

Johann Evangelist Holzer - Maler des Lichts

(Teil II)

das Begleitbuch zu den Ausstellungen mit 16 Beiträgen und 153 Katalognummern

hg. von Emanuel Braun, Wolfgang Meighörner,
Melanie Thierbach, Christof Trepesch
448 Seiten, m. zahlr. Farbabbildungen
Innsbruck 2010, Haymon-Verlag, € 34,90

Wenn die 'Barockliebhaber' das 448 Seiten starke und gewichtige, farblich gut gedruckte und preislich sehr moderate Buch in Hardcover zur Hand nehmen und aufschlagen, fällt wohl den etwas Älteren unter ihnen die heute bei jungen Designern zur Gewohnheit gewordene kleine Schrifttype (wohl 'petit' oder 'borgis' bzw. 8-9 Punkte sogar für den Haupttext) und der versetzte bzw. nach oben etwas verschenkende Satzspiegel auf.

Der 'Inhalt' beginnt wie üblich mit den „**Grussworte(n)**“ der geistlichen und weltlichen Obrigkeit darunter noch der von seinen Ämtern mittlerweile zurückgetretene Kunst- und Kinderfreund Walter Mixa, der weniger die 'Regio' als die die 'Religio' verbindenden Mächte bei Holzer am/im Werke sieht. In ihrem gemeinsamen Vorwort verweisen die Herausgeber auf Vorgänger wie Alois Hämmerle vor etwa 100 Jahren, den späteren Leiter des Kasseler Tapetenmuseums Ernst Wolfgang Mick (1958/59 und 1984) und die Vorarbeit des später leider ausgeschiedenen Jürgen Rapp und die Weiterführung durch Josef Strasser und Thomas Wiercinski mit dem Ziel „die verdunkelte [?] Bedeutung“ d[ieses] Maler[s] des Lichts“ wieder ans Licht zu bringen oder ins richtige Licht zu setzen“ und den „weissen Fleck“ der kunstgeschichtlichen Landkarte (hoffentlich nicht fehlfarbig und an den falschen Koordinaten) zu tilgen. Nicht einer modischen „Eventkultur“ sondern dem Nachweis der Aufarbeitung der (oft von zu eifersüchtigen Kuratoren gehüteten) Bestände in zumeist öffentlichem Besitz soll dieses Projekt mit/unter einem ausserhalb der Barockspezialisten kaum bekannten Namen dienen.

Es folgen 15 nicht sehr weitgespannte Aufsatzbeiträge von älteren und jüngeren Autoren, ein biographischer Überblick, eine Quellensammlung vor dem eigentlichen Katalog mit 153 Nummern (teilweise nicht von Holzer) und die obligatorischen Literatur- und Bildnachweise aber leider kein Namens-, Orts- und Sachregister.

Den Anfang macht der aus Augsburg stammende, jetzt in Zürich lehrende Kultur-Historiker v.a. der Neuzeit, Bernd Roeck, mit seinem alliterativen Trikolon „**Maler, Märkte und Mäzene**“, das an sein 2006 erschienenes Buch 'Mörder, Maler und Mäzene' anklängt. Roecks Anliegen ist es, wie in einem anderen Werk 'Das historische Auge' (2004) mikrohistorisch, mentalitätsgeschichtlich und auf Bilder als 'mani(-oculo-)feste' Quellen orientiert, die überbaulichen „Gedankenflüge der Kunstgeschichte“ wieder auf den Boden der vermeintlichen Tatsachen mit der rekonstruierten damaligen Lebenswirklichkeit, den Lebensumständen zurück zu lenken. Im ersten Abschnitt „Das mythische Genie“ des sehr gut lesbar geschriebenen Aufsatzes geht Roeck wohlinformiert bzw. belesen der erstaunlich früh einsetzenden Legendenbildung (vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, 1934) um Holzer als wichtiges Merkmal seiner Rezeption nach. Dass fast jeder Barockkünstler auch aus lokalpatriotischen Gründen floskelartig mit Apelles verglichen wurde, und dass die wenigsten Künstler sich über ihr Werk hinaus 'outeten', ist eigentlich 'mos et usus'. Neben dem Topos der Frühbegabung versucht Roeck aus den Äusserungen hauptsächlich der Zeitgenossen aber oft ohne eine klare Kritik ihrer Genese den Maler Holzer noch einmal zwischen konventioneller Frömmigkeit (man könnte auch das Beispiel der beiden ledig gebliebenen Zeiller hinzuzufügen) und einer gewissen Künstler-Bohème anzusiedeln. Hier wäre auch die weiter unten angesprochene Sparsamkeit (aber wohl nicht ganz die Geizigkeit eines Paolo Vincenzo Bonomini), die verbreitete, fast protestantische Arbeitsethik (vgl. Goethe über Angelika Kauffman) zu nennen. Ein Hinweis auf einen nicht selten anzutreffenden Künstler-Alkoholismus (z.B. Balthasar Riepp) findet sich nur bei P. W. Gercken (1783, S.218). Als Ursachen für den Geniemythos um Holzer macht der Autor den wie bei Schubert frühen und gut beschriebenen, doch überraschenden Tod durch Flecktyphus mit Pneumonie (?) aus. Der eigentlich noch besser dokumentierte Tod Mozarts gab trotzdem zu noch mehr Spekulationen (Gift) Anlass. Als Verstärkungsfaktoren erwähnt Roeck das Früh-, Unvollendete, kein zumeist abstiegsgefährdetes, sich überlebendes Alterswerk, das Zerstörte, nicht mehr Vorhandene des oft ephemeren Barock, das der Phantasie immer ziemlich freien Raum bietet. Dem vielleicht hinzu gedichteten ehrenvollen, angeblich sogar

noch vom Kölner Kurfürsten und verhinderten Auftraggeber Clemens August gesponserten privilegierten Begräbnis angeblich an einem Altar in der Jakobskirche in Sögel und nicht in der von Holzer nur noch in Augenschein genommenen Schlosskapelle von Clemenswerth gegenüber der immer zum anonymen Armengrab 'niederstilisierten' Ruhestätte Mozarts in josephinisch-leopoldinischer Sparsamkeitsmanier. Dass trotzdem am wohl von Georg Christoph Kilian als Erstem so formulierten „Genie“ des Johann Holzer nicht nur mythisch sondern realiter etwas dran sein könnte, wird doch erst bei der von Roeck übergangenen, nur aus der Kenntnis der süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts möglichen Beurteilung seiner Originalität und Qualität verständlich oder nachvollziehbar.

Beim zweiten Abschnitt betitelt „In der Germania Sacra“ erwartet der Leser eigentlich wie bei dem jüngsten Versuch einer 'Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. V. München-Berlin 2008 (vgl. [hier](#) die Rezension) einen zeit-räumlichen Rahmen, also etwa die Stellung Holzers (und der Künstler, der Maler?) im 'Hl. Römischen Reich Deutscher Nation' vielleicht auch als „Umkreisung von (der grösseren) Ferne“, die sich letztlich als hinreichende (aber nicht immer bedingende) Faktorenanalyse von Holzers „Kunstwelt“ entpuppt wie die ökonomische Marktsituation (v.a. in Augsburg), das im Barock nötige 'Vitamin B' als Milieu von Elternhaus, Verwandtschaft, Förderern der geistlichen oder weltlichen Seite und damit zusammenhängend die (formale) Bildung. Von Roeck wird nicht erwähnt die nur qualitäts-gefühlsmässig erfassbare, doch schon von den Zeitgenossen erkannte künstlerische Anlage, das 'Genie' oder Talent. Während einige Musiker wie Schütz, Telemann, Leopold Mozart sogar universitär gebildet waren, kann man Holzer wie G. B. Göz, F. I. Leicher doch zu den zumindest formal intellektuell Gebildeten zählen, was sicher bei den oft komplexen Thesenbildern sicher von Vorteil war. Aber Leicher beteiligte sich - soweit dem Rezensenten bekannt - nicht an dieser mehr intellektuellen, allerdings nach 1760/70 aussterbenden Sparte. Johann Wolfgang Baumgartner u.a. mussten sich noch die wohl immer lateinisch verfassten 'congetti' übersetzen (und erklären) lassen, aber durch Selbststudium biblisch-mythologischer-historischer Literatur und durch Vorbilder zumeist in Form von Stichen waren die besseren und zumeist bedeutenderen Künstler doch in der Lage auch anspruchsvolle Freskenprogramme umzusetzen und teilweise wie bei Daniel Gran auch selbst zu entwerfen. Leider fehlt eine (auch statische) Untersuchung von formaler Bildung und möglicher Korrelation mit dem geistigen und ästhetisch-qualitativen Werkanspruch im 18. Jahrhundert. Bei dem sogar noch theoretisierenden, ästhetisierenden Anton Mengs lässt sich aber eigentlich kaum ein befruchtender Einfluss („der Pinsel... soll in Verstand getunkt sein“ nach Winckelmann) auf seine Porträt- und

Madri der Freskomalerei abgesehen vom antiquarischen Geschmack feststellen. Vielleicht vielversprechender ist Roecks Versuch das allenfalls in Details geklärte, kleine, mythologisierende Gemälde einer Huldigungsallegorie auf die letztlich doch nicht Schwiegermama Holzers, die 'Frau Director Bergmüller', (eventuell auch Entwurf für einen Stich?; s.u.) vor allem unter dem Bildungsaspekt Holzers in Anspruch zu nehmen – auf jeden Fall mehr als bei dem von ihm als geistreicher Paragone mit den Bildhauern angesprochenen Porträt einer 'Frau von Koepf' (nach Mick die 1734 verstorbene erste Gemahlin des Bankiers und 7-fache Mutter, Elisabeth von Rad, oder die zweite Maria Magdalena Wolff anlässlich der Wiederverheiratung am 23. 5. 1735?) auch mit Spiegelbild im Profil. Die drei bekanntesten Doppel- bzw. Tripel-Porträt-Beispiele von Philippe de Champeigne, Kardinal Richelieu, Anton van Dyck, Karl I. und Hyacinthe Rigaud, Die eigene Mutter, waren alle Vorlagen für Bildhauer wie zweimal für G. L. Bernini bzw. für A. Coysevox und belegen eher das auch von den Kubisten nicht wirklich überwindbare 'strukturelle Defizit' der Malerei, ihre Einansichtigkeit. Im weiteren Verlauf spricht Roeck die Ausbildung Holzers an, wo erstaunlicherweise der Südtiroler auf eine zumindest das Renommé stärkende Reise ins nahe Italien verzichtete, was ihm anscheinend noch in dem später Tiepolo verpflichtenden Würzburg 'angekreidet' wurde. Ein vom Niveau vergleichbarer Fall wäre noch Franz Anton Maulbertsch. Für Franz Joseph Spiegler wird neuerdings noch ein recht später und eher unwahrscheinlicher Aufenthalt in Venedig und Oberitalien konstruiert. Italienisches dürfte neben Stichen und Altarbildern und Stücken in Sammlungen zumeist des Adels als Kopie von zweiter Hand im Umlauf gewesen sein. Bevor Roeck den eigentlich sich anschliessenden beruflichen Werdegang unter den historischen (zünftischen) Regelungen innerhalb der nur dem Kaiser und dem Reich verpflichteten Stadt Augsburg verfolgt, versucht er sich eher an einer psychologisierenden Charakterstudie. Den Humor Holzers, den er aus der kleinen Skizze (Kat. 10) heraus liest, erkennt er auch in der sonst nicht weiter hinterfragten frühesten biographischen Äusserung über Holzer durch Andreas Felix Oefele: „mittellos, schlecht gekleidet, aber von heiterem Gemüt“. Zumindest bei dem Streit mit Franz Georg Herrmann hat Holzer seine höfliche (aber nicht höfische), umgängliche 'Natur' anscheinend doch einmal auch abgelegt. Für einen von Roeck angeregten Vergleich mit dem Diplomaten und Höfling Rubens finden sich kaum Anhaltspunkte ausser einer auch bei dem späten Maulbertsch im Kloster Strahov nachgesagten Fähigkeit zur (auch geistreichen) Konversation. Die Holzer zugesprochenen theoretisierenden Ambitionen („Malerkunst nach den Regeln der Mathematik“) sollte man nicht überbewerten. Es dürfte sich um Pläne für Proportion und

Perspektive ähnlich des älteren Kompagnons Bergmüller oder des Nürnbergers Preissler gehandelt haben. Den von Roeck angesprochenen steilen Aufstieg und die rasche Anerkennung verdankte Holzer wohl seinen künstlerischen und kommunikativen Talenten. Abgesehen von seinem Heimatkloster Marienberg/Südtirol in den Anfängen hatte er keinen der im Barock üblichen zumeist adeligen Mäzene (vielleicht auch von daher keine Italienreise). Wenn bei Roeck das Wort „Benediktinermaler“ fällt, mag das für den erwogenen, aber angeblich aus Überfüllung nicht erlangten, fast proromantischen Eintritt in sein Heimatkloster und das Hauptwerk im Benediktinerkloster Schwarzach plausibel klingen, aber nicht in Anbetracht der Werksdiversifikation. Die (öfters umgangene) Handwerksordnung mit einer 10jährigen Lehr- und Gesellenzeit als Lediger wird von Roeck herangezogen, um das anekdotische Scheitern der Ehe mit der Tochter der umworbenen Barbara Bergmüller, Gemahlin des Akademiedirektors und Compagnons Holzers, zu erklären. Also nicht die immer wieder genannte geistige Überlegenheit und Freisinnigkeit Holzers, sondern das zünftische Ledig-Bleiben-Müssen (bis 1734?) wäre die eigentliche Ursache gewesen. Allerdings hatte es Holzer auch bei seiner zweiten, vermögenderen und attraktiveren Braut auch nicht sehr eilig. Um die Handwerksgerechtigkeit und die Aufnahme als Vollbürger Augsburgs hat er sich nie beworben und bemüht. Holzer war tolerierter 'Insasse' Augsburgs, der entweder in einer Meisterwerkstatt, bei einem Verleger als Mitarbeiter oder auswärts völlig unbehelligt als Freskant tätig war.

Im nächsten Abschnitt III: „Augsburg und die süddeutsche Kunstwelt“ geht der gebürtige Augsburger Roeck auf die Bedeutung der Reichsstadt am Lech als Verkehrsknotenpunkt, Zentrum des Goldschmiedehandwerks, des Buchdrucks, des Verlagswesens und des Handels- und Bankenwesens ein, leider aber nicht auf die Veränderungen von Religiosität in diesem annähernd paritätischen Augsburg im Zuge der beginnenden Aufklärung. Man vergleiche den von ihm behandelten Fall des freireligiösen Goldschmiedes David Altenstetter aus dem 16./17. Jahrhundert. Religionskritisches wird man bei einem mehr oder weniger sprachlosen Auftragskünstler im Werk kaum feststellen können. Roeck wendet sich deshalb auch der ökonomischen Basis der Bau- und Ausstattungskonjunktur zu, die nach dem 30jährigen Krieg und v.a. ab 1670 (vgl. z.B. Kempten) anzieht, unterbrochen von Kriegszeiten wie dem spanischen Erbfolgekrieg (vgl. München 1705 bis 1714). Der Autor spricht von einem „Kairos der Geburt“ der um 1700/1710 Geborenen. Allerdings dürfte eine universelle Begabung wie Holzer sich auch zu anderen Zeiten sicher schwerer aber doch auch entfaltet haben, notfalls in Italien wie J. Chr. Storer oder J. H.

Schönfeld. Roecks Bild vom Musenkuss (oder eher ein Pferdekuss) nicht auf dem Helikon sondern durch die kulturelle Welle (auch nicht ganz der Hippokrene) muss man nicht ganz übernehmen. Dagegen kann der kritische Leser die Anziehungskräfte der damals noch bedeutenden Stadt im Hl. Römischen Reich besser nachvollziehen. Dass ein mittelmässiger Maler wie der gebürtige Elsässer Johann Georg Rothpletz eine solch illustre Mitarbeiterschar (Fr. A. Kraus, G. B. Göz, J. Mages neben Holzer) aufweisen konnte, bleibt aber immer noch ein Rätsel (grosszügige Arbeitsbedingungen, zeitweise einflussreicher Vorgeher der Zunft?).

Der Abschnitt IV: „Ein Künstler“ schliesst sich der anfänglichen Genie-Diskussion bzw. der von Hans Belting forcierten Frage des (Selbst-) Verständnisses/Bewusstseins von Kunst und Künstler. Roeck bemüht dazu die heutige Perspektive und die schon zu der 'Geniezeit' gemachte Äusserung des nachgeborenen Malerkonkurrenten Martin Knoller, aber nicht die doch wohl von Selbstbewusstsein getragene, sehr aussergewöhnliche Signatur („Ex Oper:(ibus) ...“) einiger ganz früher Gemälde, die über eine Markenproduktbezeichnung wohl hinausgeht. Während der Autor den Karlsruher Fächerentwurf von 1737 (1734?) zu Recht schon am Beginn des Rokokos schon gleich als das „Résumé“ dieser Epoche ansieht, bemüht er doch etwas zu hochtrabend Jacob Burckhardts für Veroneses „lebensechtes“ wirkliches 'Gastmahl' in Paris geprägten Begriff des „Existenzbildes“ und wendet ihn auf die den heutigen Werbetafeln und Neonreklamen nahestehenden Augsburger Fassadenfresken an. Im Partenkirchener Fresko sieht er den Koloristen Holzer am Werk, warum eigentlich nicht eher bei dem Diessener Altarbild, wo Holzer direkt mit Tiepolo und Pittoni konkurrieren muss und vielleicht in einem älteren Stil (ähnlich Asam) zu bestehen weiss. Roeck wiederholt aber dennoch seine Skepsis vor dem Epi- oder Protheton 'Genie'. Ohne nähere Begründung (z.B. geringere Lebenserwartung, kürzere Kindheitsphase trotz eher späterer körperlicher Reife) spricht der Autor von einer (zumindest geistigen bzw. soziologischen) Akzeleration gegenüber heute, was wohl auch die heutige Wirtschaft wieder gerne hätte. Nicht bedingend, aber sehr oft hinreichend ist bei grossen Begabungen doch eine Frühreife bemerkbar. Wenn Roeck dann zum „Selbstbild Holzers“ kommt, meint er nicht die immer wieder in seinen Gemälden auftauchende, eher raffaelartige, engelshafte, blondgelockte Jünglingsgestalt, auch nicht etwas in der Art eines Bekenntnisses, sondern eher, ob Holzer sich mehr als Kunst-Handwerker des öfteren nur zum höheren Ruhme Gottes, oder ob er sich als selbstbewusster Künstler verstanden hat. Der Autor sieht in Holzer einen (handwerklichen?) „Könner ersten Ranges“, der jetzt anders als oben auch bei einer

Baisse oder Kunstflaute seinen Weg gemacht hätte.

