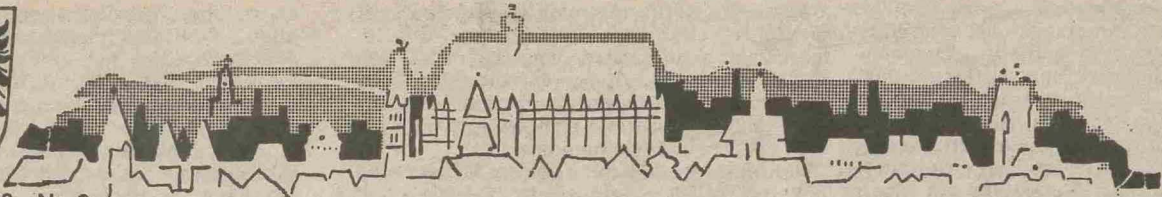




Jahrgang 1988 Nr. 3



Juni 1988

GMÜNDER GESCHICHTSBLÄTTER

Herausgegeben von der GMÜNDER TAGESPOST in Zusammenarbeit mit dem GMÜNDER GESCHICHTSVEREIN

Dr. Hermann Kissling

Der Meister des Oberbettringer Altarbildes von 1675

Ein Forschungsergebnis von Claudia Madel, München

Der Zusammenhänge wegen sei zuerst an einen Aufsatz des Jahres 1979 erinnert: Der Hochaltar des Gmünder Münsters 1670 bis 1801 und der Gmünder Frühbarock (in: Gmünder Studien 2, Herausg. Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd, S. 7 bis 28). Darin habe ich den Einfluß Augsburger Künstler auf die beginnende Gmünder Barockkunst betont, so des Johann Melchior Schmidtnr, den Maler der beiden Blätter jenes 1801 zerstörten Hochaltars. Der Aufsatz schließt mit der Be-

merkung: „Das großartigste erhaltene Beispiel (Augsburger Barockmalerei in Gmünder Kirchen) ist das vom Münster in die Oberbettringer Kirche gelangte Altarblatt von 1675. Über dessen ungewöhnliche Ikonographie und über dessen Autor soll ... an anderer Stelle gehandelt werden.“ Dieses Versprechen löste ich später bei einem Vortrag des Gmünder Geschichtsvereines ein. Ich brachte den Augsburger Maler Johann Rieger mit dem Oberbettringer Bild in Zusam-

menhang, sagte aber auch, daß zur Absicherung dieser Mutmaßung weiterführende Studien notwendig wären.

Diese leistete nun eine Münchener Doktorandin, Claudia Madel, die mit mir wegen des Oberbettringer Bildes Verbindung aufgenommen hatte. Sie handelt in ihrer Dissertation 1987 über „die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Schmidtnr und Johann Georg Knappich“. Sie hatte sich zur Aufgabe gestellt, Art und Dauer eines Ein- und Nachwirkens Schönfelds auf die Augsburger Kunst des 17. Jahrhunderts zu untersuchen. Ihr zeitlicher Ansatz liegt bei 1651. In diesem Jahr kehrt Schönfeld von Italien zurück, „die wichtigste, begabteste und phantasievollste Erscheinung der deutschen Malerei in der dunklen Zeit zwischen 1630 und 1680“ (H. Pée). In Augsburg und weit darüber hinaus gab er der Malerei neue Impulse. Sie wurden von den dort versammelten Talenten aufgenommen, die die Augsburger Akademie angelockt hatte. Claudia Madel beschreibt und analysiert, welche Maler von Schönfeld beeindruckt waren und wie sich dieses in ihrer Malerei äußert. Sie erstellt einen Katalog von Namen und Werken, wobei Schmidtnr und Knappich besonders gewürdigt werden. Und schließlich macht sie in der Figur des Joachim von Sandrart deutlich, wie nach dem Tode Schönfelds (1682/83) in Augsburg nach anderen Vorbildern Ausschau gehalten wird.

