

**Peter Stoll**

## **Anton Wintergerst kopiert Johann Wolfgang Baumgartner**

Die Erkenntnis ist nicht ganz neu, dass der aus dem stiftkemptischen Weiler Bärenwies gebürtige und seit Ende der 1760er Jahre im nordschwäbischen Wallerstein (Kr. Donau-Ries) ansässige Anton Wintergerst (1738-1805)<sup>1</sup> in seinem Schaffen Zeichnungen von Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761), einem Hauptvertreter des Augsburger Rokoko, verwendete. Zumindest ein solcher Fall ist bereits gut dokumentiert: 1981 urteilte Bushart, dass es sich bei einer Ölskizze in der Münchener Sammlung Reuschel (Inv.-Nr. R115) trotz enger motivischer Verwandtschaft kaum um einen eigenhändigen Entwurf Baumgartners für seine ‚Anbetung der Hirten‘ am Chorgewölbe der Wallfahrtskirche Baitenhausen bei Meersburg (1760) handelte, wie dies seit 1959 immer wieder vorgeschlagen worden war, sondern eher um eine von anderer Hand herrührende „freie Kopie nach der Vorzeichnung“ Baumgartners im Schlossmuseum Ellwangen (Inv.-Nr. 1395/188), die vom ausgeführten Fresko mehrfach abweicht.<sup>2</sup> 1983 identifizierte dann Hosch die Münchener Skizze zutreffend als Vorarbeit Wintergersts für dessen (weitgehend oder sogar vollständig) erneuertes Chorfresko in der Pfarrkirche von Elchingen (Ostalbkreis, 1795/96),<sup>3</sup> der 1995 erschienene Katalog der Sammlung Reuschel schließlich führte diese Ergebnisse zusammen: Wintergerst orientiert sich in seinem Elchinger Fresko eng an der Baitenhausener ‚Anbetung‘, folgt dabei allerdings weniger dem ausgeführten Fresko als der Ellwanger Vorzeichnung.<sup>4</sup>

Dass Wintergerst diese Zeichnung nutzte, muss nicht weiter überraschen. Vermutlich wurde der im Schlossmuseum Ellwangen verwahrte reichhaltige Bestand an Zeichnungen des süddeutschen Barock nämlich im Wesentlichen von Wintergerst selbst zusammengetragen und gelangte dann über dessen Sohn Joseph (Mitbegründer des Lukasbundes, 1815-1822 Zeichenlehrer am Gymnasium in Ellwangen, später in Düsseldorf tätig) in den Besitz der Ellwanger Malerfamilie Stubenvoll und schließlich 1910 als Vermächtnis August Stubenvolls in die Sammlung des dortigen Geschichts- und Altertumsvereins.<sup>5</sup> Ebenso wenig muss es überraschen, dass Wintergerst keineswegs nur im Elchinger Chorfresko, sondern auch in anderen Werken häufig auf Erfindungen Baumgartners zurückgriff,

---

<sup>1</sup> Zur Biographie: Volker vom Volckamer: Die Maler Anton Wintergerst und Joseph Wintergerst = Wallersteiner Kalender 1993.

<sup>2</sup> Bruno Bushart: „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, hier: S. 72 f.

<sup>3</sup> Hubert Hosch: „Studien zur Barockmalerei der Fürstpropstei Ellwangen im 18. Jahrhundert“, in: Ellwanger Jahrbuch 29 (1983), S. 25-36; hier: S. 36, Anm. 109.

<sup>4</sup> Monika Meine-Schawe und Martin Schawe: Die Sammlung Reuschel : Ölskizzen des Spätbarock, München 1995, Kat.-Nr. 25, S. 154-158; dort auch detaillierter Überblick über die Zuschreibungsgeschichte der Ölskizze.

<sup>5</sup> Ludwig Mangold: „Unbekannte Zeichnungen schwäbischer Künstler“, in: Schwabenland 1938, S. 157-176, hier: S. 157; Bruno Bushart: „Meisterzeichnungen des Barock im Schlossmuseum Ellwangen“, in: Das Münster 6 (1953), H. 3/4, S. 77-88, hier: S. 83.

denn zu seiner Sammlung gehörte eine ganze Reihe von Zeichnungen dieses Meisters (darunter mehrere für Baumgartners Hauptwerk, den 1757/58 entstandenen Freskenzyklus der Wallfahrtskirche Bergen, Kr. Neuburg-Schrobenhausen).<sup>6</sup> Neben Baumgartner ist auch Christoph Thomas Scheffler, eine weitere Schlüsselfigur der Augsburger Kunst des 18. Jahrhunderts, mit zahlreichen Zeichnungen in der Sammlung vertreten;<sup>7</sup> es drängt sich also der Verdacht auf, dass Wintergerst als junger angehender Maler Gelegenheit hatte, größere Kontingente aus dem Nachlass der beiden Augsburger Künstler zu erwerben.<sup>8</sup>

Es soll nun im Folgenden nicht der Versuch unternommen werden, alle Baumgartner-Zitate im Schaffen Wintergersts zu ermitteln; es soll nur exemplarisch anhand einiger Fresken aufgezeigt werden, auf welche Weise Wintergerst Baumgartner-Zeichnungen (und daneben vermutlich auch Druckgraphik nach Baumgartner) als Mustersammlung, Steinbruch oder Baukasten für sein eigenes Schaffen heranzog.

Besonders instruktiv ist sicher das Beispiel des Kuppelfreskos in der an die Pfarrkirche Oberthingau (Kr. Ostallgäu, Abb. 1) angebauten Gnadenkapelle, entstanden 1766 und damit wenige Jahre nach den frühesten bislang bekannten Freskomalereien von Wintergersts Hand in der Pfarrkirche von Beckstetten (Kr. Ostallgäu; 1764). Da sich in letzteren keine eindeutigen Spuren Baumgartners nachweisen lassen, wird man spekulieren, ob sich der Erwerb der Baumgartner-Zeichnungen durch Wintergerst vielleicht in die Mitte der 1760er Jahre datieren lässt; in Oberthingau jedenfalls ist die Präsenz Baumgartners unübersehbar. In diesem Fresko, auf dem sich Menschen in verschiedenen Nöten an die Gottesmutter wenden, die ihrerseits bei ihrem Sohn Fürbitte einlegt, orientierte sich Wintergerst sehr stark an Baumgartners Zeichnung für das Vierungsfresko in Baitenhausen, auf der sich unterhalb einer Marienkrönung Hilfesuchende um den Konstanzer Fürstbischof und Kardinal Franz Konrad von Rodt scharen. (Abb. 2-3)

