

Der Augsburger Maler Josef Hartmann und sein Altarblatt in der ehemaligen Klosterkirche Gotteszell

Von Hermann Kissling

Die Augsburger Maler des 17. und 18. Jahrhunderts förderten und beeinflussten die Fresko- und Tafelmalerei nicht nur im Bereich ihrer Diözese, sondern im weiten süddeutschen Raum. In dem lange Jahre in Italien arbeitenden und seit 1652 in Augsburg ansässigen Johann Heinrich Schönfeld stellt sich der erste großartige Höhepunkt der Augsburger Barockmalerei dar.⁽¹⁾ Es scheint, daß seine Malerei nicht ohne Einfluß blieb auf jenen unbekannteren, koloristisch begabten Meister, der das große Altarblatt „Der Schmerzensmann und die Nothelfer“ 1675 für eine Gmünder Kirche malte und das heute dem rechten Seitenaltar der Oberbettringer Kirche aufgestellt ist.⁽²⁾

1734/35 lieferte Johann Georg Wolcker sechs Altarblätter in das Gmünder Dominikanerkloster Gotteszell.⁽³⁾ Nach der Aufhebung des Klosters 1803 erwarben auf einer Versteigerung von Klostergut die Kirche Lautern⁽⁴⁾ und die Kirche Schechingen je drei Bilder. Die nach Schechingen gelangten Bilder wurden vor etlichen Jahren an die Kirchengemeinde Simprechtshausen veräußert.⁽⁵⁾

Im Jahr 1737 ist in Schwäbisch Gmünd gleich von zwei Augsburger Malern die Rede. In den Ratsprotokollen wird am 12. 9. 1737 vermerkt: „Maria Ursula Beckhnbürgerin und Wittib dahier bittet um daß bürger Recht vor ihre Tochter und Joseph Kromer einen bildt oder sogenannten portrithmahler von Augspurg. Resolut. abgeschlagen, da . . . (?) auch andere hiesige Mahler sich dargegen beschwehren.“⁽⁶⁾ Kromer war also vor allem aus Konkurrenzgründen abgelehnt worden⁽⁷⁾, nicht jedoch Josef Heinrich Bonowitz, „Miniaturmaler von Augspurg“, wie ihn das Ehregister am 26. 11. 1737 als Trauzeugen nennt. In einer undurchsichtigen Angelegenheit muß derselbe am 22. Dezember 1751 vor dem Rat aussagen, was so protokolliert ist: „Es erscheint der dahier hab-sistierende Bildnismahler Bahnenwiz von Augspurg und auf befragen gestehet, daß er . . . das Weibsbild Anna Maria Bollerin auß der Augustinerkirche durch die Fuggerrey zu des H. Doktor Seybold Haus hingeführt. Will aber weithers und besonders wo dießes mensch anetzo sich befindet, nicht wissen.“⁽⁸⁾ Über die künstlerische Produktion von Bonowitz ist bisher nichts bekannt.

Nach den Jahresrechnungen des Katharinenhospitals 1757 ist wieder ein Augsburger Künstler an der malerischen Ausstattung eines Gmünder Kirchenraumes beteiligt: „Herrn Mathes Günther Mahler

zu Augspurg vor 2 Altarblattlein zu s. Catharina bezahlt 75 fl.“⁽⁹⁾ Dessen Altarblatt mit der Darstellung der Enthauptung der heiligen Katharina ist das Beste, was die Augsburger Maler Gmünd gegeben haben.⁽¹⁰⁾ Es verdient zur Erhellung der Zusammenhänge angemerkt zu werden, daß Matthäus Günther die Nachfolge von Bergmüller im Amt des Direktors der Augsburger Stadtakademie 1762 antrat.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt dem Augsburger Maler Josef Hartmann ein Auftrag für Gotteszell zu. Nicht nur seine zahlreichen Fresken und Ölbilder, die er für Augsburg, aber auch für Orte in Oberbayern und Bayrisch-Schwaben geschaffen hatte, werden ihm empfohlen haben.⁽¹¹⁾ Er war nämlich möglicherweise ein Schüler des Matthäus Günther. Noch mehr werden die Augsburger Dominikaner, in deren Kirche er etliche Altarblätter geliefert hatte⁽¹²⁾, bei den Gmünder Dominikanerinnen in Gotteszell für ihn gesprochen haben.

