2186] nicht gesichert. Er könnte Urheber der Inschriften im Langhaus der Barfüßerkirche sein. Da an der Akademie bis zu Bergmüllers Amtsantritt als Direktor die Freskomalerei wohl nicht unterrichtet wurde,[2187] könnte er seine diesbezügliche Ausbildung außerhalb Augsburgs erhalten haben. Alternativ könnte er mit dem Feldscherssohn[2188] und Lehrjungen Joseph Rösch, der zwischen dem 1. März 1694 und dem 16. Februar 1698 bei Sebastian Zimmermann seine Lehre absolvierte,[2189] identisch sein. Seine Meistergerechtigkeit erlangte er am 25. Juni 1702 durch *Verheirathung Einer Mahlers Tochter.*[2190] Eine Ausbildung bei seinem Schwiegervater ist denkbar.

Resch lässt sich in den Einschreibebüchern der Malerzunft fünfmal als Lehrmeister nachweisen. Das erste Mal ist er am 1. April 1709 aufgeführt,[2191] dann erscheint Resch am 20. Juni 1723 *mit seinem Gesellen Nahmens Friedrich Metzger, leßt ihme die Ersitz Zeit zu dem*

2184 DREYER 2017a, S. 91.
Diese sind nicht mehr erhalten.
2185 StadtAA/00405/884 tom IV, Zech Pfleg Rechnung von der Kirche zum Hl. † von Ao. 1730, zitiert nach DREYER 2017a, S. 102.
2186 SBB/JH.Top.o.22(2, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Zweiter Theil oder Nachtrag. Augsburg 1788, S. 60.
Gemeint ist der protestantische Stadtfriedhof (Vgl. SBB/JH.Top.o.22(2, Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Zweiter Theil oder Nachtrag. Augsburg 1788, S. 58).
2187 AUGUSTYN 2006, S. 475.
2188 PAULA 2001, S. 90.
2189 DREYER 2017a, S. 102.
2190 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordentliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 19.
2191 DREYER 2017a, S. 102.

Maister Recht auf 2 Jahr Einschreiben und gehet die Zeit von obstehenten Dato an.[2192] Zu Metzgers Freisprechung existiert keine Angabe.[2193] 1725 kam sein Sohn Johann Christoph zu ihm in die Lehre.[2194] 1735 nahm er einen Lehrjungen an.[2195] Am 4. Oktober 1744 erscheint er mit seinem Gesellen Christian Thobias Wilhalm,[2196] der am 24. Juli 1746 freigesprochen wurde.[2197] Ein sechster Geselle ging ihm in Evangelisch Heilig Kreuz zur Hand.[2198]

Die Familie Resch (oder Rösch) war mindestens zwei weitere Generationen in Augsburg tätig. Am 20. August 1736 übernahm als Malersohn Johann Christoph Rösch die Meistergerechtigkeit. Am 21. September 1771 erbte diese Joseph Elias Rösch.[2199]

6.1.2 Johann Gottfried Funckheinel und Johann Beisch

Funckheinel übte 1717 und 1729 das Amt des Vorgehers der Augsburger Malerzunft aus.[2200] Er wird ein anerkannter Künstler gewesen sein. Seine Meistergerechtigkeit erhielt er am 22. Juli 1698,[2201] sein Lehrer ist, wie seine Herkunft, unbekannt. Vielleicht absolvierte er seine Ausbildung am Heimatort. Von der Zechpflege der Barfüßerkirche erhielt er für eine

2192 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S. 331, zitiert nach PAULA 1999b, S. 123.

2193 Vgl. PAULA 1999b, S. 123; 134; 138.

2194 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S. 107:
Anno 1725 20 Dezember Erscheinet vor den Vorgeher Sitz Herr Frantz Joseph Rösch mit seinem Sohn Johann Christoph Rösch ihm die Mahler Kunst aufs Jahr zu erlehrnen […].

2195 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S. 136:
1735 d 7ten Marty ehrscheint vor dem Vorgeher Sitz H. Frantz Joseph Rösch mit seinem Jungen, Nahmens Tobias Christian [unleserlich] ihm die Maler Kunst zu erlernen […] auf 4 Jahr.

2196 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S. 345:
1744 4 octber erscheindt Hr. Frantz Joseph Resch Kunstmahler, mit seinem Gesellen Christian Thobias Wilhalm, zeigt n das er ihme die Lehrs Jahr auf zwey Jahr zugesaget, geh die Ersitz Zeit vom obigen dato an.

2197 PAULA 1999b, S. 123f.

2198 DREYER 2017a, S. 102.

2199 DREYER 2017a, S. 102.

2200 PAULA 1999b, S. 127.

2201 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 12:
Anno 1698 denn 22. July ehr scheindt vor den vor geheren der ehr [unleserlich] Herr Johan Gottfriedt Funkheinel mahler gesell aus [ursprünglicher Ort durchgestrichen und unsauber ausgebessert] [unleserlich] von mahler gerechtig keit vor legt imsummo ehr samen Raths [unleserlich] fl 1 8 k.

unspezifizierte kleinere Arbeit am 20. Dezember 1724 8 fl.[2202] Beisch tat sich nicht sonderlich hervor. Er stammte aus Kempten und war ab dem 30. November 1701 bei Georg Hainisch als Geselle ansässig, in dessen Diensten er die Meistergerechtigkeit erlangte. Eine vorige einjährige Gesellenzeit wurde ihm angerechnet,[2203] sodass er am 3. Juni 1703 *seines Vorfahrers Carl Gustaph Weidners gerechtigkeit*[2204] erhielt.

Beide treten als Lehrmeister auf,[2205] wobei Funckheinel einmal einen Lehrling aufgrund persönlicher Differenzen entließ.[2206] Eine Tochter Funckheinels, Anna Maria Catharina, verstorben im Alter von fünfeinviertel Jahren, wurde am 4. März 1722 nach protestantischem Ritus beerdigt.[2207] Aufgrund der orthodox-lutherischen Prägung der Reichsstadt Kempten im 18. Jahrhundert[2208] war wohl auch Beisch Protestant. Funckheinel und Beisch waren bei ihrem Auftrag in St. Jakob beide wohl in ihrem vierten oder fünften Lebensjahrzehnt. Funckheinel kann in den Einschreibebüchern der Malerzunft letztmals mehrfach 1729 nachgewiesen werden, Beisch am 23. April 1737.[2209] Nach aktuellem Forschungsstand kann beiden kein noch vorhandenes Werk zugeschrieben werden.

2202 StadtAA/00405/756, Cassa-Buch BK 1713[-1731], S. 178.
dem Funnkhainel Mahler […] 8.

2203 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 299:
Actum dato 30. 9bris erschaint [unleserlich] [unleserlich] beyden Vorgeher [unleserlich] Georg Hainisch der Zeit Korn brobst wegen seines gesellen Johannes Beisch Mahler gesel gebirtig von Kempten. [unleserlich] ihme die Jahr zu dem Meisterrechten zu geben [unleserlich] laut der Artikel auff 3 Jahr. Weil aber gemelter Johannes Beisch [unleserlich] ein Jahr bey seinem H sich in arbeit auffgehalten, also sol mit bewiligung seines H. solches Jahr mit gerechnet werden.

2204 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 20:
Anno 1703 den 3.ten Juny empfahet Herr Johannes Beisch, Mahler, seines Vorfahrers Carl Gustaph Weidners gerechtigkeit, erelegt [unleserlich] erbaren Raths beyder 1. fl 8. kr.

2205 So Beisch am 31. Juli 1707 (StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 216), Funckheinel am 28. September 1710 (StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53, Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686, S. 207).

2206 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S, S. 118:
Anno 1729 den 26 Marti habe Ich Joh: Gottfrid Funckhainel meinen Gotslosen verlogenen heylloßen Jungen, Nemlich, Andreas Rumpel welchen ich auf fünf Jahr angnommen, ohn ainniges Lehrgelt wieder fort gejaget, weil ich seinen Halßstarigkeit. Boßheit und nachläßigkeit nicht mehr außstehen könen.
Dreyer erwähnt diesen Vorfall (DREYER 2016, S. 56).

2207 BSB/4 Bavar. 3234 d-1701/25, Langen, Johann Georg: Richtige Verzeichnuß […] Welche das zuruckgelegte 1722. Jahr/ In dieser des Heil. Röm. Reichs-Stadt Augspurg/ Evangelischen Theils/ gestorben sind […]. Augsburg 1723, S. V.

2208 PETZ 2012.

2209 StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54, Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717, S, S. 343.

6.2 Tabellen

Tabelle 1: St. Anna					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.01.1700-31.12.1700	1.756 fl 19 x	1.432 fl 47 x	323 fl 32 x	1725-1764: 298 fl 39 x 1765-1815: 397 fl 37 x	[2210]
01.01.1727-31.12.1727	1.505 fl 3 x	1.282 fl 31 x	222 fl 32 x	1685-1724: 241 fl 5 x 1765-1815: 296 fl 17 x	[2211]
01.01.1747-31.12.1747	2.170 fl 51 x	1.636 fl 1 x	534 fl 50 x	1685-1724: 579 fl 24 x 1765-1815: 712 fl 5 x	[2212]
01.01.1750-31.12.1750	1.299 fl 45 x	1075 fl 33 x	224 fl 12 x	1685-1724: 242 fl 53 x 1765-1815: 298 fl 30 x	[2213]
01.01.1790-31.12.1790	3.275 fl	1.475 fl 15 x	1.799 fl 45 x	1685-1724: 1.464 fl 24 x 1725-1764: 1.351 fl 45 x	[2214]
01.01.1800-31.12.1800	1.676 fl 32 x	2.227 fl 11 x	-550 fl 39 x	1685-1724: - 448 fl 3 x 1725-1764: - 413 fl 35 x	[2215]
Durchschnittsdifferenz: 425 fl 42 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 400 fl 32 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 369 fl 44 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 492 fl 16 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 420 fl 51 x					

2210 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XII, Jahr Rechnungen von der St. Anna Kirch. De Ao. 1700.

2211 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XVIII, Jahr Rechnung der Zechpfleg zu St. Anna Von Ao. 1727.

2212 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XXIII, Rechnung über Einnahm u : Außgaab der Zech Pfleg bey d Evange. Haupt-Pfarr-Kirch zu St. Anna in Augspurg. Ao. 1747.

2213 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XXIV, Geld : Rechnung über Einnahm und Ausgaab der Zech : Pfleg bey der Evangel: Haupt-Pfarr-Kirchen zu St. Anna in Augspurg : pro Anno 1750.

2214 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XXIX, Geld- und Getreyd-Rechnung der Zechpflege von St. Anna Kirchen p. 1790.

2215 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/721 tom XXIX, St: Anna Zechpfleg Rechnung vom Jahr 1800.

Tabelle 2: St. Ulrich					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.05.1699-30.04.1700	916 fl 17 x	817 fl 56 x	98 fl 21 x	1725-1764: 90 fl 47 x 1765-1815: 120 fl 52 x	[2216]
01.06.1718-01.06.1719	1.347 fl 5 x	1.263 fl 4 x	84 fl 1 x	1725-1764: 77 fl 33 x 1765-1815: 103 fl 15 x	[2217]
01.10.1734-28.09.1735	1.957 fl 27 x	1.012 fl 29 x	944 fl 58 x	1685-1724: 1.023 fl 43 x 1765-1815: 1.258 fl 9 x	[2218]
01.01.1747-31.12.1747	2.316 fl 35 x	1.236 fl 7 x	1.080 fl 28 x	1685-1724: 1170 fl 30 x 1765-1815: 1.438 fl 33 x	[2219]
01.01.1773-31.12-1773	1.210 fl 10 x	785 fl 29 x	424 fl 41 x	1685-1724: 345 fl 33 x 1725-1764: 318 fl 58 x	[2220]
01.01.1800-31.12-1800	1.127 fl 17 x	978 fl 33 x	148 fl 44 x	1685-1724: 121 fl 1 x 1725-1764: 111 fl 43 x	[2221]
Durchschnittsdifferenz: 463 fl 32 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 473 fl 52 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 437 fl 25 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 582 fl 23x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 497 fl 53 x					

2216 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/932 tom II, Anno Domini 1699/1700. Rechnung und Einnehmen der Zechpfleg zu St. Ulrich und Affra in Augspurg an Zinsen und Gefällen, von primo May A: 1699. an, biß lezten aprill A: 1700 unter mein Jonae Daniels von Rauners, Peter Neuß, und Michael Bentzen, als dermalligen Zech-Pflegern, Verwaltung beschehen.

2217 StadtAA/00405/925, RECHNVNGEN DER ZECH PFLEG ZV ST. VLRICH VND AFFRA IN AVGSPVRG, S. 379-388.

2218 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/932 tom III, Anno Domini 1734. Rechnung von Einnahm und Ausgaab der Zech-Pfleg zu St: Ulrich und Affra in Augspurg an Zinßen u Gefällen vom 8.bris 1734 biß [28. September 1735] unter Verwaltung dermahligen Zech-Pfleger Andreas von Scheidlin. Abraham Drentwet. Georg Friderich Eckert.

2219 StadtAA/00405/925, RECHNVNGEN DER ZECH PFLEG ZV ST. VLRICH VND AFFRA IN AVGSPVRG, S. 755-770.

2220 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/932 tom IV, Zech Pfleeg Rechnung der St. Ulerichs Kirchen A: C: von Primo. Jannuarii bis Ultimo December Anno : 1773.

2221 StadtAA/00405/Evangelisches Wesensarchiv/932 tom V, Jahrrechnungen St. Ulrich 1776-1800, Mit Gott Ao. 1800 in Augsburg.

Tabelle 3: Barfüßerkirche					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.01.1700-31.12.1700	3.571 fl 50 x	2.797 fl 46 x	774 fl 4 x	1725-1764: 714 fl 31 x 1765-1815: 951 fl 20 x	[2222]
01.01.1722-31.12.1722	1.606 fl 24 x	1.581 fl 2 x	25 fl 22 x	1725-1764: 23 fl 25 x 1765-1815: 31 fl 11 x	[2223]
01.01.1724-31.12.1724	3.247 fl 34 x	3.231 fl 7 x	16 fl 27 x	1725-1764: 15 fl 11 x 1765-1815: 20 fl 13 x	[2224]
01.01.1750-31.12.1750	2.002 fl 5 x	1.543 fl 41 x	467 fl 24 x	1685-1724: 506 fl 21 x 1765-1815: 622 fl 18 x	[2225]
01.01.1763-31.12.1763	3.369 fl 15 x	2.634 fl 22 x	734 fl 53 x	1685-1724: 796 fl 7 x 1765-1815: 978 fl 26 x	[2226]
01.01.1765-31.12.1765	2.964 fl 13 x	2.341 fl 31 x	622 fl 42 x	1685-1724: 506 fl 40 x 1725-1764: 467 fl 42 x	[2227]
Durchschnittsdifferenz: 438 fl 25 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 437 fl 30 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 403 fl 51 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 537 fl 42 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 459 fl 41 x					

2222 StadtAA/00405/754, Cassa Buch BK 1699[-1707], S. 5-10.
2223 StadtAA/00405/756, Cassa-Buch BK 1713[-1731], S. 121-130.
2224 StadtAA/00405/756, Cassa-Buch BK 1713[-1731], S. 141-152.
2225 StadtAA/00405/759, [Jahrrechnungen Barfüßerkirche 1750-1765], S. 1-16.
2226 StadtAA/00405/759, [Jahrrechnungen Barfüßerkirche 1750-1765], S. 243-252.
2227 StadtAA/00405/759, [Jahrrechnungen Barfüßerkirche 1750-1765], S. 261-270.

Tabelle 4: Evangelisch Heilig Kreuz					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.01.1700-31.12.1700	1.113 fl 6 x	1.078 fl 56 x	34 fl 10 x	1725-1764: 31 fl 32 x 1765-1815: 41 fl 59 x	[2228]
01.01.1709-31.12.1709	1.001 fl 50 x	931 fl 5 x	70 fl 45 x	1725-1764: 65 fl 18 x 1765-1815: 86 fl 57 x	[2229]
01.01.1729-31.12.1729	3.029 fl 9 x	2.631 fl 41 x	398 fl 28 x	1685-1724: 430 fl 35 x 1765-1815: 529 fl 12 x	[2230]
01.01.1752-31.12.1752	2.823 fl 47 x	2.605 fl 48 x	217 fl 59 x	1685-1724: 236 fl 9 x 1765-1815: 290 fl 14 x	[2231]
01.01.1759-31.12.1759	1.327 fl 49 x	1.092 fl 51 x	234 fl 58 x	1685-1724: 254 fl 33 x 1765-1815: 312 fl 50 x	[2232]
01.01.1800-31.12.1800	1.355 fl 53 x	772 fl 31 x	583 fl 22 x	1685-1724: 474 fl 40 x 1725-1764: 438 fl 9 x	[2233]
Durchschnittsdifferenz: 256 fl 27 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 250 fl 9 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 230 fl 54 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 307 fl 26 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 262 fl 50 x					

2228 StadtAA/00405/884 tom III, Zech Pfleg Rechnung vonn der Evangel. Kürchen zum Heyl. Kreutz vonn Jahr Anno 1700.

2229 StadtAA/00405/884 tom III, Jahr Rechnung von Ao. 1709. An der Kirche zum H. Creutz.

2230 StadtAA/00405/884 tom IV, Zechpfleg Rechnung von der Kirche zum Heiligen Creuz A. C. über das Jahr 1729.

2231 StadtAA/00405/884 tom V, Ao 1752. Zech Pfleg der Kirchen zum Heyl Creutz A.C.

2232 StadtAA/00405/884 tom V, H. Creuz Kirchen Rechnung pro ao. 1759.

2233 StadtAA/00405/884 tom X, Mit Gott ao. 1800! Jahres Rechnung der Zechpflege bey der Evangelisch Pfarr Kirche zu Hl Creutz geführt von Emanuel Hartmann.

Tabelle 5: St. Jakob					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.01.1700-31.12.1700	568 fl 17 x	332 fl 16 x	236 fl 1 x	1725-1764: 217 fl 52 x 1765-1815: 290 fl 4 x	[2234]
01.01.1726-31.12.1726	1.090 fl 22 x	796 fl 57 x	293 fl 25 x	1685-1724: 317 fl 52 x 1765-1815: 390 fl 40 x	[2235]
01.01.1739-31.12.1739	1.358 fl 40 x	1.061 fl 37 x	297 fl 3 x	1685-1724: 321 fl 48 x 1765-1815: 395 fl 30 x	[2236]
01.01.1752-31.12.1752	1.225 fl 7 x	726 fl 41 x	498 fl 26 x	1685-1724: 539 fl 58 x 1765-1815: 663 fl 37 x	[2237]
01.01.1787-31.12.1787	1.384 fl 30 x	838 fl 47 x	545 fl 43 x	1685-1724: 444 fl 2 x 1725-1764: 409 fl 53 x	[2238]
01.01.1800-31.12.1800	1.335 fl 14 x	810 fl 3 x	525 fl 11 x	1685-1724: 427 fl 19 x 1725-1764: 394 fl 27 x	[2239]
Durchschnittsdifferenz: 399 fl 18 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 381 fl 10 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 351 fl 51 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 468 fl 28 fl	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 400 fl 30 x					

2234 StadtAA/00405/899 tom II, Rechnung die Evang Kürchen zu St. Jacob betreffend. Anno 1700.
2235 ELKAA 17a, Evangelische St. Jakobs Kirche. Einnahm und Ausgab von Ao 1710 biß Ao 1752, Anno 1726.
2236 StadtAA/00405/899 tom III, Der Evang Kirchen zu St. Jacob Jahr Rechnung von ao. 1739.
2237 StadtAA/00405/899 tom III, St. Jacobs Kirchen Rechnung de Ao. 1752.
2238 StadtAA/00405/899 tom IV, Rechnung der Evangelischen Sanct Jacobs-Kirche Zech-Pfleg in Augsburg de Ao 1787. Mit Beylagen von No 1. bis No. 58.
2239 StadtAA/00405/899 tom IV, Rechnung der Evangelischen St: Jakobs-Kirchenpfleg d : Anno 1800. Mit Beilagen von Nro. 1 - 61 inclusive.

Tabelle 6: Heilig Geist					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.01.1702-31.12. 1702[2240]	184 fl 48 x	196 fl 48 x	-12 fl	1725-1764: -11 fl 5 x 1765-1815: -14 fl 45 x	[2241]
01.01.1743 - 31.12.1743	299 fl 5 x	243 fl 8 x	55 fl 57 x	1685-1724: 60 fl 37 x 1765-1815: 74 fl 30 x	[2242]
01.01.1750-31.12.1750	386 fl 22 x	236 fl 29 x	149 fl 53 x	1685-1724: 162 fl 22 x 1765-1815: 199 fl 33 x	[2243]
01.01.1774-31.12.1774	919 fl 26 x	807 fl 54 x	111 fl 32 x	1685-1724: 90 fl 45 x 1725-1764: 83 fl 46 x	[2244]
01.01.1780-31.12.1780	537 fl 7 x	522 fl 13 x	14 fl 54 x	1685-1724: 12 fl 7 x 1725-1764: 11 fl 11 x	[2245]
01.01.1800-31.12.1801	611 fl 33 x	462 fl 17 x	149 fl 16 x	1685-1724: 121 fl 27 x 1725-1764: 112 fl 7	[2246]
Durchschnittsdifferenz: 78 fl 15 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 72 fl 33 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 66 fl 58 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 89 fl 10 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 76 fl 14 x					

2240 Bei Heilig Geist sind vom Beginn des 18. Jahrhunderts nur Quartalsrechnungen erhalten. Hier wurden die Gesamtsumme auf Basis von Quartal 2 berechnet.

2241 StadtAA/00405/823 tom II, Kirchen Rechnung, [unleserlich] beider Zechpflegere zum Heyligen Geist oder Spithal. 2Tes Quartal, Von Reminiscere bis Pfingsten ANNO 1702.

2242 StadtAA/00405/823 tom II, Jahr-Rechnung der Hospital-Kirchen zum H. Geist genannt von Ao. 1743. übergeben von dermaligen Zech-Pflegeren Philipp David Janner und Johann Christian Machon.

2243 StadtAA/00405/823 tom II, Jahrs Rechnung der Evangel. Pfarr-Kirche zum H. Geist oder Hospital. Einem Wohllöblichen Ober-Convent Aug: Confessionis unterthänigst übergeben von denen Ends unterschriebenen Zech- oder Kirchen-Pflegern pro Ao. 1750.

2244 StadtAA/00405/823 tom III, Rechnung über sämtliche bey der Evangelischen Pfarr-Kirchen zum Heiligen Geist oder Hospital vorgefallene Einnahmen und Ausgaben vom I. Ianuarii bis letzten December des 1774. Jahrs.

2245 StadtAA/00405/823 tom IV, Rechnung der Evangelischen Kirche zum Heil: Geist, am Hospital. vom 1. Januar biß lezten December des 1780. Jahrs.

2246 StadtAA/00405/823 tom VI, Rechnung über die bei Evangelischen Pfarr-Kirchen zum Heil. Geist am Hospital vorgekommenen Einnahmen und Ausgaben vom 1.ten Januar bis letzten December 1800.

Tabelle 7: St. Stephan					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
15.08.1772-15.08.1773	26.575 fl 26 x	15.543 fl 40 x	11.031 fl 46 x	1685-1724: 8.976 fl 11 x 1725-1764: 8285 fl 42 x	[2247]
15.08.1786-15.08.1787	17.442 fl 5 x	13.615 fl 6x	3.826 fl 59 x	1685-1724: 3.113 fl 53 x 1725-1764: 2.874 fl 22 x	[2248]
15.08.1791-15.08.1792	20.235 fl 20 x	16.508 fl 6 x	3.727 fl 14 x	1685-1724: 3.032 fl 44 x 1725-1764: 2.799 fl 26 x	[2249]
15.08.1795-15.08.1796	61.945 fl 2 x	39.859 fl 22 x	22.085 fl 40 x	1685-1724: 17.970 fl 22 x 1725-1764: 16.588 fl 2 x	[2250]
15.08.1799-15.08.1800	31.749 fl 52 x	26.347 fl 15 x	5.402 fl 37 x	1685-1724: 4.395 fl 56 x 1725-1764: 4.057 fl 47 x	[2251]
Säkularisationszeit			13.844 fl	1685-1724: 11.264 fl 24 x 1725-1764: 10.397 fl 55 x	[2252]
Durchschnittsdifferenz: 9.986 fl 23 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 8.125 fl 35 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 7.500 fl 32 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 9.986 fl 23 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 8.537 fl 30 x					

2247 StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/109, Abbtey-Rechnung über all einnahm, und außgaab an gelt bey einem hochadel. frey weltl. Stüfft zu St. Stephan in augspurg. Von Mariae Himmelfahrt 1772 biß derzeit 1773, S. 111.

2248 StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/112, Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Außgeben bey einem Hochadel. Frey Weltl. Damen Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von Mariae Himmelfahrt 1786 biß folge zeith 1787, S. 100.

2249 StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/114, Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Außgeben an geld bey einem hochadel: Frey Weltl: Damen Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von Mariae Himelfahrt 1791 biß solche zeith 1792, S. 95.

2250 StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/116, Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Ausgeben an geld bey einem Hochadel: Frey Weltl: Damen-Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von M: Himelfahrt 1795 bis solche zeith 1796, S. 97.

2251 StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/120, Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Ausgeben an Geld bey dem Hochadel: Frey Weltl: Damen Stüfft zu St: Stephan in Augsburg. Von M: Himelfahrt 1799 bis solche zeith 1800, S. 89.

2252 LIEBHART 1985, S. 141.

Tabelle 8: Hochstift					
Zeitraum	Einnahmen	Ausgaben	Differenz	Bereinigung	Quelle
01.06.1729-01.06.1730	143.876 fl 26 x	82.509 fl 13 x	61.367 fl 13 x	1685-1724: 66.481 fl 9 x 1765-1815: 81.705 fl 38 x	[2253]
01.06.1739-01.06.1740	149.198 fl 57 x	120.922 fl 1 x	28.276 fl 56 x	1685-1724: 30.633 fl 21 x 1765-1815: 37.648 fl 31 x	[2254]
01.10.1749-01.10. 1750[2255]	85.972 fl 23 x	87.970 fl 55 x	-1.998 fl 32 x	1685-1724: -2.165 fl 5 x 1765-1815: -2660 fl 53 x	[2256]
01.06.1765-31.05.1766	174.076 fl 37 x	172.224 fl 16 x	1.852 fl 21 x	1685-1724: 1.507 fl 12 x 1725-1764: 1.391 fl 15 x	[2257]
01.01.1778-31.12.1778	184.462 fl 53 x	154.233 fl 2 x	30.229 fl 51 x	1685-1724: 24.597 fl 1 x 1725-1764: 22.704 fl 57 x	[2258]
01.01.1798-31.12. 1798[2259]	568.117 fl 19 x	272.231 fl 20 x	295.885 fl 59 x	1685-1724: 240.752 fl 34 x 1725-1764: 222.233 fl 8 x	[2260]
Durchschnittsdifferenz: 69.268 fl 58 x					
Durchschnittsdifferenz 1685-1724: 60.301 fl 2 x		Durchschnittsdifferenz 1725-64: 55.662 fl 30 x		Durchschnittsdifferenz 1765-1815: 74.110 fl 14 x	
kaufkraftbereinigte Durchschnittsdifferenz: 63.357 fl 55 x					

2253 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2061, Jahr-Gellt-Rechnung Über Die Hochfürstl: Augsburg: Hoff-Camer. Johann Leonhardt Edlen von Behr Geheimben Conferenz Raths unndt Hoff-Camer Direcoris A. Vom 1. Juny 1729 biß vorder dahin 1730, S. 2987.

2254 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2062, Jahr Gelt Rechnung Über Daß Hochfürstl. Augspurg. Hoffzahlamt. Gefuehrt von mir Antoni Bonaventura Netzer Hoffcamer Raths- und Hoffzahlmaister. Von 1. Juny 1739 biß vorder Jahr 1740, S. 337f.

2255 Hochrechnung der Rechnung vom 1. Oktober 1749 bis 31. Mai 1750 auf das gesamte Jahr.

2256 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2063, Hochfürstl: Augspurg: Hoff Zahl: Amts Stück-Rechnung. Von Imo: Octob: 1749 : bis Ultimo May 1750, S. 72; 261.

2257 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2066, Hochfürstl: Augspurg: Hof-Zahl-Amts-Rechnung. Vom Imo. Juny 1765 bis ult: May 1766, S. 298.

2258 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2077, Hochfürstlich-Augsburgische Hofzahlamts Rechnung pro Anno 1778, S. 282.

2259 Hochrechnung der Rechnung vom 1. Dezember 1797 bis 30. April 1798 auf ein Jahr.

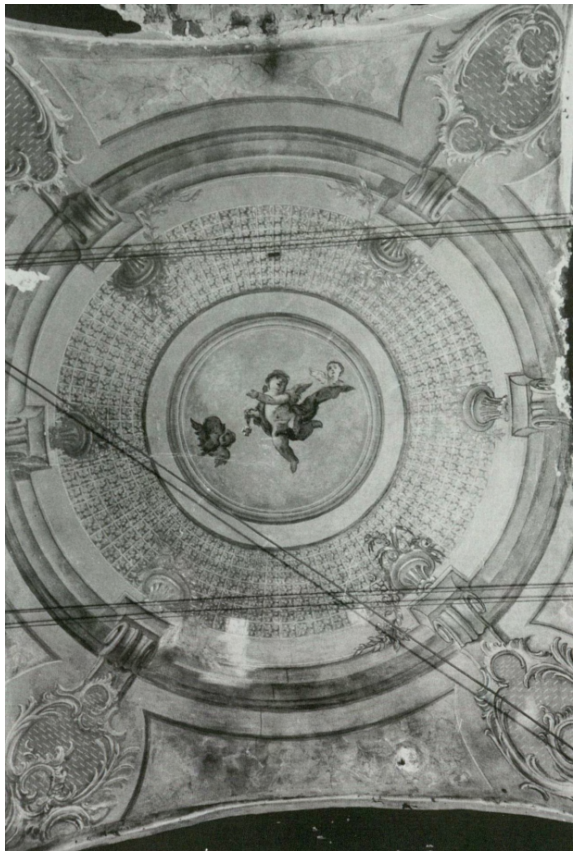
2260 StAA/Hochstift und Domkapitel Augsburg/Augsburger Pflegämter/2086, Hochfürstl: Augsburg: Hochzahlamts Stück-Rechnung Vom 1ten Decemb: 1797 usq: Ult: April: 1798, S. 164.

