

Franz Anton Erler und Martin Speer in der Pfarrkirche von Osterzell

Peter Stoll

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Stoll, Peter. 2012. "Franz Anton Erler und Martin Speer in der Pfarrkirche von Osterzell,"
November.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Peter Stoll

Franz Anton Erler und Martin Speer in der Pfarrkirche von Osterzell

I

Seine frühesten bislang bekannten Fresken schuf der aus Lechmühlen gebürtige Johann Baptist Baader (1717-1780) für die Pfarrkirche von Osterzell (Kr. Ostallgäu), das damals zum Herrschaftsbereich des Augustinerchorherrenstifts Rottenbuch (Kr. Weilheim-Schongau) gehörte. Mit dem 1751 signierten Langhausfresko, auf dem der northumbrische Königs Oswald bei einem Gastmahl Speisen und Tafelgeschirr an Notleidende verteilen lässt, glückte Baader auch gleich zu Beginn seiner Laufbahn eine seiner besten Leistungen: Das Fresko zeichnet sich durch sorgfältig ausgearbeitete Figuren aus sowie durch liebenswürdige anekdotische Bilderfindungen, deren Charme man sich kaum entziehen kann. Hierzu gehören etwa der königliche Bedienstete, der einer Frau einen silbernen Teller geradezu aufdrängt, oder der junge Mann in löchriger Kleidung, der sich die königliche Speise sichtlich schmecken lässt und mit dem Betrachter Blickkontakt aufnimmt (Selbstporträt?).

Als Adelheid Simon-Schlagberger 1983 eine umfassende Monographie zu Baader vorlegte, charakterisierte sie dessen Figuren freilich auch ganz zu Recht als „etwas schablonenhaft, „hölzern“, „marionettenhaft“ und konstatierte insgesamt „eine gewisse Unbeholfenheit im Ausdruck und in den Gebärden“.¹ Nicht weniger treffend fasste sie die Überraschung in Worte, die den nach vorne zum Chor schreitenden und dort zum Deckengewölbe aufblickenden Betrachter erwartet. Denn während die beiden seitlichen Kartuschen mit den hll. Sebastian und Rochus ganz dem Stil der Langhausfresken entsprechen, präsentiert sich das zentrale Fresko mit der Steinigung des hl. Stephanus (Abb. 1) in einem „spezifisch malerische[n] Fa-presto-Stil“; es ist „skizzenhaft“, „expressiv“, „malerisch konzipiert mit nicht fest umrissenen Farbflächen“ - kurz, es „unterscheidet ... sich auffallend von den übrigen Fresken der Kirche“ und weist Eigenarten auf, die es „aus dem Gesamtwerk Baaders herausfallen [lassen]“.²

Dazu gehört für Simon-Schlagberger neben den malerischen Qualitäten auch das „verblüffend Artificielle und Fertige dieser Komposition“;³ und in der Tat kann der Maler auch in dieser Hinsicht für sich einnehmen. Theoretisch mag es zwar als ein wenig glücklicher

¹ Adelheid Simon-Schlagberger: Johann Baptist Baader 1717-1780: Ein schwäbisch-bayerischer Maler zwischen Barock und Klassizismus, Weißenhorn 1983, S. 23.

² Simon-Schlagberger (wie Anm. 1), S. 25f.

³ Simon-Schlagberger (wie Anm. 1), S. 26.

Einfall erscheinen, zwei Steiniger mit ganz ähnlicher Gestik (seitlich ausschwingende bzw. erhobene Hände) symmetrisch zu Seiten von Stephanus anzuordnen, doch wirkt das Ergebnis keineswegs steif und trocken, sondern eher wie eine Art kunstvolles Ballett, zumal übertriebene Symmetrie dadurch vermieden wird, dass Stephanus andeutungsweise nach rechts kippt.

Die übrigen Figuren werden geschickt platziert, um den Bildraum in die Tiefe zu erschließen. Die räumliche Staffelung beginnt bei dem Knaben mit dem kecken Federhut rechts unten, der gewissermaßen auf dem Bildrand sitzt und ein Bein in den Kirchenraum hinunter baumeln lässt. Bei ihm dürfte es sich, wie der etwas unförmige blaue Stoff andeutet, um niemand geringeren als Saulus handeln. (Apostelgeschichte 7,58: „Die [gegen Stephanus aussagenden falschen] Zeugen legten ihre Obergewänder zu den Füßen eines jungen Mannes nieder, der Saulus hieß.“) Von Saulus ausgehend führt eine Kurve über den Speerträger links außen (der Grenze zwischen Bild- und Realraum ebenfalls noch sehr nahe, aber nicht mehr in den letzteren vordringend) in den Mittelgrund zur Hauptgruppe um Stephanus. Hinter dieser Gruppe platziert, was auch durch die aufgehellte Farbgebung zum Ausdruck kommt, ist der Reiter rechts daneben, dessen in verkürzter Dreiviertelansicht gegebenes Pferd dem Bildraum zusätzliche Tiefe verleiht.

