

anschließende Marktplatz (der dann im späten Mittelalter – unter der Klosterherrschaft – nach Norden beträchtlich verlängert wurde)⁴⁴ erst 1262/63 geschaffen (und mit den nötigen Rechten versehen?) worden und hätte dies die Verlegung des Zisterzienserklosters nach Fürstenfeld nach sich gezogen.

Aus diesem mehr oder weniger gleichzeitigen »Start« von Markt und Kloster resultierte die politische wie wirtschaftliche Schwäche Brucks, die dazu führte, dass das Kloster den sich erst parallel richtig entwickelnden Markt übertrumpfen und schließlich schlucken konnte, dass jenem und nicht diesem Funktionen zuwuchsen, »für die in anderen Territorien Stadtrechte verliehen«⁴⁵ wurden.

Anmerkungen:

- ¹ Alles nach *Wolfgang Lehner*: Kloster Fürstenfeld von 1263 bis 1803. Ein geschichtlicher Abriss. In: *Werner Schiedermaier (Hrsg.): Kloster Fürstenfeld. Lindenberg 1. Allg.* 2006, S. 33–41, hier S. 33.
- ² *Alois Schmid*: Die Zisterzienserabtei Fürstenfeld als Herrschaftskloster. In: *Schiedermaier (2006)*, S. 71–78.
- ³ *Birgitta Klemenz*: Klosterkirche Fürstenfeld. Zwischen Zeit und Ewigkeit. Regensburg 2004, S. 10.
- ⁴ Vgl. hierzu etwa *Wilhelm Störmer*: Die Hausklöster der Wittelsbacher. In: *Hubert Glaser (Hrsg.): Wittelsbach und Bayern I/1 (Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern)*. München 1980, S. 139–150, hier S. 147.
- ⁵ *Hans Frei*: Kloster Fürstenfeld. Topographie und geographische Lage. In: *Schiedermaier (2006)*, S. 103–107, hier S. 103.
- ⁶ Freundlicher Hinweis von Wilhelm Liebhart; Rain entstand durch die Verlegung von Markt/Stadt Bayerdilling an den Lech.
- ⁷ *Christine Rädlinger*: Münchens verkehrstopographische Lage. Verkehrswege und Isarübergänge in der Frühzeit. In: *Hubertus Seibert/Alois Schmid (Hrsg.): München, Bayern und das Reich im 12. und 13. Jahrhundert. Lokale Befunde und überregionale Perspektiven*. München 2008, S. 27–57, hier S. 51.
- ⁸ *Joseph Scheidl*: Altstraßen im Raume von Dachau und Fürstenfeldbruck. In: *Amperland 1 (1965)*, S. 51–55, hier S. 54.
- ⁹ *Alois Schmid*: »Der margt datz Prugg«. Die Anfänge der Stadt Fürstenfeldbruck. In: *Brucker Blätter 2006. Fürstenfeldbruck 2006*, S. 37–56, hier S. 40.
- ¹⁰ *Gerard Führer*: Chronicon Fürstenfeldense. Von Entstehung dieses Klosters an, bis zu seiner Auflösung im Jahre 1802. Fürstenfeldbruck o.J. [1803/04–1817], § 13 (= BStB, Cgm 3920).
- ¹¹ Vgl. etwa *Störmer (1980)*, S. 147, oder *Klemenz (2004)*, S. 10.
- ¹² *Pankraz Fried*: Die Stadt Landsberg am Lech in der Städtelandschaft des frühen bayerischen Territorialstaats. In: *Beiträge zur Geschichte von Stadt und Bürgertum in Bayern Bd. 1 (= ZBLG 32)*. München 1969, S. 80, Anm. 35.
- ¹³ *Monika Ofer*: Maganus von Hadorf und seine Schenkung iuxta pontem sancti

Stephani. Zur Ersterwähnung eines Amperübergangs beim späteren Markt Bruck um 1138. In: *Amperland 42 (2006)*, S. 211–217, bes. S. 213–216. *Walter Irlinger/Toni Drexler/Rolf Marquardt (Hrsg.): Landkreis Fürstenfeldbruck – Archäologie zwischen Ammersee und Dachauer Moos (Führer zu archäologischen Denkmälern in Deutschland Bd. 48)*. Stuttgart 2007, S. 63–69 (Entstehung und Entwicklung der Stadt Fürstenfeldbruck), S. 178 f. (Fürstenfeldbruck: Burgstall Engelsberg).