6.3 Abbildungsverzeichnis[2261]

Abb. 1: Bendl-Werkstatt (eventuell Christoph Leonhard Probst) (?), *Scheinkuppel der Allerheiligenkapelle*, 1698-1705, Fresko (?), Augsburg, St. Ulrich und Afra (Eigene Aufnahme).



Abb. 2: Verhelst-Umfeld/Michael Daenzel (?), *Scheinkuppel der Ulrichskrypta in St. Ulrich und Afra Augsburg*, 1762, Fresko, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.



2261 Der Autor hat sich redlich bemüht, die Rechteinhaber sämtlicher Abbildungen ausfindig zu machen und deren Einwilligung zur Verwendung der Abbildungen einzuholen. Dies war nicht in jedem Fall zweifelsfrei möglich. Sollte eine der folgenden Abbildungen Ihre Bildrechte oder diejenigen Ihrer Institution verletzen, wenden Sie sich bitte an den Autor.

Abb. 3: Egid Verhelst d. J., *Inneres der Ulrichskrypta*, 1762, Kupferstich, 17,7 x 28,1 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 1097-49.

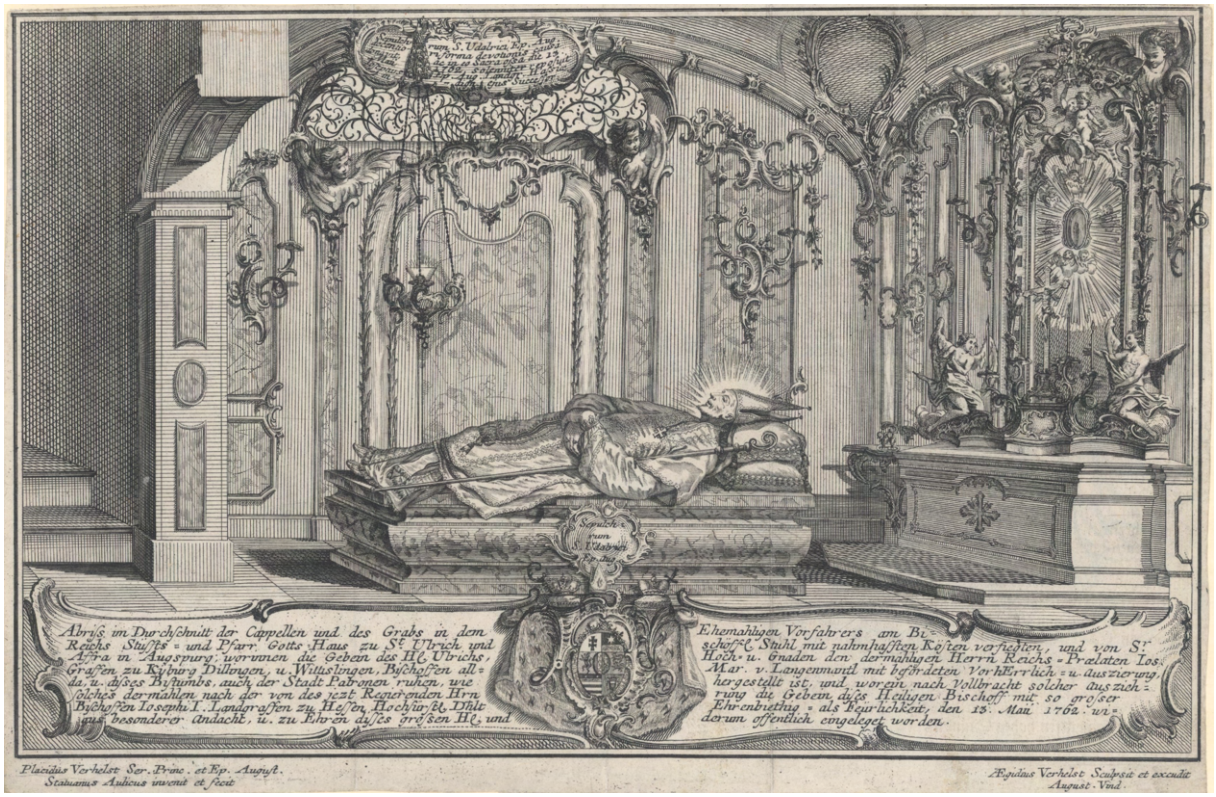


Abb. 4: Ernst Giebel (?), *Scheinkuppel der Ulrichskrypta*, 1962, Fresko, Augsburg, St. Ulrich und Afra (Eigene Aufnahme).



Abb. 5: Michael Daenzel, *Altarnischen*, 1784, Fresko, Langweid am Lech, St. Vitus (Eigene Aufnahme).



Abb. 6: Melchior Steidl, *Gottvater mit Adam und Eva im Paradies*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 7: Melchior Steidl, *Kreuzigung Christi*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 8: Melchior Steidl, *Pfingstfest*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).





Abb. 9: Melchior Steidl, *Mauritius spricht zu den Angehörigen der Thebäischen Legion*, 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 10: Melchior Steidl, *Christus nimmt Mauritius in den Himmel auf*, 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).

Abb. 11: Melchior Steidl, *Puttenfeld*, 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 12: Melchior Steidl, *Puttenfeld,* 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 13: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Herbergssuche*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 14: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Traum Josephs*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 15: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Flucht nach Ägypten*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 16: Joseph Anton Müller, *Rückkehr aus Ägypten*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1715, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.



Abb. 17: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Heilige Familie*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 18: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Tod Josephs*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 19: Joseph Anton Müller, *Glorie Josephs*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1715, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.



Abb. 20: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Taufe Jesu*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 21: Anton Ranzinger, *Verlöbnis Josephs und Marias*, 1901, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 22: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Kommunion der Apostel*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 23: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Jesus und die reuige Sünderin*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 24: Joseph Anton Müller, *Heilungs- und Erweckungswunder Petri/Auferweckung der Tabita*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1715, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.



Abb. 25: Joseph Anton Müller, *Amtseinsetzung Petri durch Christus*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1715, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.



Abb. 26: Melchior Steidl/Anton Ranzinger (?), *Verbindung Christi mit der Kirche*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 27: Melchior Steidl, *Der hl. Michael*, 1715, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).



Abb. 28: Joseph Anton Müller, *Entwurf für die Restaurierung der Moritzkirche*, 1898, Zeichnung, Maße unbekannt, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.

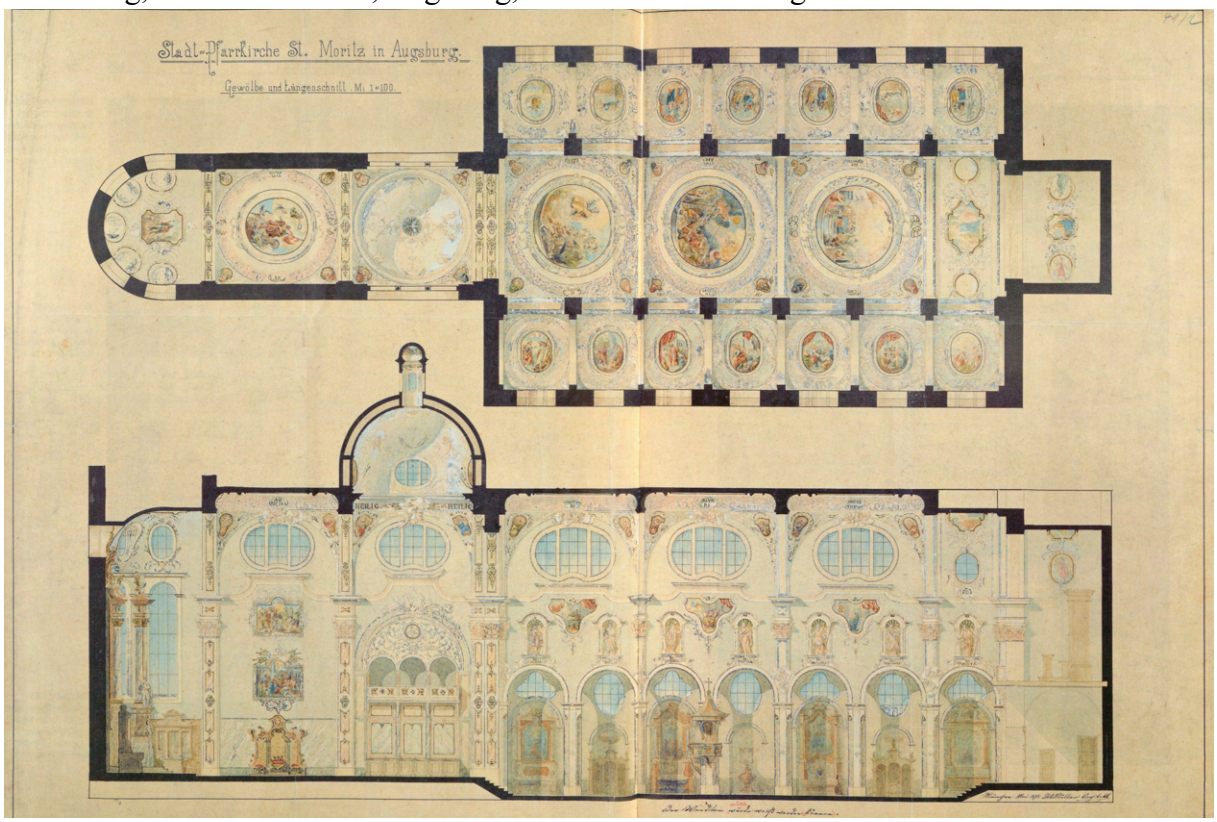


Abb. 29: Rolf Kellner, *Innenansicht St. Moritz Augsburg*, vor 1944, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.



Abb. 30: Melchior Steidl, *Kuppel*, 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (© Bildarchiv Foto Marburg/Hugo Schnell).



Abb. 31 (rechts): Melchior Steidl, *Die Flucht nach Ägypten*, um 1715, Feder in Rotbraun, Lavierung in Grau, Weißhöhung, Quadrierung in Bleistift, Büttenpapier, 18,8 x 18,7 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 82/3104 (© Staatsgalerie Stuttgart).

Abb. 32 (links): Melchior Steidl, *Die Flucht nach Ägypten*, um 1715, Feder in Rotbraun, Rötel, Lavierung in Hellgrau, Büttenpapier, 23,2 x 16,9 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 266 (© Staatsgalerie Stuttgart).





Abb. 33: Melchior Steidl, *Die Ruhe auf der Flucht*, um 1715, Feder in Rotbraun, Bleistift, Lavierung in Grau, Büttenpapier, 19,2 x 18,8 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 65/1384 (KK) (© Staatsgalerie Stuttgart).



Abb. 34 (rechts): Melchior Steidl, *Die Heilige Sippe*, um 1715, Bleistift, Feder in Rotbraun, Lavierung in Grau, Weißhöhung, Büttenpapier, 19,7 x 19 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 65/1385 (KK) (© Staatsgalerie Stuttgart).

Abb. 35 (links): Melchior Steidl, *Der Tod des hl. Joseph*, um 1715, Feder in Hellbraun und Rotbraun über Kreise, grau laviert, 19,5 x 19,2 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 5922-90.





Abb. 36: *Westwand mit Orgelprospekt St. Moritz Augsburg (Ausschnitt)*, um 1892/1914, Berlin, Kunstbibliothek (© Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 37: Joseph Anton Müller, *Kuppel der Moritzkirche*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1716, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.



Abb. 38 (rechts): Melchior Steidl, *Gewappneter im nordöstlichen Kuppelpendentif*, 1716, Fresko, Augsburg, St. Moritz (Kath. Kirchenstiftung St. Moritz).

Abb. 39 (links): Joseph Anton Müller, *Firmspende Petri*, 1898, Zeichnung nach Melchior Steidl, 1715, Augsburg, Kath. Kirchenstiftung St. Moritz.





Abb. 40: Hieronymus Sperling, *Himmelfahrt Mariens*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 26,9 x 21,2 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 4971.



Abb. 41: Hieronymus Sperling, *Immaculata*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 26,9 x 21,1 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 11046.



Abb. 42: Hieronymus Sperling, *Verkündigung*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 27 x 21 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 11580.



Abb. 43: Hieronymus Sperling, *Heimsuchung*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 27 x 21,2 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 11579.



Abb. 44: Hieronymus Sperling, *Mariengeburt*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 26,8 x 21 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 24702.



Abb. 45: Hieronymus Sperling, *Emblematischer Zodiakus*, 1721-23, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1721, 27,3 x 21,2 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, SuStBA/2 Kst 31 (Bergmüller, Johann Georg: ANTHROPOMETRIA […]. Augsburg 1723, Bl. 22).



Abb. 46 (rechts): Johann Georg Bergmüller, *Omnibus*, 1721, Fresko, Augsburg, Marienkapelle (The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ficm).

Abb. 47 (links): Johann Georg Bergmüller, *Fugat*, 1721, Fresko, Augsburg, Marienkapelle (The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ficl).





Abb. 48 (rechts): Johann Georg Bergmüller, *Errantibus*, 1721, Fresko, Augsburg, Marienkapelle (The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ficj).

Abb. 49 (links): Johann Georg Bergmüller, *Sperantibus*, 1721, Fresko, Augsburg, Marienkapelle (The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-fico).





Abb. 50: Johann Georg Bergmüller, *Himmelfahrt Mariens*, 1721, Feder in Braun über grauem Stift, grau laviert, quadriert, Durchmesser: 17,5 cm, Privatbesitz (Johannes von Mallinckrodt, München/London).



Abb. 51 (rechts): Johann Georg Bergmüller, *Mariengeburt,* 1721, Feder in Rotbraun über Spuren von grauem Stift, grau laviert, quadriert, 20,3 x 14 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 30377 Z.

Abb. 52 (links): Johann Georg Bergmüller, *Immaculata*, 1721, Feder in Rotbraun über Spuren von grauem Stift, grau laviert, quadriert, 24,2 x 20,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2010.44 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388393).





Abb. 53 (rechts): *Restaurierung der Verkündigung in der Marienkapelle im Dom Augsburg*, 1986-88, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.

Abb. 54 (links): Johann Georg Bergmüller, *Verkündigung*, 1721 mit starken Ergänzungen 1986-88, Fresko, Augsburg, Marienkapelle (The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-fibq).





Abb. 55: Alois Hämmerle, *Kuppel der Marienkapelle*, vor 1910, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.

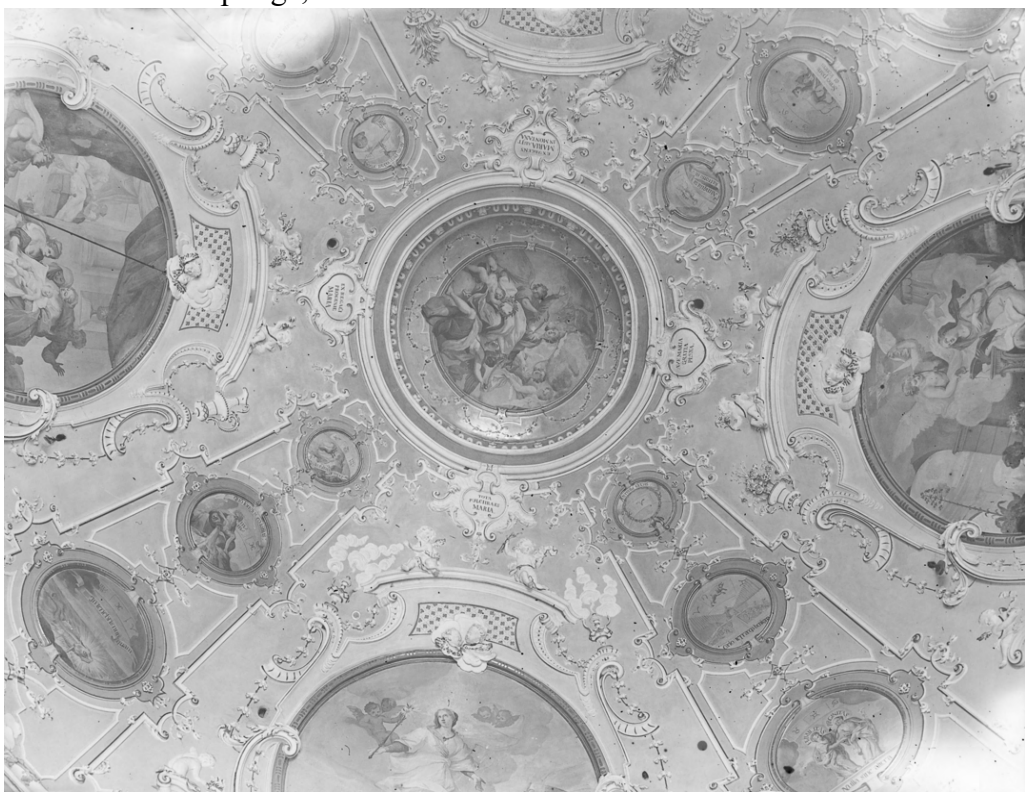


Abb. 56: Eduard Haertinger, *Südwand der Marienkapelle im Dom Augsburg (Ausschnitt)*, vor 1934, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.

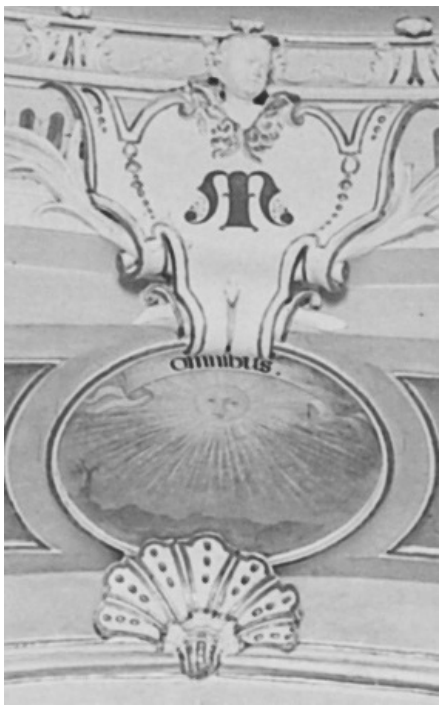


Abb. 57: Jean Baptiste Scotin, *La colonnade, dans un des bosuets des jardins de Versaille*s, 1714/15, Kupferstich, 45,4 x 57,3 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek (UBH/A 1237 Gross RES, o.A.: LES PLANS, PROFILS ET ELEVATIONS, DES VILLE, ET CHÂTEAU DE VERSAILLES, avec les Bosquets, et Fontaines. Paris 1715, Bl. 19).



Abb. 58: Pierre Lepautre, *Vue du Chateâu Royal de Trianon dans le parc de Versailles*, 1714/15, Kupferstich, 28 x 40,5 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek (UBH/A 1237 Gross RES, o.A.: LES PLANS, PROFILS ET ELEVATIONS, DES VILLE, ET CHÂTEAU DE VERSAILLES, avec les Bosquets, et Fontaines. Paris 1715, Bl. 36).

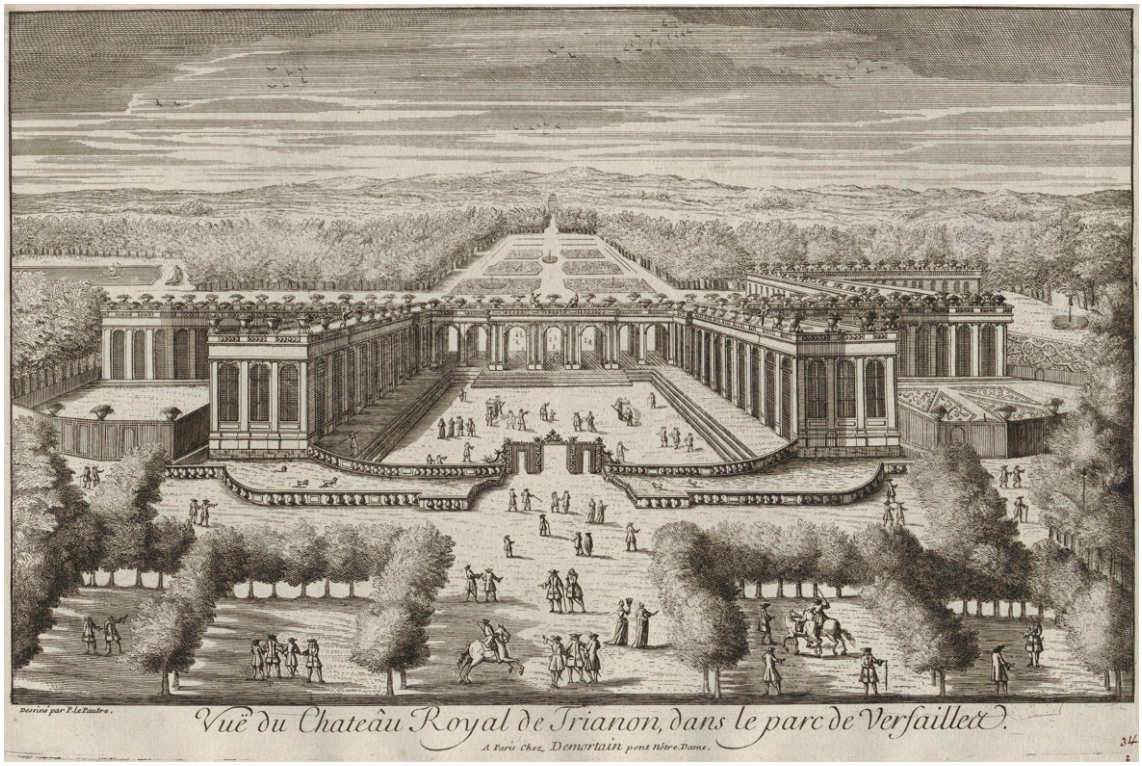


Abb. 59: *Kuppel der Marienkapelle im Dom Augsburg*, nach 1934, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.





Abb. 60: Johann Heinrich Löffler, *Emblem Jungfrau mit Einhorn*, 1687, Kupferstich, Los Angeles, Getty Library (Los Angeles Getty RI/2665-632, Picinelli, Filippo/Erath, Augustinus: MUNDUS SYMBOLICUS […]. Bd. 1. Köln 1687, S. 411).



Abb. 61: Carlo Maratta, *Verkündigung*, Mitte 17. Jahrhundert, Radierung, 28 x 19 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.3.1851 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400796).

Abb. 62: Carlo Maratta, *Mariengeburt*, Mitte 17. Jahrhundert, Radierung, 21,5 x 14,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 26.70.3(59) (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400377).



Abb. 63: Carlo Maratta, *Himmelfahrt*, Mitte 17. Jahrhundert, Radierung, 20,9 x 14,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 26.70.3(66 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400368).





Abb. 64: Christoph Thomas Scheffler, *Verehrung des hl. Johann Nepomuk*, um 1734, Tuschpinsel, weiß gehöht auf blaugrauem Tonpapier, 25,8 x 21,9 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 5176-77.

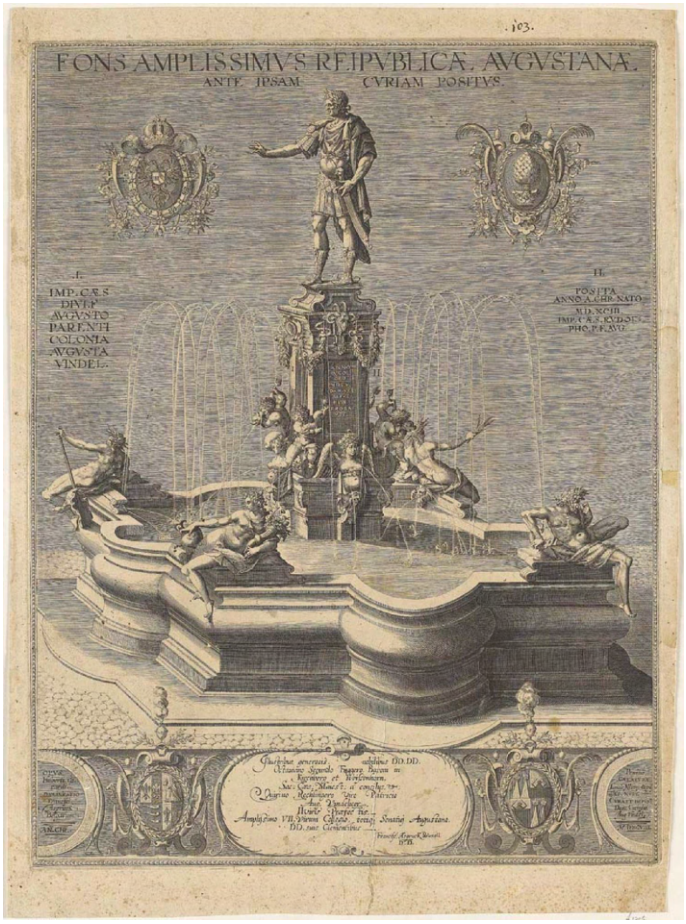


Abb. 65: Lucas Kilian, *Ansicht des Augustusbrunnens*, 1598, Kupferstich, 52,8 x 38,7 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. A 17861 (https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/augustusbrunnen-hubert-gerhard-augsburg).

Abb. 66: Johann Gottfried Pfauntz d. Ä., *Blick auf die Deckenfresken der Barfüßerkirche*, um 1724, Kupferstich, 58,3 x 37 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 28/8.



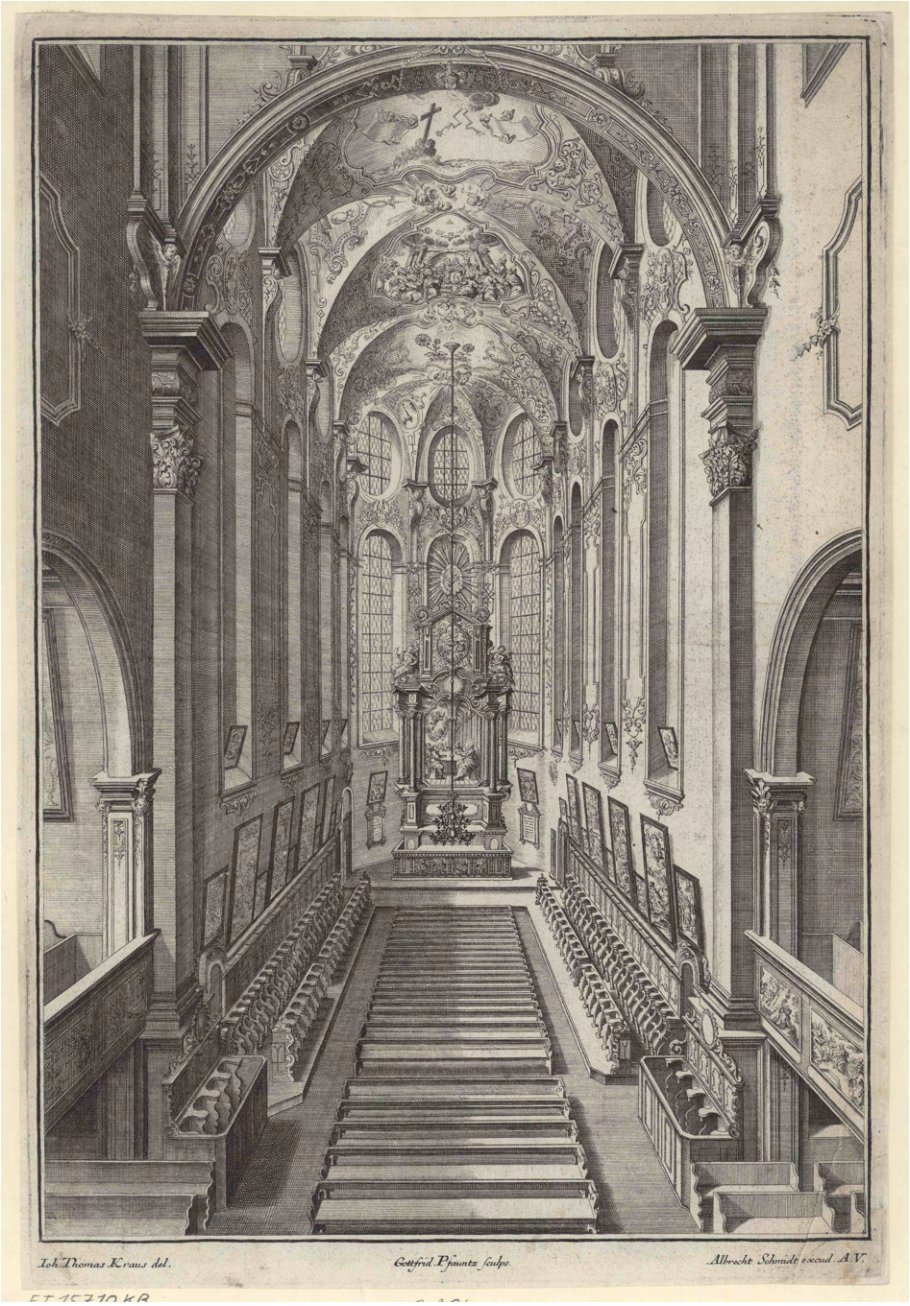


Abb. 67: Johann Gottfried Pfauntz d. Ä., *Blick in den Chor der Barfüßerkirche,* um 1724, Kupferstich, 37 x 25 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 00294.

Abb. 68: Johann Gottfried Pfauntz d. Ä., *Blick auf die Orgelempore der Barfüßerkirche*, um 1730, Kupferstich, 37 x 25,3 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 00293.

