Adeliger:	0,9	Pflegerin:	0,9
Fuhrwerksbesitzer:	0,9	Hausmagd:	0,9
Hausbesitzer:	0,9	Hilfsarbeiterin:	0,9
Volksschullehrer:	0,9	Modistin:	0,9
		Sekretärin:	0,9
		Zugeherin:	0,9

Quelle: Stadtarchiv Fürstenfeldbruck, Heiratsregister 1921–1927.

Diese Dequalifizierung setzte sich in der Weimarer Republik in verstärktem Ausmaß fort, denn der Anteil der angelernten und ungelernten Arbeiter war mittlerweile so hoch wie der der gelernten Handwerker. Stark angestiegen war der Sektor der einfachen und mirtleren staatlichen wie städtischen Beschäftigten einerseits und der der Kaufleute andererseits. Die Handwerksmeister hatten ihre einstmals starke Stellung verloren. Der allgemeine Anstieg der Dienstleistungsbranchen brachte sowohl einen Wachstumsschub bei den staatlichen wie den nichtstaatlichen Beschäftigten mit sich, hierzu ist auch der Anstieg der Akademikerzahlen für beide Bereich zu nennen. Der Schritt zur Dienstleistungsgesellschaft wurde in Fürstenfeldbruck also relativ früh beschritten. Frauen gingen zum Zeitpunkt ihrer Hochzeit in der Mitte der 1920er Jahre zu fast 60 Prozent einer eigenen bezahlten Arbeit nach und leisteten damit einen großen Beitrag zur Wertschöpfung und zum Einkommen der Bevölkerung. Allerdings blieben die meisten Frauen auf einige »typische« Berufe wie vorwiegend Köchin, Haushälterin, Dienstmagd, Schneiderin, Kontoristin, Fabrikarbeiterin oder Näherin beschränkt, berufliche Chancen in anderen Branchen, wie beispielsweise dem staatlichen Dienstleistungssektor, blieben ihnen vorerst weitgehend verwehrt.

Tabelle: Sozialstruktur in Fürstenfeldbruck im Jahr 1958 (n = 840) in Prozent:

Gelernte Handwerker:	22,7
Einf./mittl. nichtstaatl. Angestellte:	19,5
An- und ungelernte Arbeiter:	13,6
Einf./mittl. staatl./städt. Bedienstete:	13,2
Rentner/Privatier/a. D./i. R.:	12,2
Höhere nichtstaatliche Angestellte:	6,1
Handwerksmeister:	4,9
Sonstige Gewerbetreibende:	4,4
Höhere staatl./städt. Bedienstete:	2,9
Landwirte:	0,5

Quelle: Stadtarchiv Fürstenfeldbruck, Adressbuch 1959

Im Vergleich zu 1925–1927 blieb der Anteil der gelernten Handwerker im Jahr 1958 auf einem ähnlich hohen Niveau, der Anteil der an- und ungelernten Arbeiter sank deutlich. Eine erhebliche Steigerung verzeichnete der staatliche wie nichtstaatliche Dienstleistungssektor, der jetzt ca. 40 Prozent umfasste. Darin enthalten ist jetzt ein knapp 10 Prozent umfassender Anteil an Akademikern. Im Zuge des Wirtschaftswunders der 1950er Jahre kam es auch wieder zu einem angestiegenen Anteil an selbständigen Handwerksmeistern, der jedoch im Vergleich zum späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts stark abgefallen war. Signifikant angestiegen war auch der Anteil der Rentner und Privatiers. Im Verlauf von ca. 80 Jahren bleibt als Signum dieser Epoche ein stark ansteigender Dienstleistungssektor.

Fazit

Das moderne Fürstenfeldbruck entstand in der Wanderung. Zunächst waren der Landkreis Fürstenfeldbruck, die umliegenden Landkreise und das restliche Oberbayern die Hauptherkunftsregionen der Bevölkerung. Im Verlauf der Zeit und vor allem aufgrund der politischen Großereignisse wie dem Zweiten Weltkrieg erweiterten sich die geografischen Herkunftsregionen erheblich. Die Berufs- und Sozialstruktur wurde zunächst von den Handwerksmeistern und Arbeitern, darunter viele Taglöhner, geprägt. Relativ früh im 20. Jahrhundert dominierten jedoch die Dienstleistungsbereiche.