- ¹⁴ *Wolf-Armin Fähr. v. Reitzenstein*: Lexikon bayerischer Ortsnamen – Herkunft und Bedeutung. Oberbayern, Niederbayern, Oberpfalz. München 2006, S. 149.
- ¹⁵ *Ofer (2006)*, S. 215.
- ¹⁶ Vgl. *Karl Bosl*: Das bayerische Dynastengeschlecht der (Dießen-)Andechs-Meranier und seine Wallfahrtskirche auf dem Berg zu Andechs. Hochadel und Kirche, Ordenssorge, Frömmigkeits-, Armuts-, Pilger- und Ketzerbewegungen in der europäischen Aufbruchsgesellschaft des 12./13. Jahrhunderts. In: *Karl Bosl/Odilo Lechner/Wolfgang Schüle/Josef Othmar Zöllner (Hrsg.): Andechs – Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*. München 1993, S. 32–45.
- ¹⁷ *Ofer (2006)*, S. 211.
- ¹⁸ *Irlinger/Drexler/Marquardt (2007)*, S. 63.
- ¹⁹ *Michael Volpert*: Märkte – Handwerker – Brauereien. In: *Birgitta Klemenz (Hrsg.): Fürstenfeldbruck (Große Kunstführer Bd. 141)*. Regensburg 2006, S. 23–39, hier S. 23–25. *Irlinger/Drexler/Marquardt 2007*, S. 65.
- ²⁰ Vgl. dagegen *Schmid (Brucker Blätter 2006)*, S. 41 und 46.
- ²¹ *Ofer (2006)*, S. 212 f. Vgl. auch *Clemens Böhm*: Wie alt ist Bruck? In: *Amperland 8 (1972)*, S. 285 f., hier S. 286.
- ²² *Reitzenstein (2006)*, S. 89.
- ²³ *Ofer (2006)*, S. 212.
- ²⁴ *Pankraz Fried*: Der Brückenstreit von Haimhausen im Jahre 1255. In: *Amperland 2 (1966)*, S. 5–7. Vgl. auch *Ursula K. Nauderer*: Wegegeld und Brückenzölle. In: »Landpartie« – Museen rund um München. Freising 2002, S. 72–74, hier S. 72 f.
- ²⁵ Dies vermutete Monika Ofer in ihrer E-Mail vom 14. 4. 2009 an Wilhelm Liebhart.
- ²⁶ *Wilhelm Liebhart*: Markt, Zoll und Gericht Bruck 1306. Ein Beitrag zur 700-jährigen Geschichte von Markt und Stadt Fürstenfeldbruck. In: *Amperland 42 (2006)*, S. 218–223, hier S. 219 f.
- ²⁷ *Scheidl (1965)*, S. 55.
- ²⁸ *Liebhart (2006)*, S. 219.
- ²⁹ *Klemenz (2004)*, S. 10 f.
- ³⁰ *Liebhart (2006)*, S. 221.
- ³¹ Vgl. etwa *Scheidl (1965)*, S. 54 f., oder *Reinhard Kreitmair*: Transkontinentaler Ochsenhandel durch das Amperland. In: *Amperland 39 (2003)*, S. 183–187.
- ³² *Ofer (2006)*, S. 214.
- ³³ Zuletzt von *Irlinger/Drexler/Marquardt (2007)*, S. 179.
- ³⁴ *Irlinger/Drexler/Marquardt (2007)*, S. 65.
- ³⁵ *Frei (2006)*, S. 104.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Lothar Altmann, Landsberger Straße 84, 82205 Gilching

Ein Fresko von Johann Zick in Aubing

Überlegungen zu barocker Sakralmalerei im Westen von München

Von Hans Christian Ries M.A.

Die Pfarrkirche St. Quirin in Aubing ist in ihrem Charakter bis heute durch den mittelalterlichen Sattelturm und den spätgotischen Bau geprägt. Trotz frühbarocker Altarausstattung und monumentaler barocker Apostelfiguren bleibt der Raumeindruck durch die Gotik bestimmt, nicht zuletzt aufgrund des netzrippengewölbten Langhauses, was in der Region westlich von München bei Dorfkirchen kaum anzutreffen ist und einen hohen Anspruch bezeugt. Dazu passt der Sachverhalt, dass Aubing eine bedeutende Pfarrei mit einst sehr großem Sprengel war, zu dem beispielsweise auch Pasing und Menzing gehörten, und dass ihre Ursprünge durch Grabungen in bajuwarische Zeit zu datieren sind.

Chorfresko

So fällt dem Besucher gar nicht unmittelbar auf, dass im Chorgewölbe die gotischen Rippen entfernt sind zugunsten einer Freskoausmalung, die deutlich später als die Altäre ent-

stand. Deren intendierte Wirkung, eine prächtige illusionistische Himmelsöffnung in leuchtenden Buntfarben vorzustellen, ist hier durch die dämmrige Lichtsituation stark eingeschränkt. Hinzu kommt aktuell eine große Verschmutzung der gesamten Raumschale, die aber im Zuge einer Innenrestaurierung 2009/2010 beseitigt wird. Die Freskomalerei zeigt auch eine angegriffene Oberfläche, die wohl nie mehr zur ursprünglichen Frische zurückgeführt werden kann.¹ Trotz dieser leichten Qualitätsverluste in der Erhaltung ist das Fresko keineswegs in einem Zustand, der eine stilistische Zuschreibung unmöglich machen würde.² Dies wäre erst dann der Fall, wenn durch spätere Übermalung ganze Partien wie insbesondere Köpfe und Gesichter überprägt und entstellt wären. Vielmehr wird die Einordnung dadurch erschwert, dass der dargestellte Inhalt, die Anbetung des Lammes, hier fast schon auf ein Minimum reduziert ist. So fehlen die bei dieser Thematik häufig begegnenden 24 Ältesten, des-