Während sich Wintergerst im Elchinger Chorfresko fast durchweg eng an die Baumgartner-Vorlage hielt, war eine solche weitgehende unmittelbare Übernahme der Vorlage in Oberthingau allein deswegen nicht möglich, weil die Zeichnung für Baitenhausen einige ganz auf den lokalen Kontext abgestimmte Elemente enthält (Fürstbischof und Gefolge, ein in Not geratenes Schiff). Wintergersts Strategie in Oberthingau bestand nun darin, die grundsätzliche Disposition des Freskos und einzelne seiner Figurenmotive aus der Zeichnung für Baitenhausen zu übernehmen (letztlich allerdings weniger Motive, als sich im neuen Kontext hätten verwerten lassen) und dies mit Figuren zu kombinieren, die sich nicht aus dieser Zeichnung ableiten lassen, teilweise aber wiederum aus anderen Baumgartner-Zeichnungen stammen. Auffällig ist dabei, dass Wintergerst trotz des insgesamt freien Umgangs mit den Baumgartner-Vorlagen seine Zitate daraus in der Regel in etwa an derselben Stelle der Bildanlage positionierte wie Baumgartner.

Im Mittelpunkt der irdischen Zone der Bildanlage steht sowohl bei Baumgartner als auch bei Wintergerst ein auf einer Treppe aufsetzendes, den Gesetzen räumlicher Logik wenig

<sup>6</sup> Bushart 1953 (wie Anm. 5) führt 12 Baumgartner-Zeichnungen auf, einige allerdings mit unsicherer Zuschreibung.

<sup>7</sup> Bushart 1953 (wie Anm. 5) verzeichnet 20 Zeichnungen von Scheffler.

<sup>8</sup> Diese Vermutung bereits bei Bushart 1981 (wie Anm. 2), S. 66.

verpflichtetes Gehäuse, rechterhand begrenzt durch eine nur fragmentarisch sichtbare Säule, Bestandteil einer steil in die Bildtiefe fluchtenden und in ihrer Gesamtheit schwer abschätzbaren Baulichkeit; linkerhand durch eine Kombination aus Säulensockel und Draperie. Oberhalb dieses Gehäuses platzierten sowohl Baumgartner als auch Wintergerst ein aus der Dreifaltigkeit, Maria und Engeln bestehendes Ensemble, zu Seiten des Gehäuses Gruppen von Hilfesuchenden, so dass sich trotz zahlreicher Unterschiede im Detail ähnlich strukturierte pyramidale Bildanlagen ergeben. Freilich entfalten sich die Gruppen der Hilfesuchenden bei Baumgartner aufgrund des Querformats in erster Linie in der Horizontalen, während in Oberthingau der Bodenstreifen und die darauf befindlichen Figuren der Rundung des annähernd kreisförmigen Bildfeldes folgen und damit seitlich hochgezogen erscheinen.

Während all diese strukturellen Verbindungen zwischen Baitenhausen und Oberthingau sowohl auf Baumgartners Fresko als auch auf seiner Vorzeichnung beruhen könnten, offenbart ein Vergleich einzelner Figuren dann schnell, dass es die Vorzeichnung war, an der sich Wintergerst orientierte. So kann Wintergerst den im Oberthingauer Fresko links vorne nahe am Bildrand lagernden Mann mit dem bandagierten Bein nur aus der Zeichnung entnommen haben (wo der Hinweis auf das Beinleiden allerdings noch fehlt), da im ausgeführten Fresko in Baitenhausen diese Figur einer durchgreifenden Revision unterzogen wurde (vgl. a auf den Abb. 1-3);<sup>9</sup> und wenn die drei in Oberthingau rechts von diesem Mann platzierten Figuren (b: Frau mit erhobenen Armen, Mann mit Tafel ‚Unter deinen Schutz‘, sitzender Mann mit gefalteten Händen) in dieser Form ganz ähnlich auf Baumgartners Vorzeichnung und auch auf seinem Fresko begegnen, so verraten Details doch die Ableitung der Figuren aus der Zeichnung: z.B. das Streifenmuster am Ärmel der Frau, die Beinhaltung des Mannes mit den gefalteten Händen, oder die Art und Weise, wie sich der Mann mit der Schrifttafel mit der rechten Hand auf seinen Stock stützt (im Fresko hält er ihn in der linken Hand). Bei den Ketten an den Hand- und Fußgelenken des sitzenden Mannes handelt es sich wieder um eine die spezifische Notlage des Mannes präzisierende Zutat Wintergersts; weder auf der Zeichnung noch auf dem Fresko sind solche Ketten zu erkennen.

Wandert man im Oberthingauer Fresko weiter nach links, so stößt man auf die Hintergrundfigur einer Mutter mit Kind, die sich ähnlich bei Baumgartner in Zeichnung und Fresko findet (c), dann auf einen Mann mit erhobenen Armen und eine Frau in sitzender Position, die wieder nur in der Zeichnung in dieser Form vorgebildet sind (d). Bei Baumgartner lagert die Frau auf einem Bett (im Fresko modifiziert er dieses Motiv so, dass sie nun klar als Wöchnerin erkennbar ist), bei Wintergerst hingegen, wie aus dem deutlich erkennbaren Rad hervorgeht, auf einer Art Wagen; sie leidet also an einer Gehbehinderung oder Lähmung. Der kniende Mann unter dem Gewitterhimmel ganz links außen in Oberthingau ist nicht der Vorzeichnung für Baitenhausen entnommen.

<sup>9</sup> Einander entsprechende Partien in Werken Wintergersts und Baumgartners werden auf den Abbildungen durch identische Buchstaben gekennzeichnet.