Nicht unbedingt glücklich in das Bildgefüge integriert ist lediglich die Dreifaltigkeit, zu der Stephanus den Blick erhoben hat und die seine Worte kurz vor der Steinigung illustriert: „Seht, ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn stehen zur Rechten Gottes.“ (Apg 7,56) Für diese beim Thema der Stephanusmarter obligatorische Himmelsgruppe war nur noch wenig Platz vorhanden, weswegen der Maler puppenhaft kleine Figuren in das obere Bogensegment des Freskofeldes zwängte. Der Eindruck des Visionären will sich hier nicht recht einstellen.

Liest man nur den Hauptteil von Simon-Schlagbergers Monographie, so gewinnt man den Eindruck, dass sie sich angesichts des für Baader ungewöhnlichen Erscheinungsbildes des Freskos auf Befremden beschränkt und hier eine gewisse gestalterische Flexibilität am Werk sieht, über die die meisten Künstler verfügen. Offenbar zu einem Zeitpunkt, als sie in den Hauptteil der Arbeit nicht mehr eingreifen konnte, hatte sie sich dann aber doch dazu entschlossen, den Befund dahingehend zu interpretieren, dass dieses Chorfresko, dessen Zugehörigkeit zur Baader'schen Ausmalung der Kirche bisher niemand angezweifelt hatte, eben nicht von seiner Hand stammt. Diese Abschreibung, im Hauptteil noch nicht vollzogen, wurde in einer Anmerkung gewissermaßen nachgereicht⁴ und im Werkkatalog in der Kategorie ‚Abschreibungen (Fresken)‘ wiederholt.⁵

Dass Simon-Schlagberger damit die richtige Schlussfolgerung aus ihren Beobachtungen gezogen hatte, kann kaum angezweifelt werden, und ihre Streichung der ‚Steinigung‘ aus Baaders Oeuvre fand seither auch Eingang in maßgebliche kunsttopographische Literatur.⁶

⁴ Simon-Schlagberger (wie Anm. 1), S. 173, Anm. 21.

⁵ Simon-Schlagberger (wie Anm. 1), S. 219; als Kat.-Nr. 33 unter ‚Abschreibungen (Fresken)‘.

⁶ Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, bearb. von Bruno Bushart und Georg Paula, München 1989, S. 838: „Das zentrale Chorfresko ... wohl von anderer Hand“; so auch die

Zur Frage, in welches Oeuvre man das Fresko im Gegenzug eingliedern könnte, äußerte sich Simon-Schlagberger nur vorsichtig: Sie glaubte eine gewisse Nähe zur Zimmermann-Schule zu erkennen, hielt aber letztlich Balthasar Riepp (1703 Kempten - 1764 Vils/Tirol) für einen plausibleren Kandidaten.⁷

Sicher war sie sich jedenfalls, dass der Maler der ‚Steinigung‘ nicht eine Ausmalung abschloss, die von Baader begonnen und auch weitgehend fertig gestellt worden war, sondern dass die Chronologie in entgegengesetzter Richtung verlief: dass zunächst die ‚Steinigung‘ im Gewölbe des 1708 neu errichteten Chores angebracht wurde und diese bereits vorhanden war, als Baader nach der Erhöhung des Langhauses (1749) seine Tätigkeit in der Osterzeller Kirche aufnahm und als in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu dessen Fresken Franz Xaver Schmuizer sowohl Chor als auch Langhaus mit seinem Stuck überzog.⁸ (Die einheitliche Stuckausstattung trug sicher auch ihren Teil dazu bei, um über die stilistischen Diskrepanzen innerhalb der Ausmalung auf den ersten Blick hinwegzutäuschen.) Ein solches Szenario wirft natürlich die Frage auf, ob im Zuge dieser Ausstattungsmaßnahmen um die Jahrhundertmitte Teile einer früheren umfassenden Dekoration des Chores rückgängig gemacht wurden oder ob diese sich bis zu diesem Zeitpunkt auf die ‚Steinigung‘ im Gewölbescheitel beschränkt hatte; doch dürfte es heute kaum möglich sein, verlässliche Anhaltspunkte für die Klärung dieser Frage zu gewinnen.

Obwohl Simon-Schlagberger keine zwingenden Belege für diese Chronologie der Freskierung vorlegte, soll ihr hier nicht widersprochen werden, allein aus dem Grund, weil für die ‚Steinigung‘ ein Maler vorgeschlagen werden soll, der bereits verstorben war, als Baader in Osterzell zu freskieren begann. Auch wenn die Fresken des von Simon-Schlagberger ins Spiel gebrachten Riepp, ähnlich wie das Osterzeller Chorfresko, einen ausgesprochen malerischen Duktus aufweisen, scheint der stilistische Befund noch deutlicher auf einen anderen Maler hinzuweisen, der sich auch unabhängig vom Chorfresko mit Osterzell in Verbindung bringen lässt.