gleichen die Evangelistensymbole und andere bei apokalyptischen Themen gewohnte Elemente. Lediglich zwei größere Engel und Putten, einige mit ganzem Körper, andere auf Köpfe und Flügel reduziert, bevölkern die Wolkenszenerie um das Lamm auf dem Buch mit sieben Siegeln, das sich etwas oberhalb des Bildmittelpunkts befindet. Das dem Rund angenäherte Format endet in vier Kreissegmenten. Dabei sind die Hauptachsen an drei Stellen durch Rocailleornamente mit kleinen Ranken besetzt; die Mitte der unteren Rundung ist dagegen durch Wolkenteile verdeckt, die vorgeben sollen, in den Raum hinabzuschweben. Es handelt sich um ein illusionistisches Element, das seit dem Hochbarock immer wieder begegnet und noch im Frühklassizismus von diversen Künstlern angewandt wurde. Dieser Bereich stellt eine Verknüpfung her zum angrenzenden Ornamentfeld mit brokatartigem Gitterwerk. Ähnliche Felder füllen die übrigen Wölbflächen auf goldbraunem Grund. Während dieses Gittermotiv bereits im Bandelwerkstil auftritt, zeigen die Stichkappen auf Caput mortuum eine Stuckimitation, die sichtlich schon dem Rokoko angehört. Eine Datierung um 1740 scheint somit etwas zu früh,³ die Spanne 1750/70 hingegen übermäßig weit und ungenau.⁴

Ähnliche Farbtöne wie in den Dekorflächen finden sich im Bildfeld, so ein Goldgelb im Gewand der Hauptfigur eines Engels, dessen Fußspitze bis zum Rahmen reicht und der in halber Rückansicht die verschattete hohe Wolke zu stützen scheint, auf der das Lamm thront. Sein Gesicht im Profil blickt nach rechts hinab zum zweiten größeren Engel, dieser mit ausgebreiteten Armen und blassvioletterem Kleid, das erst in den geringen Schattenpartien kräftigere Farbwerte erlangt. Hinter seinen Flügeln weht ein roter Gewandschweif weit nach rechts. Darüber folgen zwei Putti, deren einer ein Weihrauchfass schwenkt. Die übrigen Putten und -köpfe erscheinen hinter dem Lamm sehr klein, wie in weiter Ferne; nur links ist ein mittelgroßer Engel als Büste mit verschränkten Armen wiedergegeben.

Dies ist, wie bereits angedeutet, ein sehr geringes Reservoir an Motiven für eine vergleichende Zuschreibung. Natürlich hätte man eine solidere Ausgangslage, wenn der Künstler auch terrestrische Szenen mit diversem Personal und Zubehör

gemalt hätte. Gerade Engelsfiguren sehen sich in spätbarocken Fresken bei diversen Künstlern im Typus oft recht ähnlich und lassen sich auch nicht ohne Weiteres genauer datieren. So muss man zunächst von historischen Zusammenhängen ausgehen.

Wer war der Freskant?

Hier ist zu berücksichtigen, dass die Hofmark Aubing in jener Zeit trotz des Patroziniums St. Quirin, das auf Tegernsee schließen ließe, im Besitz von Kloster Ettal war.⁵ Doch verfügte Ettal offenbar weniger als andere Auftraggeber über einen dem Kloster eng verbundenen Künstler. Zumindest für die hohen Ansprüche der Ettaler Ausmalung wurden mit Johann Jakob Zeiller und später Martin Knoller renommierte Maler von auswärts herangezogen, deren Werke sich länderübergreifend weit verbreitet finden. Der im Umfeld von Ettal in Landkirchen tätige »Lüftmaler« Franz Seraph Zwinck kommt in seinen Fresken, etwa in Kappel bei Unterammergau, das aber erst 1779 entstanden ist, dem Aubinger Stil zwar relativ nahe, doch ohne eindeutige Übereinstimmungen. Bei Franz Josef Degle aus Augsburg, dem Meister der Fresken in Sigmertshausen bei Dachau von 1755, fällt die Ähnlichkeit noch etwas geringer aus.⁶ Ebenso ließen sich noch weitere Künstler anführen, die in Fresken im Münchner Umland verwandte Engelsfiguren schufen, so Johann Adam Schöpf (Beuern bei Greifenberg, 1759) oder Josef Matthias Ott (Fresken in Schloss Törring-Seefeld und Umgebung, 1760er Jahre; Kalvarienbergkirche Bad Tölz, 1785).