Wechselt man in Oberthingau nun zur gegenüberliegenden Gruppe der Hilfesuchenden in der rechten unteren Bildhälfte, so sticht sofort der auf allen Vieren kriechende Knabe als aus der Zeichnung übernommene, im Baitenhausener Fresko jedoch nicht wiederkehrende Figur ins Auge (e); und während das spezifische Anliegen dieses Knaben aus der Zeichnung nicht hervorgeht, hat Wintergerst auch hier wieder klärend eingegriffen und ihn mit einer Krücke ausgestattet. Rechts neben diesem Knaben befindet sich auf der Zeichnung und dem Oberthingauer Fresko ein weiteres Kind; ein Kind begegnet auch, allerdings gegenüber der Zeichnung variiert, an der entsprechenden Stelle in Baumgartners Fresko. Wintergerst gestaltete dieses Motiv aber ganz unabhängig von Baumgartner und nutzte die auch kostümgeschichtlich interessante Frontalansicht des Mädchens mit dem Rosenkranz für eine ausdrucksvolle physiognomische Studie, die seine Fähigkeiten als Porträtist anklingen lässt.<sup>10</sup> Die Frau rechts davon (f) mit der Tafel ‚Fliehen wier‘ (als Fortsetzung der Worte ‚Unter deinen Schutz‘ zu lesen) orientiert sich wieder eng an der Zeichnung, auf der sie sich allerdings weiter zurücklehnt (in Baumgartners Fresko wird diese Figur von einer neu eingeführten Frauenfigur halb verdeckt). Ansonsten sind in dieser Gruppe nur noch der Hirte ganz rechts außen sowie die Tiere aus der Zeichnung übernommen, letztere in freier Paraphrase (g).

Die nun noch verbleibenden Bildbereiche des Oberthingauer Freskos enthalten nur noch wenige Zitate aus der Zeichnung für Baitenhausen. Die Gruppe im Durchblick zwischen den Architekturversatzstücken, Ersatz für den in Oberthingau nicht verwertbaren fürstbischöflichen Hofstaat und dominiert von einem Besessenen und seinen Bändigern, macht keinen Gebrauch von ihr; in der Himmelszone wird man als erstes trotz weitgehender Erneuerung den in Rückansicht gegebenen Engel rechts außen (h) als weitgehende Kopie des in der Zeichnung an vergleichbarer Stelle platzierten Engels identifizieren, der ähnlich auch in Baumgartners Fresko wiederkehrt. Während er bei Baumgartner damit beschäftigt ist, ein Schriftband zu halten, hat Wintergerst ihm allerdings ein Schwert in die Hand gegeben, dessen Klinge er eigenartigerweise mit der linken Hand umfasst.

Dieses merkwürdige Detail lässt sich vielleicht damit erklären, dass der Engel ursprünglich im Begriff war, das Schwert in eine Scheide zu stecken zum Zeichen dafür, dass die Fürbitte Mariens das göttliche Strafgericht abwendet; möglicherweise war die ursprüngliche Malschicht hier so stark geschädigt, dass dieser Vorgang bei der Restaurierung des Freskos nicht mehr erkennbar war und die Schwertscheide deshalb nicht in die Rekonstruktion dieser Freskopartie einbezogen wurde. Vollständig erneuert scheinen auch Christus und Gottvater, weisen aber doch in der Körperhaltung deutliche und mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die originale Malerei Wintergersts zurückgehende Verwandtschaft mit den entsprechenden Figuren der Zeichnung auf. Von einer getreuen Kopie ist zumindest im Hinblick auf Christus auch in Wintergersts Original nicht auszugehen, da das auf der Zeichnung vorgegebene Motiv der durch die Dreifaltigkeit gekrönten Maria in Oberthingau durch das Motiv der fürbittenden Maria ersetzt ist.

<sup>10</sup> Vgl. das allerdings wesentlich später (um 1790) entstandene Porträt der Kinder des Malers; Ausstellungskatalog Barock in Ellwangen, Ellwangen 1981, Kat.-Nr. 215, S. 94.

Nicht nur über die Vorzeichnung für Baitenhausen sind Anregungen aus dem Schaffen Baumgartners in das Oberthingauer Fresko eingeflossen. Die Frau mit erhobenen Armen in der rechten Gruppe der Hilfesuchenden (i) geht wohl zurück auf eine ebenfalls am rechten Bildrand angesiedelte Frau in Baumgartners Vorzeichnung für ein Fresko in der Wallfahrtskirche Bergen (,Pestprozession des hl. Karl Borromäus‘ unter der Orgelempore; Schlossmuseum Ellwangen, Inv.-Nr. 1395/85, Abb. 4). Einer der Engel am oberen Bildrand dieser Zeichnung hantiert interessanterweise mit einem Schwert, wie dies auch ein Engel in Oberthingau tut (h). Beim Engel auf der Zeichnung für Bergen ist freilich klar zu erkennen, dass er im Begriff ist, das Schwert in eine Scheide zu stecken, ein Vorgang, der auf dem Oberthingauer Fresko, wie erwähnt, zumindest im heutigen Zustand nicht mehr dargestellt ist. Auch formal verbindet den Engel aus der Bergener Zeichnung wenig mit dem (aus der Baitenhausener Zeichnung übernommenen) Engel in Oberthingau; immerhin mag aber Wintergerst von der Bergener Zeichnung die inhaltliche Anregung empfangen haben, das Motiv ‚Engel mit Schwert‘ in sein Fresko zu übernehmen. Am Rande (im wahrsten Sinne des Wortes) könnte auch eine heute in Ellwangen befindliche Zeichnung Baumgartners für ein Fresko mythologischen Inhalts (Inv.-Nr. 1395/7) einen Reflex in Oberthingau hinterlassen haben: Wintergersts Putto mit einem vom Auge Gottes bekrönten Zepter in einem Zwickel des Oberthingauer Gewölbes weist große Ähnlichkeit auf mit einem Putto in der Rahmenzone von Baumgartners Entwurf, über dessen Ausführung bislang nichts bekannt ist.

Einer weiteren Vorzeichnung Baumgartners für ein nicht ausgeführtes oder bislang nicht identifiziertes Fresko mit der Verehrung des Kreuzes durch die Erdteile (Abb. 5) verdankt Oberthingau sodann zwei Engelsfiguren: Der in Dreiviertelansicht von hinten gezeigte, das Kreuz anbetende Engel der Zeichnung (k) kehrt in Oberthingau als Kreuzträger wieder; der obere der beiden Kreuzträger der Zeichnung (l) hingegen schwebt in Oberthingau mit der Schrifttafel ‚Siehe deine Mutter‘ zu den Hilfesuchenden nieder. Hat man aufgrund dieser offensichtlichen Parallelen die Zeichnung erst einmal zu Oberthingau in Bezug gesetzt, wird man vielleicht auch darin keinen Zufall sehen, dass auf Zeichnung und Fresko ein Engel mit ähnlicher Beinhaltung begegnet (m), der gegenüber dem Hauptgeschehen um 180° gedreht ist. (Wieder ist der Engel auf dem Fresko völlig erneuert, doch dürfte seine heutige Gestalt zumindest noch über die ungefähre Körperhaltung von Wintergersts originaler Figur Auskunft geben.) Weniger zwingend ist es dagegen, trotz ähnlicher Körperhaltung und ähnlicher Platzierung im Bildgefüge, die Frau mit der Schrifttafel ‚fliehen wiew‘ in Oberthingau (f) aus der Personifikation Europas auf der Zeichnung abzuleiten, da sich diese Frau, wie erwähnt, auch als Modifikation der in der Baitenhausen-Zeichnung an dieser Stelle vorgegebenen Figur erklären lässt.