In Gmünd interessiert Schmidtnr, weil er für den verlorenen Hochaltar des Münsters eine Himmelfahrt Mariens und „ein Kreuzbild“ malte. Und noch mehr, wie wir jetzt wissen. Auch das Oberbettringer Bild geht auf ihn zurück. So Claudia Madel. Ihre Ausführungen über dieses Bild (Diss. S. 65 bis 66) seien auch wegen der ikonographischen Klärungen vollständig wiedergegeben:

„... Diese Tatsache (daß Schmidtnr die Blätter für den Gmünder Hochaltar von 1670 malte, Anm. H. K.) ist umso interessanter, als ein 1850 ebenfalls aus dem Gmünder Münster erstandenes Ölgemälde, das sich heute als südliches Seitenaltarbild in der Oberbettringer Pfarrkirche befindet, als Arbeit Johann Melchior Schmidtners identifiziert werden kann.

Die Darstellung ist ikonographisch sehr originell in der Verbindung von marianischem Rosenkranz und dem Thema der 14 Nothelfer. Der Grundgedanke, die Erlösung durch das Opfer Christi, ist in der zentralen Gestalt des Auferstandenen mit dem Kreuz ausgedrückt. Das Blut aus Christi Seitenwunde wird in einer Schale aufgefangen. Diese steht in einem von einer Mauer umgebenen Garten, als dessen hintere Begrenzung ein Portal sichtbar wird. Dieses – als Him-



Altarbild in der Oberbettringer Kirche „Der Schmerzensmann und die 14 Nothelfer“.

melspforte gedeutet – wäre als „porta coeli“ neben dem „hortus conclusus“ als Mariensymbol zu verstehen und in diesem Zusammenhang kann die das Blut auffangende Schale auch als „fons hortorum“, als Gott empfangende Quelle des Heils, und als „puteus aquarum viventium“, als Lebensbrunnen, gedeutet werden. Aus diesem Heilsbrunnen wächst ein Rosenstrauch, ebenfalls ein Mariensymbol („plantatio rosae“ oder „virga jesse“), dessen Triebe sich an den Seiten des Bildes emporranken. Je sieben medaillonartige Rosenblüten zu beiden Seiten enthalten die Darstellungen der 14 Nothelfer, Katharina, Agidius, Achatius, Cyriacus, Vitus, Erasmus, Blasius und Margarethe, Barbara, Eustachius, Christophorus, Georg, Pantaleon, Dionysius³. Die vermittelnde Rolle, die ihnen durch Anrufung im Gebet zur Erlangung der Erlösung durch „Christi Blut“ zukommt, ist hier bildhaft dargestellt.

An der Spitze dieser Anordnung erscheint ein von Engeln getragenes Medaillon mit dem Bildnis Mariens; sie hält einen Spiegel in der Linken – mit der über dem Bildnis schwebenden Heiliggeisttaube als „speculum sine macula“.⁴ Die Anordnung der Rosenmedaillons zusammen mit dem Marienbildnis in einem Oval zu einem Kranz assoziiert die Vorstellung des Rosenkranzgebets, dessen 15 „Gesetze“ hier durch Heilige besetzt sind und somit eine Anspielung auf die heil- und erlösungsbringende Wirkung des Gebets darstellen.

Die Zuschreibung an Schmidtner fällt beim Vergleich mit seinen späteren Werken in Luzern und München⁵ nicht schwer. Typus von Madonna und Putten bleiben in seinem Schaffen nahezu unverändert. Typisch für seine Gemälde ist eine weiche, rauchige Gestaltung von Körperformen, die feste Konturen oder glatte Oberflächen nicht kennt und in den Wolkengrund einbettet. Dabei gemahnen die zarten Übergänge und die malerische Gestaltung ebenso an Schönfeld wie die grau-pastellige Farbigkeit.