Doch gibt es innerhalb der nicht leicht überschaubaren Fülle an Fresken dieser Epoche in Südbayern ein Beispiel, wo bei genauer Betrachtung die Verwandtschaft aus dem Bereich des Zeitstils und der ikonografischen Konventionen hinausreicht in den einer individuellen persönlichen Handschrift. Dies ist das Deckenfresko über dem Hochaltar der ehemaligen Zisterzienserkirche Raitenhaslach, das Vertreter der Engelschöre in Lobpreisung Gottes (hier statt des Agnus Dei das Tetragramm des Namens Jahwe) zeigt.⁷ Johann Zick (1702 bis 1762) malte es nebst den übrigen Fresken der Kirche mit Szenen des heiligen Bernhard von Clairvaux 1738/39. Die Engel haben dort Attribute als Hinweis auf die neun Ordnungen bezie-



Chorfresko in Aubing: Verehrung des Lammes
Foto: Autor

lungsweise Chöre; einer führt eine tief blau gewandete Seele gegen Himmel. Dass das Kolorit hier lokalfarbiger und intensiver wirkt als in Aubing, liegt hauptsächlich am deutlich besseren Erhaltungszustand. Übereinstimmungen finden sich vor allem in der Behandlung der Engelsköpfe: die unplastische, weiche Gesichtsbildung, bisweilen sehr tief angesetzte Augenpartien unter einer hohen Stirn und das etwas schütterere, wirr fallende Haar unterscheiden Zicks Engel von denen anderer Künstler. Die Wolken bilden in beiden Fällen eine zwar tiefgestaffelte, doch recht amorphe Masse. Insgesamt tritt die Feinheit der Zeichnung gegenüber den malerischen Werten zurück, was auch im Vergleich von Werken Zicks mit denen anderer Künstler auffällt, sieht man einmal von der detailreichen Scheinarchitektur im Langhaus von Raitenhaslach ab. Eine Besonderheit in Zicks Schaffen ist allerdings der beachtliche Qualitätsschub, den seine Kunst erhält, sobald er 1750 für die Würzburger Residenz (Sala Terrena) tätig wird.⁸ Kurz darauf (1751–1754) folgt in den Fresken von Schloss Bruchsal ein Kulminationspunkt, der dazu berechtigt, Zick zu den großen Vertretern barocker Freskomalerei zu zählen, wenn auch diese wie weitere seiner Werke (Grafenrheinfeld, Sandkirche/Aschaffenburg) kriegszerstört sind und nur alte Fotos ihre Qualität bezeugen.⁹ Von diesem Renommee lassen frühe Werke kaum etwas ahnen; sie sind mit weniger fein abgestufter Farbigkeit und oft geringer Eleganz in der Figurenbildung noch einer provinzielleren Kunst verhaftet und kaschieren dies lediglich durch eine imposante Gesamtwirkung wie in Raitenhaslach und der Pfarrkirche in Biberach/Riß, wo aufwendige Scheinarchitektur und komplexe szenische Schilderungen die Blicke auf sich ziehen. In Kongruenz zu dieser verspäteten künstlerischen Reife stehen auch Ansehen und Auftragslage des Malers, der zwar vor 1750 schon manch anspruchsvolle Aufträge erhielt, insgesamt aber nicht so ausgelastet war, dass er kleinere Arbeiten hätte ignorieren können.

Johann Zick

Geboren in Lachen bei Ottobeuren, wurde Zick zwischen 1723 und 1728 in der Au vor München ansässig, wo er die alte Mariahilfkirche freskierte und wenige Jahre darauf den Titel eines herzoglich bayerischen Hofmalers führen konnte, also nicht dem Kurfürsten, sondern dessen Bruder, dem Freisinger Fürstbischof Johann Theodor, diente. Wie seine Werke bezeugen, pflegte Zick Kontakte nach Oberschwaben, wo neben der Biberacher Stadtkirche auch die Prämonstratenserkirche Schussenried von ihm prächtig staffierte Fresken erhielt. Zwischen München und Salzburg hinterließ er Altarbilder und kleinere Freskowerke wie in der Rossackerkapelle Rosenheim. 1735/36 schuf er Deckenbilder in Bergkirchen bei Dachau, die leider im 19. Jahrhundert zerstört wurden, also recht nahe an Aubing. In der Region München kommt er daher jedenfalls bis 1749 in Betracht, als er nach Würzburg übersiedelte, wo er seine bedeutendste Schaffensphase einleitete und schließlich 1762 auch starb.

Im Übrigen ist Johann Zick ebenso wegen seiner Ölgemälde von Bedeutung, die trotz biblischer Sujets nicht unmittelbar als kirchlich einzustufen sind und ihre Inspiration häufig Rembrandt verdanken. Dieses in ihre Inspiration vertretene Genre setzte dann sein Sohn Januarius fort, der nach Anfängen im Rheinland bedeutende frühklassizistische Freskenzyklen in Schwaben malte (Oberelchingen, Wiblingen und Rot an der Rot sowie in der Augustinerkirche Triefenstein in Unterfranken) und dadurch eine kunstgeschichtlich noch gewichtigere Stelle einnimmt. Ein Grund hierfür liegt aber wohl auch im glücklichen Umstand, dass bei ihm kaum Kriegsver-



Chorfresko in Biburg: Maria assumta

Foto: Autor

luste zu beklagen sind, während von Johann Zick gerade auch einige Hauptwerke den Bomben zum Opfer fielen.

