

Peter Stoll

## Altarbilder von Christoph Thomas Scheffler für die Kapuzinerkirche in Höchstädt an der Donau



1

### I

Das zu Beginn der 1740er Jahre eingerichtete Kapuzinerkloster in Höchstädt an der Donau (Kr. Dillingen an der Donau) fiel 1802 der Säkularisation zum Opfer, was den Abbruch der Kirche und die Umwandlung des Klosters in ein Schulhaus zur Folge hatte.<sup>1</sup> Drei Altäre wurden 1803 für die Höchstädter Friedhofskirche St. Salvator ersteigert, aus der sie freilich im Zuge einer neugotischen Erneuerung der Ausstattung verschwanden. Die neugotische Einrichtung ihrerseits wurde 1958/59 beseitigt; heute allerdings dient wieder ein neugotisches Retabel als Hochaltar.<sup>2</sup>

Während die barocken Altarretabel der Kapuzinerkirche verloren sind, haben sich mehrere Gemälde aus der Kapuzinerkirche bis in die Gegenwart in St. Salvator erhalten (**Abb. 1**). Das für die Geschichte von St. Salvator bedeutsamste dieser Gemälde war sicher ein Gnadenbild, dank dessen sich St. Salvator im 19. Jahrhundert als Wallfahrtsstätte etablieren konnte. Diese Kopie der Schwarzen Madonna im schlesischen Czenstochau wurde dem Kapuzinerkloster 1741 anlässlich seiner Gründung gestiftet von Matthias Binckh, einem Koch des Benediktinerstifts St. Ulrich und Afra in Augsburg. Gegenwärtig bildet diese Schwarze Madonna den Mittelpunkt des neugotischen Hochaltars.

<sup>1</sup> Zum Kapuzinerkloster: STEICHELE 1883, S. 681; EBERL 1902, S. 488; MEYER 1972, S. 426 f., LAYER 1981, S. 174.

<sup>2</sup> Zu St. Salvator: STEICHELE 1883, S. 672; MEYER 1972, S. 420; LAYER 1981, S. 154 ff., SCHÖTTL/STIRNWEIß 1981, S. 12 ff. Eine präzise Chronologie der wechselnden Altarausstattung von St. Salvator lässt sich der bisher vorliegenden Literatur nicht entnehmen.

Nach St. Salvator kamen außerdem zwei vermutlich von den Seitenaltären der Kapuzinerkirche stammende Altarbilder des in Dillingen ansässigen Vitus Felix Rigl (1745; Hl. Franziskus, Hl. Antonius von Padua), heute an den Langhauswänden;<sup>3</sup> schließlich zwei heute am Chorbogen befindliche Bilder mit der Verkündigung der Geburt Mariens an die hll. Anna und Joachim (Höhe 200 cm, Breite 90 cm; **Abb. 2-3**) sowie eine heute an der nördlichen Chorwand befindliche Darstellung Gottvaters (Höhe 118 cm, Breite 97 cm; **Abb. 4**).<sup>4</sup> Die Position der drei letztgenannten Bilder im Kirchenraum ist auch auf **Abb. 1** ersichtlich.

Bei diesen drei Bildern ist aufgrund stilistischer Merkmale und der identischen Rahmengestaltung von einer durch die heutige Hängung verunklärten ursprünglichen Zusammengehörigkeit auszugehen. Zwar konstatieren die Kunstinventare nicht explizit eine Herkunft aus der Kapuzinerkirche,<sup>5</sup> doch ist eine solche Herkunft naheliegend: Zum einen ist eine Entstehung in den 1740er Jahren, als die Kapuzinerkirche errichtet wurde, gut mit dem Erscheinungsbild der Malerei vereinbar, zum anderen steht die Verkündigung an Anna und Joachim in engem Bezug zur Unbefleckten Empfängnis Mariens, also zu einer Lehre, für die sich die Kapuziner nachhaltig einsetzten und um deren (erst 1854 erfolgte) Dogmatisierung sie sich bereits im 17. Jahrhundert bemühten. Auch wurden zahlreiche Kapuzinerkirchen und mehrere Ordensprovinzen der Unbefleckten Empfängnis geweiht.<sup>6</sup>



2 - 3



4

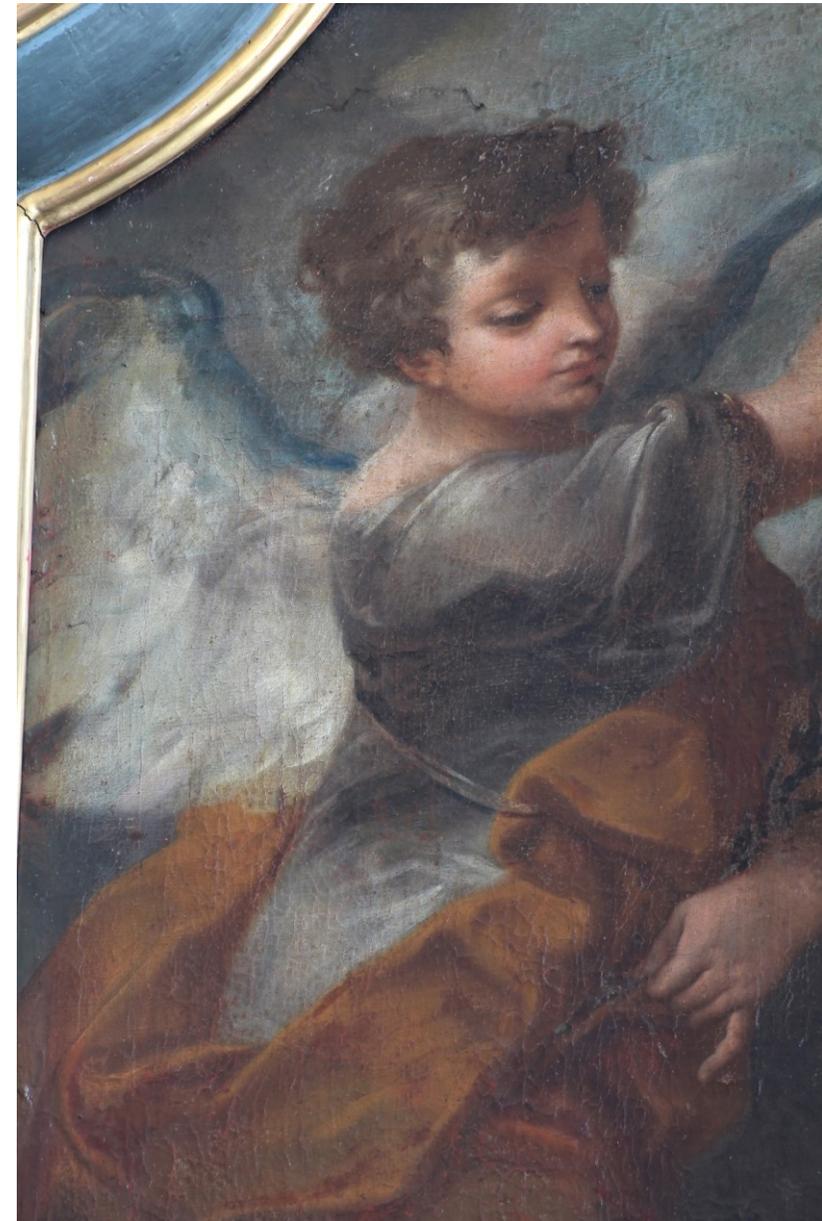
<sup>3</sup> DEHIO SCHWABEN 2008, S. 470. Das Antoniusbild ist signiert und datiert. Die Signatur ist heute schwer lesbar; die Jahreszahl 1745 allerdings eindeutig.

<sup>4</sup> Größenangabe nach MEYER 1972, S. 420.

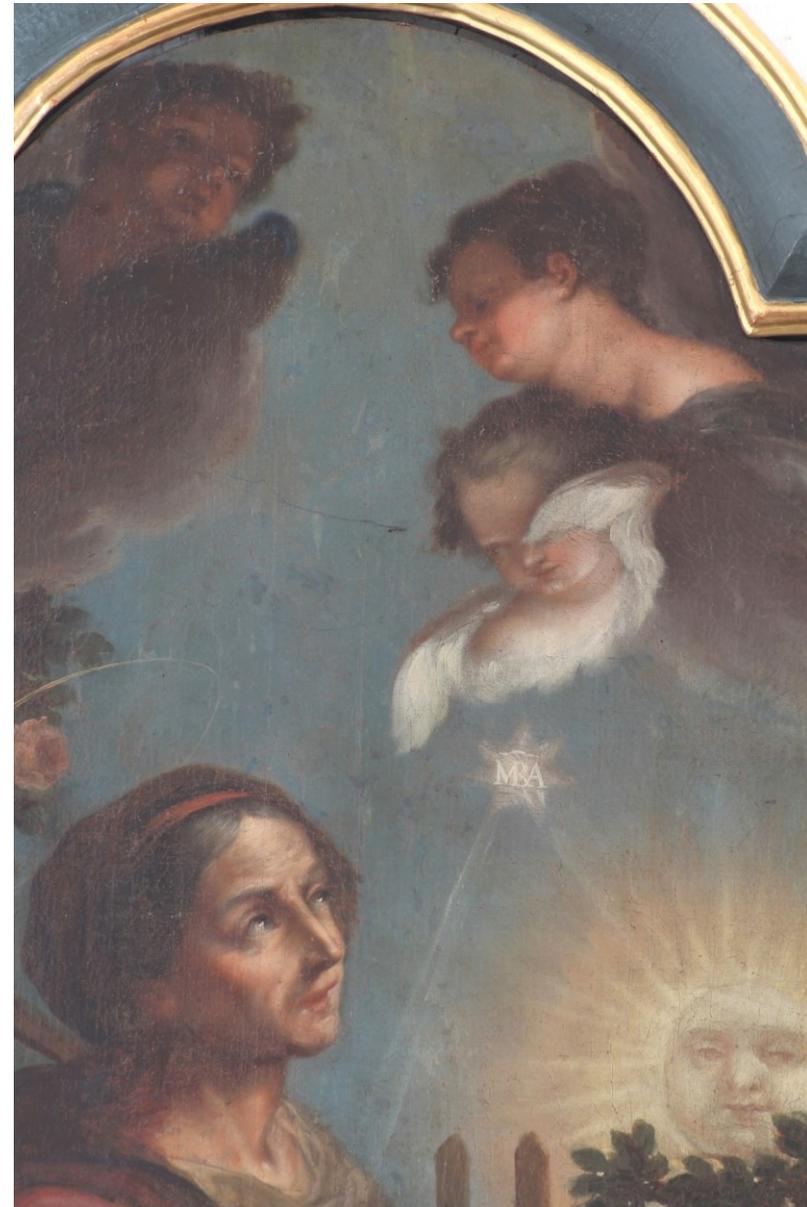
<sup>5</sup> In DEHIO SCHWABEN 2008, S. 470, ist unklar, ob sich „ehem. im Kapuzinerkloster“ nur auf die beiden Altarbilder mit Franziskus und Antonius bezieht oder auch auf die davor genannten drei Bilder Joachim, Anna und Gottvater.