Das Altarblatt ist 1675 datiert und kann demnach nicht unmittelbar mit dem Hochaltar der Gmünder Kirche in Zusammenhang gebracht werden. Interessant ist, daß Schmidtner im selben Jahr ein Gemälde für den Rosenkranzaltar schuf, das sich 1924 noch in der Pfarrkirche Dietenheim befand und heute verschollen ist. So lassen sich eventuelle ikonographische Parallelen nicht mehr nachprüfen.⁶

Soweit der Text aus der Dissertation. Dazu einige Anmerkungen. Die Beschreibung des Bildtextes vermittelt dessen Komplexität und die Verflechtung von drei Themen: Die 14 Nothelfer, Maria und der auferstandene Christus. Nicht genug damit: Über dem Bild der Gottesmutter, das Putten halten, die Taube des heiligen Geistes; unten eine Erdzone mit etlichen Anspielungen, ein Garten mit weitem Ausblick und fernem, geradlinigem Horizont, darüber das wolkenreiche Himmelsgefülle. Das Bild ist wahrlich reichlich mit Inhalt befrachtet. Diese Fülle der Inhalte hatte der Maler in seinem Bild zu organisieren. Dem schwierigsten Problem sah er sich vermutlich bei der Konzeption des Bildraumes gegenüber. In welcher Tiefenschicht dieses Illusionsraumes sollten die einzelnen Bildinhalte fixiert werden? Unsere Sehgewohnheiten (die barocke Maler nicht mehr unterschlagen) bringen Perspektive und Figurengröße in Zusammenhang. Auf unserem Bild sind für die Figuren drei Größenmaßstäbe gewählt, von Christus über Maria zu den Nothelfern abgestuft. Unseren Erfahrungen gemäß müßten sie in dieser Folge im Tiefenraum gestaffelt sein. Aber vor der Wolkenbank Christi ziehen sich die Rosenranken hoch, an die die kleinen runden Brustbilder der Nothelfer geheftet scheinen. Und im oberen Bildteil überschneidet das Marienbild das Kreuz Christi, ist also räumlich vor dieses gerückt. Hierbei zu argumentieren, den Maler habe das Problem des Raumes (ein Hauptanliegen im Barock!) nicht interessiert, widerlegt das Bild selbst. Der gewinkelte Mauerzug

am unteren Bildrand scheint so angelegt, um die Beherrschung der Zentralperspektive demonstrieren zu können. Und das Mittel des Hell-Dunkels, womit der Barockmaler nicht nur Plastizität, sondern auch räumliche Zusammenhänge mitteilt, ist Schmidtner so geläufig wie seinen Zeitgenossen.

Der Maler weiß sich zu helfen. Mit der einfachsten aller Kompositionssysteme, der axial-symmetrischen Anordnung, stiftet er Ordnung, Übersicht und Sinnbezüge: In der Mitte die überragende Gestalt, auf den Seiten gleichmäßig verteilt die kleinen Rundbilder. Den Drang des Barockmalers nach Bewegung und Dynamik illustriert die Gestalt Christi. Mit diagonal auswehendem Mantel erscheint er im Schreiten begriffen. Und bei den anderen Figuren des Bildes bemerkt man fortgesetzt wechselnde Gesten und Körperwendungen. Und schräge Lichtbahnen beleben das Wolkenspiel.

Das Problem der irrationalen räumlichen Positionen ist damit im Bild nicht aufgehoben. Doch die Komposition mit ihrer beherrschenden Zentralfigur stuft es in seiner Wertigkeit zurück. Der verschiedenen „unangemessenen“ Bildebenen wird man erst beim zweiten oder dritten Hinsehen (oder überhaupt nicht) bewußt. Dazu trägt noch ein anderes Phänomen bei: Maria und die Nothelfer agieren nicht im Himmelsraum wie Christus. Ihr Dasein ist in umkränzte Medaillons verwiesen, sie sind Bilder im Bild.

