

Peter Stoll

Heiliges Haus – Arche Noah – Arche des Bundes

**Die Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner
in der Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto
auf dem Kobel bei Augsburg**



I

Der künstlerische Werdegang des seit 1733 in Augsburg ansässigen Johann Wolfgang Baumgartner (1702 Ebbs, Tirol - 1761 Augsburg) ist zum Teil immer noch rätselhaft.¹ Nachdem er in Augsburg zunächst nur als Glasmaler und Vorlagenzeichner für den Kupferstich tätig sein durfte, erlaubte ihm 1746 der Erwerb des Bürgerrechts auch die Öl- und Freskomalerei. Als Freskomaler ist er zum ersten Mal fassbar 1754 in der später durch einen Neubau ersetzten Pfarrkirche von Gersthofen wenige Kilometer nördlich von Augsburg; in den Jahren 1757/58 entsteht dann der ausgedehnte Freskenzyklus in der Wallfahrtskirche von Bergen bei Neuburg a. d. Donau, der zu den bedeutendsten Leistungen der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts zählt.

Dass der über fünfzigjährige Baumgartner² in Bergen nach dem heute verlorenen Präludium in einer vermutlich nicht allzu großen Dorfkirche Malereien von höchster koloristischer Raffinesse schuf, deren technische Beschaffenheit ihm außerdem im *Corpus der barocken Deckenmalerei* das

¹ Zu Leben und Werk Baumgartners siehe HÄMMERLE 1906, BUSHART 1981, STRABER 2012.

² Zur Frage des früher auch mit 1712 angegebenen Geburtsjahres siehe HEYMER 2009.

Prädikat „geübter Freskant“ eintrug,³ ist ein nach wie vor der Erklärung bedürftiges Phänomen; zumal nichts darüber bekannt ist, dass er sich bei einem Augsburger Freskanten geschult hätte, und eventuelle, bislang unbekannte Aufenthalte bei Freskanten während seiner Wanderjahre durch „Welschlandt, Österreich, Ungarn, Steiermarckh und Böhmen“⁴ zur Zeit des Bergener Auftrags Jahrzehnte zurücklagen. Georg Christian Kilian, selbst Angehöriger einer bedeutenden Augsburger Künstlerdynastie, behauptet in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen zu Augsburger Künstlern sogar ausdrücklich, Baumgartner habe es „ohne einen echten Lehrmeister gehabt zu haben ... sehr weit gebracht“.⁵

Im Jahr 1758, als Baumgartner seine Freskoarbeiten in Bergen abschloss, führte er außerdem einen im Vergleich mit Bergen vom Umfang her bescheidenen Freskoauftrag in der Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto aus, gelegen wenige Kilometer westlich von Augsburg in Westheim (heute Stadt Neusäß) auf einer Kobel genannten Anhöhe (daher auch die Bezeichnung ‚Kobelkirche‘). Karl Langenmantel (1547-1610), Angehöriger einer bedeutenden Augsburger Patrizierfamilie und zur Familienlinie der Langenmantel von Westheim gehörig, hatte hier zunächst 1602 eine Nachbildung jenes Heiligen Hauses errichten lassen, das im italienischen Loreto, in der Provinz Ancona nahe der Adriatischen Küste gelegen, spätestens seit dem 14. Jahrhundert Ziel einer Wallfahrt war, die sich insbesondere seit dem 16. Jahrhundert zu einer der bedeutendsten in ganz Europa entwickelte.⁶

In Loreto wurde das Heilige Haus, seinerseits eingehaust in eine weiträumige Kirche, verehrt als die ursprünglich in Nazareth befindliche Behau-

sung Mariens: In diesem Haus, so die Überlieferung, wurde sie geboren und verbrachte sie einen Großteil ihres Lebens; hier übermittelte ihr der Engel seine Botschaft und empfing sie den Sohn Gottes; hier wuchs Jesus auf und erschien er Maria nach seiner Auferstehung; hier kam es zu zahlreichen Zusammenkünften mit den Aposteln, die das Haus außerdem nach Mariens Tod zu einer Kirche weihten - etwa zweieinhalb Seiten benötigt der Augsburger Augustinerchorherr Ignaz Kistler in seiner 1731 erschienenen Schrift zum Heiligen Haus, um alle Geschehnisse aufzuzählen, die sich hier abspielten, wobei die Verkündigung und die Menschwerdung des Gottessohnes die heilsgeschichtlich zentralen Punkte bedeuten.⁷

Nachbildungen des Heiligen Hauses wurden insbesondere seit der Gegenreformation in größerer Zahl errichtet; im deutschsprachigen Raum zählt die Loretokapelle auf dem Kobel zu den frühesten Beispielen für derartige Architekturkopien. Als sich der Kobel zu einer viel besuchten Wallfahrtsstätte entwickelte, wurde die Anlage um 1657 erweitert, so dass das Heilige Haus nun als Chor und der Neubau als Langhaus einer Kirche fungierten. Im 18. Jahrhundert erwies sich auch diese Kirche als zu klein für den Zustrom der Pilger, so dass Leopold Ignaz Langenmantel, Kanoniker der Augsburger Kollegiatstifte St. Moritz und St. Peter, 1728 das noch heute bestehende Langhaus errichten ließ; 1758 sorgte dessen Bruder Wolfgang Anton Langenmantel, „Chur-Trierische[r] Rath, auch des innern Raths und Baumeister in Augsburg“,⁸ für einen weiteren Anbau, und zwar „auf Kösten zweyer gottseeligen Frauen Stüffterinnen“ aus dem Hause Langenmantel: „eine schöne raumliche Kapell ausser der Kirchen ... damit unter wärender Predig, und denen musicalischen Hochämtern die Wallfahrter ihrer Andacht ruhig und gemächlich abwarten, die heilige Communion empfan-

³ „Der Maler war ein sehr geübter Freskant, die Tagwerke sind kaum zu erkennen, es gibt wenig Seccoretuschen, allein zu den Rändern hin.“ (VOLK-KNÜTTTEL/SAUERLÄNDER 2005, S. 49)

⁴ So Baumgartner in seinem Antrag auf Beisitz in Augsburg, zitiert nach STRABER 2009, S. 145.

⁵ Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Codex v. Halder Nr. 30, o. J. (1764); zitiert nach STRABER 2009, S. 150.

⁶ Zur Baugeschichte der Kobelkirche siehe PÖTZL 2000, S. 143 ff.

⁷ KISTLER 1731, S. 22-25.

⁸ STETTEN 1762, S. 69.

gen, und ihr Gebett nach Wohlgefallen ungehindert verrichten können“, so die 1771 anonym erschienene *Kurze Beschreibung* der Kobelwallfahrt.

Dieser in der Literatur als Beichtkapelle oder Schmerzhaftes Kapelle bezeichneter Anbau ist die Räumlichkeit, deren Gewölbe Baumgartner mit Fresken schmückte. Ob das laut der *Kurzen Beschreibung* am Altar der Kapelle befindliche „gemalene anmüthige Crucifixbild“,⁹ im 19. Jahrhundert durch ein Blatt des Nazareners Andreas Merkle ersetzt, ebenfalls von Baumgartner stammte, ist derzeit nicht bekannt. Den Entwurf für den von Joseph Ott aufgeführten Bau lieferte, so wird vermutet, der fürstbischöflich-augsburgische Baumeister Ignaz Paulus¹⁰, der auch mit dem Umbau der von Baumgartner freskierten Kirche in Gersthofen in Verbindung gebracht wird.¹¹

Einen Hinweis darauf, warum Baumgartner auf dem Kobel zum Zuge kam, könnte auch der Porträtstich Wolfgang Anton Langenmantels geben, der nach einem Gemälde von Gottfried Eichler d. Ä. in der überaus produktiven Augsburger Werkstatt der Brüder Klauber angefertigt wurde. Auf einer Inschrift rechts unten bezeichnen die Klauber Langenmantel als ihren ‚patronus‘ (Schutzherr, Förderer);¹² und wie auch immer die Beziehungen zwischen Langenmantel und den Klauber im Einzelnen beschaffen waren, vielleicht war er durchaus geneigt, einer Empfehlung der Brüder Beachtung zu schenken. Dass die Brüder auf Baumgartner verwiesen, ist nicht nur deswegen gut denkbar, weil dieser ihrem Betrieb zahlreiche Vorlagen für Kupferstiche lieferte: Hämmerle zufolge darf man nämlich vermuten, dass die Klauber Baumgartner bereits den Neuburger Jesuiten empfohlen

hatten,¹³ die die Wallfahrt in Bergen betreuten; und aus einem Brief Baumgartners aus dem Jahr 1759 an einen Neuburger Jesuiten geht hervor, dass die Klauber den Zisterziensern im oberfränkischen Langheim nahelegten, Baumgartner für die Ausmalung ihrer Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen in Betracht zu ziehen.¹⁴

Wenn man davon ausgeht, dass Baumgartner auch „mit den Jesuiten in Augsburg wohl bekannt war“,¹⁵ ist es schließlich von besonderem Interesse, dass Pötzl den Kobel als die ‚Hauswallfahrt‘ des Augsburger Kollegs bezeichnet;¹⁶ auf die Beziehungen der Augsburger Jesuiten zum Kobel während des 18. Jahrhunderts geht er allerdings im Einzelnen nicht ein. Immerhin ist das Programm der dortigen Fresken Baumgartners, wie sich zeigen wird, von einiger Komplexität, so dass man sich gut einen auf ungewöhnliche inhaltliche Konzepte sinnenden Jesuiten als dessen Urheber vorstellen könnte.

Die Zuweisung der Fresken an Baumgartner und ihre Datierung sind durch die Signatur „JWB[ligiert]aumgartner Pinxit 1758“ am unteren Rand des zentralen Kuppelfreskos bestens abgesichert (Abb. S. 10; die zweite Hälfte des Wortes „Pinxit“ heute kaum noch lesbar). Kilian erwähnt die Fresken in seinen oben erwähnten Aufzeichnungen („wie er dann die hier benachbarte Kobel ... Kirchen gar hübsch mahlte“);¹⁷ Paul von Stetten d. J., Augsburger Gelehrter aus berühmtem Patriziergeschlecht, nennt sie jedoch nicht in seinen Publikationen der 1760er und 1770er Jahre zur Kulturgeschichte seiner Vaterstadt.¹⁸ Dies ist umso befremdlicher, als er andere Fresken Baumgartners in „hiesigen Gegenden“ sehr wohl kennt, nämlich

⁹ KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 25.

¹⁰ GABOR 1997, S. 176.

¹¹ HAGEN 1989, S. 78, schreibt Paulus den Umbau zu; GABOR 1997, S. 176, spricht von einem „vermutlich nicht ausgeführten Riß“ für Gersthofen.

¹² „Gratosi Patroni sui honoribus perpetuis servi semper devoti Jos. et Joan Klauber fratres germani“

¹³ HÄMMERLE 1906, S. 61.

¹⁴ HÄMMERLE 1906, S. 82; nach Bushart 1981, S. 65, ist der Brief verschollen. Die Bauarbeiten in Vierzehnheiligen verzögerten sich und Baumgartner war bereits verstorben, als mit der Ausmalung begonnen werden konnte.

¹⁵ HÄMMERLE 1906, S. 66, 68.

¹⁶ PÖTZL 2000, S. 156.

¹⁷ Wie Anm. 5.

¹⁸ STETTEN 1765, STETTEN 1779.

die Fresken „zu Gersthofen und die zu Eggenhausen“ (letzterer Ort bis heute nicht identifiziert).¹⁹ Ebenso eigenartig mutet es an, dass weder Kilian noch Stetten auf Baumgartners Hauptwerk in Bergen verweisen. Dass hingegen die *Kurze Beschreibung* der Kobelwallfahrt von 1771 die Fresken ignoriert, mag schlicht daran liegen, dass das Büchlein die gesamte Ausstattung der Kirche nur sehr summarisch behandelt und andere inhaltliche Schwerpunkte setzt (Geschichte der Wallfahrt; für die Wallfahrt geeignete erbauliche Texte).

Es sollte lange dauern, bis Baumgartner von der Kunstgeschichtsschreibung angemessen zur Kenntnis genommen wurde. Um 1900 scheint er sogar mehr oder weniger aus der Augsburger Kunstgeschichte verschwunden: Als Welisch 1901 die *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert* wieder einer breiteren Öffentlichkeit ins Bewusstsein rufen will, weiß er zwar über alle Protagonisten der Augsburger Freskomalerei dieser Epoche etwas zu berichten (Bergmüller, Holzer, Scheffler, Günther, Göz, Huber) und lässt mehrere bescheidenere Talente Revue passieren, erwähnt aber Baumgartner mit keinem Wort.