<sup>6</sup> Bis zum Jahr 1700 waren es 79 Kirchen und 10 Ordensprovinzen (SPRINKART 1991, S. 505). Das Patrozinium der Höchstädter Kirche scheint nicht bekannt.

Zwar zeigen sich die Gemälde in ihrem heutigen Zustand als stellenweise stark nachgedunkelt und haben größere Bereiche viel von ihrer Binnendifferenzierung verloren, doch verraten einzelne Partien immer noch, dass hier ein hervorragender Maler am Werk war. Zu nennen wären in erster Linie Oberkörper, Kopf und Flügel des dem hl. Joachim erscheinenden Engels, ein Musterbeispiel für empfindsame, leicht sentimental angehauchte Spätbarockmalerei in einer Qualität, wie man sie im süddeutschen Raum ansonsten am ehesten bei Johann Evangelist Holzer erwarten würde (Abb. 5).



Große Könnerschaft beweisen auch die Lichteffekte, die der Sonnenaufgang auf dem Gesicht der hl. Anna und bei den Putten über ihrem Kopf erzeugt (**Abb. 6**). Allein aufgrund dieses hohen malerischen Niveaus verdienen die Bilder Aufmerksamkeit; aber es lohnt auch, sich mit dem legendarischen Inhalt der Darstellungen zu befassen und sich die Frage nach der ursprünglichen Zweckbestimmung der Bilder zu stellen.



## II

Bisher wurden die Bilder mit Johann Anwander (1715 Unteregg, Kr. Unterallgäu - 1770 Lauingen an der Donau, Kr. Dillingen) in Verbindung gebracht. Dieser war seit 1739 Bürger im von Höchstädt ca. 15 km entfernten Lauingen und entfaltete von dort aus eine reiche, auch über die Region hinausreichende Tätigkeit als Maler von Fresken und Ölbildern insbesondere für Sakralräume.

1975 nahm Merk in seiner Dissertation über Anwander den hl. Joachim in das Werkverzeichnis auf („um 1750“), wies aber explizit darauf hin, dass „das dazugehörige Pendant Anna ... nicht von Anwander“ stamme, und sah noch keine Veranlassung, auch den Gottvater dem Bilderpaar zuzuordnen.<sup>7</sup> Das Dehio-Handbuch von 1989 geht von einer Zusammengehörigkeit der drei Bilder aus („um 1740/50“),<sup>8</sup> weist aber weiterhin nur den hl. Joachim Anwander zu; die Neuauflage von 2008 erweitert die Zuschreibung dann auf alle drei Bilder.<sup>9</sup> Möglicherweise ist diese Zuschreibung zumindest teilweise dadurch motiviert, dass die Deckenfresken in St. Salvator für Anwander gesicherte Werke sind und dass man, wenn man nicht von einer Herkunft der drei Ölbilder aus der Kapuzinerkirche ausgeht, geneigt sein könnte, sie dem in St. Salvator als Freskant tätigen und in der Region viel beschäftigten Maler zuzuweisen.

Es soll hier jedoch vorgeschlagen werden, die drei Bilder aus dem Werkkatalog Anwanders zu streichen und sie stattdessen Christoph Thomas Scheffler zuzuschreiben, 1699 im niederbayerischen Mainburg (Kr. Kelheim) geboren, seit 1728 in Augsburg ansässig und dort 1756 verstorben,

von weit überregionaler Bedeutung insbesondere als Freskant und als Vorlagenzeichner für religiöse Druckgraphik.<sup>10</sup>

In den 1740er Jahren, als die Ölgemälde für die Höchstädter Kapuziner vermutlich entstanden, befand sich Scheffler auf der Höhe seiner Schaffenskraft; 1743 etwa freskierte er mit spätbarockem Pathos und überschäumender Fantasie die weiträumigen Gewölbe von St. Paulin in Trier. Auch im nordschwäbischen Donauraum war Scheffler in diesen Jahren kein Unbekannter mehr: In den Jahren 1733 ff. malte er Fresken und Altarbilder für die Benediktinerpropsteikirche in Unterliezheim (Kr. Dillingen), 1737 für die Kirche der Dillinger Franziskanerinnen; 1740 war er erneut in Unterliezheim tätig (Ausbesserung der Fresken in der Kirche; Fresken in den Friedhofskapellen). In Zusammenhang mit Höchstädt, in dessen Kapuzinerkirche der Koch von St. Ulrich und Afra in Augsburg ein Gnadenbild gestiftet hatte, ist es auch von Interesse, dass Scheffler über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg der bevorzugte Maler der Augsburger Benediktiner war. Sie erteilten ihm u. a. die Aufträge für die erwähnte, dem Kloster zugehörige Propsteikirche in Unterliezheim und empfahlen ihn den Dillinger Franziskanerinnen für ihre Kirche.<sup>11</sup>

Enge Beziehungen bestanden daneben zwischen Scheffler und den Jesuiten, dem Orden, dem er in seiner Jugend zeitweise angehörte und für den er in seinen letzten Lebensjahren ausgedehnte Freskenzyklen in Dillingen (1750/51) und Landsberg am Lech malte (1753/54). Die Kapuziner, deren Kirchen ohnehin in der Regel auf Freskenschmuck verzichteten, spielten als Auftraggeber Schefflers demgegenüber eine wesentlich geringere Rolle. Bekannt sind bisher sieben Passionsdarstellungen aus dem Jahr 1733

<sup>7</sup> MERK 1975, S. 138.

<sup>8</sup> DEHIO SCHWABEN 1989, S. 451: „Die Bilder der hll. Joachim und Anna sowie Gottvaters um 1740/50, ersteres Anwander zugeschrieben.“

<sup>9</sup> DEHIO SCHWABEN 2008, S. 470: „Hl. Anna und hl. Joachim sowie Gottvater um 1740/50 wohl von Anwander.“

<sup>10</sup> Eine umfassende monographische Bearbeitung erfuhr Scheffler zuletzt durch HARTMANN 2015.

<sup>11</sup> HARTMANN 2015, S. 69-74.

für die Kapuziner in Ellwangen (Ostalbkreis), wo Scheffler in den Jahren 1726-1729 als Freskant in der Jesuitenkirche und im Schloss gewirkt hatte,<sup>12</sup> sowie die um 1740 entstandenen Altarbilder für die Eichstätter Kapuziner.<sup>13</sup> Die Ellwanger Bilder haben sich in der dortigen Stiftskirche St. Vitus erhalten; die Eichstätter Bilder sind verschollen. Darüber hinaus finden sich in der Literatur Hinweise darauf, dass Scheffler für die Rahmung eines Denk- und Gnadenbriefs der Kapuziner in München und Rosenheim eine Vorlagenzeichnung lieferte; nachweisbar sind derzeit aber weder die Zeichnung noch Exemplare des Briefs.<sup>14</sup>

Einige Gegenüberstellungen von Details aus den Höchstädter Bildern und aus für Scheffler gesicherten Altarbildern der späten 1730er und der 1740er Jahre mögen die Zuschreibung der Höchstädter Bildern untermauern: die Physiognomien des Höchstädter Verkündigungse Engels (**Abb. 7**) und der Rosenkranzmadonna auf einem Seitenaltarbild Schefflers in Unterliezheim (vermutlich 1740er Jahre; **Abb. 8**);<sup>15</sup> die von stegartigen Faltenbildungen durchzogene Gewandung des Höchstädter Verkündigungse Engels (**Abb. 9**) und einer Figur auf dem Hochaltarbild der ehem. Dominikanerinnen-Klosterkirche St. Margareth in Augsburg (1740; **Abb. 10**);<sup>16</sup> die Köpfe der Höchstädter Anna (**Abb. 11**) und einer alten Frau aus dem Hochaltarbild in St. Margareth (**Abb. 12**); schließlich die in Seitenansicht gegebenen Puttenköpfchen mit Stupsnase und eigenartig wulstiger Halspartie aus dem Höchstädter Annabild (**Abb. 13**) und aus einem weiteren Seitenaltarbild in Unterliezheim (Hll. Benedikt und Scholastika, vermutlich 1740er Jahre, **Abb. 14**).<sup>17</sup>



7



8

<sup>12</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis G39-G45, S. 254 f.

<sup>13</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis vG70-vG72, S. 261 f.

<sup>14</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis litD22, S. 329.

<sup>15</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis G75, S. 262 („1741 bzw. 1751“).

<sup>16</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis G69, S. 242.