Gemeint ist der um 1700 in Eglofs geborene Franz Anton E(h)rl(er), der seit den frühen 1720er Jahren in Ottobeuren ansässig war und dort auch 1745 verstarb. Als Norbert Lieb in einem im Hinblick auf biographische Daten bis heute maßgeblichen Aufsatz *Leben und Werk Erlers* erstmals näher untersuchte,⁹ meinte er noch urteilen zu dürfen, dass sich von ihm nur Werke erhalten hätten, „die kaum das Interesse der hohen Kunstgeschichte beanspruchen dürfen“.¹⁰ Es ist dies ein Urteil, das sich in dieser Strenge heute kaum mehr aufrechterhalten lässt, nachdem Erler als Schöpfer umfangreicher und anspruchsvoller De-

2., überarb. Auflage dieses Bandes 2008, S. 861. Der Osterzeller Kirchenführer von 2005 (Pfarrkirche St. Stephan und Oswald Osterzell) weist allerdings nach wie vor alle Fresken Baader zu.

⁷ Archivalische Unterlagen, die Auskunft über die Identität des Malers geben könnten, haben sich nach Simon-Schlagberger (wie Anm. 1, S. 219) nicht erhalten.

⁸ Daten zur Baugeschichte nach Tilmann Breuer: *Stadt und Landkreis Kaufbeuren [Kurzinventar]*, München 1960 (Bayerische Kunstdenkmale; 9), S. 172.

⁹ Norbert Lieb: „Der Ottobeurer Maler Franz Anton Ehrler: Leben und Schaffen eines Allgäuer Künstlers der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Schwäbischer Erzähler* 43 (1931), S. 105ff., 122ff. Aus neuerer Zeit siehe den Artikel von Matthias Kunze im *Allgemeinen Künstlerlexikon (AKL)*, Bd. 34, 2002, S. 399.

¹⁰ Lieb (wie Anm. 9), Bl. 7r. Die Seitenangaben zu Lieb beziehen sich auf das gesondert gebundene Exemplar seines Aufsatzes in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: 4 Bio 699.

ckenmalereien in Irsee (Kr. Ostallgäu, Haupttreppenhaus, 1729/30), Wolfegg (Kr. Ravensburg, Kollegiatstifts- und Schlosskirche St. Katharina, um 1735) und Kißlegg (Kr. Ravensburg, Pfarrkirche, um 1740) identifiziert werden konnte.

Dass Erler im Auftrag Rottenbuchs für Osterzell arbeitete, berichtete bereits Franz Xaver Schlecht 1922 in seiner Ortschronik: Erler fasste 1733 den damals neu errichteten (und heute durch einen Aufbau von 1829 ersetzten) Hochaltar;¹¹ ein Hinweis, der sich gut zu den jüngst bei Dischinger zusammengestellten Fällen fügt, in denen Erler an anderen Orten offenbar als Unternehmer mit Altarausstattungen befasst war.¹² Als 1960 dann Tilman Breuer dem Maler einen Aufsatz in den *Memminger Geschichtsblättern* widmete (in dem er u.a. erstmals das Deckengemälde im Irseer Treppenhaus für ihn beanspruchte), knüpfte er an die durch Schlecht überlieferte Altarfassung in Osterzell an und mutmaßte: „Es ist kaum anzunehmen, daß Erler nur zu dieser Arbeit nach Osterzell gerufen wurde, er wird sicher auch als Freskant, als der er sich nun schon bewährt hatte, beschäftigt worden sein.“¹³ Breuer ignorierte dann eigenartigerweise die unmittelbare Nachbarschaft des Altars, das Chorgewölbe, und richtete den Blick auf das Deckengemälde im Treppenhaus des unter der Rottenbacher Herrschaft umgebauten Schlosses in Osterzell. Auch wenn damit das Steinigungsfresko seiner Aufmerksamkeit entging: Die ‚Glorie des hl. Augustinus‘ im Osterzeller Schloss identifizierte er zu Recht als eine weitere Schöpfung Erlers.¹⁴

Letztlich ausschlaggebend für eine Zuschreibung des Chorfreskos an Erler kann es freilich nicht sein, dass sich sein Name mit benachbarten Kunstwerken, dem Hochaltar und dem Deckenbild im Schloss, in Verbindung bringen lässt. Entscheidend ist vielmehr die Art und Weise, wie das Steinigungsfresko „malerisch konzipiert [ist] mit nicht fest umrissenen Farbflächen“,¹⁵ wie hier Personen und Landschaften in kräftigen Buntfarben mit breiten, großzügigen Pinselstrichen modelliert werden - stilistische Eigenarten, die auch für Erler gesicherte Werke charakterisieren, wie die Gegenüberstellung der Details aus Osterzell (Abb. 2) und Wolfegg (Abb. 3) zeigt. In physiognomischer Hinsicht besonders verräterisch ist ein Typ, bei dem die Nasenspitze einer durch Mund und Bart gebildeten, nach unten of-

¹¹ Franz Xaver Schlecht, Emmerich Vondran: Chronik Osterzell 1180-1982, Osterzell 1982, S. 17. Kurzinventar Kaufbeuren (wie Anm. 8), S. 172.

