



Neues zur Dischinger Pfarrkirche

Ursula Angelmaier

Heimat- und Altertumsverein
Heidenheim an der Brenz e.V.

Jahrbuch

1987/88

Jahrbuch 1987/88
des Heimat- und Altertumsvereins Heidenheim an der Brenz e.V.

Auszug

Neues zur Dischinger Pfarrkirche

Ursula Angelmaier

Herausgegeben vom Heimat- und Altertumsverein Heidenheim an der Brenz e.V.

Bearbeitet von Helmut Weimert

© Heimat- und Altertumsverein Heidenheim an der Brenz e.V., 1988, eBook-Version 2021

Alle Rechte vorbehalten

Jeder Aufsatz aus dem Jahrbuch wurde als eBook und PDF aufgearbeitet. Es wurde die Rechtschreibung dieser Zeit belassen. Die Aufsätze sind auf unserer Homepage

<https://hav-heidenheim.de>

zum kostenlosen Download bereitgestellt.

Die neuen Jahrbücher in Buchform werden nur noch in einer kleinen Auflage gedruckt. Die älteren Jahrbücher sind nur noch in wenigen Exemplaren verfügbar. Bei Bedarf bitte beim Vorstand anfragen.

Aus Mangel an Verfügbarkeit der Originalfotografien mussten wir die Bilder aus dem Buch übernehmen, was leider Qualitätsverluste verursacht hat. Sollten wir in irgend einer Weise Zugriff auf die Originalbilder erhalten, werden wir sie ersetzen.

Inhaltsverzeichnis 1987/1988

Dr. Wolfgang Hellwig	Zum Tod von Dr. med. Wolfgang Walz
Wolfram Benz	Die Schwäbische Alb – ein Land tropischer Korallen
Jürgen Bohnert	Die Totenberghöhle
Manfred Schäffler	Die Fledermaus-Fauna des Kocher-Brenz-Gebietes
Heinz Bühler	Zur frühen Geschichte Heidenheims und vergleichbarer Orte auf der Alb
Heinz Bühler	Zur Geschichte der Burg Herwartstein
Max Hummel	Geschichte der Herrschaft Kaltenburg
Ulrich Bürkle	700 Jahre Bolheim
Albert Fetzler	Reformation und Alltag im Brenztal
Hans Wulz	Weitere älteste Heidenheimer Familiennamen 1300 - 1600
Hans Wulz	Altes städtisches Besoldungswesen
Gerhard Schweier	Heidenheim als Familienname
Horst Moerferdt	Die Mühlen an der württembergischen Egau
Karl Müller	Schnaitheim und das Geschlecht der Schilling von Canstatt
Peter Heinzlmann und Herbert Jantschke	Der Schloßbrunnen Hellenstein
Ernst Guther	Die ländlich heidenheimische Tracht in ihrer Endphase
Ursula Angelmaier	Neues zur Dischinger Pfarrkirche
Albert Bartelmeß	Als Giengen zu Württemberg kam (1802) – die Situation der Reichsstadt am Ende ihrer Selbständigkeit
Gerhard Schweier	1989: 175 Jahre Heidenheimer Kinderfest
Helmut Weimert	Vor 150 Jahren: Abbruch des Unteren Torturms in Heidenheim
Gerhard Lutz	Die evangelische Kirche in Mergelstetten und die Sakralarchitektur Karl Alexander Heideloffs
Karl Hodum	Die Anfänge der Städtischen Musikschule Giengen an der Brenz
Markus Baudisch	100 Jahre Kreiskrankenhaus Heidenheim
Roland Riegger	Auf der Suche nach einer vergessenen Zeit: Der Künstler Rolf Nesch
Roland Würz und Markus Baudisch	50 Jahre in seinen heutigen Grenzen: Der Landkreis Heidenheim
Ulrich Müller	Polnische und jüdische Lager in Heidenheim 1945 - 1949
Hans Wulz	Der Heidenheimer Kirchenbaumeister Hermann Mayer
Michael Benz	Die Währungsreform 1948
Wolfgang Hellwig	Der Heimat- und Altertumsverein Heidenheim in den Jahren 1987/1988

Neues zur Dischinger Pfarrkirche

Ursula Angelmaier

Die Pfarrkirche St. Johannes in Dischingen gilt nicht nur als bedeutendster Sakralbau des 18. Jahrhunderts im Kreis Heidenheimⁱ, sondern auch als einer der qualitativsten und aufschlußreichsten Kirchenräume des beginnenden Frühklassizismus in Schwabenⁱⁱ. Unser Kenntnisstand über ihre Entstehung und Besonderheit ist verhältnismäßig gut. Pfarr- und Gemeindechronikⁱⁱⁱ berichten über die Planung des Bauvorhabens, nennen das Jahr der Grundsteinlegung sowie den Namen des Baumeisters. Einige an der Ausstattung des Kirchenraums beteiligte Maler geben sich durch eine Signatur zu erkennen. Dem relativ hohen Rang der Architektur ist es zu verdanken, daß unsere Kirche schon öfters Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen war^{iv}. So scheint alles Wesentliche gesagt. Ein Aktenfund im Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv in Regensburg lehrt uns jedoch, daß vieles sich bisher unserer Kenntnis entzog.

I. Die Finanzierung des Baus

Ein so prächtiger Bau wie die Dischinger Pfarrkirche hätte ohne die Patronatschaft des Hauses Thurn und Taxis nicht entstehen können. Doch wurde er nicht, wie bisweilen behauptet^v, allein aus dem fürstlichen Budget finanziert. Kirchenrechtlich war der Patronatsherr in Bausachen nur unterstützend zur Kasse zu bitten. Zunächst mußte das Kirchenvermögen, das sog. Heiligen oder Fabrikgut, erschöpft werden^{vi}. Wie die Kosten im Falle unserer Kirche aufgestellt wurden, können wir aus einigen Briefen der Jahre 1765 und 1766 ungefähr erschließen.

Am 23. September 1765 wendet sich Fürst Alexander Ferdinand an den Verwalter des Kirchenvermögens, den Bischof von Augsburg^{vii}. Er berichtet von dem „vielfältigen unterthänigsten Anbringen“ seiner Untertanen im Marktflecken Dischingen, daß die dortige Pfarrkirche zu klein sei. Da öfters die Ehre Gottes darunter leiden müsse, habe er bereits den Bau einer von Grund auf neuen, ausreichend großen Kirche beschlossen.

Der Grundriß, „nach welchem das Langhaus alleinig 88 Schuh in der Länge und 54 in der Braithe halten solle“, sei schon fertig und das Vorhaben von Baumeister Dossenberger auf 18000 Gulden veranschlagt worden, „ohne des innerlichen Decors zu gedenken“. Der Fürst rechnet mit der Zustimmung des bischöflichen Vicariats und schickt zur Regelung der Concurrenz Hofrat und Amtmann Wölfle sowie Pfarrer Heußler, versehen mit Rechnungen und Dokumenten, nach Augsburg.

In einem Decret vom 25. September 1765 wird das Projekt vom bischöflichen Vicariat genehmigt^{viii}. Zur Finanzierung soll von der „Fabrica“ und deren Filialen vier Tagwerk Mahd sowie der zur St. Gotthard-Kapelle^{ix} gehörende Wald veräußert werden. Außerdem dürfen die Gelder der Leprosen-Pflege zum Bau verwendet werden, wobei jedoch ein Teil zur Unterstützung Bedürftiger zurückbehalten und auf Zins angelegt werden soll. Der Abbruch von St. Gotthard wird unter der Bedingung gestattet, daß „die Fundation dieser Capellen der Pfarrfabrica incorporiert, auch in der neuen Pfarrkirchen ein Altar zu Ehren dieses Heiligen errichtet“ werde.

Dieser von Augsburg gestattete Beitrag belief sich auf 9000 Gulden, wie wir aus einer Abrechnung Wölfles vom 3. September 1769 erfahren^x, also auf die Hälfte der Baukosten. Die andere Hälfte sowie die Ausstattungskosten fielen demnach dem Patronatsherrn zu.

Die Durchführung des Augsburger Dekrets war jedoch mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Wie Wölfle am 25. Juni 1766 nach Regensburg berichtet, waren die zum Kirchenbau überlassenen „heiligen Wiesen“ bisher an Dischinger Bürger verpachtet^{xi}. Einer von ihnen, der Fröhmesser, weigert sich nun, das Grundstück herauszugeben, da er es schon 20 Jahre innehat. Der Amtmann rät, nicht nachzugeben, weil der Fürst nun der Eigentümer sei, aber auch, weil die Wiesen für das Vieh der – dem Fürst gehörenden – Guldesmühle nötig seien, wo von jeher ein Mangel an Heu und Öhmd bestehe. Der Fröhmesser dagegen besitze kein Vieh, sondern handle mit dem Heu, womit er mehr einnehme, als er Pacht zahle. Der Fürst ist mit dem Vorschlag, die „4 Tagwerkh Wiesen zu unserem Besten auf die Guldes Mühl zu ziehen“, dankbar^{xii}. So läßt er dem Fröhmesser ausrichten, daß „wir erwehnte uns überlassene Grundstücke ein für allemahl selbst benutzen, und von der demahlen gemachten Einrichtung nicht mehr abgehen werden.“

Ein anderer Vorschlag zur bestmöglichen Nutzung der vom bischöflichen Vicariat überlassenen Wiesen kommt von Oberamtmann Reichlin von Meldegg^{xiii}. Er sieht nun die günstige Gelegenheit, den alten Russelhof^{xiv}, dem es an Wiesengrund fehle, wieder in seinen vormahligen Stand zu versetzen und „dadurch das herrschaftliche Interesse an Gilth und Zehendte zu verbessern“. Der Fürst findet auch an dieser Idee Gefallen, doch gibt er zu bedenken, daß der Russelhof „der allgemeinen Sage nach“ deshalb eingegangen sei, weil es dort für Mensch und Vieh an genügend Wasser fehle^{xv}. Er rät dies genau zu überprüfen. Auch Wölfle, dem er eine Abschrift des Reichlinschen Schreibens schickt, bittet er, dieses Projekt „wohl zu examinieren“^{xvi}.

Wir erfahren nicht, wie die Wiesen letztendlich verwendet wurden, doch die Verhandlungen zeigen, daß man auf

fürstlicher Seite bei der Erfüllung der Patronatspflicht auch den eigenen Vorteil nicht vergaß.

II. Architektur und Stuck.

Der Pfarrkirche zu Dischingen kommt innerhalb des Dossenberger-Oeuvres besondere Beachtung zu (Abb. 1). Sie ist der größte und zugleich interessanteste Bau des Wettenhausener Meisters, denn sie zeigt wie kein anderes seiner Werke den Übergang zum Frühklassizismus^{xvii}. Gerade aber an den Stellen, wo der neue Stil sich offenbart, muß Kritik geübt werden. Dies betrifft vor allem die Deckenbildung und Ausstuckierung. Die nüchterne Flachdecke des Langhauses mit der hart geknickten Voute paßt wenig auf die zur Mitte hin ausschwingenden Längswände. Sie beschneidet jäh die in den Wänden angelegte, die Querachse betonende Raumaufweitung. So entsteht ein Bruch zwischen der raumausgreifenden, zentralisierenden Tendenz in der Wandzone und der knappen, kantigen, die Längsrichtung betonenden Deckenbildung. Die Stuckgliederung tut das ihre dazu, die den Wänden innewohnenden Kräfte zu hemmen. Indem die Pilaster auch die ausschwingenden konkaven Wandstücke besetzen, machen sie diese den geraden gleich. Statt das differenzierte Wandrelief zu betonen, bilden sie eine gleichförmige Reihe. Da sie auf hoch ansetzenden schwachen Konsolen stehen und relativ kurz sind, können sie mit den viel höheren Proportionen der mittleren Wandnische und der seitlichen Fenstergruppen nicht konkurrieren. Letztere werden durch das in Scheitelhöhe der unteren Fenster sitzende Abschlußgesims sogar zerschnitten. Die Rundfenster werden aus der unteren Ordnung ausgeschieden und dem Obergeschoß zugeordnet. Dieses wird ebenfalls von Pilastern gegliedert, obwohl die gekrümmte Wandpartie dafür denkbar ungeeignet ist. Hier wird vollends klar, daß die Stuckgliederung die architektonische Beschaffenheit ignorieren soll, auch um den Preis solch widersinniger Gebilde wie der geknickten Pilaster. Diese besitzen trotz ihres Knicks genügend vertikale Kraft, um von der Nischenbildung nach oben abzulenken und dadurch der Zentralisierung entgegenzuwirken. Ein unabhängiges eigensinniges Gliederungssystem hat sich der Wände bemächtigt. Diese Diskrepanz ist typisch für den beginnenden Klassizismus, der die im Rokoko so beliebte Einheit von Architektur und Stuck zerbrechen und klar zwischen Wand und bloß aufgelegter Dekoration unterscheiden will. Dennoch – zu gewaltsam ist die neue Gliederungsweise dem eher traditionellen Bau aufgezwungen worden, als daß man hierin eine von Anfang an beabsichtigte Wirkung sehen könnte. Der in der Dischinger Kirche vorgeführte „Kampf zweier Systeme“^{xviii} erlaubt kaum, eine Entstehung aus einem Guß anzunehmen. Die neu aufgefundenen Akten können die Vermutung eines Planwechsels bestätigen.