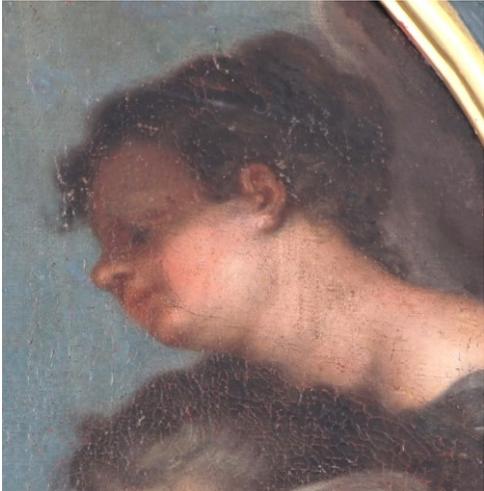
<sup>17</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis G73, S. 262 („1741 bzw. 1751“).



9



10



13



11



12



14

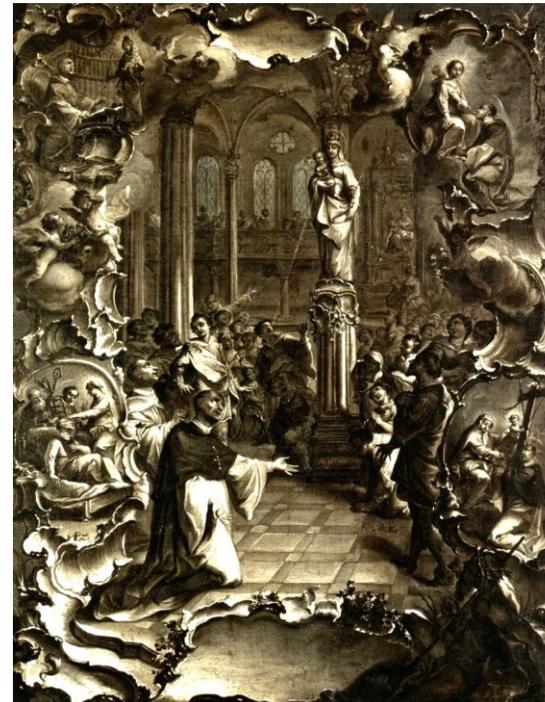
Eine Verwandtschaft mit Scheffler lassen auch die ornamentalen Elemente der Höchstädter Bilder erkennen. Bei heutiger Betrachtung dieser Bilder auffällig sind vor allem die Kartuschen mit den Namen der Heiligen am unteren Bildrand (**Abb. 15**); ein weit extravaganteres ornamentales Objekt lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Malschicht in seiner ursprünglichen Wirkung derzeit nur noch erahnen: der Betstuhl der hl. Anna (**Abb. 16**). Ihn kennzeichnet üppig wucherndes, geradezu fleischig wirkendes Rocaillewerk, wie es sich bei Scheffler immer wieder findet, etwa auf der hier gezeigten, ein Thesenblatt vorbereitenden Ölgrisaille mit dem hl. Bernhard von Clairvaux (**Abb. 17**).<sup>18</sup> Auch die Art, wie die Höchstädter Kartuschen als flache Schalen mit dünnen, konturiert wirkenden Rändern ausgebildet sind, begegnet stellenweise auf dieser Grisaille.



15



16



17

<sup>18</sup> Museen und Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. 6226. TREPESCH 2016, Kat.-Nr. 94, S. 302 f. (Nicole Hofmann).

Es ist nun bemerkenswert, dass diese Art der Kartuschenbildung, allerdings in einer etwas kleinteiligeren und verspielteren Ausprägung, auch auf dem Kreuzweg in St. Salvator auftaucht (**Abb. 18-19**). Diese Bilder werden in der Literatur zu St. Salvator meistens nicht erwähnt; lediglich Meyer 1972 verzeichnet sechs Kreuzwegstationen (1., 3., 5., 7., 9., 11. Station).<sup>19</sup> Heute findet man in St. Salvator zwar einen vollständigen Kreuzweg mit vierzehn Stationen vor; doch handelt es sich nur bei den von Meyer genannten Stationen um originale Malerei des 18. Jahrhunderts, bei den übrigen (zeitweise offenbar aus der Kirche entfernten) Stationen entweder um vollständige Übermalungen der Originale oder um (auf den Bilderfindungen der Originale basierende?) Neuschöpfungen.



18

Die sechs originalen Stationen zeigen eine qualitätvolle Rokokomalerei, auch wenn die feingliedrigen Figuren teilweise etwas befangen und nicht sonderlich ausdrucksstark wirken. Trotz der oben erwähnten ornamentalen Bezüge zu den Bildern der hll. Anna und Joachim können die Kreuzwegstationen sicher nicht für Scheffler in Anspruch genommen werden. Doch könnte man immerhin spekulieren, dass sie ebenfalls aus der Kapuzinerkirche stammen, dass ihr Maler sich, was die Ornamentik der Kartuschen angeht, an den dort bereits vorhandenen Scheffler-Bildern orientierte und dass dieser Maler mit Vitus Felix Rigl, dem Schöpfer der Seitenaltarbilder, gleichzusetzen ist. Überhaupt sollte man, wenn man Scheffler als Maler der hll. Anna und Joachim und Gottvaters akzeptiert, kurz darüber reflektieren, dass es Rigl war, bei dem von den Kapuzinern weitere Bilder in Auftrag gegeben wurden, sicher die Seitenaltarbilder, vielleicht auch der Kreuzweg. In der Literatur wird nämlich immer wieder, durchaus mit einer gewissen Berechtigung, auf eine Beeinflussung Rigls durch Scheffler hingewiesen; insbesondere die massiven Architekturen in Rigls Fresken (z. B. Mönchsdeggingen, Kr. Donau-Ries, 1751/52; Donaualtheim, Kr. Dillingen a. d. Donau, 1753/54) könnten durch Scheffler (Unterliezheim, 1733; Dillingen, Franziskanerinnenkirche, 1737) inspiriert sein.



19

<sup>19</sup> MEYER 1972, S. 420.

Auszuschließen ist es nicht, dass der 1717 in Augsburg geborene Rigl<sup>20</sup> zum Kreis der in Archivalien nachgewiesenen, aber dort namentlich nicht genannten Mitarbeiter gehörte, die Scheffler in den 1730er Jahren bei seinen Freskoarbeiten beschäftigte.<sup>21</sup> Aber vielleicht ist es naheliegender, von einem Aufenthalt Rigls in der Werkstatt Johann Georg Wolckers auszugehen, der 1729 in Augsburg die Meistergerechtigkeit erworben hatte. Zum einen deswegen, weil sich Rigls Malstil mit seiner etwas hart konturierten Buntfarbigkeit leichter von Wolcker als von Scheffler herleiten lässt,<sup>22</sup> zum anderen auch deswegen, weil Rigl 1743 in Dillingen Maria Regina Wolcker heiratete, die Witwe des 1742 verstorbenen Malers Matthias Wolcker, eines Bruders des Johann Georg.<sup>23</sup> Wenn Rigl tatsächlich in Johann Georgs Werkstatt tätig war, könnte dieser ihm den Weg zur Dillinger Meistergerechtigkeit gewiesen haben. Dass sich Rigl von Schefflers Fresken in Dillingen und Umgebung anregen ließ, könnte also auch dadurch bedingt sein, dass er seinen Lebensmittelpunkt nach Dillingen verlegte und dadurch Kenntnis dieser Fresken erlangte; ein vorheriger Kontakt zu Scheffler nach Art eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses muss nicht zwingend angenommen werden. Auch weisen die 1745 datierten Höchstädter Bilder, die zu Rigls frühesten bisher bekannten Arbeiten zählen (Werke aus den Jahren vor der Niederlassung in Dillingen sind offenbar nicht bekannt) stilistisch keine allzu starke Nähe zu Scheffler auf. Nach dem Tod seiner Frau 1761 kehrte Rigl aus Dillingen nach Augsburg zurück, wo er 1798 starb.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Augsburg, Dompfarrei, Taufmatrikel 15. Juni 1717.

<sup>21</sup> HARTMANN 2015, S. 95.

<sup>22</sup> SCHNEIDER 1988, S. 124: „Vermutlich wurde Rigl durch die Vermittlung Johann Georg Wolckers mit Bergmüllers Stil bekannt. Vielleicht war Rigl auch Geselle Wolckers gewesen.“

### III

Die auf Schefflers Bildern thematisierte Geschichte von dem rechtschaffenen, wohlhabenden und zugleich mildtätigen Paar Anna und Joachim, das nach zwanzigjähriger kinderloser Ehe vom Himmel mit der Tochter Maria gesegnet wird, geht nicht auf die kanonischen Evangelien, sondern auf apokryphe Quellen zurück. Sie erscheint erstmals im sog. Protevangelium des Jakobus,<sup>25</sup> einer möglicherweise in Syrien oder Ägypten Mitte bis Ende des 2. Jahrhunderts auf Griechisch abgefassten Schrift. Obwohl diese Schrift in der Westkirche zunächst auf Ablehnung stieß und noch Mitte des 16. Jahrhunderts die lateinische Übersetzung des französischen Jesuiten Guillaume Postel Unmut unter Theologen erregte, übte sie doch auch im Westen großen Einfluss auf Literatur und Kunst aus. Vermittelt wurden ihre Inhalte nicht zuletzt durch zwei lateinische Redaktionen: das ins 7. Jahrhundert zu datierende Pseudo-Matthäusevangelium<sup>26</sup> sowie die vermutlich in Frankreich vor dem Jahr 1000 entstandene Schrift *Libellus de nativitate Sanctae Mariae*.<sup>27</sup> Eingang fanden die Inhalte schließlich auch in weit verbreitete erbauliche Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, so in die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine (zweite Hälfte 13. Jahrhundert) oder, um ein dem Auftraggeber der Höchstädter Bilder vermutlich bekanntes Werk zu nennen, das erstmals 1677 gedruckte *Leben Christi* des schriftstellerisch äußerst fruchtbaren Kapuzinerpaters Martin von Cochem. Aus dieser letzteren Redaktion der Anna-Joachim-Legende soll im Folgenden auch gelegentlich zitiert werden (Ausgabe Luzern 1682).