Anmerkungen:

[1] *Josef Ehmer:* Bevölkerungsgeschichte und historische Demographie 1800–2000. München 2004, S. 19.

[2] Bei den Angaben zu diesen Städten ist zu berücksichtigen, dass alle Personen gezählt wurden, *Peter Marschalck:* Bevölkerungsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1984, S. 49 f.; *Gerhard Neumeier:* München um 1900. Wohnen und Arbeiten, Familie und Haushalt, Stadtteile und Sozialstrukturen, Hausbesitzer und Fabrikarbeiter, Demographie und Mobilität – Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer deutschen Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main 1995, S. 239.

[3] Stadtarchiv Fürstenfeldbruck, Heiratsregister 1876–1883.

Anschrift des Verfassers:
Dr. Gerhard Neumeier, Stadtarchiv, Theresianumweg 1, 82256 Fürstenfeldbruck

»Jedes Ding braucht sein Geheimnis«

Betrachtungen zur Ausstellung von Rudi Tröger »Bilder von 1960 bis 2012« in Dachau

Von Bärbel Schäfer

Vom 12. September bis 6. Oktober 2013 zeigte die Volksbank Raiffeisenbank Dachau anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens in ihrer Reihe »Kunst und Bank«, kuratiert von der Kunsthistorikerin Dr. Bärbel Schäfer, Werke des früheren Münchner Akademieprofessors Rudi Tröger. Die Ausstellung fand sowohl im Dachauer Schloss mit Figurenbildern, Porträts, Landschaften, Stillleben, Garten- und Badebildern, als auch in den Kundenräumen der Bank mit Radierungen, Lithografien und Pastellen statt. Als Schirmherr der Ausstellung fungierte S. K. H. Herzog Franz von Bayern als Sammler moderner Kunst. Anteil an der großen Retrospektive hatte auch der Galerist Fred Jahn. *Die Redaktion*

Curriculum vitae

Rudi Tröger wurde am 12. Oktober 1929 in Marktleuthen in Oberfranken geboren. Er machte in seinem Heimatort von 1946 bis 1949 bei Wilhelm Beindorf eine Ausbildung. Anschließend studierte er bis 1957 bei Hans Gött und Erich Glette an der Akademie der Bildenden Künste in München. Zehn Jahre später erhielt er selbst den Ruf als Lehrer und unterrichtete von 1967 bis 1992 an der Akademie. 1977 wurde Rudi Tröger zum ordentlichen Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München gewählt. 1993 erhielt er den Kunstpreis der Landeshauptstadt München sowie den Friedrich-Baur-Preis für Bildende Kunst, verliehen von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Friedrich-Baur-Stiftung, Burgkunstadt.

Mit seiner gegenständlichen und expressiven Malerei prägte Rudi Tröger Generationen von Studentinnen und Studenten, unter anderem Cornelia Eichacker, German Stegmaier, Horst Thürheimer, Gerhard Merz, Christoph Kern sowie den

»Kindergeburtstag«, 1966. Acryl auf Leinwand, 116,5 x 82,5 cm Foto: W. Bayer

Dachauer Maler Paul Havermann. Mitte der 1970er Jahre zog der Künstler in die Nähe von Markt Indersdorf im Dachauer Landkreis.

»Ana im Garten«, 1983. Acryl auf Leinwand, 180 x 123 cm Foto: W. Bayer

Rudi Tröger wird exklusiv von der Galerie Fred Jahn in München vertreten. Der Galerist Fred Jahn entdeckte den zurückgezogen lebenden Künstler Mitte der 1980er Jahre. Die vertrauensvolle Beziehung zwischen Künstler und Galerist führte in drei Jahrzehnten zu einer Reihe von Tröger-Ausstellungen. Dank der intensiven Zusammenarbeit des Galeristen mit großen Museen und internationalen Sammlungen fanden seit Ende der 1980er Jahre wichtige nationale und internationale Ausstellungen statt. Rudi Trögers Arbeiten sind Bestandteil bedeutender öffentlicher Sammlungen und von Museen im In- und Ausland, unter anderem der Staatlichen Graphischen Sammlung München, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus sowie des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Trögers Werke erfreuen hochrangige Privatsammler wie S. K. H. Herzog Franz von Bayern und Christian Graf Dürckheim in London.