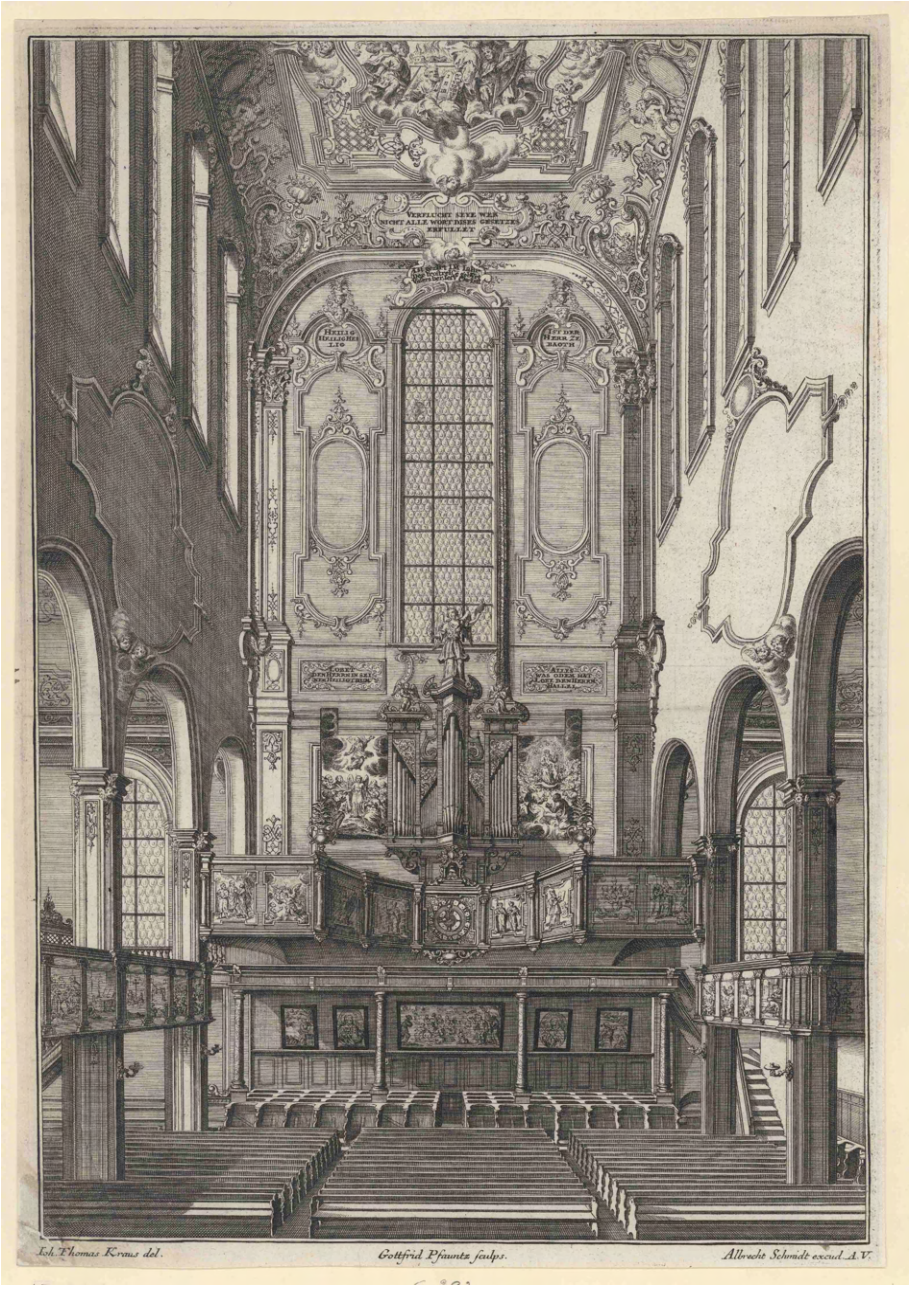


Abb. 69: Otto Sening, *Schiff der Barfüßerkirche Augsburg gegen Westen*, um 1930, Augsburg, Stadtarchiv Augsburg, StadtAA/40100/FS_FA_B_16330.



Abb. 70: *Chorbogen und -decke der Barfüßerkirche Augsburg*, um 1892/1914, Berlin, Kunstbibliothek (© Bildarchiv Foto Marburg).

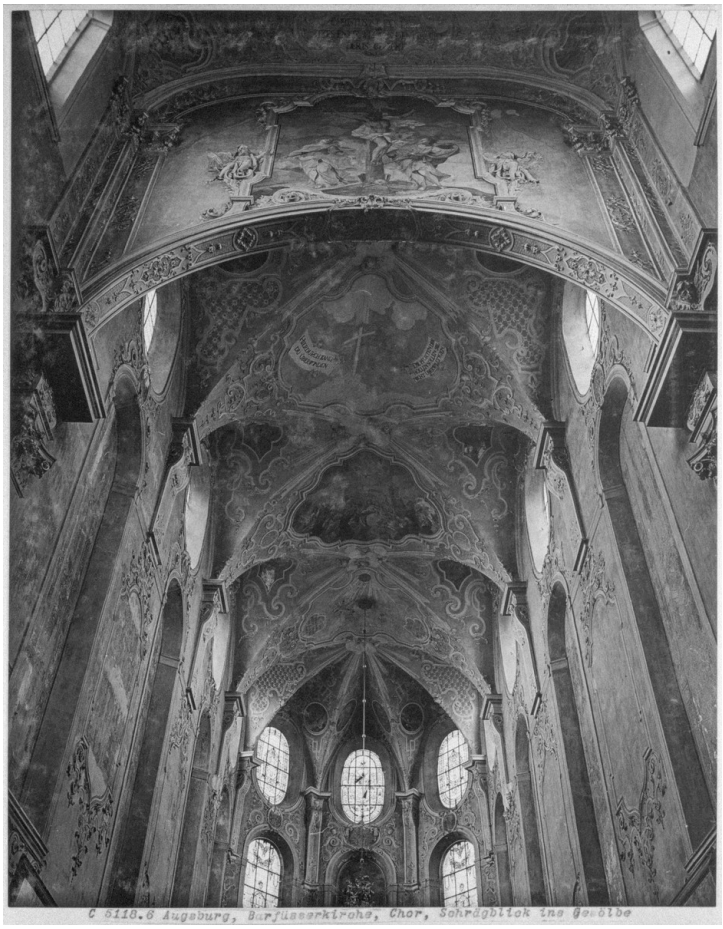


Abb. 71: Johann Georg Bergmüller, *Christus als Weltenrichter*, 1723, Feder in Braun über Spuren von Graphit, grau laviert, blau, grün, gelb, rot aquarelliert, 42 x 28,4 cm, Privatbesitz (STRASSER 2004, S. 73, Z 16).



Abb. 72: Johann Georg Bergmüller, *Christus als Weltenrichter*, 1723, lavierte Federzeichnung auf Papier, 39 x 30 cm, Opava (Troppau), Slezské zemské muzeum (Schlesisches Landesmuseum), Inv.-Nr. U 482 A (DREYER 2017a, S. 89, Abb. 6).



Abb. 73: Karl Remshard, *Friedensgemälde*, 1724, Kupferstich, 47,3 x 35,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 21/6 [1724] (https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:37-dtl-0000002816).



Abb. 74 (rechts): Melchior Küsell, *Sonnenblume mit Namen Jesu auf den Blättern*, 1663, Kupferstich, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (HAB Wolfenbüttel: 378.7 Theol. 2° <http://diglib.hab.de/drucke/378-7-theol-2f/start.htm>).

Abb. 75 (links): Johann Georg Bergmüller, *Kuppelmalerei*, 1721, Fresko, Eichstätt, Klosterkirche Notre Dame du Sacré Coeur (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre_Dame_Eichst%C3%A4tt_-Fresken_(9).jpg).





Abb. 76: Peter Paul Rubens, *Das Große Jüngste Gericht*, um 1617, Öl auf Leinwand, 608,5 x 463,5 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 890 (https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dj4mkQbL5A).



Abb. 77: Alois Mack, *Jesus, der uns den Heiligen Geist gesandt hat*, 1723/24 Fresko, Augsburg, Ehem. Dominikanerkirche St. Magdalena (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 78: Johann Thomas Kraus, *Prospect oder Abbildung der Evangelischen St. Iacobs-Kirchen in Augspurg, wie sie A° 1726 ist renovirt worden*, 1726/33, Kupferstich, 21,4 x 17,3 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 28/52.



Abb. 79: *Chor von St. Jakob Augsburg*, 1923, Augsburg, Pfarramt St. Jakob (CHRISTELL 2005, S. 45).



Abb. 80: Johann Thomas Kraus, *Christi Himmelfahrt*, 1726/33, Kupferstich nach Johann Georg Funckheinel und Johann Beisch, 1726, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 28/52 (Ausschnitt aus Abb. 78).



Abb. 81: Johann Georg Wolcker, *Die theologischen Tugenden*, 1729, Fresko, Augsburg, Evangelisch Heilig Kreuz (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 82: Johann Georg Wolcker, *Emblem zur Taufe*, 1729, Fresko, Augsburg, Evangelisch Heilig Kreuz (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 83: Johann Georg Wolcker, *Emblem zur Kreuzigung*, 1729, Fresko, Augsburg, Evangelisch Heilig Kreuz (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 84: Johann Georg Wolcker, *Emblem zu Pfingsten*, 1729, Fresko, Augsburg, Evangelisch Heilig Kreuz (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 85: Johann Georg Wolcker, *Emblem zum Abendmahl*, 1729, Fresko, Augsburg, Evangelisch Heilig Kreuz (© Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch).



Abb. 86 (rechts): Melchior Küsell, *Zwei Lämmer unter Kreuz mit Leidenswerkzeugen*, 1661, Kupferstich, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB/Theol.ev.asc.37,misc.2: Dilherr, Johann Michael: Augen- und Hertzens-Lust. Nürnberg 1661, S. 251).

Abb. 87 (links): Johann Caspar Gutwein, *Lamm unter Kreuz, von Leidenswerkzeugen umgeben*, 1706, Kupferstich, Urbana, University of Illinois Urbana-Champaign University Library (UIUC/Emblems 232.9 G435S1706, Ginther, Anton: SPECVLVM AMORIS & DOLORIS […]. Augsburg 1706, S. 97).





Abb. 88: Jacopo Tintoretto (Werkstatt), *Die Taufe Christi*, um 1570/80, Öl auf Leinwand, Augsburg, Maße unbekannt, Evangelisch Heilig Kreuz (Berthold Kreß, The Warburg Institute Iconographic Database, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-dklw).



Abb. 89: Johann Georg Bergmüller, *St. Benedikt*, 1727-29, Fresko, Ochsenhausen, Ehem. Klosterkirche St. Georg (Thomas Mirtsch, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Georg_Ochsenhausen_-_Deckenfresko_Hauptschiff_8.JPG).



Abb. 90: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Titelblatt*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich, 22,7 x 30,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 91: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Widmungsblatt*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich, 28 x 41 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



REVERENDISSIME,
PRÆNOBILIS ac AMPLISSIME,
Perquàm Gratioſe
DOMINE DOMINE
PRÆSUL.

AUGUSTINIANA Illa, quæ Reverendiſſimi, piiſſimæ memoriæ & Ampliſſimi D.D. *PRÆDECESSORIS TUI* ingenioſa Pietas, CrVCIfIXo reDeMptorI, ſub id ætatis, monumenta poſuit, reſtaurata *ab ipſo* quondam *SUA*, nunc jure merito *tua Eccleſia*, vivis adhuc coloribus, artificioſa manu celeberrimi Pictoris Joh. Georgii Bergmülleri elaborata, ſatis ibidem conſpicua luculenter exhibet. Dolendum eſſet, ſi aut tanta myſteria, vel *zelus* celeberrimæ hujus *Domûs Dei* ſolos inter parietes latitarent. Ambo ut clariùs in publicam lucem prodeant, æri recens, nec inconſultò inciſa, Reverendiſſimis gratioſis oculis tuis hodiedum ſeſe humiliter offerre geſtiunt. Et quidni? Hunc iterum in *Te*, & *Te*, *tanti gloriam Patris*, in *ipſo*, in ſculptis his imaginibus poſteritati victuros dedimus. Enim verò commune *utriusque Reverendiſſimi Antiſtitis* ad *Euchariſtico Thaumatargum Numen ſuum* tam frequens, quàm ardentiſſimum ſuſpirium durat: *Dilexi Decorem Domûs tuæ, & locum habitationis tuæ.* *Illi*, uti ſperare jubemur, felicisſima gratulamur æterna; *Reverendiſſimæ Amplitudini tuæ*, diuturni fauſtiſſimique in ſeros annos Regiminis nova, eaque majora adhuc, in Dei, tuæ venerabilis Caniæ, propriámque gloriam hîc figenda inaugurari monumenta devotiſſimè anhelamus. Quæ cùm altero quodam *Salomone* indigeant, ipſiſſimum in *Te* humiliter reverentes, nil ampliùs, quàm *Aureum* omni exparte tibi *Seculum* apprecamur, vovemus, & optamus,

Reverendiſſimæ, Prænobilis, Ampliſſimæ & gratioſæ Dominationis tuæ

Devotiſſimi

Auguſtæ Vindel. die 24. Junii 1740.

Hered. Jeremiæ Wolffii.

Abb. 92: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 43 x 34,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 93: Johann Daniel Herz d. Ä., *Kreuzigung Christi*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 41,7 x 33,4 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 94: Johann Daniel Herz d. Ä., *Kreuzabnahme*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 38,8 x 32 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.





Abb. 95: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Jüngstes Gericht im Zeichen des Kreuzes*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 42,2 x 35 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 96: Jakob Wangner, *Kreuzauffindung*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 38,3 x 33 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.

Abb. 97: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Kreuzerhöhung*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 42,8 x 34,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 98: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Verherrlichung des Kreuzes durch Engel*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 41,4 x 34,7 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 99: Johann David Curiger, *Christus wird von Pilatus verurteilt und nimmt das Kreuz auf sich*, vor 1737, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 22 x 34 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 100: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Fall Christi unter dem Kreuz*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 24,7 x 31,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 101: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, S*imon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 24,3 x 31,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 102: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Die weinenden Frauen und Veronika, die Christus das Schweißtuch reicht*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 25,3 x 34 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 103: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Christus wird ans Kreuz genagelt*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 24,7 x 31,7 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 104: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Kreuzaufrichtung*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, 1731/32, 25,8 x 31 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 105: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Sieben letzte Worte: Lk 23,34*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 24,3 x 30,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 106: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Sieben letzte Worte: Lk 23,43*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 24,7 x 30,6 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 107: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Sieben letzte Worte: Mt 27,46*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 25,1 x 33,2 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 108: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, *Sieben letzte Worte: Joh 19,26*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 21,7 x 32,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 109: Johann David Curiger, *Sieben letzte Worte: Joh 19,30*, vor 1737, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 23,5 x 31,4 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 110: Johann David Curiger/Johann Daniel Herz d. Ä./Jakob Wangner, S*ieben letzte Worte: Lk 23,46*, 2. Hälfte 1730er-Jahre/1740, Kupferstich nach Johann Georg Bergmüller, wohl 1732, 24,3 x 31,4 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 103.



Abb. 111: Matthias Zink, *Kreuzaufrichtung*, 1720, Fresko, Harburg, Schlosskirche St. Michael (Gemeinnützige Fürst zu Oettingen-Wallerstein Kulturstiftung).



Abb. 112: Johann Georg Bergmüller, *Entwurf zu Sieben letzte Worte: Lk 23,34*, 1726, Feder in Braun, grau laviert, 22,5 x 29 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30349 Z.



Abb. 113: Johann Georg Bergmüller, *Kreuzerhöhung in Katholisch Heilig Kreuz Augsburg*, 1731/32, Fresko, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.



Abb. 114: Johann Georg Bergmüller, *Verehrung und Anrufung des Wunderbarlichen Guts in Katholisch Heilig Kreuz Augsburg*, 1731/32, Fresko, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.



Abb. 115: Johann Heiß/Stephan Maystetter, *Ansicht des ehem. Hochaltars von Katholisch Heilig Kreuz*, um 1700, Kupferstich, 63 x 36,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 28/50 (KRÄMER 1987, S. 118, Abb. 5).

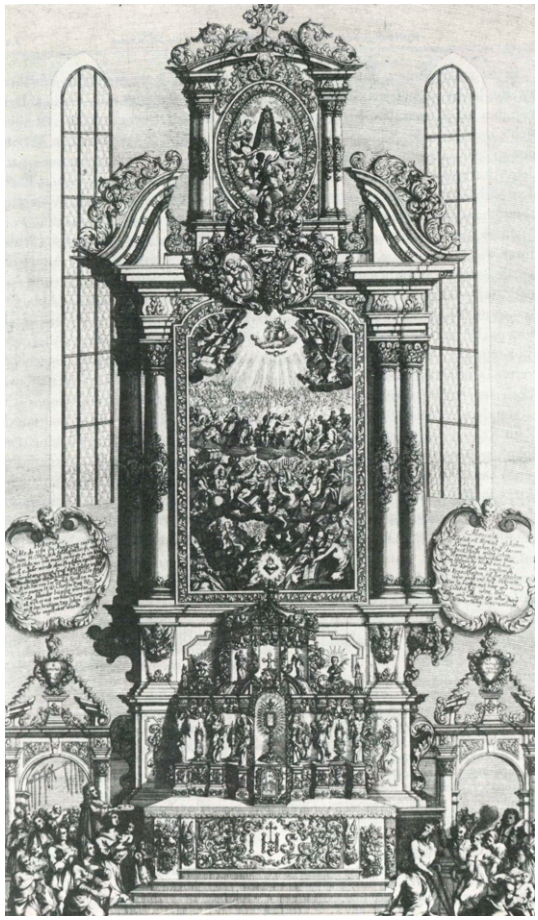


Abb. 116: *Chor von Katholisch Heilig Kreuz nach Osten*, vor 1944, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv (Ausschnitt aus AUGUSTYN 2019a, S. 135, Abb. 60).



Abb. 117: *Chordecke von Katholisch Heilig Kreuz Augsburg mit Bergmüllers Fresken*, vor 1944, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv (AUGUSTYN 2019a, S. 140, Abb. 66).

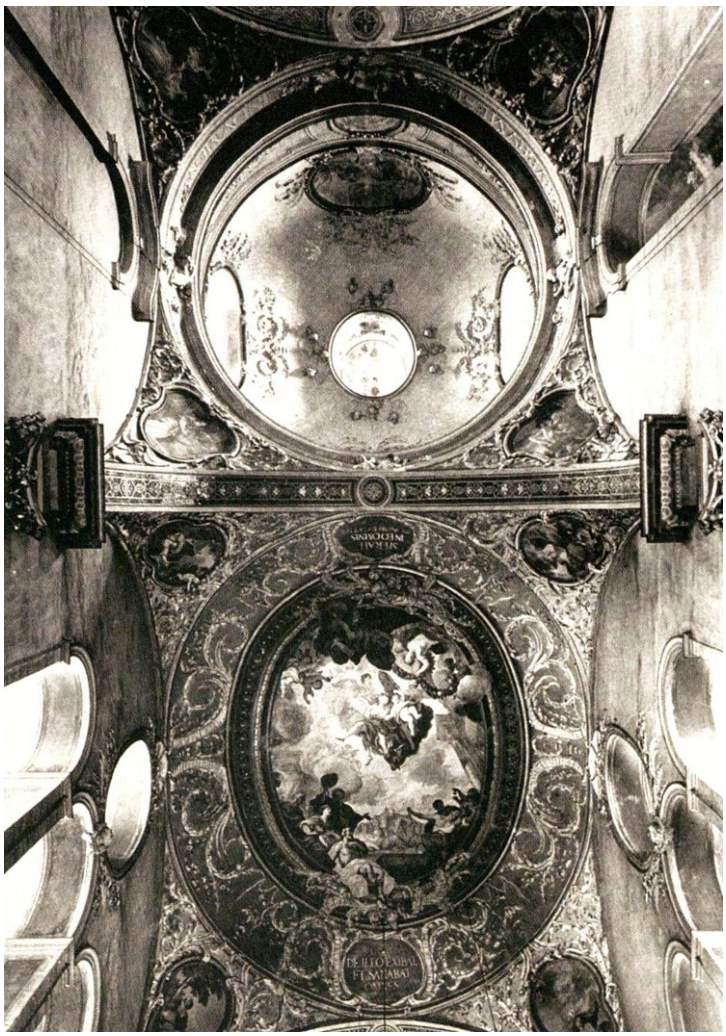


Abb. 118: Johann Georg Lederer, *Die Dirne Rahab rettet den Kundschaftern in Jericho das Leben*, 1734, Fresko, Klosterlechfeld, Wallfahrtskirche Maria Hilf (Hermetiker, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Hilf_(Klosterlechfeld)_07.jpg).



Abb. 119 (rechts): *Mitttelschiff in Katholisch Heilig Kreuz Augsburg nach Osten*, 1940, Augsburg, Archiv des Bistums Augsburg, Fotosammlung, Kirchen nach Dekanaten.

Abb. 120 (links): *Mitttelschiff in Katholisch Heilig Kreuz Augsburg nach Westen*, vor 1944, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.





Abb. 121: Peter Paul Rubens, *Kreuzabnahme*, 1612-14, Öl auf Tafel, 421 x 311 cm, Antwerpen, Liebfrauenkathedrale (Mari-massu, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Descent_from_the_Cross_-_WGA20212_(cropped).jpg).



Abb. 122: Unbekannter Stecher, *Kreuztragung*, um 1652, Kupferstich, 40,5 x 51,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1908-3631 (http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.344795).



Abb. 123: Johann Georg Bergmüller, *St. Blasius, Helfer für Mensch und Vieh*, 1727-29, Fresko, Ochsenhausen, Ehem. Klosterkirche St. Georg (Thomas Mirtsch, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Georg_Ochsenhausen_-_Deckenfresko_Hauptschiff_3.JPG).



Abb. 124: Johann Georg Bergmüller, *Bergpredigt*, 1748, Fresko, Augsburg, St. Anna (Eigene Aufnahme).



Abb. 125: Johann Georg Bergmüller, *Kreuzigung*, 1748, Fresko, Augsburg, St. Anna (Eigene Aufnahme).



Abb. 126: Johann Georg Bergmüller, *Weltgericht*, 1748, Fresko, Augsburg, St. Anna (Eigene Aufnahme).



Abb. 127: Johann Georg Bergmüller, *Entwurf zum Weltgericht,* 1748, Öl auf Papier auf Pappe aufgezogen, 27 x 39,9 cm, Augsburg, Evang. Kirchengemeinde St. Anna.



Abb. 128: Nicolas Dorigny, *Apollo und Daphne*, 1704, Kupferstich, Maße unbekannt, Heidelberg, Universitätsbibliothek (UBH/80 G 45 RES , Maffei, Paolo Alessandro /Rossi, Domenico de: Raccolta di statue antiche e moderne […]. Rom 1704, Tafel LXXXI).



Abb. 129: Peter Paul Rubens, *Christus am Kreuz*, 1627, Öl auf Holz, 51 x 38 cm Antwerpen, Snijders&Rockoxhuis, Inv.-Nr. 77.124 (https://www.snijdersrockoxhuis.be/en/to-see/collection/paintings/details?id=201&title=christ-on-the-cross).





Abb. 130: Johann Georg Bergmüller, *Auferstehung der Toten*, 1739, Öl auf Papier auf Leinwand, 36,4 x 27,3 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. 5255.



Abb. 131: *Freskenrest in St. Stephan Augsburg*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Fresko, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Fotosammlung.

Abb. 132: Balthasar Riepp, *Der hl. Ulrich und Beata von Welden*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (© Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 133: *Westwand in St. Stephan Augsburg*, vor 1944, Augsburg, Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 82, Abb. 36).



Abb. 134: Balthasar Riepp, *Ulrich und die Kanonisse*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 55, Abb. 4).



Abb. 135: Balthasar Riepp, *Schlacht auf dem Lechfeld*, 1756/57, Fresko, Augsburg, St. Stephan (BELLOT 2017, S. 133, Abb. 13).



Abb. 136: Balthasar Riepp, *Schlacht auf dem Lechfeld*, 1756/57, Fresko, Augsburg, St. Stephan (© Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 137: Balthasar Riepp, *Mose und die Flucht der Ägypter*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (BELLOT 2017, S. 135, Abb. 15).



Abb. 138: Balthasar Riepp, *Moses hält den Stab über die Ägypter*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (BELLOT 2017, S. 133, Abb. 14).



Abb. 139: Balthasar Riepp, *Maria auf dem Lebensbaum*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 61, Abb. 12).



Abb. 140: Balthasar Riepp, *Petrus und Paulus*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 61, Abb. 13).



Abb. 141: Balthasar Riepp, *Zwei Putten mit Spiegel*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan).



Abb. 142: Balthasar Riepp, *Stephanus vor dem Hohen Rat*, 1756, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 63, Abb. 15a).



Abb. 143: Balthasar Riepp, *Martyrium des Stephanus*, 1756, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 64, Abb. 15b).



Abb. 144 (rechts): Balthasar Riepp, *Jakob, auf dem Stein liegend*, 1756, Fresko, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 65, Abb. 17).

Abb. 145 (links): Balthasar Riepp, *David mit Steinschleuder*, 1756, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 65, Abb. 19).

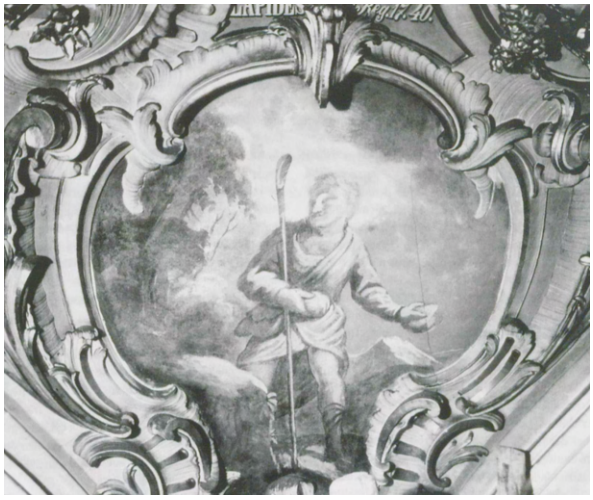




Abb. 146 (rechts): Balthasar Riepp, *Josua lässt zwölf Steine aufrichten*, 1756, Fresko, Augsburg, St. Stephan (KRÄNKL 2004, S. 65, Abb. 18).

Abb. 147 (links): Balthasar Riepp, *Ausschnitt der Musizierenden Engel*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan).





Abb. 148: *Westwand in St. Stephan Augsburg*, vor 1944, Augsburg, Kunst-sammlungen und Museen Augsburg, Fotosammlung.



Abb. 149: Balthasar Riepp, *Schreibender Engel zu Füßen des Lebensbaums*, 1757, Fresko, Augsburg, St. Stephan (Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan).



Abb. 150 (rechts): Balthasar Riepp, *Zentralgruppe der Steinigung des Stephanus*, 1756, Fresko, Augsburg, St. Stephan (Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan).

Abb. 151 (links): Balthasar Riepp, *Zuschauer bei der Steinigung des Stephanus*, 1756, Fresko, Augsburg, St. Stephan (Archiv der Benediktinerabtei St. Stephan).





Abb. 152: Balthasar Riepp, *Lechfeldschlacht*, 1744/45, Fresko, Seeg, St. Ulrich (Herbert Wittmann, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1744_Seeg_Schlacht_auf_dem_Lechfeld.jpg?uselang=de).



Abb. 153: Karl Nicolai, *Pfingstfest*, um 1943, Gouache nach Johann Joseph Anton Huber, um 1803, 63 x 50 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 20589.[2262]



Abb. 154: Cosmas Damian Asam, *Weihnachtsvision des hl. Bernhard von Clairvaux*, 1720, Fresko, Aldersbach, Ehem. Abteikirche Mariä Himmelfahrt (© Bildarchiv Foto Marburg/Albert Hirmer, Irmgard Ernstmeier-Hirmer).



2262 Nicolais Gouache ist aufgrund des schlechten Zustands des Freskos besser als eine Fotografie zur Visualisierung geeignet. Fotografie: MENATH-BROSCH 2009, Zweiter Teil. Werkkatalog, S. 236.

Abb. 155: Gottfried Bernhard Göz, *Kreuzigung Christi*, 1764, Tusche und Deckfarbe auf Papier, 37,2 x 28,3 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 3744.



Abb. 156: Bartholomäus Kilian, *Friedensgemälde*, 1668, Kupferstich, 45,1 x 35,5 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Graph 21/6 [1668] (https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:37-dtl-0000002816).



Abb. 157: Johann Georg Bergmüller, *Verehrung des Erlösers durch die reuigen Sünder*, 1725, Fresko, Augsburg-Pfersee, St. Michael (Eigene Aufnahme).



Abb. 158 (rechts): Johann Georg Bergmüller, *Kreuzauffindung*, 1730, Fresko, Stadtbergen, St. Nikolaus (Thomas Werthefrongel).

Abb. 159 (links): Johann Georg Bergmüller, *Kreuzerhöhung*, 1730, Fresko, Stadtbergen, St. Nikolaus (Thomas Werthefrongel).





Abb. 160: Johann Joseph Anton Huber, *Letztes Abendmahl*, 1797, Graue Feder, grau laviert, weiß gehöht, quadriert, 35,5 x 28,5 cm, Augsburg, Kunst-sammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G 12925.