<sup>23</sup> ROTHENBACHER 2021, S. 27 f.

<sup>24</sup> Augsburg, Dompfarrei, Sterbematrikel 12. Juni 1798.

<sup>25</sup> PELLEGRINI 2012.

<sup>26</sup> EHLEN 2012.

<sup>27</sup> BEYERS 1997.

Den auf den Höchstädter Bildern gezeigten Szenen vorausgegangen ist die Demütigung, die Joachim erfährt, als er im Tempel in Jerusalem ein Lamm opfern will: Der Hohepriester stößt das Opferlamm vom Altar und erklärt, Joachim sei wegen seiner Kinderlosigkeit nicht würdig, dass er zusammen mit denen vor den Altar trete, die Nachkommen gezeugt haben. In tiefer Scham kehrt Joachim daraufhin nicht nach Nazareth zu seiner Frau zurück, sondern zieht sich in die wilde Einsamkeit des Gebirges zurück, in dem seine Viehherden, Grundlage seines Reichtums, weiden. Nachdem er dort mehrere Monate zugebracht hat, erscheint sowohl ihm als auch seiner zu Hause in Nazareth weilenden Gattin „umb dieselbige Stund“<sup>28</sup> ein Engel und verkündet ihnen die Geburt einer Tochter, der sie den Namen Maria geben sollen: „Diese wird groß seyn vor Gott / und wird werden ein Mutter des Allerhö[ch]sten. Und durch ihre Frucht wird die Welt erlöst werden / und wird allem Volck Heyl zukommen.“<sup>29</sup>

In der Höchstädter Darstellung dieser Szene (**Abb. 20**) verweisen die Joachim flankierenden Schafe und der Hirtenstab in seiner Armbeuge auf sein vorübergehendes Exil. Der Engel, vor dem er ehrfürchtig kniet, überraschte ihn offenbar, als er in ein Buch vertieft war, dessen eben noch aufgeschlagene Seiten er mit dem Zeigefinger der rechten Hand eingemerkt hat; es soll wohl andeuten, dass er im Gebet begriffen war. („S. Joachim [war] in seinem Gebett / und bate Gott mit vilen Seuffzern und Zähern / er wolt ihn doch von seiner Unfruchtbarkeit erledigen.“)<sup>30</sup> Die Botschaft des Engels wird dadurch veranschaulicht, dass dieser mit dem weisenden Gestus seines linken Arms Joachims Blick auf einen Stern lenkt; ein häufig in Zusammenhang mit Maria verwendetes Sinnbild, dessen Bedeutung hier durch das ihm eingeschriebene Marienmonogramm explizit angegeben wird.



20

<sup>28</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 207.

<sup>29</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 205.

<sup>30</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 207.

Es bleibe dahingestellt, ob man hier speziell an die in Hymnen, Litaneien und Liedtexten seit dem Mittelalter weit verbreitete Titulierung Mariens als Meerstern denken soll oder an den eng mit dem Meerstern assoziierten Polarstern, der Seefahrern Orientierung bietet und im Barock gerne in Analogie gesetzt wird zu Maria, an die sich Gläubige in ihren Nöten wenden können. Vielleicht soll man aus der Gestaltung des Himmels auf dem Höchstädter Bild auch schließen, dass der Stern soeben hinter dem dunklen Gewölk rechts oben hervorgetreten ist; ein metaphorisches Äquivalent dafür, dass nun Licht in Joachims zuletzt verfinstertes Gemüt fällt. Weniger auffällig als der strahlende Stern ist ein weiteres marianisches Symbol: die von dem Engel in der Beuge seines linken Arms gehaltene Lilie, ein Verweis auf Mariens Reinheit, insbesondere auf den Umstand, dass sie bei ihrer Empfängnis nicht mit dem Makel der Erbsünde befleckt wurde.

Die Lilie kehrt auch auf dem Pendantbild mit Anna wieder (**Abb. 21**), wo sie sich besonders gut in das durch die Legende vorgegebene Ambiente einbetten ließ: Die von ihrem im Gebirge weilenden Mann vorübergehend getrennte Anna hatte sich nämlich, nachdem sie von ihrer Magd wegen ihrer Unfruchtbarkeit verspottet worden war, in ihren Garten zurückgezogen: „In grossem Leyd gieng sie in ihren Garten / fiele nieder auff ihre Knie / und mit vielen Zähern seufftzete sie zum Himmel.“<sup>31</sup> Dominiert wird der Garten in Höchstädt freilich nicht von der bescheiden am linken Bildrand platzierten Lilie, sondern von einer anderen die Vollkommenheit Mariens symbolisierenden Blume, der hier in üppiger Blüte stehenden Rose. Sinnbildlich gemeint sein könnte auch der (größtenteils verdeckte) Gartenzaun als Verweis auf den marianischen Topos des ‚verschlossenen Gartens‘ (‚hortus conclusus‘), der insbesondere die Jungfräulichkeit Mariens zum Ausdruck bringt.

21



<sup>31</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 205.

Wie Joachim wurde auch Anna bei Scheffler von der Verkündigung überrascht, als sie in die Heilige Schrift oder ein Gebetbuch vertieft war; und wie bei Joachim wird der Inhalt der Verkündigung durch einen Stern mit Marienmonogramm vergegenwärtigt. Der Stern ist in diesem Fall als Morgenstern anzusprechen, ein Vorbote der aufsteigenden Sonne, von der er auch seinen Glanz empfängt (vgl. den Strahl von der Sonne auf den Stern). Gemeint ist hier, dass die Ankunft der durch den Stern symbolisierten Gottesmutter der Ankunft des durch die Sonne symbolisierten Erlösers vorausgeht und dass der Glanz des Sterns, die Erhebung Mariens über alle anderen Frauen, von der Sonne Christus herrührt, als dessen Mutter sie ausersehen ist. Der Strahl, der vom Stern zur Brust Annas hinführt, weist voraus auf die Empfängnis Mariens, doch ist er nicht so zu verstehen, dass die Empfängnis in dem auf dem Bild dargestellten Moment (und damit ohne Beteiligung Joachims) stattfindet; um eine jungfräuliche Empfängnis handelt es sich in diesem Fall nicht.

Eigentümlich ist es freilich, dass auf dem Bild kein Verkündigungengel zu sehen ist und dass über Anna lediglich drei Puttenköpfchen flattern. Sie bringen ein spielerisches oder sogar milde humoristisches Element ins Bild, insbesondere der Putto, der mit einem Flügel sein linkes Auge bedeckt, als würde er von den Strahlen der Sonne oder des Sterns geblendet. Aber soll man wirklich davon ausgehen, dass der Maler einen von ihnen oder das Kollektiv mit der Aufgabe betrauen wollte, die Geburt Mariens anzukündigen?

Eine Erklärung für das Fehlen des Engels könnte man auch darin suchen, dass Scheffler hier den Moment zeigt, in dem der Engel Anna gerade verlassen hat und sein kindliches Gefolge noch einen Moment bei Anna verweilt, während er selbst bereits Joachim seine Botschaft überbringt, wie es auf dem zugehörigen Bild zu sehen ist. Diese Entscheidung, mit den bei-

den Bildern eine zeitliche Abfolge darzustellen, könnte dadurch angeregt sein, dass die Bilder daraufhin konzipiert wurden, in enger räumlicher Nachbarschaft gezeigt und betrachtet zu werden; und zwar in engerer Nachbarschaft, als dies bei der heutigen Aufhängung der Fall ist (siehe dazu unten). Dass die Verkündigung an Anna der Verkündigung an Joachim vorangeht, wäre dann wahrscheinlich dadurch motiviert, dass der apokryph-legendarische Bericht, von dem die Bilder ausgehen, eine solche Abfolge enthält; und tatsächlich ist dies der Fall im Protevangelium des Jakobus, im Pseudo-Matthäusevangelium oder auch im erwähnten Erbauungsbuch des Martin von Cochem. (Vgl. die Abschiedsworte des Engels an Anna bei Martin von Cochem: „Gehab dich wohl ... dann jetzo fahr ich hin auch deinem Mann diese fröliche Botschafft zubringen.“)<sup>32</sup>

Wenn eine solche zeitliche Abfolge Verkündigung Anna / Verkündigung Joachim tatsächlich aus den Bildern herausgelesen werden soll, würde dies dadurch unterstützt, dass aufgrund der Körperhaltung der Figuren davon auszugehen ist, dass das Annabild links vom Joachimsbild zu platzieren ist, so dass sich eine Wendung der Figuren nach innen ergibt. Bei einer solchen Platzierung kann die korrekte zeitliche Abfolge des Geschehens dann in der von Texten her gewohnten Richtung von links nach rechts gelesen werden.

Nachdem ihnen der Engel seine Botschaft überbracht hatte, begaben sich sowohl Joachim als auch Anna nach Jerusalem. Dort begegneten sie sich an der Goldenen Pforte „und durch diese unverhoffte Begegnung wurden ihre Herten mit so grosser Frewd erfüllt / daß es kaum möglich war außzusprechen“<sup>33</sup>; eine Episode, die vor allem in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance häufig aufgegriffen wurde.