Abb. 1: Pfarrkirche Dischingen

Ein Entwurf Joseph Dossenbergers

Unter den Schriftstücken befindet sich ein bisher unbekannter, von Joseph Dossenberger signierter Riß^{xix} (Abb. 2), der zweifellos einen Längsschnitt durch das Langhaus der Dischinger Kirche darstellt. Die Ausbuchtung der Wand, die Fensterformen und deren Verteilung, die Pilaster, die Rahmung der Deckengemälde, selbst die Rocaille-

Verzierung ist leicht wiederzuerkennen. Und doch stellt dieser Entwurf nicht die direkte Vorlage zur Ausführung dar. Statt der hart aufgesetzten Decke des heutigen Baus zeigt er ein seichtes Gewölbe, das auf einer schön geschwungenen Hohlkehle aufliegt. Diese wird nicht von kompletten Pilastern, sondern von spangenartigen Leisten gegliedert, die sich der Kehlenform mühelos anpassen. Wie die Pilaster der Ausführung sitzen sie genau da, wo sich die Wand in konkaven Schwüngen ausweitet. Doch anstatt wie dort diese Stellen glattzubügeln, nehmen sie die Krümmung und Ausschwingung in sich auf. Damit leisten sie ihren Beitrag zur Betonung der Querachse, die durch die ins Gewölbe einschneidende Mittelnische bewirkt wird. Volle Rocaillen, hohe flankierende Pilaster und ein (flüchtig skizzierter) Altar unter dem Fenster verleihen dieser Nische Nachdruck und unterstreichen damit die zentralisierende Tendenz des Raumes. Die Pilasterordnung ist nicht nur auf die mittlere Ausbuchtung, sondern auch auf die seitlichen Fenstergruppen abgestimmt. Der Architrav stimmt mit der Scheitellinie der unteren Fenster, das Abschlußgesims mit der Rundfenstermitte überein. So betonen sich die einzelnen Elemente gegenseitig und bilden eine auf einen Blick erfäßbare Fenster-Pilaster-Figur. Architektur und Stuckierung stehen in harmonischem Einklang.

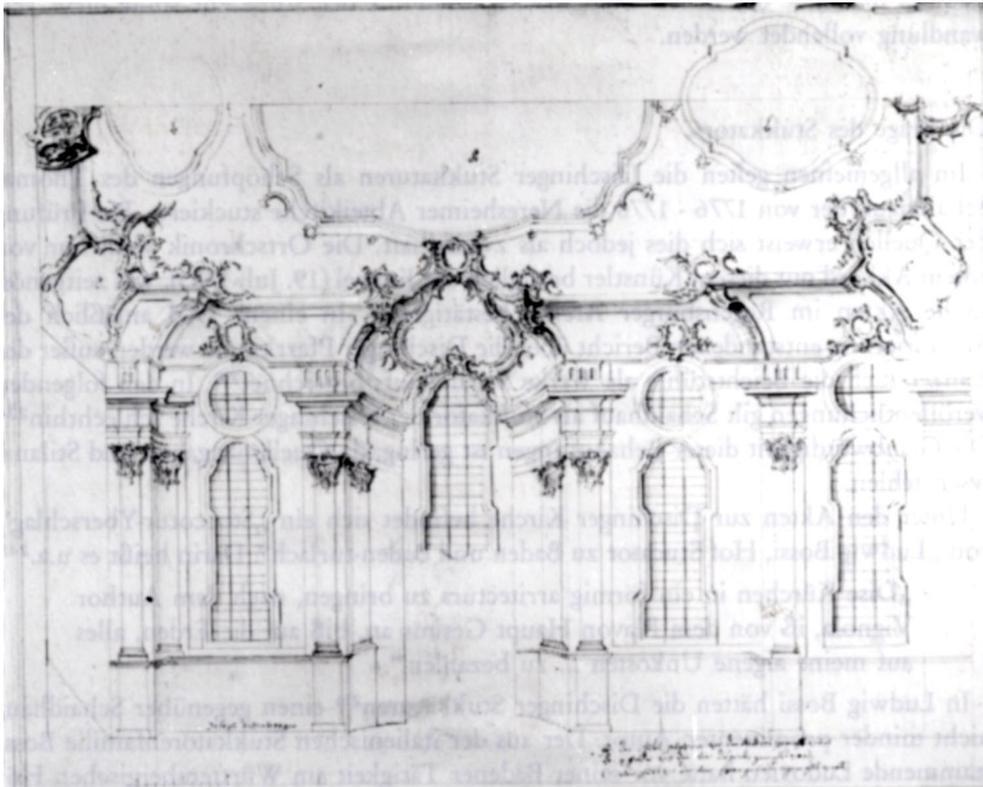


Abb. 2: Entwurf Joseph Dossenbergers für das Langhaus der Dischinger Pfarrkirche (57x45 cm); Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, Regensburg

Gegenüber diesem einheitlichen, aber traditionellen Entwurf werden in der Ausführung vor allem Deckenbildung und Pilastergliederung verändert, also genau jene Bereiche, die unsere Kritik hervorriefen. Die naheliegende Vermutung, daß der Planwechsel vor Einziehung der Langhausdecke erfolgte, wird durch die Aussage eines Zeitgenossen bestätigt. Wölfler berichtet von einer kritischen Bemerkung J.B. Enderles, der am 12. März 1770 zur Begutachtung des Chorfreskos nach Dischingen geholt wurde^{xx}:

„ ... in diesem Langhaus seye fürnehmlich zu bedauern, daß der von dem Baumeister vorgehabte Form eines Gewölbs wider abgethan und dagegen eine flache Decke gemacht worden; und gleichwie jener Form dem Gotteshaus ein prächtiges Ansehen machen würde, so wäre sein Gutachten, daß desthalben wider eine Abänderung geschehen sollte, indeme der Kosten höchstens auf ein baar hundert Gulden komen könnte.“

Trotz dieser Kritik erfolgte keine Abänderung. Denn es ging ja nicht um die Veränderung des einen oder anderen Details, sondern um die grundsätzliche Umgestaltung des Raumes im Sinne des neuen Geschmacks. Mit Hilfe der Stukkatur sollte diese Verwandlung vollendet werden.

Die Frage des Stukkators.

Im allgemeinen gelten die Dischinger Stukkaturen als Schöpfungen des Thomas Schaidhauf, der von 1776 - 1778 die Neresheimer Abteikirche stuckierte. Bei Prüfung der Quellen erweist sich dies jedoch als zweifelhaft. Die

Ortschronik weiß nur von einem Akkord mit diesem Künstler bezüglich der Kanzel (19. Juli 1783), was zeitgenössische Akten im Regensburger Archiv bestätigen^{xxi}. In einem 1903 anlässlich der Restaurierung entstandenen Bericht über die Dischinger Pfarrkirche werden außer der Kanzel auch die Beichtstühle als Werke Schaidhaufs bezeichnet^{xxii}. In den folgenden Veröffentlichungen gilt Schaidhauf als Stukkator der Dischinger Kirche schlechthin^{xxiii}. Die Glaubwürdigkeit dieser Behauptungen ist gering, da Quellenangaben und Stilanalysen fehlen.

Unter den Akten zur Dischinger Kirche befindet sich ein „Stoccotur-Yberschlag“ von „Ludwig Bossi, Hof Stucator zu Baden und Baden-turlach“. Darin heißt es u.a.^{xxiv}:

„Dise Kürchen in ein förmig arritectura zu bringen, nach dem Author Vignola, iß von dem Plavon Haupt Gesims an, biß auf die Erden, alles auf meine aigene Unkosten ... zu bezahlen.“

In Ludwig Bossi hätten die Dischinger Stukkaturen^{xxv} einen gegenüber Schaidhauf nicht minder prominenten Autor. Der aus der italienischen Stukkatorenfamilie Bossi stammende Ludovico hatte vor seiner Badener Tätigkeit am Württembergischen Hof die Stelle des Prinzipalstukkators inne. Unter Philippe de la Guêpière war er in den sechziger Jahren an der Dekoration des Neuen Schlosses in Stuttgart, des Seehauses (Monrepos) in Ludwigsburg sowie der Solitude beteiligt. Bei dem Franzosen lernte er die bereits zum Frühklassizismus überleitende Dekorationsform des „goût grec“ kennen, die er 1765/66 nach Würzburg exportierte (Vestibül und Stiegenhaus der Residenz)^{xxvi}. Um 1770 stuckierte er unter Pierre Michel d'Ixnard mehrere Räume im Kloster St. Blasien.

Sollte sich die Dischinger Pfarrkirche in diese Werke einreihen dürfen? Ein stilistischer Vergleich spricht eher dagegen. Ein System von Gurtbändern und Stichkappen gliedert die flachen Decken der Vestibüle in Stuttgart und Würzburg. Ovale oder runde Felder sind darin eingepaßt. Flechtbänder, Rosetten und Profilstäbe schmücken die Gliederungselemente in zurückhaltender Weise. Getragen wird dieses Deckensystem von vollinstrumentierten Säulen oder Pilastern. Ein ruhiger, harmonischer Gesamteindruck entsteht.

Nichts von alldem in unserer Kirche. Die vielen Ecken und Brüche in Rahmen und Gesimsen, die flammende Ornamentik, die einander widersprechenden Prinzipien lassen keine vergleichbare Geschlossenheit entstehen.

Der einzige Hinweis, den Bossi über die Art seiner in Dischingen beabsichtigten Dekoration gibt, ist, daß sie „nach dem Author Vignola“ und „nach dem rechten gusto“ geschaffen sein soll. Doch besagt dies lediglich, daß er sich bei der Gestaltung der Säulenordnungen an das Lehrbuch des Giacomo Barozzi da Vignola halten will, an die „Regola delli cinque ordini dell'arritectura“ (1562). Auch bei seinem Würzburger Auftrag beruft sich Ludovico Bossi auf Vignola, worin er seine Herkunft von La Guêpière zu erkennen gibt. Denn dieser bevorzugt ausdrücklich die Regola Vignolas vor den – sicher anspruchsvolleren – Veröffentlichungen Palladios, Serlios oder Scamozzis.^{xxvii} Unter einer „quatratür“ nach dem Autor Vignola versteht Bossi also eine Dekoration im „goût grec“, wie sie in den Vestibülen des Stuttgarter und Würzburger Schlosses, nicht aber im Langhaus unserer Kirche zu finden ist.

Allem Anschein nach führte der Kostenüberschlag Bossis nicht zum Vertragsabschluß. Vielleicht lag es an dem hohen Lohn, den er verlangte. 6000 fl. – also ein Drittel der gesamten Baukosten allein für die Stuckierung – war die Geheime Kanzlei, die sonst um jeden Kreuzer feilschte, sicher nicht zu zahlen bereit. So handelt es sich bei dem Überschlag Ludwig Bossis wohl nur um eines von mehreren Angeboten, die von fürstlicher Seite unverbindlich eingeholt wurden. Darauf deutet auch der Umstand, daß Bossi die Kosten für den Choraltar (zusätzliche 2000 fl.) auflistet und damit verrät, daß er mit den derzeitigen Gegebenheiten der Dischinger Pfarrkirche nicht vertraut war. Sein Schreiben ist zwar nicht datiert, doch kann er sich erst ab 1771 „Hof Stucator zu Baden und Baden-turlach“ nennen, da erst dann die beiden Markgrafschaften vereint waren. Zu dieser Zeit aber stand der Hochaltar unserer Kirche bereits an Ort und Stelle (vgl. IV.).

Es besteht vielmehr der Anlaß, den Stukkator in der Person des Architekten zu suchen. Daß Dossenberger auch stuckierte, ist durch eine Selbstaussage sowie durch mindestens einen Rechnungsbeleg bekannt^{xxviii}. Einen so schönen Beweis wie unseren neu aufgefundenen Riß gab es bis jetzt jedoch nicht. Während die bisher bekannten Entwürfe Dossenbergers Grundrisse und Außenansichten zeigen, gibt der Längsschnitt der Dischinger Pfarrkirche Gelegenheit, den Architekten auch als Entwerfer von Stukkaturen zu bewundern. Die leicht und schwungvoll, aber dennoch präzise gezeichneten Rocailles können als Vorlagen für die ausgeführte Stuckierung betrachtet werden.