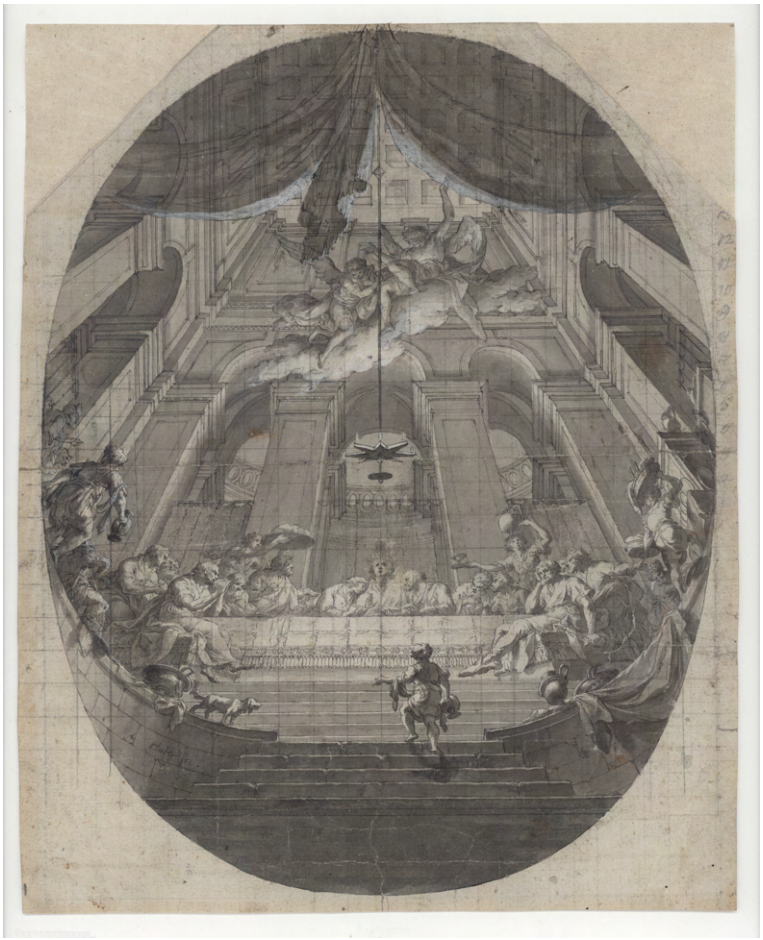
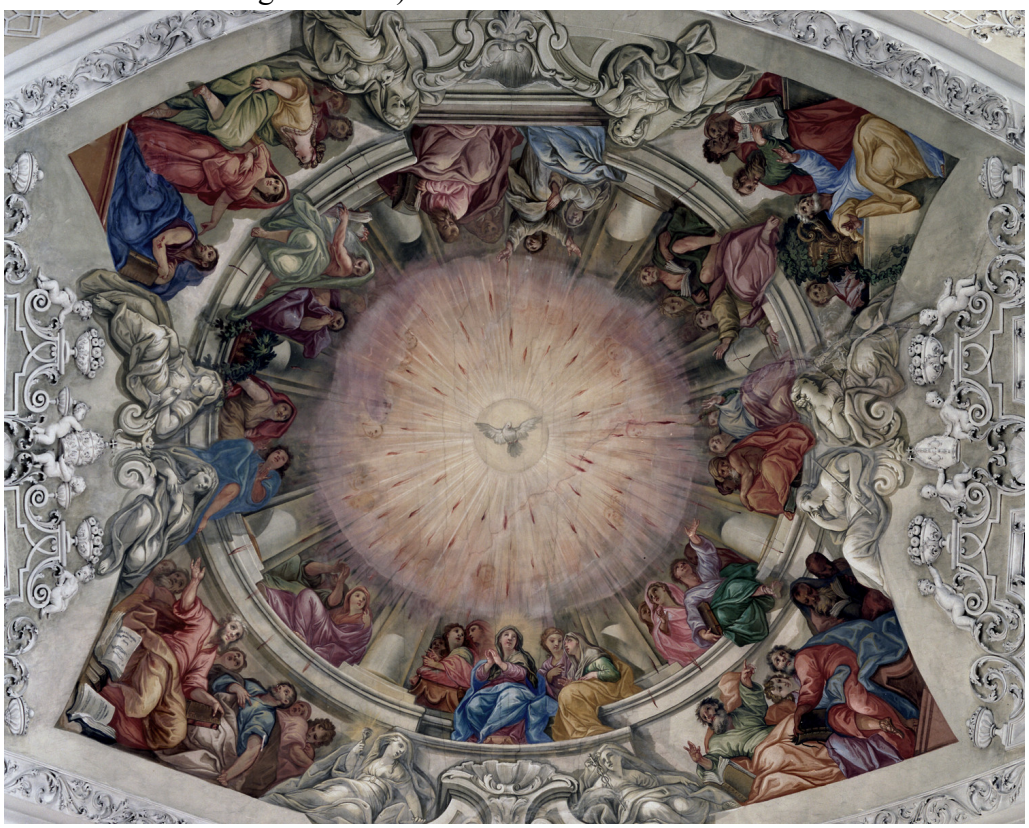


Abb. 161: Melchior Steidl, *Pfingstfest*, vor 1717, Fresko, Banz, St. Dionysius und St. Petrus (© Bildarchiv Foto Marburg/Jan Gloc).



6.4 Quellen- und Literaturverzeichnis

6.4.1 Archivquellen[2263]

AdBA = Archiv des Bistums Augsburg
AdBK = Archiv der Barfüßerkirche
BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana
BLB = Badische Landesbibliothek Karlsruhe
BSB = Bayerische Staatsbibliothek München
ELKAA = Evangelisch-Lutherisches Kirchenarchiv Augsburg
FA = Fuggerarchiv Dillingen
HAB = Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
NK ČR = Národní knihovna České republiky (Tschechische Nationalbibliothek) Prag
SBB = Staatsbibliothek Bamberg
SLUB = Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
StAA = Staatsarchiv Augsburg
StadtAA= Stadtarchiv Augsburg
SuStBA = Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

AdBA/Bauakten[2264]/DBA 270:
Rechnung Fa. Hatzelmann an Diözesanbauamt Augsburg vom 2. März 1962.
Brief Generalkonservator Kreisel des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege an Diözesanbauamt Augsburg vom 28. Dezember 1961.
Brief Generalkonservator Kreisel des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege an Diözesanbauamt Augsburg vom 3. Januar 1959.

AdBA/Bauakten/DBA 12 055:
Kostenberechnung vom 19. September 1994.
Aktenvormerkung zu Ortstermin am 6. Februar 1994 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege vom 10. Februar 1995.
Prüfung von Kirchenmalerrechnung vom 12. Februar 1997.

AdBA/BO 1670:
Typus Ecclesiarum Parochialium, quae ad Archidecanatum sive Archidiaconatum cathedralis Ecclesiae Augustanae pertinent. Descriptus Anni Dni 1615.
Prothocollum Visitationis Localis totius Archidiaconatus Augustani. Sub Reverendissimo Praenobili ac Gratioso Domino Domino Gerardo Guilhelmo a Dalberg Archidiacono peracto. Anno 1737.

AdBA/BO 2218:
Status animarum de ao 1781. In Parochia Cathedrali Augustana.

AdBA/BO 3335:
Designatio Communicantium et n Communicantium in Sancti Maurity Parochia. Auga Vindelicorum. Anno Domini 1740.

AdBA/BO 4466:
Numerus Communicantium et non communic. in Parochia ad S. Georg. Aug. Vinc. anno 1740.
Status Animarum Communicantium Augstae in Parochia S. Georgii M. ao 1750.
Status aarum Pfarr zu St. Georgen in Augspurg ao 1752.
Status Animarum Parochiae S Georgii Martyr Canoni: Reg: Later.: Augustae Vindelic: 1796.

2263 Archivalisch zugängliche Drucke bis 1850 sind hier ebenfalls nachweisen.
2264 Die Bauakten liegen im Amtsgebäude des Bistums Augsburg (Fronhof 4, 86152 Augsburg).

AdBA/BO 8326:
Copia Confirmationis legati certi obiqnota persona facti ad Confraternitatem S. Josephi ad S: Maritium Augustae cum obligatione ut singulis settimanis una missa legatur, 14. April 1693.

AdBA/BO 9362:
Unterthänigste Relation und [unleserlich] Gutachten über die Suspendierung derer Canonicaten bey dem Collegiat-Stift ad S. Mauritium in Augsburg vom 12. Mai 1778.
4., 1778/79.

AdBA/BO 9376:
Vicariae seu Beneficia. Insignis Ecclesiae Collegiatae ad Stum. Mauritium. Circa 1620.

AdBA/NL Placidus Braun K 11:
Geschichte des Collegiatstifts St. Moritz, o.J.
Geschichte von H. Kreuz. Copie des Ms. v. Placidus Braun im Ordinariatsarchiv Augsburg, o.J.

AdBK:
Mit Gott / Der Evangelischen / Kirchen / zu denen / Barfüssern / Kirchen Buch. / Das Bau Wesen / und / Andere Denckwürdige Begebenheiten / Betreffend. / Von A.o 1649. her.

BAV/ Vat. gr. 1291:
Claudius Ptolemäus: Procheiroi kanones. 813-820.
Online verfügbar unter https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1291 (02.01.2025).

BLB/Cod. Ettenheim-Münster 323:
Giggenbach, Joseph: Logica. Freiburg im Breisgau 1710.
Online verfügbar unter https://digital.blb-karlsruhe.de/id/5968061 (02.01.2025).

BSB/2 B.g.cath. 43-1:
Erhard, Thomas Aquinas: Biblia Sacra Vulgatae Editionis […]. Editio Secunda. Bd. 1. Augsburg 1726.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10212382-2 (02.01.2025).

BSB/2 B.g.cath. 43-2:
Erhard, Thomas Aquinas: Biblia Sacra Vulgatae Editionis […]. Editio Secunda. Bd. 2. Augsburg 1726.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10212383-7 (02.01.2025).

BSB/2 L.eleg.m. 92 l-1/2:
Picinelli, Filippo/Erath, Augustinus: MUNDUS SYMBOLICUS […]. Bd. 1. Köln 1694.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10495743-0 (02.01.2025).

BSB/2 Liturg. 11 eg:
Alopecius, Hero (Hrsg.): Antiphonarium oia pia Canonicarum horarum cantica […]. Köln 1537
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090351-4 (02.01.2025).

BSB/4 Bavar. 1275 h:
Meyer, Johann Leonhard: BEATISSIMI PATRIS VDALRICI TRANSLATIO ALTERA, IMPERATORIO-FRIDERICIANAE PIE CONRELATIVA. Augsburg 1762.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10333960-8 (02.01.2025).

BSB/4 Bavar. 3234 d-1701/25:
Langen, Johann Georg: Richtige Verzeichnuß […] Welche das zuruckgelegte 1722. Jahr/ In dieser des Heil. Röm. Reichs-Stadt Augspurg/ Evangelischen Theils/ gestorben sind […]. Augsburg 1723.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10346812-0 (02.01.2025).

BSB/4 Bibl.Mont. 76:
Baader, Clemens Alois: Art. Angermair (Placidus). In: Das gelehrte Baiern […]. Nürnberg/Sulzbach 1804, Bd. 1 (A - K), Sp. 30.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10932622-9 (02.01.2025).

BSB/4 Eur. 64 a:

o.A.: Friedens-Schluß […]. Mainz 1648.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10352623-5 (02.01.2025).

BSB/4 J.publ.g. 343:
Croph, Philipp Jakob: Das mit Krieges-Last gedrückte Und durch Wunder-Hülff erquickte Augspurg […]. Augsburg 1710.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10514981-8 (02.01.2025).

BSB/4 Mus.pr. 53:
Haym, Johannes: LITANIAE Textus triplex […]. Augsburg 1582.
Online verfügbar unter https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00001894 (02.01.2025).

BSB/Asc. 4572 s-1,1/16 :
Silbert, Johann Peter: Andächtige Besuchung des schmerzhaften Kreuzweges oder die Stationen (Silberklänge heiliger Andacht und Frömmigkeit, Bd. 1, Gabe 16). 3. Aufl. Augsburg 1836.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10267878-3 (02.01.2025).

BSB/Asc. 5556 i-1/2:
de Guevara, Antonio: Mons Calvariae: Ander Theil Deß Bergs Calvariae. Darinn die Sieben letzte wort […]. München 1603.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10270944-8 (02.01.2025).

BSB/Austr. 4110-3/4:
Ahorner, Joseph von: Biographische Notizen. von dem Maler Joseph Mages. In: Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol, 1808, 4, S. 303-308.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10011083-7 (02.01.2025).

BSB/Bavar. 90-1727:
Angermair, Placidus: FAMA MARIANO-WESSOFONTANA […]. München 1727.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10370293-7 (02.01.2025).

BSB/Bavar. 172-1,2:
Baader, Clemens Alois: Art. Wagner (Gotthard). In: Lexikon verstorbener Baierischer Schriftsteller des achtzehenten und neunzehenten Jahrhunderts. Augsburg/Leipzig 1824, Bd. 1/2, S. 304.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00000282-8 (02.01.2025).

BSB/Bavar. 172 a-2,1/2:
Baader, Clemens Alois: Art. Lomer (Gottfried). In: Lexikon verstorbener Baierischer Schriftsteller des achtzehenten und neunzehenten Jahrhunderts. Augsburg/Leipzig 1825, Bd. 2/1, S. 175f.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10370779-3 (02.01.2025).

BSB/Bavar. 448 d:
Braun, Placidus: Historisch-topographische Beschreibung der Diöcese Augsburg in drey Perioden (Bd. 2). Augsburg 1823.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10371670-0 (02.01.2025).

BSB/Cod.icon. 285:
Livre du toison d’or. Ende 16. Jahrhundert.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001351-7 (02.01.2025).

BSB/Don.Lud. 425-1:
Seida und Landensberg, Franz Eugen Freiherr von: Historisch-Statistische Beschreibung […]. Bd. 1. Augsburg/Leipzig 1810.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10727995-0 (02.01.2025).

BSB/H.ref. 52:
Brucker, Johann Jakob: Entwurf einer urkundenmäßigen Geschichte der evangelischen Pfarrkirche zum heiligen Creuze […]. Augsburg 1753.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11024082-6 (02.01.2025).

BSB/Hbh/Bh 446-7:
Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781 […]. Siebenter Band. Berlin/Stettin 1786.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10799333-6 (02.01.2025).

BSB/Hbh/Bh 446-8:
Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781 […]. Achter Band. Berlin/Stettin 1787.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10799334-1 (02.01.2025).

BSB/Hbks/X 5 e:
o.A.: Wegweiser für die Stadt Augsburg […]. Augsburg 1828.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10387807-6 (02.01.2025).

BSB/Hom. 2093 a:
o.A.: Andere Predig. Marianischer Gnaden-Brunn […]. In: Marianisches Erstes Jubel-Jahr […]. Augsburg 1715, S. XXXXIII-LXVI.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10464961-7 (02.01.2025).

BSB/Merc. 174:
Paritius, Georg Heinrich: Cambio Mercatorio, Oder Neu-erfundene Reductiones Derer vornehmsten Europaeischen Müntzen […]. o.O. 1717.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10291515-4 (02.01.2025).

BSB/Mus.pr. 6983:
Wagner, Gotthard: CYGNUS MARIANUS. Das ist: Marianischer Schwann. Vor seinem Tod Das Lob MARIAE auf das Annemlichist verkuendent. Augsburg 1710.

BSB/Or.fun. 152 f:
Hoë von Hoënegg, Matthias: Der alte Bund […]. Leipzig 1626.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10606282-1 (02.01.2025).

ELKAA 17a:
Evangelische St. Jakobs Kirche. Einnahm und Ausgab von Ao 1710 biß Ao 1752.

ELKAA 19:
Anno 1726: St. Jacobs Kirchen betreffentd.

FA/5.2.7d:
Nr. 59: Eine höchstlöbl: Hochgräfl: Fuggersch: Stüfftungs Administration. […] Dr. Schmirers Stüftung Directori. 9. 7bris 1715.

HAB/378.7 Theol. 2°:
Dilherr, Johann Michael: Heilig-Epistolischer Bericht / Licht / Geleit und Freud. Nürnberg 1663.
Online verfügbar unter http://diglib.hab.de/drucke/378-7-theol-2f/start.htm (02.01.2025).

NK ČR/51 A 000016:
o.A.: REGINA CAELI Corona Gloriae & Majestatis *Super Creaturam universam* Exaltata in Caelis MARIA HODIE In Thaumaturga Effigie sua toto Orbe Germano Celeberrima […]. Prag 1732.
Online verfügbar unter https://books.google.de/books?id=6OBdAAAAcAAJ (02.01.2025).

SBB/JH.Coll.vit.o.108(2:
Lipowsky, Felix Joseph: Art. Degle, auch Degler und Degeler (Franz Jos.). In: Baierisches Künstler-Lexikon. München 1810, Bd. 2, S. 220.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11709060-1 (02.01.2025).

SBB/JH.Geogr.it.o.5-a(1:
Rabiosus, Anselmus [Wekhrlin, Wilhelm Ludwig]: Reise durch Ober-Deutschland. Bd. 1. Salzburg/Leipzig 1778.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11709410-6 (02.01.2025).

SBB/JH.H.l.o.194:
Will, Georg Andreas: Geschichte und Beschreibung der Nürnbergischen Universität Altdorf. Altdorf 1795.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11710366-1 (02.01.2025).

SBB/JH.Top.o.22(2:
Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Zweiter Theil oder Nachtrag. Augsburg 1788.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11713396-8 (02.01.2025).

SBB/L.mus.o.4:
Lipowsky, Felix Joseph: Art. Wagner (Gotthard). In: Baierisches Musik-Lexikon. München 1811, S. 366.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727270-9 (02.01.2025).

SBB/MvO.Gen.q.18:
Stetten, Paul von: Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1762.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11747561-4 (02.01.2025).

SBB/Top.o.30:
Stetten, Paul von: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg […]. Augsburg 1788.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11779085-3 (02.01.2025).

SBB/Top.o.30-a:
Stetten, Paul von: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte […]. Augsburg 1779.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11779086-9 (02.01.2025).

SLUB/Theol.ev.asc.37,misc.2:
Dilherr, Johann Michael: Augen- und Hertzens-Lust. Nürnberg 1661.
Online verfügbar unter https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/84301 (02.01.2025).

StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/109:
Abbtey-Rechnung über all einnahm, und außgaab an gelt bey einem hochadel. frey weltl. Stüfft zu St. Stephan in augspurg. Von Mariae Himmelfahrt 1772 biß derzeit 1773.

StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/112:
Abbtey Rechnung Über alles Einnehm- und Ausgeben an Gelt bey einem Hochadel: Frey Weltl Damen-Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von Mariae Himelfahrt 1786. bis solche zeith 1787.

StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/114:
Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Außgeben an geld bey einem hochadel: Frey Weltl: Damen Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von Mariae Himelfahrt 1791 biß solche zeith 1792.

StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/116:
Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Ausgeben an geld bey einem Hochadel: Frey Weltl: Damen-Stüfft zu St. Stephan in Augsburg. Von M: Himelfahrt 1795 bis solche zeith 1796.

StAA/Damenstift St. Stephan/Literalien/120:
Abbtey-Rechnung über alles Einnehm und Ausgeben an Geld bey dem Hochadel: Frey Weltl: Damen Stüfft zu St: Stephan in Augsburg. Von M: Himelfahrt 1799 bis solche zeith 1800.

StAA/Hochstift Augsburg/NA A 3961:
Decretum Capitulare Vom 19. Februarij 1720. Vorhabende errichtung einer new Capell bey der gros U.L.Frau in dem Xgang.
Decretum Capitulare Perempttle den 9. April 1720. resolvierte erbawung der Grosen Muetter Gottes Kapell im Xgang.
Brief des Freiherrn von Polheim an das Domkapitel mit Kapitelsdekret vom 9. April 1720.
Decretum Capitulare Vom 17. Aprilis 1720. Von Architectore Gabrieli übergebene und angenomene Rüss Zu erbawung der New Gros Muetter Gottes Capell betr.

Ihro hochfürstl. Gdn. Zue Eychstätt de dato den 19ten April Anno 1720. Umb dero werckhmaister Gabrieli gdigst Zue Erlaub, den Vorhabend New Capell Paw bey d grossen Unßer Lieb Frau in dem xgang d allhiesig Dombkirch aufsichNehm Zue därff.
Recessus Capitularis Von dem 10ten Julij ao. 1720. Dem Hochgeistl: Eychstätt. Pau Directorj Herrn Gabrielj ist gedgst erlaubt word, den Neüen Capellen Paw bey der grossen Unßer lieben Frawen in dem Xgang ybernehmen zu derffen.
Ungefährl: überschlag über erbawung der neüen U:L:Frau Capellen, 29. Juli 1720.
Decretum Capitulare Vom 21. Augusti 1720. gelegte erste stain bey der neüen Muetter Gottes Capellen.
Decretum Capitulare Vom 23. Maij 1721. wegen Verfertigung der Gemählen in die neüe Capellen mit dem Mahler Zu schliessen Veranlaster accord.
Decretum Capitulare Vom 28ten Julij 1721. Von dem allhiesig Mallern Berkmüllern in der neüerbauth Capell Vorhabende Mallerey.
Decretum Capitulare. Vom 25. Augusti 1721. wegen der in der neüen Muetter Gottes Capell noch Zu mall stehend, und dem Maller nit anVeraccordiert 4. Emblemat.
Decretum Capitulare Vom 22. Septembris 1721. Wegen Zu bezahlung des Mallers Berckmüllers, und schlossers Ui U:L:Frauen Stockhs nöthig Suma Gelds, und dahin Verzünsl. überlassung 1000 fl.
Recessus Capitularis Von dem 1ten Julij Ao. 1722. Die deß H. Weichbischoffen hochwürd und Gden wegen der New eingeweichten Muetter gottes Capellen erstattete Danckhsagung, und wegen in ersagte Capellen verschafften New und kostbahren Altar dem oberhoffMarschallen H. Graff v Pollheimb abgelegte Danckhsagungs Complimenta Betr.

StAA/Hochstift Augsburg/NA A 5624:
Sitzungsprotokoll vom 26. Mai 1721.

StAA/Hochstift Augsburg/NA A 5680:
Sitzungsprotokoll vom 27. September 1780.

StAA/Hochstift Augsburg/NA A 5681:
Sitzungsprotokoll vom 14. Dezember 1781.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2061:
Jahr-Gellt-Rechnung Über Die Hochfürstl: Augsburg: Hoff-Camer. Johann Leonhardt Edlen von Behr Geheimben Conferenz Raths unndt Hoff-Camer Direcoris A. Vom 1. Juny 1729 biß vorder dahin 1730.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2062:
Jahr Gelt Rechnung Über Daß Hochfürstl. Augspurg. Hoffzahlamt. Gefuehrt von mir Antoni Bonaventura Netzer Hoffcamer Raths- und Hoffzahlmaister. Von 1. Juny 1739 biß vorder Jahr 1740.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2063:
Hochfürstl: Augspurg: Hoff Zahl: Amts Stück-Rechnung. Von Imo: Octob: 1749 : bis Ultimo May 1750.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2066:
Hochfürstl: Augspurg: Hof-Zahl-Amts-Rechnung. Vom Imo. Juny 1765 bis ult: May 1766.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2077:
Hochfürstlich-Augsburgische Hofzahlamts Rechnung pro Anno 1778.

StAA/Hochstift Augsburg/Augsburger Pflegämter/2086:
Hochfürstl: Augsburg: Hochzahlamts Stück-Rechnung Vom 1ten Decemb: 1797 usq: Ult: April: 1798.

StAA/Reichsstift St. Ulrich und Afra/MüB/244:
Eingaben an den Reichshofrat und Verfügungen desselben, das Schuldenwesen des Stifts betreffend, Brief von Abt und Konvent an den Reichshofrat vom 31. Mai 1777.

STAA/Augsburg – Stift Hl. Kreuz/MüB/9:
Gründungsgeschichte des Stifts Hl. Kreuz, 1708.

StAA/Augsburg – Stift St. Georg/Literalien/17:
Kasten Rechnung über alle Einnahmen und Ausgaben des Getraidts, und erlößten Geldts des Klosters zu St. Georgen, von dem Io August 1785 bis so in dem Jahrn 1786.

StAA/Augsburg – Stift St. Georg/Literalien/18:
Register über alle Einnahmen an Gülten, Bodenzinnsen, Wiesgülten und anderen Gfällen, dan [unleserlich] und Hauszinnsen pro 1785/86.

StadtAA/00405/53 tom I:
Lit. AA. Schreiben […] wegen Des erbärmlichen Zustandes der Stadt Augspurg. Anno. 1703.
1713. Lit EE. das bildermachen […] betreffend.
Ratsdekret vom 28. Juni 1718.

StadtAA/00405/606:
VERZEICHNUS Deren Milden Gaben Welche CHRISTLICHE EVANGELISCHE POTENTATEN STÄTTE UND GEMEINDEN AUGSPURG. CONFESSION […] Freywilliglich und Mildiglich mittgetheilet haben, 1650/51.

StadtAA/00405/637:
Herren Canonici in dem Hochen Dom-Stifft und deren Bedienten vom 3. Mai 1719.

StadtAA/00405/690:
Beilage 26 zu Beilage 25 vom 26. August 1747.
Beilage 29 vom 17. September 1747.
Sessio VIta. Actum et continuatum d. 7. Oct. 1747.
Sessio XVII. Actum d. 20. Xbris 1747.
Sessio XIX. Actum d: 13. Jan. 1748.
Sessio XXIII. Actum d: 10. Febr. 1748.
Beilage 49 vom 12. Februar 1748.
Sessio XXVI. Actum d: 4. April 1748.
Sessio XXVIII. Actum d: 14. April 1748.
Beilage 80 vom 9. Mai 1748.
Sessio XXXII. Actum d. 11. May 1748.
Sessio XLIII. Actum d: 27.st July 1748, S. 143f.
o.A.: Der von dem Kirche-Dach herab-redende Zimmer-Geselle: Oder Spruch-Rede, welche aus Gelegenheit des mit GOttes Beystand meistens glücklich zu End gebrachten Reparations-Baues der Evangelischen Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Anna in Augspurg […] zum Druck befördert worden. Augsburg 1748.

StadtAA/00405/691 tom III:
Gedicht zur Vollendung des Reparationsbaus bei St. Anna, 1748.

StadtAA/00405/700 tom III:
Consignatio der am Sonntag Judica d. 31 Mart: 1748 von allen 6. Evangel. Pfarr-Gemainden erhobenen Zweyten Kirchen Collecte.

StadtAA/00405/721 tom XII:
Jahr Rechnungen von der St. Anna Kirch. De Ao. 1700.

StadtAA/00405/721 tom XVIII:
Jahr Rechnung der Zechpfleg zu St. Anna Von Ao. 1727.

StadtAA/00405/721 tom XXIII:
Rechnung über Einnahm u : Außgaab der Zech Pfleg bey d Evange. Haupt-Pfarr-Kirch zu St. Anna in Augspurg. Ao. 1747.

StadtAA/00405/721 tom XXIV:
Geld : Rechnung über Einnahm und Ausgaab der Zech : Pfleg bey der Evangel: Haupt-Pfarr-Kirchen zu St. Anna in Augspurg : pro Anno 1750.

StadtAA/00405/721 tom XXIX:
Geld- und Getreyd-Rechnung der Zechpflege von St. Anna Kirchen p. 1790.

StadtAA/00405/721 tom XXIX:

St: Anna Zechpfleg Rechnung vom Jahr 1800.

StadtAA/00405/748 tom I:
gedruckte Predigt zur anstehenden Kollekte, 1723.

StadtAA/00405/754:
Cassa Buch BK 1699[-1707].

StadtAA/00405/756:
Cassa-Buch BK 1713[-1731].

StadtAA/00405/759:
Jahrrechnungen Barfüßerkirche 1750-1765.

StadtAA/00405/823 tom II:
Kirchen Rechnung, [unleserlich] beider Zechpflegere zum Heyligen Geist oder Spithal. 2Tes Quartal, Von Reminiscere bis Pfingsten ANNO 1702.
Jahr-Rechnung der Hospital-Kirchen zum H. Geist genannt von Ao. 1743. übergeben von dermaligen Zech-Pflegeren Philipp David Janner und Johann Christian Machon.
Jahrs Rechnung der Evangel. Pfarr-Kirche zum H. Geist oder Hospital. Einem Wohllöblichen Ober-Convent Aug: Confessionis unterthänigst übergeben von denen Ends unterschriebenen Zech- oder Kirchen-Pflegern pro Ao. 1750.

StadtAA/00405/823 tom III:
Rechnung über sämtliche bey der Evangelischen Pfarr-Kirchen zum Heiligen Geist oder Hospital vorgefallene Einnahmen und Ausgaben vom I. Ianuarii bis letzten December des 1774. Jahrs.

StadtAA/00405/823 tom IV:
Rechnung der Evangelischen Kirche zum Heil: Geist, am Hospital. vom 1. Januar biß lezten December des 1780. Jahrs.

StadtAA/00405/823 tom VI:
Rechnung über die bei Evangelischen Pfarr-Kirchen zum Heil. Geist am Hospital vorgekommenen Einnahmen und Ausgaben vom 1.ten Januar bis letzten December 1800.

StadtAA/00405/872 tom II:
Kurzer historischer Bericht von der Kirchenpfleg der Evangelisch Kirche zum H: Creutz, aus alten Documenten zusamengetragen, von M. G. [Nachname unleserlich]. ao. 1726 als langjährig gewester Zech Pfleger abgetretten.
Rechnung über die Einnahmen und Außgaben bey Gelegenheit des : den 28.gsten Oct : 1753 in der Evangelischen Pfarr: Kirchen zum H. Creutz begangenen Hundertjährigen Einweyhungs : Festes.

StadtAA/00405/884 tom III:
Zech Pfleg Rechnung vonn der Evangel. Kürchen zum Heyl. Kreutz vonn Jahr Anno 1700.
Jahr Rechnung von Ao. 1709. An der Kirche zum H. Creutz.

StadtAA/00405/884 tom IV:
Zechpfleg Rechnung von der Kirche zum Heiligen Creutz A.C. über das Jahr 1729.
Zech Pfleg Rechnung von der Kirche zum Hl. † von Ao. 1730.

StadtAA/00405/884 tom V:
Ao 1752. Zech Pfleg der Kirchen zum Heyl Creutz A.C.
H. Creuz Kirchen Rechnung pro ao. 1759.

StadtAA/00405/884 tom X:
Mit Gott ao. 1800! Jahres Rechnung der Zechpflege bey der Evangelisch Pfarr Kirche zu Hl Creutz geführt von Emanuel Hartmann.

StadtAA/00405/899 tom II:
Rechnung die Evang Kürchen zu St. Jacob betreffend. Anno 1700.

StadtAA/00405/899 tom III:
Der Evang Kirchen zu St. Jacob Jahr Rechnung von ao. 1739.
St. Jacobs Kirchen Rechnung de Ao. 1752.

StadtAA/00405/899 tom IV:
Rechnung der Evangelischen Sanct Jacobs-Kirche Zech-Pfleg in Augsburg de Ao 1787. Mit Beylagen von No 1. bis No. 58.
Rechnung der Evangelischen St: Jakobs-Kirchenpfleg d : Anno 1800. Mit Beilagen von Nro. 1 – 61 inclusive.

StadtAA/00405/925:
RECHNVNGEN DER ZECH PFLEG ZV ST. VLRICH VND AFFRA IN AVGSPVRG, 1688-1756.

StadtAA/00405/932 tom II:
Anno Domini 1699/1700. Rechnung und Einnehmen der Zechpfleg zu St. Ulrich und Affra in Augspurg an Zinsen und Gefällen, von primo May A: 1699. an, biß lezten aprill A: 1700 unter mein Jonae Daniels von Rauners, Peter Neuß, und Michael Bentzen, als dermalligen Zech-Pflegern, Verwaltung beschehen.

StadtAA/00405/932 tom III:
Anno Domini 1734. Rechnung von Einnahm und Ausgaab der Zech-Pfleg zu St: Ulrich und Affra in Augspurg an Zinßen u Gefällen vom 8.bris 1734 biß [28. September 1735] unter Verwaltung dermahligen Zech-Pfleger Andreas von Scheidlin. Abraham Drentwet. Georg Friderich Eckert.

StadtAA/00405/932 tom IV:
Zech Pfleeg Rechnung der St. Ulerichs Kirchen A: C: von Primo. Jannuarii bis Ultimo December Anno : 1773.

StadtAA/00405/932 tom V:
Jahrrechnungen St. Ulrich 1776-1800, Mit Gott Ao. 1800 in Augsburg.

StadtAA/00409/A 28 2:
Jahrrechnungen der Dompfarrei-Zechpflege 1724, 1727-37, 1739, 1742-47, 1749, 1750, 1766-1773.