Neben der großen stilistischen Nähe sprechen also auch weitere Umstände dafür, das Fresko in Aubing Johann Zick zuzuschreiben. Die Entstehung ist aufgrund der Rokoko-Elemente und der historischen Umstände, die während des Österreichischen Erbfolgekrieges für künstlerische Tätigkeit ungünstig waren, erst in der 2. Hälfte der 1740er Jahre zu vermuten.

Dazu passt auch, dass der als Auftraggeber anzusehende Pfarrer Josef Paul Sutor 1745 seine Stelle in Aubing antrat, wo er bis 1785 wirkte.¹⁰ Dass dieser Pfarrer kurfürstlicher geistlicher Rat und Lehrer von Max III. war, macht ein derartiges Engagement zur Verschönerung seiner Kirche sowie die Heranziehung eines Hofmalers nur noch plausibler.

Somit darf man wohl ein bislang anonymes und recht unauffälliges Fresko als Werk eines der namhafteren Vertreter der barocken Sakrilmalerei ansehen, welches auch im Rahmen der nun vorgesehenen Restaurierung eine erhöhte Aufmerksamkeit verdienen sollte.

Exkurs: Lochhausen und Biburg

Da Sakrilmalerei in der Kunstwissenschaft ganz zu Unrecht ein Schattendasein fristet und Forschung in diesem Bereich kaum mehr stattfindet, braucht es nicht weiter zu verwundern, dass es noch etliche Fälle gibt, wo interessante Werke der Eruiierung ihres Urhebers harren. In manchen Fällen müsste auch ein bisheriger Zuschreibungsversuch korrigiert werden. Schon in der Umgebung von Aubing lassen sich dafür Beispiele nennen, die hier nur cursorisch angeschnitten werden sollen. So werden die 1742 geschaffenen Chorfresken im Nachbarort Lochhausen, wiederum ein barockisierter

mittelalterlicher Chor, im Corpuswerk Anton Zächenberger (um 1690–1773) zugeschrieben.¹¹ Gerade bei diesem Maler besteht noch viel Forschungsbedarf: Ein hoher Anteil seiner Werkliste besteht bloß aus Zuschreibungen, von denen, zumindest aus stilkritischer Sicht, wohl einige wieder auszuscheiden sind. Da gesicherte Werke wie die in Puch bei Pörnbach (Landkreis Pfaffenhofen a. d. Ilm) von bescheidener handwerklicher Qualität sind, ist es wenig überzeugend, dass das weit gelungene in Lochhausen auch von ihm stammt.¹² Stilistisch steht es Fresken des im Kreis Dachau tätigen Franz Mayr (1707–1752), etwa in Orthofen bei Odelzhausen, viel näher.¹³

Freilich sind für eine abschließende Klärung über den stilistischen Befund hinaus oft Quellenstudien erforderlich. Doch kann andererseits gar nicht genug betont werden, vor welchen Fehlschlüssen man sich dabei zu hüten hat. Abgesehen davon, dass Fresken, so hoch ihr ästhetischer Wert für das Kircheninterieur zu veranschlagen ist, weit seltener in kirchlichen Rechnungsbüchern genannt sind als noch die belanglosesten Ausgaben, da sie meist private Stiftungen waren, bedeutet eine erwähnte Tätigkeit nicht immer das, was wir heute darunter verstehen. Der Ausdruck »hat den Altar gemalen« oder Ähnliches meint in der Regel eher die Farbfassung als das Altarbild, ähnlich in Bezug auf die Kirche oft nur ein Austünchen oder eine einfache Raumbefassung, nicht die Fresken im Speziellen. So wurden schon des Öfteren vermeintlich gesicherte Werke postuliert und die Angaben von unkritischen Autoren übernommen.

In Lochhausen nun ist archivalisch überliefert, dass der Maler Franz Schmidt aus Alling nebst Fassarbeiten »daß gemählt in fresco in etwas verbessert«¹⁴ hat, was sich aber auch auf das Bruderschafts-Wandfresko beziehen kann. Jedenfalls ist aus dieser Diktion kaum auf die eigentliche Ausführung der Fresken zu schließen. Franz Schmidt und sein Sohn¹⁵ stellen insofern ein wissenschaftliches Problem dar, als außer zahlreichen Fassmalereien und einigen Skulpturen noch fast keine gesicherten Werke und kein Fresko bekannt sind, Zuschreibungen daher bislang als höchst spekulativ gelten müssen. Sie sind in solchen Fällen nur dort und in einem frühen Stadium der Forschung als Erwägung zulässig, wo ein historisch im selben Ort oder der nächsten Umgebung nachweisbarer Künstler unbedingt als Autor in Frage kommt, andere Optionen also kaum gegeben sind. Wie problematisch dies ist, zeigt sich schon am Versuch des Verfassers, für die qualitätvollen Altarbilder der Votivkirche in Hoflach bei Alling, der Kapelle in St. Gilgen bei Gilching und der Kirche in Nannhofen, die stilistisch eindeutig vom gleichen Künstler stammen, einen Namen zu finden.¹⁶ Sprächen Hoflach und St. Gilgen noch für einen in Alling ansässigen Maler wie Schmidt, so kommt mit Nannhofen doch eher ein Brucker Maler in Betracht, der bislang noch nicht zu identifizieren ist.¹⁷