Weiter stellt der Verfasser sich die Frage, welche Vorstellungen von Kunst, Künstlerisch, Künstlertum im paritätischen bürgerlichen Umfeld der Reichsstadt Augsburg gegenüber dem (zumeist vorbildlichen) Adel und den Höfen zur Zeit Holzers bestanden haben. Von da aus wird das zumindest seit dem Mittelalter virulente Thema der freien, akademischen Kunst (*artes liberales versus artes mechanicae*) angerissen. Ein von Roeck angeführtes Zitat von 1574 über das eher unfreie „Contrafeyen“ wird von ihm allgemein als „Bilder malen“ interpretiert, wobei doch wohl eher das nicht imaginative Reproduzieren, Abbilden einer Person, d.h. einfach nur Porträtmalen damit gemeint gewesen sein dürfte.

Ob Kunst „eher vom Denken als vom Können“ kommt, sei mal so stehengelassen. Auf alle Fälle trugen die einfachen, „in einem (undifferenzierten) Strich“ malenden Anstreicher nicht zum Ruhme der Stadt Augsburg bei gegenüber den Kunstmalern wie Schönfeld, Mayr, Knappich. In diesem Kontext sieht der Autor auch die zumeist von Künstlern angeregten Akademien und erwähnt die an eine Künstleranekdote erinnernde Aufzeichnung Andreas Felix Oefeles, dass der eifrige Holzer als Erster und Letzter die Augsburger Akademie betreten und verlassen habe. Inwieweit künstlerisch gesehen die bedingt theoretisierenden Proportionslehrtafeln der 'Anthropometria' Holzer wirklich etwas gegeben haben, darüber lässt sich der Autor nicht weiter aus. Es dürfte eher das praktische Akt- und Anatomiestudium, die möglichst sichere, verzeichnungsfreie Wiedergabe der Natur im Mittelpunkt von Holzers Interesse gelegen haben, weniger etwaige 'wissenschaftliche' Angebote (wie Mythologie, Geschichte ...).

Im nächsten Abschnitt V: „Auftraggeber“ erwartet der Leser von einem autochthonen Kenner der Augsburger Szene doch Einiges (Neues?). Ottobeuren und Abt Rupert Ness, mit denen Holzer - soweit bekannt - nichts zu tun hatte, haben hier eigentlich wenig zu suchen, wie auch die angeblich auf Georg Dehio zurückgehende Bezeichnung 'Schwäbischer Escorial', die auch dem Fuggerschloss in Kirchheim verliehen wird. Nebenbei kommt Rupert Ness eigentlich immer als Sohn eines Wangener Bürgers und Schmieds (nicht wie hier als eines Sattlers) daher. Wenn Roeck Holzers „Bilderbuchkarriere im Barock“ im Vergleich zu einem Reichsprälaten im Grafenrang herausstellt, muss man die in davor liegenden Jahrhunderten eher besseren Möglichkeiten für Bürger- und Bauernsöhne zum Aufstieg bis ins Bischofsamt mit Fürstenrang entgegenhalten. Im weiteren Allgemeinen wird das der Kunst-Konjunktur förderliche Klima der Konkurrenz der Stände (Klerus, Adel, Bürger) wie der Konfessionen angesprochen, was auch in der erwähnten 'Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5', immer

wieder thematisiert wird. Zumindest Diversifikation und Beschleunigung des Wandels lassen sich damit verbinden, wenn/solange die ökonomische Basis einigermaßen mitmacht. Nach diesem vor dem Holzer-Hintergrund günstigen Milieu wird es mit der in langer Tradition stehenden Fassaden-'Lüftl'-Malerei wieder etwas konkreter. Das 'Genie' zeigt sich hier als kreativer 'Werbe(fach)mann' im Auftrag von drei Augsburger Gastwirten und eines Verlegers, dessen zumindest seit dem 16. Jahrhundert konventioneller Bilderwunsch 'Sieg der Kunst über Hass, Unverstand und Neid' leider nicht weiter hinterfragt wurde (man vergleiche die protoaufklärerische Variante 'Sieg der Wahrheit über die Laster'). Die eigene Gefühlswelt oder Erlebniswelt Holzers dürfte aber weniger eine Rolle gespielt haben. Den wachsenden höheren (Einkommens-) Status des Malers meint Roeck an der Wohnsituation und an den Auftraggebern ablesen zu können. Aber nicht Porträts oder die später so geschätzte 'Lüftl'-Malerei für Augsburger Patrizier wie Wolfgang Jacob Sulzer und Wilhelm Michael Rauner (ohne genaue Angabe der Werke) sondern der Ruf nach Eichstätt und die dortige Hofmalerstelle bei dem neugewählten Fürstbischof Josef Anton II von Freyberg-Hopferau über Vermittlung neben Bergmüller vielleicht aber auch von Propst Herkulan Karg vom nahen Diessen, wo eine ähnliche Konkurrenzsituation wie in Würzburg und Münsterschwarzach sich entwickelte, sollen den Aufstieg Holzers markieren. Inwieweit der Eichstätter Dompropst und Gegenspieler des Fürstbischofs Marquard Wilhelm von Schönborn als Vermittler neben Empfehlungen durch Bautrupps (vgl. Ottobeuren und Zwiefalten) wirklich tätig war/wurde, bleibt uns der Autor schuldig, der sich lieber noch dem Thema 'Holzer und das liebe Geld' zuwendet und für wenigstens bei der Grösse und Figurenzahl vergleichbare Bilder ähnliche Preise wie bei Tiepolo und Piazzetta konstatiert. Ausserdem tritt er den Legendenbildungen über Unzufriedenheit wegen mangelnder Bezahlung in Münsterschwarzach entgegen. Leider erfahren wir nichts Neues - und es war eigentlich auch nicht zu erwarten - , was letztlich und im Detail zum Zerwürfnis der zumindest anfänglich gleichberechtigten Künstlerunternehmer Johann Holzer und Franz Georg Hermann (als wohl von der Fürstabtei Kempten empfohlener Hofmaler) geführt hat.

Den Abschluss bilden die in den Quellen ausführlich belegte letzte Station Holzers in Begleitung des Architekten Schlaun in Clemenswerth im Auftrag des wittelsbachischen Kurfürsten von Köln angeblich unter Vermittlung Balthasar Neumanns oder Adolf von Münchhausens und sein Tod. Vielleicht hätte Holzer nach Asams Tod und Amigonis Abgang sich auch in München neben Johann Baptist Zimmermann etablieren können. Als eine Art 'cul-de-lampe' verweist Roeck auf einen Kupferstich des Holzer-Zeitgenossen

Johannes Esaias Nilson (Kat. 2), der in einer 'Ars-Longa-Vita-Brevis'-Allegorie und einem physiognomisch sicher zutreffenden, fast höfischen Bildnis Holzers diesem „Pictor ingeniosus“ prototypisch ein lokalpatriotisches Denkmal setzen wollte vielleicht im Horazschen Sinne ein 'exegi monument(um) aere perennius'. Trotz aller vorgebrachten Einwände leistet Roecks Beitrag einen interessanten und vielschichtigen Zugang zum Phänomen Holzer.

In: **„Zu den Altarbildern Johann Evangelist Holzers“** versucht aus dem 'Ruhestand' und seiner grossen Erfahrung heraus der langjährige Custos der Augsburger Barockgalerie, Gode Krämer, etwas beizusteuern. Er stellt zunächst nüchtern fest, dass abgesehen von den Neuzuweisungen durch Jürgen Rapp seit 1990 nur sieben Altarbilder und zwei dazugehörige Skizzen - also neun Werke - Holzer und zwar zwischen 1727 und 1730 und dann wieder zwischen 1734 und 1740 auch zeitlich zugeordnet werden können. Der Autor geht im folgenden formalistisch-stilistisch (v.a. Raum, Komposition) wie auch empathisch, ja oft emphatisch wertend vor. Er sieht bei dem ersten bekannten Gemälde 'Joseph-Hilf' (Kat. 29) des sich stolz als 18jähriger signierenden Holzer keine Verbindung zu späteren Werken. Vielleicht nicht kompositionell in dem konventionellen Zweizonenaufbau, aber im Figürlich-Physiognomischen (den eher breiten Gesichtern der Engel) und im eher blass gestimmten Koloristischen lässt sich der spätere Holzer schon etwas erahnen. Auch die (quasi romantische oder aber eher maratteske) Rückenfigur mit Verkürzungen und die erotisch entblösste, später übermalte Brust-Schulter-Partie (wenn auch nach Vorlagen von Charles Antoine Coyppel) zeigen schon einen gehörigen Mut zu etwas Besonderem. An den auffälligen Steinstufen („Ite, ascendite ad ...“) mit den gemalten Rissen, dem Schattenwurf und den gemalten Butzenscheiben scheint er sich beweisen zu wollen. Auf das Abhängigkeitsverhältnis zu Nikolaus Auer (u.a.?) geht Gode Krämer nicht ein.

Bei dem in der ehemaligen Straubinger Franziskanerkirche noch befindlichen, leider nicht ausgestellten, unsignierten und undatierten (!) 'Hl. Antonius von Padua' angeblich von 1729 und „Gesellenstück“ Holzers nach Ernst Wolfgang Mick (1958, S.61) meint der Verfasser schon das (eigentlich nicht individuelle) Zick-Zack-Kompositionsschema und eine schimmernde Farbigkeit feststellen zu können. Wenn nicht die aber erst aus dem Jahre 1787 stammende Mitteilung von Franz Sebastian Meidinger von einem Holzer-Gemälde mit diesem Thema und an diesem Ort existieren würde, hätten doch einige wie der Rezensent sicher Schwierigkeiten dabei Holzer als Urheber zu vermuten. Das

Gemälde ist technisch und im Plastisch-Räumlich-Modellierenden weiterentwickelt, allerdings in eine eher konservative Richtung z.B. bei dem etwas transluziden, astralhaften Jesusknaben und den Putten (vgl. Arbeiten des Johann Michael Rottmayr nahekommenden Johann Michael Feichtmayr, dem Onkel des bekannten Salemer Bildhauers Josef Anton Feichtmayr). Inwieweit hier ein Einfluss oder eine Anlage des damaligen, eigentlich eher schwächer einzuschätzenden Werkstatt-Patrons Josef Anton Merz festzustellen ist, wird nicht weiter diskutiert, wie auch nicht eine mögliche Einbeziehung des 1709 verstorbenen Vorbesitzers der Straubinger Werkstatt seit 1671, des von Dingolfing gebürtigen Namensvetters Johann Holzer. Während bei der im Meraner Museum befindlichen, bezeichneten und 1728 datierten 'Enthauptung Johannes des Täufers' (Kat. 46) und dem dem Märtyrer beistehenden Putto Holzer physiognomisch greifbar bleibt, tut man sich z.B. beim Straubinger Jesusknaben doch viel schwerer wie auch beim Vergleich Krämers mit dem dynamischeren, moderneren 'Triumph des Christentums' (Kat. 47) in Wien, der sowohl als 1730 wie 1739 entstanden gelesen wird. Das Bild erscheint wie eine Mischung von Bergmüller und Asam. Hier wirkt sich die vom Autor selbst be- und erkannte willkürliche Konzentration auf die Altargemälde (und einige Tafelbilder) doch negativ aus. Wenn man doch auch den 1729 bis höchstens 1731 datierbaren Entwurf für den 1731 erschienenen Oberaltaicher Jubiläumsstich (Kat. 7) heranzieht, muss um 1729 (Übersiedlung nach Augsburg, Einfluss Bergmüllers und Asams?) sich ein wirklicher Sprung in der künstlerischen Entwicklung Holzers ereignet haben. Diesen Bruch verlegt Krämer in die Jahre zwischen 1732 und 1735 v.a. unter den Parametern von Komposition und Räumlichkeit. Hier wäre vielleicht mehr der Aspekt 'Dynamik' von Figur, Umriss, Komposition, aber auch von Fläche und Raum angebracht. Auch bei den Werken der letzten Jahre von 1735 bis 1740 muss der Autor Unterschiede feststellen, aber er versucht trotzdem nur eine Richtung auszumachen. Die eigentlich doch recht verschiedenen „kleinen“ Altarbilder, die „wunderbare“ 'Marienkrönung' (Kat. 34) von Waldberg, die 'Verkündigung an Joachim' (Kat. 35) in Augsburg und der 'Michael' von Diessen (leider a. Kat.), der angeblich auch Holzers „Sturm-und-Drang-Periode“(?) beenden sollte, stellt der Autor gegen die von „tiefer lichterfüllter Räumlichkeit“ ausgezeichneten grösseren Altarbilder der Jahre 1734 bis 1739/40. Die 'Hl. Sippe' (Kat. 38) im ehemaligen Brentano-Haus mit der dazugehörigen „zauberhafte(n)“ Skizze (Kat. 39) hätte nach Meinung Krämer von einem nahen (besser: mittleren) Standpunkt aus betrachtet werden müssen. Das verlorene Kuppelfresko ordnet der Autor wohl richtigerweise der Decke über der Altarbühne zu. Den Eindruck vom sicher mehr von der

Ferne zu betrachtenden Hochaltarbild der Schutzengelkirche von Eichstätt mit der Vision des Daniel (Kat. 43) nennt er „überwältigend“, während der Rezensent bei dem Entwurf mit der Felicitas-Glorie für Münsterschwarzach keine fortschreitende, sondern eine eher abnehmende Qualität feststellen kann. Grundsätzlich muss man zu Krämers Versuch grössere gegen kleinere Formate in der Raumhaltigkeit (und damit auch qualitativ) auszuspielen, sagen, dass ein Künstler des Barock wie Holzer unter Wahrung des 'aptum' (nicht nur inhaltlich) und des Betrachterstandpunktes eine gewisse Proportionalgrösse anstrebt und dass ein Hochaltar eine grössere, auch gedanklich-inhaltliche Tiefe oder Komplexität normalerweise erhält und mehr Aktionsraum oder -fläche für ein Geschehen bietet. Im weiteren spricht der Autor im genialischen Sinne von Einzigartigkeit der Thematik und ihrer Umsetzung allerdings ohne direkten Vergleich. Holzer hätte auch keinerlei Einfluss von älteren Künstlern wie Scheffler, Günther, Göz (Wolker wird nicht erwähnt) erfahren. Nur zu dem Asam-Schüler Scheffler sieht er z.B. bei einer 1725 datierten Zeichnung eines 'Johann Nepomuk' eine Parallelität (Vermittlung etwas von der Vollblütigkeit Asams?), bevor er das (Wechsel-)Verhältnis Holzers zu Bergmüller anspricht. Wenn von der Mitarbeit Holzers bei Kirchen und Gebäuden die Rede ist, fragte sich seit 1990 sicher auch Jürgen Rapp: wo und wie?. Krämer spricht von dessen (eigentlich nicht) „überraschenden“ Abschreibungen von Bergmüller bzw. Neuzuweisungen an Holzer in Anbetracht der doch etwas heterogenen und noch nicht in einer bebilderten und zusammenfassenden Monographie aufgearbeiteten Bergmüller-Sammlung. Der Autor folgt Rapps individualistischen (und qualitativen) Kriterien von Plastizität, Räumlichkeit und malerischer, „flächig, lichthaltiger“, lebendiger Auffassung, die er als Übernahme vom Fresko auch als „flüchtig“ ergänzt. Die Wand(fresken)entwürfe für 'Hl. Kreuz', Augsburg von 1732 empfindet Krämer aber als „zeichnerisch“ (der Rezensent wie Rapp eher als malerisch, organisch und von Holzer). Im grossen und ganzen bestätigt Krämer aber Rapps Einschätzungen zu dem 'Hl. Dominikus als Fürbitter' (Kat. 31) von 1731 (unter Mitwirkung Wolkers?), zu dem 'Allerheiligen'-Bild von Zwettl von 1732 (leider ohne Abb.; der auch schon lange Zeit verunsicherte Rezensent würde den Anteil Holzers eher noch höher vermuten), zu 'Regina Angelorum' (Kat. 33; für den Rezensenten wohl nach einem ersten Ideenentwurf Bergmüllers). Die Ausführung hätte er Holzer überlassen und den Verdienst eingesteckt (aber doch geteilt oder weitergegeben?).

Trotzdem Gode Krämer selbst auf die bei Mick 1984 unter Nummer 11 bis 16 verzeichneten Augsburger Fresken der Jahre 1732/33, die wohl schon die Eigenständigkeit Holzers dokumentieren, hinweist, meint er aus seinem oben gezeigten

verengten Blickwinkel, dass Holzer bei dem Eichstätter Marienbild „höchst unwahrscheinlich“, „ja unmöglich“ schon 1732 auch gedanklich eine solche Komposition zu diesem Zeitpunkt hätte zustande bringen können. Nach Vorstellung und Kenntnis des Rezensenten muss Holzer zwischen 1728/29 und 1730 (in Augsburg bei Rothpletz und Bergmüller) den entscheidenden Entwicklungsschub durchgemacht haben, weniger durch Merz als durch Augsburg und Bergmüller, der anfangs als Erfahrener noch Ideen, Entwürfe beisteuerte, aber rasch auch Holzers malerisches überlegenes malerisches Genie anerkannte, einsetzte und selbst davon profitierte.