StadtAA/00409/A 36:
Rechnung Über Eines hochadel: freyweltl: Stüfft zue St. Stephan zu Augspurg, Stüfft und Pfarr Kürchen Bau.

StadtAA/00409/B15 d 21:
Augsburg. St: Georgs Pfarr Kirche. Untersuchung des Kloster Vermögens Zustandes, wegen der Vorhabenden neuen Wahl eines Prälaten 1774 betr.

StadtAA/00409/B 31 1:
Jahrrechnungen der Zechpflege zu St. Stephan 1739-1774.

StadtAA/00409/L 163:
Baurechnungen von St. Georg, 1680-1703.

StadtAA/40014/Karten- und Plansammlung/KPS_2352:
Projekt einer neuen Haupt-Facade an der Barfüßerkirche in Augsburg, 1830.

StadtAA/40014/Karten- und Plansammlung/KPS_2353:
Projekt einer neuen Seiten-Facade an der Barfüßerkirche in Augsburg, 1830.

StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/53:
Ordenliches Einschreib-Buech Der Erbarn von Maller: Blaser: Bildhauer: Goldschlager: auch Gold: und Silberdrathzieher allhier in Augsburg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1686.

StadtAA/Historischer Verein für Schwaben/54:
Ordentliches Einschreib Buch, Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wie auch Goldschlager: allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht, und angefangen Anno 1717.

StadtAA/00405/Kirchen und Klöster/Barfüßerkirche/7 :
Berechnung, der Einnahme und Außgaben, der Evangel. Barfüßer Kirchen, den Neuen Orgel-Bau daselbst betr: de Annis 1754. 55. 56. 57. et 58.

StadtAA/Kirchen und Klöster/Katholisch Heilig Kreuz, 19:
Befestigungs Puncten des freywilligen Liebs Verbündnis zum Wunderbarl: hochwürdigsten Guett bey Heyl: Creüz in Augspurg.

StadtAA/Kirchen und Klöster/St. Moritz/27e:
Summarische Verzeichnuß der Bau Unkosten. Wohllöbl Collegiat Stifts Kirch zu St. Moritz. Vom 29 Jenners 1715 bis 20 July desselben Jahrs.
Extractus prothocolli Mauritiani Capituli den Kirchbau allda betreffend, 1714-1718.

StadtAA/unverzeichnet:
Haberstock, Eva: Die Zerstörung Augsburgs wahrend und nach dem Zweiten Weltkrieg. Eine denkmalpflegerische Bilanz. Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium. Augsburg 2004.

SuStBA/2 Aug 199:
Langenmantel, David/Brucker, Jacob: Historie Des Regiments In des Heil. Röm. Reichs Stadt Augspurg […]. Augsburg 1734.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11193818-6 (02.01.2025).

SuStBA/2 Aug 202 -177:
Lomer, Gottfried: Bey dem Christell-Lomerischen Hochzeit-FESTIN wollte Nebst Anwünschung alles Göttlichen Seegens Denen Verehlichten gratuliren G. L. Altdorf 1721.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11193990-2 (02.01.2025).

SuStBA/2 Gs 62:
Bayrhammer, Philipp: Historia Imperialis Canoniae Roggenburgensis […]. Ulm 1760.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11196596-3 (02.01.2025).

SuStBA/2 H 308 -1:
Sandrart, Joachim von: Der Teutschen Academie Zweyter Theil […]. Nürnberg 1675.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11197914-6 (02.01.2025).

SuStBA/2 Kst 31:
Bergmüller, Johann Georg: ANTHROPOMETRIA […]. Augsburg 1723.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11198707-6 (02.01.2025).

SuStBA/2 Cod S 231:
Nr. 372, Bericht Hieronymus Sperlings an Paul von Stetten, 1762-1769.

SuStBA/4 Aug 3:
Rein, Joseph Friedrich: Eigentliche Abbildung derer […] Evangelischen Kirchen in Augspurg. Augsburg 1749.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11206045-1 (02.01.2025).

SuStBA/4 Aug 53:
Wieland, Johann Friedrich: Das hoch-beehrte Augspurg […]. Augsburg 1690.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11206102-9 (02.01.2025).

SuStBA/4 Bio 702 -24:
Giggenbach, Joseph: Unvernünfftige Zäher Uber den Freuden-vollen Todt […]. Eichstätt 1730.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11210407-6 (02.01.2025).

SuStBA/4 Cod S 25:
Augspurger Chronica. darinnen Kürtzlich, jedoch Warhafftig aufgezeichnet zu finden die Geschichten. Was sich In dißer deß Heil. Röm: Reichs-Freyen Statt Augspurg zugetragen. Ao. 1755.

SuStBA/4 Kst 1918:
Ripa, Cesare: Iconologia […]. Rom 1603.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11216093-7 (02.01.2025).

SuStBA/4 S 208:
o.A.: CONTINVATIO Der kurtzen Relation / was bey eines Römischen Königs / und anderm / in der Römischen Kayserlichen Reichstatt Augspurg / von dem 25. May / biß auff den 4. Junij. Anno 1653. Denckwürdiges vorgangen. Augsburg 1653.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11222715-1 (02.01.2025).

SuStBA/Aug 278
Braun, Placidus: Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg. Aus ächten Quellen zusammengetragen. Augsburg 1817.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10371681-1 (02.01.2025).

SuStBA/Aug 373:
Christell, Johann Martin: Besondere und ausführliche Nachrichten Von der Evangelischen Barfüsser- und St. Jacobs-Kirchen In Augspurg […]. Augsburg 1733.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11233296-9 (02.01.2025).

SuStBA/Aug 3847:
Lomer, Gottfried: Frieden-Fests Predig / so abgeleget worden […] Anno 1724. d. 8. Augusti. Augsburg 1724.
Online verfügbar unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11234622-0 (02.01.2025).

SuStBA/Graph 21/6:
Augsburger Friedensgemälde 1651-1736.
Online verfügbar unter https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:37-dtl-0000002816 (02.01.2025).

SuStBA/Graph 28/51:
Innenansicht: In dieser Jacobs-Kirch, Las du, ô GOTT erschallen […].

SuStBA/Tonk 1053 -1:
Wagner, Gotthard: Musicalischer Hof-Garten […]. Augsburg 1717.

6.4.2 Literaturverzeichnis

ABTEI SAINT-PIERRE DE SOLESMES 1961
Abtei Saint-Pierre de Solesmes (Hrsg.): The Liber Usualis. With Introduction and Rubrics in English. PDF-Datei. In: Introibo.net. Tournai/New York 1961, 2340 S. Online verfügbar unter https://media.churchmusicassociation.org/pdf/liberusualis.pdf (02.01.2025).

AGHIO/BARBILLON/LISSARRAGUE 2000
Aghio, Irène/Barbillon, Claire/Lissarrague, François: Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst. Stuttgart 2000.

ANDRES 2010
Andres, Emmanuel: Benediktinerabtei St. Stephan in Augsburg. Lindenberg im Allgäu 2010.

ASKANI 1997
Askani, Hans-Christoph: Gründonnerstag- 1. Kor 11,23-26. In: Calwer Predigthilfen, 1997/98, Reihe II, 1. Halbband, S. 184-191.

AUGUSTYN 2024a
Augustyn, Wolfgang: Ulrichskreuz und Ulrichskreuze. Heiligenverehrung und Wallfahrtsandenken im Zeichen des Kreuzes. In: Ulrichsjubiläum 2023/24. Mit dem Ohr des Herzens. Dokumentation (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2024). Hrsg. von Thomas Groll/Christoph Goldt/Walter Ansbacher. Weißenhorn

2024, S. 387-396.

AUGUSTYN 2024b
Augustyn, Wolfgang: Ulrichskelch, 10. Jh. (?), nach 1183 oder um 1220/30. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 63, S. 294f.

AUGUSTYN 2024c
Augustyn, Wolfgang: Hans Weiditz: Übergabe des Ulrichskreuzes, 1520. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 37, S. 236f.

AUGUSTYN 2019
Augustyn, Wolfgang: Kirche und Kloster. Zu Baugeschichte und Ausstattung (um 1200-1806). In: König, Bürger, Bettelmann. Treffpunkt Heilig Kreuz in Augsburg. Hrsg. von Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2019, S. 120-156.

AUGUSTYN 2016
Augustyn, Wolfgang: Art. Verhelst, Placidus Aegidius. In: Neue Deutsche Biografie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2016, Bd. 26, S. 759f.

AUGUSTYN 2013
Augustyn, Wolfgang: Art. Steidl (auch Steudel), Martin Melchior Michael. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2013, Bd. 23, S. 120f.

AUGUSTYN 2011a
Augustyn, Wolfgang: Die Kirchenbauten vor dem Neubau der spätgotischen Basilika. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 450-509.

AUGUSTYN 2011b
Augustyn, Wolfgang: Die Klostergebäude von St. Ulrich und Afra vom Frühmittelalter bis zu ihrer Zerstörung. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 657-816.

AUGUSTYN 2011c
Augustyn, Wolfgang: Die Klostergebäude von St. Ulrich und Afra vom Frühmittelalter bis zu ihrer Zerstörung. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. II. Bildband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 95-161.

AUGUSTYN 2006
Augustyn, Wolfgang: Die Decken- und Wandgemälde in der Stifts- und Pfarrkirche St. Moritz. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 467-502.

AUMÜLLER U.A. 2012
Aumüller, Thomas u.a.: Der Augsburger Dom – ein verkannter Großbau der ersten Jahrtausendwende. Neue Befunde zu Architektur und Dekorationssystem. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Bericht (Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 2010/2011). Hrsg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. Berlin/München 2012.

BABUCKE U.A. 2002
Babucke, Volker u.a.: Untersuchungen im Heilig-Geist-Spital zu Augsburg. Schwaben. In: Das archäologische Jahr in Bayern, 2001/2002, S. 153-157.

BACKMUND 1973
Backmund, Norbert: Die Kollegiat- und Kanonissenstifte in Bayern. Windberg 1973.

BACKMUND 1966
Backmund, Norbert: Die Chorherrenorden und ihre Stifte in Bayern. Passau 1966.

BAER 1998a
Baer, Wolfram: Art. Stadtarchiv Augsburg. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/stadtarchiv/5511 (02.01.2025).

BAER 1998b
Baer, Wolfram: Art. Zwinglianer. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/zwinglianer/5991 (02.01.2025).

BAER 1998c
Baer, Wolfram: Art.: Wagenhals. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/wagenhals/5795 (02.01.2025).

BAIER 2013
Baier, Helmut: Zwischen Tradition und Zeitgeist – Die Gemeinde nach dem Zweiten Weltkrieg. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 717-747.

BAIER 1984
Baier, Helmut: Die evangelische Kirche zwischen Pietismus, Orthodoxie und Aufklärung. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 519-529.

BAKKER 2004
Bakker, Lothar: Frühes Christentum und Siedlungskontinuität in Augsburg. In: Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2004). Hrsg. von Manfred Weitlauff/Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2004, S. 42-51.

BALK 1994
Balk, Thomas: Kirche „Zu den Barfüßern“ Augsburg (Schnell, Kunstführer, Bd. 2079). Regensburg 1994.

BALK 1992
Balk, Thomas: St. Laurentius und Elisabeth. Aulzhausen/St. Johannes Baptist und Maria Magdalena. Mühlhausen (Schnell, Kunstführer, Bd. 2025). München/Zürich 1992.

BALK 1991
Balk, Thomas: St. Georg. Augsburg-Haunstetten. Muttergotteskapelle. Schnell, Kunstführer, Bd. 1817). München/Zürich 1991.

BAND 1999
Band, Dorothea: Kostbares Altargerät der Barfüßerkirche. In: „Gott zu Lob und Ehren“. Kostbares Altargerät der Barfüßerkirche Augsburg. Hrsg. vom Pfarramt der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Augsburg – Zu den Barfüßern. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 1999, S. 35-96.

BANGERT 2022
Bangert, Kurt: Gott im liberalen Christentum. Vom gnädigen Gott der Reformation zum Posttheismus des 21. Jahrhunderts. PDF-Datei: In: Springer Link, 17.03.2022, 465 S. Online verfügbar unter https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-658-36237-9.pdf?pdf=button%20sticky (02.01.2025).

BASSERMANN 2017
Bassermann, Wolfgang: Die Zeichnungen Johann Baptist Zimmermanns (1680 -1758). Ein Beitrag zur Münchener Künstlerzeichnung des 18. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. PDF-Datei. In: Ludwig-Maximilians-Universität München. Elektronische Hochschulschriften. 2017, 468 S. Online verfügbar unter https://edoc.ub.uni-muenchen.de/25618/7/Bassermann_Wolfgang.pdf (02.01.2025).

BÁTORI 1984

Bátori, Ingrid: Reichsstädtisches Regiment, Finanzen und bürgerliche Opposition. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 451-456.

BÁTORI 1969
Bátori, Ingrid: Die Reichsstadt Augsburg im 18. Jahrhundert. Verfassung, Finanzen und Reformversuche (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 22). Göttingen 1969.

BAUER 2020
Bauer, Markus: Beobachtungen zur Augsburger Kunst des 18. Jahrhunderts. Norderstedt 2020.

BAUER 2000
Bauer, Hermann: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. München/Berlin 2000.

BAUER 1991
Bauer, Hermann: Die Bildprogramme des 18. Jahrhunderts in bayerischen Klöstern. Eine Selbstbestätigung vor dem drohenden Ende. In: Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 21/91. Hrsg. vom Haus der Bayerischen Geschichte). Hrsg von Josef Kirmeier/Manfred Treml. Ausstellungskatalog Kloster Benediktbeuren 1991. München 1991, S. 36-42.

BAUER/BAUER 1985
Bauer, Hermann/Bauer, Anna: Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko. Regensburg 1985.

BAUER/EPPLE 2022
Bauer, Markus/Epple, Alois: Johann Georg Bergmüller. Druckgrafik (Teil 2: Serien, Bd. 1). Norderstedt 2022.

BAUERREISS/SCHNELL 1972
Bauerreiss, Romuald/Schnell, Hugo: Der Heilige Berg. Andechs (Die Großen Kunstführer, Bd. 19). 2., überarbeitete Aufl. München/Zürich 1972.

BECK 2003
Beck, Otto: Kirchen und Kapellen in Bad Buchau. Ein Führer durch seine Gebetsstätten. Lindenberg im Allgäu 2003.

BECKER 1981
Becker, Udo: Art. Tierkreis. In: Lexikon der Astrologie. Astrologie. Astronomie. Kosmologie. Freiburg/Basel/Wien 1981, S. 277-284.

BECKER 2024
Becker, Rainald: Heiligkeit – Stille – Öffentlichkeit. Der Augsburger Domplatz in der Neuzeit. In: Ulrichsjubiläum 2023/24. Mit dem Ohr des Herzens. Dokumentation (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2024). Hrsg. von Thomas Groll/Christoph Goldt/Walter Ansbacher. Weißenhorn 2024, S. 497-546.

BECKER-CANTARINO 1982
Becker-Cantarino, Barbara: Rezension von: Filippo Picinelli: Mundus Symbolicus. Mit einer Einleitung und einem bibliographischen Beitrag von Dietrich Donat (Emblematisches Cabinet, Bd. 8). Hildesheim/New York 1979. In: Daphnis, 1982, 4, S. 814f.

BELLOT 2018
Bellot, Christoph: Augsburger Rokoko: Die ehemalige Damenstiftskirche St. Stephan. Teil III. In: Stephania, 2018, S. 124-161.

BELLOT 2017
Bellot, Christoph: Augsburger Rokoko: Die ehemalige Damenstiftskirche St. Stephan. Teil II. In: Stephania, 2017, S. 116-148.

BELLOT 2015
Bellot, Christoph: Augsburger Rokoko: Die ehemalige Damenstiftskirche St. Stephan. Teil I. In: Stephania, 2015,

S. 144-167.

BELLOT 2011
Bellott, Christoph: Die spätgotische Basilika von St. Ulrich und Afra. Baugeschichte – Funktionen – Stifter. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 510-656.

BELLOT 2009
Bellot, Christoph: Zur Barockausstattung des Augsburger Doms. In: Der Augsburger Dom in der Barockzeit. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2009. Berlin/München 2009, S. 26-45.

BELLOT 2006
Bellot, Christoph: Die Apostelfiguren von Ehrgott Bernhard Bendel in St. Moritz. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 399-444.

BELLOT 1984
Bellot, Josef: Politische Ereignisse und Festlichkeiten. In: Geschichte der Stadt Augsburg. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 451-456.

BERG 1989
Berg, Karin: Zur Rekonstruktion der Deckengemälde in der Marienkapelle des Augsburger Domes 1986-1988. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 1989 (für das Jahr 1986), S. 221-242.

BERSCHIN 2004
Berschin, Walter: Die frühe Verehrung der heiligen Afra. Von Venantius Fortunatus bis St. Ulrich. In: Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2004). Hrsg. von Manfred Weitlauff/Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2004, S. 34-41.

BERSCHIN/HÄSE 2020
Berschin, Walter/Häse, Angelika: Gerhard von Augsburg. Vita Sancti Uodalrici. Die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Ulrich. lateinisch – deutsch. Mit Kanonisationsurkunde von 993 (Editiones Heidelbergenses, Bd. 24). 2., verbesserte Aufl. Heidelberg 2020.

BESTLE-HOFFMANN 2022
Bestle-Hoffmann, Verena: Art. Wolcker. In: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. von Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff. Berlin/Boston 2022, Bd. 117, S. 63f.

BIANCHI 2008
Bianchi, Lorenzo: Die Apostelgräber. Johannes. Das Lamm, das schwach zu sein scheint, ist doch der Sieger. In: 30Tage. In Kirche und Welt. 2008, Nr. 12. Online verfügbar unter https://www.30giorni.it/articoli_id_20349_l5.htm (02.01.2025).

BIEDERMANN 1998
Biedermann, Rolf: Art. Kupferstich. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/kupferstich/4530 (02.01.2025).

BIEGER 2013
Bieger, Eckhard: Das Bilderlexikon der christlichen Symbole. Leipzig 2013.

BIERITZ 1994
Bieritz, Karl-Heinrich: Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart. 2., überarb. Aufl. München 1994.

BISCHOFF 2006
Bischoff, Franz: Bau- und Ausstattungsgeschichte von St. Moritz von den Anfängen bis zur Barockisierung. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot

Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 316-340.

BISCHOFF 1999
Bischoff, Franz: Burkhard Engelberg. „Der vilkunstreiche Architector und der Statt Augspurg Wercke Meister“. Burkhard Engelberg und die süddeutsche Architektur um 1500. Anmerkungen zur sozialen Stellung und Arbeitsweise spätgotischer Steinmetzen und Werkmeister (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 18). Augsburg 1999.

BÖHM 1968
Böhm, Cordula: Franz Georg Hermann. Der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Maximiliansuniversität zu München. München 1968.

BÖRGER 1999
Börger, Raphael M.: 800-jähriges Jubiläum 1199-1999. Das Wunderbarliche Gut zu Heilig Kreuz in Augsburg. Augsburg 1999.

BORNKAMM 1998
Bornkamm, Karin: Christus – König und Priester. Das Amt Christi bei Luther im Verhältnis zur Vor- und Nachgeschichte (Beiträge zur historischen Theologie, Bd. 106). Tübingen 1998.

BORNKAMM 1986
Bornkamm, Karin: Die reformatorische Lehre vom Amt Christi und ihre Umformung durch Karl Barth. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche, 1986, Beiheft 6 (Zur Theologie Karl Barths: Beiträge aus Anlaß seines 100. Geburtstags), S. 1-32.

BRAUN 1855
Braun, Johann: Zur Erklärung einer in der Nähe von Trier gefundenen Gemmeninschrift. In: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1855, S. 45-61.

BRAUN 1969
Braun, Placidus: Geschichte des adeligen Damenstiftes St. Stephan. In: Ad sanctum Stephanum 969-1969. Festgabe zur Tausendjahr-Feier von St. Stephan in Augsburg. Augsburg 1969, S. 1-50.

BRAUN 2019
Braun, Renate: Konzept und Prozess der Neugestaltung von St. Moritz. In: Die Kirche St. Moritz in Augsburg (Kleine Kunstführer). Hrsg. von Renate Braun, Helmut Haug und Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2019, S. 22-32.

BRECHT 1993
Brecht, Martin: August Hermann Francke und der Hallische Pietismus. In: Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert (Geschichte des Pietismus, Bd. 1). Hrsg. von Martin Brecht. Göttingen 1993, S. 440-539.

BREGENZER/REDAKTION 2012
Bregenzer, Madlen: Art. Urlsperger. In: Stadtlexikon Augsburg. 05.01.2012. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/urlsperger/5733 (02.01.2025).

BRENNER 2011
Brenner, Bernhard: Normen und Reformen in ostschwäbischen Augustiner-Chorherrenstiften (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft. Reihe 1. Studien zur Geschichte des bayerischen Schwaben, Bd. 40). Augsburg 2011.

BRJANZEW O.J.
Brjanzew, Wolfgang: Wichtige Grundzüge der Theologie Martin Luthers. Microsoft Word-Dokument. In: Evangelische Landeskirche in Baden. o.J., 3 S. Online verfügbar unter https://www.ekiba.de/media/download/variant/68278/wichtige_grundzuege_der_theologie_martin_luthers.docx (02.01.2025).

BRUNNER 1951
Brunner, Peter: Die evangelisch-lutherische Lehre von der Taufe. Eine kontroverstheologische Anfrage an das

Dogma und die Dogmatik der römisch-katholischen Kirche. In: Münchener Theologische Zeitschrift, 1951, 2/1, S. 77-101.

BUFF 1896
Buff, Adolf: Die Anfänge der Stuccaturkunst in Augsburg bis in das 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1896, S. 1-72.

BURGER/ERHARD/WIEDEMANN 2001
Burger, Helene/Erhard, Hermann/Wiedemann, Hans: Pfarrerbuch Bayerisch-Schwaben (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 77). Neustadt a.d. Aisch 2001.

BUSHART 1998
Bushart, Bruno: Augsburg und die Kunst. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/aufsaetze-zur-stadtgeschichte/67-augsburg-und-die-kunst (02.01.2025).

BUSHART 1994
Bushart, Bruno: Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994.

BUSHART 1984
Bushart, Bruno: Kunst und Stadtbild. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 490-504.

BUSHART/PAULA 2008
Bushart, Bruno/Paula, Georg: Schwaben (Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. Bayern III). 2., überarbeitete Aufl. München/Berlin 2008.

CANTUS DATABASE 2019
Cantus Database: 004450. In: Cantus Index. Online Catalogue for Mass and Office Chants. 02.09.2019. Online verfügbar unter https://cantusindex.org/id/004450 (02.01.2025).

CHARTRES O.J.
Chartres, Fulcher von: O Beata Virgo Maria. In: Thesaurus Precum Latinarum. o.J. Online verfügbar unter http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/OBeataVM.html (02.01.2025).

CHEVALLEY 1995
Chevalley, Denis André: Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Neue Folge, Bd. 1). München 1995.

CHRISTELL 2005
Christell, Johann Martin: Eine besondere und ausführliche Nachricht von der Evangelischen Sanct Jacobs-Kirche (1733). In: St. Jakob. 650 Jahre. Eine Kirche und ihr Stadtteil. Hrsg. vom Pfarramt St. Jakob Augsburg. Augsburg 2005, S. 40-46.

CLEMENTZ 1899
Clementz, Heinrich (Übers.): Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer (Bd. 2) (Bibliothek der Gesamt-Litteratur, Bd. 1368/1380). Halle (Saale) 1899.

CRAMER 2021
Cramer, Malte: Die Alten in der lukanischen Vorgeschichte. Narratologische und intertextuelle Perspektiven auf die minor characters in LK 1,5-2,40. In: Alter und Altern in der Bibel. Exegetische Perspektiven auf Altersdiskurse im Alten und Neuen Testament. Hrsg. von Malte Cramer/Peter Wick. Stuttgart 2021, S. 113-136.

CZEIKE 1993
Czeike, Felix: Art. Goldenes Vlies, Orden vom. In: Historisches Lexikon Wiens. Hrsg. von Felix Czeike. Wien 1993, S. 565f.

DAHM 1995
Dahm, Christof: Art. Schönborn, Franz Georg Reichsfreiherr (seit 1701 Reichsgraf) von. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz. Herzberg 1995, Bd. 9, Sp.

623-627.

DAHM 1992
Dahm, Christof: Art. Johannes von Nepomuk. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz. Herzberg 1992, Bd. 3, Sp. 498-501.

DANNHEIMER 1996
Dannheimer, Hermann: Da*s cenobium beate Afre* in Augsburg. In: Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster (Internationales Symposium, 26.9.-1.10.1995 in Zurzach und Münstair im Zusammenhang mit den Untersuchungen im Kloster St. Johann zu Münstair. Acta). Hrsg. von Hans Rudolf Sennhauser. Zürich 1996.

DEHIO 1908
Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (Bd. III. Süddeutschland). Berlin 1908.

DEUSEL 2016
Deusel, Antje Yael: Art. Chanukkafest. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Juli 2016. Online verfügbar unter https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15885/ (02.01.2025).

DIEDRICH 1959.
Diedrich, Hans Heinrich: Die Fresken des Johann Georg Bergmüller. Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts. Mainz 1959.

DIEMER 2018
Diemer, Dorothea: Hubert Gerhard: Augustusbrunnen, 1589-93. In: Wasser. Kunst. Augsburg. Die Reichsstadt in ihrem Element. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2018, Kat. Nr. 125, S. 309.

DILLIS 1952
Dillis, Thomas Aquinas: Die Geschichte des Augustiner Chorherrn-Stifts bei Hl. Kreuz zu Augsburg. Wasseralfingen 1952.

DIPPOLD 1991
Dippold, Günter: Kloster Banz. Natur. Kultur. Architektur. Bad Staffelstein 1991.

DITTMANN 1988
Dittmann, Lorenz: Weiß als Farbe und Symbol. In: Leo Erb. Linienbilder 1968-1988. Hrsg. von Georg Wilhelm Költzsch. St. Ingbert 1988, S. 19-32.

DOBSCHÜTZ 2003a
Dobschütz, Detlef von: Eine Zeitreise durch Heilig-Kreuz. In: 350 Jahre Evang.-Luth. Heilig-Kreuz Augsburg. 1653-2003. Europäische Friedenskirche mit Luthertradition 1511 und 1518. Hrsg. von Detlef von Dobschütz. Augsburg 2003, S. 3f.

DOBSCHÜTZ 2003b
Dobschütz, Detlef von (Hrsg.) 350 Jahre Evang.-Luth. Heilig-Kreuz Augsburg. 1653-2003. Europäische Friedenskirche mit Luthertradition 1511 und 1518. Augsburg 2003.

DOBSCHÜTZ 1981
Dobschütz, Detlef von: Die Geschichte der Kirchengemeinde Heilig-Kreuz und ihrer Kirche. In: Die Evangelische Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg. Eine Lutherstätte. Hrsg. von Detlef von Dobschütz/Ado Schiff/Ernst L. Schlee. Augsburg 1981, S. 9-18.

DOTTERWEICH 1984
Dotterweich, Volker: Die Mediatisierung der Reichsstadt. In: Geschichte der Stadt Augsburg. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 541-550.

DREYER 2021
Dreyer, Angelika: Harburg, Schloss. In: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Hrsg. von Stephan Hoppe/Hubert Locher/Matteo Burioni. 2021. Online verfügbar unter https://www.deckenmalerei.eu/247f82a6-7eb9-4b5d-88cf-73c870dc9996 (02.01.2025).

DREYER 2020
Dreyer, Angelika: Augsburg, Fürstbischöfliche Residenz. In: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Hrsg. von Stephan Hoppe/Hubert Locher/Matteo Burioni. 2020. Online verfügbar unter https://www.deckenmalerei.eu/1d660bfe-0430-4839-8d34-90cc1741c7b4 (02.01.2025).

DREYER 2017a
Dreyer, Angelika: »Ein Bild kommt von der Hand des Künstlers ungeweyhet« – Barocke Freskomalerei in den protestantischen Kirchen Augsburgs. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 2017, S. 85-104.

DREYER 2017b
Dreyer, Angelika: Die Fresken von Joseph Mages (1728-1769). Zwischen barocker Frömmigkeit und katholischer Aufklärung (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 12). Regensburg 2017.

DREYER 2016
Dreyer, Angelika: Hoch hinauf – von der Ausbildung zur Ausführung. In: Akademie Aktuell, 2016, 2, S. 54-59.

DÜNNEBEIL 2002
Dünnebeil, Sonja (Hrsg.): Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies. Mit den Aufzeichnungen des Wappenkönigs Toison d'or, Regesten und dem Text der Ordensstatuten (Bd. 1. Herzog Philipp der Gute. 1430-1467). Stuttgart 2002.

EBNER 2007
Ebner, Martin: Das Wort vom Kreuz. Neutestamentliche Deutungen des Sterbens Jesu. In: Christ in der Gegenwart, 2007, 13, S. 101f.

EDER 2021
Eder, Anna: Blumen und Heilpflanzen. Attributives Herbarium bei Mariendarstellungen in der bildenden Kunst. Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Master of Arts (MA) an der Karl-Franzens-Universität Graz. PDF-Datei. In: Universität Graz. Open Access Publikationsserver. 2021, 103 S. Online verfügbar unter https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/6110695/full.pdf (02.01.2025).

EICH 1959
Eich, Paul: Art. Empfängnis Mariä, unbefleckte. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V (1959), Sp. 242–259. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93193 (02.01.2025).

ELSAS 1936
Elsas, Moritz Julius: Umriss einer Geschichte der Preise und Löhne in Deutschland. Vom ausgehenden Mittelalter bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 1. Leiden 1936.

EMMENDÖRFFER 2023
Emmendörffer, Christoph: Statt einer Einführung – Zeittafel zu Elias Holls Leben, Werk und Nachwirken. In: Elias Holl. (1573-1646). Meister. Werk. Stadt. Hrsg. von Christoph Emmendörffer/Christof Trepesch. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2023. Petersberg 2023, S. 16-25.

EMMENDÖRFFER 2018
Emmendörffer, Christoph: Hubert Gerhard: Statue des Kaisers Augustus vom Augustusbrunnen, 1588-94. In: Wasser. Kunst. Augsburg. Die Reichsstadt in ihrem Element. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2018, Kat. Nr. 125, S. 310.

ENGELBERG 2021
Engelberg, Meinrad von: „Confessio Augustana“. Schwäbische Pfarrkirchen im Spannungsfeld der Parität. In: Pfarrkirchen. Katholische und lutherische Sakralräume und ihre barocke Ausstattung. Hrsg. von Herbert Karner/Martin Mádl. Prag 2021, S. 329-351.