¹² Gabriele Dischinger: Ottobeuren: Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672-1802, Bd. 1, Sankt Ottilien 2011, S. 147, Anm. 49, zu Ungerhausen (Grundsteinlegung 1734, Ausstattung bis 1735): „Formulierung und Kosten legen den Schluss nahe, dass Erler nicht nur die Altarblätter gemalt, sondern die Altäre für eine Pauschale komplett übernommen und die Schreiner- bzw. Bildhauerarbeit an Subunternehmer vergeben hat.“; S. 149 zur Marx-Kapelle in Wald (1734/35, „Vielleicht hat Erler... die Altarausstattung in eigener Verantwortung übernommen.“); S. 251 zur Zusammenarbeit mit dem Schreiner Johann Michael Bert(h)ele bei der Errichtung des Hochaltars in Kisslegg (1736/37).

¹³ Tilmann Breuer: „Beiträge zum Werk des Ottobeurer Malers Franz Anton Erler“, in: Memminger Geschichtsblätter 1960, S.1-2, hier: S. 2.

¹⁴ Die Zuschreibung übernommen in Dehio 2008 (wie Anm. 6), S. 861. Böhm berichtet 1968 von einer älteren Zuschreibung des Deckenbildes an den fürstbischöflich kemptischen Franz Georg Hermann (1692-1768) und weist es ihrerseits dessen Sohn Franz Ludwig (1723-1791) zu, dem späteren fürstbischöflichen Hofmaler in Konstanz. Sie vermutet, dass Franz Ludwig das Bild schuf, als er seinem Vater bei der Ausmalung der Pfarrkirche im nahe bei Osterzell gelegenen Stöttwang assistierte, also um die Mitte der 1740er Jahre. Cordula Böhm: Franz Georg Hermann: Der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert, München, Universität, Dissertation, 1968, S. 252, Anm. 181.

¹⁵ Simon-Schlagberger (wie Anm. 1), S. 25.

fenen Bogenlinie sehr nahe kommt; man vergleiche den Soldaten aus Osterzell (Abb. 4) mit einem Vertreter dieses physiognomischen Typs aus Kisslegg (Abb. 5).

Dass die Ausbildung der auch im Osterzeller Chorfresko ablesbaren malerischen Handschrift Erlers maßgeblich durch Franz Joseph Spiegler und Jacopo Amigoni bestimmt wurde, ist seit Längerem bekannt. Als Lehrjunge Spieglers tritt Erler bereits 1718 in den Wolfegger Rechnungsbüchern auf,¹⁶ also geraume Zeit, ehe er die dortige Schlosskirche ausmalte (deren Fresken dann bis weit ins 20. Jahrhundert hinein bezeichnenderweise Spiegler zugeschrieben wurden).¹⁷ An Spieglers Fresken konnte sich Erler später auch in Kloster Ottobeuren schulen, das beide Maler in den 1720er Jahren beschäftigte; insbesondere Spieglers temperamentvolles Fresko im Theatersaal (1724/25) könnte Erler beeindruckt haben.

In Ottobeuren traf Erler des Weiteren auf Amigoni, als dessen Gehilfe oder Schüler er gelegentlich vermutet wird.¹⁸ Während Amigonis erstem Ottobeurer Aufenthalt (1725/26) entstanden u.a. die für das süddeutsche Rokoko wegweisenden Fresken in der Benedikt- und in der Abtskapelle (die Figur auf Abb. 3 aus Erlers Wolfegger Fresken wiederholt spiegelverkehrt eine Figur aus dem Fresko der letzteren Kapelle); in den Jahren 1728/29 führte Amigoni in Ottobeuren dann Deckenmalereien in einer „Ei/Öl-Temperatechnik auf dunkeltoniger Imprimitur“¹⁹ aus und inspirierte damit wohl Erler zu Versuchen mit ähnlichen Techniken. Anlässlich der Restaurierung von Erlers Deckenbild im Irseer Treppenhaus zu Beginn der 1980er Jahre ergab sich, dass es „in fetter Öltempera auf rotem Bolus“ gemalt war;²⁰ auch in anderen Deckenbildern (z.B. in der ‚Glorie des hl. Augustinus‘ im Osterzeller Schloss) dürfte Erler vergleichbare Techniken angewandt haben.