Die Wende kam wenige Jahre später, 1906, als Hämmerle die erste grundlegende, auf gründliches Studium archivalischer Quellen gestützte, nach wie vor unentbehrliche Arbeit über Baumgartner vorlegte, die sowohl sein Bergener Hauptwerk würdigte als auch sein sonstiges Schaffen und seine Biographie berücksichtigte. Allerdings fehlen auch 1906 noch die Kobelfresken in der Werkliste, da Kilians Aufzeichnungen Hämmerle bei der Abfassung seiner Arbeit noch unbekannt waren und offenbar ansonsten keine Tradition mehr existierte, die Baumgartner mit der Kobelkirche in Verbindung brachte. Erst in einem 1907 veröffentlichten „Nachtrag“ berichtet Hämmerle, dass die Einsichtnahme in Kilians Manuskript eine

„willkommene Ergänzung“²⁰ seiner bisherigen Forschungsergebnisse mit sich brachte. U. a., so Hämmerle, „erwähnt Kilian ... das bekannte Wallfahrtskirchlein auf dem Kobel“, und er fährt fort:

In der Tat enthält die auf der Nordseite des Langhauses ... angebaute Seitenkapelle ein größeres, sehr schön komponiertes Gemälde (leider etwas verblaßt), das rechts unten am Rande die Signierung aufweist ... Das Gemälde reiht sich in Komposition und Kolorit würdig den Bergener Schöpfungen an.²¹

Hämmerle macht auch korrekte, aber sehr knappe Angaben zu den dargestellten Inhalten; und auch in der späteren Literatur fällt die ikonographische Analyse eher cursorisch aus.²² Die Erläuterungen auf den folgenden Seiten wollen in erster Linie diese Analyse etwas vertiefen. Sie beginnen beim zentralen Kuppelfresko, formal und inhaltlich das Herzstück der Deckengestaltung, wenden sich dann den vier Kartuschen in den Zwickeln (Pendentifs) der Kuppel zu und abschließend den beiden hochrechteckigen Bildfeldern in den die Kuppel flankierenden Korbbogentonnen.

¹⁹ STETTEN 1765, S. 216.

²⁰ HÄMMERLE 1907, S. 78.

²¹ HÄMMERLE 1907, S. 80.

²² OBLINGER 1937, S. 43 f.; NEU/OTTEN 1970, S. 192; BUSHART 1981, S. 71; PÖTZL 2000, S. 176 ff.

II

Das Kuppelfresko zeigt, wie der Legende zufolge das Heilige Haus von Nazareth nach Loreto kam: Es wurde von Engeln dorthin getragen. Während bildliche Darstellungen dieses Geschehens bereits aus dem 14. Jahrhundert bekannt sind,²³ entstand die früheste Textfassung, die weite Verbreitung fand, im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Es handelt sich hierbei um die von Pietro Giorgio Tolomei, dem Rektor der Wallfahrt von Loreto, verfasste *Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae virginis de Loreto*, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert mehrfach gedruckt wurde, auch in italienischer und deutscher Übersetzung. Ihre bekannteste und beeindruckendste Verbildlichung erfuhr die Legende durch Giovanni Battista Tiepolo, als er sie 1745 in Venedig an das weiträumige Gewölbe von S. Maria di Nazareth malte, der Kirche der Unbeschuhten Karmeliter;²⁴ eine spektakuläre illusionistische Tour de force, mit der sich das vergleichsweise kleine Fresko Baumgartners bei all seinen malerischen Vorzügen begreiflicherweise nicht messen kann. Im süddeutschen Barock hingegen dürfte es kaum gemalte Darstellungen der Legende geben, die an Baumgartners Fresko heranreichen; am ehesten Erwähnung verdient Hans Georg Asams Deckenfresko in der Marienkapelle der Klosterkirche Benediktbeuern (Mitte 1680er Jahre).

Bei den bildlichen Darstellungen entstand bereits früh das Muster, das in seinen Grundzügen auch bei Baumgartner, Tiepolo und Asam wiederkehrt und bei dem das in Lüften schwebende und von Engeln getragene Haus

von der Gottesmutter mit Kind begleitet wird. Diese Disposition verwendet etwa auch der hier gezeigte Titelholzschnitt eines frühen Drucks von Tolomeis *Translatio*,²⁵ in dem das Haus auch schon das charakteristische unverputzte Mauerwerk aufweist, in anderen Einzelheiten (z. B. der Hinzufügung eines Glockenturms) aber vom später gebräuchlichen Haustyp abweicht.²⁶



einem um 1720 datierten Kupferstich von Johann Jakob Kleinschmidt (PÖTZL 2000, S. 115, 146); Maria und das Kind lagern auf dem Dach des offenbar von vier Puttenköpfchen durch die Lüfte getragenen Hauses. Die Abbildung auf einer 1899 gestempelten Postkarte zeigt ein Wandgemälde an derselben Stelle (PÖTZL 2000, S. 225).

²³ PÖTZL 2000, S. 14.

²⁴ Das Fresko wurde 1915 durch österreichischen Bombenbeschuss weitgehend zerstört. Für einen informativen Kommentar zu diesem Fresko und gutes Bildmaterial siehe CHRISTIANSEN 1996.

²⁵ TOLOMEI 1486/90.

²⁶ Ein diesem Typus entsprechendes Wandgemälde befand sich früher auch an der Außenwand der Loretokapelle auf dem Kobel. Die Darstellung ist erkennbar auf



Die Präsenz Mariens in diesen Darstellungen könnte dazu dienen, das Haus auf den ersten Blick als das Haus Mariens kenntlich zu machen; sie könnte daneben andeuten, dass die Überführung an seinen neuen Standort unter ihrer Aufsicht vonstattengeht; sie könnte auch darauf hinweisen, dass der Legende zufolge zusammen mit dem Haus ein ehrwürdiges Kultbild transportiert wurde: „Auch hatt“, so der Wortlaut einer frühen deutschen Übersetzung von Tolomeis *Translatio*, „sanctus Lucas der hailig ewangelist in der selben kirchen gemalt ain bildnus der mütr gots wölichs noch da wirt gesehen.“²⁷ Der Text bezieht sich hier auf die dem hl. Lukas zugeschriebene, in Loreto verehrte byzantinische Ikone, die aus unbekanntem Grund gegen Ende des 15. Jahrhunderts einer Skulptur des 14. Jahrhunderts weichen musste (nach dem Brand von 1921 durch eine Kopie ersetzt).²⁸

Auf Baumgartners Version der Übertragung des Heiligen Hauses (Abb. links) dominiert eindeutig die aus Maria und dem Kind bestehende Gruppe. Sie ist auf der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes positioniert; der Oberkörper Mariens und das Kind heben sich silhouettenartig vor dem lichterfüllten Freiraum um sie herum ab; zusätzlich akzentuiert wird die Gruppe durch die beiden Putten, die eine für den Kopf Mariens etwas zu groß geratene Krone bereithalten, deren Zacken jeweils mit dem Mariensymbol des Sterns bestückt sind. Diese Krone und das Szepter in ihrer rechten Hand kennzeichnen Maria als Himmelskönigin; man mag sich hierbei auch an die acht mit ‚Regina‘ - ‚Königin‘ beginnenden Anrufungen in der Lauretanischen Litanei erinnern, jenem vermutlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Paris entstandenen Wechselgebet zu Ehren der Gottesmutter, das seinen seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Namen seiner Beliebtheit bei Pilgern in Loreto verdankt.²⁹ Insbesondere als ‚Regina angelorum‘ - ‚Königin der Engel‘ könnte man Maria hier ansprechen; doch gehören die Krönungsinsignien zum Standardrepertoire

²⁷ TOLOMEI 1500, fol. 2r.

²⁸ SANTARELLI 2016, S. 57 f.

²⁹ NITZ 1992.

marianischer Ikonographie und müssen nicht unbedingt durch die Litanei motiviert sein.³⁰

Möglicherweise erst auf den zweiten Blick nimmt man zur Kenntnis, dass rechterhand zwei Engel das teilweise verschattete Heilige Haus tragen, wobei der eigenartig verdrehte, glücklicherweise nicht allzu auffällige Arm des linken Engels ein Beispiel dafür ist, dass überzeugende anatomische Durchbildung der Figuren bei Baumgartner nicht immer erwartet werden darf. Das Haus - gut erkennbar das kreisrunde sog. Engelsfenster, durch das der Erzengel Gabriel ins Haus gelangt sein soll - ist im Vergleich mit dem Größenmaßstab der Figuren viel zu klein dimensioniert und als Aufenthaltsort Mariens nicht vorstellbar. Ehe man Baumgartner hier einen Mangel an bildinterner Logik vorwirft, sollte man freilich Folgendes bedenken: Eine dem gewählten Figurenmaßstab angemessene Hausgröße hätte ein kolossales Gebilde erfordert, was in Anbetracht der bescheidenen Größe des Bildfeldes und der geringen Raumhöhe zu einem ernsthaften ästhetischen Problem geführt hätte. Hätte Baumgartner umgekehrt den Figurenmaßstab deutlich verringert, um ein der Figurengröße entsprechendes Haus nicht erdrückend dominant erscheinen zu lassen, so hätten diese kleineren Figuren wahrscheinlich eine weit weniger nachhaltige Präsenz im Kirchenraum entfaltet.

Wenn das Heilige Haus hier eher als ein Attribut Mariens erscheint und das Geschehen dem Betrachter damit eher ins Gedächtnis gerufen als im Sinne eines Historienbilds auf möglichst realistische Weise vor Augen gestellt wird, so passt dies durchaus dazu, dass sich das im unteren Bereich

des Freskos Gezeigte gänzlich von einem Historienbild entfernt und ausschließlich mit den Mitteln sinnbildlicher Darstellung arbeitet.

Dieser untere Bereich zeigt ein Gelände, das Maria, wie aus ihrem gesenkten Blick und insbesondere aus dem senkrecht nach unten weisenden Szepter hervorgeht, als geeigneten neuen Aufenthaltsort für ihr Haus ansieht; ganz offenbar erteilt sie den Befehl, das Haus dort abzusetzen. Das landschaftliche Element dieses Geländes freilich ist nur andeutungsweise mit spärlicher Vegetation ausgearbeitet; in erster Linie dient es, um dort eine Allegorie der katholischen Kirche anzusiedeln. Den Mittelpunkt dieser Allegorie bildet eine mit prächtigem Ornat und Papstkronen ausgestattete Personifikation der Kirche, die mit ihren weit ausgebreiteten Armen sowohl freudiges Staunen zum Ausdruck bringt als auch Maria, ihr Kind und das Haus willkommen heißt. Zu ihren Füßen hantieren Putten mit der Heiligen Schrift, dem Papststab sowie Verweisen auf die Eucharistie in Gestalt von Kelch und Hostie (letztere unmittelbar über dem Hochaltar mit dem Mittelpunkt des gekreuzigten Christus platziert); rechts im Hintergrund ragt ein mächtiger Kirchenbau auf Felsenfundament empor. Er gemahnt an die lange Zeit als Institutionalisierung des Papsttums verstandenen Worte Jesu „Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen“ (Matthäus 16,18).³¹

Während die Allegorie für sich genommen aus zur Entstehungszeit des Freskos gängigen Versatzstücken zusammengestellt ist, bemerkt Pötzl durchaus zu Recht, die „Kombination der Übertragung des Hl. Hauses mit Symbolen der Kirche [sei] ungewöhnlich“.³² Ungewöhnlich ist die Kombination freilich nur in dem Sinn, dass es schwer fallen dürfte, zumal im

³⁰ Insgesamt spielt die Lauretische Litanei in der barocken Ausstattung der Kolbelkirche eine eher geringe Rolle; zu weiteren Anspielungen in den Baumgartnerfresken siehe unten Abschnitt V. Die zehn Kartuschenfresken eines noch nicht identifizierten Malers im 1728 neu errichteten Langhaus schöpfen eigenartiger-

weise nicht aus dem Reservoir der Lauretischen Litanei (PÖTZL 2000, S. 164 ff.).

³¹ Alle deutschen Bibelzitate, soweit nicht anders angegeben, aus der Einheitsübersetzung 2016.

³² PÖTZL 2000, S. 176.