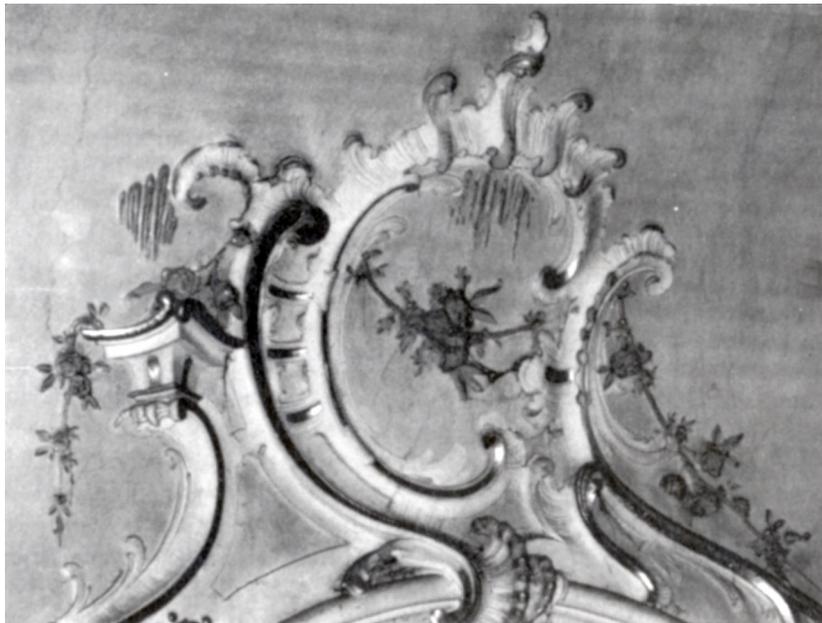


Abb. 3: Rocaille über einem Rundfenster im Langhaus der Dischinger Pfarrkirche

Dies gilt nicht nur für Form und Verteilung der Ornamente, sondern auch für typische Details, wie die glatten Partien in den Muschelrändern oder die stark erhabenen Knorpelrücken, die sich z.B. um Fensterprofile klammern (Abb.3). Die Abänderungen gegenüber dem Entwurf sind ein Zugeständnis an den inzwischen gewandelten Geschmack. Die in der Ausführung viel häufiger als im Riß zu findenden mageren Blumengirlanden erinnern in der Art, wie sie zu Seiten der Rocaille herabhängen, an klassizistische Lorbeergirlanden, die über Medaillons oder Urnen gelegt sind. Auch die Vorliebe, in die geschwungenen Formen Gebäckstücke einzubauen und damit die unbestimmten Naturformen zu „architektonisieren“, ist ganz im Sinne des Klassizismus. Ebenso die Neigung, die für das Rokoko typische Asymmetrie zugunsten symmetrischer Gebilde, wie z.B. über den Fresken tragenden Kartuschen, aufzugeben. So hat nicht nur die Pilastergliederung, sondern auch der ornamentale Schmuck gegenüber dem ursprünglichen Riß einen Stilwandel durchgemacht.

Natürlich könnte ein anderer auf der Grundlage des Dossenberger-Entwurfs die Stuckierung dem neuen Geschmack angeglichen haben. Doch einiges deutet auf den Meister selbst. Da ist zunächst ein Brief Dossenbergers, den er am 20. April 1772 von Wettenhausen nach Dischingen schreibt^{xxx}. Darin bittet er, mit dem soeben zur Ausmalung der Kirche eingetroffenen Maler sprechen zu dürfen,

„ ... daß er sich darnach zu richten weiß, wie hoch in der Seytten die Architektur gefiert werden und wie die Eintayllung des Plavon gericht werden solle...“

Daraus geht hervor, daß Dossenberger für die Stuckgliederung an Wand und Decke verantwortlich ist. Hat er auch selbst Hand angelegt? Eine kleine Bemerkung könnte dies bestätigen. Im Akkord des Faßmalers Johann Christoph Kuhn aus Dischingen, der im Sommer 1785 die von Schaidhauf geschaffene Kanzel vergolden soll, heißt es^{xxx}: „... ober der Tür auf der Mauer hat es eine Maschen und Behänck, wo der Dossenberger gemacht hat ...“

Diese vagen Hinweise rechtfertigen eine Zuschreibung an den Baumeister jedoch erst dann, wenn sie einem stilistischen Vergleich standhalten. Die Pfarrkirche in Oberndorf bei Donauwörth, die Dossenberger baute und für deren „quatratrur arbeith“ er 1773 bezahlt wurde, zeigt wie die Dischinger Kirche Wandpilaster mit korinthisierenden Kapitellen und Triglyphenfries, eine ähnliche Plafondeinteilung und in der Voute – die hier wirklich so bezeichnet werden kann – an den gleichen Stellen Fresken tragende Rokokokartuschen.^{xxxi} Selbst die für die Dischinger Stukkaturen als typisch erkannten glatten Partien in den Muschelrändern, die erhabenen Knorpelrücken sowie die mageren, von den Rocailles herabhängenden Blütengirlanden finden wir hier wieder. Dennoch wirkt die Oberndorfer Stuckierung ganz anders als die unserer Kirche. Dies mag an ihren im Vergleich zu Dischingen geringen Ausmaßen liegen, wodurch jede Rocaille zum Greifen nah ist, und an der anderen Farbgebung: Der einheitliche graue Anstrich läßt die Ornamente weich und voll erscheinen. Das Weiß der hoch angebrachten Dischinger Rocailles, das nur durch die zarten Goldränder akzentuiert ist, wirkt vornehm kühl, fast hart^{xxxii}. Es liegt aber auch an der zum Teil geringeren Qualität des Oberndorfer Stucks. Scheint das Dischinger Muschelwerk tatsächlich aus einer knorpeligen Materie geschaffen und nur ganz leicht an die Wand geheftet zu sein, so können viele der dortigen Ornamente über ihren breiigen Urstoff nicht hinwegtäuschen. Flacher im Relief, gröber im Detail und spannungsloser in der Komposition wurden sie wahrscheinlich von einem weniger begabten Handwerker hergestellt. Die Anlage der „quatratrur arbeith“ beider Kirchen ist dagegen sicher demselben

entwerfenden Künstler zu verdanken. Es ist anzunehmen, daß Dossenberger eher in der Dischinger Kirche, als dem bedeutenderen Auftrag, selbst Hand anlegte, zumal sich deren Rocailles durch dieselbe schwungvolle Leichtigkeit wie die des von ihm signierten Risses auszeichnen. Die Ausstuckierung der Oberndorfer Kirche mag er zum Großteil einem Gesellen überlassen haben, der sich das Werk seines Meisters zum Vorbild nahm.

Dennoch bleiben wesentliche Unterschiede, die darin gründen, daß die Oberndorfer Kirche traditioneller verstanden ist. Die Hohlkehlenzone ist – dem ursprünglichen Riß für die Dischinger Kirche sehr ähnlich – ornamental stuckiert, wodurch die Einheit zwischen Architektur und Dekoration im Sinne des Rokoko bewahrt bleibt. Doch zwingt auch dies nicht, in Dischingen den Eingriff eines anderen, fortschrittlicheren Künstlers zu suchen, da die Modernität ihrer Ausstattung der Auftraggeber verursacht haben kann^{xxxiii}. Alles in allem, scheint eine Zuschreibung des Dischinger Stucks an Dossenberger gerechtfertigt zu sein – gerechtfertigter als eine Zuschreibung an Ludwig Bossi oder gar an Thomas Schaidhauf, die weder archivalisch, noch stilistisch fundiert ist.

Der Baubeginn.

Wie die Dischinger Chroniken berichten, wurde im Jahr 1769 in Anwesenheit des Fürsten Alexander Ferdinand der Grundstein der neuen Pfarrkirche feierlich eingesegnet. Die Bauarbeiten gelten 1771 als abgeschlossen, wohl aufgrund der in der Ortschronik zu lesenden Nachricht, der Hochaltar sei in diesem Jahr aufgestellt worden. Doch gibt es Gründe, an dieser inzwischen fest in der Literatur verankerten Entstehungszeit zu zweifeln.

Zu diesen gehört zunächst die bereits erwähnte Nachricht, daß der Grundriß sowie der Kostenüberschlag Dossenbergers schon im September 1765 vorlagen. Sodann die ebenfalls schon genannte Kostenaufstellung Wölfles vom September 1769, aus der wir erfahren, daß Dossenberger bereits im Jahr 1766 mehr als 5500 fl. erhielt, also fast ein Drittel der veranschlagten Baukosten. Außerdem hat sich der Text für eine Bauinschrift erhalten, der die Jahreszahl 1766 trägt^{xxxiv}. Doch all diese Hinweise machen einen Baubeginn vor 1769 lediglich wahrscheinlich. Den Beweis liefert erst die Entdeckung, daß der Chor unserer Kirche im Frühsommer 1769 ausgemalt wurde. Davon soll im folgenden die Rede sein.

III. Die Fresken

Aufgrund einer Signatur im Langhausfresko gelten die Deckengemälde in Chor und Langhaus als Werke eines gewissen Gabriel P. Lucello. Wie die Signatur wird auch die darunter befindliche Jahreszahl für alle Fresken beansprucht, wobei sich in der Literatur irrtümlich das Jahr 1771 statt 1772 festgesetzt hat. Die Stilunterschiede zwischen Chor- und Langhausmalerei werden – sofern berücksichtigt – als Anpassung an die verschiedene Raumauffassung erklärt^{xxxv}. Unsere Akten belehren uns eines Besseren.

Der Maler des Chorfreskos.

Vom 26. Juni 1769 hat sich ein Kontrakt „wegen Malerei der Markt Tischinger neuer Pfarr-Kirchen“ erhalten, der besagt, daß der Maler Schöpff aus München „dies Jahr den Anfang bey gedachter Kirchen machen und den Plafond in dem Chor mahlen solle...“^{xxxvi}. Es wird verabredet, daß er ein 32 Schuh langes und 18 Schuh breites Feld nach dem besiegelten Riß noch in diesem Sommer herstellen solle, wofür er 400 fl. in zwei Raten – zu Beginn und nach Abschluß der Arbeit – erhalten solle.

Dieser Vertrag macht vollends klar, daß der Baubeginn der Dischinger Kirche vor dem Jahr 1769 erfolgt sein muß. Aber nicht nur das! Eine ebenso große Überraschung bietet die Erwähnung des Malers Schöpff, eines im Zusammenhang mit unserer Kirche nie gehörten Namens. Diesem Manne sind in unserer Akte zehn weitere Schriftstücke gewidmet, die uns Zeuge eines recht betrüblichen Malerschicksals werden lassen.

Der erste Brief Schöpffs, vom 13. November 1769, gibt noch keinen Anlaß zur Beunruhigung^{xxxvii}. Er bittet darin den Geheimsekretär Becker, für 150 fl. die Deckenmalerei mit Gold verzieren zu dürfen, damit sie neben dem reich vergoldeten Choraltar bestehen könne. Doch schon im nächsten Brief, vom 25. Dezember 1769, zeichnet sich die Tragödie ab^{xxxviii}. Nach umständlichen Höflichkeitsfloskeln erklärt Schöpff, er habe viel mehr gemalt, als im Akkord gefordert sei, was ihn 300 fl. aus seinem „eigen Sach“ gekostet habe. Da er seine drei Gesellen ausbezahlen mußte und „weder logie noch allermindestes zu genießen hatte“, blieb er beim Adlerwirt 171 fl. schuldig. Nun habe er Kleider und „pagage“ versetzt. Und obwohl jedermann seine Malerei vortrefflich fände, habe keiner bisher die Arbeit untersucht, was er nun von der Hohen Kanzlei erwarte. Doch wolle er „nicht überlästig fallen wegen Gelts und gern erwarten auf den Sommer“. Er sei nicht auf Gewinn aus, sondern wolle die Arbeit nur recht machen, weshalb er alles andere auf die Seite gesetzt habe. In welcher verzweifelter Lage sich der Arme befindet, macht der Ausruf: „Hoffe also nicht verdient zu haben, daß man mich sucht zu vertilgen allhier“ offenkundig. Zwischen allerlei Bitten und Flehen bemerkt er, daß er gerade an Zeichnungen für das Langhausplafond arbeite. Außerdem erwähnt er einen „durchreisenden vornehmen Mahler“, der „dies gemalte Plavon im Chor auf 1500 Gulden Verdienst gesetzt“ habe.

Die erhaltene Kostenaufstellung für die Zeit vom 26. Juni bis zum 20. Dezember, verfertigt von Schöpf am 24. Dezember 1769, war diesem Brief wahrscheinlich beigelegt^{xxxix}. Für sich selbst, seine drei Gesellen, eine Magd (Ehefrau?) und ein Kind werden Reisekosten sowie Auslagen für Kost und Logie aufgelistet, außerdem die Entlohnung der Gesellen und die Ausgaben für Farben und Geräte. Die Summe dieser Aufstellung beläuft sich auf 722,30 fl., „ohne Kleidung und andere Nothwendigkeiten des Hauswessens“. Ein Lohn von 400 fl., wie im Vertrag vorgesehen, erscheint daneben tatsächlich als Hungerlohn. Waren die fürstlichen Beamten wirklich rücksichtslose Ausbeuter? Oder nahm es dieser Maler mit der Wahrheit nicht so ganz genau?

Jedenfalls hat er einen Fürsprecher gefunden. In einem an den Fürsten höchstpersönlich gerichteten Schreiben in französischer Sprache und schönster Schrift nimmt sich ein Unbekannter der Sache des Unglücklichen an.^{xi} Daraus erfahren wir, daß „Jean Baptiste de Schöpf Peintre de S.A. Electorale de Bavière“ nach Vollendung des geforderten Chorfreskos feststellte, daß zuviele leere Flächen übrig geblieben waren. Diese füllte er durch Hinzufügen verschiedener Architekturstücke und einer Menge Figuren. Zuvor hatte er sich zwar mit den zuständigen Personen abgesprochen, aber keinen neuen Akkord abgeschlossen. Da das Fresko nun im Vergleich zum ursprünglichen Entwurf zwei Drittel mehr an Ausdehnung besitzt, fühlt er sich befugt, einen Lohn von 1500 fl. zu verlangen, denn so hoch sei die Arbeit von Kennern der Materie eingeschätzt worden.