ENGELBERG 2006
Engelberg, Meinrad von: *Die S. Moritzen Kirchen gantz und gar schön renuviert* – Zur „Barockisierung“ der Stiftskirche durch Johann Jakob Herkomer. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 445-466.

ENGELBERG 2005

Engelberg, Meinrad von: Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 23). Petersberg 2005.

ENGELBERG/KRÄMER 2013
Engelberg, Meinrad von/Krämer, Gode: „Freundliche Übernahme“ - Der Reparationsbau von St. Anna 1747-48. In: St. Anna in Augsburg. Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 329-365.

ENGELHARDT 1995
Engelhardt, Ottmar: Johann Michael Zink – ein Barockmaler der Ostalb. In: 900 Jahre Abtei Neresheim. 1095-1995 (Pro Neresheim. Zeitschrift für die Mitglieder, Freunde und Förderer des Vereins zur Erhaltung der Abteikirche Neresheim e.V., Sonderausgabe 1995). Aalen 1995, S. 203-205.

EPD 2009
epd (Evangelischer Pressedienst): Luthers Rechtfertigungslehre – Eine Chronologie. In: evangelisch.de. 30.10.2009. Online verfügbar unter https://www.evangelisch.de/inhalte/96707/30-10-2009/luthers-rechtfertigungslehre-eine-chronologie (02.01.2025).

EPPLE 2013
Epple, Alois: Stichserien von Bergmüllerfresken in Augsburger Kirchen. In: Gestochen in Augsburg. Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 29). Hrsg. von John Roger Paas/ Josef H. Biller/Maria-Luise Hopp-Gantner Augsburg 2013, S. 139-156.

EPPLE 2001
Epple, Alois: Johann Georg Bergmüller. pinxit al fresco. Türkheim 2001.

EPPLE 1994
Epple, Alois: Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 1994, S. 301-320.

EPPLE 1988
Epple, Alois: Johann Georg Bergmüller: Die vier Erdteile verehren den Namen Jesu, undatiert (1747). In: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellungskatalog Schloss Türkheim 1988, Kat. Nr. 19, S. 36f.

EPPLE/STRASSER 2012
Epple, Alois/Straßer, Josef: Die Gemälde. Johann Georg Bergmüller. 1688-1762. Die Gemälde (Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2012). Lindenberg im Allgäu 2012.

EVANS 1972
Evans, Michael W.: Art: Tugenden. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1972, Bd. 4, Sp. 364-380.

EWALD 1995
Ewald, Ursula: Pflanzen Iberoamerikas und ihre Bedeutung für Europa. Überlegungen aus geographischer Sicht. In: Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas, 1995, S. 33–55.

FALK 2006
Falk, Tilman: Burgkmair, Bergmüller und St. Radegundis. Darstellungen der Radegundis-Legende von Hans Burgkmair, Johann Georg Bergmüller und anderen Künstlern des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2006, S. 243-263.

FASSL 1984
Fassl, Peter: Wirtschaft, Handel und Sozialstruktur. 1648-1806. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 468-479.

FELBER 2017
Felber, Stefan: Die „Exklusivpartikel“ der Reformation (*particula exclusiva*). PDF-Datei. In: st.jakobskirche.ch. 2017, 2 S. Online verfügbar unter https://st.jakobskirche.ch/files/Felber_S._Die_vier_Soli_der_Reformation

_St._Jakob_29.3.2017v2.pdf (02.01.2025).

FLAD 1981
Flad, Max: Joseph Christ, der Barockmaler aus Winterstetten. In: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, 1981, S. 10-17.

FLEISCHMANN 2008
Fleischmann, Peter: Das Überleben säkularisierter Reichsstifte in Klöstern und Archiven. In: Klosterland Bayerisch Schwaben. Hrsg. von Werner Schiedermair. 2. Aufl. Lindenberg im Allgäu 2008, S. 181-189.

FLEISCHMANN 2006
Fleischmann, Peter: Das Ende des Kollegiatstifts St. Moritz 1802/03. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 303-314.

FLEMMING/REDAKTION 1972
Flemming, Johanna/Redaktion: Art: Zypresse. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1972, Bd. 4, Sp. 591-594.

FÖRSTER 2008
Förster, Hans, Kestês und Dêmas, die beiden Schächer am Kreuz – aus einer koptischen Paraphrase der Acta Pilati. In: Zeitschrift für Antikes Christentum, 2008, 11/3, S. 405-420.

FOURNÉE 1970
Fournée, Jean: Art. Immaculata Conceptio. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 2. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1970, Sp. 338-344.

FRANÇOIS 1995
François, Etienne: Buchhandel und Buchgewerbe in Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert. In: Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Colloquia Augustana, Bd. 1). Hrsg. von Jochen Brüning/Friedrich Niewöhner. Berlin 1995, S. 332-342.

FRANÇOIS 1991
François, Etienne: Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg. 1648-1806 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 33). Sigmaringen 1991.

FRANÇOIS 1984
François, Etienne: Das System der Parität. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 514-519.

FREI 1998
Frei, Hans: Art. Frauenvorstadt. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/frauenvorstadt/3795 (02.01.2025).

FRIEDLMAIER 1998
Friedlmaier, Karin: Johann Georg Bergmüller. Das druckgraphische Werk (Edition Wissenschaft. Reihe Kunstgeschichte, Bd. 10). Marburg 1998.

FRIEDLMAIER 1988a
Friedlmaier, Karin: Johann Georg Bergmüller/Hieronymus Sperling: Zwölf Tierkreis-Embleme, undatiert (1721-23). In: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellungskatalog Schloss Türkheim 1988, Kat. Nr. 34, S. 83-87.

FRIEDLMAIER 1988b
Friedlmaier, Karin: Johann Georg Bergmüller/Hieronymus Sperling: Fünf Szenen aus dem Marienleben, undatiert (1721-23). In: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellungskatalog Schloss Türkheim 1988, Kat. Nr. 34, S. 78-82.

FRÜHWALD 1995

Frühwald, Wolfgang: Die Freude am Leben. Zur Kulturgeschichte Augsburgs in der Frühen Neuzeit. In: Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Colloquia Augustana, Bd. 1). Hrsg. von Jochen Brüning/Friedrich Niewöhner. Berlin 1995, S. 23-36.

GANTET 2005
Gantet, Claire: *Ein recht heiliges Fest* – Das Augsburger Friedensfest und die *Früchte des Profan- und Religions-Friedens*. In: Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden. Hrsg. v. Carl A. Hoffmann u.a. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2005. Regensburg 2005, S. 271-281.

GEFFCKEN 1998a
Geffcken, Peter: Art. Mehrer. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/mehrer/4757 (02.01.2025).

GEFFCKEN 1998b
Geffcke, Peter: Art. Herrenstube. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/herrenstube/4113 (02.01.2025).

GEFFCKEN 1998c
Geffcken, Peter: Art. Ilsung I. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/ilsung-i/4237 (02.01.2025).

GEFFCKEN/SIEH-BURENS/HAGGENMÜLLER 1998
Geffcken, Peter/ Sieh-Burens, Katharina/Haggenmüller, Martina: Art. Ilsung II. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/ilsung-ii/4238 (02.01.2025).

GEFFCKEN/WERNER 1998
Geffcken, Peter/Werner, Gerlind: Art. Münzen. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/muenzen/4841 (02.01.2025).

GEFFCKEN/ZÄH 2006
Geffcken, Peter/Zäh, Helmut: Bischof Brun und die Gründung des Stifts St. Moritz. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 123-152.

GEPP 2004
Gepp, Miriam: Ulrichskelch. In: Die Heiltumskammer. Der mittelalterliche Reliquienschatz von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Hrsg. v. Christof Metzger/Christian Thöner. Berlin/München 2004, S. 30-33.

GERLACH 1971
Gerlach, Peter: Art. Physiologus. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ. Rom u.a. 1971, Bd. 3, Sp. 432-436.

GIER 2005
Gier, Helmut: Friedensgemälde des Augsburger Hohen Friedensfests. In: Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden. Hrsg. v. Carl A. Hoffmann u.a. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2005. Regensburg 2005, S. 631.

GILLEN 1942
Gillen, Otto: Art. Brautmystik. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1942), Sp. 1130-1134. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88916 (02.01.2025).

GRAF 2006
Graf, Friedrich Wilhelm: Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart. München 2006.

GRIBL 2022
Gribl, Sigrid: St. Anna Augsburg. Kunst und Glaube. Augsburg 2022.

GRIMM 1856

Grimm, Adalbert: Kirchliche Alterthümer und Kunstdenkmale im Archidiakonatsbezirke Augsburg. In: Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg, 1856, S. 461-494.
Online verfügbar unter https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10370506 (02.01.2025).

GRÖPL 2019
Gröpl, Josef: Kommt in mein Haus. Ökumenischer Kirchenführer im Landkreis Augsburg. Augsburg 2019.

GROLL 2014
Groll, Thomas: Lage und Umgebung. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 19-30.

GROLL 2010
Groll, Thomas: Wirtschafts-, Rechts-, Bau- und Personengeschichte des adeligen Damenstifts bei St. Stephan in Augsburg. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2010, S. 485-546.

GROLL 2009
Groll, Thomas: Zur Geschichte des adeligen Damenstifts bei St. Stephan in Augsburg (969-1803/06). In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2009, S. 647-712.

GRÜNSTEUDEL 2010
Grünsteudel, Günter: Art. St. Ulrich. In: Stadtlexikon Augsburg. 03.05.2010. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/st-ulrich/5707 (02.01.2025).

GRÜNSTEUDEL/SCHAD 2013
Grünsteudel, Günther/Schad, Martha: Art. Hösslin. In: Stadtlexikon Augsburg. 24.06.2013. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/hoesslin/4172 (02.01.2025).

GRÜNSTEUDEL/WAGNER 1998
Grünsteudel/Günther/Wagner, Jürgen: Art. Greiff. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/greiff/3960 (02.01.2025).

GUBLER 2005
Gubler, Marie-Louise: Pfingsten. Geburtstag der Kirche. In: Diakonia: internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche, 2005, 36/2, S. 77-81.

HÄBERLEIN 1999
Häberlein, Mark: Art. Österreicher. In: Neue Deutsche Biografie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1999, Bd. 19, S. 462f.

HÄBERLEIN 1998
Häberlein, Mark: Vom Augsburger Religionsfrieden bis zum Ende der Reichsfreiheit. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/aufsaetze-zur-stadtgeschichte/78-vom-augsburger-religionsfrieden-bis-zum-ende-der-reichsfreiheit (02.01.2025).

HÄFFNER 2013
Häffner, Hans Heinrich: Die Baugeschichte des Klosters. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 93-120.

HAGEN 1994
Hagen, Bernt von: Ensembles und Einzeldenkmäler. Stadt Augsburg. In: Stadt Augsburg (Denkmäler in Bayern, Bd. VII.83). Hrsg. von Michael Petzet. München 1994, S. 1-490.

HAGEN 1989
Hagen, Bernt von: Kunst und Architektur. In: Chronik der Stadt Gersthofen. 969-1989. Hrsg. v. Johannes Kraußе. Gersthofen 1989, S. 101-162.

HALBAUER 2020
Halbauer, Karl: Das Tafelbild der Kreuzigung Christi in der Johanneskirche von Stuttgart-Zuffenhausen. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 2020, S. 115-131.

HARTIG 1922
Hartig, Michael: Augsburgs Kunst. Augsburg/Stuttgart 1922.

HARTMANN 2015
Hartmann, Simone: Christoph Thomas Scheffler (1699-1756). Visualisierung barocker Volksfrömmigkeit (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 10). Regensburg 2015.

HAUPT 1960
Haupt, Karl: Ehemalige Franziskanische Niederlassungen in Augsburg. Kurze Geschichte dieser Klöster (Sonderdruck aus Bavaria Franciscana Antiqua, Bd. 5). Landshut 1960.

HAUSLADEN 2020
Hausladen, Eugen: Die Meister der Augsburger Baukunst. Barock und Klassizismus. Bearbeitet von Ulrich Heiß und Stefanie Richter. Berlin/München 2020.

HECKEL 2021
Heckel, Ulrich: Alter Bund und Neuer Bund. Zur Bedeutung dieses Gegensatzes in der biblischen Überlieferung. In: Die lutherische Duale. Gesetz und Evangelium, Glaube und Werke, Alter und Neuer Bund, Verheißung und Erfüllung. Hrsg. von Christine Axt-Piscalar und Andreas Ohlemacher. Leipzig 2021, S. 151-232.

HECKSCHER/WIRTH 1959
Heckscher, William S./Wirth, Karl-August: Art. Emblem, Emblembuch. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V (1959), Sp. 85–228. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191 (02.01.2025).

HEGEL 1866
Hegel, Karl von (Hrsg.): Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg. Zweiter Band (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis in's 16. Jahrhundert, Bd. 5). Leipzig 1866.

HEID 2006
Heid, Stefan: Art. Longinus. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Walter Kasper. Sonderausgabe Freiburg/Basel/Wien 2006, Bd. 6, Sp. 1047.

HEINZ-MOHR 1998
Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst (Diederichs Gelbe Reihe, Bd. 150: Christentum). Neuausgabe München 1998.

HEISS 2019
Heiss, Ulrich: Unbekannter Maler: Der Weiheakt des Chors von St. Ulrich und Afra in Augsburg, um 1613. In: Maximilian I. 1459-1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2019, Kat. Nr. 75, S. 302-304.

HEISS 2016
Heiss, Ulrich: Franz Joseph Degle: Catharina Barbara Liebert, Edle von Liebenhofen, geb. Laire & Benedikt Adam Liebert, Edler von Liebenhofen. In: Die Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Bestandskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2016, Kat. Nr. 16 & 17, S. 102-105.

HEISS 2009
Heiß, Ulrich: Vier Kapellen und nicht mehr? Das Barocke in Bau und Raum des Augsburger Doms. In: In: Der Augsburger Dom in der Barockzeit. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2009. Berlin/München 2009, S. 12-25.

HELD/REHM 2001
Held, Julius S./Rehm, Ulrich: Art. Flora. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX (2001), Sp. 1306-1348. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89043 (02.01.2025).

HELLER 2017
Heller, Thomas: Art. Bergpredigt (Mt 5-7), bibeldidaktisch, Sekundarstufe. In: WiReLex. Das Wissenschaftlich-Religionspädagogische Lexikon im Internet. Hrsg. von Mirjam Zimmermann/Heike Lindner. 2017. Online verfügbar unter https://bibelwissenschaft.de/stichwort/100260/ (02.01.2025).

HEMMERLE 1970
Hemmerle, Josef: Die Benediktinerklöster in Bayern (Germania Benedictina, Bd. 2). Augsburg 1970.

HENSELER 2006
Henseler, Rudolf: Art. Evangelische Räte. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Walter Kasper. Sonderausgabe Freiburg/Basel/Wien 2006, Bd. 3, Sp. 1048-1050.

HERMANN 2023
Hermann, Cathrin: Stifteraltar des Michael Lochmair, 1613. In: Barock. Bayern und Böhmen (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 72. Hrsg. vom Haus der Bayerischen Geschichte). Hrsg. von Peter Wolf u.a. Ausstellungskatalog Haus der Bayerischen Geschichte Regensburg 2023, Kat. Nr. 030, S. 127.

HERZIG 2012
Herzig, Annelise: In der Spur Jesu. Leben nach den evangelischen Räten (Spiritualität und Seelsorge, Bd. 5). Innsbruck/Wien 2012.

HERZOGENBERG 1974
Herzogenberg, Johanna von: Art. Johannes von Nepomuk. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Wolfgang Braunfels. Rom u.a. 1974, Bd. 7, Sp. 153-157.

HOBERG 2007
Hoberg, Annegret: Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen. PDF-Datei. In: Eberhard Karls Universität Tübingen. Universitätsbibliothek. Publikationssystem, 2007, 465 S. Online verfügbar unter https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46295/pdf/hoberg_diss.pdf?sequence=1&isAllowed=y (02.01.2025).

HOFFMANN 1998
Hoffmann, Helga: Art. Jakober Kirchweih. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/jakober-kirchweih/4277 (02.01.2025).

HOLL U.A. 1971
Holl, Oskar u.a.: Art. Michael, Erzengel. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 3. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1971, Sp. 255-265.

HOOG/MEYER 1995
Hoog, Simone/Meyer, Daniel: Versailles. Der große Kunstführer. Paris 1995.

HÖRMANN 1879
Hörmann, Leonhard: Zur Geschichte des Heilig-Geist-Spitals in Augsburg. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1879, S. 145-176.

HÖRMANN 1932
Hörmann, Michael: Die Augustiner-Chorherren in Augsburg im Mittelalter. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Bottrop 1932.

HOSCH 2016
Hosch, Hubert: Rezension von: Katharina Bechler/Dietmar Schiersner (Hrsg.): Aufklärung in Oberschwaben – Barocke Welt im Umbruch. Stuttgart 2016. PDF-Datei. In: freieskunstforum.de. 2016. Online verfügbar unter https://www.freieskunstforum.de/hosch_2016_aufklaerung_oberschwaben.pdf (02.01.2025).

HOYER 2019
Hoyer, Wolfram: Der Konvent der Augustiner-Chorherren an Heilig Kreuz in Augsburg. Ein Überblick über seine Geschichte (1154-1809). In: König, Bürger, Bettelmann. Treffpunkt Heilig Kreuz in Augsburg. Hrsg. von Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2019. S. 12-57.

IMMENKÖTTER 1984

Immenkötter, Herbert: Kirche zwischen Reformation und Parität. In: Geschichte der Stadt Augsburg. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 391-412.

IRRGANG 1981
Irrgang, Oskar: Ein Wunder aus jüngster Vergangenheit. In: Die Evangelische Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg. Eine Lutherstätte. Hrsg. von Detlef von Dobschütz/Ado Schiff/Ernst L. Schlee. Augsburg 1981, S. 5.

ISPHORDING 1997
Isphording, Eduard: Gottfried Bernhard Göz. 1708-1774. Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken. Weißenhorn 1997.

JESSE 1998
Jesse, Horst: Art. Pietismus. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/pietismus/5026 (02.01.2025).

JESSE 1983
Jesse, Horst: Die Geschichte der Evangelischen Kirche in Augsburg. Pfaffenhofen a. d. Ilm 1983.

JESSE 1982
Jesse, Horst: Die evangelische Kirche „Zu den Barfüßern“ in Augsburg. Pfaffenhofen a. d. Ilm 1982.

JESSE 1981
Jesse, Horst: Friedensgemälde 1650-1789. Zum Hohen Friedensfest am 8. August in Augsburg. Pfaffenhofen a. d. Ilm 1981.

JESSE/REDAKTION 2009
Jesse, Horst/Redaktion: Art. St. Anna. In: Stadtlexikon Augsburg. 29.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/st-anna/3096 (02.01.2025).

JOHANNS 1999
Johanns, Markus: Zur Baugeschichte der Barfüßerkirche. In: „Gott zu Lob und Ehren“. Kostbares Altargerät der Barfüßerkirche Augsburg. Hrsg. vom Pfarramt der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Augsburg – Zu den Barfüßern. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 1999 , S. 9-34.

JONUKS/JOOSU 2013
Tınno Jonuks, Tinno/Joosu, Lauri: Pendants of St. Anthony Cross with the Crucifixion from Estonia – Possible Badges of a Folk Pilgrimage. In: Estonian Journal of Archaeology, 2013, S. 123-138.

JUDSON 2000
Judson, J. Richard: Peter Paul Rubens: Christ on the Cross Addressing His Mother, St John and St Mary Magdalen: Oil Sketch. In: Rubens. The Passion of the Christ (Corpus Rubenianum, Bd. 6). Werkskatalog Turnhout 2000, Kat. Nr. 34, S. 133-136; Abb. 104-108.

JUNKELMANN 2004
Junkelmann, Markus: *Das greulichste Spectaculum*. Die Schlacht von Höchstädt 1704 (Hefte zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 30). Bobingen 2004.

KAH 2014a
Kah, Daniela: Architektur und Baugeschichte der Gotik. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 215-220.

KAH 2014b
Kah, Daniela: Die Prophetenfenster. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 49-54.

KAHNT/KNORR 1987
Kahnt, Helmut/Knorr, Bernd: Alte Maße, Münzen und Gewichte. Mannheim/Wien/Zürich 1987.

KAISER 2015
Kaiser, Jürgen: St. Fridolinsmünster. Bad Säckingen (Kleine Kunstführer, Bd. 173). 8. Aufl. Regensburg 2015.

KAPPEL 2008
Kappel, Kai: Memento 1945? Kirchenbau aus Kriegsruinen und Trümmersteinen in den Westzonen und in der Bundesrepublik Deutschland (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 145). München/Berlin 2008.

KARG 2013
Karg, Franz: Die Fugger und ihre Kapellenstiftung bei St. Anna. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 309-326.

KARNER/MÁDL 2021
Karner, Herbert/Mádl, Martin: Die barocke Pfarrkirche und ihre künstlerische Gestalt. Konturen eines offenen Forschungsfeldes. In: Pfarrkirchen. Katholische und lutherische Sakralräume und ihre barocke Ausstattung. Hrsg. von Herbert Karner/Martin Mádl. Prag 2021, S. 11-17.

KASCH 2013
Kasch, Susanne: *Du stellst meine Füße auf weiten Raum...* Die St.-Anna-Kirche und ihre Gemeinde in der Gegenwart. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 749-773.

KASCH 2005
Kasch, Susanne: St. Anna. Eine Kirche, viele Geschichten. Augsburg 2005.

KATA 2024
Kata, Birgit: Ein Bischof im Krieg – Ulrich von Augsburg als Burgenbauer und Militärstratege. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Hrsg. von Melanie Thierbach/Thomas Groll. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, S. 105-123.

KAUFMANN 2011
Kaufmann, Michael: Der Konvent von St. Ulrich und Afra nach der Säkularisation 1802/03. Hoffnung, Enttäuschung und Ende. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 315-343.

KAYSER 2024
Kayser, Christian: Lost places: Ein baugeschichtlicher Überblick über Stadtgestalt und Platzräume im Süden und Osten der Augsburger Bischofskirche. Der Stadtraum im Osten der Kathedrale. In: Ulrichsjubiläum 2023/24. Mit dem Ohr des Herzens. Dokumentation (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2024). Hrsg. von Thomas Groll/Christoph Goldt/Walter Ansbacher. Weißenhorn 2024, S. 469-496.

KEIL 2012
Keil, Inge: Art. Anna-Kolleg. In: Stadtlexikon Augsburg. 11.01.2012. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/anna-kolleg/3097 (02.01.2025).

KEMP 1981
Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 53). München/Berlin 1981.

KIESSLING 2013a
Kießling, Rolf: Das Karmeliterkloster und die Bürgerschaft. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 13-40.

KIESSLING 2013b
Kießling, Rolf: Gemeindebildung im Pluralismus der Reformation. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 181-218.

KIESSLING 2013c
Kießling, Rolf: St. Anna im Dreißigjährigen Krieg: die Geburt eines Traumas. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 239-270.

KIESSLING 2013d

Kießling, Rolf: Von der Reichsstadt zum Königreich Bayern – Der Weg der Gemeinde in Zeiten des Umbruchs um 1800. In: St. Anna in Augsburg – Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 573-601.

KIESSLING 2011
Kießling, Rolf: Eine „Doppelgemeinde“: St. Moritz und St. Anna. In: Im Ringen um die Reformation. Kirchen und Prädikanten, Rat und Gemeinden in Augsburg. Hrsg. von Rolf Kießling u.a. Epfendorf/Neckar 2011, S. 105-172.

KIESSLING 1998
Kießling, Rolf: Augsburg in der Reformationszeit. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/aufsaetze-zur-stadtgeschichte/80-augsburg-in-der-reformationszeit (02.01.2025).

KIRCHWEGER 2024
Kirchweger, Franz: Heilige Lanze (Nachbildung), um 1980/85. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 45, S. 252f.

KIRSTEIN 1998
Kirstein, Ulrich: Art. Sperling, Hieronymus. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/sperling/5486 (02.01.2025).

KIRSTEIN/KRÄMER 1998
Kirstein, Ulrich/Krämer, Gode: Art. Knappich. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/knappich/4422 (02.01.2025).

KLEMM 2005
Klemm, Christian: Art. Sandrart, Joachim von. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2005, Bd. 22, S. 425-427.

KLESSMANN 1955
Kleßmann, Rüdiger: Art. D.O.M. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1955), Sp. 124-127. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/wiki/D.O.M. (02.01.2025).

KLIEGL 2001
Kliegl, Gabriele: St. Georg Augsburg (Schwäbische Kunstdenkmale, Bd. 57). Weißenhorn 2001.

KLOTZ 2015
Klotz, Sabine: Basilika St. Ulrich und Afra. Augsburg. Augsburg 2015.

KLOTZ 2014a
Klotz, Sabine: Die Regotisierung des Doms. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 187-204.

KLOTZ 2014b
Klotz, Sabine: Purifizierung von 1934 und moderne Veränderungen. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 221-234.

KLOTZ-WARISLOHNER 1988
Klotz-Warislohner, Gerhard: Johann Georg Wolcker. 1700-1766. In: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Hrsg. von Alois Epple. Ausstellungskatalog Schloss Türkheim 1988, S. 101-106.

KLUGE 2014
Kluge, Mathias Franc: Architektur und Baugeschichte der Romanik. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S, S. 31-44.

KLUGER 2012
Kluger, Martin: St. Thekla. Welden. Augsburg 2012.

KNEDLIK O.J.
Knedlik, Manfred: Frauenzell - Benediktinische Geistigkeit im Waldkloster. In: Haus der Bayerischen Geschichte. o.J. Online verfügbar unter http://www.hdbg.eu/kloster/index.php/detail/geschichte?id=KS0104 (02.01.2025).

KNORRE 1995
Knorre, Eckhard von: Die Evangelische Ulrichskirche in Augsburg (Große Baudenkmäler, Bd. 215). 7. Aufl. München/Berlin 1995.

KNORRE 1976
Knorre, Eckhard von: Zur Baugeschichte der evangelischen Ulrichskirche in Augsburg vom Mittelalter bis zum Barock (Sonderdruck aus der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 1975). Augsburg 1976.

KOHL 2013
Kohl, Susanne: Die Baugeschichte des Heilig-Geist-Spitals. In: Das große Buch der Augsburger Puppenkiste. Hrsg. von Fred Steinbach. Köln/Augsburg 2013, S. 34-39.

KOHLBERGER 2003
Kohlberger, Alexandra: Maria Hilf auf dem Lechfeld. 400 Jahre Wallfahrt (Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg, Bd. 18). Augsburg 2003.

KOSEL 1977
Kosel, Karl: Augsburg-Pfersee. Herz Jesu (Schnell, Kunstführer, Bd. 207). 2., völlig neubearbeitete Aufl. München/Zürich 1977.

KOSEL 1974
Kosel, Karl: Die Darstellungen der Ungarnschlacht im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 1974, S. 121-161.

KRÄMER 2009
Krämer, Gode: Art. Reichsstädtische Kunstakademie. In: Stadtlexikon Augsburg. 24.09.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/reichsstaedtische-kunstakademie/5135 (02.01.2025).

KRÄMER 1998a
Krämer, Gode: Art. Guglielmi. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/guglielmi/3981 (02.01.2025).

KRÄMER 1998b
Krämer, Gode: Art. Günther. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/guenther/3978 (02.01.2025).

KRÄMER 1998c
Krämer, Gode: Art. Marie Antoinette. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/marie-antoinette/4712 (02.01.2025).

KRÄMER 1998d
Krämer, Gode: Art. Franciscische Akademie. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/franciscische-akademie/3782 (02.01.2025).

KRÄMER 1998e
Krämer, Gode: Art. Gabrieli. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/gabrieli/3853 (02.01.2025).

KRÄMER 1998f
Krämer, Gode: Art. Bergmüller. In: Stadtlexikon Augsburg, 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/bergmueller/3315 (02.01.2025).

KRÄMER 1998g
Krämer. Gode: Art. Baumgartner. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter

https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/baumgartner-2/3264?Itemid=555 (02.01.2025).

KRÄMER 1987
Krämer, Gode: Rottenhammers ehemaliges Hochaltarbild der Augustinerchorherrnstiftskirche Hl. Kreuz. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 1986/87, 80, S. 109-124.

KRÄMER 1984
Krämer, Gode: Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Zweite vermehrte und überarbeitete Aufl. (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2). Augsburg 1984.

KRÄNKL 2004
Kränkl, Emmeram: Die Benediktinerabteikirche St. Stephan vor ihrer Zerstörung (1944). In: Stephania, 2004, S. 53-91.

KRAUS 2019
Kraus, Thomas J.: Von Einhorn, Hirsch, Pelikan und anderem Getier. Septuaginta, Physiologus und darüber hinaus. In: Christus in natura. Quellen, Hermeneutik und Rezeption des Physiologus (Studies of the Bible and Its Reception, Bd. 11). Hrsg. von Zbyněk Kindschi Garský/Rainer Hirsch-Luipold. Berlin/Boston 2019.

KRESS 2024
Kreß, Berthold: Ulrich in der bildenden Kunst – Von den Anfängen bis etwa 1800. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Hrsg. von Melanie Thierbach/Thomas Groll. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, S. 55-92.

KREUZER 1970
Kreuzer, Ernst: Art. Fides. In: In: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 2. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1970, Sp. 31-34.

KREUZER 2011
Kreuzer, Georg: Die Umwandlung der Klerikergemeinschaft St. Afra in ein Benediktinerkloster. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 59-75.

KREUZER 1998a
Kreuzer, Georg: Art. Zosimus (Dionysius). In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/zosimus/5977 (02.01.2025).

KREUZER 1998b
Kreuzer, Georg: Art. Dom. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/dom/3586 (02.01.2025).

KREUZER 1998c
Kreuzer, Georg: Art. Walter. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/walter/5815 (02.01.2025).

KREUZER 1998d
Kreuzer, Georg: Art. Konrad von Hirscheck. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/konrad/4461 (02.01.2025).

KRONWITTER 2022
Kronwitter, Antonia: Karl Nicolai/Franz Joseph Maucher: Die sieben Planetengötter, 1942/1779. In: Pax & Pecunia. Kunst, Kommerz und Kaufmannstugend in der Augsburger Deckenmalerei. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022, Kat. Nr. 29, S. 178-181.

KRÜGER 2024
Krüger, Thomas: Gründung des Damenstifts St. Stephan, 968/70. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 19, S. 198f.

KUHN 1993

Kuhn, Georg: Bergheim und seine Pfarrkirche St. Remigius (1690-1990). Augsburg 1993.