»Die Sehnsucht nach dem Geheimnis«

Rudi Tröger malt Gegenstände, ohne gegenständlich zu sein. Er malt Sichtbares und Unsichtbares. Aus diesem Widerspruch heraus entspringt eine höchst spannende Malerei der Schönheit, Vibrationen und Brüche. »Jedes Ding braucht sein Geheimnis«, sagt der Künstler. In diesem Geist gab Rudi Tröger jedem seiner Bilder in 60 Jahren Malerleben ein eigenes, zu ergründendes Wesen. Seine Kunst ist höchst ambivalent. Sie beschwört Poesie und Melancholie, schildert Schönheit und zerbrochene Illusionen, drückt neben der Harmonie das Einsame und Verlorene des Menschen, seine Ausgesetztheit in der Welt aus. Tröger malt das Leben und den Tod. Seine Malerei beschwört die Ganzheit und rührt an existenziellen Fragen. Das macht ihn zum Grenzgänger zwischen den Welten. »Malerei ist etwas anderes als Natur«, sagt der Künstler.

Zwischen Gegenstand und Abstraktion

Kompromisse mochte Rudi Tröger noch nie, auch nicht ein Sich-Anbiedern im offiziellen Kunstbetrieb. Unbeirrbar hält er an seiner zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion schwingenden Kunst fest. Dass ein Maler seiner Generation die gegenständliche Kunst nicht aufgibt, zeigt eine klare innere Entscheidung. Mitte der 1950er Jahre entbrannte in der Kunstwelt ein erbitterter Streit. Die Abstraktion war im Begriff, ihren Siegeszug als wichtigste Kunstrichtung der Nachkriegszeit anzutreten. Die gegenständlichen Maler wie Karl Hofer, Direktor der Hochschule der Künste in Berlin, fühlten sich in die Enge getrieben. Die Verfechter der neuen Abstraktion, darunter der Künstler Willi Baumeister und der Kunstkritiker Will Grohmann, vertraten ebenfalls vehement ihre Überzeugung. Beiden Lagern ging es um unterschiedliche Stilauffassungen, vor allem aber um gegensätzliche weltanschauliche Positionen. Hier das Bewahren der jahrhundertealten künstlerischen Tradition, dort die Forderung nach der absoluten Freiheit und die Lust am Experimentieren. Rudi Tröger studierte zu dieser Zeit an der Akademie in München. Er schloss sich nicht den neuen Strömungen an, sondern suchte konsequent seinen eigenen Weg.

Seit über 50 Jahren malt er erkennbare Gegenstände, ohne sich durch strenge Perspektivregeln und einen Proportionskanon binden zu lassen. Mit einem unverkennbaren Ausdruck teilt er uns menschliche Empfindungen und Emotionen mit. Seine Bilder stoßen uns auf die großen Bestandteile des Lebens: die Sehnsucht, die Einsamkeit, das Glück und den Verlust.

Rudi Tröger malt weder realistisch noch abstrakt – oder umgekehrt: er malt realistisch und abstrakt. Er lässt sich in die Strömungen des 20. Jahrhunderts einordnen und doch wie-