Der anschliessende Aufsatz des Erlanger Ordinarius für Kunstgeschichte und Barockspezialisten v.a. im Bereich von Ikonographie/Ikonologie, Karl Mösender, ist eine Ergänzung und Konzentration bzw. eine Korrekturen und Akzentverschiebungen ermöglichende Neu- oder eher Kurzfassung eines elaborierten Aufsatzes in dem Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst Bd. 39, 1988, damals unter dem Einfluss der lange Zeit dominierenden, strukturalisierenden Forschungen v.a. eines Hermann Bauer (z.B. 'Der Himmel im Rokoko') und Bernhard Rupprecht ('Die bayrische Rokokokirche') aber auch der Ikonologie eines Wilhelm Mrazek in der Verschränkung von Anschauungskategorien, Typologie, Homiletik, Realitätsebenen, Illusionsgraden, Ikonographie, und religiösen Mentalitäten. Der 'höhertrabende' frühere Titel 'Die Inversion der Glorie' erfuhr in dieser 'Lite-Version' eine Konversion oder besser Reduktion und heisst jetzt schlicht: „**Die Deckenfresken von St. Anton in Partenkirchen**“. Vielleicht hätte der Autor statt von „erstes selbständiges Fresko von Holzer“ (1988, S. 134: „erste ganz selbständige“) eher von 'einziges einigermassen erhaltenes' nach dem endgültigen Ausstieg bei Bergmüller oder Verlassen der Werkstattgemeinschaft unter Bergmüller etwas unmissverständlicher schreiben sollen. Nach einer kurzen Gründungs- und Baugeschichte folgen ebenso knappe Bemerkungen zur sattsam bekannten Antonius-Ikonographie und -Ikonologie besonders den 'Privilegien des Antonius' auch unter Hinweis auf das schon bei Gode Krämer behandelte Straubinger Altargemälde mit der Antonius-Wunder-Bitte. Anschliessend werden zwei Vorgängerlösungen in Söllheim bei Salzburg (1694) mit einer 'quadri riportati'-ähnlichen Lösung noch des 'Stuckbarock' und dem Asam-Fresko in Ettlingen (1732/33) mit einem hypäthralen Ausblick und panoramaartigen, dichtgedrängten Umlaufszenen jetzt des Freskenbarock vorgestellt. Leider sind die beigegebenen Abbildungen wegen ihrer jetzt nur noch Sonderbriefmarkengrösse nur bedingt zum Nachvollzug geeignet. Obwohl Möseneder auf der Suche nach Vorläufern

oder Vorbildern Raffael, de Vries, Pozzo und Asam nennt, meint er im Partenkirchener Fresko eine Novität in Süddeutschland erkennen zu können, nämlich die Erhöhung des Kirchenraumes mit einem zweiten überkuppelnden, scheinarchitektonisch geschlossenen, illusionierten Geschoss (1988 wird noch die ähnliche, allerdings figurenlose Lösung von Hans Werle im Schwarzen Saal der Münchner Residenz um 1600 erwähnt). Den grössten Unterschied zu den Lösungen von Söllheim und Ettlingen sieht der Autor darin, dass die 'Glorie' inner- bzw unterhalb der fingierten Kuppelschale mit Laterne angebracht sei: d.h. eine „Inversion (oder vielleicht besser 'invasio', 'visio', 'intercessio' z.B. des Sakralen ins Profane?) der Glorie“ vorliege. „Ähnliche Lösungen“ (nur die pozzeske Doppelgeschossigkeit?) habe „Holzer auch für ... [die von einem nachcorreggiohaften Heiligenhimmel bewölkte Kuppel von] Münsterschwarzach ... und die ...[an Pozzo wie Asam anklingende] Galerie der Würzburger Residenz vorgesehen“. Auch schon 1988 waren die Arkadenöffnungen himmlische „Einflugslöcher“, als ob das 'Göttliche' nicht wie Elementarteilchen zumindest imaginär durch die Wand gehen/fliegen könne. Nach der architektonischen Disposition wendet sich Möseneder dem Figuralen bzw. der Thematik und Motivik zu, wobei er wie zuletzt schon E. W. Mick 1984 eine panoramaartige Abfolge der dreizehn Wundertaten konstatiert und zwar angeblich im Uhrzeigersinn. Leider sind die Abbildung 1 und die Bauer-Rupprecht, Bd. 2. 1981 entnommene Abbildung 2 einmal als Untersicht des Freskos und das andere Mal als Obersicht bzw. Schnitt von oben um 180° Grad gegeneinander verdreht, sodass sich eigentlich dem Betrachter von unten im Kirchenraum die Szenen textgemäss gegen den Uhrzeigersinn darbieten. Anders als die im chorähnlichen Oktogon befindlichen emblem-tafelbildartigen Felder stehen die direkt ansprechenden, theatermässigen, quasi individualisierten und statuarischen Einzelszenen bzw. -figuren obwohl etwas isoliert aber doch künstlerisch v.a. farblich kompositionell integriert als kommensurable Erlebniswelt den Wallfahrern und Hilfesuchenden gegenüber, wobei Möseneder auch noch wie Erich Hubala das auf Münsterschwarzach gemünzte Zitat: „der schönsten Proportionalgrösse (in den festesten Umrissen; vgl. auch die von A. F. Oefele kritisierten Zeichnungsfehler)“ empathiefördernd heranzieht. Wenn der Autor auch den Begriff „veristisch“ (1988 auch in Richtung naiv, anschaulich) andeutet, erfasst er wie auch die damals folgenden Klassizismus-Zeiten ein wesentliches Merkmal des gebürtigen Tirolers, ja er gerät manchmal sogar ins Schwärmen auch unter Bezug auf Theodor Hetzers an Maurice Denis erinnerndes 'Gesetz der Fläche'. Möseneders Vergleich mit Matthäus Günthers querovaalem „geöffneten und gerahmten“ Teilfresko in Garmisch ist weniger thematisch als typologisch-formal eigentlich unzulässig. Der

vorgebrachte Einfluss Johann Georg Bergmüllers auf Holzer am Beispiel der verlorenen Fresken der Augsburger Dominikanerkirche von 1723/24 wird nicht durch Abbildungen wie 1988 (Abb. 21) zu belegen versucht. Bergmüllers 'Anthropometrie' mag vielleicht hilfreich in Proportionsfragen gewesen sein, aber sonst auch nicht viel mehr. Dass Holzer bei dem gleichzeitigen Diessen noch mitgearbeitet habe z.B. auch wegen den symbolträchtigen Obelisk (in Diessen aber mit Sphingen), wird auch in (Kat. 11) eher abgelehnt. Grösseres Gewicht erhält seine Überlegung, dass der zumindest im von Wittelsbachern regierten Düsseldorf mal gewesene Bergmüller für den Rembrandt-Einfluss bei Holzer mitverantwortlich sei. Bei dem eher marattesque-idealisierenden, stilisierenden, formalisierenden Bergmüller selbst lässt sich ein niederländischer, auch veristischer Einschlag eigentlich nicht ausmachen. Dass Bergmüller durch die Lichtführung in Ochsenhausen (1727/29) Holzers nicht wirklich originelle Beleuchtungsraffinessen seit Caravaggio (hier wäre vielleicht sogar ein Begriff wie die 'Inversion des Hell-Dunkels' angebracht) beeinflusst habe, wird leider nicht durch eine Vergleichsabbildung (1988: noch Abb. 24) nachvollziehbar.

Im letzten Abschnitt verweist der Autor auf die auch von Restauratoren bezeugte tafeldähnliche Pastell-Lasur-Technik (mehr Sekkomalerei; z.B. ganz anders als der 'buntere' J. G. Wolker). Holzer besass zweifelsohne eine eigene, auch verbal noch zu differenzierende Farbigkeit. Der Tiroler Landsmann Martin Knoller, der später in Neresheim mit einer relativ nahsichtig-plastischen Malweise aufwartete, muss wie schon 1988 mit seinem Urteil über Holzer als „erstem (von Möseneder jetzt ausdrücklich als „bestem“ verdeutlicht) Freskomaler“ Deutschlands zum Schluss dieser bei Einzelbeobachtungen und in den unmittelbaren Empfindungen für Leistung und Qualität sonst überzeugenden, aber nur im Charakterisierungs- und Ableitungsversuch von Holzers Kolorismus vermehrten 'Revision' erhalten. Die Intention der früheren nicht nur gut durch- sondern auch etwas zurechtgedachten Version ging noch deutlicher auf das Unnachahmliche Einzigartige, Neue, Einmalige (d. h. des Genialen) und Moderne Holzers aus, was man bei dem ebenso konstatierten Fehlen einer Nachfolge auch als Sackgasse anscheinend nicht so sehr als ein 'non plus ultra' wie vielleicht bei Franz Joseph Spiegler deuten könnte. Welche Entwicklung Holzer noch genommen hätte, bleibt angesichts seines frühen Todes Spekulation, wie auch Bernd Roeck oben schon feststellte.

Von einem Restaurator erwartet der interessierte Leser wenn auch nicht einen nachträglichen Blick über die Schulter Holzers so doch nahsichtige und oft hintergründige

Einsichten. Jürgen Pursches „(Johann Evangelist Holzer -) **Bemerkungen zum Werkprozess der Kuppelausmalung von St. Anton in Partenkirchen**“ fassen auf den von ihm geleiteten Restaurierungsversuchen von 1996 bzw. 1997 (und einem dem Rezensenten unbekanntem Vergleich von Holzer und Bergmüller) und rekapitulieren anfangs die bisherige Literatur von Gode Krämer, Frank Büttner, Karl Möseneder, Erich Schneider bis Jürgen Rapp. Erst danach folgt der erwartete Abschnitt: „Werkprozess und Maltechnik (mit Hinweisen zur Erhaltungsproblematik)“, wobei neben den lokal bedingten Putzunterschieden in Partenkirchen anscheinend eine eher anfängerhafte oder experimentelle stärkere Secco-Malerei der (fortschrittlicheren?) Freskomalerei in Eichstätt gegenübergestellt wird. Neben den schon von E. W. Mick aufgrund von früheren Restaurierungen erwähnten annähernd 72 Tagwerken bleibt der eigentliche Werkprozess immer noch etwas schemenhaft. Ob quadrierte zeichnerische Gesamt- und Detailentwürfe wie bei den Fassadenmalereien, Ölskizzen und Kartons vorhanden gewesen waren, bleibt hypothetisch. Dass die zum Nachvollzug der vergrößerten, sphärisch gekrümmten Umsetzung vorhandene Quadrierung (vgl. Anm. 38: 28 in der Längs- und 36 in der Querrichtung oder doch eher umgekehrt?) bei der letzten Restaurierung nicht dokumentiert wurde, ist erstaunlich. Trotz der Nägel bzw. Löcher wird in Anm. 41 Pozzos Projektionsmethode der Gitterung im Kerzenschein vom Autor abgelehnt. Dass der Kopf des Jesusknaben im Kuppelzenit als der zentrale „Fluchtpunkt“/Augpunkt des genau darunter stehenden Betrachters genommen ist, leuchtet ein. Dass sich Holzer (eher intuitiv?) einer Schrägsicht (inclinierter Ebene nach H. Geiger) für die relativ nah- und leicht untersichtigen Figuren des Randes bedient, hat als Ursache die geringe Höhenentfernung, die unschönen Verkürzungen und die grössere Flexibilität der Betrachterstand- und -blickpunkte als das mögliche „optische Fallen“ nach hinten oder vorne. Neben der etwas undeutlichen Gitterung sind Vorritzungen, Unterzeichnungen als rötliche Pinselzeichnung ähnlich Bergmüller und spontane Griffel- bzw. Kohlekorrekturen teilweise in den leider wieder sehr kleinen Abbildungen dokumentiert. Aus den verwendeten Pigmenten und Bindemitteln (weniger mineralisch als organisch wie Kalkkasein) stellt sich nicht nur der Autor die Frage, wie das ursprüngliche farbliche Erscheinungsbild (sicher etwas intensiver und bunter) ausgesehen haben könnte. Die auch schon von anderen angesprochene tafelbildähnliche, teilweise lasierende Malweise hätte noch mit den Versuchen Jakob Carl Stauders, Josef Walchs, aber auch eines Jacopo Amigoni in Ölmalerei auf Putz verglichen werden können. Wenn anfänglich Josef Anton Merz als erster Lehrmeister in der Freskotechnik auch hier genannt wird, hätte man

sich doch noch weitere Vergleiche (u.a. mit Asam) gewünscht. Den Abschluss bilden zwei interessante Tabellen der Verwendung von Pigmenten, Bindemitteln mit möglichen Folgen von Bergmüller in Diessen und Holzer in Partenkirchen. Eigentlich sind sie mit Ausnahme vom hinzugekommenen Indigo bei Holzer sehr ähnlich und die Unterschiede oft auf verschiedene Wortwahl der Restauratoren zurückzuführen. Am Ende fragt sich der Rezensent, ob der vergleichsweise harmonische Charakter von Holzers Fresko in Partenkirchen vielleicht der schlechten Erhaltung oder doch mehr der malerischen Intention (vgl. kolorierte Entwürfe) zu verdanken ist.

Mit dem leider schon vor der Erfindung der Fotografie völlig zerstörten und nur durch zwei Entwürfe und Beschreibungen (die Thalweiner-Kopien von 1755 sind anscheinend verschollen) erhaltenen, den virtuell rekonstruierbaren Ruhm Holzers neben den Fassadenfresken ausmachenden **„Vierungskuppelfresko in der Benediktinerabteikirche von Münsterschwarzach“** beschäftigt sich der emeritierte Bamberger Ordinarius für Kunstgeschichte, Franz Matsche, wobei er diesmal mehr typologisch, ikono-graphisch-logisch dessen „Stellung in der barocken Kuppelmalerei“ unter den gegebenen schwierigen Voraussetzungen zu erfassen sucht. Schon 1985 untersuchte er die beiden ganz ungewöhnlich „zer(- und ange-)schnittenen“ Ölskizzen (Kat. 70/71) mehr formal, die er weniger als segmentierter Projektionsversuch als Wiedergabe eines sphärischen, halbkugel-ähnlichen viergeteilten Modells (eigentlich nur konisch oder als Vieleck einem Klostergewölbe ähnlich planimetrisch exakt möglich) auffasste wie auch schon E.W. Mick 1984, S. 90. Matsche hielt damals die beiden qualitativ unterschiedlichen aber grössenmässig (die bessere und kleinere Augsburger Skizze ist beschnitten) ähnlichen 'Modelli' nicht für Arbeitshilfen sondern für ein Präsentationsstück bzw. ein 'ricordo' eines solchen, die im Besitz des Künstlers verblieben seien. Auch jetzt nimmt er noch ein dreidimensionales Kuppelmodell an, das hiermit kopiert wäre. Ob dieses dem im Ellwanger Schlossmuseum befindlichen, schwierig zu bemalenden, nicht zerlegbaren Gipsmodell oder einem Holz-, Pappmaché-Modell, in das z.B. eher einem Klostergewölbe ähnlich (kolorierte) Papiersegmente eingelegt wurden, ist bis heute nicht bekannt. Man müsste auch einmal nachprüfen, ob die Masse des alten zerlegbaren Holzmodells im Bayrischen Nationalmuseum München denen der Ölskizzen irgendwie entsprechen (entsprochen haben) könnten. Ritzungen in der Augsburger Ölskizze (Abb. nach Maurice Leloir) lassen vermuten, dass diese möglicherweise auch einer darauf gelegten bezeichneten Papierschablone als eine Art Schnittmusterbogen

gefolgt sind, so auch die von verschiedener Seite geäußerte Auffassung vor 1985. Eine genaue azimutale, dem Pozzo-Vorschlag folgende Gitterprojektion hätte eher so (vgl. Fig. 1a u. b) aussehen können. Die beiden leider nicht zusammen ausgestellten Ölskizzen