KUMPITSCH 2024
Kumpitsch, Winfried: „Adiuta! – Deus! Die Christianisierung des römischen Heereskultes im 4.-6. Jahrhundert (Pharos. Studien zur griechisch-römischen Antike, Bd. 51). Rahden 2024.

KUNZE 2001
Kunze, Matthias: Neu entdeckt – ein früher Entwurf des Asam-Schülers Christoph Thomas Scheffler. In: Barockberichte, 2001, S. 164-167.

KUNZE 2000
Kunze, Matthias: Art. Degle, Franz Joseph. In: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. vom K.G. Saur Verlag München-Leipzig. München/Leipzig 2000, Bd. 25, S. 226f.

LAIBLE 2003
Laible, Ulrike: Bauen für die Kirche. Der Architekt Michael Kurz. 1876-1957 (Schriften des Architekturmuseums Schwaben, Bd. 5). Berlin 2003.

LAMPART 1937
Lampart, Eduard: St. Georg in Augsburg. Augustiner-Chorherren-Stift. Kirche und Stadtpfarrei. Augsburg 1937.

LANGENMAIR 1986
Langenmair, Ludwig: Welden. Ein Markt mit reicher Vergangenheit. Dillingen/Donau 1986.

LANKES/STEGMÜLLER O.J.a
Lankes, Christian/Stegmüller, Sylvia: Augsburg, St. Moritz. In: Haus der Bayerischen Geschichte. Klöster in Bayern. o.J. Online verfügbar unter https://hdbg.eu/kloster/index.php/detail/geschichte?id=KS0030 (02.01.2025).

LANKES/STEGMÜLLER O.J.b
Lankes, Christian/Stegmüller, Sylvia: Augsburg, Franziskanerkloster (OFMConv). In: Haus der Bayerischen Geschichte. Klöster in Bayern. o.J. Online verfügbar unter https://hdbg.eu/kloster/index.php/detail/geschichte?id=KS0023 (02.01.2025).

LANKES/STEGMÜLLER O.J.c
Lankes, Christian/Stegmüller, Sylvia: Augsburg, St. Stephan. In: Haus der Bayerischen Geschichte. Klöster in Bayern. o.J. Online verfügbar unter https://www.hdbg.eu/kloster/index.php/detail/geschichte?id=KS0032 (02.01.2025).

LÄUTERER 1953
Läuterer, Oswald: Johann Georg Bergmüller (Die Künstler Türkheims. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Mittelschwabens, Bd. 1). Landsberg am Lech 1953.

LAYER 1971
Layer, Adolf: Franz Kleinhans (1699-1776), ein Baumeister des ehemaligen Hochstifts Augsburg. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 1971, S. 197-214.

LECHNER 1971
Lechner, Martin: Art. Maria, Marienbild. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1971, Bd. 3, Sp. 154-210.

LECHNER 1970
Lechner, Martin: Art. Heimsuchung Mariens. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u.a. 1970, Bd. 2, Sp. 229-235.

LEHMANN 2015
Lehmann, Klaus-Peter: Abraham im Neuen Testament: Der Vater des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung und Jesus Christus, der Diener seiner beschnittenen Nachkommen. In: BlickPunkt.e. Materialien zu Christentum, Judentum, Israel und Nahost, 2015, 6. Online verfügbar unter http://www.imdialog.org/bp2015/06/08.html (02.01.2025).

LENGLE/REDAKTION 2011
Lengle, Peter/Redaktion: Art. Gymnasium bei St. Anna. In: Stadtlexikon Augsburg. 03.03.2011. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/gymnasium-bei-st-anna/3995 (02.01.2025).

LENGLE/REDAKTION 2009
Lengle, Peter/Redaktion: Heilig-Geist-Spital. In: Stadtlexikon Augsburg. 24.08.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/heilig-geist-spital/4074 (02.01.2025).

LENGLE 2003
Lengle, Peter: Das Augsburger Heilig-Geist-Spital. In: Herrschaft und Politik. Vom Frühen Mittelalter bis zur Gebietsreform (Der Landkreis Augsburg, Bd. 3). Hrsg. von Walter Pötzl. Augsburg 2003, S. 206-215.

LENGLE 1998a
Lengle, Peter: Art. Augsburger Religionsfriede. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/augsburger-religionsfriede/3188 (02.01.2025).

LENGLE 1998b
Lengle, Peter: Art. Augsburger Interim. In: Stadtlexikon Augsburg. 29.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/augsburger-interim/3171 (02.01.2025).

LEUSCHNER 2019
Leuschner, Eckhard: Bilder des Jüngsten Gerichts: vor, während und nach der Reformation. In: Reformation und katholische Reform zwischen Kontinuität und Innovation (Publikationen aus dem Kolleg "Mittelalter und Frühe Neuzeit", Bd. 6). Hrsg. von Frank Kleinehagenbrock u.a. Würzburg 2019, S. 361-384.

LIEB 1941
Lieb, Norbert: Augsburg / St. Moritz. (Süddeutsche Kunst- und Kirchenführer, Bd. 482/83). München 1941.

LIEBERT VON LIEBENHOFEN 2006
Liebert von Liebenhofen, Benedikt Adam: Auszüge aus den autobiografischen Aufzeichnungen des Benedikt Adam von Liebert. Ed. Norbert Lieb. In: Das Schaezlerpalais und die Deutsche Barockgalerie (Augsbuch, Bd. 7). Hrsg. von Helmut Gier. Augsburg 2006, S. 96-113.

LIEBHART/REDAKTION 2009a
Liebhart, Wilhelm/Redaktion: Art. St. Moritz. In: Stadtlexikon Augsburg. 21.08.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/st-moritz/4815 (02.01.2025).

LIEBHART/REDAKTION 2009b
Liebhart, Wilhelm: Art.: St. Georg. In: Stadtlexikon Augsburg. 20.08.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/st-georg/3884 (02.01.2025).

LIEBHART 1998a
Liebhart, Wilhelm: Art. Braun. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/braun-2/3398 (02.01.2025).

LIEBHART 1998b
Liebhart, Wilhelm: Art.: St. Margareth. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/st-margareth/4704 (02.01.2025).

LIEBHART 1985
Liebhart, Wilhelm: Die Säkularisation in Augsburg. In: Aufbruch ins Industriezeitalter. Band 2. Aufsätze zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns. 1750-1850 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 4/85). Hrsg. von Rainer A. Müller. München 1985, S. 134-152.

LIEBHART 1984
Liebhart, Wilhelm: Stifte, Klöster und Konvente in Augsburg. In: Geschichte der Stadt Augsburg. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 193-201.

LIEBHART 1982
Liebhart, Wilhelm: Die Reichsabtei St. Ulrich und Afra zu Augsburg (1006-1803). Studien zu Besitz und Herrschaft. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fachbereiche der Universität Augsburg (Historischer Atlas von Bayern, Schwaben, Bd. 2). München 1982.

LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009a
Liebhart, Wilhelm/Grünsteudel, Günther: Art. Barfüßer. In: Stadtlexikon Augsburg. 29.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/barfuesser/3243 (02.01.2025).

LIEBHART/GRÜNSTEUDEL 2009b
Liebhart, Wilhelm/Grünsteudel, Günther: Art. Heilig Kreuz. In: Stadtlexikon Augsburg. 2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/heilig-kreuz/4077 (02.01.2025).

LIEBHART/HERMANN 2011
Liebhart, Wilhelm/Hermann, Michaela: Art. St. Ulrich und Afra. In: Stadtlexikon Augsburg. 2011. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/st-ulrich-und-afra/5717 (02.01.2025).

LINDERMAYER 1935
Lindermayer, Georg: Pfarrkirche und Kloster St. Georg in Augsburg. 1135-1935. Augsburg 1935.

LINHART 2013
Linhart, Nicole: Studien zur Ikonografie von Herrscherportraits in der Renaissance nördlich und südlich der Alpen. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz. PDF-Datei. In: Universität Graz. Open Access Publikationsserver. 2021, 103 S. Online verfügbar unter https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/232038/full.pdf (02.01.2025).

LINK 2013a
Link, Andreas: Tafel- und Leinwandgemälde – Entwicklung, Akteure, Hintergründe der Bildausstattung. In: St. Anna in Augsburg. Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 411-450.

LINK 2013b
Link, Andreas: Die Geistlichen und die Pfleger von St. Anna. In: St. Anna in Augsburg. Eine Kirche und ihre Gemeinde. Hrsg. von Rolf Kießling. 2., durchgesehene Aufl. Augsburg 2013, S. 777-788.

LINK 2009
Link, Andreas: Augspurgisches Jerusalem. Bürger, Künstler, Pfarrer, Evangelische Barockmalerei. Berlin/München 2009.

LIPP 2014
Lipp, Richard: Balthasar Riepp. Kunstmaler 1703-1764. In: In der Welt zuhause – in Vils daheim (Pfarrbuch, Bd. 2). Hrsg. v. Rupert Bader. Vils 2014, S. 218-220.

LOINIG 1995
Loinig, Hans: Zu Michiel Coxcies „Sippen- und Johannestafel“ von 1540. Frühe Paradigmen des Romanismus in den Niederlanden. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1995, S. 113-128.

LUTHER 1931
Luther, Martin: D. Martin Luthers Deutsche Bibel. 1522-1546 (Luthers Drucktexte). Siebenter Band. Das Neue Testament. Zweite Hälfte (Episteln und Offenbarung) (D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die Deutsche Bibel, Bd. 7). Weimar 1931.

MADEL-BÖHRINGER 1987
Madel-Böhringer, Claudia: Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. o.O. 1987.

MÄDER 2014

Mäder, Renate: Die Marienkapelle. In: Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Berlin/München 2014, S. 167-180.

MAIR 2003
Mair, Josef: Der Maler Balthasar Riepp (1703-1764). Hommage zum 300. Geburtstag. Reutte 2003.

MAIR 1998
Mair, Josef: Balthasar Riepp (1703-1764). Leben und Werk. In: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). Ausstellungskatalog Museum der Stadt Füssen/Museum in der Burg Zug 1998/1999. München/Berlin 1998, S. 321-338.

MAISSEN 2006
Maissen, Thomas: Wie die Jungfrau zum Staat kam. In: Ruperto Carola. 2006, Nr. 1. Online verfügbar unter https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca06-1/wie.html (02.01.2025).

MANUWALD 2014
Manuwald, Henrike: Die „Einhornjagd im hortus conclusus“. Ein marianisches Bildmotiv zwischen Narrativierung und Diagrammatisierung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 2014, 44, S. 127-148.

MARTINI 1995
Martini, Heiner: Art. Scheffler, Christoph Thomas. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz. Herzberg 1995, Bd. 9, Sp. 37-39.

MATSCHE 1997
Matsche, Franz: Kaisersäle - Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen. In: Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994 (Irseer Schriften, Bd. 4. Hrsg. von Rainer Jehl/Markwart Herzog). Hrsg. von Rainer A. Müller. Sigmaringen 1997, S. 323-355.

MATSCHE 1996
Matsche, Franz: Art. Steidl, Melchior. In: The Dictionary of Art. Hrsg. von Jane Turner. London/New York 1996, Bd. 29, S. 602.

MAYER 2024
Mayer, Wolfgang: Das Amt des Stadtpflegers. In: Reichsstädtische Macht in Kupfer. Die Augsburger Stadtpflegerporträts 1548 bis 1806. Ausstellungskatalog Grafisches Kabinett Augsburg 2024. Augsburg 2024, S. 11f.

MEINECKE 1971
Meinecke, Viktoria: Die Fresken des Melchior Steidl. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1971.

MELANCHTON 2014
Melanchton, Philipp: Augsburger Bekenntnis. In: Bekenntnisschriften der Evangelischen Landeskirche in Baden, Bd.1. Textsammlung. 10., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl.. Hrsg. von der Evangelischen Landeskirche in Baden. Eggenstein 2014, S. 19-60.

MELCHERS/MELCHERS 1979
Melchers, Erna/Melchers, Hans: Das große Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf. 3. Aufl. München 1979.

MENATH-BROSCH 2012
Menath-Brosch, Marika: Art. Huber (Hueber), Johann Joseph (Johann Joseph Anton). In: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Völker und Zeiten. Hrsg. v. Andreas Beyer/Benédicte Savoy/Wolf Tegethoff. Berlin/Boston 2012, Bd. 75, S. 273f.

MENATH-BROSCH 2009
Menath-Brosch, Marika: Johann Joseph Huber (1737-1815). Das Werk des Augsburger Freskanten und letzten

Akademiedirektors. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. PDF-Datei. In: Ludwig-Maximilians-Universität München. Elektronische Hochschulschriften. 2009, 1038 S. Online verfügbar unter https://edoc.ub.uni-muenchen.de/14508/1/Menath-Brosch_Marika.pdf (02.01.2025).

MERK 1992
Merk, Anton: Art. Anwander, dt. Maler-Familie in Schwaben und Franken, 18./19. Jh. In: Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. von K.G. Saur Verlag München-Leipzig. München/Leipzig 1992, Bd. 4, S. 477f.

METZGER 2019
Metzger, Christof: Hans Burgkmair d. Ä./Beschriftung wohl durch Leonhard Wagner: Entwurf zu einem Reiterstandbild Maximilians I., um 1508/09. In: Maximilian I. 1459-1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2019, Kat. Nr. 72, S. 296f.

METZGER 2004
Metzger, Christof: Ulrichskreuz. In: Die Heiltumskammer. Der mittelalterliche Reliquienschatz von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Hrsg. v. Christof Metzger/Christian Thöner. Berlin/München 2004, S. 44-49.

MICHEL 2015
Michel, Andreas: Art. Baum der Erkenntnis / Baum des Lebens. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. März 2015. Online verfügbar unter https://bibelwissenschaft.de/stichwort/14696/ (02.01.2025).

MILLER 1967
Miller, Rotraut: Die Hofreisen Kaiser Leopolds I. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 1967, 75.1-2, S. 66-103.

MONTAIGNE 2002
Montaigne, Michel de: Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581. Frankfurt am Main 2002.

MORSBACH 2017
Morsbach, Peter: Die Brüder Asam. Vom Leben im Theater der Kunst (kleine bayerische biografien). 2., überarbeitete Aufl. Regensburg 2017.

MUCHALL-VIEBROOK 1915
Muchall-Viebrook, Thomas: Ueber die St. Stephanskirche zu Augsburg. In: Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, 1915, S. 476-487.

MÜHLING 2009
Mühling, Anke: Art. Erzeltern. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Juli 2009. Online verfügbar unter https://bibelwissenschaft.de/stichwort/17712/ (02.01.2025).

MÜLLER 2019a
Müller, Gernot Michael: St. Moritz – Streifzüge durch eine tausendjährige Geschichte. In: Die Kirche St. Moritz in Augsburg (Kleine Kunstführer). Hrsg. von Renate Braun, Helmut Haug und Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2019, S. 3-21.

MÜLLER 2019b
Müller, Gernot Michael: Die Moritzkirche. Ihre Ausstattung, Kunstwerke, Orgeln und Glocken. In: Die Kirche St. Moritz in Augsburg (Kleine Kunstführer). Hrsg. von Renate Braun, Helmut Haug und Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2019, S. 46-63.

MÜLLER 2006a
Müller, Gernot Michael:Vorwort. In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 11f.

MÜLLER 2006b
Müller, Gernot Michael: St. Moritz in Augsburg – Eine Stiftskirche und ihre Geschichte im Wandel der Zeiten

(1019-1803). In: Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019-1803). Geschichte, Kunst, Kultur. Hrsg. v. Gernot Michael Müller. Lindenberg im Allgäu 2006, S. 13-42.

MÜLLER 1998a
Müller, Hannelore: Art. Goldschmiede. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/goldschmiede/3939 (02.01.2025).

MÜLLER 1998b
Müller, Hannelore: Art. Fayencenmanufaktur Göggingen. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/fayencemanufaktur-goeggingen/3721 (02.01.2025).

MÜLLER 1998c
Müller, Hannelore: Art. Fayencen. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/fayencen/3722 (02.01.2025).

MÜLLER 1998d
Müller, Jürgen: Arcana Imperii: Anmerkungen zum Problem des Hermetismus in der rudolfinischen Hofkunst am Beispiel Hans von Aachens. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.-4. September, 1997. Hrsg. von Lubomir Konecny. Prag 1998, S. 184-191.

MÜLLER 2022
Müller, Katrin: Karl Nicolai/Melchior Steidl: Götterversammlung mit Erdteilallegorien, 1943/um 1700. In: Pax & Pecunia. Kunst, Kommerz und Kaufmannstugend in der Augsburger Deckenmalerei. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022, Kat. Nr. 16, S. 133-137.

MÜLLER O.J.
Müller, Martin: Heilig-Geist-Kapelle. In: Evangelisch St. Ulrich Augsburg. Kirche in der Stadt – Kirche für die Stadt. o.J. Online verfügbar unter https://www.evangelisch-stulrich.de/heilig-geist-kapelle (02.01.2025).

MÜLLER 1993
Müller, Mechthild: Bischof Ulrich von Augsburg in der Kunst des Barocks. In: Bischof Ulrich von Augsburg. 890–973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Festschrift aus Anlass des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993 (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 1992/93). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Weißenhorn 1993, S. 521-548.

MÜLLER 1991
Müller, Mechthild: „In hoc vince“. Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Funktion und Geschichtsinterpretation (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Kunstgeschichte, Bd. 115). Frankfurt am Main u.a. 1991.

NAEF 2017
Näf, Beat: Mauritius – der heilige Soldat. Geschichte einer Legende: Manuskript (Teil der Website: Duo Passiones Acaunensium martyrum: die beiden Passiones der Märtyrer von Acaunus. Grundlagen für eine Edition). PDF-Datei. In: Zurich Open Repository and Archive. 2017, 215 S. Online verfügbar unter https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/137803/1/VIII_a_Mauritius_Soldat_Geschichte_einer_Legende.pdf (02.01.2025).

NAGLER 2023a
Nagler, Gregor: Elias Holl: Zweites Mittelgiebelmodell zum neuen Rathaus, 1614. In: Elias Holl. (1573-1646). Meister. Werk. Stadt. Hrsg. von Christoph Emmendörffer/Christof Trepesch. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2023, Kat. Nr. 191, S. 494-496.

NAGLER 2023b
Nagler, Gregor: Simon Grimm: Das Hl.-Geist-Spital in Augsburg, 1679. In: Elias Holl. (1573-1646). Meister. Werk. Stadt. Hrsg. von Christoph Emmendörffer/Christof Trepesch. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2023, Kat. Nr. 76, S. 376.

NAIMER 2011
Naimer, Erwin: Die Pfarreien des Klosters St. Ulrich und Afra. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in

Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 274-314.

NEIDHART 2022
Neidhart, Ludwig: Die Katholische Lehre über Erbsünde, Erlösung und Gnade. PDF-Datei. In: ludwig-neidhart.de. 2022, 13 S. Online verfügbar unter https://www.ludwig-neidhart.de/Downloads/GnadeErbsuende.pdf (02.01.2025).

NEU/OTTEN 1970
Neu, Wilhelm/Otten, Frank: Landkreis Augsburg (Bayerische Kunstdenkmale, Bd. 30/Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg, Bd. 6). München 1970.

NICKL 2009
Nickl, Peter: Einleitung. In: Die Sieben Todsünden – Zwischen Reiz und Reue (Thomas-Morus-Impulse. Schriften der Thomas-Morus-Gesellschaft Hannover, Bd. 3). Hrsg. von Peter Nickl. Münster u.a. 2009, S. 7-12.

NOCKE 2006
Nocke, Franz-Josef: Spezielle Sakramentenlehre. In: Handbuch der Dogmatik (Bd. 2). Hrsg. v. Theodor Schneider. 3. Aufl. Düsseldorf 2006, S. 226-376.

O.A. 2020
o.A.: Pietismus: Vielfältige Reformbewegung mit anhaltender Aktualität. "Pietismus Handbuch" greift Diversifizierung und Internationalisierung der Pietismusforschung auf. In: Johannes Gutenberg Universität Mainz. 11.11.2020. Online verfügbar unter https://presse.uni-mainz.de/pietismus-vielfaeltige-reformbewegung-mit-anhaltender-aktualitaet/ (02.01.2025).

O.A. 2019
o.A.: Nadžupnijska cerkev sv. Jurija v Slovenskih Konjicah. In: foto-zgodbe.blogspot.com. 22.06.2019. Online verfügbar unter https://foto-zgodbe.blogspot.com/2019/06/nadzupnijska-cerkev-sv-jurija-v.html (02.01.2025).

O.A. 2013
o.A.: Ein kurzer geschichtlicher Überblick. In: Kath. Pfarrei St. Georg in Augsburg. 2013. Online verfügbar unter https://www.st-georg-augsburg.de/kirche-einrichtungen (02.01.2025).

O.A. 2004
o.A.: Der mittelalterliche Reliquienschatz. In: Die Heiltumskammer. Der mittelalterliche Reliquienschatz von St. Ulrich und Afra in Augsburg. Hrsg. von Christof Metzger/Christian Thöner. München/Berlin 2004, S. 6-17.

O.A. 1869
o.A.: Art. Judas Quiriacus Ep. M. (4. al. 1. Mai). In: Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. etc. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthaltend. Hrsg. von Johann Evangelist Stadler. Augsburg 1858, Bd. 1, S. 492f.

O.A. 1861
o.A.: Art. SS. Hilaria (Hylaria) et Soc. MM. (12. al. 7. August). In: Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen u. u. Aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthaltend. Hrsg. von Johann Evangelist Stadler/Franz Joseph Heim. Augsburg 1858, Bd. 1, S. 713f.

O.A. 1863
o.A.: Schwaben und Neuburg (Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern, Bd. 2. Oberpfalz und Regensburg. Schwaben und Neuburg, Abt. 2). München 1863.

O.A. 1858a
o.A.: Art. S. Afra, M. (5. al. 7. August). In: Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen z. z. Aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert

oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthaltend. Hrsg. von Johann Evangelist Stadler/Franz Joseph Heim. Augsburg 1858, Bd. 1, S. 61-63.

O.A. 1858b
o.A.: Art. S. Christina (24. Juli). In: Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen z. z. Aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthaltend. Hrsg. von Johann Evangelist Stadler/Franz Joseph Heim. Augsburg 1858, Bd. 1, S. 606-608.

O.A. O.J.a
o.A.: Augsburger Friedensbilder 2021. In: Evangelisch-Lutherisches Dekanat Augsburg. o.J. Online verfügbar unter https://www.augsburg-evangelisch.de/augsburger-friedenbilder-2021 (02.01.2025).

O.A. O.J.b
o.A.: Bestände. In: Archiv des Bistums Augsburg. o.J. Online verfügbar unter https://bistum-augsburg.de/Hauptabteilung-VIII/Archiv-des-Bistums/Bestaende (02.01.2025).

O.A. O.J.c
o.A.: Gabelbach bei Augsburg. In: GIMK. Greiffenberger Institut für Musikinstrumentenkunde. o.J. Online verfügbar unter https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/orgel/sueddt/gabelbach_text.php (02.01.2025).

O.A. O.J.d
o.A.: Augsburg, Ev. Barfüßerkirche. In: GIMK. Greiffenberger Institut für Musikinstrumentenkunde. o.J. Online verfügbar unter https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/orgel/sueddt/barfuesser-text.php (02.01.2025).

O.A. O.J.e
o.A.: Geschichte von St. Jakob. In: Evangelisch in der Augsburger Vorstadt. o.J. Online verfügbar unter https://www.st-jakob-augsburg.de/st-jakob/geschichte-von-st-jakob (02.01.2025).

O.A. O.J.f
o.A.: Art.: Ginther, Anton: Speculum amoris et doloris in sacratissimo ac divinissimo corde Jesu incarnati, eucharistici, et crucifixi, orbi christiano propositum. Augsburg 1706, S. 97. In: MDZ. Münchner DigitalisierungsZentrum. Digitale Bibliothek. Retrospektive Digitalisierung von ausgewählten Emblembüchern der Frühen Neuzeit. o.J. Online verfügbar unter https://embleme.digitale-sammlungen.de/emblanzeige.html?inpBitmuster=4&Auswahl[]=850 (02.01.2025).

O.A. O.J.g
o.A.: Kruisdraging, anoniem, naar Alexander Voet (I), naar Jan van den Hoecke, naar Jacques Jordaens, naar Schelte Adamsz. Bolswert, naar Anthony van Dyck, 1630 – 1702. In: Rijksmuseum. o.J. Online verfügbar unter http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.344795 (02.01.2025).

O.A. O.J.h
o.A.: St. Anna Kirche Augsburg. In: baur. Online verfügbar unter https://www.baur-planung.de/projekt/st-anna-kirche-augsburg (02.01.2025).

OKAYAMA 1992
Okayama, Yassu: The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia. Doornspijk 1992.

OROSZ 2014
Orosz, György: „Das Gebet des sündigen Papstes“. Inhaltliche Analyse eines populären religiösen Lesestoffes aus dem Bereich der christlichen deutschen Volksfrömmigkeit. In: Publicationes Universitatis Miskolcinensis. Sectio Philosophica, 2014, 3, S. 285-303.

ORTNER/LUDWIGSTORFF 2017
Ortner, M. Christian/Ludwigstorff, Georg: Die kaiserlich-königlichen Orden bis 1918 (Österreichs Orden und

Ehrenzeichen, Bd. 1). Wien 2017.

PANTLE 2005
Pantle, Ulrich: Dominikus Böhm und der Wiederaufbau von St. Moritz „im Geiste des alten Raumes“. In: das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 2005, 1, S. 56-61.

PAULA 2010
Paula, Georg: Art. Fuggerkapelle bei St. Anna, Augsburg. In: Historisches Lexikon Bayerns. 31.05.2010. Online verfügbar unter http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Fuggerkapelle_bei_St._Anna,_Augsburg (02.01.2025).

PAULA 2005
Paula, Georg: Art. Scheffler, Christoph Thomas. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2005, Bd. 22, S. 613f.

PAULA 2001
Paula, Georg: Die Lehrjungen der Augsburger Maler von 1686 bis 1716. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 2001, S. 81-116.

PAULA 1999a
Paula, Georg: Art. Daenzel (Dänzel; Denzel; Dentzel; Tänzel; Tenzel), Johann Michael. In: Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. von K.G. Saur Verlag München-Leipzig. München/Leipzig 1999, Bd. 23, S. 376.

PAULA 1999b
Paula, Georg: Die Meister und Gesellen der Augsburger Malerzunft von 1648 bis 1827. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 1999, S. 91-138.

PAULA 1998
Paula, Georg: Zur Geschichte der barocken Deckenmalerei in Bayerisch-Schwaben. In: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). Ausstellungskatalog Museum der Stadt Füssen/Museum in der Burg Zug 1998/1999. München/Berlin 1998, S. 25-42.

PAULA 1997
Paula, Georg: Von Johann Rottenhammer (1564-1625) bis Konrad Huber (1752-1830). Ein Überblick über 200 Jahre Malerei. In: Kunstgeschichte (Der Landkreis Augsburg, Bd. 6). Hrsg. von Walter Pötzl. Augsburg 1997, S. 234-277.

PAULA 1983
Paula, Georg: Johann Georg Dieffenbrunner. Leben und Werk (tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte, Bd. 8). München 1983.

PAULUS 2017
Paulus, Christof: Art. Augsburg, Reichsstadt: Politische und soziale Entwicklung. In: Historisches Lexikon Bayerns. 08.12.2017. Online verfügbar unter https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Augsburg,_Reichsstadt:_Politische_und_soziale_Entwicklung (02.01.2025).

PETERSEN 2011
Petersen, Silke: Art. Maria aus Magdala. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. September 2011. Online verfügbar unter https://bibelwissenschaft.de/stichwort/51979/ (02.01.2025).

PETZ 2012
Petz, Wolfgang: Art. Kempten, Reichsstadt. In: Historisches Lexikon Bayerns. 10.09.2012. Online verfügbar unter /www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kempten,_Reichsstadt (02.01.2025).

PFÄNDTNER 2024
Pfändtner, Karl-Georg: Jörg und Nikolaus Seld (Goldschmiede), Daniel Hopfer (Entwerfer): Großes Ulrichskreuz, 1494. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 40, S. 242f.

POESCHL 2007
Poeschl, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. 2., überarb. Aufl. Darmstadt 2007.

POLA 2011
Pola, Thomas: Art. Heiligtumseinweihung. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Dez. 2011. Online verfügbar unter https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17076/ (02.01.2025).

PÖRNBACHER 2023
Pörnbacher, Karl: Die Pfarrkirche St. Ulrich in Seeg (Kleine Kunstführer). 3. Aufl. 2023. Lindenberg im Allgäu 2023.

PÖTZL 2011
Pötzl, Walter: Heiligengräber, Reliquien, Gnadenbilder – die Klosterkirche als Wallfahrtskirche. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 1159-1215.

PÖTZL 2004
Pötzl, Walter: Kalendarien und Litaneien, Reliquien und Patrozinien. Die Afra-Verehrung des frühen und hohen Mittelalters. In: Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Bd. 38). Hrsg. von Manfred Weitlauff/Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2004, S. 52-61.

PRAMSTRAHLER 2008
Pramstrahler, Marion: Diplomarbeit. Die Ikonographie der Marienkrönung im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Südtiroler Flügelaltären. Eine Studie zur Rezeption Michael Pachers. PDF-Datei. In: u:theses. Universität Wien, 2008, 182 S. Online verfügbar unter https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1249758/get (02.01.2025).

PRANGE 2010
Prange, Peter: Art, Spillenberger, Johann von. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2010, Bd. 24, S. 698f.

PRANGE 2003
Prange, Peter: Art. Riepp, Balthasar. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2003, Bd. 21, S. 603f.

PRANGE 2001
Prange, Peter: Art. Pozzo, Andrea. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 2001, Bd. 20, S. 664-666.

PUSCHMANN 1999
Puschmann, Martin: Vorwort. In: „Gott zu Lob und Ehren“. Kostbares Altargerät der Barfüßerkirche Augsburg. Hrsg. vom Pfarramt der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Augsburg – Zu den Barfüßern. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 1999, S. 7.

RÄDLE 1993
Rädle, Fidel: Der heilige Ulrich auf dem Jesuitentheater. Mit ausgewählten Partien des Dillinger Ulrich-Dramas vom Jahre 1611. In: Bischof Ulrich von Augsburg. 890–973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Festschrift aus Anlass des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993 (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 1992/93). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Weißenhorn 1993, S. 697–749.

RAJKAY 2022
Rajkay, Barbara: Reich in der Reichsstadt. In: Pax & Pecunia. Kunst, Kommerz und Kaufmannstugend in der Augsburger Deckenmalerei. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022. Petersberg 2022, S. 24-31.