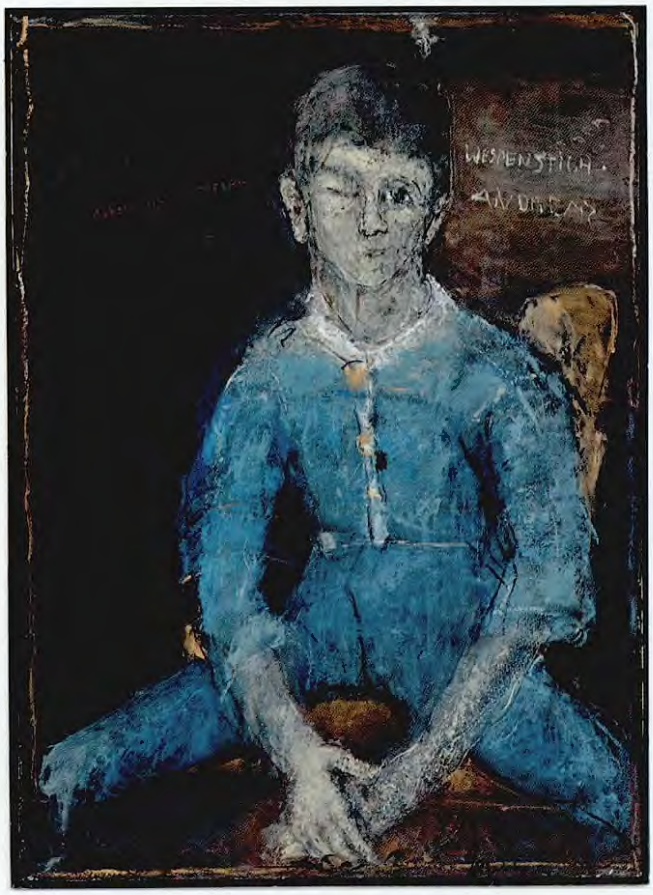
der nicht. Das macht ihn einzigartig. In seinen Bildern findet sich das Atmosphärische und rein Malerische des Impressionismus, die Intensität des Expressionismus, die Rätselhaftigkeit der Symbolisten, die Freiheit der lyrischen Abstraktion, aus der sich Tachismus und Informel entwickelten. Mit der Kunst der alten Dachauer Künstlerkolonie verknüpft Rudi Tröger vor allem zwei Namen: Adolf Hölzel und Oskar Coester. An Hölzel fasziniert Rudi Tröger das Subsummierende und die subtile Farbgebung, an Coester das Visionäre. Oskar Coesters Bilder wirken verdichtet und doch transparent. Sie sind rätselhafte, zarte Gebilde, deren oft übermalte Oberfläche eine gewisse Brüchigkeit ausstrahlt. Er ist das Bindeglied zur zeitgenössischen Dachauer Kunst und zu Rudi Tröger. Wie ein Magier lenkt Rudi Tröger den Blick auf das Sichtbare und führt ihn gleichzeitig in die unsichtbaren Zwischenräume. Von den sichtbaren Dingen ausgehend überschreitet er die Grenze zu dem, was hinter der Oberfläche liegt.

Familienbilder

Um 1965 entstanden Figuren- und Familienbilder, die eine Zeit der Suche markieren. Sie haben die Aura des Brüchigen und Rätselhaften, sind bisweilen aufgewühlte Zustandsschilderungen. *»Kindergeburtstag«* aus dem Jahr 1966 beschwört zweiflerische Gedanken herauf. Es ist nicht lustig und unbeschwert, was da am gemeinsamen Tisch vor sich geht, sondern zutiefst beunruhigend. Drei Personen sind dargestellt, zwei davon sitzen am Tisch: das Kind – ein Junge – vor sich einen Kuchen mit vier Kerzen, und der Vater. Das Geburtstagskind scheint sich nicht zu freuen, sein Gesichtsausdruck ist ernst. Der Vater, rechts am Tisch, beugt sich in bedrohlicher Haltung über ein Spiel, das eigentlich für den Sohn bestimmt ist. Die dritte Person sitzt abgerückt vom Rest der Familie auf einem Stuhl. Ihre Körperhaltung ist abgewandt von der Familie und unnatürlich verrenkt. Dem Betrachter zeigt sie sich mit weit gespreizten, nackten Beinen. Ihr Blick führt nach rechts, an den Familienmitgliedern vorbei. Die Figuren sind sonderbar bleich, fast körperlos. Der Raum, in dem sich diese Szene abspielt, ist nicht genau definiert, aber mit Farbsubstanz aufgeladen. Er ist von unbestimmter Tiefe, bietet keine Sicherheit, sondern öffnet sich wie ein schwarzes Universum. Zeichenhafte Formen in Grün und Rot bespielen als rätselhafte Andeutungen das Ambiente. Die Familie ist nicht Ort von Geborgenheit und unbeschwertem Kinderglück, sondern ein unbestimmtes Feld der emotionalen Triebkräfte.

Bildnisse

Große Figurenbilder sind still und gleichzeitig erzählend. Die Personen stehen im Bildzentrum, sind ganzfigurig und frontal dargestellt. Würdevoller Ausdruck, Versenkung und Sammlung auf Wesentliches sind festgehalten. In ihrer statischen Gebundenheit und lyrischen Zartheit erinnern diese Bilder an die Präsenz von Skulpturen. Voll Melancholie ist das Werk *»Ana im Garten«* aus dem Jahr 1983. Das Mädchen steht in seinem weißen Kleid mit der großen Schleife vor dem grünen Schopf der Weide. Ihre Pose ist ruhig, abwartend und erwartend. Links neben ihr spielt ein Junge mit einem kleinen Hund und mit Stöcken in der Form eines Andreaskreuzes. Die Farbe Rot kehrt im Bild mehrmals wieder: Im Spielzeug des Jungen, in der Schärpe des Mädchens, sie leuchtet neben der Figur als Schriftzug des Namens »Ana« auf und klingt in den flatternden Bändern des Strohhutes auf einem Stuhl zart aus. Der Maler teilt uns mit: Es ist Sommer im Garten. Für den abstrakten Maler Wassily Kandinsky war Rot die ideale Farbe, um das ungestüme Naturell junger Mädchen auszudrücken.