Besagter Franz Schmidt beziehungsweise sein Sohn werden nun auch als möglicher Autor des Chorfreskos in Biburg bei Alling genannt.¹⁸ Es stellt die Himmelfahrt Mariä dar, allerdings ähnlich verknüpft wie in Aubing die Anbetung des Lammes: unten der leere Sarkophag, auf einer daraus emporsteigenden Wolke Maria inmitten von Putten, die teils Rosen austreuen. Somit liegt hier eine recht seltene Mischform zwischen Assumptio und der Assunta vor. Bezeichnet die erste das Ereignis der Himmelfahrt, wozu die um das Grab versammelten Apostel gehören, so meint das zweite das Ergebnis, die im Himmel aufgenommene Jungfrau, was wiederum in barocken Darstellungen meist mit der Krönung durch die Trinität verknüpft wird.¹⁹

Wie schon in Aubing, so ist auch in Biburg die Beurteilung des Freskos erschwert, da es im 19. Jahrhundert übermalt und 1916 durch den Restaurator Michael Gottschalk freigelegt wurde. Hier dürfte von der Originalsubstanz noch weniger erhalten sein, weshalb der Verzicht auf eine Zuordnung im Corpus nicht ganz unbegründet erscheint. Eine recht nahe liegende Fahrt wurde dort aber nicht verfolgt. So kommt auch hier ein Maler in Frage, der im nahen Umkreis häufiger tätig war und sich in imposant ausfreskierten Räumen verewigt hat, Johann Nepomuk von Schöpf (1733–1798).²⁰ Er ging seit den 1750er Jahren seinem Vater Johann Adam (1702–1772) zur Hand, sodass manches Werk beiden Künstlern zugewiesen wird, etwa die prunkvolle Ausmalung in Pfaffenhofen an der Glonn. Das Hochaltarbild der Klosterkirche Fürstenfeld soll vom jüngeren Schöpf stammen, der zugehörige Ölbozzetto im Münchner Nationalmuseum dagegen vom Vater. In Nepomuk Schöpf's Fresko in Unterschweinbach aus den 1760er Jahren ist jene Komposition, wiederum die Himmelfahrt Mariä, seitenverkehrt zitiert. Betrachtet man dort die Züge Marias, so lässt sich eine deutliche Verwandtschaft zum Biburger Fresko feststellen. Das schmale Gesicht in steiler Untersicht, den Blick nach oben gerichtet, den rechten Arm ausgestreckt, erscheint sie beide Male; nur ist in Biburg die Komposition ansonsten im Umfang stark reduziert. Da das seit alters her als Pfarrkirche fungierende Gotteshaus in Pfaffing von Kloster Fürstenfeld aus versorgt wurde, ist der ohnehin örtlich nahe Bezug gegeben. Damit ist auch die Auftragsvergabe an Johann Nepomuk von Schöpf sehr wahrscheinlich, was durch den stilistischen Befund weiter gestützt wird. Selbst den schlechten Erhaltungszustand könnte man – wiewohl bei Freilegungen eigentlich stets zu beklagen – in Übereinstimmung mit dessen Schaffen bringen, da seine Fresken häufig stärkeren Substanzverlust zeigen als allgemein üblich, technisch also offenbar nicht höchsten Ansprüchen genügen.²¹

Forschungsbedarf

Wie diese Beispiele andeuten, ist also der Forschungsbedarf auf diesem Gebiet noch groß. Zwar herrscht kein Mangel an Kunsthistorikern, wohl aber an solchen, die nach solider, altbewährter Methode Werke stilkritisch sicher einordnen können. Dazu gehört außer einem gründlich geschulten Blick offenbar auch eine spezielle Disposition, die nicht jeder mitbringt. Dies liegt an fragwürdigen Akzentverschiebungen in der Lehre und einer vermeintlich dem Zeitgeist geschuldeten Neuausrichtung des Faches Kunstgeschichte. Dessen Selbstverständnis zu diskutieren, ist indes hier nicht der Ort.

Anmerkungen:

¹ Siehe *Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht* (Hrsg.): *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*. Band 3: Stadt und Landkreis München. Teil 1: Sakralbauten. München 1987, S. 61 (im Folgenden abgekürzt CBD). – Demnach war das Fresko übermalt und wurde 1967 freigelegt und durch Gottschalk restauriert.

² Siehe CBD (wie Anm. 1). Dort wird allzu häufig, wie auch in diesem Fall, ein schlechter Erhaltungszustand als Grund genannt, den Künstler nicht mehr aufspüren zu können.

³ So in der Bildlegende des Kirchenführers von *Michael Hartig*, erschienen München/Zürich 1940; überarbeitete Neuauflage 1970, S. 11.

⁴ So im CBD (wie Anm. 1). Sicher hängt diese Zeitspanne auch davon ab, dass das Fresko dort anonym bleibt. Die Einordnung in ein Künstleroeuvre verlangt demgegenüber meist eine konkretere Platzierung.