Dafür gibt es den Begriff des Einsatzbildes.⁶ Hier ist er aber nicht zu verstehen in seiner originären Form des 16. Jahrhunderts, wo Bilder in Bilder anderer Materials substanz wirklich eingesetzt wurden.⁷ Sondern wir haben hier ein Beispiel der späteren abgewandelten Form des 17. und 18. Jahrhunderts. Hier gilt generalisierend: Größere Szenen sind mit scheinbar eingesetzten Bildern angereichert. Diese, oft heilige Personen darstellend, dienen dazu, dem Bild eine neue Dimension zu geben. Die Heiligenhierarchie – und dafür ist das Oberbettringer Bild ein treffendes Beispiel – soll in einem Stück Malerei schaubar gemacht werden. Zwar sprechen Logik von Ort und Zeit dagegen. Und doch sieht jeder, wie die Heiligen am Bild und Geschehen teilhaben. Die vom Blut Christi getränkten und genährten Rosenranken bringen die schönsten Blüten hervor in Gestalt der Heiligen. Der Kranz des hellen Blütenkelches ist unschwer als ihre Gloriole zu verstehen. Rationales Bildlesen und Einfühlung in das Irrationale des Glaubens tragen zum Bildverständnis bei.

Bilder solch differenzierter Kombinatorik sind auch im 17. Jahrhundert selten. In dem Oberbettringer Bild steckt so viel an Gedanklich-Spekulativem, daß dessen Programm sicherlich auf einen Geistlichen (Gmünder?) zurückgeht. Dieses Programm überzeugend schaubar, damit zu Ende gedacht zu haben, bleibt das Verdienst des Malers. Was dabei Schmidtner an Leistung zukommt, wissen wir nicht, zumal auch nicht bekannt ist, inwieweit etwa Vorlagen, Stiche usw. ihm an die Hand gegeben wurden.

Was weiß man über Johann Michael Schmidtner? Er ist Augsburgener, geboren 1625 und dort gestorben vor 1713. Von P. von Stetten d. Ä. wird er in dessen Geschichte der Stadt Augsburg (1743/1758) als „Freund und gehülfe“ Schönfelds bezeichnet. 15 Jahre soll Schmidtner in Italien zugebracht haben.⁸ Danach 1664 Meisterrecht und Heirat in der Vaterstadt. Seine Werke finden sich heute weit zerstreut im schwäbisch-niederbayrischen Raum und darüber hinaus, so in Konstanz und Luzern, in Eichstätt und Ellwangen (Schönenberg)⁹ – und in Oberbettringen, wie künftig ein Oeuvre-Katalog mitzuteilen hat.

Wie ist die Kunst Schmidtners, wie ist das Oberbettringer Bild einzustufen? Schmidtner stand, solange Schönfeld lebte, in dessen Schatten. Doch sie waren einander zugetan, sie verband mehr als das Handwerk. P. von Stetten überliefert, daß die beiden öfters zugleich an einem Bild gearbeitet hätten (s. Madel, S. 61). Demnach muß der Meister seinen

ehemaligen Schüler anerkannt haben. Wer aber Schönfelds leichte und zugleich genau arbeitende Hand, den Duft seiner Malerei kennt, sieht bei Schmidtner das Wolkige. Dessen Stärke war nicht die Zeichnung. Bei der Christusfigur in Oberbettringen hat der Körper nicht die von anatomischem Wissen und Verständnis her geprägte Festigkeit. Der Kopf scheint auch etwas klein geraten und die zur Brustwunde zeigende Hand samt Unterarm nicht völlig geglückt. Aber Schmidtner hat Verve in seiner Malerei. Sie führt nicht an die Größe und Kraft eines Rubens heran, schafft aber eine lockere, freie Erscheinung. Am glücklichsten zeigt sich dies im kleinen Format der Nothelferfiguren, auch dort, wo ihm die Zeichnung freien Lauf läßt. So beim flammenden Rot des Christus-Mantels und den Wolkenmassen mit ihren kraftvollen Hell-Dunkel-Kontrasten. Wie hier das Dunkelbraun in ein helles Blaugrau changiert und bei den Rosenblüten ein Rotviolett sich mit Braun zusammenfindet, das ist eine malerische Delikatesse – bei Schönfeld gesehen.