Dem Engagement dieses Mitstreiters ist es wohl zu verdanken, daß nun die von Schöpf geforderte Untersuchung seiner Malerei stattfindet. In zwei Schreiben, vom 17. Februar^{xli}) und 12. März^{xlii} 1700, berichtet Hofrat Wölfler dem Geheimsekretär Söhnlein vom Ausgang zweier Gutachten. Das erste kommt von Johann Anwander aus Lauingen (der in unserer Gegend besonders durch das Fresko im Chor der Eglinger Kirche bekannt ist) und fällt sehr zu Ungunsten unseres Malers aus. Anwander rät, keinen Kreuzer zusätzlich für diese Arbeit zu bezahlen und meint sogar,

„daß, wann die Malerey in dem Langhaus von einer anderen Hand gefertigt werde, alsdann jene in dem Chor nicht lang mehr darneben werde geduldet werden“.

Er erkläre sich bereit, selbst die Arbeit im Langhaus zu übernehmen. Doch rät er von dem Vorschlag Schöpfs ab, die Malerei „bis auf den Boden herunter sich extendieren“ zu lassen, was „das ganze Gotts-Haus beschimpfen und um etliche Gulden theurer kommen werde“. Anwander halte es für besser, ein Hauptgesims zu ziehen und nur bis zu diesem Malereien anzubringen, welche er „nach der besten Arth um 1000 Taler fertigen könnte“.

Auch das zweite Gutachten kann das Ansehen Schöpfs nicht retten. Es stammt von Johann Baptist Enderle, dem Freskant zahlreicher Dossenberger-Bauten. Wie Wölfler berichtet, falle es diesem schwer,

„jemand durch seine Beurtheilung wehe zu thun, so müßte er aber bekennen, das er dergleichen schlechte Arbeit (die Architectur ausgenommen) hier nicht gesucht hätte; dahero seines orths dafür halte, daß solche nicht werde verbleiben können, wann das Langhaus von einer andern Hand solte ausgearbeitet werden ...“

Er würde das Langhaus zu einem niedrigeren Preis als Anwander ausmalen, doch räumt er ein,

„daß der Herr Anwander in der fresque-Arbeit, betreffend die Annehmlichkeit der Farben, stärker seye, und in diesem Punct vor anderen was besonderes habe ...“

Anscheinend beschloß man in der fürstlichen Kanzlei, diesmal dem Besonderen vor dem Preisgünstigen den Vorrang zu geben. Jedenfalls verfertigte Anwander Riß und Überschlag, die Wölfler am 31. März 1770 an Söhnlein schickt,^{xliii} Zur Ausführung dieses Projekts kam es jedoch nicht. Johann Anwander starb noch im selben Jahr.

Mit dem für Schöpf nachteiligen Ausgang der Gutachten ist sein Schicksal besiegelt. Nun wird in seiner Angelegenheit nur noch verhandelt, um seinen Gläubigern das ihnen zustehende Geld zurückzuerstatten. Am 28. April 1770 stellen zwei Dischinger Schneidermeister, Johann Greiner und Andrä Warth, für die Geheime Kanzlei eine „Spezifikation“ über die Schöpfschen Kleider auf, die insgesamt auf 280 fl. 55 kr. geschätzt werden.^{xliiv} Aus dem Begleitschreiben Wölflers geht hervor, daß Schöpf gegen die Forderungen einiger seiner Kläger „Einwendung macht“, weshalb er vor seiner Abreise vernommen werden solle.

Wir wissen nicht aus welchem Grunde, aber offensichtlich hatte die Hohe Kanzlei ein Einsehen mit dem Schuldner: Wie einem Brief Wölflers vom 5. Mai 1770 zu entnehmen ist, wurden „bei der Postcassa“ 350 fl. angewiesen, um die „Schöpfschen Creditores“ zu bezahlen.^{xliiv} Allerdings reicht dieser Betrag nicht aus, um auch die Schulden beim Herrn Pfarrer und beim Adlerwirt zu begleichen, welche aber bereit seien, sechs Wochen zu warten. Der Verkauf der Kleider „würde darzu nicht erklecklich seyn“, deshalb hofft man, daß Herr Schöpf die versprochene Zahlung einhalten werde.

Ein halbes Jahr lang schweigen die Akten zum Fall Schöpf. Vom 17. November 1770 hat sich ein letzter diesbezüglicher Brief erhalten, verfaßt von drei Gläubigern des Malers, dem Herrn Pfarrer, dem Adlerwirt und dem Kaufmann Barth aus Nördlingen^{xlii}. Aus diesem Schreiben können wir schließen, daß Schöpf seiner im Mai versprochenen Bezahlung nicht nachkommen konnte. Seine Kleider sollten nun doch verkauft werden. Dabei stellte sich heraus, daß einige davon Schöpfs Ehegattin gehörten, die diese frei zurückforderte. Da fanden die Gläubiger einen anderen Ausweg.

Schöpf war bisher das Heiratsgut von seinem Schwiegervater, einem Herrn Faber, verweigert worden. Dieser Faber erhielt vom hochfürstlichen Zahlamt eine Pension von 600 fl. Deshalb baten die Herren, man wolle

„ ... gnädigst geruhen, an das löbliche Hoffzahlamt den gnädigsten Befehl ergehen zu lassen, daß (ihnen) gegen Zurückgab samentlicher Kleydungen die in der Beylag specificierte Forderungen von der fabrigen Pension guth gemacht werden möchten.“

Damit scheint die Sache Schöpf aus der Welt geschafft zu sein. Jedenfalls ist uns dazu nichts weiter überliefert.

War dieser Schöpf ein Scharlatan, ein schlechter Maler, der viel Geld verlangte und dieses ausgab, bevor er es erhalten hatte? Oder hatten sich die fürstlichen Beamten und Dischinger Bürger gegen ihn verschworen, um ihn tatsächlich zu „vertilgen“? Fragwürdig erscheint, daß Schöpf aus eigenen Stücken eine dreimal so große Fläche freskierte als im Vertrag gefordert und sich dies durch ein Vielfaches des vereinbarten Honorars glaubte entlohnen lassen zu können; aber auch, daß Wölfler Maler als Gutachter des Chorfreskos bestimmte, die selbst an diesem Auftrag interessiert waren. Am ehesten werden wir diese undurchsichtige Geschichte verstehen, Wenn wir den Stein des Anstoßes näher beleuchten:

Das Chorfresko

Das Gewölbe des Chores zeigt illusionistische Malerei (Abb. 4). Die reale Wandgliederung setzt sich in einer Scheinarchitektur fort: einer Kuppel, deren Schale goldbraun ornamentiert und durch Doppelpilaster gegliedert ist. An der Ostwand sitzen auf dem den Kuppelfuß markierenden Konsolgesims mächtige Rollwerkkartuschen, auf den Fensterprofilen Muscheln und Medaillons, um die sich gebrochene Giebel mit eingedrehten Enden legen. Diese in Grisaille gehaltene Giebel-Kartuschenzone wird bevölkert von ebenfalls steinfarbenen Engeln und Putten sowie von flaschengeist-ähnlichen kleinen Büsten, die aus dem Zwischenraum der Giebelvoluten emporsteigen.



Abb. 4: Deckenfresko im Chor der Dischinger Pfarrkirche

Die reale Flachkuppel der Decke wird als Himmelsöffnung interpretiert. Diese befindet sich jedoch nicht direkt über der Scheinkuppel, die die wirkliche Architektur fortsetzt, sondern über einem anderen, nicht zur Kirche gehörenden, hellen Gebäude, das hinter der Kuppelöffnung hervorragt. Über dieser – aus einem von Giebeln gegliederten Mauerring und einem mächtigen Kuppelbau bestehenden – Architektur ist der Blick frei auf die lichtdurchflutete Szene der Anbetung des Lamm Gottes durch die 24 Ältesten. Zwar hält sich die Darstellung ziemlich genau an die Vision des Evangelisten Johannes, doch ist diese nicht der eigentliche Kern des Bildes. Erst durch die Gestalt Johannes des Täufers erhält das Dargestellte eine besondere Bedeutung. Der Kirchenpatron thronet auf einer Wolkenbank, die sich unterhalb des hellen Kuppelbaus, bereits in der ornamentierten Scheinkuppelzone befindet. Die Engel zu seiner Seite tragen seine Attribute, den Kreuzesstab, das Schwert (mit dem er sein Martyrium erlitt) sowie die Märtyrerkrone. Der zu seinen Füßen schwebende Engel hält in seinen ausgebreiteten Armen ein Schriftband mit der Aufschrift „Ecce Agnus Dei“ (Siehe, das ist Gottes Lamm). Mit diesen prophetischen Worten verwies Johannes der Täufer auf Jesus (Joh. 1, 29+36). Als Vermittler zwischen dem Lamm Gottes und den Menschen ist Johannes in unserem Fresko dargestellt. Er befindet sich zwischen den beiden Welten, derjenigen, die dem Kirchenraum angehört (der Scheinkuppel) und derjenigen, die die Kirche überfängt (der helle Mauerring). Nicht uns offenbart sich das Lamm Gottes, sondern wir sehen es erst durch die Worte des Täufers.

Die Zwischenschaltung eines Heiligen zwischen Erde und himmlischer Vision ist typisch für das süddeutsche Rokoko.^{xlvii} (Im Barock führte das Kirchengewölbe direkt in den Himmel.) Doch es sind auch weit traditionellere Elemente zu finden. Das lichtdurchflutete Zentrum, die rahmenden dunklen Wolken und Gestalten, von denen

einige in den Kirchenraum zu schweben scheinen und auf der ornamentierten Decke Schatten werfen, steinfarbene Engelsgestalten, die einer anderen Sphäre zugehören – all diese Merkmale rufen Gaullis Fresco der „Anbetung des Namens Jesu“ in der römischen II Gesu in Erinnerung, das fast 100 Jahre vorher entstanden ist.

Sicherlich hat auch die z.T. geringe Qualität des Dischinger Chorfreskos die Unbill der Gutachter hervorgerufen. Die etwas schwerfälligen Figuren mit den maskenhaften Gesichtern und den gekünstelten Gesten lassen einiges zu wünschen übrig.^{xlviii} Doch vor allem war es wohl die Altertümlichkeit seiner Deckengestaltung, die Schöpf zur persona non grata machte. Sein ursprünglicher, sicher nur für die zentrale Flachkuppel bestimmter Riß war zwar wenig innovativ, aber durch seine geringen Ausmaße und die zarten Farben für die Auftraggeber doch annehmbar. Die von ihm nachträglich hinzugefügten Architekturstücke und Figuren – die düstere Kuppel und die an Allegorien erinnernden Grisaille-Engel – brachten jedoch zu viel barocke Manier ins Bild, als daß sie um 1770 noch hätten geduldet werden können.

Joan v. Schöpf, wie sich unser Maler selbst nennt, ist sicher identisch mit Johann Nepomuk Schöpf (1735 – nach 1785), kurbayerischer Hofmaler und 1770 Mitglied der Münchner Akademie.^{xlix} Auf diesen verweist nicht nur die Titulierung „peintre de S.A. Electoral de Bavière“, in der französischen Bittschrift (vgl. S. 299), sondern vor allem seine Malweise. Die für Johann Nepomuk Schöpf verbürgten Werke, wie die Ausmalung der Bibliothek und des Bayerischen Saals im Stift Reichersberg am Inn (1772) und die Kuppel des Doms in Großwardein¹ (Oradea/Rumänien, ca. 1780), zeigen in der Figurenbildung sowie in der architektonischen Rahmung große Verwandtschaft mit dem Dischinger Chorfresko. Enge Beziehung besteht auch zu den Werken seines Vaters und Lehrers, Johann Adam von Schöpf (1702-1772), der besonders als kurkölnischer Hofmaler in den fünfziger Jahren einen Ruhm erlangte.ⁱⁱ Die erstaunliche Ähnlichkeit, die die eindeutige Zuschreibung an Vater oder Sohn oft erschwert,ⁱⁱⁱ beweist die geringe Eigenständigkeit, sowie die Altertümlichkeit der Malerei Johann Nepomuks. Während sie in entlegeneren Gebieten im Osten noch in den siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre Anklang fand, galt sie am Thurn und Taxis'schen Hof, wo man den Puls der Zeit eher spürte,ⁱⁱⁱⁱ bereits 1769 als überholt. So überrascht es nicht, daß das nur drei Jahre später entstandene Langhausfresko der Dischinger Kirche einen völlig anderen Stil aufweist.

Das Langhausfresko

Das an der Flachdecke des Langhauses angebrachte große Gemälde zeigt eine Szene aus dem Leben des Kirchenpatrons: Die Predigt des Täufers vor dem Volke (Lk 3, 10-14). Männer und Frauen erklimmen die felsige Anhöhe, von der Johannes seine mahnenden Worte verkündet. Auch Soldaten, zum Teil zu Pferde, sind gekommen, um den Täufer um Rat zu fragen (Lk 3, 14).