Den Autor des Bildes (s. Abbildung) stellte zuerst Rudolf Weser fest, der in seiner Handschrift Gamundiana notierte: „J. Hartmann malt ein Ölgemälde nach Gotteszell (jetzt auf der Empore), signiert J. Hartmann, Aug. 1783.“⁽¹³⁾ Heute ist das Bild über der Dorsale eines Rokoko-Chorstuhles hoch an der nördlichen Chorwand aufgehängt. Die Inschrift fand ich in der zitierten Form nicht völlig bestätigt. Ich las: „J. Hartmann in. et pinxit Aug. Vindl.“⁽¹⁴⁾ Vielleicht sah Weser die Jahreszahl auf der mir nicht zugänglichen Rückseite des Bildes. Nach dem stilistischen Befund könnte das Bild jedoch auch durchaus 10 Jahre früher entstanden sein.

Kommen wir zur Betrachtung und Beschreibung des Bildes. Das Ölbild auf Leinwand hat die statlichen Maße von 235 x 143 cm. Sein oberer Rand ist, wie meist bei den Altarblättern jener Zeit, geschweift. Die Farbschicht hat an mehreren Stellen, vor allem links unten und durchgehend am rechten Bildrand, gelitten. Ansonsten blieb das Bild ordentlich erhalten; es haben sich an ihm noch keine Restauratoren geübt.

Der Inhalt des Bildes veranschaulicht eine Szene, die sich zwischen Himmel und Erde abspielt. Rechts kniet der heilige Franz von Assisi, kenntlich an den Stigmata, kenntlich auch an Kreuz, Buch und Totenkopf, die vor ihm ein Engelkind in Händen hält.⁽¹⁵⁾ Der Heilige beachtet nicht den mit einem Blütenkorb herbeischwebenden Engel; sein Blick und seine Geste

gelten völlig Maria, die auf einer Wolke herbeigetragen erscheint. Etwas entfernt thront darüber in einem Wolkensessel der das Kreuz haltende Christus. Seine Rechte scheint zu Rede und Segen zugleich erhoben.

Josef Hartmann schildert hier eine legendäre Szene aus dem Leben des heiligen Franziskus. Es dürfte die Begegnung sein, die Legendenbücher so überliefert haben:

„Es war im Jahre 1221, da Franziskus 38 Jahre zählte, als er in seiner kleinen Zelle auf den Knien liegend, eben wieder für die Bekehrung der Sünder betete, da erschien ihm ein Engel und gebot ihm, in die Kirche zu kommen. Es war dies die bekannte Kirche Portiunkula. In der Kirche fand der Heilige unsern Herrn Jesus Christus, seine allerheiligste Mutter und viele himmlische Geister. Christus sagte zu ihm: ‚Franziskus verlange von mir, was du zum Heile und Trost der Völker und zu meiner Ehre wünschest.‘ Auf dieses hin sprach Franziskus: ‚Allerheiligster Vater, ich flehe zu dir, obgleich ich nur ein armer Sünder bin, du mögest den Menschen die Gnade gewähren, daß alle, welche diese Kirche besuchen, nachdem sie einem Priester gebeichtet haben, vollen Ablass von ihren Sünden gewinnen. Und ich bitte die allerseeligste Jungfrau, deine Mutter, die Fürsprecherin des Menschengeschlechtes, sie möge sich für die Erfüllung meines Gebetes huldreich verwenden.‘ Da neigte sich Maria zu ihrem geliebten Sohne und unterstützte die Bitte ihres Dieners, worauf Christus weiter sprach: ‚Was du begehrt, ist viel, doch wirst du noch größere Gnaden empfangen. Ich gewähre deine Bitte, allein derjenige, welchem ich auf Erden die Gewalt gegeben, zu binden und zu lösen, muß alles bestätigen.‘ Schon am folgenden Morgen reiste Franziskus nach Rom zum Stellvertreter Jesu . . .“⁽¹⁶⁾

Man erkennt im Bild die Gestalten und den Vorgang wieder, auch die vielen Engelkinder, die Begleiter himmlischer Szenen. Zum Verständnis des Bildinhaltes, auch der künstlerischen Auffassung und der Bildtradition ist es notwendig, die linke Randzone des Bildes genauer abzulesen. Die untere Hälfte nimmt das Betpult ein, auf dem ein kleines Kreuzifix steht.⁽¹⁷⁾ Dann ist ein dunkel-moosgrüner Vorhang zu erkennen, den Engel zur Seite gestreift haben. Das gibt den Blick frei für die Vision, für die himmlische Offenbarung.