RAJKAY 2011
Rajkay, Barbara: Totentanz oder Maskenbälle? Anmerkungen zur Geschichte Augsburgs im 18. Jahrhundert. In: Augsburg, Schwaben und der Rest der Welt. Neue Beiträge zur Landes- und Regionalgeschichte. Festschrift für Rolf Kießling zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Dietmar Schiersner u.a. Augsburg 2011, S. 85-110.

RAJKAY 1985
Rajkay, Barbara: Die politische Funktion des Rathauses In: Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Hrsg. v. Wolfram Baer/Hanno-Walter Kruft/Bernd Roeck. Ausstellungskatalog Stadtarchiv Augsburg 1985. Regensburg 1985, S. 272f.

RATAJCZAK 1993
Ratajczak, Maria: St. Pankratius und seine 850jährige Geschichte. In: 850 Jahre St. Pankratius Augsburg-Lechhausen. 1143 bis 1993. Hrsg. vom Kath. Stadtpfarramt St. Pankratius. Augsburg 1993, S. 11-27.

REDAKTION/MANÇAL 2009
Redaktion/Mančal, Josef: Art. Jakobervorstadt. In: Stadtlexikon Augsburg. 27.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/jakobervorstadt/4281 (02.01.2025).

REIFENSCHEID 2006
Reifenscheid, Richard: Kaiser Josef II. In: Die deutschen Kaiser. 1200 Jahre europäische Geschichte. Hrsg. v. Gerhard Hartmann/Karl Schnith. Augsburg 2008, S. 635-643.

REPANIĆ-BRAUN 2012
Repanić-Braun, Mirjana: Prilog istraživanju baroknog slikarstva u Hrvatskoj − zidne slike u Višnjici i Koprivničkom Ivancu. PDF-Datei. In: Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 2012, 13 S. Online verfügbar unter https://hrcak.srce.hr/file/141239 (02.01.2025).

RICHTER 2016
Richter, Stefanie: Johann Heinrich Schönfeld: Il Tempo. In: Die Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung. Bestandskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2016, Kat. Nr. 101, S. 320f.

RIEDL 2017
Riedl, Peter Philipp: Rastlosigkeit und Reflexion. Zum Verhältnis *von vita activa* und *vita contemplativa* in Goethes Festspiel *Pandora* (1808). In: Muße und Gesellschaft (Otium. Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße, Bd. 5). Hrsg. von Gregor Dobler/Peter Philipp Riedl. Tübingen 2017, S. 243-265.

RIEDMÜLLER 1899
Riedmüller, Leopold: Geschichte des Wunderbarlichen Gutes und der Hl. Kreuzkirche in Augsburg. Augsburg 1899.

RIES 2013a
Ries, Hans Christian: Pfarrkirche St. Peter und Paul. Inningen. Lindenberg im Allgäu 2013.

RIES 2013b
Ries, Hans Christian: Pfarrkirche St. Georg und Michael. Göggingen. Lindenberg im Allgäu 2013.

RIX 1978
Rix, Herbert: Luther's Debt to the Imitatio Christi. In: Augustiniana , 1978, 28/1/2, S. 91-107.

ROECK 2023
Roeck, Bernd: Geschichte Augsburgs. 3. Aufl. München 2023.

ROECK 2022
Roeck, Bernd: Augsburger Bürgerhäuser des 18. Jahrhunderts. Von feinen Unterschieden, schönen Proportionen und der Rede der Bilder. In: Pax & Pecunia. Kunst, Kommerz und Kaufmannstugend in der Augsburger Deckenmalerei. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022. Petersberg 2022, S. 8-23.

ROECK 2010
Roeck, Bernd: Maler, Märkte und Mäzene. Das „Genie“ Holzer und die Kunstwelt. In: Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts. 1709-1740. Hrsg. von Emanuel Braun u.a. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais/Diözesanmuseum St. Afra Augsburg/Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt/Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 2010/2011. Innsbruck 2010, S. 18-35.

ROECK 2002

Roeck, Bernd: Augsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: ein europäisches Kunstzentrum. In: Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht. Hrsg. von Wolfgang Meighörner. Ausstellungskatalog Zeppelin Museum Friedrichshafen Technik und Kunst. Friedrichshafen 2002, S. 16-27.

RÖHSER 2019
Röhser, Günter: Art. Salome, galiläische Frau. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz. Nordhausen 2019, Bd. 40, Sp. 1137-1142.

RÖSSLE 2004
Rößle, Helmut: Gotteshäuser im Bombenkrieg. Die Zerstörung Augsburger Kirchen im Zweiten Weltkrieg. Augsburg 2004.

ROLLE/REDAKTION 1998
Rolle, Theodor/Redaktion: Art. St. Stephan. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/st-stephan/5577 (02.01.2025).

ROMBERG O.J.
Romberg, Marion: Johann Georg Lederer. In: erdteilallegorien.univie.ac.at. o.J., Online verfügbar unter https://erdteilallegorien.univie.ac.at/personen/johann-georg-lederer# (02.01.2025).

ROMMENS 2007
Rommens, Rainer: „Baierns letzter Reichsprälat“. Abt Thaddäus Aigler und die Säkularisation des Klosters Roggenburg im Jahre 1802 (Schriftenreihe des Klostermuseums Roggenburg, Heft 4). Neu-Ulm 2007.

ROSCHER 1884-1890
Roscher, Wilhelm Heinrich: Art. Chronos. In: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Leipzig 1884-1890, Bd. 1, Sp 899f.

ROTH 1906
Roth, Friedrich (Hrsg.): Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg. Sechster Band (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert, Bd. 29). Leipzig 1906.

ROTTMANN 2012
Rottmann, Kathrin: Johann Georg Knappich oder Johann Rieger (zugeschrieben): Schlacht auf dem Lechfeld. In: Katalog. Diözesanmuseum St. Afra. Festschrift für Weihbischof Josef Grünwald zum 75. Geburtstag. Hrsg. von der Diözese Augsburg. Bestandskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2012, Kat. Nr. 61, S. 98f.

RUMMEL 1998a
Rummel, Peter: Art. Archidiakonat. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/archidiakonat/3125 (02.01.2025).

RUMMEL 1998b
Rummel, Peter: Art. Parität. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/paritaet/4962 (02.01.2025).

RUMMEL 1998c
Rummel, Peter: Art. Knöringen. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/knoeringen/4426 (02.01.2025).

RUMMEL 1984a
Rummel, Peter: Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650-1806) (Sonderdruck aus dem 18. Jahresband des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 1984). Augsburg 1984.

RUMMEL 1984b
Rummel, Peter: Fürstbischöflicher Hof und katholisches kirchliches Leben. In: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gottlieb u.a. Stuttgart 1984, S. 530-541.

RUPPRECHT 1986
Rupprecht, Bernhard: Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam. In: Cosmas Damian Asam. 1686-1739. Leben und Werk. Hrsg. von Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht. Ausstellungskatalog Kloster Aldersbach 1986.

München 1986, S. 11-27.

SAFLEY 2011
Safley, Thomas Max: Zentrum und Peripherie: Die Gemeinden Zu den Barfüßern und bei St. Georg. In: Im Ringen um die Reformation. Kirchen und Prädikanten, Rat und Gemeinden in Augsburg. Hrsg. von Rolf Kießling u.a. Epfendorf/Neckar 2011, S. 45-104.

SAUER 1972
Sauer, Richard: Gemeinde St. Georg Augsburg. Information. Augsburg 1972.

SCHAD 1993
Schad, Martha: Afra. Bilder einer Heiligen. Augsburg 1993.

SCHEIDLER 1980
Scheidler, Walter: Augsburger Kirchen. Augsburg 1980.

SCHELLER 2004
Scheller, Benjamin: Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505−1555) (Stiftungsgeschichten, Bd. 3/Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft. Reihe 4, Bd. 28/ Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 37). Berlin 2004.

SCHERP 2002
Scherp, Astrid: Protestantische Künstler aus Süddeutschland im Dienst von katholischen Auftraggebern im Zeitalter der Gegenreformation. In: Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht. Hrsg. von Wolfgang Meighörner. Ausstellungskatalog Zeppelin Museum Friedrichshafen Technik und Kunst. Friedrichshafen 2002, S. 66-71.

SCHIERSNER 2018
Schiersner, Dietmar: Adliger Fremdkörper auf kirchlichem Sonderweg. St. Stephan im Augsburg des späten Mittelalters. In: Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Hrsg. von Gisela Drossbach/Klaus Wolf. Berlin/Boston 2018, S. 125-142.

SCHIERSNER 2011
Schiersner, Dietmar: Die gescheiterte Reformation. Dom und St. Stephan. In: Im Ringen um die Reformation. Kirchen und Prädikanten, Rat und Gemeinden in Augsburg. Hrsg. v. Rolf Kießling u.a. Epfendorf/Neckar 2011, S. 241-270.

SCHIMMELPFENNIG 2004
Schimmelpfennig, Bernhard: Hat Afra gelebt, oder verehren wir ein Phantom? In: Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2004). Hrsg. von Manfred Weitlauff/Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2004, S. 28-33.

SCHMID 1995
Schmid, Klaus-Peter: Evang. St.-Anna-Kirche Augsburg. 5. Aufl. Augsburg 1995.

SCHMID 1984
Schmid, Klaus-Peter: Die Lutherstiege im ehemaligen Karmeliterkloster bei St. Anna in Augsburg. Augsburg 1984.

SCHMID 2019
Schmid, Michael: Zur Bau- und Kunstgeschichte der Kirche seit der Säkularisation. In: König, Bürger, Bettelmann. Treffpunkt Heilig Kreuz in Augsburg. Hrsg. von Melanie Thierbach. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2019. S. 228-238.

SCHMID 2017
Schmid, Michael: Georg Petel (1601/02-1634). Skulpturen in Augsburger Kirchen (Kleine Kunstführer). Lindenberg im Allgäu 2017.

SCHMID 2013
Schmid, Michael: Der Hohe Dom zu Augsburg. Mariä Heimsuchung (Kleine Kunstführer). Lindenberg im Allgäu 2013.

SCHMID-GROTZ 2009
Schmid-Grotz, Felicitas: Das Augsburger Achtbuch: Ein Herrschaftsmedium in der spätmittelalterlichen Stadt? Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg. PDF-Datei. In: OPUS - Publikationsserver der Universität Augsburg. 2009, 378 S. Online verfügbar unter https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3111/file/Schmid_Grotz_Augsburger_Achtbuch.pdf (02.01.2025).

SCHMIDT 1981
Schmidt, Margot: Maria — »materia aurea« in der Kirche nach Hildegard von Bingen. In: Münchener theologische Zeitschrift, 1981, 1, S. 16-32.

SCHMIDT 1989
Schmidt, Richard Heinrich: Der Schmalkaldische Bund und die oberdeutschen Städte bis 1536. Ein Beitrag zur politischen Konfessionalisierung im Protestantismus. In: Zwingliana, 18/1-2, 1989, S. 36-61.

SCHMIDT 1998
Schmidt, Rolf: Art. Additionalrezess. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/additionalrezess/3016 (02.01.2025).

SCHMITZ 2006
Schmitz, Barbara. Art: Isai. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Jan. 2006. Online verfügbar unter https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/10912/ (02.01.2025).

SCHNEIDER 2011
Schneider, Anton: Pfarrkirche Sankt Nikolaus Stadtbergen. Hallbergmoos 2011.

SCHNEIDER 2009
Schneider, Anton: Art.: Dompfarrei. In: Stadtlexikon Augsburg. 19.08.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/dompfarrei/3593 (02.01.2025).

SCHNEIDER 2006
Schneider, Daniel (Bearb.): Universitätsarchiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau. Bestand B 0038. Philosophische Fakultät. 1460-1935. PDF-Datei. In: Universitätsarchiv. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. 2006, 256 S. Online verfügbar unter https://www.uniarchiv.uni-freiburg.de/bestaende/provenienzbestaende/fakultaeten/2-4-4-philosophische-fakultaet/b0038/findbuchb0038 (02.01.2025).

SCHNEIDER 2018
Schneider, Pablo: Bernini in Paris. Die Reise des römischen Bildhauers und Architekten an den französischen Hof 1665. PDF-Datei. In: Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens. Hrsg. von Harald Pechlaner/Elisa Innerhofer. Baden-Baden 2018, S. 117-128. Online verfügbar unter https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783845290447-116.pdf (02.01.2025).

SCHNELL 1964
Schnell, Hugo: St. Theklakirche Welden (Kleine Kunstführer, Bd. 790). München/Zürich 1964.

SCHNELL 1977
Schnell, Hugo: Augsburg. St. Moritz (Schnell, Kunstführer, Bd. 482). 2., völlig neubearbeitete Aufl. München/Zürich 1977.

SCHOTT 1903
Schott, Adolf: Die evangelische Kirche zum Heiligen Kreuz. Augsburg 1903.

SCHOLTISSEK 2006
Scholtissek, Klaus: Art. Nikodemus. In: In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Walter Kasper. Sonderausgabe Freiburg im Breisgau 2006, Bd. 7, Sp. 843.

SCHREIBER 2009
Schreiber, Stefan: Paulus und die Tradition Zur Hermeneutik der „Rechtfertigung“ in neuer Perspektive. In: Theologische Revue, 2009, 2, Sp. 91-102.

SCHROEDER/SCHNELL 1934
Schroeder, Barnabas/Schnell, Hugo: Augsburg. Benediktinerabteikirche St. Stephan. München 1934.

SCHULZE-DÖRRLAMM 2011
Schulze-Dörrlamm, Mechthild: Die Heilige Lanze in Wien. Die Frühgeschichte des karolingisch-ottonischen Herrschaftszeichens aus archäologischer Sicht. In: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2011, S. 707-742.

SCHULZE-DÖRRLAMM 2010
Schulze-Dörrlamm, Mechthild: Heilige Nägel und Heilige Lanzen. In: Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter. Teil 1. Welt der Ideen, Welt der Dinge. Mainz 2010, S. 97-171.

SCHWAB 1998
Schwab, Christian: Art. Hugenotten. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/hugenotten/4224 (02.01.2025).

SEELIG 1985
Seelig, Lorenz: Johann Alois Seethaler – Goldschmied, Fabrikant und Händler. In: Aufbruch ins Industriezeitalter. Band 2. Aufsätze zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns. 1750-1850 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 4/85). Hrsg. von Rainer A. Müller. München 1985, S. 250-258.

SEILER 1989
Seiler, Joachim: Das Augsburger Domkapitel vom Dreißigjährigen Krieg bis zur Säkularisation (1648-1802). Studien zur Geschichte seiner Verfassung und seiner Mitglieder (Münchner Theologische Studien. 1. Historische Abteilung, Bd. 29). St. Ottilien 1989.

SERRA 2015
Serra, Aristide: Die Frau des Bundes. Präfigurationen Marias im Alten Testament (Mariologische Studien, Bd. 23). Regensburg 2015.

SIGRIST 2013
Sigrist, Cornelia: Warum Maria Blau trägt. In: Applica, 2013, 12, S. 8f.

SLAVÍČEK 2009
Slavíček, Lubomir: Some Drawings by Johann Georg Bergmüller (1688-1762) and his Circle in the Silesian Regional Museum in Opava. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 2009, S. 35-44.

ŚNIEŹYŃSKA-STOLOT 1994
Śnieżyńska-Stolot, Eva: Das ptolemäische Weltbild und die mittelalterliche Ikonographie. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1994, S. 699-714.

SOFFNER/WOLF 2004
Soffner, Monika/Wolf, Franz: Augsburg. Basilika St. Ulrich und Afra (PEDA-Kunstführer, Bd. 569). Passau 2004.

SPAHR 1985
Spahr, Gebhard: Die Klosterkirche von Ochsenhausen. In: Kloster Ochsenhausen. Geschichte. Kunst. Gegenwart. Hrsg. von Hans-Jörg Reiff/Gebhard Spahr/Dieter Hauffe. Biberach 1985, S. 119-183.

STEINER/ULRICH 2022
Steiner, Wolfgang/Ulrich, Alexandra: Vorsicht, zerbrechlich! Die Kunst der Hinterglasmalerei. In: Hinterglasgemälde aus vier Jahrhunderten im Schaezlerpalais Augsburg. Bestandskatalog der Kunstsammlungen und Museen Augsburg aus der Sammlung Steiner. Hrsg. von Wolfgang Steiner (Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022/23). Berlin/München 2022, S. 15-25.

STEUER 2015
Steuer, Peter: Rezension von: Rolf Kießling (Hrsg.): St. Anna in Augsburg, Eine Kirche und ihre Gemeinde. Augsburg 2013. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 2015, S. 488-490.

STEUER 1998
Steuer, Peter: Art. Kalenderstreit. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/kalenderstreit/4326 (02.01.2025).

STOLL 2016
Stoll, Peter: Empire of Prints. The Imperial City of Augsburg and the Printed Image in the 17th and 18th Centuries. PDF-Datei. In: OPUS - Publikationsserver der Universität Augsburg. 2016, 58 S. Online verfügbar unter https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3705/file/Stoll_empire_of_prints.pdf (02.01.2025).

STOLL 2011
Stoll, Peter: Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer, Joseph Mages, Joseph Hartmann... Wer malte den Augustinus-Zyklus von Hl. Kreuz in Augsburg? PDF-Datei. In: OPUS - Publikationsserver der Universität Augsburg. 02.05.2011, 28 S. Online verfügbar unter https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/1525/file/Stoll_Hl_Kreuz.pdf (02.01.2025).

STOLL 2000
Stoll, Siegfried: Die Geschichte der Pfarrei Sankt Georg und Michael in Augsburg-Göggingen. Augsburg/Olmütz 2000.

STÖRMER 1996
Störmer, Wilhelm: Die Welfen in der Reichspolitik des 11. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 1996, 104, S. 252-265.

STOWASSER/PETSCHENIG/SKUTSCH 2015
Stowasser, Joseph Maria/Petschenig, Michael/Skutsch, Franz: Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch von J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch. 1. Aufl., 24. Druck. München/Berlin 2015.

STRASSER 2020
Straßer, Josef: Franz Martin Kuen – das künstlerische Umfeld mit Johann Georg Bergmüller und Johann Georg Wolcker. In: Franz Martin Kuen 1719-1771. Ein Maler zwischen schwäbischer Frömmigkeit und venezianischer Pracht. Hrsg. von Ulrich Hoffmann/Matthias Kunze. Ausstellungskatalog Kloster Roggenburg. Weißenhorn 2020, S. 121-138.

STRASSER 2006
Straßer, Josef: Johann Georg Wolckers Entwürfe für die Fresken in St. Georg in Augsburg-Haunstetten. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2006, S. 313-332.

STRASSER 2004
Straßer, Josef: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Die Zeichnungen (Schriften des Salzburger Barockmuseums, Bd. 29). Hrsg. vom Salzburger Barockmuseum. Ausstellungskatalog Salzburger Barockmuseum/Staatliche Graphische Sammlung München 2004/2005. Salzburg 2004.

STRASSER 1999
Straßer, Josef: Melchior Steidl (1657-1727). Die Zeichnungen (Schriften des Salzburger Barockmuseums, Bd. 23). Hrsg. von Franz Wagner. Ausstellungskatalog Salzburger Barockmuseum 1999. München/Berlin 1999.

STRAUCH 1935
Strauch, Liselotte: Art. Anker (A. Als Symbol und Attribut). In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1935), Sp. 705-708. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89410 (02.01.2025).

STREBLE/WISSNER 2013
Streble, Martina/Wißner, Bernd: St. Anna Augsburg. Augsburg 2013.

STUHLFAUTH 1933
Stuhlfauth, Georg: Art. Abendmahlskelch (prot.). In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1933),

Sp. 56–64. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89357 (02.01.2025).

SUTOR 2016
Sutor, Barbara: Der Monakamer Altar. In: Schwäbische Heimat, 2016, 2, S. 202-209.

THIEME 2009
Thieme, Karin: Art. Lechviertel. In: Stadtlexikon Augsburg. 27.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/lechviertel/4591 (02.01.2025).

THIER 2018
Thier, Bernd: Nur ein Gesinnungsabzeichen der frühen Protestanten aus dem 16.Jahrhundert? Zu den verschiedenen Interpretationsebenen eines ungewöhnlichen Fundobjekts aus Hamm in Westfalen. In: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, 2018, S. 103-114.

THIERBACH 2024a
Thierbach, Melanie: Grabkapelle des heiligen Ulrich, 1762. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 86, S. 346f.

THIERBACH 2024b
Thierbach, Melanie: Kleines Ulrichskreuz, um 1320/30. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 13, S. 186f.

THIERBACH 2024c
Thierbach, Melanie: Placidus Verhelst (Entwerfer): Grabplatte des heiligen Ulrich, 1762. In: Ulrich. genial. sozial. loyal. memorial. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum St. Afra Augsburg 2024, Kat. Nr. 87, S. 348f.

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

TIPTON 2023
Tipton, Susan: Das Augsburger Rathaus und seine Ausstattung. Raumkonzept und Bildprogramm. In: Elias Holl. (1573-1646). Meister. Werk. Stadt. Hrsg. von Christoph Emmendörffer/Christof Trepesch. Ausstellungskatalog Maximilianmuseum Augsburg 2023. Petersberg 2023, S. 138-157.

TREPESCH 2022
Trepesch, Christof: Augsburg und die Hinterglasgemälde-Sammlung von Gisela und Prof. Wolfgang Steiner. In: Hinterglasgemälde aus vier Jahrhunderten im Schaezlerpalais Augsburg. Bestandskatalog der Kunstsammlungen und Museen Augsburg aus der Sammlung Steiner. Ausstellungskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2022/23. Berlin/München 2022, S. 9-14.

TREPESCH 2016
Trepesch, Christof: Franz Joseph Degle: Selbstbildnis. In: Die Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung. Bestandskatalog Schaezlerpalais Augsburg 2016, Kat. Nr. 19, S. 108f.

TREPESCH 2006
Trepesch, Christof: Das Schaezlerpalais. In: Das Schaezlerpalais und die Deutsche Barockgalerie (Augsbuch, Bd. 7). Hrsg. von Helmut Gier. Augsburg 2006, S. 13-23.

TROTTMANN 2001
Trottmann, Christian: Art. vita activa/vita contemplativa. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel. Basel 2001, Bd. 11, Sp. 1071-1075.

VENARD 1993
Venard, Marc: Das Fünfte Laterankonzil (1512-1517) und das Konzil von Trient (1545-1563). In: Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II. Hrsg. v. Giuseppe Alberigo. Düsseldorf 1993, S. 333-385.

VORAGINE 2014
Voragine, Jacobus de: Legenda Aurea. Goldene Legende. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruni W. Häuptli (Fontes Christiani, Sonderband (Teil 1)). Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 2014.

WAGNER/REDAKTION 2009
Wagner, Jürgen/Redaktion: Art. St. Jakob. In: Stadtlexikon Augsburg. 30.07.2009. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/st-jakob/4275 (02.01.2025).

WAGNER 1998
Wagner, Wilhelm: Augsburg – St. Jakob. Eine Station auf dem Weg nach Santiago de Compostela. 2. Aufl. Augsburg 1998.

WAGNER/GRÜNSTEUDEL 2011
Wagner, Jürgen/Grünsteudel, Günther: Art. St. Gallus. In: Stadtlexikon Augsburg. 24.11.2011. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/st-gallus/3858 (02.01.2025).

WALLENTA 2019
Wallenta, Wolfgang: Ev. Heilig-Kreuz. Augsburg (Schwäbische Kunstdenkmale, Bd. 65). Weißenhorn 2019.

WANKMILLER 2018
Wankmiller, Klaus: Art. Riepp. In: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Völker und Zeiten. Hrsg. v. Andreas Beyer/Benédicte Savoy/Wolf Tegethoff. Berlin/Boston 2018, Bd. 98, S. 499f.

WEIS 1957
Weis, Adolf: Art. Ekklesia und Synagoge. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1957), Sp. 1189–1215. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93171 (02.01.2025).

WEIS 2011
Weis, Markus: Die Veränderungen der Ausstattung im 18., 19. und 20. Jahrhundert. Überlegungen zur Restaurierungsgeschichte. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 1240-1276.

WEISS O.J.
Weiß, Katharina: Impuls No. 52. Der Neue Bund (Lk 22,20 und Apg 2,1-11). PDF-Datei. In: Bistum Augsburg. o.J., 3 S. Online verfügbar unter https://bistum-augsburg.de/content/download/210022/file/Impuls%2052.pdf (02.01.2025).

WEISSHAAR 1976
Weißhaar, Bernhard: St. Stephan/Augsburg (Schnell, Kunstführer, Bd. 18). 2., neubearb. Aufl. München/Zürich 1976.

WEISSHAAR 1969
Weißhaar, Bernhard: Kleines Bildarchiv zur Baugeschichte von St. Stephan. In: Ad sanctum Stephanum 969-1969. Festgabe zur Tausendjahr-Feier von St. Stephan in Augsburg. Augsburg 1969, S. 71-136.

WEISSHAAR/WIDNMANN 1966
Weißhaar, Bernhard/Widnmann, Ildefons: Nova et Vetera. Sonderdruck aus der Stephania 38. St. Ottilien 1966.

WEITLAUFF 2012
Weitlauff, Manfred: Art. Augsburg, Bistum/Hochstift: Politische Geschichte (Spätmittelalter). In: Historisches Lexikon Bayerns. 19.09.2012. Online verfügbar unter https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Augsburg,_Bistum/Hochstift:_Politische_Geschichte_(Sp%C3%A4tmittelalter) (02.01.2025).

WELISCH 1901
Welisch, Ernst: Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko. Augsburg 1901.

WENDERHOLM 2016
Wenderholm, Iris: Virginitas und Fortitudo. Papst Urban VIII. und die hl. Bibiana. In: : Frauen und Päpste. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 10). Hrsg. von Eckhard Leuschner/Iris Wenderholm. Berlin 2016, S. 145-168.

WERNER 1899
Werner, Anton: Die örtlichen Stiftungen für die Zwecke des Unterrichts und der Wohltätigkeit in der Stadt Augsburg. Augsburg 1899.

WIEDEMANN 1962
Wiedemann, Hans: Augsburger Pfarrerbuch. Die evangelischen Geistlichen der Reichsstadt Augsburg 1524-1806 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 38). Nürnberg 1962.

WIESE/WIESE/HAUER 2011
Wiese, Bernhard/Wiese, Benedikt/Hauer, Willibald: Aldersbach. Asamkirche. Vilshofen an der Donau 2011.

WILDEN 1866
Wilden, M. M. (Übers.): Beda des Ehrwürdigen Kirchengeschichte der Angelsachsen. Als Anhang: Willibald's Leben des heiligen Bonifacius. Schaffhausen 1866.

WIMMER 2000
Wimmer, Otto: Kennzeichen und Attribute der Heiligen. Innsbruck 2000.

WINBECK 2015
Winbeck, Katharina: Wettenhausen. Katholische Pfarrkirche. Ehemalige Klosterkirche (Kleine Kunstführer). 2. Aufl. Lindenberg im Allgäu 2015.

WIRTH 1960
Wirth, Karl-August: Art. Engelsturz. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V (1960), Sp. 621-647. Online verfügbar unter https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93201 (02.01.2025).

WOLFART 1901
Wolfart, Karl: Die Augsburger Reformation in den Jahren 1533/34. Leipzig 1901.

WOLTER 1887
Wolter, Maurus: Gertrudenbuch, oder geistliche Übungen der heiligen Jungfrau Gertrudis der Großen, vom Orden des heiligen Benedikt, und Sammlung täglicher Gebete. 3., verbesserte und vermehrte Aufl. Regensburg 1887.

WÜRMSEHER 2014
Würmseher, Markus: Der Umbau der ehemaligen Kollegiatstiftskirche St. Moritz durch John Pawson. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2014, S. 439-464.

WURZBACH 1872
Wurzbach, Constant von: Art. Polheim, die Herren und Grafen von, Genealogie. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Hrsg. von Constantin von Wurzbach. Wien 1872, Bd. 23, S. 59-66.

WÜST 2011
Wüst, Wolfgang: Ein schwäbisches Reichskloster in der Schuldenfalle: St. Ulrich und Afra zwischen Westfälischem Frieden und Säkularisation. In: Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum 1000. Jubiläum. I. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 2011). Hrsg. von Manfred Weitlauff. Augsburg/Lindenberg im Allgäu 2011, S. 250-273.

WÜST 1998
Wüst, Wolfgang: Art. Hochstift. In: Stadtlexikon Augsburg. 1998. Online verfügbar unter https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/hochstift/4155 (02.01.2025).

WÜST 1997
Wüst, Wolfgang: Reichsidee in der Ikonographie der „Suevia Sacra“. In: Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994 (Irseer Schriften, Bd. 4. Hrsg. von Rainer Jehl/Markwart Herzog). Hrsg. von Rainer A. Müller. Sigmaringen 1997, S. 189-220.

ZIMMERMANN 1970
Zimmermann, Eduard: Augsburger Zeichen und Wappen (Bildband). Umfassend die Bürger der Reichsstadt Augsburg und die Inhaber höherer geistlicher Würden der Bischofsstadt Augsburg, ihrer Stifte und Klöster. Augsburg 1970.

ZLATKA 2018
Zlatka, Snežana: Cerkev Svetega Jurija. In: Slovenske Konjice. 08.02.2018. Online verfügbar unter https://slovenskekonjice.wordpress.com/2018/02/08/cerkev-svetega-jurija/ (02.01.2025).

ZOEPFL 1955
Zoepfl, Friedrich: Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Mittelalter (Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe, Bd. 1). Augsburg 1955.

ZORN 2005
Zorn, Wolfgang: 650 Jahre St. Jakob: Ein Zentrum für Gläubige und Pilger im Handwerkerviertel. In: St. Jakob. 650 Jahre. Eine Kirche und ihr Stadtteil. Hrsg. vom Pfarramt St. Jakob Augsburg. Augsburg 2005, S. 5-12.

ZORN 2001
Zorn, Wolfgang: Augsburg. Geschichte einer europäischen Stadt. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 4., überarb. und erg. Aufl. Augsburg 2001.

ZORN 1955
Zorn, Wolfgang: Die St. Jakobsgemeinde in der Geschichte des evangelischen Augsburg. Vortrag von Dr. Wolfgang Zorn am 1. Advent 1955. Augsburg 1955.

ZORN 2005
Zorn, Wolfgang: 650 Jahre St. Jakob: Ein Zentrum für Gläubige und Pilger im Handwerkerviertel. In: St. Jakob. 650 Jahre. Eine Kirche und ihr Stadtteil. Hrsg. vom Pfarramt St. Jakob Augsburg. Augsburg 2005, S. 5-12.