¹⁶ Michaela Neubert: Franz Joseph Spiegler 1691-1757: Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens, Weissenhorn 2007, S. 570f.

¹⁷ Die Zuschreibung an Erler erstmals bei Eva Pohl: Leben und Werk des ‚Historien und Freskomalers‘ Franz Josef Spiegler: Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei, Bonn 1952, S. 150. Hosch wies dann 1987 auf eine Quelle hin, die Erler als Schöpfer der Wolfegger Fresken belegt: „In seiner [Erlers] Empfehlung an Kloster Salem gibt er sich eindeutig als Schöpfer der Fresken in der Wolfegger Schloßkirche zu erkennen; vgl. G[eneral]L[andes]A[rchiv]K[arlsruhe], Abt. 98/234 (um 1740).“ Hubert Hosch: Andreas Brugger (1737 - 1812), Maler von Langenargen: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Bodenseegebietes und seiner Umgebung zwischen Barock und Romantik, Sigmaringen 1987, S. 19, Anm. 109.

¹⁸ Nach Hosch gehörte Erler „wohl mehr zu den Gehilfen Amigonis als Spieglers, dessen Einfluß am ehesten noch im Treppenhausfresko (1728) in Ottobeuren zu spüren ist.“ (Hubert Hosch: „Franz Joseph Spiegler (1691-1757): Zur Entwicklung und zum Einfluß des Barockmalers“, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 111, 1993, S.134). Zu Erler und Amigoni äußerte Holler vorsichtig: „Ob Erler tatsächlich Schüler Amigonis war oder sich nur durch dessen Kunst anregen ließ, ist nicht zu entscheiden.“ (Wolfgang Holler: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986, S. 127)

¹⁹ Holler (wie Anm. 18), S. 105.

²⁰ Michael Kühnenthal: Irsee : Geschichte und Instandsetzung des ehemaligen Benediktinerreichsstifts, München 1984 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege; 20), S. 95.

II

Wenn man Überlegungen zur Autorschaft des Chorfreskos anstellt, wird man sich früher oder später auch über den bislang unbekannten Maler des Hochaltarbildes Gedanken machen (Abb. 6). Zwar wurde der heute vorhandene Hochaltar erst 1829 errichtet, doch geht die kunsttopographische Literatur zu Recht davon aus, dass das Altarbild „um 1730/40“ entstand, wahrscheinlich sogar vom früheren Hochaltar übernommen wurde.²¹

Das Bild zeigt die beiden im Freskenschmuck der Kirche noch getrennten Kirchenpatrone nunmehr vereint in der himmlischen Glorie. Stephanus (links) sind Märtyrerpalme, Buch und Steine als Attribute beigegeben; Oswald (rechts) hält in der Linken ebenfalls eine Märtyrerpalme (da er in der Schlacht gegen einen heidnischen König ums Leben kam) und wird daneben durch Teller, Hand und Kreuz gekennzeichnet. Der Teller spielt auf die bereits eingangs erwähnte und in Baaders Langhausfresko dargestellte Legende an, der zufolge Oskar bei einem Gastmahl Speisen und Tafelgeschirr an Bedürftige verteilen ließ; die Hand auf dem Teller ruft die (bei Baader ebenfalls gezeigte) Reaktion des am Mahl teilnehmenden Bischofs Aidan sowie deren Folgen in Erinnerung:

Als dies der Bischof [Aidan] ... sah, ergriff er ... dessen [Oswalds] rechte Hand und sagte: ‚Niemals soll diese Hand altern.‘ Was auch gemäß seinem Segen geschah; denn als nach seinem Tode in der Schlacht die Hand mit dem Arm vom übrigen Körper abgetrennt wurde, ereignete es sich, daß sie bis heute unversehrt erhalten blieb.²²

Das Kreuz in der Hand des Engels unterhalb von Oswald erinnert allgemein an dessen Missionstätigkeit, speziell vielleicht daran, dass er vor einer Schlacht ein Kreuz aufrichten ließ, „das er selbst im Glaubenseifer ergriff und in das Loch stellte und mit beiden Händen aufrecht hielt, bis es von Soldaten mit Erde festgestampft war.“²³

Allein deswegen, weil Franz Anton Erler, wie erwähnt, 1733 den im Auftrag von Rottenbuch errichteten Hochaltar fasste, weil man im Chorfresko seine Hand zu erkennen glaubt und weil er im benachbarten Schloss ein Deckenbild schuf, ist man versucht, ihn auch als Maler des Hochaltarbildes vorzuschlagen. Zu einem solchen Vorschlag könnte auch die malerisch freie Hand- bzw. Pinselschrift des Altarbildes verleiten; ein Merkmal, das ja auch als ein Charakteristikum des Chorfreskos herausgestellt wurde.