Die Beziehungen zwischen dem Oberthingauer Fresko und der Zeichnung mit der Kreuzverehrung sind nun auch insofern bemerkenswert, als diese Zeichnung Baumgartners, im Gegensatz zu den ansonsten bislang angesprochenen, heute nicht Bestandteil der Ellwanger Sammlung ist: Sie wurde vielmehr 1930 vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aus dem Kunsthandel erworben; als frühere Provenienz lässt sich nur die Sammlung

Adolf Klein in Frankfurt nachweisen.<sup>11</sup> Sollte man darüber spekulieren, dass diese Zeichnung, die Wintergerst auch im Weltgerichtsfresko der evangelischen Stadtkirche Aalen verwertete,<sup>12</sup> ursprünglich ebenfalls zu dessen Sammlung gehörte?

Und sollte man derartige Spekulationen ausdehnen auf Baumgartners Vorzeichnung zum Chorfresko in Bergen (Kreuzauffindung durch die Kaiserin Helena; Abb. 7), ebenfalls 1930 vom Germanischen Nationalmuseum erworben und ebenfalls mit dem Stempel der Sammlung Klein versehen?<sup>13</sup> Im Langhausfresko der Pfarrkirche von Kerkingen (Ostalbkreis, 1779, Abb. 8) zeigt Wintergerst u.a., wie Herzog Eticho seiner Tochter Odilia die Hohenburg schenkt (an deren Stelle sie ein Kloster errichten wird); und die Idee, der Herzogin in dieser Szene eine Dienerin mit Sonnenschirm zur Seite zu stellen (n), ist sicher der Bergener Kreuzauffindung geschuldet, allerdings wieder eher der Zeichnung als der Ausführung: Auf der Zeichnung und auf dem Kerkinger Fresko hält die Figur (bei Baumgartner ist es ein Mann) den Oberkörper demütig gesenkt; auf dem Fresko (Abb. 6) nimmt er dagegen eine aufrechte Haltung ein. Ähnlich entlehnt Wintergerst im Langhausfresko der Pfarrkirche von Oberliezheim (Kr. Dillingen a. d. Donau, 1781, Hl. Leonhard als Fürbitter) den Engel oberhalb von Maria (o; Abb. 9) einem an vergleichbarer Stelle im Bildgefüge angebrachten Engelspaar in der Bergener Kreuzauffindung und kombiniert ihn mit einem Putto, von dem nur Unterleib und Beine sichtbar sind, wie dies nur auf Baumgartners Vorzeichnung der Fall ist, nicht mehr in dessen ausgeführtem Fresko (Abb. 10).<sup>14</sup> Beide Baumgartner-Engel aus der Kreuzauffindung, nun jedoch ohne den Putto, verwendet Wintergerst in den 1780er Jahren im Hochaltarfresko der Wallfahrtskirche Zöbingen (Ostalbkreis).<sup>15</sup>

Die eben erwähnte Szene in Kerkingen (Abb. 8) enthält weitere Baumgartner-Zitate, die sich zum einen mit dem Ellwanger Zeichnungsbestand erklären lassen (i: die Frau mit erhobenem Arm rechts außen als Entlehnung aus der Vorzeichnung für das Karl-Borromäus-Fresko in Bergen; Abb. 4), zum anderen aber neue Fragen aufwerfen. So begegnet die Rückenfigur des Soldaten mit Schild im Vordergrund dieser Szene (p) auch auf Baumgartners Langhausfresko in Bergen (Kreuzerhöhung; Abb. 11) und wird man nach Identifikation dieser Parallele annehmen, dass eine weiteres Detail des Bergener Freskos, nämlich die Haltung des sich zurücklehnenenden Mannes in unmittelbarer Nachbarschaft des Soldaten (q), auf den ähnlich nach hinten geneigten Oberkörper des Herzogs in Kerkingen Einfluss genommen hat. Eine Vorzeichnung Baumgartners für dieses Fresko lässt sich gegenwärtig

<sup>11</sup> Hz 3990. Monika Heffels: Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1969 (Germanisches Nationalmuseum: Die deutschen Handzeichnungen; 4), Kat.-Nr. 10, S. 24 f.

<sup>12</sup> In dieses Fresko wurde die Gruppe der beiden das Kreuz tragenden Engel als Ganzes übernommen.

<sup>13</sup> Hz. 3991. Heffels (wie Anm. 11), Kat.-Nr. 11, S. 25 ff.

<sup>14</sup> Theoretisch könnte man auch die heute in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenen Künste Wien befindliche Ölskizze Baumgartners zur Kreuzauffindung in die Spekulationen einbeziehen, da die beiden hier angesprochenen Details dort ebenfalls vom ausgeführten Fresko abweichen und der Zeichnung entsprechen (und damit auch Wintergersts Fresken). Auf welchem Weg die Skizze nach Wien kam, scheint ungeklärt (Bushart 1981, wie Anm. 2), S. 66).

<sup>15</sup> Der offenbar sorgfältig recherchierte Kirchenführer von 1988 datiert Wintergersts Deckengemälde in das Jahr 1783, schreibt zur Ausstattungsphase Ende der 1780er Jahre daneben (ohne präzise Jahresangabe): „Anton Wintergerst erhielt ‚für die Malerey des Hochaltars‘ 219 Gulden.“ Ludwig Mangold: Die Wallfahrtskapelle St. Maria in Zöbingen, [Ellwangen 1988], S. 25.

nicht nachweisen; darf man aber immerhin aus den Zitaten in Kerkingen schließen, dass Wintergerst eine solche Vorzeichnung besaß?