Hinblick auf den süddeutschen Raum, ein weiteres Beispiel für eine derartige Gestaltung der Legende zu benennen; begründen lässt sich die demonstrative Präsenz der katholischen Kirche auf Baumgartners Fresko hingegen sehr leicht, wenn man den situativen Kontext in Betracht zieht, in dem die Legende die Übertragung des Heiligen Hauses ansiedelt. Die Legende sei hier zitiert in der Nacherzählung des bereits erwähnten *Ausführlichen Berichts* des Augsburger Augustiners Ignaz Kistler:

[Es ist] gantz Pallestina in den Gewalt und Bodmässigkeit der Unglaubigen kommen, welche dem Heil. Hauß zu Nazareth alle veneration und Ehrenbietigkeit benommen, ja in die gröste Gefahr gesetzt selbiges ... Aber die göttliche Allmacht, und Vorsichtigkeit hat solches nicht zugelassen, sondern durch ein besonderes Wunderwerck und Miracul, durch die heilige Engel Anno 1291, den 9. Maij von Nazareth in [= nach] Tersactum einen Dorff in Dalmatien übertragen lassen.³³

Die Übertragung fand also statt, weil nach der Eroberung des Heiligen Landes durch den Islam das Haus Mariens auf christlichem Boden in Sicherheit gebracht werden musste, und sie ereignete sich in ebendem Jahr 1291, in dem die Hafenstadt Akkon nach ihrer Belagerung (April/Mai) vor dem Mamlukensultan Chalil kapitulierte, was den endgültigen Untergang der Kreuzfahrerstaaten mit sich brachte.

Als die Engel das Haus in Trsat (Tersactum) absetzten, heute ein Teil der kroatischen Küstenstadt Rijeka (vormals Fiume), war zwar christlicher Boden erreicht, doch währte der Aufenthalt dort nur wenige Jahre. In Dalmatien sei „das selbig volk der capel auch nicht würdig gewesen“, berichtet der frühe Chronist des Wunders Pietro Giorgio Tolomei;³⁴ während es Kistler lediglich als eine keiner näheren Begründung bedürftige Macht-

demonstration der „göttlichen Majestät“ sieht, dass das Haus nun auf einer zweiten Reise in südöstlicher Richtung das Adriatische Meer überquert:

Es hat aber der Göttlichen Majestät beliebet auf eine noch wunder-sammere Weiß die Übersetzung des Heil. Hauß zubekräftigen, er hat zu sondern Trost der gesambten Christenheit solches abermahl in sinum Ecclesiae suae in die Schooß der Christlichen Kirchen übersetzen zu lassen verhänget ... [Es ist] Anno 1294. den 10. Decembris nacher Welschland in Marca Ancona, 4. Meil von der Stadt Recanato [Recanati], und eine kleine Meil von dem Adriatischen Meer entlegen übersetzt worden.³⁵

Als eine Übertragung „in sinum Ecclesiae suae in die Schooß der Christlichen Kirchen“ bezeichnet Kistler die Ankunft des Hauses in der Nähe von Recanati, das zum Kirchenstaat gehörte, also zum weltlichen Herrschaftsgebiet der Päpste: ein Gedanke, der auf Baumgartners Fresko durch die allegorische Präsenz der Kirche mit Betonung des Papsttums und insbesondere die zum Willkomm ausgebreiteten Arme sehr anschaulich zum Ausdruck kommt, auch wenn sich nicht nachweisen lässt, dass der Konzeption des Freskenprogramms seine unmittelbare Anregung aus Kistlers Buch bezog. Die Verweise auf das Papsttum könnten auch als Erinnerung daran gedacht sein, dass sich Päpste immer wieder als der Wallfahrt wohlgesonnen erwiesen, sie mit Ablässen bedachten und insbesondere Bau und Ausstattung der Kirche förderten; etwas, worüber auch Kistler berichtet.³⁶

Dass das Haus in der Umgebung von Recanati aus verschiedenen Gründen noch zweimal den Standort wechselte, ehe es an der Stelle angelangt war, an der sich heute die Wallfahrtskirche von Loreto erhebt, spielt für Baumgartners Fresko keine Rolle. Damit wird auch ausgeblendet, dass die Ankunft des Heiligen Hauses im Kirchenstaat nicht ganz so festlich ungetrüb-

³³ KISTLER 1731, S. 8.

³⁴ TOLOMEI 1500, fol. 2v.

³⁵ KISTLER 1731, S. 10.

³⁶ KISTLER 1731, S. 11 ff.

war, wie es das Fresko suggeriert, waren die Gründe für die neuerlichen Ortswechsel doch recht unerfreulich: Der erste Standort im Wald erwies sich als gefährlich „wegen den Strassen-Rauber, und Mörder, welche ... die Wahlfahrter außblinderten, und ermordeten“; der zweite Standort war ungeeignet „wegen Zanck und Strittigkeit zweyer Brüder, welchen selbiger Grund und Boden zugehörte“. Seinen „beständigen Wohnsitz“ fand das Haus erst, als es sich „auf öffentlicher Strassen“ niederließ.³⁷

Dass auf Baumgartners Fresko durch die Allegorie im unteren Bildbereich das Moment der Rückkehr „in die Schooß der Christlichen Kirchen“ betont wird, könnte daneben dadurch angeregt sein, dass auch die Entstehungsgeschichte der Kobelwallfahrt mit einer Wanderung, zwar nicht eines Gebäudes, aber einer Kultfigur aus einem nicht-katholischen in ein katholisches Areal verbunden ist.

Für eine vollständige Rekapitulation dieser Geschichte muss man zunächst ins Jahr 1582 zurückgehen, als Anton Fugger von Kirchberg und zu Weisenhorn, Freiherr zu Hainhofen (1552-1616) im Garten seines Schlosse Hainhofen, wenige Kilometer westlich des Kobels gelegen, eine Kapelle errichtete, um darin eine Nachbildung der Loreto-Madonna aufzustellen. Möglicherweise hatte Fugger diese Nachbildung nach druckgraphischen Vorlagen schnitzen lassen, die seine Mutter Ursula von einer Italienreise mitgebracht hatte.³⁸ Der bereits zitierten *Kurzen Beschreibung* zufolge entwickelten sich in den Folgejahren Ansätze einer Wallfahrt („zu Maria ... liefe eine Menge der andächtigen Christen aus dem Ort selbst und aus der Nachbarschaft“),³⁹ doch dann war der schwer verschuldete Fugger 1601 dazu gezwungen, die Herrschaft Hainhofen an Wolfgang Paller d. J. abzutreten (1545-1622), der an der Spitze einer florierenden Augsburger Handelsgesellschaft stand, Mitglied des Augsburger Rats war und in spä-

teren Jahren als städtischer Baumeister amtierte.⁴⁰ Als Protestant hatte Paller kein Interesse an Marienkult auf seinem Grund und Boden; die *Kurze Beschreibung* charakterisiert sein Verhalten gegenüber der Kultstätte als ausgesprochen feindselig:

[Es hat] auch die Kappell in dem Garten ein ganz widriges Schick-sal erfahren müssen, gestalten die Kapell alsbald nider gerissen, und nach seinem [Pallers] Glauben der Augsburgischen Confession, welche die Verehrung der Heiligen als eine Abgötterey verworfen hat, in ein Sommer oder Trinkhauß verwandelt, und die andächtige Bildnuß Mariä der vormahlen bey dem Herrn Fugger hell leichtende Stern in eine finstere Cammer ausgesperret worden.⁴¹

Doch, so die *Kurze Beschreibung* weiter, Gott wollte nicht zulassen, dass „die Bildnuß seiner übergebenedeytesten Mutter in dem Hauß dises Widersachers der Alt-Römisch-catholischen Kirchen verstecket, oder verduncklet“ werde,

dahero der Herr Paller ... aus einer innerlich empfundenen Unruhe des Gewissens, oder von der Ungestümme seiner catholischen Unterthanen gequälet, oder ... von seinen falschen Glaubens-Mitbrüder zu Abschaffung dieser Bildnuß verleitet, und verhätzet immer eine Gelegenheit gesucht hat die verehrliche Bildnuß Mariä in andere Hände bringen zu können.⁴²

Als ihm dann sein katholischer Nachbar Karl Langenmantel von Westheim eine „Gefälligkeit“ erwies (in der *Kurzen Beschreibung* nicht näher erläutert), nutzte Paller diese Gelegenheit und bedankte sich bei seinem Nachbarn, indem er ihm die Marienfigur schenkte. Dies mochte für Langenmantel der unmittelbare Anlass gewesen sein, 1602 einen möglicherweise

³⁷ KISTLER 1731, S. 10 f.

³⁸ PÖTZL 2000, S. 117 ff.

³⁹ KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 9.

⁴⁰ Zu Paller siehe SEIBOLD 1997.

⁴¹ KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 9.

⁴² KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 10.

schon früher gefassten Plan in die Tat umzusetzen, eine Kopie des Heiligen Hauses auf dem Kobel zu errichten; ein Bauwerk, das nun auch als Heimstätte der ihm zugefallenen Loreto-Madonna fungieren konnte.⁴³

Wenn Baumgartner also durch allegorische Vergegenwärtigung der katholischen Kirche im unteren Bereich seines Freskos vor Augen führt, wie Maria bzw. ein mit ihr assoziiertes Kultobjekt „in den Schoß der Kirchen“ zurückkehrt, so kann man dies nicht nur auf den Transfer des Heiligen Hauses aus dem muslimischen Kulturkreis nach Italien beziehen, sondern auch auf den Transfer einer Marienfigur aus protestantischer Verbannung in einen katholischen Herrschaftsbereich. Auch die *Kurze Beschreibung* sieht eine Parallele zwischen beiden Wanderungen:

Die Bildnuß Mariä stunde kurz vorhero in einem dunklen Ort verfinsteret, und wie in einem Augenblick wird Sie ... befreyet, und auf den Thron der Ehre und Glory gestellt. Gleichwie das Hauß der göttlichen Mutter aus Palaestina ..., weil desselben Verehrung daselbst abgenommen, von denen Englen in Welschland nacher Loreto übertragen ward, und die Andacht zu Maria sich daselbsten bis auf jetzo weit mehrer als alldorten ausgebreitet hat, eben also wird jetzt Maria auf dem Kobel-Berg mehrer als zu vor in dem Garten von ihren Pflegkinderen geehret.⁴⁴

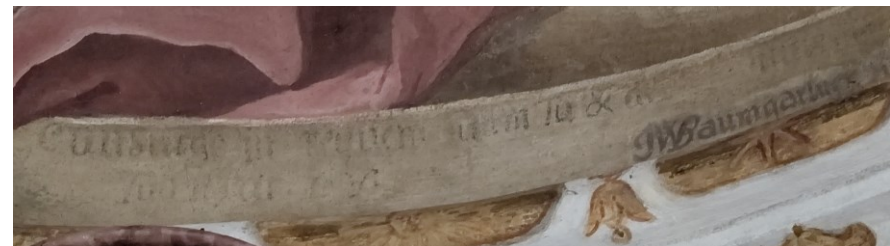
Einzugehen wäre noch auf die beiden Inschriften, die der bildlichen Darstellung des Kuppelfreskos beigegeben sind. Die Kenntnis des oben skizzierten mehrfachen Ortswechsels des Heiligen Hauses, ehe es an seinem endgültigen Bestimmungsort angekommen war, wäre sicher von Nutzen, um in ihrer ganzen Tragweite die Idee des Zur-Ruhe-Kommens zu erfassen, die in der Inschrift am unteren Kuppelrand angesprochen wird, genauer: auf dem irdischen Streifen unterhalb des Puttos mit der in Anbe-

tracht seiner Körpergröße etwas ausufernden roten Draperie, in unmittelbarer Nachbarschaft der Signatur Baumgartners (Abb. unten).

Leider ist diese Inschrift nur fragmentarisch erhalten und selbst diese Fragmente haben viel von ihrer Farbsubstanz verloren und sind nur noch schwach leserlich. Immerhin kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich um 2 Chronik 6,41 handelt:

Nunc igitur consurge Domine Deus in requiem tuam tu et arca fortitudinis tuae sacerdotes tui Domine Deus induantur salute et sancti tui laetentur in bonis.

Herr, Gott, nun mache dich auf zu deiner Ruhestatt, du und die Lade deiner Macht; deine Prieser, o Herr, sollen sich kleiden in Heil, deine Frommen des Glücks sich freuen.⁴⁵



⁴³ PÖTZL 2000, S. 144.

⁴⁴ KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 12.

⁴⁵ VULGATA 1749.

Relativ gut lesbar sind die ersten Wörter der Inschrift als „consurge in requiem tuam tu & a[...]“ und man kann davon ausgehen, dass als Rest dieser Zeile ursprünglich „arca fortitudinis“ zu lesen war. Das „t“ zu Beginn der zweiten Zeile lässt auf „tuae“ schließen, also das zu „fortitudinis“ gehörige Possessivpronomen; im Anschluss daran könnte man mit etwas Fantasie die Abkürzungen „Par[alipomenon]“ und „v[ersus]“ ausmachen. Dies würde bedeuten, dass hier auf die Herkunft des Zitats hingewiesen wurde; als ‚Paralipomenon‘ („das Ausgelassene“) wurden in der Vulgata jeweils die beiden Bücher der Chronik bezeichnet.