Man sollte bei einem Bild auch nicht die äußeren Fakten unterschlagen. Das Bild hat die stattlichen Maße von 294 x 175 cm. Es ist mit Ölfarben auf Leinwand gemalt und gespannt noch vom alten Rahmen mit seinen Überblatungen an den Ecken. Ursprünglich ist auch der vergoldete Holzrahmen, den reliefierte Ornamentstreifen aus Perlstab und Halbrosetten schmücken. Die Datierung 1675 findet sich bei genauem Zusehen rechts unten. Von mindestens zwei Renovierungen des Bildes weiß ich. Die letzte besorgte † Max Bader. Für Kirchenbesucher und Kunstfreunde wäre es ein Gewinn, wenn in dezenter Form bei dem Bild ein Hinweis wenigstens auf den Maler, Bildtitel und auch die Herkunft angebracht würde.¹⁰

Das große Barockbild ist für einen Altar des Münsters gemalt worden. Seine Übertragung in die Oberbettringer Kirche belegen zwei Schriftstellen. Die ältere ist in der Beschreibung des Oberamtes Gmünd von 1870 zu finden (S. 391: „Die Oberbettringer Kirche enthält drei große, früher in der Gmünder Stadtkirche befindliche Spätrenaissance-Altäre mit sehr schönen Gemälden... auf den Seitenaltären die der vierzehn Nothelfer...“), die jüngere, sogar die Erwerbungszeit nennend, in der Remszeitung vom 27. 9. 1927 („Das große Ölgemälde, die 14 Nothelfer darstellend, aus einem der alten Rokokoaltäre des Gmünder Münsters 1850 angekauft, ist eine besondere Zierde unseres Gotteshauses“).

Zu welchem Münster-Altar gehörte das Bild, in welches Retabel war es eingefügt? Dominikus Debler hilft (wieder einmal) mit seiner Chronik weiter (Band V, S. 500): „Am 24. und 28. Juli 1801 ließ (Stiftsprobst) Kratzer die ganz große, lästige und sehr breite, ganz veralteten und verrauchten Altäre in der Pfarrkirche abbrechen.“ Die ausgeräumten Altäre werden aufgezählt: „... 2. St.-Xaveri-Altar, im Altarblatt waren die 14 Nothelfer, oberhalb das klopferische Wappen...“ Das muß das Oberbettringer Bild sein, denn er gibt die Größe mit 12 Schuh richtig an. In einer Skizze überliefert Debler sogar den Aufbau des St.-Xaveri-Altars (und der Altäre St. Aloisius und der hl. Dreifaltigkeit, „die einander ziemlich gleich waren“): Über der Mensa eine Predellenzone mit der Darstellung des hl. Xaverius, darüber das halbrund abschließende Altarblatt. Ein Säulenpaar mit Außenkonsolen (auf denen Schnitzfiguren zu denken sind) flankieren den Mittelteil. Rocaille-Ornamente verbinden die Säulenkapitelle mit dem runden Oberbild. Darin das Wappen der Familie Klopfer.¹¹ Debler läßt die Art der Darstellung des hl. Xaverius (wie auch des Nothelfer-Bildes) offen. Wahrscheinlich handelt es sich um das Leinwandbild des Heiligen, das heute als Einzelbild an der Nordwand des vorletzten Münsterjoches hängt. Das Bild stammt nach rückseitiger Signatur aus dem Jahr 1764 von dem Ingolstädter Maler Johann Evangelist Hölzl.¹²

Diese Fakten lassen den Schluß zu, daß um 1764 neue Rokoko-Altäre für das Münster geschaffen wurden, in die man, zumindest beim Franz-Xaver-Altar erwiesen, ein älteres, respektiertes Altarblatt samt Stifterwappen einfügte. Vermutlich wurde es vom Vorgänger-Retabel übernommen.