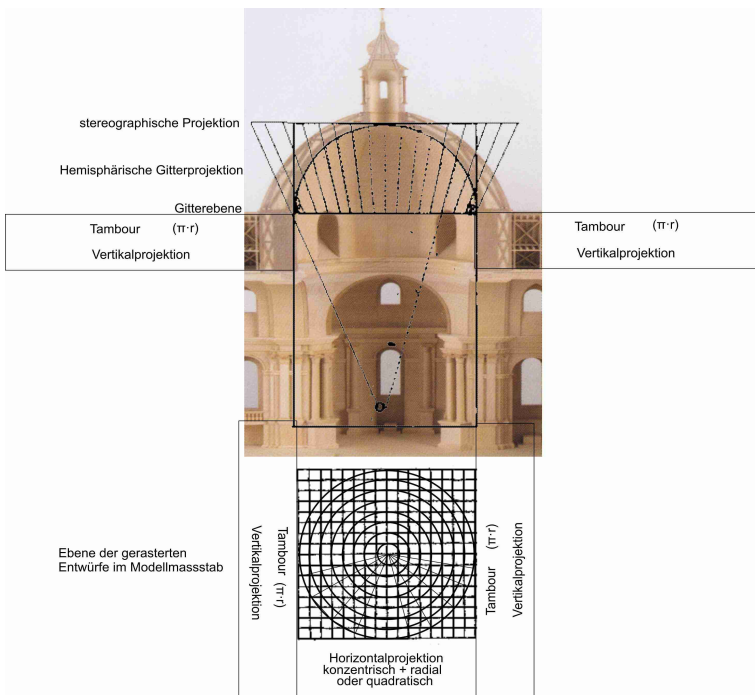


Fig. 1a: Schema der Aufteilung frei nach Andrea Pozzo

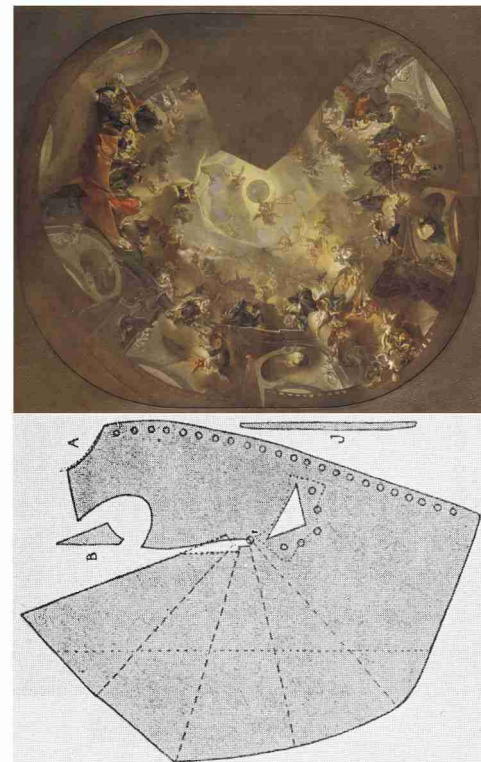


Fig. 1b: Skizze für Münsterschwarzach in Nürnberg
- Justaucorps-Schnittmuster ca. 1740

wirken weniger genau konstruiert als improvisiert oder imaginiert. Das Problem der zweifachen Ausführung (1985: Nürnberg als Abmalung des Modells, Augsburg als ricordo) erklärt Matsche jetzt mehr mit dem Bilddiebstahl Sommer 1738 durch den Kompagnon Franz Georg Hermann und dessen Frau als Komplizin, die die (Nürnberger?) Skizze wohl abgespannt (und gerollt?; die 'paniers aux coudes' der Zeit des frühen Louis Quinze waren eigentlich noch nicht so breit) mitgenommen habe, und der Notwendigkeit aus einer wohl noch vorhandenen grossen Hauptzeichnung oder der nirgendwo nachgewiesenen Auskleidung/Ausmalung des dreidimensionalen Kuppelmodells nochmals eine die Farbigkeit besser bestimmende Zweitausführung (in Augsburg?; die Augsburger Skizze ist nach sonstiger Meinung wie auch des Rezensenten die Vorlage für die Nürnberger Replik)

durch einen Gehilfen (?) herzustellen, die - Ernst Wolfgang Mick 1959, S. 52, Gode Krämer 1990, S. 84 oder Erich Schneider 1990, S. 60 ff folgend – Sommer 1738 eigentlich gar nicht mehr wirklich benötigt wurde. Wenn man nochmals Erich Schneider vertraut, erhielten Holzer wie Hermann nach dem Vertrag vom 29. 7. 1737 (gab es überhaupt einen grösseren entwerferischen Vorlauf von oder für Holzer von Eichstätt aus?) am 11. November 1737 schon 1500 fl.-. Da war die Kuppel sicher schon weit gediehen. Wie soll man sich die Kooperation des doch um einiges älteren und erfahreneren Hermann mit Holzer überhaupt vorstellen? Dass sie sich wie bei den Zeiller in Ottobeuren die Plafonds teilten?, oder dass Hermann mehr für die Aufteilung und die Architektur(malerei) zuständig war?, oder dass er sich an Holzers besseren Entwurf und dessen Vorgaben immer stärker sklavisch halten musste?. Nach der Bezahlung müsste der Anteil des qualitativ sicher schwächeren Hermann bzw. der „Herren Hermann“ (wohl nicht der 1723 geborene Sohn Franz Ludwig sondern eher einer der zwischen 1696 und 1715 geborenen Brüder) doch beachtlich gewesen sein. Hat Holzer einiges nach dem Streit nochmals übergangen?. Es bleibt leider immer noch vieles unklar. Dem Autor geht es hier auch mehr in Anlehnung an Karl Möseneders 'Inversion der Glorie" um die „Einhausung“, den 'descensus', das Hereinbrechen des Göttlich-Himmlischen ins Irdische, des Über-Raum-Zeitlichen d.h. des Ewigen in das 'hic et nunc', aber immer noch nur anhand der beiden 'Modelli' und einiger Vergleichsbeispiele. Ausgangspunkt ist für ihn die Darstellung der Laterne mit der Benediktsvision von Gott /Trinität als emanierendem Weltgestirn, das nicht wie sonst üblich von einem Engelsreigen bildartig (wie ein in Münsterschwarzach an dem Modell bzw. dem Querschnitt nicht markierter Sprengring?) gerahmt wird. Nach oben erweiternd und kontrastierend zusammen mit den blauen Fenstern und den Wolken bedeute dies, dass der Himmel, das Göttliche in die Münsterschwarzacher Kirche eingedrungen sei. Im Vergleich mit dem früheren Modell bzw. dem Stich mit dem Schnitt entspricht die verbreiterte Laterne der Skizzen nicht der viel engeren Wirklichkeit. Das Problem einer nur durch vier Diagonalfenster und durch die Laterne beleuchteten Kuppelschale gibt neben der Thematik und Motivik Matsche auch Gelegenheit, sich über die Lichtsymbolik, Lichtmetaphorik ('lumen spirituale' und 'lumen naturale') weiter zu ergehen. Es ist doch völlig klar, dass ein überlegender und überlegter Maler wie Holzer das Eigenlicht (der Farbe) und das Fremdlicht, d.h. das natürliche Licht inszenatorisch geschickt zu behandeln trachtet. Allerdings findet der Rezensent die 'Radio-aktivität' bzw. '-passivität' des Benedikt im Vergleich mit Spieglers Langhausfresko in Zwiefalten nicht sehr ausgeprägt. Manche der angebrachten Vergleiche von Holzers tafelbildähnlicher oder

theaterähnlicher, rembrandtesker (vgl. Möseneder) oder piazzettesker Lichtbehandlung mit z.B. Knoller, wo schon das 'Aufgeklärte' (vgl. Maulbertsch: „hell wie ein dag“) auch des Reformkatholizismus dominiert, sind entwicklungsgeschichtlich eigentlich nicht zulässig. Nach dem Licht und der Laterne als ikono-graphisch-logisches Motiv im Rahmen der „Einhausung“ beginnend schon in Partenkirchen forscht der Autor nach den Ursprüngen, den Vorbildern. Den 'Triumph des Benedikt' zu Oberaltaich von Holzers in der Literatur genannten Patron Josef Anton Merz scheidet er aus, während er Johann Michael Rottmayr mit der Wiener Peterskirche, mit Melk und besonders der Wiener Karlskirche als anregend herausstellt und gleichzeitig einer nicht erwiesenen Studienfahrt v.a. nach Wien (ja wann?, um 1731?) Nahrung gibt. Im Gegensatz zu Asam hatte der innovative, die Welschen ablösende Rottmayr stilistisch auf Holzer aber eigentlich keinen Einfluss. Um den „Einhausung“-Charakter, also nochmals das Hereinbrechen, abzuleiten, beginnt Matsche mit Giulio Romano in Mantua, geht über Paul Decker, Andrea Pozzo und Asam bis zu Wolfgang Andreas Heindl in Passau, bevor er noch einmal zum frühen Rottmayr und in das Schloss Frain (1695) zurückkehrt, wo er neben den hinter den Fenstern weiterlaufenden Szenen eine Anregung für die Stoffdraperien unter Kaiser Heinrich ('relevatio majestatis' nach römischen Zirkusseglvorstufen) herausieht. Warum mit Holzer der Höhepunkt der Entwicklung der „Einhausung“ erreicht sei und warum keine Nachfolge auszumachen sei, wird am Ende des Aufsatzes nicht mehr behandelt. Grundsätzlich fragt sich der Rezensent bei Matsches Ansatz, ob statt 'descensus' (Einhausung) nicht viel eher ein 'ascensus', ein 'sursum oculos', eine Vision(s-Wiederholung), ein transitus, eine 'Aushausung' ins Unendliche in der Kuppel als Ort des „Vorraumes“, „Vorhof“ des Himmels, des Ewigen zum Ausdruck kommen soll(te), wozu auch die menschlich irdisch-plastischen wohl teilweise modellierten herabstürzenden Laster oft die Überleitung bilden, oder sollen sie wirklich wie die 'Ausserirdischen' astralleibig durch die Wände zu uns treten in einen doch begrenzten Kirchenraum?. Das nicht erwähnte, keine Laterne beinhaltende, inhaltlich-konzeptionell verwandte Langhausdeckenfresko in Zwiefalten ist. z.B. wegen dem Vorhang wohl eindeutig als guckkastensartiges 'theatrum mundi mariani vel benedictini' zu sehen. Es ist wohl kein 'descensus' oder barocktheaterlicher proszenischer 'proscensus' intendiert. Noch einige kleine Anmerkungen: Franz Matsche sieht/liest die beiden angesprochenen Skizzen erstaunlicherweise flächig, indem er die „Papstgruppe“ „rechts darunter“ statt darüber oder 'dahinter' einordnet. Die ziemlich lotrecht von unten gesehene breitere Laterne mit den himmelsblauen Fenstern interpretiert er im Vergleich mit den realen engen

Verhältnissen als (ätherische) Doppelkuppel bzw. Doppellaterne. Der Rezensent hält diesen Unterschied eher für eine Ungenauigkeit und vielleicht als Zeichen einer früheren Planungsphase. Ausserdem fragt er sich, warum bei einem angeblichen Präsentationsstück die Hauptrichtung also gegen Osten (aus dem Langhaus) um 45° Grad gedreht, also über Eck erscheint. Die schon in Partenkirchen aber auch bei Johann Rudolf Byss in Pommersfelden vorkommenden kapellenkranzartigen Apsiden oder Nebenräume, die die realen Fenster integrieren, stellen eine imaginäre, theatermässige Erweiterung, Vertiefung des Realraumes dar, also eher wieder im Sinne von Transzendenz als Deszendenz oder Immanenz.

Es folgt vom langjährigen Leiter des Kulturamtes der Stadt Schweinfurt der Beitrag: **„Le Raphael d' Allemagne du siècle présent – Zu Rezeption von Holzers Schaffen am Beispiel der Arbeiten für die Benediktinerkirche Münsterschwarzach“**. Der Autor veröffentlichte als ehemaliger Hubala-Schüler die grundlegende neuere Monographie von Münsterschwarzach 1984 (zugleich Diss. Uni Würzburg 1982), die auch schon seinem Beitrag zum Augsburger Ausstellungskatalog von 1990 als Ausgangspunkt diente. Der jetzt erwähnte Meinungsaustrausch mit Jürgen Rapp lässt sich nur bei der Rückwirkung auf Bergmüller im folgenden ablesen, das letztlich eine Ausarbeitung des Kapitels „Bedeutung und kunsthistorische Stellung der Kuppelfresken: die Wertung der Zeitgenossen“ (1984, S. 154ff) darstellt. Leider hat Schneider 1984 die Auseinandersetzung mit den Thesen von Hermann Bauer wie die Ersetzung der hypäthralen Perspektive durch die historische im Rokoko nicht intensiver ausgeführt. Hier beginnt er die 'Panegyrik' Holzers mit einem Vergleich in Philipp Wilhelm Gerckens Reisebeschreibungen von 1779 bis 1782 (gedruckt 1783/4) von dem „herausragenden Kuppelfresko von Münsterschwarzach“ im Vergleich mit (wohl dem Langhausfresko in?) Zwiefalten von Spiegler und der (zerstörten Ausmalung der) Jesuitenkirche Mannheim (von Egid Quirin Asam), wobei man sich wundert, dass Gercken nicht auch noch Neresheim, das wohl nicht auf seinen Routen lag, herangezogen hat. Der Rezensent hätte sich auch mehr zu Goethes Bemerkung von 1790 von der „Kunstfreiheit“ Holzers (im Kontext von Nachahmung, Manier, Stil... als Eigenständigkeit?) gewünscht, als die übliche Wiederholung der Holzer-Anfänge bei Nikolaus Auer, Josef Anton Merz und Johann Rothpletz. Ganz so unbekannt ist übrigens der in Augsburg angesiedelte Rothpletz nun doch wieder nicht, der durch seine Position in der Zunft, Grosszügigkeit, Nähe zur Kunstakademie o.ä., vor Johann Georg Bergmüller wichtige aufstrebende Kräfte wie Franz Anton Kraus, Gottfried Bernhard Göz, später Josef

Mages neben Holzer in seiner Werkstatt aufnahm. Dass Holzer schon 1727 so bekannt gewesen sein soll, dass ein Johann Christoph Steinberger (wohl mehrere dieses Namens) in seinem Stich 'Anbetung der Hirten' (Kat. 132) Holzers Bildideen aufgriff, ist sicher ein Irrtum, sogar wenn er (angeblich nach Zapf 1781) schon 1730 bei Bergmüller als Kompagnon aufgenommen wurde. Schneider meint, dass Holzer sich in Partenkirchen schon ganz bewusst als Raffael selbst inszeniert hätte (zumindest sieht er fast so aus), zumal Andreas Felix Oefele 1757 Holzer als Raffael in Deutschland wie im Titel des Beitrags angesehen hat. Der dem Tiroler/Wiener Josef Sperges (oder seinem Sohn?) 1834 zugewiesene Ausspruch über Holzer als „Michelangelo der Malerei“ ist eigentlich in doppelter Hinsicht weniger passend im Vergleich zu der damals üblichen Bezeichnung eines oft nur lokalen 'Apelles redivivus'.

Der Autor meint den Ruhm Holzers auf eine doch kleine Wallfahrtskapelle wie in Partenkirchen oder ein weniger zugängliches Deckengemälde in der ehemaligen Sommerresidenz der Eichstätter Fürstbischöfe und wohl eher der Kuppelausmalung in der einer Benediktinerklosterkirche wie Münsterschwarzach zurückführen zu können. Wahrscheinlich haben eher die originellen 'Lüftl'-Malereien an Augsburger Gastwirtschaften und Bürgerhäusern zum Ruhm Holzers beigetragen. Nach den bisherigen literarischen Äusserungen zu Holzer versucht der Verfasser die bildlichen Wirkungen auf Künstler wie Bergmüller, den ehemaligen Asam-Schüler Matthäus Günther (nach Oefele: Rivale Holzers) in Amorbach, ja sogar bei dem Amigoni-Freund Johann Baptist Zimmermann in Weyarn nachzuweisen. Wann genau Günther einen (Gross-?) Teil des Holzer-Nachlasses erworben hat, ist nicht bekannt (zwischen 1740/41 und 1744?). Wenn man die eher venezianischen, zimmermannesken Fresken Günthers von Schloss Wolfsturn, Mareit von 1735 bis 1738 (?) betrachtet, stimmt vielleicht Paul von Stettens Spruch, dass er erst durch die Nachahmung Holzers „vorzüglich“ geworden sei, nicht so ganz. Dass nach Dipauli ausser Günther Scheffler, Mages, Huber nach Holzer studierten, hätte durch Vergleiche (und in der Ausstellung) besser dokumentiert werden sollen: z.B. Josef Mages 'Letzte Kommunion der Maria Aegyptiaca' mit der von Mick zugeschriebenen, im jetzigen Begleitbuch nicht aufgenommenen 'Sterbeszene mit der Hl. Barbara' von 1736 in Untermieming. In Schliengen befindet sich ebenfalls eine holzereske 'Sterbeszene der Hl. Barbara'.

Die Tatsache, dass Holzers Fassadenmalerei dem Kunstgewerbe als Vorlage dienten, lässt auch an ähnliche 'Erfolge' der über eine Generation jüngeren Angelika Kaufman denken. Auch dass Josephus Christ 1784 von Matthäus Günther und nach dem Tod des

ersteren 1788 auch noch der ehemalige Giaquinto-Schüler Jakob Joseph Müller aus Wil/St. Gallen (1729-1801) den Holzer-Nachlass erwarben, spricht für das von Schneider herausgestellte Interesse auch zu Zeiten des sich ausbreitenden Klassizismus. Etwas unvermittelt kommt der Autor auf die schon 1984, S. 133 erwähnte, bis jetzt nicht identifizierbare Skizze für Münsterschwarzach (für Deckengemälde?) im Klosterhof Nordheim, die 1803 auf 22 fl.- ganz ordentlich taxiert wurde, um auf die sattsam bekannte Kriminalgeschichte des Kuppelentwurfes einzuschwenken, wozu nichts Neues mitgeteilt wird. Mit den leider nicht abbildlich dokumentierten Anleihen Franz Ludwig Herrmanns in Münsterlingen 1765 nach der vor 1933 im Freiburger Kunsthandel (aus Herrmann'schem Familienbesitz?) aufgetauchten, schwächeren Nürnberger Fassung gelangt der Autor wieder zum Holzer-Einfluss zurück. Er erwähnt Johann Georg Meusels altbekannte, wohl noch auf mündliche Überlieferung zurückgehende Notiz zum Schülerverhältnis Franz Anton Zeillers, der einige Ölskizzen (und eher) eine ebenfalls verschollene 'Männl. Akt'-Zeichnung wohl nach Beendigung von Münsterschwarzach (in Clemenswerth taucht Zeiller nicht mehr auf) erhalten hat. Bei den erwähnten Motiv-Übernahmen durch Jakob Zeiller in einem Entwurf für Ottobeuren (vgl. Kat. 82) dürfte dieser sich eher an Kopien seines 'Vetters' Franz Anton Zeiller orientiert haben als an eine direkte zeichnerische 'Aufnahme' in Partenkirchen. Man muss sich allerdings fragen, ob nicht Holzer selbst die Gruppe von irgendwo her 'geborgt-' hat wie z.B. bei dem piazzettesken, zum Betrachter blickenden Engel (vgl. Paris, Louvre, ehemals Frankfurt-Sachsenheim von 1735). Bei der Johann Georg Dieffenbrunner zugeschriebenen panoramaartigen 'Benediktvision mit Glaubensverbreitung' kann der Rezensent eigentlich keinen direkten Nachklang von Holzer (aber auch kaum von Günther) feststellen. Das erwähnte, 1945 verbrannte Altarblatt von Georg Anton Urlaub aus dem Jahre 1752 in der Würzburger Augustiner- bzw. Dominikanerkirche ist - wie auch noch in der Skizze im Mainfränkischen Museum nachzusehen - eher tiepolesk zu nennen. Interessanter wird es bei den Vettern Ignaz Bauer und Andreas Thalweiner, die gemeinschaftlich einen Teil des Holzer-Nachlasses, der also nicht komplett von Günther übernommen wurde, besaßen. 1755 malte Thalweiner selbst im Klosterzehnthof von Nordheim, wo – wie schon genannt – 1803 eine angebliche Holzer-Skizze versteigert werden sollte. Bei den Vettern dürfte neben der selbst geäußerten, nach den Werken wenig förderlichen Weiterbildung auch eine Art Lokalpatriotismus wie kurze Zeit später bei Georg Kilian eine gewisse Rolle gespielt haben. Der Autor erwähnt noch einen Schweinfurter Maler, der 1776 das nahe Münsterschwarzach besucht und die „Leichtigkeit“, die „Luftperspektive“ und die

„Komposition“ bewundert habe. Erstaunlicherweise kopierte er bis ins letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts inmitten des Klassizismus den Beginn des Rokoko durch Holzer v.a. über Nilson-Stiche, die auch Franz Martin Kuen und angeblich sogar dem Knoller-Schüler und wahrscheinlichen Maulbertsch-Mitarbeiter in Innsbruck, Joseph Schöpf, dienten.