Der ursprünglich hier zu lesende Teil des Verses würde also in deutscher Übersetzung lauten „Nun mache dich auf zu deiner Ruhestatt, du und die Lade deiner Macht“. Aufgrund der Auslassung des „Herr, Gott“ kann man diese Worte nun als Aufforderung an Maria auffassen, sie möge sich an ihrer neuen, endgültigen Ruhestätte niederlassen (was sie auf dem Fresko auch im Begriff ist zu tun), und sie solle dies tun zusammen mit der „Lade [ihrer] Macht“ („arca fortitudinis“). Im Alten Testament war mit dieser ‚Lade‘ oder ‚Arche‘ die Bundeslade gemeint; im neuen Kontext ist damit nun das Haus Mariens aus Nazareth angesprochen. Motiviert ist die Analogie Bundeslade-Heiliges Haus hier dadurch, dass, als König Salomo den zitierten Vers im Rahmen eines längeren Gebetes spricht, die Bundeslade ebenfalls eine längere Wanderschaft hinter sich hatte und eben erst ihre „Ruhestatt“ in dem von Salomo neu erbauten Tempel gefunden hatte. (Zur mariologischen Deutung der Bundeslade siehe auch Abschnitt V.)

Ein weiteres Mal wird das Alte Testament zitiert in der auch heute noch gut lesbaren Inschrift, die auf einem am oberen Bildrand des Freskos dekorativ flatternden Band angebracht ist und die gegenüber dem Hauptgeschehen um 180° gedreht ist: „Terra in qua stas Terra Sancta est“ - „Der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden“; ursprünglich die Worte, die Gott an den sich dem brennenden Dornbusch nähernden Moses richtete (2 Moses

3,5). Man mag diese Worte dahingehend verstehen, dass sie sich nun an die unter dem Fresko stehenden Gläubigen wenden; man könnte sie sich auch als an Maria gerichtet vorstellen: Der Ort, den sie sich als Aufenthaltsort wählt, in diesem Fall Loreto (oder auch der Kobel), wird dadurch zu heiligem Boden.

Beide Inschriften dokumentieren das in Mittelalter und früher Neuzeit in vielen Texten und bildlichen Darstellungen zutage tretenden Denken, das Beziehungen und Analogien herstellt zwischen einerseits dem Alten Testament und andererseits dem Neuen Testament bzw. christlichen Glaubensinhalten, die über das im Bibeltext Enthaltene hinausgehen. Die das Kuppelfresko umgebenden Deckenbilder, von denen in den folgenden Abschnitten die Rede sein wird, sind in noch stärkerem Maße von diesem Denken geprägt und greifen, wie sich zeigen wird, die in einer der Inschriften anklingende Analogie zwischen alttestamentarischen ‚Archen‘ und Maria auf.

Ein paar Wort sind noch angebracht zu einer Frage, deren Klärung zwar nichts zum Verständnis von Baumgartners Kuppelfresko beiträgt, die man sich aber nichtsdestoweniger stellen wird, wenn einem das von Engeln durch die Lüfte getragene Haus Mariens vor Augen gestellt wird: Handelt es sich bei dieser Legende um eine völlig freie fromme Erfindung oder ist sie in irgendeiner Form doch im historischen Geschehen verankert?⁴⁶

Unbestritten ist, dass in Nazareth das Haus verehrt wurde, in dem sich die Verkündigung an Maria ereignet haben soll. Über diesem Haus wurde im Mittelalter eine Kirche errichtet (heute an dieser Stelle die Verkündigungsbasilika aus den 1950er Jahren); das Haus selbst wird seit dem 14. Jahrhundert in Pilgerberichten nicht mehr erwähnt. Es ist also durchaus vorstellbar, dass die Steine dieses Hauses, um sie vor dem Zugriff durch die Muslime zu schützen, um 1291 (die in der Legende genannte Jahreszahl

⁴⁶ Das Folgende nach PÖTZL 2000, S. 21-24; SANTARELLI 2016, S. 23-27, 38-43.

für den ersten Ortswechsel des Hauses) durch Kreuzfahrer aus dem Heiligen Land abtransportiert wurden und dass das Heilige Haus in Loreto dann aus ebendiesen Steinen errichtet wurde. Neuere Untersuchungen in Loreto haben ergeben, dass mehrere Indizien eine solche Annahme plausibel machen, u. a. die Art der Ziegelbearbeitung und beim Haus gefundene Objekte wie etwa die Stoffkreuze.

Eine Rolle bei diesem Abtransport spielte möglicherweise Nikephoros I. Angelos, Despot von Epirus (heute westliches Griechenland bzw. Albanien), was erklären könnte, warum der Legende zufolge das Haus zunächst östlich des Adriatischen Meeres Asyl fand und wie die Engel ins Spiel kamen: nämlich über den Familiennamen Angelos. Als jedenfalls Philipp I. von Tarent aus dem Hause Anjou 1294 (die zweite in der Übertragungslegende genannte Jahreszahl) die Tochter des Nikephoros heiratete, gehörten zur Mitgift laut einer zeitgenössischen Quelle Steine, „die vom Haus unserer Herrin, Gottesgebärerin und Jungfrau, herbeigebracht worden waren“.⁴⁷ Diese Steine könnte Philipp Papst Coelestin V. geschenkt haben, was ihren weiteren Weg in den Kirchenstaat erklären würde.

III

Ehe sich das Augenmerk nun auf die das Kuppelfresko begleitenden Bildfelder richtet, ein Blick auf den das Kuppelfresko umgebenden Rahmen. Aus der Entfernung scheint er rein ornamentaler Natur; bei der Betrachtung aus der Nähe zeigt sich, dass dieser Eindruck trügt: Die länglichen goldenen Felder am oberen Rand des Rahmens zeigen als mehrfach wiederkehrende Motive Sonne, Mondsichel und Stern und dazwischen teilweise nur schwer erkennbare Darstellungen, bei denen es sich aber um einen Zyklus der Tierkreiszeichen handeln muss. Eindeutig auszumachen sind Fisch, Krebs und Skorpion; mehrere vierfüßige Tiere sind im Einzelnen nicht leicht zu identifizieren; ein Figurenpaar könnte das Zeichen Zwillinge abbilden; in einem anderen Feld mag man mit etwas Fantasie Waagschalen erkennen (Abb. S. 13).

Bei Sonne, Mond und Sternen handelt es sich um gängige Bestandteile marianischer Symbolik, abgeleitet u. a. aus Schriftstellen wie Hohes Lied 6,10 („Wer ist, die da erscheint wie das Morgenrot, wie der Mond so schön, strahlend rein wie die Sonne“) oder Offenbarung 12,1 („Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt“).

Was mit der Darstellung des gesamten Tierkreises beabsichtigt ist, ist weniger offenkundig. Zum Standardrepertoire marianischer Ikonographie gehört der Tierkreis nicht; und es genügt sicher nicht, die Motive Maria und Tierkreis zu kombinieren, um spezifische Assoziationen auszulösen; so wie z. B. Sonne, Mond und Sterne in der Nachbarschaft Mariens an die oben zitierten Bibelstellen denken lassen. Bei der Kombination Maria-

⁴⁷ Zitiert nach PÖTZL 2000, S. 24.

Tierkreis würde man also erwarten, dass der Kontext Hinweise auf die Deutung gibt.

Die Predigtsammlung des Wettenhausener Augustiners Peter Paul Rosenberger *Zodiacus Rosario-Marianus, Das ist: Marianische Lob-Reden Sampt einem besondern Anhang auf die fürnemmere Fest-Täg B. V.* (Augsburg und Dillingen 1698) etwa zeigt auf dem Frontispiz Maria mit Kind inmitten des Tierkreises (also eine ähnliche Disposition wie im Kuppelfresko auf dem Kobel); aber erst aus den Inschriften zu den einzelnen Tierkreiszeichen und dem Text des Buchs geht hervor, welchem marianischen Zweck der Tierkreis dient: Rosenberger thematisiert in zwölf Predigten verschiedene „Privilegien“ Mariens, d. h., sie auszeichnende Eigenschaften, unter Bezugnahme auf den Tierkreis. So wird etwa das „dritte Privilegium ... die unversehrte Reinigkeit ... vorgestellt in dem vierden Zeichen deß Zodiaci, welches ist der Krebs“ (S. 53).

Auf den Tierkreiskartuschen Johann Georg Bergmüllers in der Kuppel der Marienkapelle beim Augsburger Dom (1721) ist jedes Tierkreiszeichen in ein aus Pictura und Lemma bestehendes Emblem eingebettet und aus diesem Kontext heraus interpretierbar. Aus der Nachbarschaft zu Fresken mit Marienfesten, die zugleich die vier Jahreszeiten repräsentieren, geht außerdem hervor, dass der Tierkreis das Thema eines marianischen Jahreslaufes vertieft.

Und um ein weiteres Beispiel zu nennen: In der Kupferstichserie der Brüder Klauber zur Lauretanischen Litanei, Bestandteil eines erstmals 1749 veröffentlichten und in den folgenden Jahrzehnten häufig neu aufgelegten Andachtsbuches,⁴⁸ wird auf dem Blatt zur Anrufung ‚Regina apostolorum‘ - ‚Königin der Apostel‘ Maria inmitten der zu einem Reif gefügten Tierkreiszeichen gezeigt; aber erst Kontextelemente, nämlich der untere Be-

reich des Kupferstichs - Maria im Kreis der Apostel - und der Begleittext machen klar, dass eine (mäßig überzeugende) Parallele hergestellt werden soll zwischen Maria auf Erden im Kreis der zwölf Apostel und Maria im Himmel umringt von den zwölf Tierkreiszeichen.

Derartige interpretatorische Hilfestellungen sucht man auf dem Kobel vergeblich; und es dürfte schwerfallen, eine überzeugende Vermutung zu äußern, warum der Tierkreis gerade mit der Wanderung des Heiligen Hauses in Verbindung gebracht werden sollte. Wahrscheinlich ist nur eine sehr allgemeine Deutung möglich: Man könnte das Band aus Sonne, Mond, Sternen und Tierkreiszeichen als symbolisches Abbild des Himmelsgewölbes ansprechen und die im Zentrum dieses von dem Band umschriebenen Ovals thronende Maria als Königin des Himmels (Regina caeli), wie einer ihrer gängigen Ehrentitel lautet.

Bei der Betrachtung der Himmelskörper aus Nahsicht wird auch auffallen, dass im Streifen unterhalb Muscheln und zungenartige Ornamente miteinander abwechseln. Ob auch die Muschel rein ornamental eingesetzt ist oder ob an Muschel und Perle als Sinnbild für die jungfräuliche Mutter und den in ihrem Leib heranwachsenden Christus zu denken ist, bleibe dahingestellt.

⁴⁸ Franz Xaver Dorn: Lauretanische Litaney, So Zu Lob, und Ehr Der Ohne Mackel empfangenen, Von aller Sünd befreyten, Unbefleckten Jungfrauen, und Glorwürdigsten Himmels-Königin Mariae Das Erste mahl In dem Wunder-thätigen

Hauß Loreto von denen Heiligen Englen ist abgesungen ... worden, Augsburg 1749.



IV

Die das Kuppelfresko umgebenden Kartuschen zeigen vier Episoden aus der Geschichte der Arche Noah, beginnend mit dem Einzug in die Arche in der nordwestlichen Kartusche (rechts unten bei Blickrichtung auf die Hauptansicht des Kuppelfreskos). Im Uhrzeigersinn folgen zwei Szenen aus der Phase, als die Arche bereits auf dem Gebirge Ararat aufgesetzt hat und das Wasser zurückgegangen ist, und schließlich der Auszug aus der Arche. Oberhalb der bildlichen Darstellung enthält der ornamentale Rahmen jeweils eine aus nur wenigen Worten bestehende lateinische Inschrift, so dass sich eine zweiteilige, aus Lemma und Icon bestehende emblematische Struktur ergibt.

In der Literatur wird mehrfach knapp vermerkt, dass hier eine Analogie zwischen der Arche Noah und dem Heiligen Haus von Loreto hergestellt wird,⁴⁹ und in der Tat besteht eine starke äußere Ähnlichkeit zwischen dem Heiligen Haus des Kuppelfreskos und der Arche Noah auf den Kartuschen. Der Analogie zuträglich war es möglicherweise auch, dass die Arche Noah bei Rückgang der Flut auf dem Ararat aufsetzte und auch das Heilige Haus nach seiner Wanderschaft in Loreto auf einer Anhöhe zur Ruhe kam; ein im Rahmen der Kobelkirche besonders relevanter Aspekt, da auch sie auf einem Hügel errichtet wurde.