Stiftsprobst Thomas Kratzer, der seine Kirche von den barocken Zutatzen befreit wünschte, handelte als Zeitgenosse der Aufklärung und des Klassizismus in der festen Überzeugung, dadurch dem Kirchenraum Würde und Schönheit zurückgeben zu können. In einem Chronologium 1801 ließ er dies auch expressis verbis zum Ausdruck bringen. Als Nachfolger seiner Anschauung kann man Pfarrer Pfitzer nennen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts brachte er die erste große Münsterrenovierung im Sinne einer Regotisierung in Gang. Dabei ließ er die bis dahin noch verbliebenen Barockaltäre entfernen, „weil sie“, wie er sagte, „der Schönheit der Kirche Eintrag thäten“.

Warum haben dann die Oberbettringer die in Gmünd ungeliebten Barockbilder aufgenommen und dafür noch bezahlt? Sie wünschten in ihrer 1813 gebauten Kirche – stilgeschichtlich ein Werk des Klassizismus sparsamster Ausführung (dessen puritanisch-strenger Eindruck 1913 durch die Erweiterung mit ihren neobarocken Einschüben gemildert wurde) – mehr an Wärme, an Farbe. Sie wünschten am Ort ihrer geistlichen Heimat sprechende Bilder, bildhafte Zeugen ihres Glaubens, jenseitiges sichtbar gemacht. Das hatten sie in den Barockbildern vor Augen. Sie sahen darin keine überholte Kunst. Bei ihnen zählte der Inhalt und auch die Herkunft aus der ehrwürdigen Gmünder Pfarrkirche mehr als Stilfragen. Der Barock war für sie noch keine völlig überholte Aussageform, denn die Barockkunst behauptete sich in der Volkskunst bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.

Am Anfang und jetzt am Schluß wieder in eigener Sache redend, möchte der Schreiber nochmals auf seine „Fehldiagnose“ zurückkommen. Er gibt sie zu, schämt sich aber ihrer nicht, weiß er doch von weit schlimmeren „Zuweisungen“ namhafter Gelehrter. Ich fand den Herkunftsort des Bildes, suchte auch in dem Zirkel um Schönfeld – und griff doch daneben. Warum? Auch Rieger, den ich als Autor im Auge hatte, war Schüler Schönfelds und ging auf dessen Farbigekeit ein. Wovon ich damals nichts wußte, war die zeitweilige Zusammenarbeit Riegers und Schmidtners, belegt u. a. durch ein Altarbild in Neuburg a. D. So konnte nicht ausbleiben, daß zumindest zeitweilig ihr malerisches Profil sich einander anglich. Hier soll aber nichts beschönigt werden. Der Fehler in den Recherchen (und wie man an diesem Beispiel sieht, zuweilen ein mühsames, weil zeitraubendes, aufwendiges Unternehmen) lag darin, daß sie zu eng gezogen waren, sie sich hinsichtlich der Originale fast nur auf Augsburger Bestände konzentrierten. Claudia Madel hat den Fehler richtiggestellt. Ich habe ihr gedankt.

Anmerkungen

1 Die Zuschreibung zu bezweifeln gibt es keinen Anlaß, zumal Prof. Dr. Bruno Buschart, der beste Kenner der süddeutschen Barockmalerei, Referent der Dissertation war.

2 Bei der Renovierung der Oberbettringer Kirche im Herbst 1987 wurde der Altar des südlichen Querhauses entfernt. Damit hat das nun freihängende Bild an Wirkung gewonnen.