Trotz einer gewissen Affinität von Fresko und Altarbild wachsen freilich bei näherer Betrachtung die Zweifel daran, dass hier wirklich ein und derselbe Maler am Werk war; und angesichts solcher Zweifel erweisen sich dann die anderen eben aufgezählten Indizien zu-

²¹ Kurzinventar Kaufbeuren (wie Anm. 8), S. 172: Hochaltarbild „wahrscheinlich“ vom 1733 gestifteten Altar; Dehio 1989 (wie Anm. 6), S. 838: Hochaltarbild „um 1730/40“; so auch Dehio 2008 (wie Anm. 6), S. 861. Eine interessante Frage wäre, ob in den Altar von 1829 auch skulpturale Bestandteile des Vorgängers aufgenommen wurden.

²² Beda Venerabilis: Kirchengeschichte des englischen Volkes, übersetzt von Günter Spitzbart, Bd. 1, Darmstadt 1982 (Texte zur Forschung; 34,1), S. 224 f. = Buch 3,6.

²³ Beda (wie Anm. 22), S. 211 = Buch 3,2.

gunsten Erlers als wenig tragfähige Basis für eine Zuschreibung. Insbesondere die runden, etwas gedunsen und teigig wirkenden Engelsköpfe des Altarbildes befremden im Zusammenhang mit Erler. Gerade sie lassen vielmehr an einen Maler denken, der wie Erler enge Beziehungen zu Rottenbuch hatte: an Martin Speer, geboren 1702 im nahe bei Rottenbuch gelegenen und zu dessen Herrschaftsbereich gehörigen Wildsteig.²⁴

Propst Patritius Oswald vermittelte Speer zunächst eine Lehre in Meran bei dem ebenfalls aus Rottenbuch stammenden Matthias Pusjäger (Sohn des Rottenbuchener Klostermalers Michael Pusjäger); die anschließenden Reisen führten Speer u.a. nach Italien, ehe er in den späten 1720er Jahren in die Heimat zurückkehrte und mehrere Aufträge für das Kloster ausführte. U.a. entstanden jetzt die Seitenaltarbilder im nur wenige Kilometer von Rottenbuch entfernten Böbing (172[8?]),²⁵ wo sich der Putto (Abb. 9) und der Christus (Abb. 11) des südlichen Altarbildes physiognomisch als enge Verwandte der Osterzeller Engel (Abb. 8) und des dortigen hl. Oswald (Abb. 10) zu erkennen geben. Das Nebeneinander textiler Details aus dem Osterzeller und dem Böbinger Bild (hl. Stephanus bzw. hl. Florian; Abb. 12-13) zeigt außerdem, dass sich die beiden Bilder auch im malerischen Duktus stellenweise sehr nahe kommen. Speer kehrte nach weiteren Reisen (1737 und 1738 ist seine Anwesenheit in Wien belegt) 1738 nochmals nach Rottenbuch zurück, doch ließ er sich dann in den frühen 1740er Jahren in Regensburg nieder, wo er eine Werkstatt gründete und 1768 starb.

Bei einer Zuschreibung des Osterzeller Altarbildes wird man auch dessen motivische Anleihen bei Francesco Solimenas Deckenfresko in der Sakristei von S. Domenico maggiore in Neapel (1709) berücksichtigen. (Abb. 7).²⁶ Zwei der Engel, die Solimena unterhalb von Gottvater platziert hat, kehren in Osterzell unterhalb von Oswald wieder; und sobald man dieses eindeutige Zitat identifiziert hat, wird man es auch nicht mehr für einen Zufall halten, dass in Neapel unterhalb von Christus und in Osterzell unterhalb von Stephanus jeweils ein Engel mit erhobenen Armen begegnet, auch wenn die Engel unterschiedliche Funktionen wahrnehmen (Neapel: Stützen des Mantels Christi; Osterzell: Vorweisen der Attribute des Heiligen). Spätestens wenn man die obere Partie von Solimenas Fresko und das Osterzeller Bild einander gegenüberstellt, wird man sich auch dessen bewusst, dass die Osterzeller Heiligenglorie mit den beiden auf gleicher Höhe nebeneinander sitzenden Heiligen und der Geisttaube über ihnen ein häufig für Darstellungen der Dreifaltigkeit verwendetes Kompositionsschema aufgreift; an den Christus- und Gottvaterfiguren in Soli-

²⁴ Biographische Angaben zu Speer in den folgenden Abschnitten nach Georg Paula: „Neues zur Barockmalerei im Pfaffenwinkel“, in: Lech-Isar-Land 2000, S. 55-74; zu Speer S. 55-60. Mit dem Abschnitt über Speer in diesem Aufsatz weitgehend identisch: Georg Paula: „Der Barockmaler Martin Speer als ‚Schüler‘ Francesco Solimenas: Zu den Seitenaltarbildern von St. Georg in Böbing, Lkr. Weilheim-Schongau“, in: Denkmalpflege-Informationen / Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Ausg. B., 125 (2003), S. 19-21. Keine neuen Ergebnisse zu Speers Biographie und Werkliste bei Alberto Ferreiro: „Simon Magus und Simon Petrus in der Basilika Vierzehnheiligen“, in: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums Bamberg 147 (2011), S. 201-213.