»Wespenstich – Andreas«, 1987. Acryl auf Leinwand, 76 x 55 cm Foto: W. Bayer

»Bildnis R.«, 1986. Acryl auf Leinwand, 184 x 124 cm Foto: W. Bayer

»K. mit Reif«, 1986. Acryl auf Leinwand, 116 x 97 cm Foto: W. Bayer

Auf diese Weise steht das Rot im vielsagenden Kontrast zum Weiß als Farbe der Unschuld und zum stummen Verharren der Gestalt.

Das Porträt *»Andreas mit Wespenstich«* oder *»Wespenstich – Andreas«* von 1987 gibt Rätsel auf. Der Junge sitzt breitbeinig auf einem Stuhl, hat die Hände auf der Sitzfläche übereinandergelegt. Die Pose wirkt trotz der aufmerksamen Haltung entspannt. Der Hintergrund changiert in dunklen Brauntönen, deren Undurchdringlichkeit von den beiden wie achtlos eingeworfenen Bildtiteln gestört wird. Der Junge wirkt aufgeweckt. Aber die Symmetrie des Gesichts ist gestört. Das rechte Auge ist zugeschwollen, nur mehr ein schmaler Strich. Ein Wespenstich hat das Gesicht verunstaltet. Der Übeltäter ist noch anwesend, surrt über dem Kopf von Andreas, als würde er die Wirkung des Stiches beobachten. Die Wespe ist ein Störenfried.

Sommeridylle herrscht hingegen im *»Bildnis R.«*, 1986 entstanden. Eine Reiterin mit Stiefeln, Reitkappe und Gerte in der linken Hand steht im Bildzentrum, ihr zur Seite ein hochbeiniger Jagdhund. Am rechten Bildrand ist eine Schaukel zu sehen, links, in einiger Entfernung, ein Reiter im Parcours. Jede Einzelheit scheint von Bedeutung, die Kleidung der Reiterin, der Hund, die Figuren im Hintergrund, der malvenfarbige Himmel. Es geht um die Gleichzeitigkeit des Sehens und die Aufhebung von Zeit und Raum. Die Leichtigkeit des Seins lädt zum Vergleich mit Max Liebermanns Malerei ein.

Aus demselben Jahr stammt *»K. mit Reif«*, ein sonniges Kinderbild. Der Junge ist gelb gekleidet, auch der Reif in seinen Händen ist gelb. Er befindet sich im Garten, die roten Blüten rechts und die bunten Spuren links im Mittelgrund zeugen davon. Sie führen die Darstellung in eine tiefenräumliche Entwicklung. Neben dem Jungen steht, vom Rund des Reifens umschlossen, ein Hund. Ein Saum fröhlichen Gelbs schließt das Bild nach oben hin ab. Der Kreis ist das Sinnbild der idealen Ordnung, der Bindung und Vollkommenheit. In diesem Bild ist die Welt im Gleichgewicht.

Landschaften und Gartenbilder

Einen weiteren Schwerpunkt in Rudi Trögers Schaffen bilden Landschaft und Garten. Anfang der 1960er Jahre entstanden Landschaften, die den Gegenstand weitestgehend aufgeben. Ende der 1970er Jahre malte er Bilder, die sich wie ein locker gewirkter Teppich auf der Leinwand entfalten. Der Bildraum ist hell, Farbe wird zu Licht. Rudi Tröger führt uns zur Wahrnehmung der Flächigkeit. Es geht um die atmosphärische Aufladung. Er bricht räumliche Strukturen auf und schafft einen Farbraum. Nicht nur ein Vergleich mit William Turners stimmungsvoller Lichtregie bietet sich an, auch zu Claude Monets späten Seerosenbildern lässt sich das Band knüpfen. Monet hat das Figürliche ebenfalls nie aufgegeben. Im Licht- und Farbrausch diente ihm der Gegenstand immer als Grundlage. Der Tröger-Kenner Siegfried Gohr bezeichnet Trögers Malerei als »Korrektur des Impressionismus«.