Eine Frage wieder anderer Art stellt sich angesichts eines Details der ‚Fürbitte des hl. Gangolf für die Notleidenden‘ am Chorgewölbe der Pfarrkirche von Röttingen (Ostalbkreis, 1770, Abb. 12); ein Fresko, in dem zunächst einmal mehrere Übernahmen aus den Vorzeichnungen für das Vierungsfresko in Baitenhausen (Abb. 2) und für das Karl-Borromäus-Fresko in Bergen auffallen (Abb. 4). Aus letzterer Zeichnung stammt z.B. der kniende Mann (r) links im Vordergrund (der auch im Bergener Fresko ähnlich wiederkehrt); rechts von diesem platziert Wintergerst nun einen Leidenden (s), dessen fast nackter Körper zwar wie die entsprechende Baumgartner-Figur (auf Zeichnung und Fresko wiederum sehr ähnlich) auf geradezu manieristische Weise verrenkt ist, der aber von dieser Vorgabe doch deutlich abweicht. Man könnte nun darüber spekulieren, ob sich Wintergerst hier zu eigenständigen anatomischen Experimenten hat anregen lassen, oder man könnte sich an den Christus auf der ‚Beweinung‘ in Baumgartners Baitenhausener Langhausfresko erinnern fühlen, der mit der Frontalsicht auf die angewinkelten Beine und dem zur Seite gebogenen Oberkörper einem Spiegelbild der Wintergerst’schen Figur sehr nahe kommt – besaß Wintergerst vielleicht auch für dieses Fresko in Baitenhausen eine Vorzeichnung, deren Christus noch von der endgültigen Fassung im Fresko abwich?

Die wahrscheinlichste Antwort auf die Frage nach der Herkunft der Röttinger Figur findet man freilich, sobald der Blick über den Horizont von Baumgartners Fresken und den darauf vorbereitenden Arbeiten hinausgeht und auch die umfassende Tätigkeit Baumgartners als Vorlagenlieferant für Kupferstiche ins Auge fasst, genauer: für die 1753-55 in Augsburg publizierte *Tägliche Erbauung eines wahren Christen* (lateinische Parallelausgabe unter dem Titel *Encomia coelitem*). Ein Großteil der Kupferstiche dieses in vier Quartalsbände eingeteilten Werks, das für jeden Tag des Jahres einen Heiligen in Wort und Bild vorstellt, basiert auf Entwürfen Baumgartners (in der Regel Ölskizzen); und blättert man in den Bänden, so zeigt sich, dass sich Baumgartner immer wieder, bald mit mehr, bald mit weniger glücklichen Ergebnissen, an Akten mit expressiv verdrehten Torsi und Gliedmaßen versuchte;<sup>16</sup> Tendenzen, wie sie sich auch bei dem in Wien geschulten Franz Sigrist beobachten lassen, der sich in den Jahren 1754-63 in Augsburg aufhielt und ebenfalls Vorlagen für die Stiche der *Täglichen Erbauung* anfertigte. (Die lohnende Frage, welcher der beiden Maler den anderen beeinflusste, kann hier nicht weiter verfolgt werden.)<sup>17</sup> Baumgartners hl. Gorgonius auf dem Kupferstich für den 9. September (Abb. 13) entspricht nun samt der ihn umgebenden Draperie im Wesentlichen der Röttinger Figur Wintergersts; und da das Fresko den Stich seitenrichtig kopiert, wird man eher davon aus-

<sup>16</sup> Vgl. etwa Macarius (10.04.), Georg (23.4.), Victor (21.07.), Cyriakus, Largus und Smaragdus (08.08.), Gorgonius (09.09.), Pegasus (02.11.), Gallaction (05.11.), vier gekrönte Märtyrer (08.11.).

<sup>17</sup> Vgl. Crispinus und Crispinianus (25.10.), Alexander und Epimachus (12.12.). Matsche-von Wicht geht eher von einem Einfluss Baumgartners auf Sigrist aus. Betka Matsche-von Wicht: Franz Sigrist 1727 - 1803; ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weissenhorn 1977, S. 44 ff.

gehen, dass auch die Druckgraphik als Vorlage diente und nicht eine (gegenwärtig nicht nachweisbare) Vorarbeit Baumgartners in Form einer Zeichnung oder Ölskizze.<sup>18</sup>

Man mag sich fragen, warum sich Wintergerst die Mühe machte, die auf der Zeichnung für Bergen vorgefundene und auch im neuen inhaltlichen Kontext in Röttingen durchaus verwertbare Figur durch eine andere zu ersetzen, noch dazu eine Figur, die anatomisch nicht unbedingt glücklicher ist als die ursprüngliche. Im Hinblick auf die Gesamtdisposition des Freskos war die Entscheidung jedenfalls klug: Die ausgreifende Horizontale der Bergener Figur hätte im Vordergrund des Bildes eine unvorteilhafte Dominanz ausgeübt und, was noch wichtiger ist, das Bild nach vorne abgeriegelt; die wesentlich kompaktere aus dem Kupferstich übernommene Figur erlaubt dagegen Platz für eine Art Gasse, die vom Bildrand in die Tiefe zum Brunnen führt und als wichtiges raumschaffendes Element fungiert. Die Art und Weise, wie Wintergerst hier vorgeht, wie er von einer Zweiergruppe in der Vorzeichnung für Bergen ausgeht, eine dieser Figuren dann modifiziert, aber wieder nicht in Eigenregie, sondern unter Rückgriff auf eine weitere Vorlage, das alles kennzeichnet ihn besonders anschaulich als einen Künstler mit beschränkter Erfindungsgabe, der aber beim Übernehmen und Kompilieren mit Geschick und Überlegung vorgeht.<sup>19</sup>