Grundsätzlich angeregt wurde die Kombination Arche Noah-Heiliges Haus aber mit großer Wahrscheinlichkeit dadurch, dass sie an die bereits bestehende Tradition anknüpfen konnte, die Arche Noah als Sinnbild für die Gottesmutter selbst zu verwenden, ohne dass ein Bezug zum Heiligen Haus gegeben wäre. So enthält etwa, um nur ein Beispiel für die Verbrei-

tung dieses Konzepts zu geben, Joseph Ignaz Claus' *Spicilegium Universale Sacro-Profanum* (Augsburg 1762), eine Materialsammlung für die Erstellung von Predigten und anderen erbaulichen Texten, im Kapitel zu Maria einen Absatz, der unter Berufung auf ältere Autoritäten mehrere Punkte auflistet, in denen Maria mit der Arche Noah verglichen werden kann (Bd. 1, S. 109). Was die Aussage der Kartuschen in der Kobelkirche angeht, dürfte es letztlich von geringem Belang sein, ob man die Arche zur Gottesmutter selbst in Bezug setzt oder zu einem Gehäuse, in dem sie in besonderem Maße präsent ist und das damit metonymisch ihre Wirkmächtigkeit bezeugt, sei dies nun das Heilige Haus in Loreto, eine seiner Nachbildungen oder eine Wallfahrtskirche, in die eine solche Nachbildung integriert ist. Der Einbezug der Arche Noah in ein mariologisches Bildprogramm ist jedenfalls Ausdruck des erwähnten, in Mittelalter und früher Neuzeit in vielen Texten und bildlichen Darstellungen zutage tretenden Denkens, das in neutestamentarischem Geschehen Analogien zum Alten Testament erkennt.

Wenn die chronologisch am Anfang stehende Kartusche (Abb. S. 14) den Einzug in die Arche zeigt (letztere bereits hier auf einem Hügel, obwohl der Bibeltext hierfür keinen Anhaltspunkt liefert), so verbildlicht sie damit die erste im erwähnten *Spicilegium* genannte Begründung, warum die Arche Noah mit Maria verglichen werden könne: „weil sie die zu ihr Fliehenden bewahrt“ („quia ad se confugientes conservat“). Dies ist im Falle der Arche in einem rein physischen Sinn als Bewahrung vor dem Ertrinken zu verstehen, im Falle Mariens in einem umfassenderen Sinn als Bewahrung vor Gefahren, die dem Leib und insbesondere auch der Seele drohen.

⁴⁹ OBLINGER 1937, S. 43; BUSHART 1981, S. 71; PÖTZL 2000, S. 176.



Rätselhaft erscheint die Inschrift dieser Kartusche. „Corvis pater atque columbis“ liest man hier, was zu übersetzen wäre als „Den Raben ein Vater und auch den Tauben“. Erstaunen mag hier zunächst, dass Raben („corvis“) und Tauben („columbis“) im Mittelpunkt der Aussage stehen, obwohl diese Vögel anlässlich des Einzugs in die Arche im Bibeltext nicht erwähnt und im Bild zwar gezeigt, aber keineswegs hervorgehoben werden; doch spielen Raben und Tauben im weiteren Verlauf der biblischen Geschichte eine Rolle und gewinnen in den folgenden Kartuschen an visueller Prominenz. Das eigentlich Rätselhafte ist das Wort „pater“, ‚Vater‘: Man wird dies dahingehend interpretieren, dass ‚Vater‘ hier als ‚Beschützer‘ zu verstehen ist, fragt sich dann aber, warum diese Funktion des Beschützens nicht der im Mittelpunkt der Kartusche stehenden Arche zugewiesen wird und warum hierfür ein ‚Vater‘ (Gott? Noah?) eingeführt werden muss, der dann in den folgenden Kartuschen keine Rolle mehr spielt.

Des Rätsels Lösung dürfte darin bestehen, dass das Wort nicht als „pater“ zu lesen ist, wie es meistens in der Literatur angegeben wird,⁵⁰ sondern als „patet“, wie es Neu/Otten 1970, S. 192, transkribieren. Mit dieser 3. Person Singular des Verbs *patere* ‚offenstehen‘ entledigt man sich des störenden Vaters und erhält so eine wesentlich leichter nachvollziehbare Botschaft: „Corvis patet atque columbis“ – „Den Raben steht sie [die Arche] offen und auch den Tauben“. Auch wenn man bei einer Autopsie des Lemmas unter Zuhilfenahme von Fernglas oder Teleobjektiv zum heutigen Zeitpunkt von der bloßen Anschauung her für „pater“ plädieren würde: Der Konzeptor der Embleme hatte hier sicher „patet“ vorgesehen; und zur Verteidigung des „patet“ sollte man notfalls auch auf die Annahme zurückgreifen, dass hier bereits dem Freskantenn Baumgartner ein Fehler unterlaufen ist. Mit der Vermutung, dass eine Restaurierung für die Verfälschung des t zu einem r verantwortlich ist, lässt es sich nicht leicht verein-

⁵⁰ OBLINGER 1937; BUSHART 1981, S. 71; PÖTZL 2000, S. 176 ff.

baren, dass „pater“ in der Literatur sowohl vor als auch nach der Lesung „patet“ bei Neu/Otten 1970 begegnet.

Was die Interpretation dieses Emblems angeht, so kann vorläufig, ohne Kenntnis der folgenden Embleme, nur vermutet werden, dass mit der Nennung zweier unterschiedlicher Vögel gemeint ist, dass sich sehr unterschiedliche Menschen an Maria wenden können. Des Weiteren wird man vermuten, dass die Taube mit der Farbe Weiß und der Rabe mit der Farbe Schwarz assoziiert werden soll und die Farben eine moralische Wertung beinhalten. Es wird sich zeigen, dass die Kartusche tatsächlich eine Analogie vermitteln will, die in Claus' *Spicilegium* in folgender Variante enthalten ist: „Sicut Arca Noe pecudes & homines salvavit; ita B.V. justos & peccatores.“ – „So, wie die Arche Noah Vieh und Menschen rettete, so rettete die heilige Jungfrau Gerechte und Sünder.“

Die zweite Kartusche (Abb. rechts) fokussiert nun auch in der bildlichen Darstellung den Blick auf die bereits in der Inschrift der ersten Kartusche hervorgehobenen Vögel. Was hier gezeigt wird, bezieht sich auf Verse, die in der Einheitsübersetzung folgendermaßen lauten:

Am siebzehnten Tag des siebten Monats setzte die Arche auf dem Gebirge Ararat auf. Das Wasser nahm immer mehr ab, bis zum zehnten Monat. Am ersten Tag des zehnten Monats wurden die Berggipfel sichtbar. Nach vierzig Tagen öffnete Noah das Fenster der Arche, das er gemacht hatte, und ließ einen Raben hinaus. Der flog aus und ein, bis das Wasser auf der Erde vertrocknet war. Dann ließ er eine Taube hinaus, um zu sehen, ob das Wasser auf dem Erdboden abgenommen habe. Die Taube fand nichts, wo sie ihre Füße ruhen lassen konnte, und kehrte zu ihm in die Arche zurück, weil über der ganzen Erde noch Wasser stand.

(1 Moses 8,4-9)



Während die Taube hier so gezeigt wird, wie es der oben zitierten Passage entspricht (sie fliegt zurück zur Arche), erscheint das Verhalten des Raben befremdlich, geradezu im Widerspruch zu dieser Passage. Es gibt auf dem Fresko keinen Hinweis darauf, dass er „aus und ein fliegt“; vielmehr hat er sich auf einem Pferdekadaver niedergelassen, um von dessen Fleisch zu fressen, und tadelt ihn die Inschrift dahingehend, dass er es versäume, zur Arche zurückzuflogen: „Est corvus qui negligit illam“ - „Der Rabe ist es [im Gegensatz zur Taube], der jene [die Arche] nicht mehr beachtet.“

Erklären lässt sich diese Diskrepanz mit der Editions-geschichte des biblischen Textes.⁵¹ In der hebräischen Version kehrt der Rabe umgehend zu Noah zurück, genauer: er unternimmt mehrere Ausflüge, zwischen denen er immer wieder zur Arche zurückkehrt („Der [Rabe] zog ziehend und kehrend bis zum Austrocknen der Wasser“).⁵² In der Septuaginta hingegen, der ab ca. 250 v. Chr. entstandenen altgriechischen Übersetzung des Alten Testaments tut er dies nicht: „Und nachdem [der Rabe] weggegangen war, kehrte er nicht zurück, bis das Wasser von der Erde weggetrocknet war.“⁵³

In seiner später als Vulgata bezeichneten lateinischen Bibelübersetzung entschied sich der Kirchenvater Hieronymus (ca. 348/49-420) beim Verhalten des Raben für die Lesart der Septuaginta („non revertebatur, donec siccarentur aquae super terram“), überlieferte in einer Anmerkung aber auch die hebräische Version, so dass diese auch in der weiteren exegetischen Diskussion eine Rolle spielte. Nikolaus von Lyra (1270/75-1349) etwa sprach sich in seinem zunächst handschriftlich und später auch gedruckt weit verbreiteten Bibelkommentar für letztere aus. Auch Martin Luther ließ in seiner Übersetzung des Alten Testaments (1534) den Raben zur Arche zurückkehren („und [Noah] lies ein raben aus fliegen / der flog jmer hin und widder her / so lange als das gewesser vertrocket auff erden“).

Die 1592 erstmals aufgelegte und zur Entstehungszeit der Fresken auf dem Kobel in der katholischen Kirche verbindliche sog. Vulgata Sixto-Clementina hingegen blieb bei dem sich nach seinem Ausfliegen von der Arche fernhaltenden Raben. So ist es auch in der im deutschsprachigen Raum bis ins 20. Jahrhundert hinein maßgeblichen katholischen Bibelübersetzung von Josef Franz von Allioli (1830-32) noch zu lesen; spätestens mit der Bibelübersetzung von Hamp/Stenzel/Kürzinger (Altes Testament erstmals 1955), der Einheitsübersetzung (1969 ff.) und der *Nova vulgata* (1979 erstmals vollständig erschienen) ist dann aber der zurückkehrende Rabe endgültig im katholischen Bibeltext angekommen.

Auch in Septuaginta und Vulgata ist freilich nichts davon zu lesen, dass sich der Rabe, anstatt zur Arche zurückzukehren, von einem Kadaver anlocken ließ, wie es auf der Kartusche gezeigt ist. Dieses Bildmotiv geht vielmehr auf frühchristliche Exegese zurück: „Es ist geschrieben“, rasoniert der Kirchenvater Augustinus in seinen *Quaestiones in Heptateuchum*, „dass ein Rabe ausgeschickt wurde, aber nicht zurückkam; und dass nach ihm eine Taube ausgeschickt wurde und zurückkam, weil sie keinen Platz gefunden hatte, um sich niederzulassen. Dies gibt Anlass zur Frage, ob er gestorben war oder irgendeinen Weg gefunden hatte zu überleben.“ („Quod scriptum est, dimissum esse corvum, nec rediisse; et dimissam post eum columbam, et ipsam rediisse, quod non invenisset requiem pedibus suis: quaestio solet oboriri, utrum corvus mortuus sit, an aliquo modo vivere potuerit?“) Als Antwort, so Augustinus weiter, biete sich die bereits von vielen anderen geäußerte Vermutung an, der Rabe habe sich auf einem in den Fluten treibenden Kadaver niedergelassen; an einem Ort, an dem die Taube nicht hätte Fuß fassen können, da sie Aas verabscheut.⁵⁴

⁵¹ Die nun folgende Zusammenfassung dieser Editions-geschichte nach ROLING 2018, S. 154-174.

⁵² STEURER 2010, S. 41.

⁵³ SEPTUAGINTA 2001, S. 11.

⁵⁴ AUGUSTINUS 1958, Liber 1, XIII, S. 5.

An anderer Stelle sieht Augustinus in diesem unterschiedlichen Verhalten ein Sinnbild: Der Rabe steht für die „Menschen, die aufgrund ihrer unreinen Begierden äußerst abstoßend sind“ („homines immunditia cupiditatis teterrimos“); die Taube steht für die rechtschaffenen Gläubigen, die im irdischen Treiben keinen Ruheplatz finden („quod columba emissa non inventa requie reversa est, ostendit ... requiem sanctis in hoc mundo non esse promissam“).⁵⁵ In dieser oder ähnlicher Form findet die moralische Ausdeutung der Vögel ihren Weg auch in die Schriften anderer Kirchenlehrer (z. B. Ambrosius: „Ut corvus malitiam, sic virtutem columba exprimit“ - „Wie der Rabe die böse Gesinnung, so bringt die Taube die Tugend zum Ausdruck“);⁵⁶ später auch in die *Glossa ordinaria*, einen weit verbreiteten mittelalterlichen Bibelkommentar.

Die Kartusche auf dem Kobel schließlich dokumentiert, dass auch in der frühen Neuzeit findige Konzeptoren gelegentlich noch auf dieses Sinnbild zurückgreifen. Hier auf dem Kobel sind dann mit der zur Arche zurückkehrenden Taube die Menschen gemeint, die sich der Gottesmutter zuwenden, mit dem die Arche missachtenden Raben die Menschen, die im weltlichen Treiben ihrer vergessen.