Eine späte Landschaft von um 2000 ist ohne Titel. Sie zeigt Schafherde vor einer Bergwand. In diesem lichtgetränkten Bergbild verdichtet sich sinnliche Wahrnehmung und spontaner Eindruck zur betörenden, ja biblischen Bildidee. Wir fühlen uns nicht nur von der sanften Melancholie seines großen *»Bergbildes«* nicht nur umgeben, sondern als ein Bestandteil von ihr. Damit offenbart Rudi Trögers Kunst auch eine Weltsicht, wie wir sie von der Romantik kennen. Die Natur ist nicht Abbild, sondern Ausdruck der menschlichen Seele.

Versuch einer Würdigung

Rudi Tröger nimmt niemals nur den einzelnen Gegenstand wahr. In seiner Kunst geht es um die Gleichwertigkeit der Gegenstände und um den ganzen, großen Zusammenhang. Er

Ohne Titel, »Großes Bergbild«, um 2000. Acryl auf Leinwand, 168 x 125 cm Foto: W. Bayer

intensiviert die Wirklichkeit. Oft gliedern Linien den Raum. Dieser »skripturale Duktus« dient auch dazu, die Gegenstände im Raum zu »halten«. Das Halten geschieht auch im Wortsinn. Rudi Tröger verortet die Figuren, indem er neben das seismografische Geflecht der Linien ihre Namen oder die Bildtitel als waagrechte Schriftzüge ins Bild setzt.
Neben der Harmonie drückt der Maler die Ausgesetztheit des Menschen in der Welt aus. Rudi Tröger malt Abschnitte des Lebens, Widersprüchlichkeiten, denen wir ausgeliefert sind, und uns doch so sehr wünschen, es wäre nicht so. Unausweichliche Höhen und Tiefen, die in jeder Szene unseres Daseins mitschwingen und uns bei jedem Wimpernschlag begleiten. Helligkeit und Dunkel gehören zusammen. Das Bild »Andreas mit Wespenstich« bringt diese Tragödie deutlich zum Ausdruck.
Rudi Trögers Bilder rühren an der Sehnsucht des endlichen Menschen nach der Unendlichkeit. Die Natur ist nicht Imitat, sondern Ausdruck der menschlichen Seele. Sie vermittelt etwas nicht Fassbares. Die dunklen und tiefgründigen, quasi realistischen Blumenstillleben des Spätwerks führen diesen Gedanken weiter. Rudi Tröger sagt: »Auch die Dunkelheit muss Licht haben.«

Zur Ausstellung erschien ein bei der Volksbank Raiffeisenbank Dachau eG erhältlicher Katalog mit dem Titel: Rudi Tröger. Werke 1960–2012. Herausgeber: Volksbank Raiffeisenbank Dachau eG (Kunst und Bank 5). Dachau 2013. 120 S., 15,– Euro.
Der Katalog enthält neben dem Grußwort des Schirmherrn, S. K. H. Herzog Franz von Bayern, Textbeiträge von Bärbel Schäfer, Kuratorin der Ausstellung, und Michael Semff, Leiter der Staatl. Graphischen Sammlung München.

Anschrift der Verfasserin:
Dr. Bärbel Schäfer, Dr.-Hiller-Straße 23, 85221 Dachau