Im letzten Abschnitt von Schneiders Beitrag kommen wieder die Kunstrichter zu Wort, wie die Beschreibung von 1779, wo die relativ gute Zeichnung, Proportionierung, Komposition ohne 'horror vacui', das reizende Kolorit, die grosse Einbildungskraft des Virtuosen ohne viele Vorbereitung und die Gleichwertigkeit mit Italienern angesprochen sind, allerdings so allgemein, dass eine Vorstellung vom verlorenen Werk nicht sehr gefördert wird. Ähnlich wird Georg Wilhelm Zapf von 1781 erwähnt, wobei vor allem der Einfluss von Dycks und Vergleiche mit Piazzetta und Tiepolo herausstechen (vgl. ein ähnliches Lobgedicht auf Maulbertsch, Klara Garas 1960, S. 285/86). Das Lob des Praktikers Martin Knoller hat Ludwig Popp 1904 erstmals veröffentlicht. Wichtiger ist der von Schneider angeführte Anonymus von 1789, der den umgebenden Stuck Feuchtmayrs als schwer und „überladen“ charakterisiert. Das der Zeit entsprechende Ineinanderspiel der Gattungen wie z.B. in Amorbach lässt sich aus den wenigen Abbildungen und auch aus den Holzer-Skizzen v.a. dem Langhausentwurf eigentlich gar nicht ableiten. Das Ganze macht wohl auch im Sinne des Architekten Balthasar Neumann eher einen französischen, klassizistischen Eindruck. Den Schluss bilden die vergeblichen Lobeshymnen und die Trauer um die Zerstörung von Münsterschwarzach. Von Franz Nikolaus Bauer (1805) bringt Schneider die interessante, schon romantische Rezeptionsweise: am Eingang das Innere als bildhafte Ganzheit (vgl. das Bildhafte von Hermann Bauer u.a.) und im Innern unter der Kuppel das Aufschwingen auf Geisterflügeln in eine andere bessere Welt. Man erinnere sich Matsches umgekehrte „Einhausung“.

Erich Schneider stellte dankenswerterweise noch einmal erstaunlich viele Kommentare - mehr als zu jeder anderen Ausmalung des 18. Jahrhunderts einschliesslich Tiepolos Würzburger Treppenhaus - zusammen, aus denen man erkennen kann, wie empfunden, gedacht und analysiert wurde auch im Vergleich zu uns heute. Ob das Innere von Münsterschwarzach wirklich so ein beeindruckendes Ensemble – nennen wir es ruhig: Gesamt(kunst)werk – wie z.B. Zwiefalten, Ottobeuren oder Neresheim darstellte und vermittelte, mag man nach den erhalten Plänen, Modellen, Stichen und sehr unterschiedlichen Holzer-Entwürfen eher bezweifeln. Ob Holzer auch in der Vergrösserung (aber auch im Abstand) und im Fresko den Ausdruck und den koloristisch-phantasmagorischen Reiz der Skizze(n) wirklich beibehalten konnte wie die

zeitgenössischen Meinungen vermuten lassen, können wir leider nicht mehr überprüfen. Das erhaltene Vergleichsbeispiel von Partenkirchen mit den 'lebendigen' Einzelszenen hilft uns auch nicht mehr viel weiter.

„Über Johann Evangelist Holzers Farbe und Helldunkel“ lässt sich Lorenz Dittmann, Schüler von Hans Sedlmayr und des vielseitigen Ernst Strauss, im nächsten Aufsatz aus. In seinem 1987 erschienenen Buch 'Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei' erwähnte er auf S. 257 – allerdings nur kurz – auch Holzer als Rubens-Nachfolger in der Farbe. Wohl auf Vermittlung der in Saarbrücken ausgebildeten Christof Trepesch und Thomas Wiercinski bekam der seit 1996 emeritierte dortige Ordinarius noch einmal Gelegenheit seine anmutungshafte, phänomenologische Herangehensweise z.B. gegenüber dem eher naturwissenschaftlich-positivistischem Restauratorenbericht von Jürgen Pursche zu demonstrieren. Dittmann beruft sich v.a. auf Ernst Strauss' 'Wesensbestimmung der Bildfarbe' und seinen Kategorien von Bunt(heit) oder Koloristisch bzw. Licht, Hell-Dunkel oder Luminaristisch (die dritte Mischkategorie 'Chromatisch' wurde von Dittmann weggelassen). Gegenüber digital-informationstechnischen (Einzel-) Farbmodellen wie HSB oder LAB wird dabei auf das Zusammenwirken, Harmonie, der Farbklang von mehreren Farben o.ä. abgehoben. Der Autor legt Wert darauf nur aus eigener Anschauung bekannte Werke im folgenden heranzuziehen, was aber nicht davon feilt, dass aus der Erinnerung oder in Folge nicht normierter Beleuchtung und Umgebung dieser Farbeindruck sich oft verschiebt, wenn man nicht Aufzeichnungen angefertigt, Standardbedingungen zur Verfügung oder heutzutage doch sehr zutreffende, vor dem Original noch korrigierte Farbabbildungen zur Hand hat. Ein dem 'absoluten Gehör' vergleichbares 'Gesicht' gibt es wohl nicht. Schon der Fast-Zeitgenosse Holzers, Georg Kilian gab - wie auch der Autor mitteilt – 1765 an, dass der Maler sich an Rubens und van Dyck zumindest farblich/koloristisch orientierte, also an das vergangene 17. Jahrhundert und nicht an moderne Italiener, v.a. Venezianer wie Ricci, Pellegrini, Pittoni, Amigoni, Tiepolo, und ihrem schon lichterem, rokokohaften Stil.

Als erstes Exempel für die Hell-Dunkel/Schwarz-Weiss-Polarität bringt Dittmann etwas verwunderlich die anscheinend stärker verbreitete, z.B. auch von Franz Joseph Spiegler rezipierte Holzer-Radierung 'Anbetung der Könige' (Kat. 53) mit gewissen Rembrandt-Anklängen im figürlich-exotischen Apparat und in der nächtlichen Szenerie, die er aber nicht einer Rembrandt-Grafik (z.B. 'Anbetung der Hirten' vgl. Graul 287, Münz 226/1; eine

'Anbetung der Könige' findet sich bezeichnenderweise bei dem reformiert-bürgerlichen Niederländer nicht), sondern einem Gemälde gegenüberstellt, um die (kontinuierliche) Raumhaltigkeit mit dem eher klassischen Schichtaufbau Holzers zu vergleichen. Dazu ist anzumerken, dass die vom Rezensenten angeführte Rembrandt-Radierung der 1650er Jahre auch eher flächig-schichtartig zumindest konzipiert ist, und dass Holzer zweifelsohne nicht über Rembrandts grafische Mischtechnik zur Erzeugung von Tonwerten verfügte. Den Rezensenten hätte eher interessiert, welche Rembrandt-Radierungen Holzer kannte, und woher er z.B. den das Rauchfass schwingenden, stehenden Mohrenkönig (Dittmann meint diesen in der knienden dunklen Repoussoirfigur erkennen zu können) hat. Die sitzende Maria besitzt z.B. gegenüber Rembrandts Typen aus dem Volk eher einen klassischen marattesken Einschlag. Dittmann führt für den räumlich-kompositorischen Schichtaufbau Holzers die „vorzügliche“, aber dann doch wieder kritisierte Dissertation Erich Neustätters an, der dieses Phänomen für den Rezensenten nicht nachvollziehbar auf Pittoni bzw. Magnasco zurückgehen lassen will. Während die 1733 datierten 'Anbetungen' (Kat 52/53) eher wie Peintre-Graveur-Versuche wirken, sind die erstaunlicherweise etwas früher (1731/32) datierten 'Jahreszeiten' bzw. 'Temperamente'-Folgen mehr kon- oder perfektioniert. Hier ist der Einfluss des französischen Rokoko und zwar Watteaus und seiner Nachfolger auch für den Autor unübersehbar. Watteau ist erwiesenermassen v.a. im Inkarnat und bei den ins Kindliche transponierten femininen Physiognomien von Rubens beeinflusst. Aber es ist übertrieben Holzer trotz seiner erst seit 1736 etwas rubenshaften Putten so in die Nähe des Flamen zu bringen, wie es der Autor immer versucht. Eher gilt das für den darin Bergmüller weit übertreffenden, fast schon bis auf Federico Barrocci zurückreichenden, rhythmisch-fließenden, 'undulierenden' Bildaufbau. Auch bei den 'Jahreszeiten' im Pfeffelhaus hebt Dittmann etwas zu stark auf Rubens ab. In der „herrlichen, grossen Zeichnung“ eines 'Johannes des Täufers' (Kat. 129) sieht der Autor ein Original und keine schwache, letztlich auf Vorbilder des 17. Jahrhunderts wie z.B. G.B. Gaulli zurückgehende Schülerstudie. Bei der freien lavierten Federzeichnung 'Opfer Isaaks' (Kat. 101) meint er im dunklen Abraham dessen „seelische Finsternis“ erkennen zu können und vergleicht sie mit einer leider nicht im Bild direkt überprüfaren Rubens-Zeichnung. Der abgebildete Entwurf für den Augsburg 'Bauerntanz' (Kat. 105) erfährt eine kaum mehr nötige ausführliche Farbbeschreibung. Vielleicht sollte man auch eher von einem allgemeinen flämischen Einfluss einschliesslich Jan Liss bei dem exotisch-pittoresk ins 17. Jahrhundert verlegten Figurenvokabular sprechen. Der Rezensent hat auch Schwierigkeiten von der

Farbigkeit dieser Skizze auf die rubensische Grundfarbentrias und die Dyade Grau und Ocker überzuleiten. Bei der Einordnung von Braun und Grau bemüht der Autor noch Wolfgang Schöne, der zu Bunt, Unbunt das Braun bzw. zu Schwarz und Weiss das Grau gesellt, was dann Eckart Heimendahl mit Licht (Grau) und Körper (Braun) etwas erfahrungsmässig symbolisch verbindet. Bei alledem sollte man wenigstens wie in Anm. 34 angedeutet auch bei der Münchner Rubens-Skizze für den Medici-Zyklus den bei Sandrart u.a. genannten stufigen üblichen Bildaufbau etwas mehr berücksichtigen. Bei den beiden Innsbrucker Bildern (Kat. 58/59) wieder mit längerer Bild bzw. Farbbeschreibung wird nochmals die Kombination, Synthese von Rubens und Rembrandt versucht ohne auch mögliche nachcaravaggieske oberitalienische Einflüsse in Erwägung zu ziehen. Die durch die Farbsymbolik schon etwas buntere, aber durch Dämpfungen harmonisierte 'Hl. Sippe' (Kat. 38) lässt sich nur etwas gewaltsam mit den beiden nördlichen Antipoden Rubens und Rembrandt verbinden, wie auch das Partenkircher Fresko, wo nach Neustätter die braune Kutte des Antonius die Verdichtung des Goldockers (des Himmels und aus der Rubens-Trias bzw. -Dyade) darstelle. Das Venezianisch-Rot z.B. des Händlers oder der gräulich-grünliche Hintergrund deuten eher auf einen Einfluss Venedigs und auch des Rokoko. Bei der Skizze zu Münsterschwarzach verweist Dittmann zu Recht auf ein harmonisierendes Grau (zum Schwarz der Benediktinerhabits, vgl. die Zeiller in Ottobeuren) hin. Ob die Ausführung so einen starken Licht-Dunkel-Kontrast (auch gegenüber den weissen restlichen Wänden) wie die Skizze besass, können wir ja leider nicht mehr nachprüfen. Teilweise gegen die Auffassungen von Karl Möseneder und Franz Matsche mit der 'Inversion der Glorie' und der 'Einhausung' sieht der Autor den Himmel sich ins Unermessliche erstrecken. Das von ihm beobachtete Ineinanderfliessen angeblich Amorphe (eher Polymorphe oder Dynamomorphe) lässt sich mit der Welt der Rocaille verbinden. Zum Schluss wird Dittmann etwas metaphysisch-plotinisch, indem er mit dem Licht die Omnipräsenz Gottes verbindet, was er v.a. in dem philosophischen Exkurs von Anm. 42 mit Newton und dessen Vorstellung von Raum und Zeit als „Organon Gottes“ begründet. Am Schluss fragt man sich, ob Holzer hier an Newton oder Rubens, der eigentlich für den damals modernen Freskomaler kein Vorbild war, gedacht hat. Dass er von der vornehmen, kühleren, rauchigen, zurückhaltenden Farbigkeit eher eines van Dyck als eines Rubens beeinflusst war, wie auch schon Kilian und später Andreas Dipauli (vgl. S. 201) andeutete, ist unverkennbar. Holzers Kolorismus verrät aber sonst wenig. Ausser Asam, Bergmüller scheint er wenig direkt gesehen zu haben, wohl nicht Amigoni z.B. in München, Ottobeuren oder G.B. Pellegrini z.B. in

Füssen oder Carlo Carlone z.B. in Ludwigsburg. Statt nur immer auf Rubens und Rembrandt und damit eher auf das Konservative des Holzerschen Kolorismus zurückzugehen, wäre eine koloritgeschichtliche Vergleichsuntersuchung v.a. der Freskomalerei um 1740 oder noch besser von 1680 (C. Tencalla) bis 1770 (M. Knoller) mit einem technologisch-restauratorisch-positivistischen Unterbau im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit eine Aufgabe für die Zukunft.

Der nächste Aufsatz: **„Das Porträtmalen hiess er nur eine Zwangsarbeit** [Dipauli nach dem Sohn von Esaias Nilson, S. 208] – **Zum Porträt im Werk von Johann Evangelist Holzer**“ stammt von dem Autorenduo Yvonne Schülke und Christof Trepesch als undifferenzierte Gemeinschaftsarbeit. Zum Einstieg wurde ein nur durch Georg Kilian 1765 überliefertes Porträt des Fürstbischofs von Köln, Clemens August, gewählt, das Holzer in Bonn oder Aachen gefertigt haben soll, wo er mit diesem Kurfürsten das nicht mehr ausgeführte Fresko im Jagdschloss Clemenswerth abgesprochen haben dürfte. Das besagte Porträt soll aber eher 'ex imaginatione' lebensgross auf Holz wohl in Öl (mit Trocknungszeiten?) oder Tempera ausgeführt und ausgesägt worden sein, sodass es wie eine Hl.Grab-Figur (vgl. 'Auferstandener' von Andreas Brugger im Museum von Bad Buchau) ausgesehen haben müsste. Das imaginäre oder besser zu imaginierende Werk bietet den beiden Autoren Gelegenheit zu einem allgemeinen Bildungs-dis- und -exkurs über Mimesis, Imagination und Fantasie, Silhouette mit der üblichen Antiken-Garnierung (Parrhasius, Zeuxis, Apelles, Butades), bevor sie sich doch wieder „viel schlichter“ auf die Bedeutung des Porträts im Werk von Holzer besinnen. Ihre folgende Sammlung der bisherigen Stimmen zu der Leistung Holzers im Porträtfach reicht von: „ungemein stark“ (Kilian), „aber nicht viele“ (P. v. Stetten), „gut gemacht“ (Füssli) bis zu „wahre Meisterstücke“ (Dipauli 1834), während im 20. Jahrhundert (Welisch 1901, Neustätter: „konventionell“, „im Geistigen ganz unzugänglich“; Woeckel 1970: „hölzern“) eher kritisch geurteilt wurde. Vor der objektivierenden Neusicht der Einzelwerke wird noch auf den Charakter der weitgehenden Auftragskunst bei Holzer verwiesen, nicht aber auch auf das Rangproblem des Porträts unter der sakralen oder profanen Historie oder Allegorie. Die von den Autoren in Erwägung gezogenen vier erhaltenen Fremdbildnisse und die vier vermuteten Selbstbildnisse werden aufgelistet und auf die Unterkapitel verteilt angegangen. Fast noch interessanter wirkt die aus verschiedenen Quellen gezogene Nachricht, dass noch sechs weitere, bislang aber verschollene Stücke existiert haben sollen: 1. 'Bildnis Bergmüllers'; 2. 'Frau Maria Barbara Bergmüller in Betrachtung eines

Porträts ihres Gatten'; 3. 'Gemütsfreundin Katharina Sperling'; 4. 'Stecher und Verleger J.A. Pfeffel', beide aus dem Freundeskreis Holzers; 5. 'Maria Anna Bauhof', Holzers nicht unvermögende Braut; 6. 'Abt J.P. Murr von Marienberg' (nach Roschmann 1742: „Jugendwerk“).