Auf der folgenden Kartusche (Abb. rechts) sind die Wasser der Sintflut bereits deutlich zurückgegangen, wie zum einen der Baumstumpf im Vordergrund andeutet, dessen Äste bereits wieder austreiben, zum anderen der Umstand, dass die Arche nun deutlich als auf einem Berg lagernd erkennbar ist (was, wie oben bereits angemerkt, für die Analogie zum Heiligen Haus nicht ohne Bedeutung ist). Links oben ist die von Noah erneut ausgesandte Taube zu erkennen, die nun mit einem Zweig (von dem Baum im Vordergrund stammend?) zur Arche zurückkehrt:

Dann wartete [Noah] noch weitere sieben Tage und ließ wieder die Taube aus der Arche. Gegen Abend kam die Taube zu ihm zurück

und siehe: In ihrem Schnabel hatte sie einen frischen Ölzweig. Da wusste Noah, dass das Wasser auf der Erde abgenommen hatte. (1 Mose 8,10f.)



⁵⁵ AUGUSTINUS 1891, Liber 12, Cap. 20, S. 348.

⁵⁶ AMBROSIUS 1865, Cap. 18, Sp. 391.

Beim Lemma „Suus est in pace locus“ - „Ihr ist eine Stätte in Frieden bereitet“ wird man zunächst daran denken, dass der Ölzweig bereits von frühen Exegeten als Friedenssymbol gedeutet wurde, das vorausweist auf den Bund, den Gott mit Noah noch schließen wird (vgl. 1 Moses 9,9ff.). Eine enge Orientierung an dieser Auslegung über die Assoziation Öl-zweig/Frieden hinaus führt freilich in die Irre: Denn es geht bei diesen Emblemen nicht um die Beziehung zwischen Gott und den Menschen, sondern zwischen Maria (auf der bildlichen Ebene: Arche) und den Menschen (auf der bildlichen Ebene: Vögel); und es kann sicher nicht gemeint sein, dass der Mensch (Taube) als Friedensbote (Überbringen des Ölzweigs) gegenüber Maria (Arche) auftritt.

Man wird das Possessivpronomen „suus“ auf die Taube beziehen und das Emblem so verstehen müssen, dass die Taube Frieden findet, indem sie sich zurückbegibt in die Obhut der Arche, so wie die christliche Seele bei Maria Ruhe findet. Nachdem das Lemma der vorherigen Kartusche („Est corvus qui negligit illam“) den Raben thematisierte, wird nun also eine Aussage über die Taube getroffen.

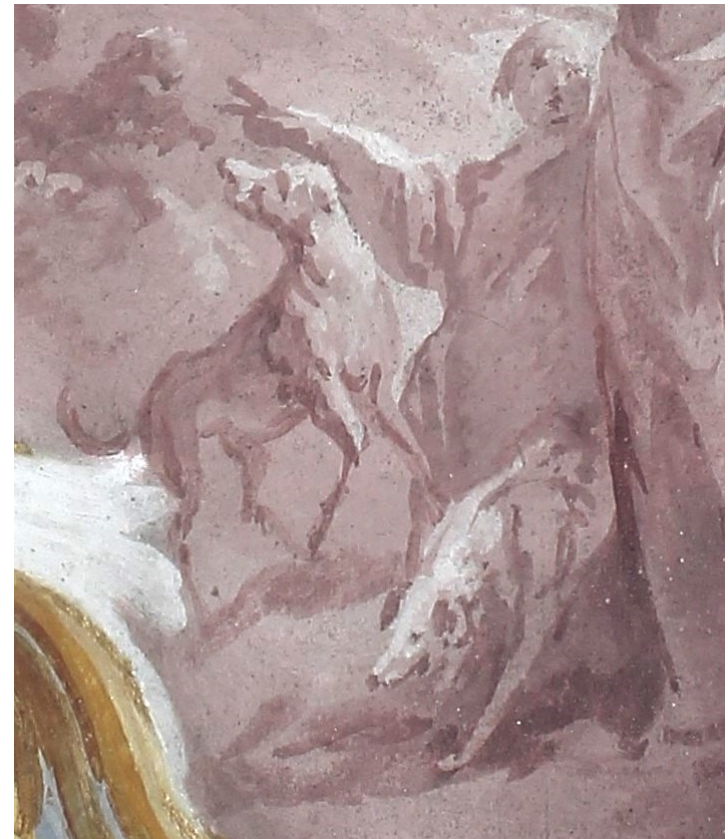
Diese Deutung befriedigt zunächst deswegen nicht ganz, weil die Kartusche damit wenig Neues gegenüber der vorherigen Kartusche auszusagen scheint, in der das Motiv der zurückkehrenden Taube zwar nicht im Lemma angesprochen wird, aber doch im Bild vorhanden ist und damit auch die marianische Analogie zumindest implizit bereits präsent ist. Immerhin könnte man vermuten, dass das Motiv des Ölzweigs dadurch einen neuen inhaltlichen Akzent setzt, dass es über den Gedanken des Friedens hinaus die moralische Verfassung der sich Maria zuwendenden Christen symbolisiert. Man könnte sich hier auf den Kirchenvater Ambrosius berufen, der bei der Kommentierung des von der Taube überbrachten Zweiges darauf hinweist, dass aus der Frucht des Ölbaums Öl hergestellt wird, eine Substanz, die das Licht nährt und damit die Dunkelheit vertreibt („folium

oleae, in qua arbore oliva generatur, ex qua oleum conficitur, quo materiale hoc lumen fovetur et tenebrarum fugatur obscuritas“). Von diesem durch den Ölbaum erzeugten Licht im physikalischen Sinn ist es dann nur ein kleiner Schritt zur sinnbildlichen inneren Erleuchtung, und damit vom Licht zu Eigenschaften wie Tugendhaftigkeit, Läuterung, Bußfertigkeit („quid autem magis quam lumen familiare virtuti est? ... folium ergo et ramulus insigne est correctionis, correctio autem quasi radicem sui paenitentiam habet“).⁵⁷

Im Vergleich mit den vorhergehenden Kartuschen, deren Deutung mit unterschiedlichen Herausforderungen verbunden war, fällt die Entschlüsselung der vierten Kartusche (Abb. S. 21) relativ leicht. Sie zeigt den Auszug der Tiere aus der Arche; und zumindest die beiden Pferde lassen bereits die wenig später ergangene Aufforderung Gottes anklingen: „Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde.“ (1 Moses 9,1)

Das zugehörige Lemma lautet „Inde refloruit orbis“. Wenn man das Adverb *inde* räumlich interpretiert (,von dort aus‘) und also übersetzt „Von dort aus [von der Arche aus] erblühte der Erdkreis von Neuem“, so kann man dies so verstehen, dass von Maria bzw. von einer ihr geweihten Gnadenstätte segensreiche Wirkung ausgeht.

⁵⁷ AMBROSIUS 1865, Cap. 19, Sp. 393.



V

Die den Komplex aus Kuppelbild und Kartuschen seitlich rahmenden längsrechteckigen Felder sind formal durch ihre symmetrische Bildanlage aufeinander bezogen: Eine großformatige Figur wendet sich jeweils einem Kultobjekt zu, wobei die Wendung zugleich auf das zentrale Kuppelbild hin ausgerichtet ist, so dass diese beiden Felder das gesamte Freskoensemble klammerartig einfassen.

Auch inhaltlich sind die beiden Darstellungen zusammengehörig, wobei es, will man die Bildaussage vollständig verstehen, nicht gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge man die beiden Felder betrachtet: Vielmehr muss man zunächst die rechte, dem Alten Testament entnommene Darstellung mit den zugehörigen Versinschriften im Rahmen zur Kenntnis nehmen und unmittelbar im Anschluss daran die linke, zeitlich in die Entstehungszeit des Freskos führende Darstellung mit ihren Inschriften. Das Erfassen der Bildaussage wird dadurch erschwert, dass der Blick im Zuge dieses Ablebens über das Kuppelbild, dieses vorübergehend ignorierend, hinwegspringen muss und dass die Zusammenschau der beiden seitlichen Felder von einem einzigen Betrachterstandpunkt aus aufgrund der geringen Raumhöhe der Kapelle kaum möglich ist. Für das Verständnis der Darstellungen ist es also erforderlich, sich im Raum zu bewegen. Dass die beiden Darstellungen in der ungewohnten Leserichtung von rechts nach links zu betrachten sind, ist darin begründet, dass die Gläubigen die Kapelle durch eine Türe in der nordwestlichen Ecke betreten, so dass sie sich zunächst unterhalb des rechten seitlichen Feldes befinden.

Mit den Kartuschen aus der Geschichte der Arche Noah sind die beiden seitlichen Felder gedanklich dadurch verbunden, dass in ihnen erneut ein alttestamentarisches Objekt als Sinnbild für Maria verwendet wird: Es ist

die Bundeslade (die auch auf einer der Inschriften des Kuppelfreskos, wie bereits erwähnt, in Beziehung zum Haus Mariens gesetzt wird). Abgesehen davon, dass es sich sowohl bei der Arche Noah als auch bei der Bundeslade um Gehäuse handelt, mag das unmittelbare Nebeneinander von Arche Noah und Bundeslade in einem Freskenzyklus auch onomasiologisch motiviert sein: Das lateinische *arca* ‚Kasten‘ wird sowohl für die Arche Noah als auch für die Bundeslade (*arca foederis*) verwendet; dasselbe gilt für das vom Lateinischen hergeleitete deutsche *Arche*, wenn man die zur Entstehungszeit der Fresken übliche Bezeichnung *Arche des Bundes* für die Bundeslade berücksichtigt.

Die Wurzeln der Verwendung der Bundeslade als Sinnbild für Maria reichen bis ins 5. Jahrhundert zurück. Ein zentraler Punkt der Analogie war der Umstand, dass die Bundeslade die Gesetzestafeln enthielt, während Maria Christus, den Gesetzgeber des Neuen Bundes, in ihrem Leib trug. Daneben wurden die kostbaren Materialien, aus denen die Bundeslade gefertigt war, als sinnbildliche Entsprechung zu den Tugenden und zur Auswähltheit Mariens gedeutet.⁵⁸ Auch in die bereits erwähnte Laurentianische Litanei fand die Titulierung Mariens als *arca foederis* ihren Weg.

Das rechte der beiden seitlichen Fresken (Abb. S. 23) bezieht sich auf das erste Kapitel des ersten Buchs Samuel: Hanna tritt in Silo, wo sich die Bundeslade bis zu ihrer Überführung durch David nach Jerusalem befand, vor die Bundeslade; letztere gut erkennbar an einer der seitlich angebrachten Tragestangen sowie an den beiden Cherubim auf dem Deckel. Aus der biblischen Erzählung geht hervor, dass sich Hanna mit ihrem Mann Elkana Jahr für Jahr nach Silo begab, „um den Herrn der Heerscharen in Silo anzubeten und ihm zu opfern“ (1 Samuel 1,3). Bei dem hier dargestellten Aufenthalt in Silo freilich wendet sich die bislang kinderlose Frau mit

⁵⁸ HAWEL 1988.

einem besonderen Anliegen an den Herrn, und dies nicht vergebens, wie der weitere biblische Bericht zeigt:

Hanna war verzweifelt, betete zum Herrn und weinte sehr. Sie machte ein Gelübde und sagte: Herr der Heerscharen, wenn du das Elend deiner Magd wirklich ansiehst, wenn du an mich denkst und deine Magd nicht vergisst und deiner Magd einen männlichen Nachkommen schenkst, dann will ich ihn für sein ganzes Leben dem Herrn überlassen ... Am nächsten Morgen standen sie früh auf und beteten den Herrn an. Dann machten sie sich auf den Heimweg ... Elkana erkannte seine Frau Hanna; der Herr dachte an sie und um die Jahreswende wurde Hanna schwanger. Sie gebar einen Sohn und nannte ihn Samuel [den späteren Priester, Propheten und Richter]. (1 Samuel 1,10-20)

Die dem Fresko beigegebenen Verse fassen den Kern der Erzählung so zusammen:

Zur heiligen Arch in Silo zu wallen
 Hat Samuels Muetter gemacht ein Gelübd
 Welich Andacht auch Gott hatte also gefallen
 Daz nach dero Wunsch er erhört ihre Bitt.