Hier wird nicht, wie im Chor, ein Wort des Kirchenpatrons veranschaulicht, sondern eine Begebenheit aus seinem Leben illustriert. Dabei öffnet sich die Decke nicht, wie dort, als Himmel, sondern nimmt – ähnlich einer Wand – ein Gemälde auf. Dieses wächst nicht, wie dort, aus der architektonischen Gliederung hervor, sondern wird durch einen Rahmen begrenzt. Die Forderung Anton Raphael Mengs', (des Vorreiters der klassizistischen Malerei) an die Decke gehörten nur Bilder ohne illusionistische Täuschung, ist befolgt worden.

Zwischen den Fresken des Chores und des Langhauses liegen Welten. So versteht es sich von selbst, daß sie von verschiedenen Künstlern geschaffen wurden. Wenigstens über den Maler des Langhausfreskos – so sollte man meinen – dürfte kein Zweifel bestehen. Hat er doch seinen Namenszug auf dem Gemälde angebracht (vgl. S. 298). Dennoch – auch hier halten die Akten eine Überraschung bereit.

Der Maler des Langhausfreskos

Eine dünne Akte im fürstlichen Archiv^{lv} enthält einen am 10. April 1772 verfaßten Brief Fürst Alexander Ferdinands an Hofrat Wölfle. Dort ist zu lesen:

„Wir haben den Entschluß gefaßt, den Plafond in dem Langhaus der Kirche zu Tisingen, in gegenwärtigem Jahr en fresco ausmalen zu lassen, und seynd mit einem geschickten italienischen Mahlern von Verona namens Palucello, welcher sich ehestens bey Euch anmelden wird, dahin übereingekommen, daß selbiger, sobald das Gerüst fertig ist, den ohnverweilten Anfang machen, und somit nach dem von uns begnehmigten Riß, bis zu Ende fortfahren solle ...“

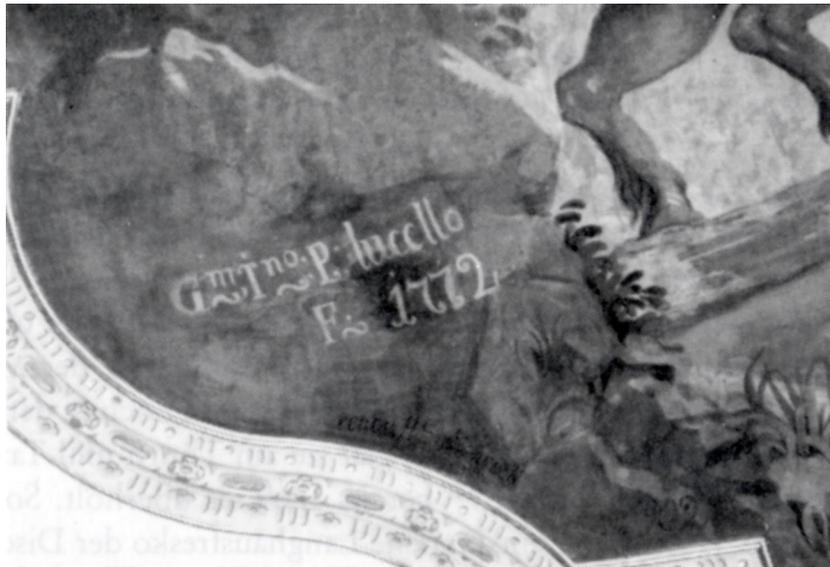


Abb. 5: Signatur im Langhausfresko der Dischinger Pfarrkirche

Nicht „Lucello“, sondern „Palucello“ heißt der Maler des Langhausfreskos! Bei näherer Betrachtung der Signatur wird schnell klar, wie es zu diesem Irrtum kommen konnte (Abb. 5). Das „a“ zwischen dem „P“ und dem „l“ ging, wahrscheinlich bei einer Restaurierung, verloren. Das auf diese Weise abgetrennte „P“ erschien deshalb als Initiale eines Vornamens. Die davor angebrachten Kürzel „Gni Ino“ wurden aus unersichtlichen Gründen als „Gabriel“ aufgelöst^{lv}. (Giovanni Ignatio, z.B., wäre einsichtiger.)

Die Hoffnung, in den einschlägigen Lexika Näheres über den Maler G. I. Palucello zu erfahren, wird enttäuscht. Ein Künstler dieses Namens ist nirgends zu finden. Eine Nachfrage in Verona blieb ohne Antwort^{lvi}. So müssen wir uns mit den mageren Auskünften begnügen, die die Akten geben. Aus diesen erfahren wir, daß Palucello der deutschen Sprache unkundig ist und deshalb einen Dolmetscher bekommen sollte. Dieser wird im Herrn von Pacquini gefunden, der mit dem Künstler am 14. April von Regensburg nach Dischingen aufbricht. Für den geplanten 14tägigen Aufenthalt soll ihm Wölfler alle „Commodität“ im Wirtshaus beschaffen, jedoch auf des Herrn von Pacquini eigene Kosten, „denn außer dem freyen Quartier für den Mahler sind wir zu nichts verbunden“. (Eine Gunst, die dem Maler Schöpf nicht zuteil wurde!)

Der bereits erwähnte Brief, in dem Dossenberger um ein Treffen mit Palucello ersucht (vgl. S. 296), gehört ebenfalls in diese Akte. Wollte er durch eine Absprache mit dem Freskant einen zweiten „Fall Schöpf“ verhindern? –

Die das Langhausfresko betreffenden Akten wurden in jüngerer Zeit schon einmal entdeckt, als sie sich noch im Klosterarchiv in Neresheim befanden. Paulus Weißenberger OSB veröffentlichte bereits 1969 den Wortlaut dieser Schriftstücke^{lvii}. Doch las er „Parucello“ statt „Palucello“^{lviii}, was die Beziehung zu „Lucello“ verdunkelt. Weißenberger zitiert zwar Dehio, der irrtümlicherweise G. P. Lucello als Maler der Deckenfresken nenne. Doch versucht er nicht, des Rätsels Lösung zu finden. Außerdem stiftet er Verwirrung, indem er stets „Dillingen“ statt „Dischingen“ schreibt. So blieb seine Entdeckung unbeachtet. Der Maler Lucello erschien in jeder neuen Veröffentlichung.

IV. Die Altäre.

Der Hauptaltar

Der Hochaltar der Dischinger Kirche fand bisher wenig Beachtung. Nur den Maler des Altarblattes konnte man benennen. Es ist Johann Baptist Enzensberger aus Augsburg, dessen Signatur bei der Restaurierung 1902 entdeckt wurde^{lix}, heute aber nicht mehr zu erkennen ist. Im übrigen wird nur die in der Ortschronik überlieferte Nachricht wiederholt, daß der Hochaltar im Oktober 1771 in Augsburg abgeholt worden sei^{lx}. Die Pfarrchronik verzeichnet diese Meldung jedoch unter dem Jahr 1770. Obwohl dieser als der älteren Quelle und wohl Grundlage der Ortschronik größere Glaubwürdigkeit zukommt, hielt man diese Mitteilung offensichtlich für einen Irrtum. Dies mag daher rühren, daß bei der vermeintlichen Grundsteinlegung von 1769 eine Aufstellung des Hochaltars bereits im darauffolgenden Jahr unwahrscheinlich erschien. Unsere Akte ermöglicht uns nicht nur, diese Unstimmigkeit zu klären, sondern noch viel mehr über die Entstehung des Altars zu erfahren.

Sie enthält Konzept und Reinschrift eines Akkords mit dem

„Stadt Augsburger Künstler und Bildhauer Herr Ignatio Verhelst wegen Verfertigung eines hohen Altars in der Pfarr Kirchen zu Markt Tischingen“^{lxi}.

Im ersten Punkt des Vertrags verspricht Verhelst,

„nicht nur den hohen Altar 37 Schuhe und einige Zoll hoch zu machen, sondern auch nach der Architectur des Vignola auszuziehen und die Ordnung Composita auf das accurateste zu halten.“

Der zweite Punkt betrifft die beiden Hauptstatuen, die

„in starker Lebens-größe und über den dritten Teil der Säulen...“

herzustellen seien. Unter drittens

„macht H. Verhelst sich anheischig, den Tabernacul frey zu stellen, auch das antependium.“

Im 4. Punkt wird die Fassung insofern festgelegt, als der Altar

„mit feinem Glanzgold, dann gut geschliffenem Marmor (verfertigt), die Statuen aber auf Allabaster Arth weiß planiert...“

werden sollen. Unter fünftens wird bestimmt, daß

„er diesen Altar auf künftiges Jahr noch vor Bartholomie auf seine Kosten wohl conditioniert zu liefern (habe)“.

Zum Schluß werden Verhelst „nach Lieferung des Altars und accuratester Erfüllung obiger fünf Punkte“ 1200 Gulden versprochen, wobei ein Drittel, falls nötig, als Vorschuß gewährt wird.

Diesen am 31. August 1769 ausgestellten Vertrag unterschreibt Verhelst unter der Bedingung, daß der Transport nicht auf seine Kosten gehe. Denn er habe für ein solches Werk ohnehin nicht zu viel verlangt und der Profit sei für ihn gar nicht groß. Den Transport würde man durch „fürstliche Hofpferde billig thun“ können. Dies teilt der Oberpostsecretario Clarmann am 7. September der fürstlichen Kanzlei mit.

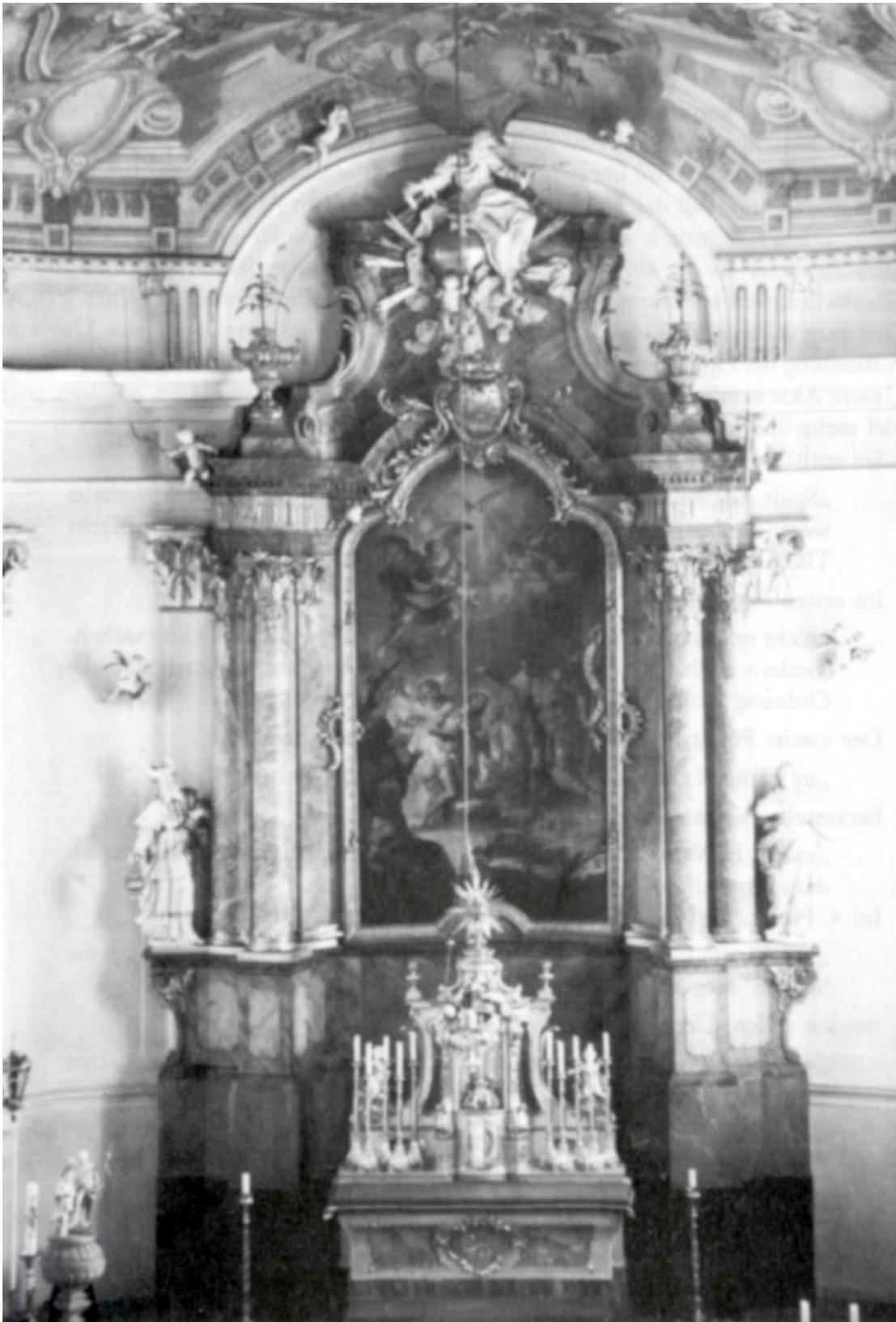


Abb. 6: Hochaltar der Dischinger Pfarrkirche

Ging man auf diese Bedingung ein? Heißt der Schöpfer des Dischinger Hochaltars tatsächlich Ignaz Wilhelm Verhelst? Überprüft man die Vertragspunkte mit dem ausgeführten Werk (Abb. 6), so glaubt man dies, mit einigen Einschränkungen, bejahen zu können.