„Die Selbstbildnisse“ beginnen mit einem leicht seitlich gedrehten Hüftstück oder Halbfigur (Kat. 1) von Tiroler Provenienz und mit „bildimmanenten Hintergrund“ (d.h. wohl in caravaggesker Hell-Dunkel-Manier vor Dunkelgrund). Nach der relativ ausführlichen Bildbeschreibung soll sich im rechten Hintergrund eine schräg stehende Leinwand befinden. Ob sich in der linken unteren Ecke ausser einem Tuch, einem Vorhang noch ein Malstock oder ein weiteres Teil einer Staffelei sich verbirgt, ist nach der Abbildung und dem Text nicht zu klären. Physiognomisch auffällig ist der ovaloide Kopf (im Katalog wird auch noch die Mütze erwähnt). Die Verfasser legen aber mehr Wert auf angebliche Ausdrucksqualitäten wie „innere Unruhe“, Spannung im Mundbereich und die sehende geistige Qualität statt des Malaktes, was sich aber etwas nüchterner als Selbststudium im Spiegel eines noch etwas Unsicheren einschätzen lässt, der additiv in seiner gespiegelten Rechten (Holzer ist wohl Rechtshänder) die Palette und einen Pinsel hält. Mit der Steifheit, dem Spröden und Bemühten weniger in Anlehnung an Rembrandt als an caravaggeske Oberitaliener ist wohl diese Arbeit richtig charakterisiert. Das Alter des Dargestellten (als Holzer aber noch nicht definitiv gesichert) wird von Mick mit 14, Rapp mit 16 und von den beiden vorliegenden Autoren mit 16-20, also von 1725 bis 1729 angegeben. Wenn man z.B. das 'Selbstbildnis der Anna Waser' von 1691 als 12- bis 13jährige daneben hält, dürfte wohl Rapp mit 16 richtig liegen. Rapp meint in: Der Schlern 83, 2009, Heft 11, S. 127, Anm.3, dass das schülerhafte Barett (vgl. Rembrandt: 'Titus am Schreib-Lesepult', in Rotterdam) ein „Dokument der Beendigung der offiziellen Lehrzeit bei Auer“ sei. Wenn Holzer hier wirklich einem Rembrandt-Selbstbildnis gefolgt wäre, hätte man das sicher schon bemerkt.

Weit schwieriger und unsicherer, ja unwahrscheinlicher wird die Sache bei dem vermuteten 'Selbstbildnis' in dem von Johann Esaias Nilson gestochenen und verlegten Blatt 'Das männliche Alter mit dem Bild der Weisheit' (Kat 120) aus den vier 'Lebensaltern' nach Entwurf von Johann Holzer und dem Motto 'Wer weise ist, der höret zu, so wird er noch weiser' (Sprüche Salomons 1, 5). Das Tandem folgt hier weitgehend Jürgen Rapp, der in der Stutzerfigur, dem Mann von Welt mit Federbarett und Zirkel in der Hand, ein Bildnis des Anthropometrie-Lehrers Bergmüller und in dem ihm über die Schulter schauenden Jüngling mit Mütze zu seiner Rechten sogar seinen Schüler Holzer selbst

vermutet. Der zum Betrachter Blickende müsse schon nicht mehr in den Spiegel schauen. Ja steht er etwa selbstbewusst, hybrid schon über der Weisheit?. Allerdings ist ähnlich der Benediktsvision in die 'Welt-Weisheit' das Dreieck der göttlichen Weisheit einbeschrieben, das erleuchtend Licht in den Klugheits-Spiegel ('inspice et cautus eris') der 'Sophia' wirft (Sprüche Salomons 1, 7: 'die Gottesfurcht ist aller Weisheit Anfang'). Die beiden Verfasser sehen auch diese allegorische Figur sogar von den Büchern, dem Füllhorn (mit den Früchten der Weisheit) „umzingelt“. Eigentlich ist es sehr sinnvoll, solch eine Allegorie nochmals neu, möglichst unbefangen zu sehen (allerdings sieht man aber nur, was man weiss, oder meint zu wissen bzw. wissen will) und so gerät man leicht ins Zirkulieren, Überinterpretieren, Spekulieren und Phantasieren wie hier z.B. bei der dreistufigen Quelle der Weisheit, Inspiration - der Hippokrene - , die sich ab der zweiten Stufe ins „Licht aufkläre“, vgl. das Trinken aus dem Quell der Inspiration in der 'Allegorie auf den Kriegs- und Geisteshelden Karl Albrecht von Bayern' (Kat. 27). Der 'interpretatorische Gaul' scheint den Autoren etwas durchgegangen zu sein, wenn sie im Pegasus das „Ziel des jungen Mannes“ vermuten, (vgl. auch Goethes 'Zahme Xenie VIII': „...dass die Muse zu begleiten doch zu leiten nicht versteht“). Bei dem teilweise auch Cesare Ripa folgenden Tugendbeigaben zur Weisheit wie Eule (Weisheit, Scharfsicht), Hahn (Klugheit, Wachsamkeit, Eifer), Bienenkorb (Fleiss), Säule (Stärke, Festigkeit, Beharrlichkeit) gibt es wohl kaum Dissens. Wenn Neustätter – wie angegeben – das Summierende, Rhetorisch-Allegorische und kaum Handlung sieht, hat er wohl nicht richtig hingesehen v.a. auf die auch hier etwas in den Hintergrund gerückte Szene, bei der eine ältere verschleierte Frau mit Posaune/Trompete (Fama, Ruhm) einen vor Staunen (?) etwas den Mund (die Augen und die Ohren) geöffnet haltenden jüngeren Mann mit aufgeschlagenem Buch wohl auch den Rat des Untertitels zu vermitteln sucht. Vielleicht könnte man auch bei dieser Person ein Kryptoporträt Holzers vermuten. Wenn am Ende aber dann doch die Porträthaftigkeit Holzers (und Bergmüllers) von den Autoren selbst wieder in Frage gestellt wird, gerät das Ganze etwas ins Absurde, aber Richtige, zumal aus dem biblisch-moralischen Kontext und ohne Hinweise auf die Künste sich keine Künstler-Allegorie oder eine Widerspiegelung von Holzers Situation in dem Blatt ableiten lassen.

Auf der Suche nach Selbstbildnissen wurde nicht nur das Autorenduo im Fresko von St. Anton in Partenkirchen erstaunlicherweise gleich zweimal fündig. Die Raffael-artige, etwas feminin wirkende Figur mit dem Federbett und dem auffälligen Knie sei „gewissermassen das realistische Zeichen des Überirdischen“ (?). Vielleicht schrieb Holzer in Erinnerung einer eigenen wundersamen Genesung diese der überirdischen Hilfe des Antonius zu, um

sich legitimiert hier selbst darstellen zu können. Warum er oder ein ähnliches Gesicht sich noch einmal hinter einem Obelisk unter die Gruppe der Bittenden und Erlangenden 'mischt(e)', lässt sich wohl nicht mehr genau feststellen. Auch bei anderen, aber eher schwächeren Malern wie z.B. dem Maulbertsch-Schüler Andreas Brugger ist festzustellen, dass die eigene Physiognomie sich immer wieder breitmacht. Bei dem dabei feststellbaren Blick zum Betrachter wird von den Autoren noch die Formulierung Gottfried Boehms: „Überprägnanz des Blicks“ und „Ikonographie des Selbstbildnisses in Assistenz“ herbeigeholt.

Das von Ernst Wolfgang Mick - und ihm folgend Dagmar Dietrich - als Kryptoporträt Holzers angesehene 'Rathard-Phantasiebildnis als 'architectus ecclesiae' (Kat. 63) mit einem eher rundlichen Gesicht und schmalem Nasenrücken (vgl. Kat. 1) wird von den beiden jetzigen Verfassern eher als von schwacher Porträthaftigkeit eingestuft. Nach Kenntnis des Rezensenten hat sich Holzer trotz seiner Beherrschung von Perspektive z.B. in den allerdings nicht sehr dominanten Scheinarchitekturen nie wie z.B. Andreas Meinrad von Ow als Architekt ausgegeben.

„Zu den Köpfschen Porträts“: Von den etwas unsicheren Selbstporträts kommen die beiden Autoren zu vier Bildnissen zweier Ehepaare, die nach drei bezeichneten Nachstichen in Schabetechnik aus dem Jahre 1761, von Holzer zwischen 1734 und 1735 gemalt wurden. Es sind Bruder und Schwester aus der Bankiersfamilie Köpf mit den jeweiligen Ehepartnern. Wahrscheinlich – der Text geht dem nicht nach – wurde von den Erben (drei Söhne und drei Töchter aus erster Ehe, eine Tochter aus zweiter Ehe) der 1761 verstorbenen Sibylla Euphrosyna Kluike, verwitwete Benz, geborene Köpf, die Stiche bei dem mit Holzer einst befreundeten Johann Haid in Auftrag gegeben. Der Bruder Christoph Georg von Köpf hatte angeblich sieben und zwei Kinder aus seinen beiden Ehen, war aber schon 1758 gestorben. Es fällt auf, dass seine möglicherweise noch lebende zweite Gattin Maria Magdalena Wolf und natürlich der erst nach 1749 geheiratete und von Holzer nicht verewigte zweite Ehemann Johann Gottlieb Kluike (1708 bis nach 1761) nicht zu der Dreier-Grafikserie gehören. Ein weiterer Bruder Christoph von Köpf (1711-1742) hatte aus zwei Ehen ebenfalls mindesten sieben Kinder. Während Mick 1959 und 1984 bei dem grafisch nicht vervielfältigten Damenbildnis (Kat. 21) noch von der ersten Gemahlin Elisabeth Magdalena von Rad (1702-1734) ausgeht, die als Tochter des kaiserlichen Hofjuweliers Christoph d. J. Von Rad (1676-1730) und der Elisabeth Magdalena Egger auf Hammel (1671-1704) wohl das Gut dem 1733 zum von Köpf auf Hammel geadelten Ehemann mitbrachte, wird jetzt eigentlich nur noch von der zweiten,

am 23.5.1735 gezeichneten Gemahlin Maria Magdalena Wolf, wohl Nachfahrin des Augsburger Bürgermeisters Daniel Wolf, ausgegangen. Beide Doppelbildnisse stünden in Zusammenhang mit den Eheschliessungen (1.12.1732 der Schwester bzw. des Bruders zum obengenannten Zeitpunkt), was natürlich auch für die folgenden nähere 'Beleuchtung' der beiden in Augsburg noch erhaltenen Gemälde gewisse Konsequenzen hat. Beide Dargestellte stehend in Halbfigur und einander zugeneigt, von links beleuchtet „sollen in Hauskleidung des ersten Standes wiedergegeben sein“: sie im 'Haus', er mit Ausblick in die 'Welt'. Das angesprochene Möbel mit Geschäftsakten, Petschaft (?) und einem Dreispitz im Hintergrund dürfte ein Sekretär sein. In der rechten Hand hält der zum Betrachter Blickende einen versiegelten Brief. Auf dem anderen Bild steht eine ebenfalls zum Betrachter blickende, etwas 30jährige Dame ebenfalls an einem Möbel vor einer pfeilerartigen Rückwand, auf der eine Urnen-Vase (nach Mick Memorialvase) mit Rocaille-Kartusche als Fuss (?). In ihrer rechten Hand hält sie einen mit Perle oder Edelstein besetzten Ring in Brusthöhe. Die beiden Verfasser deuten ihn als Ehering und Treueschwur und den Brief als Liebesbrief oder Ehekontrakt, wobei sie einige Vergleichsbeispiele wie von H. Rigaud und G. Desmarees für den Ring allerdings ohne Abbildung erwähnen. Das Aussergewöhnliche ist eine gleichzeitige Profilansicht der rechten Seite in einem schräg hängenden Spiegel, was im Text zu Äusserungen wie „irreal“, „Blick nach aussen“, „transitorisch“, „abgründig“, „undurchschaubar“, „melancholischer Ausdruck“, „Ambivalenz der Persönlichkeit“ führt, wobei dem Spiegel natürlich noch „Klugheit, Weisheit, Eitelkeit, Vanitas“ untergeschoben werden. Gode Krämer nach Hinweis von Werner Hofmann sieht darin eine bildliche Anspielung auf 'Köpfe' (bei einer geborenen von Rad!). Für den Rezensenten wie ähnlich für Mick macht eigentlich die Identifikation mit der wohl gegen Ende 1734 (im Kindbett?) verstorbenen ersten Gemahlin und Juwelierstochter von Rad als Memoriale am meisten und einfachsten Sinn. Holzer dürfte zuerst 1734 die folgenden Bildnisse von Schwager und Schwägerin/Schwester gemalt haben und dann noch 1734 (und zu Lebzeiten) auch nach Porträtskizzen im Profil und aus der Erinnerung dieses Damenbildnis begonnen und nach dem vielleicht überraschenden Tod (genaues Datum bislang nicht bekannt) 1734/35 verändert fortgeführt haben. Das Bildnis des Ehemannes entstand wohl gleichzeitig (Vollendung Anfang 1735) vor der erneuten Hochzeit.

Die als Sitzfigur wiedergegebenen und gegenüber dem anderen Paar vertauschten, nur noch im Schabestich erhaltenen Patrizierbildnisse (Kat. 25/26) der Sibylla Euphrosina Köpf (17.11.1710-19/22.4.1761) und ihres ersten Ehemannes Philipp Adam Benz

(6.4.1709-19.6.1749) eher in Gala- als in Hauskleidung bieten auch den Verfassern weniger Rätsel. Er, der Juwelier, mit Blick nach draussen an einer Kraft, Stärke, Stabilität andeutenden Säule in einem Fauteuil mit einem Plan für eine auf der Kommode stehenden Ausführung einer Silberware; sie an der von Wein umrankten Pyramide bzw. Brunnenanlage (Leben?) mit reliefverzierter Opuntien(?) -Vase (Fusswaschungsszene: wohl Demut, Reinheit, Gastfreundschaft) und einem Fächer in der Hand. Diese Schabewerke besitzen keinen imitierenden Rahmen.

Ein eigenes Unterkapitel „Das Huldigungsporträt an Frau Bergmüller“ (Kat. 10) erhält dieses „bis heute nicht hinreichend dechiffrierte“ (oder besser decodierte) kleine, fast miniaturartige Bildchen. Über die Funktion lassen sich die Verfasser nicht aus: Entwurf für eine grösseres Gemälde oder für eine graphische Umsetzung statt der sonst üblichen Grisaille? (vgl. auch der stilistisch ähnliche, sogenannte 'Christliche Herkules' unter Kat. 62). Die signierte, im Zeichnerisch-Anatomischen noch recht unbekümmerte Ölskizze wird hier um 1732/33 datiert, weil auch die Bearbeiter der jüngsten Zeit sie in Verbindung mit dem 20. Hochzeitsjubiläum Johann Georg Bergmüllers und seiner Frau Maria Barbara Kreuzer(in) Anfang 1733 sehen, begründet durch das von Chronos hochgehaltene Ovalbrustbildnis einer Matrone mit einem Rahmen und den ligierten, teilweise gespiegelten Initialen BMB oben und einem Kreuz-artigen Wappen unten möglicherweise unter Einfluss von dem bekannten Rubens-Entwurf für den Medici-Zyklus. Die beiden Verfasser erinnern sich aber hier nicht an das in den Quellen schon genannte, verschollene Bildnis der 'Frau Bergmüller das Porträt ihres Gatten betrachtend' von der Hand Holzers, das aber nicht mit diesem kleinen Gemälde verbunden werden kann. Es wird auch nicht schon auf die von Curiger gestochene, 1733/34 datierte, etwa gleichgrosse, zeichnerisch viel bessere 'Huldigung auf Karl Albrecht von Bayern' (Kat. 27) verwiesen, wo ein medaillonartiges Gemälde zwischen dem leicht verständlichen mythologischen Apparat gehalten wird. Hier lassen sich von den Autoren die einzelnen mythologischen Gestalten ziemlich einvernehmlich identifizieren: links oben Luft (Zephyre), Licht (Helios mit Gespann), unten wohl Wasser, rechts dunkle Erde und Rauch (kein Feuer des Scheiterhaufens); im weiteren Zentrum schweben, knien, stehen Herkules, darüber Minerva, Juno mit ihrem Pfauenwagen im Hintergrund, Rhea/Kybele mit ihrer Mauerkrone, Chronos mit Posaune und riesigem blauen Mantel (Himmel?) und darüber Fortuna mit Füllhorn. Alle scheinen sie auf den Tugendhelden Herkules ausgerichtet unter der Ägide der Minerva. Rhea soll ihm die goldenen Äpfel der Hesperiden überreichen. Es scheint aber eher sich um ein Früchte-Blumen-Bukett zu

handeln. Juno bietet einen Granatapfel (gewöhnlich für Leben, Wiedergeburt, Fruchtbarkeit) an. Das brennende Herz wird - nach Ripa auch Eintracht und Versöhnung - wird wohl richtig mit Liebe, Verlangen gedeutet. Peter Grau, der Mythologie-Spezialist und Altphilologe (s.u.), fragt sich, welche literarische Quelle zu dem Herkules-Mythos hier heranzuziehen ist, und meint, dass nach Apollodorus der auf dem Scheiterhaufen rückstandslos verbrannte Herkules im Olymp aufgenommen und von den Göttern (Hera) aussöhnend empfangen wird, wobei ihm auch seine letzte himmlische Gemahlin 'Hebe' (Jugend) zumindest im Bild schon mal zugeführt wird, alles in einem irdisch-vergänglichem, ätherisch-unvergänglichem Kosmos als Lohn der Tugend. Noch viel schwieriger wird es den allusorischen Aspekt herauszubekommen. Wenn in dem Medaillon Frau Bergmüller dargestellt und auf das Ehejubiläum angespielt sein sollte, müsste sich in dem Herkules der tugendhafte Ehemann Bergmüller wiedererkennen lassen. Es fehlen allerdings jegliche Porträthaftigkeit oder Hinweise auf die Kunst. Peter Grau meint deshalb, dass eine andere, unbewiesene Geschichte von der 'bösen', die Ehe verweigernden Schwiegermutter 'non in spe' dahinter stecke. In dem tugendhaften Herkules spiegele sich der (wohl ebenfalls tugendhafte) Holzer wieder allerdings ohne Porträthaftigkeit und Anzeichen für einen Künstler. Soll man das Bildchen als Rache, Ironie ansehen z.B. im Jahre 1731 zur Zeit des Antrages zum Klostereintritt, weil die Frau Bergmüller angeblich aus „geistiger Überlegenheit“ ihre älteste, damals 16jährige Tochter Maria Josephs Euphrosina (geb. 12.2.1715) ihm nicht zu Frau geben wollte?. Das Bild bleibt also bislang hermetisch und man muss dem Eingangsurteil der beiden Autoren beipflichten.