3 Die Heiligen sind in der Reihenfolge von links oben nach rechts unten aufgezählt. Der letzte rechts unten ist Dionysius. Er hat sein abgeschlagenes Haupt in den Händen. Das wird hier deshalb gesagt, weil er in der Diss. Diogenes (!) genannt ist. (Anm. H. K.)

4 Speculum sine macula – Spiegel ohne Flecken. Im Barock fungiert der Spiegel als marianisches Symbol (unter anderen), denn „Gottvater spiegelt in der Jungfräulichkeit Mariens sein Ebenbild im Sohne“. Im Bild sieht man die Funktionsweise des Spiegels: Ein fadendünner Lichtstrahl, von der gött-

lichen Taube ausgehend, trifft, vom Spiegel reflektiert, das Herz Mariens. Von der Erfindung und Darstellung her sind das echt barocke Kabinettstückchen. Spiegeleien dieser Art sind auch in der Deckenmalerei der Gmünder Augustinuskirche zu sehen. (Anm. H. K.)

5 In einer Anmerkung bezieht sich an dieser Stelle die Verfasserin auf zwei Werke:

a) „Drei Jesuitenheilige in Verehrung des Namens Jesu“ in der ehemaligen Jesuitenkirche in Luzern. Öl auf Leinwand, 290 x 121 cm, bez. J. M. Schmidtnr 1679.

b) „Vision des hl. Antonius in Padua“ in den Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 7368. Öl auf Leinwand, 169 x 82 cm, unbezeichnet.

6 Über diesen Begriff siehe Karl-August Wirth, Das Einsatzbild, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band IV, Spalte 1006–1020.

7 Auf ikonographische Traditionen dieses Bildtextes geht Madel leider nicht ein. Ein Strang dieser Traditionen führt zurück zu spätgotischen Tafelbildern. Schwäbisch Gmünd hätte ein Beispiel anzubieten: Die sieben Schmerzen Mariä, ein Tafelbild von 1536 in der Salvatorokapelle (dorthin aus der bei der Johanniskirche abgebrochenen Veitskapelle gebracht). Sechs kleine runde Einsatzbilder und der tote Sohn zu ihren Füßen veranschaulichen Stationen der Schmerzen Mariens.