⁵ Während die Kirchengründung durch Tegernsee angenommen wird, gehörte Aubing ab dem 11. Jh. zunächst zum Kloster Polling. Die Hofmark kam bis 1803 ans Kloster Ettal, dem sie 1330 durch Ludwig den Bayern übereignet worden war (siehe Kirchenführer [wie Anm. 3], S. 3). Da Kirche und Pfarrei aber nie Ettal gehörten, sondern vom Freisinger Bischof und dem Landesherrn im Wechsel besetzt wurden, spielt Ettal auch bei der Suche nach dem Künstler wohl keine Rolle.

⁶ Zwinck und Degle sind als einzige Namen, die in Frage kommen, im CBD (wie Anm. 1) genannt. Für diese und weitere Vergleiche empfiehlt es sich, die weiteren Bände der Corpus-Reihe heranzuziehen, in welcher Oberbayern nimmehr fast komplett vorliegt. Zwar bietet sich das Sigmertshäuser Chorfresko vom Inhalt her zum Vergleich an, dort mit der Trinität und insgesamt reicher konzipiert, doch fallen neben den Ähnlichkeiten (Haltung und Gewand des Engels unterhalb von Christus) und nur allgemein verwandten Zügen wie der teilweisen Verschattung in Details eher Unterschiede ins Gewicht, so die meist präzisere und detailliertere Zeichnung der Haarlocken von Engeln.

⁷ Siehe CBD Band 9: Landkreis Altötting, München 2003, S. 171.

⁸ Zu weiteren Werken und Aspekten siehe auch die Monografie von *Barbara Strieder*: Johann Zick 1702–1762. Die Fresken und Deckengemälde. Worms 1990.

⁹ Dank Rekonstruktion durch Karl Manninger und Wolfram Köberl beeindrucken die Bruchsaler Fresken auch heute, wobei insbesondere Manningers Treppenhausausmalung eine Sternstunde dieser denkmalpflegerischen Spezialaufgabe bildet und vielleicht gar eine der ursprünglichen kongeniale Leistung darstellt. Unter erhaltenen Fresken Zicks dokumentieren die der Amorbacher Pfarrkirche St. Gangolf von 1753 die Höhe seiner Kunst.

¹⁰ Angaben laut CBD (wie Anm. 1).

¹¹ CBD (wie Anm. 1), S. 86–88.

¹² Selbst eine im Figürlichen durchaus steif und unbeholfen wirkende Freskierung wie in Ottendichl (Kreis München) passt im Stilvergleich eher zum Werk von Johann Georg Sang, wohingegen das im CBD Band 6: Landkreis Freising, München 1998, S. 225, Sang zugeschriebene Großseisenbach (Kreis Freising) besser im Oeuvre von Joseph Ignaz Schilling untergebracht scheint, wo man es, wie das Altarbild derselben Kirche, schon einmal verortet hatte. Jüngst wurden im CBD Band 13: Landkreis Eichstätt, München 2008, S. 329, die Fresken in Lenting bei Ingolstadt Zäichenberger aberkannt und Franz Josef Eberl zugeschrieben, der im nahen Lippertshofen tätig war. Die fraglichen Fälle sind damit noch nicht erschöpft.

¹³ Vgl. CBD, Band 5: Landkreis Dachau, München 1996, S. 189–191.

¹⁴ Zitiert in CBD (wie Anm. 1), S. 86, aus Kirchenrechnungen des Gerichts Dachau. Dass im folgenden Band 4: Landkreis Fürstenfeldbruck, München

1995, S. 26, die Ausmalung der Pfarrkirche in Lochhausen von Franz Schmid (auch die Schreibung des Nachnamens variiert hier) als Tatsache behauptet wird, dürfte auf Flüchtigkeit beruhen.

¹⁵ Laut CBD (wie Anm. 14), S. 26, heißt dieser Johann, im Kirchenführer zu Alling dagegen Matthias (*Lothar Altmann*: iP Kunstführer, München 1995, S. 6). Denkbar wäre eine Namenskombination oder die Existenz zweier Söhne. Ein Johann Schmid aus Alling ist 1769 als Maler des Kreuzwegs in Maisach überliefert (siehe *Lothar Altmann* in: *Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land*, Regensburg 2000, S. 33).

¹⁶ Diese Überlegungen sind bislang nicht publiziert. Sie geschahen im Zusammenhang mit der Arbeit an einem mehrbändigen Nachschlagewerk zur Sakrilmalerei Mitteleuropas seit 1600, woran der Verfasser, fachlich unterstützt von seinem Kollegen Michael Schmid, seit über zehn Jahren tätig ist und das nun kurz vor dem Abschluss steht. Es wird chronologische Werkübersichten zu 4000 Künstlern bieten und Ölgemälde in Kirchen, Fresken und sonstige Wandmalereien enthalten.