²⁵ Paula vermutet eine 8 als letzte Ziffer der Jahreszahl in der schwer lesbaren Signatur des nördlichen Altarbildes. Paula 2000 (wie Anm. 24), S. 70, Anm. 4.

²⁶ Nachstich von Pietro Antonio Martini nach Zeichnung von Jean Duplessi-Bertaux, aus: Jean Claude Richard de Saint Non: Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile, Bd. 1, Paris 1781.

menas Fresko orientiert sich das Osterzeller Bild allerdings nicht. Da sich die die Osterzeller Zitate aus S. Domenico Maggiore seitenverkehrt zum Original verhalten, liegt die Vermutung nahe, dass sich der Maler einer graphischen Reproduktion des Freskos als Vorlage bediente. (Der hier abgebildete, ebenfalls seitenverkehrte Reproduktionsstich kommt aufgrund seiner späteren Entstehungszeit hierfür natürlich nicht in Frage.)

Dass der Maler des Osterzeller Bildes Solimenas Fresko aus eigener Anschauung kannte, darf man aus diesen Zitaten allein also nicht zwangsläufig ableiten. Trotzdem: Wenn man sich zunächst mit dem Osterzeller Chorfresko und damit mit Franz Anton Erler befasst hat, könnte man wieder dazu neigen, auch diese Anklänge an Solimena im Altarbild als Indiz für Erlers Autorschaft werten. Stilistische Eigenarten des Ottobeurer Treppenhausfreskos mit der Immaculata (1731) lassen nämlich darauf schließen, dass Erler während eines Italienaufenthalts²⁷ mit der neapolitanischen Malerei unmittelbar in Berührung kam;²⁸ daneben verwertete Erler Vorlagen von Solimena mehrfach in Werken, die für ihn gesichert sind bzw. die ihm bereits vor längerer Zeit überzeugend zugewiesen wurden: So kopierte er Fresken Solimenas in der Sakristei von S. Paolo maggiore in Neapel in Ölbildern im Treppenhaus des Ottobeurer Konventsbaus,²⁹ und in das Irseer Deckenbild übernahm er aus eben dem Deckenfresko Solimenas in der Sakristei von S. Domenico maggiore in Neapel, das auch für das Osterzeller Altarbild Anregungen lieferte, den Blitze schleudernden Engel sowie den kopfüber aus dem Bild stürzenden Dämonen unter ihm.

Freilich lassen sich die Reminiszenzen an Solimena nicht weniger gut für eine Zuschreibung des Osterzeller Altarbildes an Martin Speer verwerten: Auch er hielt sich während seiner Italienreise in Neapel auf, vielleicht sogar in der Werkstatt Solimenas,³⁰ schuf mehrere Radierungen nach Werken Solimenas³¹ und orientierte sich auch in seinen Ölgemälden wiederholt an Werken des Neapolitaners: In den Böbinger Bildern, so Paula, stand Speer „noch ganz unter dem Eindruck seines Aufenthalts bei Francesco Solimena“,³² Solimenas Fresken in der Sakristei von S. Paolo maggiore nutzte Speer, ähnlich wie Erler, als Vorlagen für großformatige Ölbilder (1734), die ursprünglich für Rottenbuch bestimmt waren und sich heute in der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen befinden.³³

²⁷ Die genaue Datierung des für Erler vermuteten Italienaufenthalts ist problematisch. Hosch gibt an, Erler sei „von etwa 1721 bis 1723 in Italien“ gewesen (Hosch 1993, wie Anm. 18, S. 134); doch dokumentiert Lieb (wie Anm. 9, Bl. 1v) die Anwesenheit Erlers in Ottobeuren für Juni/Juli 1721 (Verlobung/Heirat) und für November 1722 („Verhörbüchlein“); im Juni 1723 wurde außerdem Erlers erstes Kind getauft. Kunze vermutet im AKL-Artikel (wie Anm. 9), Erler sei 1726 mit Amigoni für zwei Jahre nach Italien gegangen; vgl. jedoch die im Großkellereibuch Ottobeuren 1727/28 aufgeführten Zahlungen an Erler sowie einen Tagebucheintrag des Abts vom 12. August 1727 zur Tätigkeit Erlers im Kloster (Lieb, wie Anm. 9, Bl. 3r).

²⁸ Vgl. auch Hosch 1993 (wie Anm. 18), S. 134: „Ansonsten folgte Erler [...] vor allem im Fresko auch der neapolitanischen Malerei.“

²⁹ Dischinger (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 735.