Dieses Vorhangmotiv läßt sich weit in das Mittelalter hinein zurückverfolgen. Das Verhüllen und Enthüllen mußte in den Dingen des Glaubens, wo Reales und Irreales, Sichtbares und Unsichtbares ineinander übergehen, ein aussagefähiges Motiv werden. Die Bibel selbst gab ein Beispiel mit dem Vorhang der Stiftshütte und mit dem Text von Hebräer 10, 19-20. Der geschlossene Vorhang wurde deshalb als ein Abschirmen des heiligen Bezirkes gedeutet und sein Öffnen als Freigabe des Blickes in das Allerheiligste. Das bekannteste Bild der Malerei überhaupt, die Sixtinische Madonna von Raphael, verdankt wesentlich seinem Vorhangmotiv und dem damit gegebenen Kontrast zwischen der Stofflichkeit der Randzonen und dem hellen immatriellen Hintergrund seinen visionären Gehalt.⁽¹⁸⁾ Das Bild Hartmanns macht deutlich, daß es – von den bildnerischen Qualitäten abgesehen – noch mehrerer „Entwicklungsstufen“ von der Raphaelischen Vision zu dieser des ausgehenden Barock bedurfte. Einen entscheidenden Beitrag leistete Tizian mit seiner Himmelfahrt Mariä, dem ersten „Erde-

Himmel-Bild“, also einer Darstellung, in der die Realität des Irdischen ohne Bruch in die himmlische Zone hineinzuführen scheint. Der Barock hat dieses Motiv seinem Spiel des Lichtes und seinen Bewegungsenergien ausgesetzt. Das Auge des Betrachters gleitet geschwungenen und routierenden Abläufen entlang.

Es kann lohnend sein, im Hartmannschen Bild diesen Ablauf zu verfolgen, weil die Komposition doppelläufig instrumentiert ist und gerade damit sich als eine Funktion der Form und des Gehaltes entschlüsselt: Die Betrachtung folgt einem Sichelbogen, der vom Antlitz des Heiligen über Maria zu Christus hinauf und zurückführt. Dadurch, daß Franziskus rechts und nicht links kniet, wird diese Rückwendung nicht als eine erzwungene, sondern geradezu selbstverständliche empfunden.⁽¹⁹⁾

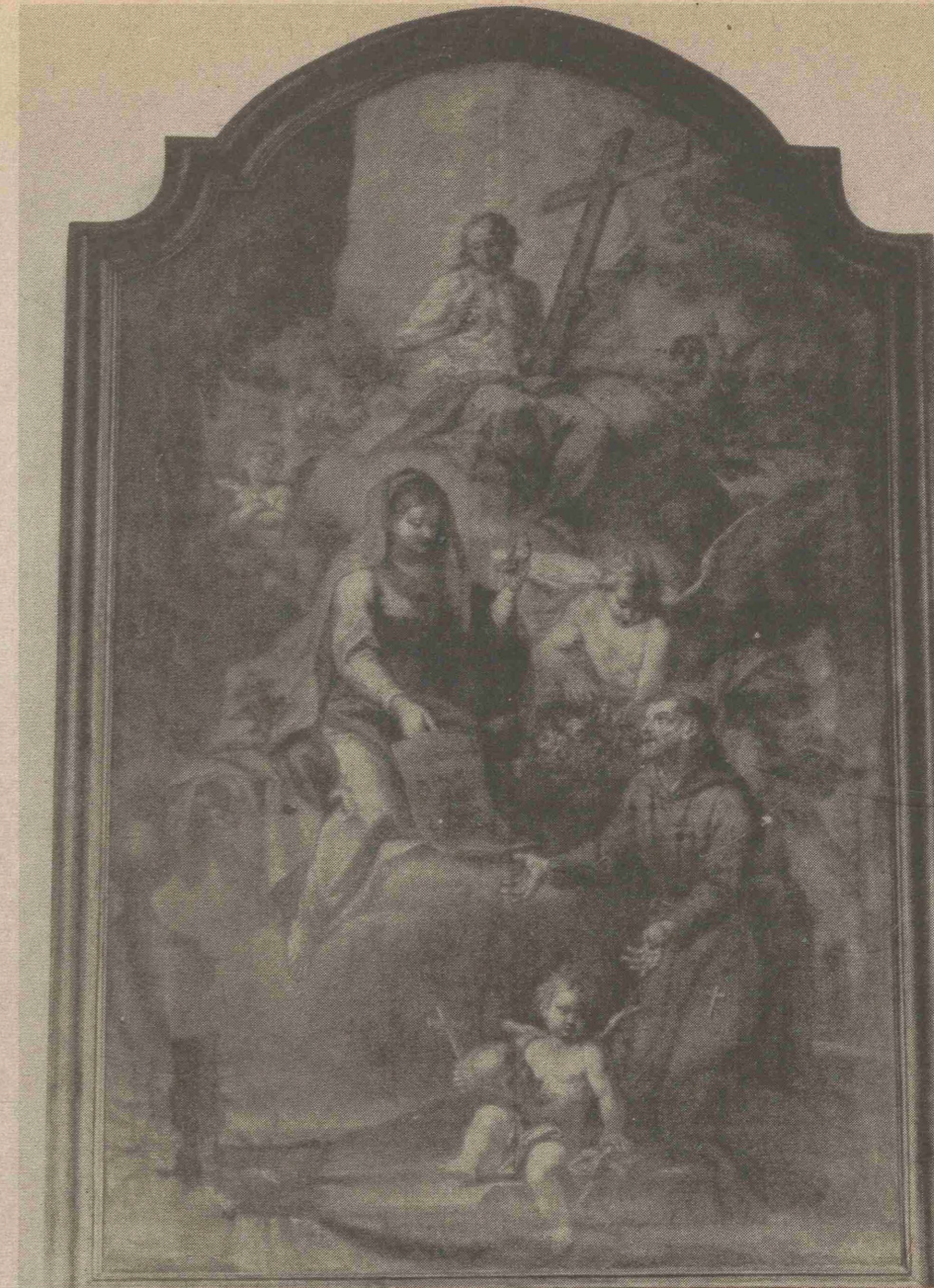
Diese Verdienste sollen nicht Hartmann allein zugeschrieben werden. Er war einer der vielen Barockmaler, dabei nicht einer der ersten Garnitur wie etwa Johann Heinrich Schönfeld. Immerhin zählte er zu den geschätzten Augsburger Malern, denn 1763 ist er Vorgeher der Malerzunft und 1780 Preisrichter der städtischen Kunstakademie. Etliche seiner Inventionen reproduzierten die fleißigen Augsburger Stecher.⁽²⁰⁾