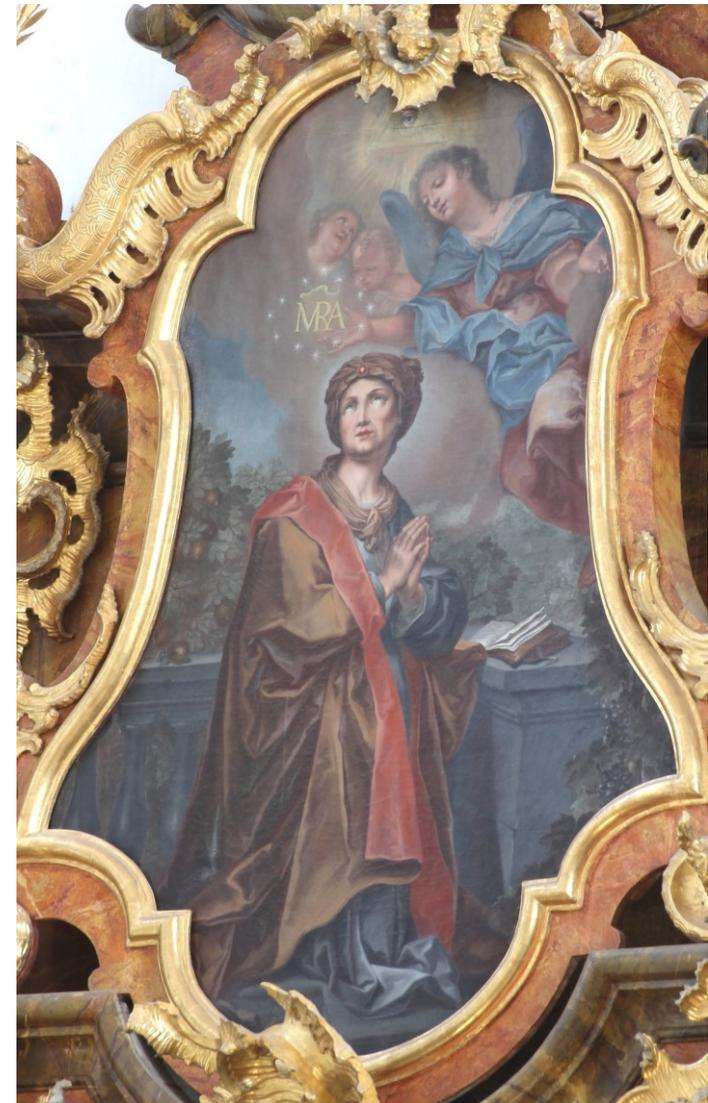
<sup>32</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 206.

<sup>33</sup> MARTIN VON COCHEM 1682, S. 208 f.

## IV

Von Schefflers Hand existieren zwei weitere, als Pendants konzipierte Ölgemälde, die die Verkündigung an Anna und Joachim darstellen, und zwar in der Jesuitenkirche in Landsberg am Lech. Nachdem Scheffler dort 1753/54 seinen letzten großen Freskenzyklus geschaffen hatte, lieferte er 1755 noch die Gemälde für das am weitesten östlich gelegene Paar der Seitenaltäre;<sup>34</sup> Gemälde, die aufgrund einer gewissen malerischen Sprödigkeit und der Signatur der beiden Hauptbilder (Beschränkung auf ‚invenit‘/‚hat erfunden‘ und Weglassung des ‚pinxit‘/‚hat gemalt‘) wiederholt zur Vermutung Anlass gaben, sie seien von Schülerhand ausgeführt. Es soll hier nicht weiter erörtert werden, ob es dies tatsächlich der Fall ist oder ob es sich hier um einen Spätstil handelt, dessen Qualität möglicherweise durch Schefflers angegriffene Gesundheit beeinträchtigt ist. Nicht zu leugnen ist, dass subtile malerische Effekte fehlen, wie sie sich in Höchststätt z. B. bei Joachims Verkündigungengel oder bei den vom Licht der aufgehenden Sonne gestreiften Putten des Annenbildes finden.

Die Hauptbilder der Altäre zeigen die Maria Immaculata (Nordosten, links) und den hl. Joseph (Südosten, rechts); die Auszugsbilder erweitern der Kreis der hl. Sippe durch die Eltern Mariens und zeigen beide in eben dem Moment, als ihnen die Geburt der Tochter verkündet wird: oberhalb der Immaculata die hl. Anna (**Abb. 22**), oberhalb des hl. Joseph den hl. Joachim (**Abb. 23**). Damit kennzeichnen auch die Altarbilder die linke Seite (Evangelien­seite) des Kirchenschiffes als diejenige Seite, auf der sich zur damaligen Zeit die Frauen versammelten, die rechte Seite (Epistelseite) dagegen als Männerseite.



22

<sup>34</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis G99, zuG100, G101, zuG102, S. 268 f.

Die Landsberger Bilder sind gegenüber den früheren Höchstädter Bilder in vielerlei Hinsicht eigenständig gestaltet und sicher nicht als verkleinerte Kopien der Vorgänger anzusprechen. Relativ eng verwandt sind die beiden knienden Figuren des Joachim (einschließlich Kopfform und Physiognomie) sowie die Art und Weise, wie Joachim jeweils zwischen seinen Schafen platziert ist. Im Falle der Anna ist in Landsberg die aus Höchstädt bekannte Bilddisposition einer vor einer Balustrade platzierten Figur beibehalten; doch wurde aus einer knienden eine aufrecht stehende Figur. Die marianische Vegetation des Höchstädter Gartens (Rosen, Lilien) kehrt in Landsberg nicht wieder, doch erkennt man in Landsberg am rechten Bildrand Weinreben und sind mit den runden gelben Früchten am linken Bildrand vielleicht Granatäpfel gemeint, die beide in Bezug auf Maria gewählt sein könnten.<sup>35</sup>

Beiden Bilderpaaren gemein ist außerdem die Idee, bei einer der Verkündigungen einen erwachsenen Engel und bei der anderen nur Putten zu zeigen. In Landsberg freilich ist der erwachsene Engel nun Anna zugewiesen und muss sich Joachim mit den verspielten Putten begnügen (Vorboten des Engels?), wobei eine der Putten mit einem Flügel derart pointiert nach oben zum Marienmonogramm weist, dass man tatsächlich vermuten könnte, sie vollziehe bereits den Verkündigungsakt.

Den Inhalt der Verkündigung gestalten die Landsberger Bilder anders als die Höchstädter: Das Landsberger Annenbild greift das aus Höchstädt bekannte Sternmotiv auf, ersetzt den einzelnen Stern jedoch durch einen das Marienmonogramm umgebenden Kranz aus zwölf Sternen, der in Anlehnung an die Frauengestalt aus Offenbarung 12 oft auch der Immaculata als Attribut beigegeben wird.<sup>36</sup> Das Landsberger Joachimsbild beschränkt sich

auf ein von einer Gloriole umgebenes Marienmonogramm, das zu weit an den oberen Bildrand gerückt ist und damit den Inhalt der Verkündigung allzu unauffällig in Szene setzt.



23

<sup>35</sup> EGBERS/LIEBL 1994 (zur Weinrebe); NITZ 1989 (zum Granatapfel). Schefflers Langhausfresko in der Muttergotteskapelle in Haunstetten (Stadt Augsburg; 1742) enthält Pflanzengebinde mit Weinreben und ähnlichen gelben Früchten wie in Landsberg.

<sup>36</sup> 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.“

## V

Dass sich von Scheffler zwei Bildpaare mit der Verkündigung der Geburt Mariens erhalten haben, ist umso bemerkenswerter, als dieses Thema in der süddeutschen Sakralmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts nicht allzu häufig behandelt wird und künstlerisch bedeutende Formulierungen rar sind.

Für die Verkündigung an Joachim immerhin lässt sich eine nur wenige Jahre vor den Höchstädter Bildern entstandene und mit einem großen Namen verbundene Gestaltung des Themas benennen, die Scheffler auch gekannt haben dürfte: das bis zur Säkularisation in der Fuggerkapelle der Augsburger Dominikanerkirche St. Magdalena beheimatete Altarbild Johann Evangelist Holzers aus dem Jahr 1736 (**Abb. 24**).<sup>37</sup> Holzers und Schefflers Bilder teilen zumindest die Grunddisposition: Denkt man sich die Bilder durchschnitten von einer von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale, so beansprucht Joachim (mit Hirtenstab und Schafen) jeweils den Bereich rechts unterhalb der Diagonalen, während der Bereich links oberhalb der Diagonale den Verkündigungsengeln vorbehalten ist. Aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Bildfläche kann es sich Holzer dabei leisten, eine himmlische Gesandtschaft aus zwei erwachsenen Engeln und sechs Kinderengeln zusammenzustellen. Daneben könnte Holzers Altarbild Scheffler dazu angeregt haben, Maria durch eine Lichterscheinung mit Marienmonogramm zu vergegenwärtigen. Dem komplexen Ensemble aus Sonnenscheibe, Mondsichel und Sternen bei Holzer entsprechen bei Scheffler allerdings schlichtere Gebilde; doch verleiht die einfachere Gestaltung diesem Bildelement zumindest in Höchstädt mehr Prägnanz.

24



<sup>37</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 4568; derzeit nicht ausgestellt. BRAUN 2010, S. 270 (Kat.-Nr. 37, Gode Krämer); MICK 1984, S. 56 ff.

Wollte man für die Höchstädter Verkündigung an Anna ein künstlerisch vergleichbar ambitioniertes Beispiel aus dem süddeutschen Raum nennen, müsste man möglicherweise auf die Ausmalung der Wallfahrtskirche St. Anna im ca. 130 km entfernten Haigerloch (Zollernalbkreis) durch Andreas Meinrad von Au verweisen (1754). Hier füllt die Verkündigung an Anna (unter Einbezug der vorangehenden Verspottung durch die Magd) das gesamte Chorkuppelfresko; eine Darstellung, in der das figurale Element durch phantastische Rocaillearchitekturen stellenweise überwuchert wird und die allein aufgrund ganz anderer Dimensionen zu Schefflers Gestaltungen des Themas in Höchstädt und Landsberg keinerlei Verwandtschaft aufweist.