³⁰ Paula 2000 (wie Anm. 24), S. 56.

³¹ Thomas Finkenstaedt: „Martin Speer, Barockmaler aus Wildsteig (1702 - 1765)“, in: Thomas Finkenstaedt (Hrsg.): Die Wildsteig, Lindenberg 1999, S. 88-92, hier: S. 90.

³² Paula 2000 (wie Anm. 24), S. 57.

³³ Paula 2000 (wie Anm. 24), S. 57. Ferreiro (wie Anm. 24, S. 203) gibt eigenartigerweise als ursprünglichen Bestimmungsort des Bildes mit dem Sturz des Simon Magus „eine Kirche in Rothenburg“ an; offenbar eine Verwechslung mit Rottenbuch.

Von neapolitanischer Kunst nicht unberührt blieb übrigens auch Johann Baptist Baader, der längere Zeit nach Erlers und Speers Tätigkeit in der Osterzeller Pfarrkirche deren Freskierung vollendete: Einige der nach seinem Italienaufenthalt in den 1750er Jahren entstandenen Fresken bringen deutliche Anklänge an Solimena und Giordano. Als Baader noch vor seiner Italienreise das ‚Gastmahl des hl. Oswald‘ in Osterzell malte, stand er freilich noch ganz im Banne seiner Schulung im engeren heimatlichen Umkreis. Nicht zuletzt diese von Baader eingebrachte Augsburger Note (er war Schüler Johann Georg Bergmüllers) trägt dazu bei, dass sich die Osterzeller Kirche heute als ein attraktiver Schnittpunkt verschiedener Tendenzen der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts präsentiert.

Abbildungsnachweis:

Abb. 7: Universitätsbibliothek Augsburg

alle anderen Abb.: Verfasser

Dieser Text wurde 2012 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.



Abb. 1: Franz Anton Erler, Osterzell



Abb. 2: Franz Anton Erler, Osterzell



Abb. 3: Franz Anton Erler, Wolfegg



Abb. 4: Franz Anton Erler, Osterzell



Abb. 5: Franz Anton Erler, Kisslegg



Abb. 6:
Martin Speer,
Osterzell



Abb. 7: Kupferstich nach F. Solimenas Fresko in S. Domenico maggiore in Neapel

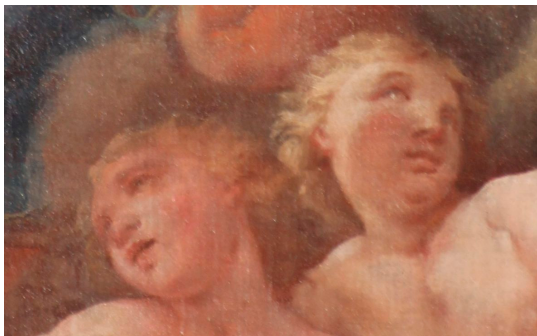


Abb. 8: Martin Speer, Osterzell

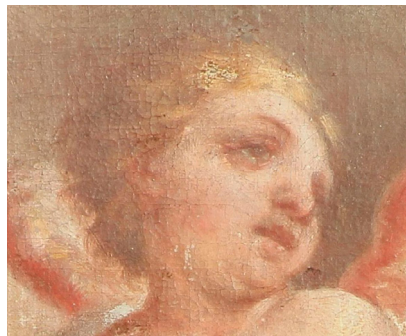


Abb. 9: Martin Speer, Böbing

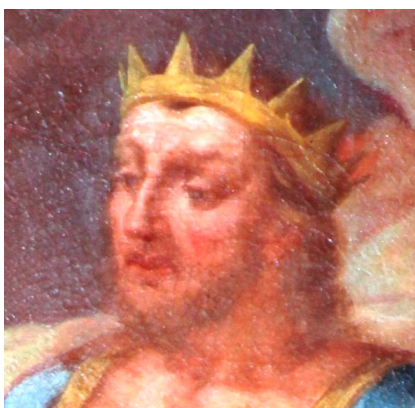


Abb. 10: Martin Speer, Osterzell



Abb. 11: Martin Speer, Böbing



Abb. 12: Martin Speer, Osterzell

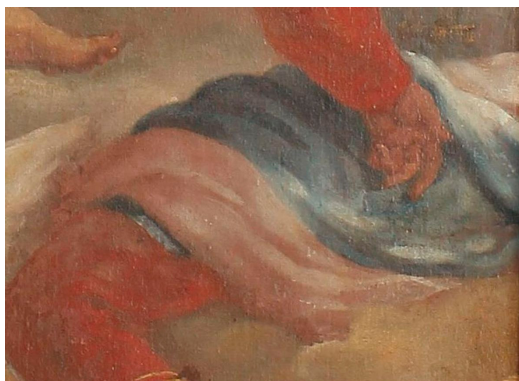


Abb. 13: Martin Speer, Böbing