Noch ein Wort über die spezifische Art Hartmannscher Malerei in diesem Bild. Aus einer dunklen, stumpfen Randzone heraus die Farbigkeit des Bildes zu entwickeln, die auch im mittleren Bereich nie der stumpfen Ockertöne entbehrt, erinnert mehr an die vergangene als an die kommende Malergeneration. Nicht den silbrigen, flächig werdenden Tönen des Rokoko ist er zugetan; noch gibt er seiner Malerei pulsierende Lebendigkeit vom Hellschwarz zum Hellgrün her. Die Farbe wächst aus dieser räumlich-plastischen Dimension heraus zu Leuchtkraft und sinnhafter Steigerung. Das gibt ihm die Mittel an die Hand, die Akzente seines Bildes als Hellschwarz- und als Farbkontraste zu setzen. Die höchste Steigerung wird dort erreicht, wo beide Faktoren sich dienen und damit sich hervortreiben. Das geschieht im Bereich des hellkarminenen Kleides und des blauen Mantels Mariä, in dem hellroten Mantel Christi und dem blauen Gewand des großen Engels. Die Mönchfigur scheint hier benachteiligt. Doch niemand wird das helle, mit porträthaften Zügen modellierte Antlitz des Heiligen übersehen. Seine Betonung leistet die Einbettung in das blaue Gewand des Engels einerseits und andererseits die Nachbarschaft des herrlichen Blütenkorbes.

Dieser kurze Beitrag zu einer Darstellung der Malerei in Gmünd im 18. Jahrhundert macht vielleicht bewußt, daß wir in Gmünd mit den Anfängen der kunsthistorischen Forschung, nämlich der sachlichen Bestandsaufnahme, noch nicht fertig sind. Die Bemerkungen über die für Gmünd tätigen Augsburger Maler lassen jedoch auch erkennen, daß kunstsoziologische Fragen, hier die Zusammenhänge von Künstlern und Auftraggebern, noch zu wenig analysiert wurden. Es bleibt noch einiges zu tun.⁽²¹⁾

Anmerkungen:

(1) Johann Heinrich Schönfeld, geb. 1609 in Biberach an der Riß, bildete sich in Rom und Neapel zu einem der besten Maler des deutschen Barock aus. 1647 ist er wieder in Deutschland. 1652 läßt er sich in Augsburg endgültig nieder, wo er vermut-



DAS ALTARBILD in Gotteszell von dem Maler Hartmann

lich 1684 gestorben ist. Es sei hierbei an die jüngst erschienene Monographie erinnert: Herbert Pée, Johann Heinrich Schönfeld, Die Gemälde, Berlin 1971.