Auf einen weiteren Fall, in dem Wintergerst beim Kopieren nicht den einfachsten gangbaren Weg wählte und an dem vermutlich eine Druckgraphik nach einer Vorlage Baumgartners beteiligt war, stößt man in der evangelischen Stadtkirche in Aalen. Das dortige Fresko zum Thema Christi Himmelfahrt ist klar einer Komposition verpflichtet, die auf einem in der Augsburger Werkstatt der Brüder Klauber in Schabkunstmanier ausgeführten Thesenblatt wiedergegeben ist und deren Erfinder durch die Inschrift ‚J. W. Baumgartner pinxit‘ identifiziert wird (Abb. 15-16). Während sich freilich Christus und die ihn umgebenden Engel in Aalen sofort als fast wörtliche Baumgartner-Zitate zu erkennen geben, scheinen die Apostel auf den ersten Blick unabhängig von der Vorlage gestaltet; genaueres Studium ergibt dann aber, dass Körperhaltungen und Gestik der Baumgartner-Figuren zwar nirgends exakt kopiert werden, aber doch zahlreiche Reflexe in Wintergersts Fresko hinterlassen haben (u-y). Auch wenn der Umstand, dass das Thesenblatt seitenrichtig verwertet wurde, es wieder nahe legt, dass Wintergerst die Druckgraphik nutzte, kann wieder nicht ganz ausgeschlossen werden, dass er das als Vorlage dienende Ölbild Baumgartners kannte, oder vielleicht sogar eine von der auf dem Thesenblatt wiedergegebenen Fassung abweichende Vorzeichnung. Die Unterschiede zwischen dem Thesenblatt und dem Aalener Fresko wären dann möglicherweise nicht als eigenständige Interventionen Wintergersts erklärbar, sondern als Orientierung an einer momentan nicht nachweisbaren Zwischenstufe der Baumgartner’schen Ideenfindung; ähnlich wie die Abweichungen des Oberthingauer vom Baitenhausener Fresko darauf beruhen, dass Wintergerst nicht das ausgeführte Fresko, sondern dessen Vorzeichnung verarbeitete.

<sup>18</sup> Die Ölskizze für den hl. Gorgonius lässt sich derzeit nicht nachweisen. Josef Straßer: Johann Wolfgang Baumgartner 1702 - 1761; Ölskizzen und Hinterglasbilder, Ausstellungskatalog Salzburger Barockmuseum 2009.

<sup>19</sup> Bernhard Schemmel: Die Graphischen Thesen- und Promotionsblätter in Bamberg, Wiesbaden 2001, Nr. 50, S. 144f.

Dass bei Wintergersts häufigen Rückgriffen auf Baumgartner die Baumgartner-Zitate immer wieder in die unmittelbare Nachbarschaft von Entlehnungen aus den Werken anderer Maler geraten, wird nicht weiter überraschen; zwei Beispiele mögen zur Veranschaulichung dieses Aspekts genügen, der eigentlich über die hier vorrangig interessierende Fragestellung hinausgeht. So hat Wintergerst im eben bereits angesprochenen Röttinger Chorfresko im unteren und oberen Bilddrittel (Hilfesuchende, Dreifaltigkeit mit Engeln) ausgiebig aus Baumgartners Typenvorrat geschöpft, für die mittlere Zone (t) aber eine ganz andere Vorlage herangezogen, nämlich Johann Jakob Zeillers Kuppelfresko in der Schlosskapelle im niederösterreichischen Rosenau (1739, Abb. 14):<sup>20</sup> Der heilige Markgraf Leopold aus Rosenau kehrt als heiliger Ritter Gangolf in Röttingen wieder, merklich verjüngt, und nun, in Abstimmung auf die Thematik der Fürbitte, mit der linken Hand nach unten weisend zu den Hilfesuchenden. Ebenfalls aus Rosenau übernommen wurden der die Fahne tragende Engel rechts vom Heiligen sowie der Putto zu seinen Füßen, bei dem die Attribute Leopolds (Herzoghut und -stab) durch Helm, Dolch und Palmzweig ersetzt sind (die beiden Letzteren Hinweise auf den Märtyrertod Gangolfs von der Hand eines Mörders, gedungen von seiner Frau).<sup>21</sup>

Während im Moment nur darüber spekuliert werden kann, wie die Gruppe aus Rosenau ihren Weg nach Röttingen gefunden hat (oder auch wie weitere Zitate aus dem Troger-Zeiller-Kreis in Wintergersts Fresken gelangten)<sup>22</sup> muss es bei einem im östlichen Schwaben tätigen Maler weniger überraschen, inmitten des Reigens aus Baumgartner-Zitaten im Fresko in Oberthingau eine Figur zu entdecken, die einem Fresko Matthäus Günthers in der Wallfahrtskirche Herrgottsruh in Friedberg verpflichtet ist (Abb. 17-18). Die Figuren der Maria im dortigen Bruderschaftsfresko im südlichen Seitenschiff (1749) und in Oberthingau unterscheiden sich zwar in der Armhaltung, doch Gemeinsamkeiten der Figurenbildung (Knien, Wendung nach links) sowie der Umstand, dass beide Marien im oberen Bereich einer pyramidalen Komposition platziert sind, scheinen doch darauf hinzuweisen, dass Wintergerst Günthers Fresko kannte. Möglicherweise führte die Anpassung der querformatigen Baumgartner-Vorlage (Vorzeichnung für Baitenhausen) an das runde Bildfeld in Oberthingau zu einer Bildanlage, mit der Wintergerst das Herrgottsruher Fresko assoziierte, was ihn dann dazu anregte, seine Marienfigur in Anlehnung an Herrgottsruh zu formulieren.

<sup>20</sup> Das Fresko galt früher als Werk Paul Trogers unter Mitarbeit von Johann Jakob Zeillers; Matsche identifizierte es als das früheste eigenständige Fresko Zeillers in Niederösterreich. Franz Matsche: *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783)*, Dissertation, Marburg/Lahn 1970, S. 143-152.

<sup>21</sup> Dieser Putto begegnet auch im Langhausfresko in Oberliezheim, wieder zu Füßen des zentralen Heiligen (Leonhard) dessen Attribute (Ketten) vorweisend.

<sup>22</sup> Der Johannes in Wintergersts Chorfresko der Wallfahrtskapelle in Zöbingen (1783), auch wenn er merklich an Volumen gewonnen hat, ähnelt in seiner aus Knien und Anlehnen kombinierten Haltung dem Jüngling in Zeillers Chorfresko (Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten) in der Zisterzienserstiftskirche Fürstenzell (1744); diese Figur wiederum ist aus Trogers (unter Mitarbeit Zeillers entstandenem) Fresko zum selben Thema in der Bibliothek der Benediktinerabtei Seitenstetten (1740/41) verpflichtet (Matsche, wie Anm. 20, S. 181). Der von Troger rechts neben Johannes platzierte Adler kehrt interessanterweise in Fürstenzell nicht wieder, wohl aber in Zöbingen. Zur Gruppe um den Landpfleger Quintianus in Wintergersts Langhausfresko mit dem Martyrium der hl. Agathe in Beckstetten vgl. Trogers ursprünglich für Hradisch gemaltes Altarbild mit dem Sturz des Magiers Simon; auch dieses Motiv könnte über Zeiller an Wintergerst vermittelt worden sein.