Festzuhalten ist, dass weder Holzers Verkündigung an Joachim noch von Aus Verkündigung an Anna ein Pendant haben, das die Verkündigung an den jeweils anderen Elternteil zeigt; und auf der Suche nach weiteren barocken Gestaltungen des Themas stellt man dann fest, dass Bildpaare, wie Scheffler sie für Höchstädt und Landsberg gemalt hat, eher selten sind. Auch wenn die Verkündigung an beide Elternteile dargestellt ist, wird die Lösung bevorzugt, beide Verkündigungen in einem gemeinsamen Bildraum anzusiedeln bzw. sie zu einem einzigen Vorgang zu kombinieren, obwohl es sich der Legende zufolge um zwei Geschehnisse an weit auseinanderliegenden Orten handelt.

Die Oberbayern-Bände des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* etwa, die sämtliche Kirchengausmalungen dieser Epoche im Regierungsbezirk erfassen, dokumentieren mit der Holzkassettendecke der St. Anna-Kapelle in Burggen (Kr. Weilheim-Schongau) nur einen einzigen, künstlerisch bescheidenen und vermutlich auf Stichvorlagen basierenden Fall, in dem der Maler die Vorgänge auf zwei benachbarte Bildfelder verteilt;<sup>38</sup> die fünf weiteren dieses Thema einbeziehende Kirchengausma-

lungen verschmelzen die beiden Verkündigungen zu einer Darstellung. So zeigt z. B. das in die späten 1750er Jahre zu datierende zentrale Deckenfresko der Wallfahrtskirche St. Anna in Annabrunn (Kr. Mühldorf am Inn; **Abb. 25**)<sup>39</sup> im unteren Bereich die in einem Raumkontinuum stattfindenden Verkündigungen an Anna und Joachim mit einer Vergegenwärtigung Mariens in Form eines ovalen Gemäldes, präsentiert von dem vor Anna erscheinenden Verkündigungengel; der obere Bildbereich ist der Dreifaltigkeit vorbehalten.



<sup>38</sup> CORPUS 1976, S. 397-402; versuchsweise Zuschreibung an Georg Wassermann, um 1700.

<sup>39</sup> CORPUS 2002, S. 27-30; versuchsweise Zuschreibung an Franz Joseph Soll.

Während hier die räumliche Distanz zwischen Joachim und Anna zumindest angedeutet wird, u. a. durch die unterschiedliche Einbettung der Figuren in eine Gartenarchitektur (Anna) und freie Natur (Joachim), sind auf anderen Darstellungen Anna und Joachim so nahe aneinandergerückt, dass das Geschehen aus dem erzählerischen Kontext der Legende herausgelöst und auf seinen ideellen Kern reduziert erscheint: Gezeigt wird nur noch, dass die Geburt Mariens verkündet wird, und nicht mehr, unter welchen konkreten räumlichen Bedingungen dies stattfindet. Dies ist etwa der Fall in den Fresken in Gosseltshausen (Kr. Pfaffenhofen an der Ilm; Melchior Puchner, 1752)<sup>40</sup> und Feichten an der Alz (Kr. Altötting; Franz Joseph Soll, 1763/64).<sup>41</sup> Als Beispiel aus dem Bezirk Schwaben sei noch Johann Wolfgang Baumgartners Seitenaltarbild der Pfarrkirche von Gersthofen (Kr. Augsburg, 1754) genannt; koloristisch delikater, aber mit einem recht beziehungslosen Nebeneinander von Joachim und Anna.

Ein überzeugenderes und besonders imposantes, nicht dem süddeutschen Raum zugehöriges Beispiel für den Anna und Joachim nahe zusammenrückenden Typus bietet Peter Brandls Altarbild in der Kirche St. Maria de Victoria auf der Prager Kleinseite (1716): Hier knien Anna und Joachim nebeneinander inmitten einer kolossalen Tempelarchitektur und scheint sich der Verkündigungsengel im Sturzflug auf sie zuzubewegen (**Abb. 26**).<sup>42</sup>



26

<sup>40</sup> CORPUS 2010, S. 205-222.

<sup>41</sup> CORPUS 2003, S. 81-94.

<sup>42</sup> NEUMANN 1970, Kat.-Nr. 311, S. 231 f.

## VI

Die Landsberger Bilder befinden sich noch an genau den Orten für die sie geschaffen wurden, an den Auszügen zweier Altäre in der dortigen Jesuitenkirche. Der ursprüngliche räumliche Kontext der Höchststädter Bilder, die dortige Kapuzinerkirche, ist verloren; mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass sie als Pendants angelegt sind und damit ein unmittelbarer räumlicher Bezug zwischen ihnen bestanden haben muss.

Die heutige Hängung zu Seiten des Chorbogens (Abb. 1) suggeriert, dass es sich, ähnlich wie in Landsberg, um Bilder von zwei einander gegenüberliegenden Seitenaltären handelt; doch dürfte dieser Eindruck in die Irre führen. Denn wie bereits eingangs erwähnt, kann man aufgrund stilistischer Merkmale und identischer Rahmengestaltung davon ausgehen, dass das heute an der nördlichen Chorwand von St. Salvator aufgehängte Gottvaterbild den beiden Verkündigungsbildern zugehörig ist. Wenn dies zutrifft, kann man es sich kaum anderes vorstellen, als dass Anna und Joachim ursprünglich relativ nahe nebeneinander und Gottvater oberhalb mittig von ihnen positioniert war; eine Verteilung von Anna und Joachim auf zwei Seitenaltäre kommt damit nicht in Frage. Doch war das Ensemble damit wohl nicht vollständig: Vielmehr ist zu vermuten, dass unterhalb von Gottvater zwischen Anna und Joachim ursprünglich Maria dargestellt war, in welcher Gestalt auch immer.

Eine solche Konstellation begegnet in der Kunst des 18. Jahrhunderts immer wieder. Sie findet sich z. B. in dem oben erwähnten Fresko der Wallfahrtskirche in Annabrunn (Abb. 24), nur dass die Bildanlage hier nicht nur von Gottvater, sondern von der gesamten Dreifaltigkeit bekrönt wird. Doch muss diese Konstellation - Maria flankiert von ihren Eltern, darüber Gottvater bzw. Dreifaltigkeit - nicht an das Thema der Verkündigung an Anna und Joachim gebunden sein. Auf dem Hochaltarbild in der Pfarrkirche von Gosheim (Kr. Donau-Ries, um 1750, Anton Enderle?) halten Anna

und Joachim ein Kissen, auf dem das Kleinkind Maria liegt, das außerdem symbolisch durch eine sonnenartige Scheibe mit Marienmonogramm, eingefasst von einem Rosenkranz, im Bild gegenwärtig ist (Abb. 27); eine Figurendisposition, die ganz ähnlich, wenn auch nun in wesentlich opulenterer plastischer Ausformung, in Franz Xaver Schmädls Hochaltar in der Augustinerchorherrenstiftskirche Rottenbuch (Kr. Weilheim-Schongau, 1740) gegeben ist (Abb. 28).



27



28

Das *Lexikon der christlichen Bibliographie* bildet, um eine weitere Variation der Konstellation zu nennen, ein in Kraiburg am Inn (Kr. Mühldorf am Inn) befindliches Gemälde eines unbekanntes Künstlers ab, auf dem Anna und Joachim ehrfürchtig vor einer auf Wolken schwebenden jugendlichen Maria knien. Auch hier schließt Gottvater das Bild nach oben hin ab; präsent ist aber auch Christus, der in kindlicher Gestalt zu Maria niedersteigt und auf ihre Bestimmung als Gottesmutter hinweist.<sup>43</sup> Vom Konzept her eng verwandt, auch wenn kein frontales Nebeneinander von Anna, Joachim und Maria mehr herrscht, ist Giovanni Battista Tiepolos Altarbild für Santa Chiara in Cividale (1759).<sup>44</sup>

Wenn man nun auch für Höchstädt ein solches Figurenensemble annimmt, stellt sich die Frage, welche Mariendarstellung ursprünglich dessen Mittelpunkt bildete. Da die größere Anzahl von Bildern aus der Kapuzinerkirche in St. Salvator darauf schließen lässt, dass man deren Bilderschmuck auch nach Beseitigung der nach St. Salvator transferierten Altäre für bewahrenswert hielt, ist es wenig wahrscheinlich, dass diese Mariendarstellung zu irgendeinem Zeitpunkt entsorgt wurde. Es mag natürlich sein, dass diese Maria aus unbekanntes Gründen nicht den Weg nach St. Salvator fand oder durch einen Unglücksfall zerstört wurde; aber eine im wahrsten Sinne des Wortes nahe liegende Lösung bestünde darin, dass die eingangs erwähnte, ebenfalls aus der Kapuzinerkirche nach St. Salvator überführte Kopie des Gnadenbildes von Czenstochau ursprünglich von Anna und Joachim flankiert und von Gottvater überdacht war, so dass sich eine Anordnung wie auf **Abb. 29** ergab. In diesem Fall hätten die Kapuziner die Ölbilder Schefflers in Auftrag gegeben, um dem ihnen gestifteten Gnadenbild einen repräsentativen Rahmen zu verschaffen; und sie hätten diese Gelegenheit genutzt, durch die Themenwahl der Verkündigung an Anna und Joachim die ihnen sehr am Herzen liegende Lehre von der Unbefleckten Empfängnis in das Ensemble einzubringen. Diese Lehre wird

im Gnadenbild selbst nicht thematisiert; hier handelt es sich um den als Hodegetria bezeichneten Typ, bei dem die Gottesmutter das aufrecht sitzende Christuskind auf dem Arm hält und mit der anderen Hand darauf deutet.



29

<sup>43</sup> LECHNER 1973, Sp. 179.

<sup>44</sup> Heute Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 580 A.