(2) Das Bild soll aus dem Münster stammen.
(3) Johann Georg Wolcker, geb. 1700 in Burgau, † 1762 in Augsburg. Wolcker war 1720/29 Schüler von Johann Georg Bergmüller (geb. 1688 in Türkheim, † 1762 in Augsburg), der seit 1730 Direktor der Stadtakademie Augsburg war. Aus dieser Familie Bergmüller stammt auch jener Altarbauer Franz Josef Bergmüller, der zusammen mit dem Augustinerbruder Fidelis Höllwirth das Hochaltarretabel der Augustinerkirche fertigte (s. Albert Deibele, Franz Joseph Bergmüller, Altarbauer, und die neu entdeckte Inschrift in der Gmünder Augustinerkirche. Gmünder Heimatblätter 1961/71). Der genannte Altarbauer „hielt 1762 beim Magistrat von Gmünd um das Bürgerrecht an, da ihm bei den Dominikanern Arbeit in Aussicht gestellt sei“. Von diesen Verbindungen Augsburger Künstler zu den Gmünder Dominikanern wird im folgenden noch mehrfach die Rede sein.
(4) A. Dangelmaier, Lautern, Kreis Schwäbisch Gmünd, Selbstverlag 1963, S. 8.
(5) G. Himmelheber, Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzeisau, Stuttgart 1962, S. 387.
(6) Ratsprotokolle der Reichsstadt Gmünd der Jahre 1737 und 1738, S. 26.
(7) Von solchen Memorialien berichten die Ratsprotokolle mehrfach.
(8) Ratsprotokolle der Reichsstadt Gmünd, 1751, S. 156 f.
(9) A. Deibele, Das Katharinenhospital zu den Son-

dersiechen in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1969, S. 90.

(10) Eine Beschreibung des Bildes vom Verf. in A. Deibele, Das Katharinenhospital, S. 109.
(11) Nach Paul Markthaler (im Künstler-Lexikon Thieme-Becker, Band XVI, Leipzig 1923) stammt Hartmann aus Tübingen im Schwarzwald. Dies ist zu korrigieren, denn bei seiner Heirat 1741 in Augsburg gibt er in den Hochzeitsamtsprotokollen an, ein Maler aus Diengen im Schwarzenbergischen (Thüngen über Gmünd/Main) zu sein (frdl. Mitt. des Augsburger Stadtarchivdirektors Dr. Blendinger). Geboren ist Hartmann um 1715/20, gestorben nach 1789, wo er zuletzt erwähnt wird. Der von Markthaler 1923 aufgestellte Werkkatalog müßte heute mehrfach ergänzt werden, auch um das Gmünder Bild.
(12) Nach P. Markthaler, a.a.O.
(13) Handschrift im Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd.
(14) J. Hartmann invenit et pinxit Augusta Vindelico- rum, J. Hartmann erfand und malte es, Augsburg.
(15) Der Heilige, stets in der Tracht seines Ordens abgebildet, weist immer die Stigmata auf. Als Attribute machen ihn das Kreuz mit der Figur des Gekreuzigten und ein Buch kenntlich. Erst der Barock gibt einen Totenkopf bei als Hinweis auf seine Verachtung alles Irdischen (nach Joseph Braun, Tracht und Attribut der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Spalte 267 f.).
(16) G. Ott, Legende von den lieben Heiligen Gottes, Regensburg 23. Aufl. 1879, Spalte 1768-1791.
(17) Der dunkle Streifen könnte einen Eingang in ein kleines Gehäuse vortäuschen. Hier hat sich die Farbe von der dunkel gewordenen Leinwand völlig gelöst.
(18) Hinweise dazu finden sich in dem ergebnisreichen

Aufsatz von Rudolf Berliner, Raphaels Sixtinsche Madonna als religiöses Kunstwerk, Zeitschrift Das Münster, 11. Jg. 1958, S. 85-102, und in Josef Schewes Nachtrag hierzu in: Das Münster, 12. Jg. 1959, S. 201. Der Verf. hat auf ein spätgotisches Beispiel des Vorhangmotives und seine Bedeutung an der Malerei der Sakramentsnische in der Lorcher Stadtkirche hingewiesen (Stadtkirche Lorch, Lorch 1969, S. 17).

- (19) Wie weithin eine Komposition im linken unteren Bildbereich eingeleitet wird, erläutert Kurt Badt in seinem Buch „Maler und Modell“ von Vermeer, Köln 1961, S. 32 ff.
- (20) Frdl. Mitt. von Herrn Dr. Eckhard von Knorre, Augsburg.
- (21) Die Lebensdaten der Künstler wurden, wo nicht eigens vermerkt, dem Künstlerlexikon Thieme-Becker entnommen.