Freilich geben diese Verse die biblische Erzählung nicht ganz korrekt wieder; Hannas Gelübde bestand nicht darin, eine Wallfahrt nach Silo zu machen, falls ihr der Herr einen Sohn schenken sollte. Vielmehr gelobte sie in Silo, dass, sollte ihre dort vorgetragene Bitte beim Herrn Gehör finden, sie den ihr geschenkten Sohn dem Herrn überlassen wolle, wie sie es dann auch tat. („Als Samuel einige Jahre alt war, nahm seine Mutter ihn mit nach Silo. Obwohl er noch sehr jung war, wollte sie ihn nun im Heiligtum Gottes lassen.“ 1 Samuel 1, 24)



Als eigenartig mag man es zunächst empfinden, dass die Verse nicht benennen, worin die von Hanna vorgetragene und vom Herrn gewährte Bitte bestand. Dies mag darin begründet sein, dass der Inhalt der Bitte, wie sich gleich zeigen wird, für die beabsichtigte Bildaussage nicht relevant ist.

Während nun die Kartuschen beim zentralen Kuppelfresko nur die Sinnbildebene zeigen (Szenen aus der Geschichte der Arche Noah) und die Erschließung der Bedeutung, der Transfer auf Maria, dem Betrachter überlassen bleibt, ist das rahmende Bilderpaar inhaltlich anders strukturiert. Hier zeigt das rechte Feld zunächst die Sinnbildebene (Hanna vor der Bundeslade); das linke Bildfeld mit dem Wallfahrer vor dem Gnadenbild (Abb. rechts) macht dann explizit, welche Analogie in Bezug auf Maria der Betrachter herstellen soll; eine Analogie, die durch die Verwendung des Verbs *wallen* in den der Hanna-Szene beigegebenen Versen bereits vorbereitet wurde: Wie der Wunsch Hannas erfüllt wurde, nachdem sie vor der Bundeslade ein Gelübde abgelegt hat, so kann der Wallfahrer mit der Hilfe der Gottesmutter rechnen, wenn er vor ihr Abbild hintritt und sich mit Gebet und Andacht zu ihr bekennt. Der spezielle Wunsch Hannas spielt, wie bereits erwähnt, keine Rolle: Es gibt keinen Grund zu der Annahme, die Fresken wollten dazu anregen, sich insbesondere mit dem Wunsch um Nachkommenschaft an Maria zu wenden.

Um den Mann auf dem Fresko besonders nachdrücklich als Wallfahrer zu kennzeichnen, hat Baumgartner ihn als Pilger ausgestattet (weit geschnittene Kleidung mit Pelerine; breitkrepmpiger Hut, hier weitgehend verdeckt; Trinkflasche; Stab).



Das Gnadenbild, vor das er hintritt, entspricht zumindest vom Typus her der auf dem Kobel verehrten (und seit 1965 wieder bekleideten) Figur, ohne sie freilich mit dem charakteristischen schwarz gefärbten Kopf der Maria wiederzugeben.⁵⁹ Inwieweit der Altaraufbau auf dem Fresko dem entspricht, was zu seiner Entstehungszeit auf dem Kobel zu sehen war, muss offenbleiben; von einer getreuen Abbildung der lokalen Situation ist nicht auszugehen.⁶⁰

Die das Fresko erläuternden, die Analogie herstellenden Verse lauten:

Verlobung zur Bildnus zukünftigen Archen

Weil [sic]⁶¹ Anna sehr nützlich und gfällig bey Gott.

Verlobung zu Gottes lebendiger Archen

Ist gwisslich weit nüzer und gfalliger Gott.

Diese Verse enthalten einen Rückbezug auf die im rechten Seitenfeld dargestellte alttestamentarische Begebenheit, so dass sie unverständlich bleiben müssen, wenn man nicht zuvor dieses rechte Seitenfeld zur Kenntnis genommen hat. Sie explizieren die Analogie zwischen der Bundeslade (hier bezeichnet als „Bildnus zukünftiger Archen“) und Maria (hier bezeichnet als „Gottes lebendige Arche“) und bringen außerdem zum Ausdruck, dass gegenüber dem alttestamentarischen Analogon Bundeslade das neutestamentarische Analogon Maria auf einer höheren Hierarchiestufe steht: Die Bundeslade wird in ihrem Eigenwert relativiert, wenn ihre Funktion als „Bildnus“ betont wird, das auf die „zukünftige Archen“ Maria vor-

ausdeutet; und wenn Maria als „lebendige Arche“ bezeichnet wird, so impliziert dies, dass der Bundeslade lediglich eine geringerwertige materielle Existenz zukommt. Ausdrücklich wird schließlich festgestellt, dass das vor Maria abgelegte Gelübde weit „nüzer [denen, die das Gelübde ablegen] und gfalliger Gott“ ist als das Gelübde vor der Bundeslade.

Die Verse machen damit klar, dass die Szenen in den Seitenfeldern nicht nur einen Bezug zwischen Altem Testament und Maria herstellen, sondern dass dies mit einer Wertung verbunden ist, wie es bei solchen Bezügen sowohl in Texten als auch in Werken der bildenden Kunst häufig der Fall ist. Vorgeführt wird hier das Denkmuster der Typologie oder Präfiguration, bei dem ein alttestamentarischer Typus einen neutestamentarischen Antetypus vorbildet (präfiguriert), und zwar so, dass der spätere Antetypus teleologisch als Erfüllung und Zielpunkt des Typus erscheint. Diesem Denkmuster kann man auch die Analogie zwischen der Arche Noah und Maria in den Kartuschenfresken zuordnen, wobei hier freilich die Textbeigaben fehlen, die Maria als einen gegenüber der Arche höherwertigen, wirksameren Zufluchtsort charakterisieren.

Eine Analogie zwischen Hannas Gebet vor der Bundeslade und einer Wallfahrt auf den Kobel stellt auch die *Kurze Beschreibung* her, ohne freilich eine hierarchische Differenzierung von Typus und Antetypus anzudeuten:

⁵⁹ LIEB 1997, S.12: „angeblich 1607 bei einem Blitzschlag in den Turm entstanden, in Wirklichkeit aber wohl eher absichtlich wie die ganze Figur dem Originalgnadenbild von Loreto nachgebildet.“

⁶⁰ Baumgartners Darstellung stimmt in einigen Einzelheiten überein mit einem um 1730 datierten Kupferstich von Johann David Curiger, der „offensichtlich die Nische wieder[gibt], in der das Gnadenbild präsentiert wurde.“ (PÖTZL 2000, S. 205, mit Abb.)

⁶¹ Die Konjunktion *weil* an dieser Stelle befremdet. Eher würde man hier die Verbalform *war* erwarten, die zusammen mit der Verbalform *ist* zu Beginn des vierten

Verses den Gegensatz zwischen Vergangenheit (Hanna) und Gegenwart (Pilger) betonen würde. Wenn man nicht von einer weiteren Korrumpierung des ursprünglichen Wortlauts ausgehen will (wie im Falle des oben erwähnten, zu *pater* verfälschten *patet*), könnte man überlegen, ob *weil* hier in adversativem Sinn verwendet wird; also in einem Sinn, für den man im heutigen Deutsch *während* verwenden würde: Während für Hanna die ‚Verlobung‘ zur Bundeslade nützlich und gottgefällig war, ist für den Pilger des 18. Jahrhunderts die ‚Verlobung‘ zu Maria nützlich und gottgefälliger. Zu adversativem *weil* siehe GRIMM 1911/55, Sp. 767.

Die grosse Wunderwerk, so von Maria auf dem durch Sie geheiligten Berg [Kobel] auf innbrünstiges Gebett erhalten worden, gaben Anlaß, daß von ganzen Gemeinden nach dem alt-testamentischen Beyspiel Creutzgäng dahin angestellt wurden: wie man liest 1. Reg. 1. Anna gieng mit ihrem Mann Elcana in den Tempel hinauf zu Silo den Herrn anzubetten.⁶²

Wenn in diesem Text ein Zusammenhang hergestellt wird zwischen der Wallfahrt auf einen „geheiligten Berg“ und den Gang Hannas „hinauf“ nach Silo (im Latein der Vulgata: „ascendebat“), so fragt man sich, ob diese erhöhte Position der heiligen Stätte Silo für den Konzeptor des Freskenprogramms ausschlaggebend dafür war, diese alttestamentarische Szene für die Kobelkirche auszuwählen. Falls dem so war, wurde es freilich versäumt, in den ausgeführten Fresken oder den begleitenden Versen diesen topographischen Aspekt anklingen zu lassen.

Unter den in die Rahmenornamentik der Fresken eingeflochtenen Pflanzen fallen vor allem die Rosen auf, die als Inbegriff der Schönheit und Liebesymbol sowohl in marianischen Texten als auch in bildlichen Darstellungen der Gottesmutter immer wieder begegnen. An einem Loreto-Wallfahrtsort mag man in erster Linie an die Anrufung ‚Rosa mystica‘ – ‚Du geheimnisvolle Rose‘ in der Lauretanischen Litanei denken; ein näherer Bezug zur Thematik der Bundeslade ist nicht erkennbar.

Betrachtet man rückblickend den Freskenzyklus als Ganzes, so zeigt sich, dass er zwei komplementäre Aspekte der Beziehung zwischen den Gläubigen und der Gottesmutter thematisiert. Auf dem zentralen Kuppelfresko bringt die katholische Kirche in ihrer Gesamtheit als Gemeinschaft der Gläubigen, vergegenwärtigt durch eine Allegorie, ihr Bekenntnis zur Gottesmutter zum Ausdruck, indem sie ihr Haus willkommen heißt. Die das Kuppelfresko umgebenden Kartuschen und die beiden Fresken in den sich

seitlich anschließenden Tonnen wenden sich an das gläubige Individuum und fordern es auf, sich persönlich zu Maria zu bekennen, sich als „Taube“ zu erweisen bzw. sich Maria zu „verloben“. Die von deutschen Versen begleiteten Fresken in den Tonnen gestalten die Aufforderung dabei in leichter verständlicher Weise als die Kartuschenfresken mit ihrer nicht alltäglichen Vogelmetaphorik und den lakonisch knappen lateinischen Lemmata.

⁶² KURZE BESCHREIBUNG 1771, S. 19.

VI

Was die Ikonographie angeht, so bieten die Malereien auf dem Kobel wohl das komplexeste und ungewöhnlichste Programm, das der Freskant Baumgartner umsetzen durfte. Was die künstlerische Bedeutung angeht, so hat Karl Kosel die Kobelfresken zwar mit geradezu lyrischer Emphase gewürdigt (die Rede ist u. a. von einer „letzten Steigerung der Möglichkeiten barocker Deckenmalerei“);⁶³ doch wird man letztlich einräumen müssen, dass die Wallfahrtskirchen in Bergen und Baitenhausen (Bodenseekreis, 1760)⁶⁴ aufgrund der dort verfügbaren Deckenflächen dem Freskanten Baumgartner ungleich größere Entfaltungsmöglichkeit boten. Auch können einige der dortigen Fresken mit einem besonders aparten, aus der Druckgraphik abgeleiteten Gestaltungsmittel aufwarten, das auf dem Kobel nicht begegnet: dem teilweisen Verzicht auf einen Rahmen, so dass es scheint, als ob sich die Bilder zum Rand hin auflösen und am Gewölbe verflüchtigen.

In eine Beurteilung der Kobelfresken muss man freilich auch ihren Erhaltungszustand einbeziehen. Während das *Corpus der barocken Deckenmalerei* Baumgartners Bergener Fresken einen „ungewöhnlich guten“ Zustand bescheinigt,⁶⁵ wies Kosel zum Abschluss der Innenrestaurierung der Kobelkirche 1984 darauf hin, welche „hohe Anforderungen an das Können der Restauratoren“ die „Reinigung und Konservierung der teilweise schlecht erhaltenen Deckenbemalung“ stellten. Zwar, so Kosel, konnten die „Feuchtigkeitsschäden ... deren Behebung 1965/66 in fahrlässiger Weise unterblieben war“ rückgängig gemacht werden und „erhielt [die Ge-

wölbefläche] durch eine behutsame Reinigung ihre Transparenz zurück“,⁶⁶ doch ist nach wie vor zu erkennen, dass die Fresken den Lauf der Zeit nicht unbeschadet überstanden haben. Von der nur fragmentarisch erhaltenen Inschrift am unteren Rand des Kuppelfreskos war bereits die Rede; besonders betroffen vom Verlust originaler Malsubstanz scheint die Personifikation der Kirche, deren prächtige Gewandung auf ähnlich brillante Effekte abzielen schien wie die des Patriarchen Zacharias auf dem Bergener Langhausfresko, heute freilich wie ein matter Abglanz des Bergener Vorbilds wirkt. Doch ist Baumgartners charakteristische Handschrift, deren stilistische Herleitung immer noch näherer Untersuchung bedürfte, nach wie vor an vielen Stellen gut erkennbar und erfreut gerade die Tierwelt der Kartuschen durch skizzenhafte Frische (Abb. unten; S. 21, 32).



Fresko“, da es in weiten Teilen das Fresko Johann Evangelist Holzers im Pfeffel’schen Gartensaal in Augsburg als Vorlage nutzt (BUSHART 1981, S. 73). Eine detaillierte Würdigung dieses Freskos steht noch aus.