„Der weltliche Herrscher“: während im bürgerlichen Bereich solche Tugendallegorien wie soeben relativ selten sind, gehören sie bei den weltlichen und geistlichen Potentaten dieser Zeit zum üblichen Herrscherlob. Auf einem quasi öffentlichen Auftrag wie dem Kalender einer Reichsstadt wie Augsburg unter ihrem Lehnsherren. dem Kaiser Karl VI, sah der Zeitgenosse sogleich die Anspielungen auf die Segnungen der weisen Herrschaft. Dass sich die „Anzeichen des körperlichen Verfalls“ von dem 1740 eher überraschend verstorbenen Karl VI auf dem Entwurf für diesen Ratskalender etwas stärker abzeichnen, ist auch der glättenden, oft auch verfälschenden grafischen Übersetzung zu verdanken. Es verwundert, dass die beiden Autoren nicht auch noch die schon öfters erwähnte 'Huldigung auf Karl Albrecht von Bayern' (Kat. 27) in diesem Abschnitt untergebracht haben.

Im letzten Teil „Der geistliche Herrscher“ - eine ikonographisch und auch historisch eher

zu vernachlässigende Scheidung – wird das lebensgrosse Schabekunstblatt des etwas im Gesichtstypus an Karl VI erinnernden 'Salzburger Erzbischofs von Firmian' (Kat. 28) für ein Thesenblatt abgehandelt, das vielleicht zum 10. Regierungsjubiläum 1737 entstanden ist. Es folgt wieder ein Versuch im 'reinen Sehen', wobei als Grundlage oder Komposition eine steinerne Bodenplatte mit geometrischen Mustern ausgemacht wird, aber zu Recht Rapps Überinterpretation dieser Formen als 'more geometrico' eines Descartes, Leibniz oder Newton zurückgewiesen wird. Es geht eher darum, den Fürsten auf eine höhere, würdevollere Stufe zu stellen. Die genannten Quasten gehören zu dem inszenatorischen Vorhang und die angebliche Krone am Boden ist wohl nur der umgeschlagene Zackenrand des wallenden Umhangs oder Mantels. Der Landesfürst taucht eigentlich nur auf dem gestickten Wappen mit Kreuzstab und Schwert auf, ansonsten ist der Fürst eindeutig als Kleriker dargestellt, von Staatspropaganda und universellem Anspruch eigentlich kaum eine Spur. Das in den Thesen auftauchende „ius universum“ ist wohl als 'ius canonicum universum' oder 'ius ecclesiasticum' zu deuten. Einen ganz anderen Herrscher-Typus bietet das etwa gleichzeitige Firmian-Gemälde von Jacob Zanussi in Gestalt der Bildnisse des sitzenden Kardinals Fleury von H. Rigaud. Holzer konnte bei seinem Entwurf auch auf eine Bergmüller- (und Holzer-) Stichvorlage (NB 23) von 1733 zurückgreifen. Das von Rapp genannte zweite Thesenblatt Holzers (HB 2) ist gar nicht abgebildet, wird aber ebenfalls auf 1733 datiert. Ein Firmian-Medaillon findet sich auch in dem Salzburger Hochstiftkalender von 1734 (vgl. Kat. 153).

Dem knappen zusammenfassenden Urteil der beiden Autoren, dass man die erhaltenen Holzer-Porträts eher als konventionell und nicht als genial anzusehen hat, kann auch der Rezensent mit etwas Bedauern nur zustimmen. Wahrscheinlich war er in seiner Phantasie („Zwangsarbeit“ der Naturähnlichkeit) zu sehr eingeschränkt und auch nicht an psychologischer Aufdeckung sehr interessiert.

Der durch einen Beitrag zu den 'Landsitze(n) Augsburger Patrizier' (2005) als Kenner der lokalgeschichtlichen Verhältnisse aufgetretene Ulrich Heiss hat mit „**Holzer an Ort und Stelle – Die Hauskapelle der Familie Brentano in Augsburg**“ Jürgen Rapps Aufsatz („Johann Evangelist Holzer: Sein Sippenaltar von 1737 in der Augsburger Hauskapelle des Vinzenz Anton Brentano-Moretto“, in: Salzburger Barockberichte Nr. 48/49 von 2007) wieder aufgegriffen. Es geht also dabei wiederum um ein nach 1812 zerstörtes Objekt, das durch das erhaltene Altarblatt, zwei Skizzen, zeitgenössische Abbildungen und Beschreibungen der ursprünglichen Anlage zu rekonstruieren ist. In einer langen

Einleitung werden die Augsburger Tradition der bemalten Fassaden, die Immigrationerscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts, der Aufstieg der Italiener sogar ins Patriziat und ihre kulturell-konfessionelle Repräsentanz in Bauten wie dem Erwerb, Um- und Einbau einer Privatkapelle in einem Patrizierhaus durch Vinzenz Brentano dargestellt. Dieser nahm den angeblich „faktisch heimatlosen“ oder nicht sesshaften, beitzlosen Holzer als „Mieter“ (wohl eher Hausgenosse) nach dem Auszug aus dem Pfeffel-Haus gegen Ende 1737 bei sich auf. Bis 1736 war angeblich die Modernisierung nach Plänen des Münchners Johann Baptist Gunetzrheiner abgeschlossen, sodass vielleicht Holzer als Gegenleistung für Logis (und Verpflegung?) zur Ausgestaltung der Kapelle sich verpflichtete. Während Rapp 2007 nur einen Aufriss bzw. Schnitt des Hauses zeigte, lieferte Heiss rekonstruierend Grundrisse bzw. Schnitte des Gebäudes vor und nach dem Umbau. Beide gehen dabei auch von dem veränderten, dem Rezensenten nicht bekannten Jetzt-Zustand aus, kommen aber zu ziemlich abweichenden Proportionen des Kapellen- und besonders des Altarraumes. Bei Rapp stellt sich das Kapellenschiff nur zur Hälfte über zwei Stockwerke gehend dar, wohingegen Heiss nur von einer Empore mit Galerie(=Emporengang) auf Stockwerkshöhe ausgeht in der Breite des linken asymmetrischen Streifens auf der Aufnahme von Johann Esaias Nilson von 1765 in der 'Ars-longa-vita-brevis'-Folge. Allerdings findet sich diese Asymmetrie in Abb. 5, S.136 bei Heiss nicht. Bei Rapp stünde also nur etwa die Hälfte des Deckenspiegels für eine Bemalung (oder bandelwerkartige Stukkierung) zur Verfügung, wobei man wie im in Augsburg und Eichstätt ausgestellten 3D-Modell etwas querrrechteckig den 'Pater aeternus' nach Nilsons zweiter Abbildung sich vorstellen könnte. Keinen Dissens zwischen beiden gibt es hinter der Altarmensa und einer wohl aus Holz gefertigten torähnlichen Öffnung zu einem konchenartigen, bei Rapp wieder viel tieferen Annex, der vorrangig nach Andreas Dipaulis (1761-1839) Autopsie in Fresko („auf nassem Wurf“) gestaltet war. An der Rückwand unter den Putten mit der Krone und dem gemaltem Bandelwerk war dann das geschwungene hochformatige Altarbild 'Heilige Sippe' (Kat. 38) angebracht. Bei beiden Vorschlägen wird eine runde oder ovale umschrankte Öffnung (Opaion) sichtbar, die zum abschliessenden, vom Treppenhaus aus zugänglichen dritten Stockwerk überleitet. Eigentlich kann ikonographisch, aber auch formal der lenkende, Maria empfangende und krönende Gottvater nur an dieser Decke in Höhe des dritten Stockwerkes angebracht gewesen sein, sodass er nur dort vom Treppenhaus aus oder unten von der Altarmensa aus einigermaßen erkennbar war, wie Rapp mit seiner Abb. 8 demonstriert. Bei der viel weniger tiefen, aber höheren Rekonstruktion von Heiss (vgl.

Abb. 7) wäre eigentlich nur auf der Altarmensa (beim Grundriss Abb. 5 wieder nach vorne verlagert, was auch die helle Stelle im Nilson-Stich andeutet) stehend etwas zu sehen gewesen und somit eigentlich fast sinnlos. Abschliessend versucht Heiss diese vielleicht von Gunetzrheiner, weniger von Holzer konzipierte Lösung einer theatralischen, entrückten, spirituell von oben und indirekt beleuchteten Installation mit Pozzo, der zeitgleichen Asamkirche und mit der Hauskapelle im Preysing-Palais zu vergleichen. Leider setzt sich der Autor nicht mit Rapp direkt auseinander. So bleiben beide inkongruenten Vorschläge weiter zur Debatte.

Der vor allem durch eine ästhetisch sehr ansprechende Monographie über Januarius Zick hervorgetretene und in den letzten Jahren für Ausstellungen im Salzburger Barockmuseum u.a. 'Die Zeichnungen von Johann Georg Bergmüller' verantwortliche Kunsthistoriker Josef Strasser warnt vor (immer noch) falschen Zuschreibungen an Holzer: „**Holzer non Fecit**“, wobei er sich wie viele andere wundert, dass Holzer erst 1958/59 bzw. 1984 von Ernst Wolfgang Mick (die Dissertation von Ernst Neustätter aus dem Jahre 1933 wird ausgeklammert) eine monographische Bearbeitung erfahren habe. Ein Grund dürfte doch die geringe Anzahl und der oft schlechte Erhaltungszustand seiner Werke gewesen sein. Die 1959 vorgenommene Zuschreibung von drei Gemälden in Kloster Marienberg habe Mick 1984 wortlos wieder gestrichen, bei der Neuzuschreibung des Salzburger Stiftskalenders aber eine weniger glückliche Hand besessen. Allerdings liefert Strasser für die von ihm inkriminierten Nummern von 1984 wie Nr. 18, 26, 36 und 54 an dieser Stelle auch keine Begründung seiner Ablehnung (?) und schon gar keine Abbildungen. Weiter erwähnt der Autor noch die verdienstvollen Neujustierungen zwischen Bergmüller und Holzer durch Jürgen Rapp. Selbst in neueren Publikationen würden immer noch zwei Ölskizzen in dem schon genannten Kloster als von Holzer behandelt, obwohl doch schon Anton H. Konrad 1971, Max Flad 1984 und sicher auch Anja-Sophia Henle in ihrer (dem Rezensenten nicht zugänglichen) Münchner Magisterarbeit aus dem Jahre 1998 über 'Franz-Xaver Forchner – Ein unbekannter Freskant des 18. Jahrhunderts in Oberschwaben' diese dem von Dietenheim gebürtigen Sohn eines Malers, Franz-Xaver Forchner (1717-1751) zu- und auf die Ausführung im Kloster Ochsenhausen hin-gewiesen hätten. Von A. H. Konrad stamme die plausible Hypothese, dass ein Mönch aus dem Benediktinerkloster Ochsenhausen Skizzen von Franz Joseph Spiegler und Franz Xaver Forchner nach Kloster Marienberg bei der Säkularisation verbracht hätte. Abgesehen davon wäre es ganz hilfreich gewesen, von

Strasser etwas zu Forchners Stellung v.a. gegenüber Holzer zu erfahren. Forchner wird in der dem Rezensenten zugänglichen Literatur als vermutlicher Bergmüller-Schüler angesehen. Wenn man sich Forchners erhaltene Hauptwerke in Höselhurst (1747) und Muttensweiler (1751) vornimmt, wird der starke venezianische Einfluss (Übernahmen von Tiepolo, Piazzetta, u.a.) unverkennbar, weniger deutlich in dem Untermühlhausener Fresko von 1741 (?), das eigentlich auch nicht auf Bergmüller verweist. In Höselhurst benützte er wie Spiegler auch die Holzer-Radierung der 'Anbetung der Könige'. Vor allem in der hier wiedergegeben Skizze (Abb. 2) scheint er sich an Franz Joseph Spiegler orientiert zu haben, während er in den Ochsenhausener Klostergängen neben Franz Georg Herrmann und teilweise nach dessen Entwürfen gearbeitet haben mag, wo er sich ähnlich Amigoni, Erler, Gambs, Walch, Wenzinger, F.G. Hermann u.a. auch jahreszeitlich bedingt (?) der Ölmalerei auf Putz bedient. Für Forchners eklektischen Stil steht z.B. die Abb. 1 mit der 'Totenerweckung' und ihrer Nähe zu Fr.G. Herrmann. Forchner orientierte sich kaum mehr an Bergmüller, sondern an der von Holzer mitinitiierten lebendigen, weniger formelhaften Auffassung. Forchner gehört überdies schon in die Generation von Franz Martin Kuen und Eustachius Gabriel. Max Flad vermutet Forchner als Schüler Holzers und - aber noch weniger wahrscheinlich – als Lehrer von Franz Martin Kuen. Strassers kurzer Beitrag verdeutlicht einmal mehr die Trägheit bzw. das Beharrungsverhalten v.a. der Bildbesitzer auf alten, nicht mehr zu haltenden Positionen teilweise aus vermeintlichen Prestige Gründen.

Vom selben Verfasser stammt auch noch der Beitrag „**Johann Evangelist Holzer als Zeichner**“, wobei er eingangs auf die Schwierigkeiten hinweist, dass nur wenige Zeichnungen ihm zugeschrieben und noch weniger gesichert sind trotz oder wegen (nachträglicher) Signaturen. Eine eigenhändige Signatur erkennt er nur dem Kalenderentwurf von 1732 (dazu Kat. 20), einem nicht abgebildeten, 1990 versteigerten Entwurf (a. Kat. ?) und eventuell dem Karlsruher Fächerentwurf (Kat. 122) und als Monogramm dem Nürnberger 'Merkur' (Kat. 111) zu. Die schon genannten, gegenüber Mick vorgenommenen Abschreibungen (Nr. 18, 26, 36 u. 54) werden von Strasser als Nachzeichnungen deklariert. Auch seiner Abschreibung der von Klara Garas 1980 publizierten, aus Wien stammenden Budapester Zeichnung ist zuzustimmen. Als weitere Erschwernis meint der Autor den kurzen, nur etwa 10 Jahre währenden Schaffenszeitraum und die stürmische Entwicklung ausmachen zu müssen. Für den Rezensenten ist die Entwicklung von Holzers Personalstil in der Zeichnung 1734 (z.B. dem Karlsruher

Fächerentwurf) eigentlich weitgehend abgeschlossen. Bei der Eruierung der Herkunft verweist der Autor auf den mittelmässigen, trotz fast Altersgleichheit als Bergmüller-Schüler ausgemachten Nikolaus Auer, von dem er als Beweis eine aber gar nicht so schlechte Zeichnung eines 'Hl. Florian' zum Vergleich abbilden lässt. Auch von dem nächsten trotz des Altersunterschiedes von 7 Jahren als Bergmüller-Schüler (etwa 1713 als 32jähriger?) angesehenen Josef Anton Merz (1681-1750) erfuhr Holzer nach Strasser höchstens in der Freskotechnik gewisse Impulse (vgl. auch die Diskussion um das Straubinger Bild, s.u.). Den zeitweiligen Vorgeher der Malerzunft Augsburgs, Johann Georg Rothpletz, dem Strasser einige technisch gute Radierungen zuerkennt, schreibt er den (ersten) Umgang mit der Radierung (Kat. 8: Oberaltaich?, weniger Kat. 4) zu. Gerade bei dem Entwurf für Oberaltaich und einigen anderen räumlich distanzierten und architektonischen Frühwerken (z.B. das frühe Thesenblatt, Rapp: HB 1) kommt der akademische, maratteske, nahsichtige und schematisierend-formelhafte Zug Johann Georg Bergmüllers eigentlich (noch) gar nicht zum Ausdruck (aber eher schon Holzers abweichende Auffassung). Strasser verlässt etwas die genetische Schiene, um das für Holzer sicher nützliche Aktstudium an einigen Beispielen zu exemplifizieren. Wobei weder bei der abgebildeten Zeichnung (Abb. 4) noch den drei leider nicht wiedergegebenen wohl vergleichbaren Studien in Innsbruck eine sichere Zuweisung möglich ist. Auch die 'Opferung Isaaks' (Kat. 101) oder den 'Hl. Johannes' (Kat. 129) versieht er zurecht mit einem Fragezeichen. Der schon von Neustetter 1933 als zu unrecht Holzer zugeschriebene und 1735 datierte 'Christus als Salvator mundi (und Kinderhelfer)' in Stuttgart mit seiner realistischen Kleinteiligkeit wird von Strasser zu Recht als Kopie angesehen, wie auch der etwas verwischte 'Hl. Augustinus' ebenfalls in Stuttgart, der nach dem bezeichneten, leider nicht ausgestellten Gemälde in Crocker Art Museum, Sacramento (Fig. 3) und nicht nach dem Stich erfolgt sei.