»... der woll Edlgeborn vnd Gestrenge Herr ...«

Zum Tod des Pflegers Georg Viktor Stöckhl von Ottenburg 1653

Von Helmut Modlmayr

Pfleger Georg Viktor Stöckhl

Mitte Februar 1653 spürte der Ottenburger Pfleger Georg Viktor Stöckhl von und zu Ach (auch Steckhl) das nahe Lebensende. Am 14. Februar 1653 traf er deshalb seine letzten Verfügungen und ließ sie im Beisein von Zeugen aufschreiben, um alles wohlgeordnet zu hinterlassen. Als Zeugen waren anwesend: Johann Adam Wager, sein Amtskollege aus Massenhausen, der Fürholzer Pfarrer Johann Mittermayr und der Gerichtsschreiber von Massenhausen mit Namen Georg Deyrl. Stöckhl lag schwerkrank in seiner Kammer, legte noch die Beichte ab und empfing das Sterbesakrament. Zwischen 9 und 10 Uhr des folgenden Tages verschied er. Beerdigt wurde er wenige Tage später in der Pfarrkirche von Günzenhausen. Der in der Todesstunde anwesende Kollege aus Massenhausen meldete den Tod umgehend an die hochfürstlich-freisingische Hofkammer nach Freising. Dies war notwendig, weil eine rasche Bestandsaufnahme der Hinterlassenschaft zu erfolgen hatte, um Missbräuche zu verhindern. Im Testament bedachte der Verstorbene nicht zuerst seine Familie, sondern die Kirche und die Armen des Gerichtssprengels. Der Filialkirche St. Laurentius in Günzenhausen vermachte er 100 Gulden für eine Stiftungsmesse. Die Armen sollten 12 Gulden erhalten. Die nächsten Anverwandten erhielten 100 Gulden, seiner treuen Dienerin Barbara hinterließ er 12 Gulden. Seine verwitwete Schwester Maria Kärgl wurde als Universalerbin eingesetzt. Ihr dankte er für ihre »Schwesterliebe und Treue«. Sie hatte ihm zeitweise auch den Haushalt geführt.
Der Verstorbene war von 1630 bis 1653 Pfleger in Ottenburg. Schon sein gleichnamiger Vater war von 1599 bis 1613 Pfleger in Mitterfels gewesen, ebenso die Vorfahren in unterschiedlichen Positionen.[1]

»Obsignation« des Besitzes

Am 16. Februar 1653 ordnete die Freisinger Hofkammer die »Obsignation«, die gerichtliche Versiegelung des Nachlasses, durch den Massenhauser Pfleger Johann Adam Wager und den Hofkammersekretär Georg Philipp Finkh an.[2] Die Kommissäre fanden am besagten Tag die Frau des verstorbenen Pflegers und seine Schwester Maria Kärgl am aufgebahrten Leichnam in der vorderen Wohnstube vor. Nach Vorlesung der Anordnung machten sich die Beauftragten daran, das Schreibstübl mit den Amtssachen und Dokumenten zu versiegeln. Aus der benachbarten Schlafkammer durfte die Witwe aus der Reisetruhe drei Tisch- und ein Paar Leintücher entnehmen, ehe sie versiegelt wurde. Aus zwei Geldsäcken wurden vor dem Verschließen das für das anstehende Begräbnis benötigte Geld entnommen. Eine weitere Reise- und Kleidertruhe sowie die vorhandenen Getreidevorräte wurden ebenfalls obsigniert. Die Witwe durfte die für die Hausnotdurft, also für den täglichen Bedarf, notwendigen Mengen an Weizen, Korn, Hafer und Erbsen beiseitelegen.

Viehstand

Auch das vorhandene Vieh in der Ökonomie wurde genau verzeichnet, bevor die Nacht hereinbrach. Georg Philipp Finkh verzeichnete neun junge und alte Rösser, 13 Kühe, zwei Kälberkühe, zwei Stiere, acht Kälber, acht heurige Kälber, je zwei Geißen, Kitze und Böcke, 26 alte Schafe und 16 Lämmer. Obwohl Stöckhl 1632 bis 1634[3] und 1646 beziehungsweise 1648 in seiner Ökonomie großen Schaden erlitten hatte, war sein Viehbestand wieder erneuert worden.

Bargeld und Getreidevorräte

Nach der Versiegelung und Inventarisierung des Viehbestands verging einige Zeit. Erst am 8. März 1653 erging der Auftrag an die Hofkammerräte Franz Pemmer und Georg Philipp Finkh, das eigentliche Inventar über den gesamten Besitz des Verstorbenen in Anwesenheit der Verwandten und Erben aufzunehmen.
Am 10. März wurden die versiegelten Zimmer des Schlosses geöffnet und die darin befindlichen Objekte erfasst. Die Gerichtsakten, Stiftsregister (Einnahmebücher), Amtsrechnungen und Gerichtsprotokolle fanden sich in den Wohnstuben und im Schreibstüberl. An Bargeld waren 1450 Gulden vorhanden. Im fürstbischöflichen Getreidespeicher lagerten 64 Scheffel Dienstkorn, 17 Scheffel Gerste und vier Scheffel Hafer. Im privaten Getreidekasten des Pflegers fanden sich