Allerdings basieren derartige Mutmaßungen wieder auf der Annahme, dass die weitgehend erneuerte Marienfigur zumindest in ihrer Körperhaltung noch dem Original entspricht und dass die Herrgottsruh-Reminiszenz nicht durch einen Restaurator eingebracht wurde, der eine völlig unleserlich gewordene Partie des Freskos ergänzen musste. Freilich haben die restauratorischen Eingriffe die Maria noch nicht ganz auf das grobe malerische Niveau absinken lassen, auf dem sich heute Christus und Gottvater präsentieren, und weist erstere Figur sogar noch vereinzelte Feinheiten auf (rechte Hand, Fuß), so dass man von einer völligen Tilgung des Wintergerst'schen Originals nicht ausgehen möchte.

Im Zusammenhang mit Baumgartner stellt sich abschließend noch die Frage, ob die Anleihen, die Wintergerst im Laufe seines Schaffens als Freskomaler bei ihm vornahm, auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis schließen lassen. Dies wäre unter dem Gesichtspunkt der biographischen Chronologie durchaus möglich: Baumgartners Tätigkeit als Freskomaler setzt 1754 ein, als Wintergerst 16 Jahre alt war, und endet mit seinem Tod 1761, wenige Jahre bevor Wintergerst als eigenständiger Maler fassbar wird. Dass Wintergersts Anleihen offenbar durchgehend auf der Basis von Zeichnungen Baumgartners bzw. Druckgraphik nach seinen Vorlagen getätigt wurden und damit eine unmittelbare Kenntnis von Baumgartners Fresko- und Ölmalerei nicht zwingend voraussetzen, schwächt freilich zumindest den Indizienbefund zugunsten eines direkten Kontaktes Baumgartner-Wintergerst. Andererseits fragt man sich doch, ob man aus den zahlreichen Baumgartner-Blättern in Wintergersts Sammlung und dem Umstand, dass er fast während seines ganzen Schaffens als Freskomaler auf diesen Fundus zurückgreift, nicht doch schließen soll, dass Wintergerst diesem Maler in besonderem Maße persönlich verbunden war (und vielleicht gerade deshalb Gelegenheit hatte, Teile von dessen Nachlass zu erwerben).

Vergleicht man Baumgartner und Wintergerst weniger im Hinblick auf motivische Parallelen als vielmehr auf stilistische Eigenarten, so ergibt sich kein klarer Befund: Weder scheint sich Wintergersts Handschrift zwingend von Baumgartner herzuleiten, noch möchte man eine Schulung Wintergersts bei dem Augsburger kategorisch ausschließen. Hosch glaubte die „gelängten, unorganischen, etwas unfreiwillig karikaturhaften Figuren“ in Baumgartners letztem Fresko im Gartenpavillon des Neuen Schlosses in Meersburg (1760) mit der „auffällige[n] Mitwirkung, fast Ausführung“ dieses Freskos durch Wintergerst erklären zu können, erforderlich aufgrund von Baumgartners schlechter gesundheitlicher Verfassung<sup>23</sup> – eine interessante These; doch andererseits gehört weder Sicherheit in anatomischen Belangen zu Baumgartners herausragenden Qualitäten, noch möchte man Wintergerst notorische Schwäche auf diesem Gebiet bescheinigen. (Einige in der Tat erstaunliche Entgleisungen in dieser Hinsicht im Langhausfresko in Röttingen könnten durchaus auf das Konto restauratorischer Eingriffe gehen.)

Die Frage, aus welchen Werkstätten und von welchen Vorbildern sich Wintergerst malerische Handschrift ableiten lässt, bedarf also noch weiterer Überlegung. Auch die aufgrund von Wintergersts Herkunft nahe liegende und wiederholt geäußerte Vermutung einer Aus-

---

<sup>23</sup> Hubert Hosch Hosch: Rezension von Strasser (wie Anm. 18), S. 2.  
[http://www.freieskunstforum.de/hosch\\_2009\\_baumgartner.pdf](http://www.freieskunstforum.de/hosch_2009_baumgartner.pdf) (eingesehen Juli 2013).

bildung durch den stiftkemptischen Hofmaler Franz Georg Hermann (1692-1768)<sup>24</sup> lässt sich durch einen Stilvergleich nicht wirklich schlagkräftig untermauern. (Archivalische Belege konnten bislang nicht beigebracht werden.) Eher glaubt man in gelegentlich auftretenden Eigenarten wie heller oder sogar transparenter Buntfarbigkeit und kleinteiliger nervöser Figurenzeichnung bzw. Binnenstrukturierung von Textilien (Himmelsgruppe im Oberliezheimer Langhausfresko) Anregungen durch nordschwäbische Maler zu erkennen (Johann Anwander, Johann Baptist Enderle). Erschwert wird die präzise stilistische Verortung Wintergersts sicher auch dadurch, dass sich größere Teile seines Werkes heute in stark überarbeiteter Form darbieten.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 2: Bushart 1953 (wie Anm. 5), S. 79; Abb. 3: Gebhard Spahr: Oberschwäbische Barockstraße V, Überlingen bis Reichenau, Weingarten 1984, Abb. 61; Abb. 4: Bushart 1981 (wie Anm. 2), Abb. 100; Abb. 5: Heffels (wie Anm. 11), S. 25; Abb. 7: Heffels (wie Anm. 11), S. 26; Abb. 13: Universitätsbibliothek Augsburg; Abb. 15: Schemmel (wie Anm. 19), S. 145; Abb. 16, Volckamer (wie Anm. 1), März; Abb. 18 Hermann Gundersheimer: Matthäus Günther, Augsburg 1930, Abb. 58; alle sonstigen Abb.: Verfasser.

Dieses Dokument wurde im September 2013 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.

---

<sup>24</sup> Volckamer (wie Anm. 1), Januar: „Man nimmt an, dass Anton Wintergerst Schüler des Kemptener Hofmalers Franz Georg Hermann gewesen ist. Wir kennen kein Schriftstück, das diese Behauptung stützen könnte, aber ganz von der Hand weisen kann man die Vermutung kaum.“ Ähnlich Meine-Schawe (wie Anm. 4), S. 154.