Die Auszier der Altararchitektur könnte auf die von Vignola beschriebene Kompositordnung^{lxii} zurückgehen. Die schlanken Säulen mit Voluten tragenden Blattkapitellen und das dreiteilige Gebälk mit Konsolgesims erinnern

an die korinthische, das Triglyphenfries an die dorische Säulenordnung. Die phantasievollen Kapitelle mit Triglyphen auf dem bloßen Kelch, einem großen Stern statt der Abakusblüte und den Blumengirlanden, die auf den Säulenschaft herabhängen, entsprechen insofern der kompositen Ordnung, als sie aus unzusammengehörigen Teilen zusammengesetzt sind. Mit klassischen Kompositkapitellen haben sie allerdings nichts zu tun. Doch im Vergleich mit den aufgelösten Rokokokapitellen, deren Bestandteile ganz zum Ornament verwoben sind, wirken die Dischinger Hochaltarkapitelle zumindest „klassischer“.

Die im Vertrag geforderte Größe der Hauptstatuen stimmt mit der Ausführung in etwa überein.

Mensa (im Vertrag „Antependium“ genannt) und Tabernakel sind aus der Altararchitektur etwas herausgerückt, stehen also – wie gefordert – frei. Es handelt sich demnach um einen „Tabernakelaltar“^{lxiii}, wie er im Rokoko aus liturgischen und ästhetischen Gründen besonders beliebt war.

„Gut geschliffener (Stuck-)Marmor“ in dezenter farblicher Abstimmung gibt dem Altar seine helle vornehme Erscheinung, das „feine Glanzgold“ des Tabernakels, des fürstlichen Wappens, der Kapitelle und der Rocailleornamente setzt Akzente.

Die Figuren des Zacharias und der Elisabeth, der Eltern des Kirchenpatrons, sind, wie im Akkord gefordert, „auf Allabaster Arth weiß planiert“.

Die in der Pfarrchronik zu lesende Nachricht über die Lieferung des Altars ließe sich ebenfalls mit den Vertragspunkten vereinbaren. Danach wäre der Altar zwar mit zweimonatiger Verspätung erst im Oktober und nicht vor dem 24. August (dem Fest des hl. Bartholomäus) in Dischingen eingetroffen, aber tatsächlich 1770, „im künftigen Jahr“. So erfährt der in der Pfarrchronik überlieferte Termin durch die Akten eine Bekräftigung – ein Grund mehr, ihr gegenüber den späteren Nachrichten den Vorzug zu geben. Auch die von Verhelst geforderte Abholung des Altars durch fürstliche Hofpferde könnte eingehalten worden sein, denn der Chronist sagt ausdrücklich: „...wurde der Altar in Augsburg abgeholt...“.

So scheint unser Choraltar in der Tat ein Werk Ignaz Verhelsts zu sein. Die letzten Schriftstücke der Dischinger Akte stellen diese Zuschreibung jedoch erneut in Frage.

Ein Schreiben Wölfles vom 8. Juli 1778 und ein Entwurf^{lxiv}, der mit dem Dischinger Hochaltar große Ähnlichkeit aufweist, stiften Verwirrung. Der großformatige Altarriß (Abb. 7) zeigt zwei verschieden gearbeitete Hälften; es handelt sich also um einen Alternativentwurf, wie es damals gang und gäbe war. Die linke Hälfte ist aufwendiger gebildet. Sie wird nicht, wie rechts, seitlich durch eine Figur, sondern durch eine zusätzliche Säule abgeschlossen, die durch eine Gebälkbrücke mit der übrigen Altararchitektur verbunden ist. Entsprechend ausgreifender ist der Giebel gestaltet. Das Kernstück des Auszugs wird von einer kräftigen Volutenspange umschlossen und von einem zusätzlichen, von Voluten gestützten Gebälk bekrönt. So ist der Altar auf dieser Seite nicht nur breiter, sondern auch höher. Der untere Teil dieser Hälfte zeigt ebenfalls mehr Aufwand als rechts. Das Tabernakel wird von einem Vorhang hinterfangen und das Sockelgeschoß von einem Torbogen verstellt, der sich zu einem Umgang um Mensa und Tabernakel öffnet. (Die Beschriftung „cessat“ bedeutet wohl so viel wie „Durchgang“.) Entsprechend reicher ist der ornamentale Schmuck.



Abb. 7: Entwurf für den Hochaltar der Dischinger Pfarrkirche (56x37 cm); Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, Regensburg



Abb. 8: Vgl. Abb. 7 mit herausklappbarer Sockelverkleidung rechts

Neben der schlichten Lösung der rechten Hälfte birgt der Entwurf noch eine dritte Möglichkeit, die sich erst durch Herausklappen eines angeklebten Teils offenbart (Abb. 8). Entlang des Umrisses von Tabernakel und Mensa wurde ein Schnitt angebracht, um auf der Rückseite des Risses den Rand eines Papierstückes festzukleben. Dieses verdeckt genau den hohen nackten Sockel und zeigt stattdessen eine reich gegliederte Nische mit mächtiger Bekrönung. Dieses Papier ist dünner und heller als der große Bogen. Außerdem zeigt die Zeichnung einige Unsicherheiten. Dies zwingt zu der Annahme, daß die Ergänzung zu einem anderen Zeitpunkt und von anderer Hand als der übrige Entwurf erfolgte. Dies muß man berücksichtigen, wenn man das Schreiben des Hofrats recht verstehen will. Denn er schreibt:

„Hiebey folgt der von dem Bergmüller gefertigte Riß wiederum zurück. Bey dem in der Kirchen darüber eingesehenen Augenschein habe ich befunden, daß der Zusatz N. 1 (= zusätzliche Säule links) nicht schicklich, oder wenigstens nicht nöthig seyn dürffte – hingegen die Beysatz an dem Tabernackl oder kleinen Vor-altar N. 3 et N. 4 (= hintere Volutenbügel des Tabernakels und Nische auf ergänzten Blatt) ^{lxv}halte ich vor nothwendig, und bin beglaubt, das dardurch der Hochaltar ein weith besseres Ansehen bekommen werde, indem die dermalige Unförmlichkeit dardurch wird bedeckht werden; für solche Arbeith verlangt der Bergmüller 100 Reichstaler; ich bin aber der Meynung, das noch 25 fl. herabgehandelt werden sollen...“

Auf den ersten Blick erweckt dieses Schreiben den Anschein, als stamme der Riß von Bergmüller, dem Hofschreiner, und Wölfler erwäge nun, welche von den angebotenen Lösungen die geeignetste wäre. Doch vieles will nicht recht zusammenpassen. Zunächst macht die Bezahlung von 100 Reichstalern, also 150 Gulden, stutzig, die noch herabgehandelt werden soll und somit nur ein Zehntel von dem beträgt, was schon neun Jahre zuvor Verhelst versprochen wurde. Dann lassen einige Worte des Hofrats aufhorchen, wie „...dardurch der Hochaltar ein weith besseres Ansehen bekommen werde...“ und „...die dermalige Unförmlichkeit... wird bedeckht werden“. Dies ergibt nur dann einen Sinn, wenn man davon ausgeht, daß Wölfler den Riß mit dem in der Kirche bereits stehenden „unförmigen“ Altar verglich. Die Aufgabe des Hofschreiners war es demnach nicht, einen Entwurf für einen neuen Hochaltar zu liefern, sondern nur den wohl seit 1770 bestehenden abzuändern, wofür eine Bezahlung von 100 Reichstalern angemessen erscheint. So entwarf Bergmüller lediglich die Sockelverkleidung und befestigte sie an der Zeichnung eines anderen. Für einen so qualitätvollen Entwurf wäre der Schreiner ohnehin nicht befähigt gewesen. Die für ihn verbürgten Werke, z.B. die Dischinger Seitenaltäre ^{lxvi}, zeigen nichts von der

einheitlichen Gestaltung der in unserem Riß vorgestellten Alternativen, sondern wirken eher unbeholfen zusammengestüekelt.

So liegt der Schluß nahe, in der großformatigen Zeichnung einen Entwurf Ignaz Verhelsts von 1769 zu sehen, den er bei seiner Bewerbung für den Auftrag verlegte. Doch kam damals weder die linke noch die rechte Seite zur Ausführung, sondern eher eine Mischung. Die zusätzliche Säule der linken Hälfte gehörte wohl ursprünglich dazu, was aus dem Schreiben Wölfles hervorgeht. Auch die am ausgeführten Werk zu findende Ornamentik, die das Triglyphenfries und die das Altarblatt rahmenden Ranken, entstammen dem linken Entwurf. Das hohe ungeschmückte Sockelgeschoß dagegen – das später offensichtlich Anlaß zur Kritik bot und deshalb von der Nische Bergmüllers verdeckt werden sollte – ist auf der rechten Entwurfhälfte zu finden. Einiges wiederum wurde anders ausgeführt, als im Riß vorgesehen. So der Altarauszug, der die Skulptur Gottvaters als Weltenrichter zeigt und nicht den vorgesehenen lichtdurchfluteten Oculus. Vielleicht wollte man die geschlossene Ostwand nicht durch ein dafür benötigtes Rundfenster verletzen. Dann die Hauptfiguren, die statt der unbestimmten männlichen Heiligen die Eltern des Kirchenpatrons darstellen und damit dem ikonographischen Programm der Kirche eingefügt wurden. Auch die Kapitelle, die im Riß ein unter den Voluten verlaufendes Ornamentband aufweisen und dadurch klassische Kompositkapitelle in Erinnerung rufen, fanden schließlich eine andere Form. Ein Blick auf die Wandkapitelle des Dossenberger-Risses macht klar, daß die ausgeführten Altarkapitelle eine Variation auf die vom Architekten vorgesehenen darstellen.

Außerdem schwingen die Sockelprofile nicht wie im Entwurf nach oben, sondern schließen gerade ab. Dadurch erhält der Altar ein strengeres Aussehen, was dem klassizistischen Geschmack entgegen kam. Daraus läßt sich schließen, daß unser Riß dem Künstler nicht als verbindliche Vorlage diente, sondern als Diskussionsgrundlage, die teils den Gegebenheiten der Kirche, teils den Wünschen des Auftraggebers angepaßt wurde. Die von Bergmüller vorgeschlagene Nische im Sockelgeschoß kam wohl nicht zur Ausführung. Dies überrascht nicht, denn mit ihrem üppigen Zierrat stellte sie 1778 einen Anachronismus dar. Aus demselben Grunde wurden sicher auch die seitlichen Säulen geopfert, die Wölfle ja tatsächlich als „nicht schicklich“ empfand.



Abb. 9: Hochaltar der Pfarrkirche in Tapfheim

Um jedoch Entwurf und Altar guten Gewissens Verhelst zuschreiben zu können, muß zunächst ein Vergleich mit einem für ihn gesicherten Werk erfolgen. Dazu bietet sich der Hochaltar der Pfarrkirche zu Tapfheim an (Abb. 9), für den die „Herren Verhelst“, also Placidius und Ignatius, 1759 bezahlt wurden.^{lxvii} Trotz des zeitlichen Abstands und der Zusammenarbeit mit dem Bruder ist die Verwandtschaft des Dischinger und Tapfheimer Altars offensichtlich. Sie besteht in dem hohen gegliederten Sockel, auf dessen Eckkrisalite sich schräggestellte Säulenpaare stützen, den vergoldeten Kapitellen mit Girlandenzier und den hohen kräftigen Gebälkstücken, die ein durchlaufendes, zum Auszug überleitendes Gesims verbindet. Die seitlichen Volutenbügel des Tapfheimer Altargiebels sind in der linken Hälfte des Dischinger Entwurfs – etwas schwungvoller – ebenfalls zu finden. In Tapfheim wie in Dischingen bildet die Altararchitektur eine knappe Nische, die das Altarblatt sowie Mensa und Tabernakel umklammert. Letztere stehen in Tapfheim zwar nicht frei, doch die Gestaltung des Tabernakels ist mit der des Dischingers gut vergleichbar. Hier wie dort wird das zentrale Gehäuse von Volutenspangen gehalten. Die vorderen, die Expositionsniische flankierenden, schmiegen sich fest an die Tabernakelwand. Die rückwärtigen, stärker gebogenen, sind – ähnlich wie am Tapfheimer Altarauszug – etwas vom Mittelbau abgerückt. In Tapfheim sind sie durch eine glatte Fläche mit der Mitte verbunden, in Dischingen freigestellt. Bei beiden Werken dienen die Voluten anbetenden Putten als Sockel. Dieser Gebrauch der Volutenspangen, der die Nähe der Verhelst zum Münchner Rokoko (z. B. Johann Baptist Straub und Ignaz Günther) verrät, findet sich noch 1779 – in monumentaler Weise - an Ignaz Wilhelms Kreuzaltar in St. Georg zu Augsburg.