⁶⁵ VOLK-KNÜTTEL/SAUERLÄNDER 2005, S. 49.

⁶⁶ KOSEL 1985, S. 300.

⁶³ KOSEL 1988, S. 390.

⁶⁴ Für Baitenhausen beansprucht Bushart sogar, hier „erreich[e] Baumgartners Meisterschaft den Höhepunkt“ (BUSHART 1981, S. 72). Das im selben Jahr entstandene Fresko im Pavillon (Teehäuschen) beim Neuen Schloss in Meersburg bezeichnet er nicht zu Unrecht als „Baumgartners am wenigsten selbstständiges



Es gibt freilich einen Punkt, durch den sich die Fresken auf dem Kobel gegenüber den bedeutenderen Ausmalungen in Bergen und Baitenhausen auszeichnen. Während an den beiden letzteren Orten die Zyklen aus voneinander isolierten Bildern in unterschiedlichen Raumteilen bestehen, bildet auf dem Kobel die malerische Gestaltung des gesamten Deckenbereichs, wenn auch nur eines verhältnismäßig kleinen Kapellenraumes, eine gestalterische Einheit: Figurale Bildfelder unterschiedlichen Formats werden zu einem Ensemble zusammengebunden durch gemalte Ornamente, durch ein Netz aus gemalten Profilen, das architektonische Gegebenheiten (Oval der Kuppel, Pendentifs, Gurtbögen, Stichkappen) akzentuiert, und schließlich durch einen alles hinterfangenden hellgelben Grund.

Im Spannungsfeld zwischen illusionistischen Ausblicken in Räume jenseits der Kirchendecke und Bildern, die als an der Decke befestigte Tafelbilder erscheinen, positionieren sich die Bildfelder der Kapellendecke unterschiedlich. Trotz der insbesondere im himmlischen Bereich schwach ausgeprägten Untersicht will das Kuppelfresko die Illusion erwecken, dass die Decke in diesem Bereich durchbrochen ist. Auf diese Weise wird der Blick freigegeben zum einen unmittelbar auf der Öffnung aufsetzenden terrestrischen Streifen, der der Krümmung des Kuppelrandes folgt und als Stand- bzw. Grundfläche für Personen, Gebäude, Vegetation usw. dient; zum anderen auf das, was sich oberhalb davon in der himmlischen Zone abspielt. Verstärkt wird die Illusion der Deckenöffnung dadurch, dass aufgrund einer Hohlkehle nicht ersichtlich ist, wo die Kuppelwölbung auf dem Mauerwerk darunter aufsitzt, und die Kuppel gewissermaßen über dem Raum schwebt. Die bei solchen Deckenöffnungen häufig gegebene Mehransichtigkeit ist angedeutet durch die beiden Putten mit dem Schriftband am oberen Bildrand, die gegenüber der Hauptdarstellung um 180° gedreht sind.

Die Arche-Noah-Darstellungen sowie die Darstellungen in den seitlichen Tonnengewölben (Hanna vor der Bundeslade; der Pilger vor dem Marienaltar) erscheinen im Unterschied zum Kuppelfresko als an der Decke befestigte gerahmte Bilder, werden als zweidimensional und der Fläche verhaftet erlebt, nicht als vorgetäuschte dreidimensionale Realität jenseits einer durchbrochenen Decke. Gerade bei den annähernd hochrechteckigen Feldern in den Tonnengewölben entsteht der Eindruck, „daß hier Andachtsbilder ans Gewölbe versetzt wurden“.⁶⁷

Illusionismus kommt bei den die Kuppel begleitenden Fresken erst dadurch ins Spiel, dass die Rahmen der Bilder durch ihre Modellierung mit malerischen Mitteln, durch angedeutete Schatten und goldene Lichtakzente plastische Dekoration in Form von Stuck vortäuschen. Lediglich bei den Kartuschen um das Kuppelfresko sind die die oberen Abschlüsse bekrönenden Ornamente tatsächlich plastisch ausgeformt: Sie ragen über den gemalten ornamentalen Rahmen des Kuppelfreskos hinaus und stehen aufgrund der Hohlkehle frei im Raum (Abb. rechts). Es sind dies Bereiche, bei deren Betrachtung die Entscheidung schwerfällt, wo vorgetäuschte Plastik in reale Plastik übergeht.

Bei den Bilderrahmen und auch bei den rein ornamentale Akzente setzenden Kartuschen in den Stuckkappen der seitlichen Tonnen erweist sich Baumgartner als sensibler, fantasievoller Erfinder von vegetabil angereicherter Rokokoornamentik; ein Hinweis auf seine Erfahrung als Entwerfer für Augsburger Druckgraphik, in der zu seiner Zeit derartige Ornamente eine große Rolle spielten. So viel Entfaltungsspielraum erhält das Ornament in den Bereichen zu Seiten des Kuppelfreskos, dass es die Aufmerksamkeit der Betrachtenden fast in gleichem Umfang beansprucht wie die Darstellungen innerhalb der Bildfelder.



⁶⁷ KOSEL 1988, S. 390.

Literatur

- AMBROSIUS 1865
Ambrosius von Mailand: „De Noe et Arca liber unus“, in: *Opera omnia*, Paris 1845 [Repr. Turnhout 1985] (Patrologia latina 14), Sp. 361-476.
- AUGUSTINUS 1891
Augustinus, Aurelius: *Opera*, Bd. 6,1: *De utilitate credendi* [...] *Contra faustum*, recensuit Iosephus Zycha, Vindobonae 1891 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum 25,1).
- AUGUSTINUS 1958
Augustinus, Aurelius: *Opera*, Bd. 5: *Quaestionum in Heptateuchum libri VII* [...], cura et studio J. Traipont, Turnholti 1958 (Corpus Christianorum, Series latina 33).
- BUSHART 1981
Bushart, Bruno: „Das malerische Werk des Augsburger ‚Kunst- und Historienmalers‘ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen“, in: *Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner*, Weißenhorn 1981 (Kunst in Bayern und Schwaben 3), S. 61-78.
- CHRISTIANSEN 1996
Christiansen, Keith: „The Scalzi Ceiling“, in: *Giambattista Tiepolo 1696-1760*, hg. von Keith Christiansen, New York 1996 (Ausstellungskatalog Venedig, New York), S. 295-301.
- GABOR 1997
Gabor, Ingo: „Die Architektur des Barock und Rokoko“, in: *Kunstgeschichte*, hg. von Walter Pötzl (Der Landkreis Augsburg 6), S. 141-192.
- GRIMM 1911/55
Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16. Bd., 1. Abtheilung, 1. Teil, bearb. von Alfred Götze [u. a.], 1911-1955.
- HÄMMERLE 1906
Hämmerle, Alois: „Die ehem. Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., ihre Geschichte und Beschreibung“, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt* 21 (1906), S. 3-100.
- HÄMMERLE 1907
Hämmerle, Alois: „Nachtrag zur Geschichte der Kirche in Bergen bei Neuburg a. D.“, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt* 22 (1907), S. 77-81.
- HAGEN 1989
Hagen, Bernt von: „Kunst und Architektur“, in: *Chronik der Stadt Gersthofen 969-1989*, hg. von Johannes Krauß, Gersthofen 1989, S. 78-100.
- HAWEL 1988
Hawel, Peter: „Bundeslade“, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer [u. a.], Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 615-617.
- HEYMER 2009
Heymer, Benno: „Zur Frage des Geburtsortes und des Geburtsdatums von Johann Wolfgang Baumgartner“, in: Josef Straßer: *Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761: Ölskizzen und Hinterglasbilder*, Salzburg 2009, S. 33-36 (Ausstellungskatalog Salzburg).
- KISTLER 1731
Kistler, Ignatius: *Ausführlicher Bericht von dem weitberühten Gnadenorth deß H. Hauß zu Loreto und von dem alldort befindlichen kostbaristen Kirchen-Schatz*, Augsburg 1731.

KOSEL 1985

Kosel, Karl: „Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1982-1984“, in: *Jahresbericht des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 19 (1985), S. 297-312.

KOSEL 1988

Kosel, Karl: „Kunst aus der Stadt in einer neuen Stadt - Versuch einer ‚Neusässer‘ Kunstgeschichte“, in: *Neusäß: Die Geschichte von acht Dörfern auf dem langen Weg zu einer Stadt*, hg. von Manfred Nozar und Walter Pötzl, Neusäß 1988, S. 325-412.

KURZE BESCHREIBUNG 1771

Kurze Beschreibung von dem Ursprung, und Wachsthum der Loretanischen Wallfahrt auf dem Kobel-Berg, unweit Augsburg, Augsburg 1771.

LIEB 1997

Lieb, Norbert: *Kuratie- und Wallfahrtskirche St. Maria Loreto Kobel*, 3., neubearb. Aufl., Regensburg 1997 (Schnell, Kunstführer Nr. 571).

NEU/OTTEN 1970

Neu, Wilhelm; Otten, Frank: *Landkreis Augsburg*, Augsburg 1970 (Bayerische Kunstdenkmale 30 [Kurzinventar]).

NITZ 1992

Nitz, Genoveva: „Lauretanische Litanei“, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer [u. a.], Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 33-44.

OBLINGER 1937

Oblinger, Joseph Karl: *Die Wallfahrt zu Maria Loreto auf dem Kobel*, Augsburg 1937.

PÖTZL 2000

Pötzl, Walter: *Loreto - Madonna und Heiliges Haus: Die Wallfahrt auf dem Kobel. Ein Beitrag zur europäischen Kult- und Kulturgeschichte*, Augsburg 2000.

ROLING 2018

Roling, Bernd: „Zurück ins Paradies: Der Rabe, die Taube und das Ende der Sintflut“, in: *Interfaces: A Journal of Medieval European Literature* 5 (2018) (Sonderheft: *Biblical Creatures - The Animal as an Object in Pre-Modern Abrahamic Hermeneutic Tradition*), S. 154-174.

SANTARELLI 2016

Santarelli, Giuseppe: *Loreto: L'altra metà die Nazaret. La storia, il mistero e l'arte della Santa Casa*, Milano 2016.

SEIBOLD 1997

Seibold, Gerhard: „Wolf Paller der Jüngere“, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* 15, Weißenhorn 1997, S. 138-158.

SEPTUAGINTA 2011

Septuaginta deutsch: Erläuterungen und Kommentare zum griechischen Alten Testament, 1: Genesis bis Makkabäer, hg. von Wolfgang Kraus und Martin Karrer, Stuttgart 2011.

STETTEN 1762

Stetten, Paul von: *Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg sowohl in Ansehung ihres besondern Standes als auch in Ansehung einer jeden einzlen Familie*, Augsburg 1762.

STETTEN 1765

Stetten, Paul von: *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer*, Augsburg 1765.

STETTEN 1779

Stetten, Paul von: *Kunst- Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Erster Theil, Augsburg 1779.

STEURER 2010

Steurer, Rita Maria: *Das Alte Testament: Interlinearübersetzung Hebräisch-Deutsch und Transkription des hebräischen Grundtextes nach der Biblica Hebraica Stuttgartensia 1986, [2. Auflage], 1. Genesis - Deuteronomium*, Neuhausen-Stuttgart 2010.

STRABER 2009

Straßer, Josef: *Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761: Ölskizzen und Hinterglasbilder*, Salzburg 2009 (Ausstellungskatalog Salzburg).

STRABER 2012

Straßer, Josef: „Johann Wolfgang Baumgartner - Biografie“, in: *Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761: Veduten hinter Glas*, hg. von Georg Haindl und Christof Trepesch, Berlin u. München 2012, S. 10-21 (Ausstellungskatalog Augsburg 2012).

TOLOMEI 1486/90

Tolomei, Pietro Giorgio: *Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae virginis de Loreto*, [Rom]:[Eucharius Silber?] [ca. 1486/90], GW M17573.

TOLOMEI 1500

Tolomei, Pietro Giorgio: *Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae virginis de Loreto*, [Augsburg] [ca. 1500], GW M17578.

VOLK-KNÜTTEL/SAUERLÄNDER 2005

Volk-Knüttel, Brigitte; Sauerländer, Brigitte: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Bayern*, Bd.10: *Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Neuburg-Schrobenhausen*, München 2005.

VULGATA 1749

Biblia Sacra Vulgatae Editionis Auctoritate Sixti V. Et Clementis VIII. Pont. Max. Recognita, [Augsburg] 1749 (mit deutscher Übersetzung).

WELISCH 1901

Welisch, Ernst: *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901.



Bildnachweis:

Abb. S. 4:

München, Bayerische Staatsbibliothek; Res/P.lat. 1358#Beibd.3
<https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00062358?page=%2C1>

alle anderen Abb.: Verfasser

veröffentlicht 2025 auf OPUS Augsburg, Publikationsserver der
 Universität Augsburg