Abb. 1: A. Wintergerst, Oberthingau



Abb. 2: J. W. Baumgartner, Schlossmuseum Ellwangen



Abb. 3: J. W. Baumgartner, Baitenhausen



Abb. 4 (oben): J. W. Baumgartner,  
Schlossmuseum Ellwangen

Abb. 5 (unten): J. W. Baumgartner,  
Germanisches Nationalmuseum  
Nürnberg



Abb. 6: J. W. Baumgartner, Bergen

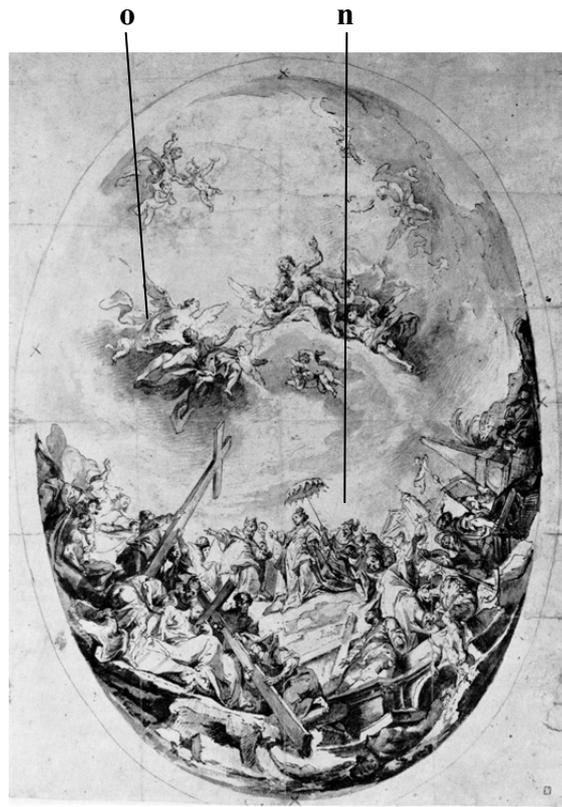


Abb. 7: J. W. Baumgartner,  
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

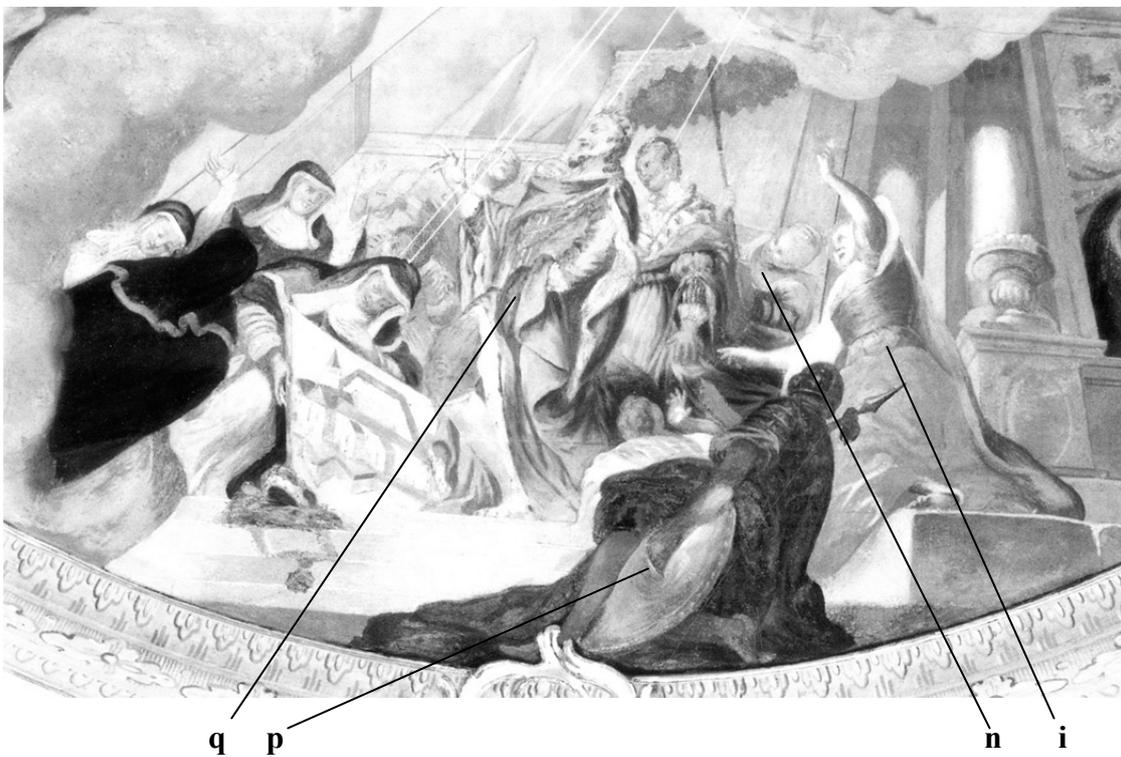


Abb. 8: A. Wintergerst, Kerkingen



Abb. 9: A. Wintergerst, Oberliezheim



Abb. 10: J. W. Baumgartner, Bergen

Abb. 11: J. W. Baumgartner, Bergen





r s t



Abb. 12 (oben): A. Wintergerst, Röttingen  
Abb. 13 (unten links): Kupferstich nach  
J. W. Baumgartner  
Abb. 14 (unten rechts): J. J. Zeiller, Rosenau

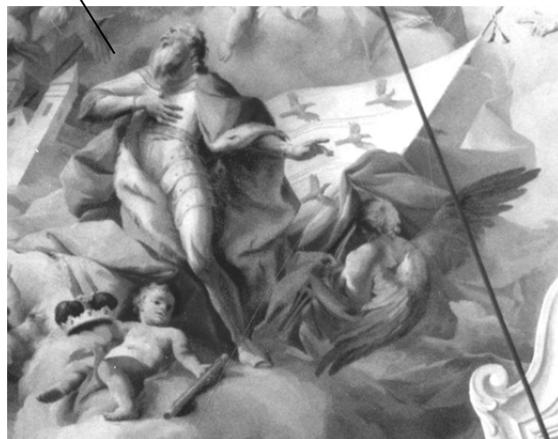




Abb. 15: Thesenblatt nach J. W. Baumgartner



Abb. 16: A. Wintergerst, Aalen



Abb. 17 (oben):  
A. Wintergerst, Oberthingau

Abb. 18 (unten):  
M. Günther, Herrgottsruh