In einem nächsten Schritt kann man nun mutmaßen, dass das Gnadenbild (oder, was eben nicht ganz ausgeschlossen werden kann, eine andere Mariendarstellung) und die drei Ölbilder ursprünglich Bestandteile eines Altarretabels waren, und dass die das zentrale Marienbild flankierenden, hochrechteckigen Bilder mit Anna und Joachim gemalte Äquivalente zu Altarplastiken waren, wie sie sich häufig in dieser Position finden, und dass Gottvater als Auszugsbild dieses Altars fungierte. Dies könnte auch die in Kartuschen eingeschriebene Benennung von Anna und Joachim erklären, die bei großformatigen Heiligenbildern der Zeit eher ungewöhnlich ist. Bei Altarplastiken hingegen sind auf den Sockeln des Öfteren Kartuschen angebracht, die den Namen der Heiligen tragen.

Es müsste sich bei diesem hypothetischen Altar um den Hochaltar der Kapuzinerkirche gehandelt haben, und dieser wäre dann (neben den beiden Seitenaltären, von denen sich die Bilder Rigls erhalten haben) der dritte Altar, der für St. Salvator ersteigert wurde. Tatsächlich findet sich die Eigenart, die seitlichen Bereiche des Hochaltars nicht mit Skulpturen, sondern mit hochformatigen Gemälden zu schmücken, in Kapuzinerkirchen des Öfteren; und wenn das Erscheinungsbild solcher Hochaltäre heute in Süddeutschland weniger vertraut ist, so liegt dies zum Teil sicher daran, dass seit dem frühen 19. Jahrhundert zahlreiche Kapuzinerklöster aufgelöst wurden und die Kirchen abgerissen wurden oder ihre barocke Ausstattung verloren.

In Bayern haben sich Hochaltäre des hier beschriebenen Typs in den ehemaligen Kapuzinerkirchen von Regensburg, Ochsenfurt (Kr. Würzburg) und Kitzingen erhalten; eine ganze Reihe beachtlicher Ausprägungen des Typs findet sich in Südtirol (Bozen, Bruneck, Sterzing, Brixen, Klausen, Meran). Auch der Hochaltar der aufgrund der zugehörigen Habsburgergruft vielleicht bekanntesten Kapuzinerkirche im deutschsprachigen Raum, der in Wien, folgt diesem Muster (**Abb. 30**).



30

Die kapuzinische Vorliebe für diesen Hochaltartyp ist möglicherweise darin zu suchen, dass in vielen Kapuzinerkirchen der Hochaltar den dem Kirchenschiff zugewandten eigentlichen Altarraum oder Zelebrationschor vom dahinterliegenden Psallierchor trennte, der den Brüdern vorbehalten war und vom Hauptraum der Kirche aus nicht einsehbar war. Bei einer solchen Trennfunktion des Hochaltars mochte es als wünschenswert erscheinen, ihn als weitgehend geschlossene Wand auszubilden, für deren Dekoration in den seitlichen Bereichen sich dann schmale hochformatige Gemälde anboten.<sup>45</sup> Die Literatur scheint sich zu dieser Frage nicht zu äußern; wahrscheinlich gilt im Wesentlichen immer noch, was Pieper 2012 beklagte: „Die teils ausgesprochen hochrangigen Ausstattungen [der Kapuzinerkirchen] mit Altären sind bislang kaum auch nur ansatzweise erforscht, wenngleich sich in der Literatur immer wieder - nicht selten erstaunliche - Hinweise darauf finden.“<sup>46</sup>

Im bayerischen Bezirk Schwaben, zu dem auch Höchstädt gehört, sind an vier von zwölf Orten, die im 17. und 18. Jahrhundert Kapuzinerniederlassungen aufwiesen,<sup>47</sup> noch die ehemaligen Klosterkirchen erhalten (Immenstadt, Kr. Oberallgäu; Türkheim, Kr. Unterallgäu; Dillingen; Wemding, Kr. Donau-Ries). In keiner dieser teilweise stark umgebauten Kirchen hat sich eine weitgehend intakte barocke Altarausstattung erhalten. Allerdings greift die moderne tryptichonartige Anlage des heutigen Hochaltars der Türkheimer Kirche den oben beschriebenen Altartyp auf, freilich in einer reduzierten Form und ohne die Funktion, die beiden Chorbereiche zu trennen. Bei den das Mariengemälde von 1948 flankierenden Darstellungen der hll. Franziskus und Bonaventura aus dem 17. Jahrhundert könnte es sich um Reste des barocken Hochaltars handeln (**Abb. 31**).

<sup>45</sup> PIEPER 2012, S. 467. Besonders ausgeprägt ist diese Funktion einer Trennwand beim nicht erhaltenen, aber aus alten Fotografien bekannten Hochaltar der Kapuzinerkirche von Innsbruck, der bis unmittelbar an die seitlichen Wände und die Deckenwölbung reichte. Das große zentrale Altargemälde ließ hier seitlich allerdings nur wenig Platz, der nicht mit weiteren Gemälden, sondern mit je einer vor-

Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass diese Bilder aus einer anderen, abgebrochenen Kapuzinerkirche stammen, wie ja auch von den Türkheimer Seitenaltarbildern Christian Thomas Winks (bez. 1778, 1784) vermutet wird, dass sie aus der Münchener Kapuzinerkirche stammen.<sup>48</sup>



31

gestellten Säule dekoriert wurde. Für den Hinweis auf diesen Altar danke ich Manfred Massani, Innsbruck.

<sup>46</sup> PIEPER 2012, S. 464, Anm. 59.

<sup>47</sup> RUPP 2003, S. 303.

<sup>48</sup> HABEL 1971, S. 456.

## VII

Christoph Thomas Scheffler war möglicherweise an einem weiteren, zum Hochaltar einer Kapuzinerkirche gehörigen Bildtriptychon beteiligt, und zwar an dem der Kapuzinerkirche von Salzburg (**Abb. 32**). Hier wird eine dem sienesischen Maler Francesco Vanni (1563-1610) zugeschriebene Anbetung der Hirten flankiert von zwei franziskanischen Heiligen des 13. Jahrhunderts: Das linke Bild zeigt den vor dem Gekreuzigten knienden hl. Bonaventura, Ordensgeneral, Kardinalbischof von Albano und neben dem hl. Franziskus Patron der Salzburger Kirche; auf dem rechten Bild erscheint die Gottesmutter dem hl. Bischof Ludwig von Toulouse aus dem Hause Anjou.

Die stilistische Handschrift der beiden seitlichen Bilder weist mit großem Nachdruck auf Scheffler, nun freilich nicht auf den Scheffler der 1740er Jahre, in denen die Höchstädter Bilder anzusiedeln sind, sondern auf den der 1750er Jahre: Die Figuren in dieser Spätphase des Künstlers sind nun weniger malerisch angelegt, wirken klarer definiert in ihrer Plastizität, mitunter sogar hart konturiert, und auch plakativer in ihrer Farbigkeit. An Scheffler denkt man in Salzburg auch angesichts der extravaganten Rocailleornamentik der Schriftkartuschen; ein fleischiges Gebilde wie das zu Füßen des hl. Ludwig wäre durchaus charakteristisch für ihn.

Die beiden qualitätvollen Bilder haben bislang offenbar kaum das Interesse der Kunstgeschichtsschreibung erweckt; es scheint, dass nicht einmal über die Identität des Malers spekuliert wurde. Die Literatur beschränkt sich auf den Hinweis, dass die Bilder in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts gehören;<sup>49</sup> und eine Anfrage des Verfassers beim Kapuzinerkloster Salzburg im

<sup>49</sup> STADLER 2001, LÖSTER 2017. Der Band *400 Jahre Kapuziner in Salzburg*, Salzburg 2003, blendet die Kunstgeschichte bedauerlicherweise fast völlig aus.

Januar 2025 hat bestätigt, dass eine präzisere künstlerische Einordnung bisher nicht erfolgte.<sup>50</sup>



32

Der Zuschreibung an Scheffler nicht förderlich ist es natürlich, dass bislang keine Werke Schefflers im südostbayerischen Raum und damit in der Nachbarschaft Salzburgs nachgewiesen sind, und dass sich auch ansonsten keine unmittelbar einleuchtende Erklärung dafür anbietet, warum die Salzburger Kapuziner Scheffler mit Altarbildern hätten beauftragen sollen. (Eine schwache und in ihrer Aussagekraft schwer zu beurteilende Spur nach Salzburg ergibt sich durch den oben erwähnten Entwurf Schefflers

<sup>50</sup> Freundliche Auskunft über E-Mail durch Bruder Klaus, 21.01.2025.

für den Rahmen eines Denk- und Gnadenbriefs der Kapuziner in München und Rosenheim: Als Kupferstich umgesetzt wurde dieser Entwurf nämlich durch den Salzburger Franz Sebastian Schaur.)<sup>51</sup>

Einen Anhaltspunkt dafür, dass Christoph Thomas Scheffler gegen Ende seines Lebens mit einem großen Auftrag in Südbayern betraut werden sollte, bietet immerhin das Wirken seines Bruders Felix Anton (1701-1760) in Süddeutschland.<sup>52</sup> Dieser hatte sich als Freskant und Altarbildmaler im Osten des Deutschen Reichs (Schlesien, Böhmen, Mähren) etabliert und war seit 1747 in Prag ansässig. Nach Christoph Thomas' Tod 1756 kehrte er allerdings vorübergehend nach Süddeutschland zurück, um dessen unvollendetes Altarbild für die Benediktiner in Ettal fertigzustellen und die Ignatiuskapelle bei der Landsberger Jesuitenkirche zu freskieren; ein Auftrag, für den ursprünglich Christoph Thomas, Schöpfer der Fresken in der Kirche, vorgesehen war und für den er bereits einen Entwurf angefertigt hatte.