¹⁷ Dafür spricht auch das Entstehungsjahr des Retabels 1678, was Franz Schmid ausschließt, falls das Gemälde aus gleicher Zeit datiert. Er ist erst ab 1707 fassbar; genaue Lebensdaten sind, wie auch für seinen Sohn, unbekannt.

¹⁸ CBD (wie Anm. 14), S. 26. Das nicht datierte Fresko wird hier um 1750 angesetzt, ein Zeitpunkt, zu welchem Franz Schmid die Arbeit, falls er noch lebte, wohl dem Sohn überlassen hätte. Doch erfolgt bei CBD keine Festlegung auf einen Künstler.

¹⁹ Assunta sollte genau genommen Bilder Mariens im Himmel bezeichnen (wie jenes oft zitierte von Guido Reni), wengleich es sich auch für Tizians Bild mit den Aposteln eingebürgert hat.

²⁰ Aus der Literatur zu Schöpf (senior und junior) sei hier eine monografische Arbeit ausgewählt: *Christine Riedl*: Johann Adam Schöpf 1702–1772. In: *Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 93 (1991), S. 123–372.

²¹ So sind die Fresken in Egenburg (Landkreis Dachau) und Niederdorf im Allgäu partiell geradezu ruinös und stark ausgebeSSERT.

Anschrift des Verfassers:

Hans Christian Ries M. A., Allinger Str. 107, 82178 Puchheim

»Alle Jahre wieder ...«

Volkskundliche Betrachtungen zum Weihnachtsfest

Von Esther Gajek M. A.

Alle Jahre wieder, spätestens im Dezember, wenn der Christbaumverkauf beginnt und der Heilige Abend bevorsteht, taucht die Frage nach dem Alter von Weihnachtsfest und Weihnachtsbaum auf. Oft ist von deren »heidnisch-germanischen« Ursprüngen die Rede, und der immergrüne Baum wird als Dämonenabwehr und Fruchtbarkeitssymbol angeführt. Eine der vielen Vorstellungen bringt sogar den Germanengott Wotan ins Spiel: In den Nächten nach Weihnachten ziehe er mit seinem »Wilden Heer« über die Häuser hinweg.

Ursprung des Weihnachtsfestes

So eindrucksvoll diese Deutungen klingen mögen und so verbreitet sie auch sind, es handelt sich um Interpretationen, die jeder gesicherten Quellengrundlage entbehren. Historisch belegbar ist, dass Weihnachten, als die Feier der Geburt Christi, am 25. Dezember als christliches Fest im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung entstand. Dem war eine kirchenpolitische Entscheidung vorausgegangen: Die christliche Überformung vorhandener heidnischer Kulte. Die Römer gedachten am 25. Dezember dem »sol invictus«, der unbesiegt Sonne, und dem Geburtstag des Gottes Mithras.¹ Kurz zuvor war der Termin der Wintersonnwende, auch die Juden begehen bis heute ihr Lichterfest Hanukka in diesem Zeitraum. Nur den Christen fehlte ein Festtag, sie feierten mit Epiphania am 6. Januar gegenüber den Festen der »Konkurrenz« zwei Wochen zu spät. Ab der Mitte des 4. Jahrhunderts gab man die Geburt Christi offiziell mit dem 25. Dezember an und beging fortan diesen Zeitpunkt – neben der Passion – als größtes Kirchenfest. Aus den darauffolgenden Jahrhunderten sind nur ganz wenige Überlieferungen zur Feier des

Weihnachtsfestes erhalten. Das Geringe, was wir wissen, deutet darauf hin, dass es sich in erster Linie um ein Ereignis innerhalb der Kirchen handelte. Von einem privaten Fest in unserem heutigen Verständnis kann lange Zeit noch nicht die Rede sein.

Anfänge des privaten Weihnachtsfestes

Die frühesten schriftlichen Belege für Weihnachtsfeiern im Inneren von Häusern, wie wir sie bis heute kennen, stammen erst aus dem 16. und 17. Jahrhundert vor allem aus dem oberdeutschen Raum. Die städtischen Handwerker begingen in ihren Zunftstuben neben anderen Festen auch den Heiligen Abend und schmückten zu diesem Anlass einen kleinen immergrünen Baum. Von diesem Brauch berichtet ein unbekannter Autor in seiner Beschreibung einer Reise durch das Elsass, die 1604/05 entstand: »Auff Weihenachten richtett man Dannenbäum zu Straszburg in den stuben auff, daran hencket man roszen ausz vielfarbigem papier geschnitten, Aepfel, Oblaten, Zischgolt, Zucker etc. Man pflegt darum ein vier-eckent ramen zu machen.«²

Weihnachtsbaum

Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts tauchen vermehrt Hinweise auf Christbäume bei Hof und Adel auf, die inzwischen neben dem bunten, oft essbaren Behang auch schon mit Kerzen geschmückt sind. Liselotte von der Pfalz (1652–1722) erinnerte sich als erwachsene Frau am französischen Königshof, wo es zu Weihnachten keine geschmückten Bäume gab, nicht ohne Wehmut an das »Christkindl« ihrer Kindheit am kurfürstlichen Hof in Hannover: »... ich weiß nicht, ob Ihr