Der Vergleich mit dem Tapfheimer Altar zeigt nicht nur Gemeinsamkeiten auf, die die Beteiligung desselben

Künstlers beweisen, sondern auch Unterschiede, die durch den zeitlichen Abstand begründet sind. So ist der Dischinger Altar strenger. Kurven werden zu Ecken, wie an der Altarblattrahmung, dichtes Gedränge wird durch klare Reihung ersetzt, wie bei den seitlichen, aus Säulenpaar und Figur bestehenden Gruppen. Dies spiegelt nicht nur die aufkommende Vorliebe für klare, überschaubare Formen wider, sondern auch die Reifung des Künstlers. Denn um wieviel ausgewogener als der Tapfheimer erscheint der Dischinger Altar, der die Kirche trotz ihrer gewaltigen Ausmaße zu beherrschen vermag.

Die Entdeckung eines Werkes Ignaz Wilhelm Verhelsts ist umso erfreulicher, als viele seiner Augsburger Arbeiten im Krieg zugrunde gegangen sind.^{lxxviii} Auch der Altarriß bedeutet eine Bereicherung des Verhelst-Oeuvres, aus dem sich nur wenige Entwürfe erhalten haben.^{lxxix}

Die Seitenaltäre

Von den Nebenaltären weiß man heute soviel, daß das rechte Altarblatt, das ein Wunder des hl. Gotthard zeigt, von dem Augsburger Maler Josef Christ geschaffen wurde,^{lxxx} Von diesem Künstler ist bekannt, daß er in den Teuerungsjahren 1770/71 aufgrund der schlechten Auftragslage nach Petersburg übersiedelte. Er kehrte 1772 zurück, brach aber 1777 erneut dorthin auf. Kritiker wollen bereits nach der ersten Rußlandreise eine gewisse Härte in seinen Werken erkennen.^{lxxxi} Wohl aus diesem Grund wird das Dischinger Gotthardbild, das in seiner fließenden Komposition und der warmen Farbgebung noch ganz ein Werk des Rokoko ist, vor den ersten Petersburger Aufenthalt, also ca. 1770, datiert.^{lxxxii} Das linke Altarblatt, das die Rosenkranzübergabe an den hl. Dominikus darstellt, gilt als Schöpfung eines unbekanntem Malers und wird qualitativ noch über das Gotthardbild gestellt.^{lxxxiii}

In unserer Akte zur Dischinger Pfarrkirche haben sich mehrere Briefe aus der Zeit vom Oktober bis Dezember 1775 erhalten, die die Entstehung der Seitenaltäre betreffen. Erst Ende des Jahres 1775 hat Hofrat Wölfler durch Vermittlung des Oberpostsekretärs Clarmann in Augsburg den in gutem Ruf stehenden, aber auch preisgünstigen Maler Christ ausfindig gemacht^{lxxxiv}. Zunächst sollten die Seitenaltäre der hl. Muttergottes und dem hl. Josef geweiht sein, da man den Gotthardaltar, zu dem man sich wegen Abbrechung der St. Gotthard-Kapelle verpflichtet hatte, im Langhaus unterzubringen gedachte. Doch aus Kostengründen entschloß man sich, den hl. Josef dem hl. Gotthard zu opfern und dadurch die Zahl der Altäre von fünf auf drei zu reduzieren. (So fielen die von Dossenberger vorgesehenen Altäre in den Langhausausbuchtungen weg, was dem Gesamteindruck wenig zugute kommt.) Die von Christ eingereichte Skizze findet bei Fürst Carl Anselm großen Anklang^{lxxxv}. Dennoch werden die für zwei Gemälde geforderten 300 fl. auf 250 fl. heruntergehandelt. Der Maler ist einverstanden^{lxxxvi} und Carl Anselm genehmigt den Vertrag am 19. Dezember 1775^{lxxxvii}. Am 27. November 1776 wird Christ entlohnt^{lxxxviii}.

Die sichere Zuschreibung und Datierung beider Seitenaltarblätter ist keine völlig neue Entdeckung. Bereits nach der Restaurierung 1902 berichtet Detzel, das Rosenkranzbild (!) trage das Monogramm „Christ pinxit 1776“^{lxxxix}. Offensichtlich wurde diese Notiz in der Folgezeit nicht beachtet, zumal die Signatur heute nicht mehr zu erkennen ist.

Die Architektur der Nebenaltäre fertigte, wie bereits erwähnt, der Schreiner Franz Josef Bergmüller. Es ist überliefert, daß er schon vor dem 2. September 1776 dafür bezahlt wurde^{lxxx}. Es waren wohl Sparmaßnahmen, die den baufreudigen Carl Anselm^{lxxxii} veranlaßten, statt eines erfahrenen Künstlers einen einfachen Handwerker dazu zu verpflichten. Heute bedauert man diesen Entschluß. Denn die wuchtigen Möbel des Schreiners erdrücken nicht nur die Altargemälde, sondern auch die Architektur. Der Übergang vom Langhaus zum Chor, der durch eine recht schmale Mauerschräge mit flankierenden Pilastern geleistet werden sollte, wird durch diese Ungetüme regelrecht versperrt.

Gleichzeitig mit den Überlegungen zur Errichtung des Gotthardaltars wird der – bereits 10 Jahre zuvor beschlossene – Abbruch der Gotthard-Kapelle fortgesetzt. Am 22. Oktober 1775 schlägt Wölfler vor, das Baumaterial für die Trugenhofener Kirche zu verwenden und den Platz zu verkaufen^{lxxxii}. Dies wird am 1. November „vorläufig“ vom Fürsten genehmigt^{lxxxiii}. Daß man tatsächlich so verfuhr, erfahren wir aus den Bauakten zur Trugenhofener Kirche^{lxxxiv}.

Der Aktenfund zur Dischinger Pfarrkirche setzt uns nicht nur über einige Künstlernamen in Kenntnis, sondern erlaubt uns auch einen Blick hinter die Kulissen, auf die Menschen.

Wir lernen die Fürsten Alexander Ferdinand und Carl Anselm als Bauherren kennen, die zwar stets bestrebt waren, die Kosten des Neubaus so niedrig wie möglich zu halten, aber auch an der künstlerischen Seite des Projekts regen Anteil nahmen. Über die neuesten Kunstströmungen informiert, wünscht Alexander Ferdinand die Modernisierung des konservativen Architektur- und Stukkaturentwurfs, mißbilligt die traditionelle Chorausmalung und besorgt schließlich selbst einen fortschrittlich gesinnten Freskant für das Langhaus. Auch Carl Anselm beweist sein Interesse, indem er die Skizzen Christs selbst begutachtet und die Umgestaltung des Hochaltars initiiert. Doch scheint bei ihm, mehr als bei seinem Vorgänger, der finanzielle Aspekt im Vordergrund zu stehen. Er erteilt einem einfachen Schreiner Aufträge, deren Anspruch dieser nicht gewachsen ist und gestattet

die Reduzierung der Altäre, obwohl dadurch der Gesamteindruck leidet. Die prächtige Hofhaltung^{lxxxv} und rege Bautätigkeit Carl Anselms zwangen wohl an manchen Stellen zur Einschränkung.

Wir lernen auch die andere Seite, die der Künstler kennen. Das Beispiel des Malers Schöpf zeigt, wie sehr ein Künstler auf die Gunst seines Auftraggebers angewiesen war. Bei Mißfallen oder Unterbezahlung eines Werkes gab es keine Versicherung oder Gewerkschaft, die ihn vor dem Bankrott hätte retten können.

Vor allem aber erkennen wir, daß sich diese Kirche, die wir uns nur so und nicht anders vorstellen können, durch verschiedenartige Eingriffe mehrfach wandelte. Geschmacksänderung, Künstlerwechsel und Sparmaßnahmen sind an ihrer heutigen Gestalt maßgeblich beteiligt. Die Unterschiede zwischen Chor und Langhaus lassen sich ebenso erklären wie die leidlich geknickten Pilaster oder die unbefriedigend kahlen Wandausbuchtungen^{lxxxvi}. Das Wissen um ihre Entstehung kann diese Mängel und Unstimmigkeiten zwar nicht beheben, aber wenigstens etwas verständlicher machen.

Anmerkungen

Abkürzungen: FZA = Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, Regensburg

DK = Domänenkammer

RAB = Rentamt Ballmertshofen

- i) Akermann, Manfred: Barock im Kreis Heidenheim (Heidenheim 1981), 9.
- ii) Hoffmann, Ilse: Der süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock (München 1938), 90; Wohlhaupter, Alois/Lieb, Norbert: Die Brüder Dossenberger (München 1950), 40.
- iii) „Neue Chronik der Pfarrey zu Markt Dischingen“, beg. 1832 von Aloys Weber; „Geschichte des Markts Dischingen“, beg. 1856 von J.E. Schöttle.
- iv) Vgl. bes. Koepf, Karl Heinrich: Joseph Dossenberger 1721-1785. Ein schwäbischer Baumeister des Rokoko (Weißenhorn 1973), 57-61 u. 122f. (s. dort weitere Literatur).
- v) Z.B. Heidenheimer Neue Presse (14. August 1984), 11.
- vi) Engelhardt, Klaus „Die Rechtsverhältnisse der Pfarreien des Klosters Neresheim“ in: Thurn und Taxis-Studien 2 (Kallmünz 1962), 16 und 21.
- vii) FZA, DK 7117 und (dasselbe Schreiben in etwas gekürzter Fassung) FZA, DK 7118, fol. 3.
- viii) FZA, DK 7118, fol. 1 und 2 (Die beiden Schreiben sind identisch.)
- ix) Die St. Gotthard-Kapelle mit einem dazugehörigen Friedhof lag an der Straße nach Ballmertshofen, dort, wo sich heute noch Wirtschaftsgebäude eines Ballmertshofener Gasthauses befinden.
- x) FZA, DK 7118, fol. 11.
- xi) Ebd. 7118, fol. 7.
- xii) Ebd. 7117.
- xiii) Ebd. Fol. 8.
- xiv) Dieser Hof lag wohl in der Nähe des heutigen Härtsfeldsees, wo der Flurname „Am Russel“ noch existiert. In der Beschreibung des Oberamts Neresheim (Stuttgart 1872), 165 und 263 wird der Russelhof als abgegangen bezeichnet.
- xv) FZA, DK 7117
- xvi) Edb.
- xvii) Koepf a.O. 122.
- xviii) Wörner, Hans Jochen: Die Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland (München 1979), 68 f.
- xix) FZA, DK 7118. Fol. 5
- xx) Ebd. 7118, fol. 15; vgl. S. 299.
- xxi) FZA, RAB 1948
- xxii) Detzel „Ein Gang durch restaurierte Kirchen 21“ in: Archiv für christliche Kunst, Nr. 11 (1903), 112 f.
- xxiii) Dangelmaier, A.: Dischingen an der Egau (München 1935), 4; Wohlhauer/Lieb a.O. 40; Müller, Alfred: Dischingen (München/Zürich 1968), 4; Koepf a.O. 157; Schall, Hans: Dischingen St. Johannes (München/Zürich 1985), 11.
- xxiv) FZA, DK 7118, fol. 21.
- xxv) Die Stukkatur wird in zeitgenössischen Quellen „quadratura“ oder „architectura“ genannt.
- xxvi) Klaiber, Hans Andreas „Der Baumeister Philippe de La Guèpière“ in: Forschungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Bd. 9 (Stuttgart 1959), 42
- xxvii) Klaiber a.O. 47
- xxviii) Koepf a.O. Aufstellung S. 156. Vgl. außerdem: Vertrag mit Dossenberger über Kirchenbau in Eglingen (Punkt 13), abgedruckt in: Weißenberger, Paulus: Eglingen, aus der Geschichte eines Pfarrdorfes (Heidenheim), 90.
- xxix) FZA, RAB 1947.
- xxx) Ebd. 1948
- xxxi) Koepf a.O. 187 und Abb. 115
- xxxii) Aus dem Bericht des Pfarrers Detzel (vgl. o. Anm. 22) geht hervor, daß die farbliche Fassung der Dischinger Stukkaturen ein Werk der Restauration ist.
- xxxiii) Auch Koepf a.O. 123 hält hinsichtlich des architektonischen Gliederungssystems Anregungen von Seiter der Bauherrschaft für möglich.
- xxxiv) FZA, DK 7118, fol. 6. – Die Bauinschrift trägt die Namen des regierenden Fürstenpaares sowie des Erbprinzenpaares. In der Folge der Aktenstücke ist sie hinter den Langhausschnitt Dossenbergs eingefügt. Vor diesem Längsschnitt befinden sich zwei Portalentwürfe (fol. 4), jeweils mit einem Allianzwappen. Dasjenige des Portals mit dem Nummer 1 trägt den Fürstenhut, nicht aber das mit der Nummer 2. Handelt es sich um Entwürfe des Süd- und Nordportals, wobei das Hauptportal (Süden) das Wappen des regierenden Fürstenpaares, das Nebenportal das des Erbprinzenpaares tragen sollte? Oder stellen sie Alternativen für ein Portal dar? Die unterschiedliche Ausführung (Nr. 1 eher im Rokokostil, Nr. 2 mit klassizistischen Anklängen) würden die nahelegen.
- xxxv) Koepf a.O. 123.
- xxxvi) FZA, DK 7118, fol. 9.
- xxxvii) Ebd. fol. 12.
- xxxviii) Ebd. fol. 13.
- xxxix) Ebd. fol. 17.
- xl) Ebd. Ohne Fol.-Nr.
- xli) Ebd. fol. 14.
- xlii) Ebd. Fol. 15.
- xliii) Ebd. fol. 16. Leider hat sich nur das Begleitschreiben Wölfles erhalten.
- xliv) Ebd. fol. 18.
- xlvi) Ebd. fol. 19.
- xlvi) Ebd. fol. 22.
- xlvii) Das früheste Beispiel für eine derartige Distanzierung einer Vision ist Cosmas Damian Asams Fresko mit der Weihnachtsvision des hl. Bernhard in der ehemaligen Zisterzienserklsterkirche Aldersbach (1720). Vgl. dazu Bauer, Hermann „Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche“, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst XII (1961), 218 ff.
- xlviii) Die allzu grobe Übermalung, vor allem an Teilen des Mittelplafonds, ist wohl der Restaurierung des Stuttgarter Kunstmalers Siebenrock im Jahre 1902 anzulasten.
- xlvi) Thieme, U./ Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart (Leipzig 1936), 30. Bd., Sp. 235.
- l) Abbildungen zu Schöpfs Fresken im Stift Reichersberg: 900 Jahre Augustiner Chorherrenstift Reichersberg (Linz 1983), Abb. S. 243, 244, 56, 152. Abbildung zur Domkuppel in Großwardein: Kunstdenkmäler in Rumänien (Leipzig 1986), 235 (nur als Notbehelf).
- li) Zu J.A. Schöpf s. vor allem Schulten, Walter: Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn (Düsseldorf 1964), 78, Abb. 35 f., 45-54.
- lii) Sowohl das Deckenfresko in St. Michael in Beuern als auch die Altarblätter in Kloster Fürstenfeld werden zwischen Johann Adam und Johann Nepomuk hin und her geschoben.
- liii) Vielleicht gab das rege Kunstschaffen am Stuttgarter Hof manche Inspiration. (Fürst Alexander Ferdinand war der Onkel Herzog Carl Eugens von Württemberg).
- liv) FZA, RAB 1947.
- lv) Vgl. z.B. Akermann a.O. 11, Koepf a.O. Beschriftung d. Abb. 110.
- lvi) Nach Abschluß des Manuskripts traf schließlich doch die Antwort aus Verona ein. Dr. Guzzo, ein vorzüglicher Kenner der Kunst Veronas,