Wenn Felix Anton dann 1756/57 auch für die Ausmalung der Kirche des Augustinerchorherrenstifts Baumburg an der Alz (Kr. Traunstein) herangezogen wurde, gibt dies begründeten Anlass zu der Vermutung, dass ursprünglich auch hier Christoph Thomas hätte zum Zuge kommen sollen. Als Konzeptor des Programms der Baumburger Fresken und zugleich als ‚Verbindungsmann‘ zwischen Christoph Thomas und Baumburg gilt der Jesuit Igna(t)z Bonschab. Dieser wirkte von 1748-1755 in Burghausen (Kr. Altötting, ca. 35 km von Baumburg entfernt) und seit 1755 in Augsburg. Möglicherweise wurde er nicht erst vor Ort in Augsburg auf Christoph Thomas aufmerksam, sondern bereits früher aufgrund seiner Ordenszugehörigkeit, da Scheffler gerade in den 1750er Jahren für die Jesuiten große Aufträge ausführte (Dillingen, Landsberg).<sup>53</sup>

Man kann Christoph Thomas Scheffler also mit einem großen Kirchenbauprojekt in einem ca. 60 km von Salzburg entfernten und zum Erzbistum Salzburg gehörigen Ort in Verbindung bringen; aber es bleibt nach wie vor offen, wie die Verbindung zu den Salzburger Kapuzinern hergestellt wurde. Es ist gut möglich, dass diese Verbindung auch gar nichts mit Baumburg zu tun hat und über eines der Kapuzinerklöster in Schwaben oder Westbayern zustande kam. Dass die Salzburger Bilder ebenfalls von Felix Anton stammen, ist eher unwahrscheinlich, auch wenn es stilistische Berührungspunkte zwischen den Brüdern gibt.

<sup>51</sup> HARTMANN 2015, Werkverzeichnis litD22, S. 329.

<sup>52</sup> Die beste deutsche Informationsquelle zu Felix Anton Scheffler ist derzeit HARTMANN 2015, S. 37-41.

<sup>53</sup> CORPUS 2005, S. 24.

## Literatur

### BEYERS 1997

Beyers, Rita: *Libellus de nativitate Sanctae Mariae, textus et commentarius*, Turnhout 1997 (*Libri de nativitate Mariae* / [2]; *Corpus Christianorum*, Series Apocryphorum 10).

### BRAUN 2010

Johann Evangelist Holzer: *Maler des Lichts*, hrsg. von Emanuel Braun [u.a.], Innsbruck 2010 (*Ausstellungskatalog Augsburg, Eichstätt, Innsbruck 2010/11*).

### BUCHINGER U. A. 2021

*Die Kapuziner in Österreich; Geschichte Kunst Spiritualität*, hrsg. von Günther Buchinger [u. a.], Petersberg 2021.

### CORPUS 1976

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, *Wissenschaftliche Texte*: Anna Bauer-Wild, Cordula Böhm [u. a.], München 1976.

### CORPUS 2002

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 8: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Mühldorf am Inn, bearb. von Cordula Böhm und Anna Bauer-Wild, München 2002.

### CORPUS 2003

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 9: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Altötting, bearb. von Cordula Böhm, München 2003.

### CORPUS 2005

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 11: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Traunstein, Landkreis Berchtesgadener Land, Landkreis Ebersberg, bearb. von Anna Bauer-Wild, Brigitte Sauerländer [u. a.], München 2005.

### CORPUS 2010

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 14,[1]: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt Ingolstadt, Landkreis Pfaffenhofen, bearb. von Anna Bauer-Wild, Cordula Böhm [u. a.], München 2010.

### DEHIO SCHWABEN 1989

Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben*, bearb. von Bruno Bushart und Georg Paula, München [u. a.] 1989.

### DEHIO SCHWABEN 2008

Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben*, bearb. von Bruno Bushart und Georg Paula, 2. überarb. Aufl., München [u. a.] 2008.

### EBERL 1902

Eberl, Angelikus: *Geschichte der bayrischen Kapuziner-Ordensprovinz (1593-1902)*, Freiburg im Breisgau [u.a.] 1902.

### EGBERS/LIEBL 1994

Egbers, S.; Liebl, U.: „Weinrebenmadonna“, in: *Marienlexikon*, hrsg. von Remigius Bäumer, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 701-702.

## EHLLEN 2012

Ehlen, Oliver: „Das Pseudo-Matthäusevangelium“, in: Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Christoph Marksches und Jens Schröter, 1. Band: Evangelien und Verwandtes, 2. Teilband, Tübingen 2012, S. 983-1002.

## HABEL 1971

Habel, Heinrich: Landkreis Mindelheim [Kurzinventar], München 1971 (Bayerische Kunstdenkmale 31).

## HARTMANN 2015

Hartmann, Simone: Christoph Thomas Scheffler (1699-1756): Visualisierung barocker Frömmigkeit, Regensburg 2015.

## LECHNER 1973

Lechner, Martin: „Anna Mutter Mariens“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Bd. 5, Freiburg i. Br. 1973, Sp. 168-190.

## LAYER 1981

Layer, Adolf: Höchstädt an der Donau: Eine kleine Stadt mit großem Namen; Festbuch zur 900-Jahr-Feier der Stadt Höchstädt, Höchstädt 1981.

## LÖSTER 2017

Löster, Karl Kapuzinerkloster Salzburg: Ein Begleiter durch Kirche und Kloster, 2. überarb. Auflage, Salzburg 2017.

## MARTIN VON COCHEM 1682

Martin von Cochem: Leben Christi Oder Außführliche andächtig und bewegliche Beschreibung Deß Lebens und Leydens unsers Herrn Jesu Christi und seiner glorwürdigsten Mutter Mariä. Wie auch Sanct Annä und Emerantianä: S. Josephs und Joachims ... Erster Theil, Lucern 1682.

## MERK 1975

Merk, Anton: Johann Anwander (1715-1770): Ein schwäbischer Maler des Rokoko, München, Ludwig-Maximilian-Universität, Dissertation, 1975.

## MEYER 1972

Meyer, Werner: Die Kunstdenkmäler von Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, 7. Die Kunstdenkmäler von Schwaben; 7 Landkreis Dillingen an der Donau, München 1972.

## MICK 1984

Mick, Ernst Wolfgang: Johann Evangelist Holzer (1709-1740): Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts, München [u. a.] 1984.

## NEUMANN 1970

Neumann, Jaromir: Das böhmische Barock, Wien 1970.

## NITZ 1989

Nitz, J.: „Granatapfel“, in: Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer, Bd. 2, St. Ottilien 1989, S. 701.

## PELLEGRINI 2012

Pellegrini, Silvia: „Das Protoevangelium des Jakobus“, in: Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Christoph Marksches und Jens Schröter, 1. Band: Evangelien und Verwandtes, 1. Teilband, Tübingen 2012, S. 903-929.

## PIEPER 2012

Pieper, Roland: „Grundgedanken kapuzinischer Architektur im 17. und 18. Jahrhundert. Kirchen und Klöster im deutschsprachigen Raum“, in: Gelobte Armut. Armutskonzepte der franziskanischen Ordensfamilie vom Mittelalter bis in die Gegenwart, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann [u. a.], Paderborn 2012, S. 449-476.

PÖRNBACHER 1974

900 Jahre Rottenbuch: Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde, hrsg. von Hans Pörnbacher, Weißenhorn 1974.

ROTHENBACHER 2021

Rothenbacher, Franz: Die Schelklinger Barockmalerfamilie Wolcker, Mannheim 2021.

[https://www.schelklingen.de/fileadmin/Dateien/Website/Dateien/Stadthiv/Familie\\_Wolcker\\_end\\_31122020.pdf](https://www.schelklingen.de/fileadmin/Dateien/Website/Dateien/Stadthiv/Familie_Wolcker_end_31122020.pdf); zuletzt eingesehen 06.06.25

RUPP 2003

Rupp, Paul Berthold: „Die Kapuziner“, in: Klosterland Bayerisch Schwaben: Zur Erinnerung an die Säkularisation der Jahre 1802/1803, Lindenberg 2003, S. 302-303.

SCHNEIDER 1988

Schneider, Karin: „Vitus Felix Rigl“, in: Johann Georg Bergmüller 1688-1762: Zur 200. Wiederkehr seines Geburtsjahres, hrsg. von Alois Epple, Weißenhorn 1988 (Ausstellungskatalog Türkheim), S. 124-126.

SCHÖTTL/STIRNWEIß 1981

Schöttl, Julius; Stirnweiß, Werner R.: Höchstädt/Donau. – 2., völlig neu bearb. Auflage, München u. Zürich, 1981 (Schnell, Kunstführer Nr. 280).

SPRINKART 1991

Sprinkart, A.: „Kapuziner“, in: Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer, Bd. 3, St. Ottilien 1991, S. 504-506.

STADLER 2001

Stadler, Georg: Kapuzinerkloster zu Salzburg, 2., überarb. Aufl., Salzburg 2001 (Christliche Kunststätten Österreichs 146).

STEICHELE 1883

Steichele, Anton von: Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben / 4: Die Landkapitel: Friedberg, Füssen, Höchstätt, Hohenwart, Augsburg 1883.

TREPESCH 2016

Trepesch, Christof (Hrsg.): Die deutsche Barockgalerie in Schaezlerpalais; Meisterwerke der Augsburger Sammlung, Berlin [u. a.] 2016.

Bildnachweis:

Abb. 17: TREPESCH 2016, S. 303 (Kunstsammlungen und Museen Augsburg).

Abb. 24: MICK 1984, S. 57.

Abb. 25: CORPUS 2002, S. 29 (Martin Lemperle).

Abb. 26: NEUMANN 1970, Abb. 311 (Petr Paul).

Abb. 28: PÖRNBACHER 1974, Farbtafel 5 bei S. 60 (Kunstverlag Ettl).

Abb. 30: BUCHINGER U. A. 2021, S. 143 (Bettina Neubauer/Bundesdenkmalamt).

Abb. 32: <https://www.kapuziner.org/salzburg/kapuzinerkirche-salzburg/> (Kapuziner/Ledersberger); zuletzt eingesehen 17.06.2025.

alle anderen Abbildungen: Verfasser

veröffentlicht 2025 auf OPUS Augsburg, Publikationsserver der Universität Augsburg