8 Angesichts seiner Bilder will man nicht so recht glauben, er habe 15 Jahre lang unter

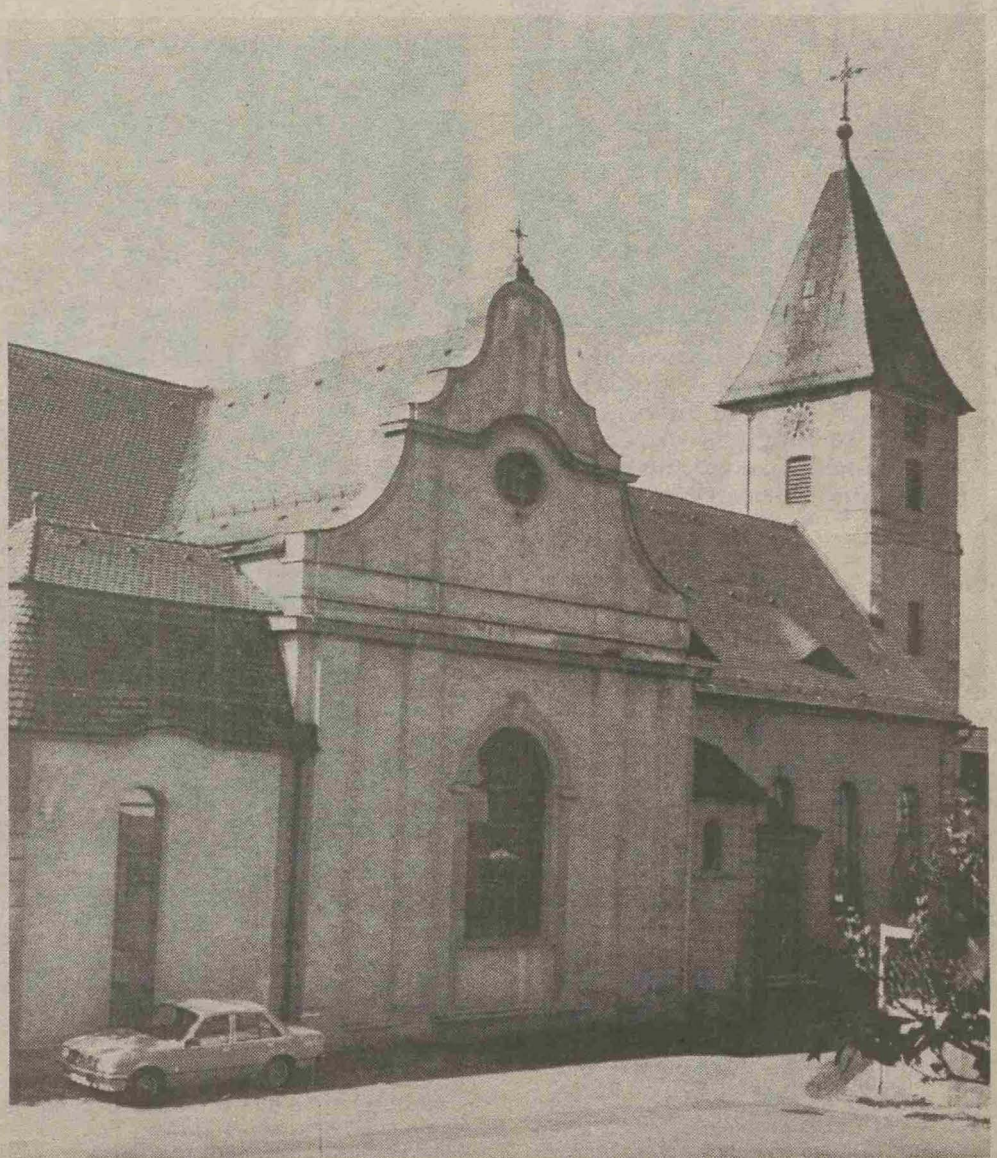
dem Einfluß und Eindruck italienischer Malerei gestanden.

9 Über die beiden Schmidtnr-Bilder in den Seitenaltären der Gnadenkapelle auf dem Schönenberg (Joachim und Anna mit ihrem Kind Maria und Johannes der Täufer mit Elisabeth und Zacharias, seinen Eltern) habe ich einige Sätze in dem eingangs erwähnten Aufsatz geschrieben (S. 15–18).

10 Ein Vorschlag: Nothelfer- und Rosenkranzbild, 1675 von Johann Michael Schmidtnr (Augsburg 1625 bis vor 1713). Das Bild stammt aus einem 1801 im Gmünder Heiligkreuzmünster abgebrochenen Barock-Altar.

11 Das Stifterwappen bezieht sich wahrscheinlich auf Oberstättmeister und Bürgermeister Michael Klopfer. 1599 geborener Sohn des Stättmeisters Caspar Klopfer heiratete er 1627 Maria Debler, Tochter des Stättmeisters Andreas Debler. Das kinderlose Ehepaar hat durch großzügige Stiftungen ihre Namen nicht in Vergessenheit geraten lassen. Michael Klopfer stiftete den Augustinern 400 fl. und der Pfarrkirche (Münster) 1000 fl. zu einem neuen Hochaltar. Seine Witwe stiftete 1668 die Josephskapelle. (Nach Familienregister Band V S. 62 und Personenkartei des Stadtarchives Schwäbisch Gmünd.)

12 Die Zitate und Hinweise dieses Abschnittes sind entnommen: H. Kissling, Das Münster in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1975, S. 126 und 176, Abb. 46c.



BETTRINGENS PFARRKIRCHE ST. CYRIAKUS birgt das Altarbild.

(Foto: Joos)