teilte mir mit, daß ein Maler Gni. Ino. Palucello in Verona nicht bekannt sei. Doch in einem aus dem letzten Jahrhundert abschriftlich erhaltenen Verzeichnis der Ehrenmitglieder der örtlichen Akademie sei unter dem 27.12.1773 ein gewisser Ignazio Paduello verzeichnet. In Anbetracht der möglichen Fehlerquellen, die sowohl beim Abschreiben des Namensverzeichnisses, als auch beim Entziffern einer schlecht restaurierten Signatur gegeben seien, hält es Dr. Guzzo für möglich, in Paduello und Palucello denselben zu sehen. Daß in dem Mitgliederverzeichnis der erste der beiden Vornamen (die auch Dr. Guzzo als „Giovanni Ignazio“ auflöst) nicht erwähnt ist, besage nichts, da „Giovanni“ im 18. Jahrhundert ein so verbreiteter Name sei, daß er in Dokumenten meist weggelassen werde.

Doch führt diese Spur noch einen Schritt weiter. In Naglers „Allgemeinem Künstlerlexikon“ von 1841 wird tatsächlich ein „Paduello“ genannt, und zwar mit dem Verweis auf „Ignazio Paluselli“, seinem eigentlichen Namen. Von diesem Künstler ist bekannt (Thieme/ Becker, Bd. 26, Sp. 187), daß er 1744 in Panchia im Fleimsertal geboren wurde und 1778 in Rovereto starb. Er malte viele mythologische Szenen, die sich besonders in England gut verkaufen ließen.

Sollte „Palucello“ mit „Paluselli“ identisch sein? Die Lebensdaten, der Vorname sowie der Aufenthalt in Verona wären mit dieser These vereinbar. Außerdem ist der Unterschied der beiden Namen nur durch zwei Buchstaben bedingt: „c“ statt „s“ und „o“ statt „i“. Nun sind im italienischen die Endungen „o“ und „i“ bisweilen austauschbar (Man denke nur an „Brunellesco“ und „Brunelleschi“). Und „c“ und „s“ sind zumindest vom Klang her ähnliche Buchstaben. Bedenkt man weiterhin, daß im 18. Jahrhundert die Schreibweise eines Namens ohnehin nicht völlig feststand, so ist die Versuchung groß, in Ignazio Paluselli, gen. Paduello, und Gni Ino Palucello denselben zu sehen.

Aber diese Erwägungen bleiben Spekulation, sofern sie nicht durch einen Stilvergleich untermauert werden können. Ein Werk Palusellis war bisher jedoch nicht aufzufinden. Solange dies nicht gelingt, wird man auch den Künstler unseres Langhausfreskos nicht genau benennen können.

lvii) Weißenberger, Paulus „Die Abtei Neresheim und die kirchliche Kunstgeschichte der Ostalblandschaft im 16./18. Jahrhundert in: Schwäbische Blätter für Heimatpflege und Volksbildung, Heft 1 (1969), 3.

lviii) Im Brief Fürst Alexander Ferdinands ist das „l“ bei Palucello sehr kurz geraten. Von anderer Hand wurde mit dickem blauem Stift ein Häkchen hinzugefügt, so daß ein „r“ daraus wurde. Bei der Erwähnung des Namens an anderer Stelle besteht jedoch kein Zweifel über die Identität dieses Buchstabens.

lix) Detzel a.O. 112.

lx) Dangelmaier a.O. 3; Müller a.O. 3; Schall a.O. 4.

lxi) FZA, DK 7118, fol. 10.

lxii) Als „komposit“ bezeichnet man Säulenordnungen, die aus Elementen verschiedener klassischer Ordnungen zusammengesetzt sind und (oder) ein Kompositkapitell tragen. Das klassische Kompositkapitell besitzt Akanthusblätter und Voluten, ähnlich dem korinthischen Kapitell, und trägt unter den Volunten einen Eierstab wie das ionische Kapitell.

lxiii) Vgl. Hoffmann, Richard: Bayerische Altarbaukunst (München 1923), XXXII f.

lxiv) FZA, DK 7118, fol. 29.

lxv) Der Entwurf enthält zweimal die Nummer 3: am Auszug und an der Sockelnische. Der Zusammenhang ergibt, daß Wölflie die Nische meint.

lxvi) Vgl. u. Anm. 76.

lxvii) Meyer, Werner (Hrsg): Die Kunstdenkmäler Von Schwaben VII. Landkreis Dillingen/ Donau (München 1979), 894 ff.

lxviii) So die Altäre in St. Stephan, St. Moritz und der kath. Hl. Kreuzkirche.

lxix) In der Graphischen Sammlung in Augsburg befindet sich nur der Entwurf zum Kreuzaltar in St. Georg.

lxx) Schall a.O. 11.

lxxi) Flad, Max: „Joseph Christ aus Winterstetten. Ein Maler des späten Rokoko“ in: Schwäbische Heimat (Stuttgart 1981), Heft 4, 282 ff.

lxxii) Notiz in der Augsburger Künstlerkartei (aufbewahrt in den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg).

lxxiii) Dangelmaier a.O. 7.

lxxiv) FZA, DK 7118, fol. 23.

lxxv) Ebd. fol. 26.

lxxvi) Ebd. fol. 27.

lxxvii) Ebd. fol. 28.

lxxviii) Dies ist den Akten zum Bau der Eglinger Kirche zu entnehmen. Vgl. Weißenberger, Eglingen 107 (Brief des Fürsten vom 27. Nov. 1776): „ . . . Von denen Euch solchemnach übermacht werdenden Geldern seynd aber vordersamst 250 fl. dem Hofrat Wölffle zuzustellen, damit vom selben die accordierte Zahlung für die Altarblätter in der Pfarrkirch zu Tischingen geleistet werden könne . . .“

lxxix) Detzel a.O. 112,

lxxx) Vgl. Weißenberger, Eglingen 102 (Brief des Hofkammerrats Oberst vom 2. September 1776: „ . . . derselbe (Bergmüller) vor die 2 Nebenaltäre und Canzel zu Dischingen ebenfalls 1200 fl. erhalten . . .“ Demnach hat Bergmüller auch eine Kanzel für die Dischinger Kirche geschaffen. Die heutige Kanzel ist jedoch nachgewiesenermaßen ein 1783 bei Schaidhau in Auftrag gegebenes und 1784 geliefertes Werk. Dieser Widerspruch läßt sich nur so erklären, daß die Bergmüller-Kanzel bereits nach wenigen Jahren mißfiel oder andere Mängel aufwies und durch eine qualitätvollere ersetzt wurde. Die Existenz einer „Vorgängerkanzel“ ist auch deshalb glaubwürdig, weil die Pfarrkirche schwerlich über 10 Jahre ohne Kanzel auskam.

lxxxi) In die Regierungszeit Carl Anselms fällt in unserer Gegend der Bau des Langhauses der Eglinger Kirche, die Trughofener Kirche, Umbauten am Schloß Trughofen (seit 1819 Schloß Taxis) und Schloß Duttonstein, die Reitschule, die Anlage des Englischen Waldes u.a.

lxxxii) FZA, DK 7118, fol. 23.

lxxxiii) Ebd. fol. 24.

lxxxiv) Vgl. Weißenberger, Paulus „Der Kirchenbau in Trughofen bei Dischingen in den Jahren 1774 - 1786“ in: Zeitschrift für Württemb. Landesgeschichte Jg. XXVII (1968), 2. Heft, 317 ff. In den Akten zur Trughofener Kirche wird erwähnt, daß die Bauarbeiten mit dem Abbruch der Gotthard-Kapelle begannen. In Unkenntnis des Zusammenhangs mit der Kapelle an der Ballmertshofer Straße nahm Weißenberger an, die Vorgängerkirche von St. Georg und St. Leonhard in Trughofen sei dem hl. Gotthard geweiht gewesen. (Dies ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil die alte Trughofener Kirche ebenfalls eine Pfarrkirche und keine Kapelle war.) – Auch die Klage Wölflies (a.O. 327), die Steinfuhren für den Kirchenneubau würden erschwert „teils wegen der weiten Entlegenheit des Steinbruchs, teils wegen dem auf der Seite von Ballmertshofen her in medio liegenden Berges“ darf nicht so interpretiert werden, daß sich in der Nähe von Ballmertshofen ein Steinbruch befand, sondern daß die Gotthard-Kapelle als Steinbruch diente. – Außerdem ist es fraglich, ob sich in Dischingen eine Gotthard-Kapelle befand, wie Weißenberger glaubt (Anm. 2). Es ist kaum anzunehmen, daß es auf so engem Raum drei Gotthard-Kapellen gab, zumal die Verehrung dieses Heiligen in unserer Gegend äußerst selten ist. M.E. handelt es sich bei allen von Weißenberger genannten Kirchen um ein und dieselbe. Denn nicht nur die vermeintliche Trughofener Kapelle ist mit der Ballmertshofener identisch, sondern auch die Dischinger.

Die Überlieferung, Dischingen habe eine Gotthardspründe besessen (Dangelmaier a.O. 7), berechtigt sicher nicht, in Dischingen selbst eine dem Gotthard geweihte Kirche zu suchen. Wie in unseren Akten mehrfach erwähnt, war die „weit entlegene“ St. Gotthard-Kapelle eine Fialkirche und gehörte somit zur Dischinger Pfarrei.

lxxxv) Piendl, Max „Die fürstliche Residenz in Regensburg im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“ in: Thurn und Taxis-Studien 3 (Kallmünz 1963), 88.

lxxxvi) Die heutige Gestaltung der Nischen in den Langhauswänden ist das Ergebnis späterer Veränderungen. Die Prozessionsbaldachine, die

in der nördlichen Nische die Muttergottes, in der südlichen den Bruderschafts- und Ortschaftspatron Johannes Nepomuk überfangen, standen früher im Chor zu Seiten des Hochaltars und wurden erst 1967 im Zuge einer Restaurierung ins Langhaus versetzt. Unter dem Baldachin mit den Rosenkranzmedaillons stand damals jedoch statt der spätgotischen eine andere – wohl aus dem 15. Jahrhundert stammende Marienfigur. Denn die heute in der südlichen Nische stehende Skulptur, die aus der abgegangenen Willibaldskapelle in die Pfarrkirche gebracht wurde, befand sich früher am Emporenaufgang (Dangelmaier a.O. 8). Die je sieben Kreuzwegstationen an den Nischenwänden waren ursprünglich ebenfalls im Chor angebracht. Laut Pfarrchronik wurden sie 1803 ins Langhaus übertragen, um dem Volk eher zugänglich zu sein.