Als nächste Rubrik stellt Strasser die Entwürfe für die Augsburger Fassadenfresken vor: den relativ schwachen (Vor-) Entwurf für das Klinkertor (Kat. 94) und den bergmüllerartigen Entwurf für das Gasthaus 'Drei Kronen' (Kat. 98), 'Christus und die Samariterin' (Kat. 103), 'Jakob ringt mit dem Engel' (Kat. 104) und zuletzt den 'Bauerntanz' (Kat. 105), die nach der Feststellung des Autors zeichnungstechnisch doch sehr variieren. Hier wäre auch ein Blick auf Steidl, Asam, Bergmüller und deren kolorierten Arbeiten auf Papier und auf die Entwicklungen zur barocken Ölskizze hilfreich gewesen. Gar nicht zu folgen vermag der Rezensent bei den (seitenverkehrten) Abklatschen in vier Einzelbilder (vgl. Abb. 5) in Privatbesitz, die eine verlorene Rötelzeichnung (mit welchem Sinn? ausser

der grafischen Seitenverkehrung?) wiedergeben und „Holzers kraftvolle(n) Zeichenstil“ nur in diesen Blättern dokumentieren sollen, was eigentlich schon stutzig machen sollte. Die Physiognomien sind ganz ungewöhnlich für Holzer. Auch einen Einblick in den Werkprozess (wie sah dieser eigentlich aus: Rasterung, Vergrößerung ohne Kartons?, und doch wohl noch frei improvisatorisch?) gewähren sie nicht, v.a. im Vergleich mit den Entwürfen für das Pfeffelsche Haus (Kat. 109) 1736/37 während der Zeit des dortigen Unterkommens. Wegen des Fassadenaufnisses (und der Ständehausdekoration von Bergmüller/Wolker in Stuttgart) stellt sich auch der Autor die Frage, ob bei diesem eher klassizistischen Entwurf Holzer auch Einfluss auf die Gesamtgliederung genommen haben könnte. Es gibt aber bei Holzer keine sonstigen Hinweise auf eine irgendwie geartete (schein-) architektonische Tätigkeit ausserhalb des Freskos und einigen Tafelbildern. Der angebliche Teilentwurf für die Ausführung (Kat. 110; Kat. 112 mit der ähnlich bei Maulbertschs späterem Aufnahmewerk in die Stecherakademie von Wien im Jahre 1770 zur Minerva flüchtenden 'Kunst' war wohl zu wenig Glauben an deren Kräfte vermittelnd) ist leider unscharf, die erwähnte Zeichnung in Innsbruck ist erst gar nicht abgebildet.

Weiters wundert sich der Autor, dass für die Fresken in Partenkirchen, Eichstätt und Münsterschwarzach keine zeichnerischen Entwürfe auf uns gekommen sind, was mit daran gelegen haben dürfte, dass keine Sammler wie Georg Kilian, Esaias Nilson an diesen von der Säkularisation betroffenen Orten vorhanden waren. Strasser meint dafür aber ab 1735 schon die in Mode gekommene Ölskizze dafür verantwortlich zu machen zu können, wobei er aber in Anm. 28 doch einräumt, dass schon für Heiligkreuz früher Bergmüller zugeschriebene Ölskizzen bei Holzer in Gebrauch waren. Von den eher zur Malerei gehörigen Ölskizzen kommt der Autor zu den Entwürfen für Grafiken wie die drei Zeichnungen für den 'Lebensalter'-Zyklus, die trotz ähnlicher Grösse wie die Druckplatte bzw. der Abdruck quadriert waren und vielleicht auch überhaupt zuerst nur für eine Wanddekoration gedacht waren. Der schon genannte 'Ecce-homo' für das Klinkertor in Olmütz (Kat. 94) sei von fremder Hand bezeichnet, er besitze eine Quadrierung (und angeblich Pauspuren) und sei für eine Doppelverwendung (Fresko und Grafik?) benützt worden. Ausser Katalog erwähnt er zwei sehr unterschiedliche, für Druckgrafik wie die auf der Rückseite angeblich mit schwarzer Kreide (wohl zum seitenverkehrten Durchpausen) versehene Zeichnungen "Anbetung der Hirten", darunter (Abb. 6), die vielleicht Lorenz Dittmann noch besser für den Rembrandt-Einfluss hätte dienen können, und die spätere mit ähnlichen kammartigen Schraffuren wie die von Neustätter abgelehnte Zeichnung (Abb. 3) arbeitende 'Anbetung der Hirten', was den Rembrandt-Einfluss doch etwas

relativiert. Bei der schon von Gode Krämer bestimmten Vorzeichnung für eine Grafik 'Maria lactans als Fürbitterin für die armen Seelen' (Abb. 8, a. Kat.) in Berlin wundert man sich, wie diese als von G.B. Göz hatte angesehen werden können. Die bezeichnete und 1733 datierte Grafikvorlage 'Sterbebild mit Maria, Laurentius und Benedikt' (Abb. 7, ebenfalls ausser Katalog) wirkt eher wie eine konturierte Nachzeichnung oder schon wie ein Abklatsch trotz der „feinen Helligkeitsabstufungen“.

Der Autor kommt jetzt noch einmal auf die eigentlich eher zu Kategorie Malerei gehörigen Ölskizzen teilweise auf Papier für Grafik wie Kat. 7/8 für Oberaltaich, den Entwurf für den Ratskalender von 1732 (a. Kat.; vgl Kat 20), den für das Thesenblatt in Stams (Kat. 149), die 'Mystische Vermählung der Katharina' (o. Abb., Wien, Privatbesitz), die wie die in Blau gedruckte 'Vermählung Mariens' (Kat. 151) auch schon in diesem Farbton angelegt ist. Erst zum Schluss und sehr knapp erwähnt der Verfasser die sieben Blätter - vier in Augsburg (Kat. 125-128) und drei in Karlsruhe (Kat. 122-124) einmal grafisch und malerisch aufgefasst – für die Fächermanufacturen, die 1734 in Augsburg das Rokoko mit etablieren. Am Schluss zählt Strasser Holzer auch als Zeichner zu den bedeutendsten Künstlern des 18. Jahrhunderts, obwohl die Zeichnung bei ihm sicher nicht den Stellenwert wie bei G.B. Göz oder Johann Wolfgang Baumgartner gehabt haben dürfte.

Der nächste kleine oder kurze Aufsatz von Josef Strasser widmet sich den **„Radierungen von Johann Evangelist Holzer“**, wobei er auf Georg Christoph Kilians Äusserung von ca. 1765 aufbaut, der damals von 14 (Einzel-?) Radierungen nach Erfindung von ihm selbst, von Bergmüller in der Art Rembrandts schrieb und die leider nur in der Rezension in numerischer Reihenfolge geordnet sind: 1. die in Mischtechnik ausgeführte, doch noch recht schwache 'Gründungslegende von Oberaltaich' (Kat. 8), die als offizieller Auftrag des Klosters entstanden sein soll, obwohl ausser dem Klosterprospekt kein Wappen oder dergleichen dafür spricht. Der Autor setzt es sicher zu Recht in die Frühzeit von Holzers Aufenthalt in Augsburg. In den Engeln mit dem Gnadenbild sieht er Anklänge an Bergmüller, deren Posen aber auch italienischen Vorlagen (wie auch bei Bergmüller) entnommen sein könnten. Strasser hält aber auch noch einen Einfluss von Auer und Merz für möglich. Als potentiell Vorbild nennen Hämmerle und Rapp zu Recht aber auch Johann Georg Rothpletz, dem vom Autor vielleicht etwas zu wohlwollend technisch hochwertige Radierungen zuerkannt werden. Als nächste, zeitlich-stilistisch folgende Nummer 2 erscheint ein Sterbebildchen 'Hl. Barbara als Patronin der Sterbenden' (Kat. 4) von dem leider nur ein nicht aufgestochener Abdruck in Dresden (Abb. 8) abgebildet

wurde und nicht auch eine aufgestochene Variante in Meran. Auch hier würde der Rezensent eher noch die Zeit des Aufenthaltes bei Rothpletz um 1730 annehmen. Als Nummer 3 erscheint jetzt ein kleines 'Exlibris' für den (neuen?) Direktor der Augsburger Akademie und Hauptmann der Stadt(garde) wohl um 1730 (Kat. 9), das vielleicht auch den Eintritt bei Bergmüller und noch fast ohne bergmüllersche Einflüsse markieren mag. Bei der Nummer 4, der vierteiligen, weiterentwickelten Folge der 'Temperamente' (Kat. 16-19) erkennt der Autor – wie auch andere schon zuvor – völlig zu Recht die „unkonventionelle Lockerheit und Frische“ trotz der Imprese von Bergmüller als Ideenlieferant, ikonographischen Berater und Holzer nicht nur als ausführendes ('fecit') Organ wahrscheinlich um 1732 und zu einer Zeit, in der auch Göz sich mit seiner Novität der Rahmenauflösung selbst rühmt. Auch die watteuhafte genreartige Auffassung dürfte nicht von Bergmüller kommen. Kat. 18 u.19 fehlt der getäfelte Hintergrund. Auch die verwandten, teilweise noch stark watteuartigen, als Nummer 5 zu zählenden 'Vier Jahreszeiten' zerfallen in 2er-Gruppen. Der „unerhörte Anspruch“ durch die internen Holzer-Künstler-Signaturen ('JH.f.') und die darunter befindlichen Bergmüller-Unterschriften darf man sich als Urheber, Initiator, I(n)ventor und Verleger (exc.) vorstellen, wobei auch Holzers Tätigkeit und Aufenthalt in Augsburg (und im Bergmüller-Atelier) legitimiert wurde. Von einer weiteren hier als Nummer 6 (?) zu zählenden 'Jahreszeiten- und Lebensalter'-Folge sind leider nur 'Atumnus/reifes Mannesalter' und 'Hyems/Greisenalter' als Abb. 4 und 5 abgebildet, da ohne 'Bergmüller fecit' wie bei 'Ver/Kindheit' und 'Aestas/Jugend'. Wegen den von Strasser u.a. konstatierten römischen Einflüssen dürften auch bei 'Atumnus' und 'Hiems' Entwürfe von Bergmüller vorgelegen haben, die möglicherweise Holzer leicht in seinem Sinne variierend auf der Platte umsetzte. Es wäre sicher instruktiver gewesen, wenn in dem ganzen Buch Bergmüller noch mehr neben Holzer visuell gestellt worden wäre. Von der wohl als Nummer 7 zu zählenden 12teiligen Monatsfolge findet sich überhaupt keine Abbildung, um den möglichen Anteil Holzers (1-4 Bergmüller, 5-6 bzw. 7-12 von Holzer) nachvollziehen zu können. Als Nummer 7 u. 8 sind die weitverbreitete 'Anbetung der Hirten' (Kat- 52) und 'der Könige' (Kat. 53) in der schon von Dittmann angeführten rembrandtesken Manier. Der Autor Strasser hebt dabei auf Holzer als Protagonist der Rembrandt-Mode des 18. Jahrhunderts ab, zu denen Dietrich, Trautmann, Seekatz u.a. zu zählen sind. Etwas früher dürften die beiden italienisch geprägten kleinen Radierungen und Pendants 'Judith und Holofernes' (Kat. 130) und 'Salome und Johannes der Täufer' (Kat. 131) als Nummer 10 und 11 anzusetzen sein, wie Strasser richtig vermutet. Von der vermutlichen Nummer 12,

den von Hämmerle 1928 zugewiesenen '3 Blätter mit Köpfen' gibt es leider wieder keine Abbildungen. Die Nummer 13, die beiden 'Ecce homo' - von Johann Daniel Herz verlegt - werden von Strasser nicht als eigenhändig anerkannt, da sie den eher experimentell anzusetzenden Werken des frühen Holzer nicht entsprächen. Auch eine Bezeichnung wie 'Holzer fecit' garantiere nicht immer für die Eigenhändigkeit der Radierung. Leider gibt es auch hier wieder keine Abbildungen. Als Nummer 14 wäre die bei Johann Andreas Pfeffel erschienene Stichserie zu nennen, wovon zwei mit 'Joan. Holzer fec. aq. fort.' bzw. 'Joannes Holzer fec. aq. fort.' (Abb. 6) bezeichnet sind, aber von Strasser als von Johann Christoph Steinberger nach Holzer angesehen werden. Die als Kat. 134 eingeordnete 'Anbetung der Könige' ist mit 'I. Holzer inv. et. del.' als Erfinder und Zeichner und 'J. Chr. Steinberger sculpsit' als Stecher ziemlich eindeutig.

Am Schluss resümiert Strasser ein überschaubares Oeuvre und eine erstaunliche Übereinstimmung mit der Zahl bei Kilian. Er sieht die Druckgraphik bei Holzer eher als Episode um 1730 (wohl bis zu den grösseren Freskoaufträgen) an. Aber trotzdem hätte sie auf die deutsche Barockmalerei v.a. durch die Rembrandt-Rezeption einen sehr bedeutenden Einfluss gehabt. Zweifelsohne war die Druckgrafik ein wichtiges Medium zur Verbreitung der künstlerischen Ideen. In einem anderen grösseren Rahmen wäre es sicher auch einmal interessant die Peintres-Graveurs wie z.B. Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch mit den reinen Grafikspezialisten oder Stecher zu vergleichen.

Der neue Leiter der Graphischen Sammlung der Augsburger Museen, Christoph Nicht, ergänzt das Vorgegangene durch „**Die Holzer-Serie von Johannes Esaias Nilson**“, die dieser ab etwa 1765 bis 1770 mit den Buchstaben des ganzen Alphabetes bezeichnete und veröffentlichte, was sicher zum Nachruhm Holzers nicht gering beigetragen haben dürfte. Die Reproduktionen umfassten Fassaden, Altarbilder und einige Entwürfe im Kontext von Augsburg. Dass diese Ausgabe 1770 zu Beginn des klassizistischen Geschmackswandels auch noch ausführlich besprochen wurde, trug sicher auch zum Ansehen unter den überregionalen fortschrittlichen Kräften bei. Nicht meint, dass Nilson Zugriff auf den Holzer-Nachlass im Besitz Günthers gehabt habe, und dass auch die städtische Kunstakademie, deren evangelisch-paritätischer Direktor er 1769 wurde, noch Arbeiten (wohl nur Aktzeichnungen, Studien, Wettbewerbe für öffentliche Aufträge?) beigesteuert habe. In seinem Stammbuch soll Nilson ausser der Holzer-Zeichnung 'Mercur' (Kat. 111) sinnigerweise noch Blätter von Bergmüller, Göz, Baumgartner gesammelt haben. Das auch lokalpatriotische Vorhaben von 1765 startet mit

einem Titelblatt 'A' (Abb. 1, Kat. 2) dessen lateinische Monument-Inschrift Nicht etwas fälschlich liest: 'a... Pictore ingenioso' (und nicht „Picturae ingeniosae“). Schräg vor dem etwas gedrehten, wohl nach Vorlage porträtähnlichen Medaillon (vgl. Kat. 1) sitzt Chronos nicht nur als Vergänglichkeit des Daseins ('vita brevis') sondern auch als die durch die Kunst überwundene Zeit ('ars longa', vgl. das erwähnte Horazische 'exegi monumentum aere perennius'). Dass ab Blatt 'K' (Plafond des Johann-Baptist-Schger-Hauses) ein Hinweis auf das kaiserliche Schutzprivileg und die K.K. Franciscische Akademie beigefügt ist, dürfte auch einen merkantilen Sinn als Export-Zensur-Erleichterung ins 'Reich' und die Habsburgischen Lande gehabt haben. Dass ein doch fähiger Mann wie Nilson, der die Holzer-Werke unter den Händen bzw. vor Augen hatte, relativ verlässlich arbeitete vielleicht mit einigen Vereinfachungen im Detail, ist wohl selbstverständlich. Es wäre schön gewesen, wenn alle Blätter mit den Holzer- Reproduktionen von der Hand Nilsons wenigstens verstreut in diesem Buch abgebildet aufscheinen würden.

Der „**Thesenblattproduktion Johann Evangelist Holzers**“ widmet sich als nächstes der Göttweiger Konventuale und Ikonographiespezialist Gregor Martin Lechner OSB, der auch die entsprechenden Katalogtexte lieferte, allerdings in Konkurrenz zu dem in: 'Der Schlern', Heft 11, 2009, S. 82-123 erschienenen katalogartigen Aufsatz von Jürgen Rapp: 'Die Thesenblätter nach Entwürfen von Johann Evangelist Holzer'. Von dem vorliegenden Beitrag erwartet der Rezensent deshalb möglicherweise eine Korrektur oder aber eine Vertiefung in theologisch-ikonographischer Hinsicht auch vor dem eigenen er- und gelebten Traditionshintergrund. Lechner beginnt aber mit den seit den Forschungen der letzten Jahrzehnte bekannten allgemeinen Konditionen der Thesenblätter und Kalender wie Erhaltung, Auftrag, Fertigung, Auflagenhöhe, Hauptproduktionsstandort Augsburg, wobei er den späteren Münsterschwarzacher Kompagnon Franz Georg Herrmann und Johann Georg Bergmüller neben Holzer erwähnt aber nicht den ebenfalls inventiösen Gottfried Bernhard Göz (z.B. für Wiesensteig). Als erstes, aber wohl nicht frühestes Beispiel wird ein in Göttweig vorhandenes Exemplar der 'Maria als Königin der Apostel' (Kat. 148) mit dem blaugetönten Entwurf in Stams (Kat. 149) herangezogen. Letzterer wird von ihm um 1735 angesetzt, was wegen der starken Bergmüller-Reminiszenzen wohl zu spät sein dürfte. Rapp kommt wegen Verwandtschaft zu dem 1734 ausgeführten Salzburger Hochstiftkalender zu einem ähnlichen Ergebnis. Eigentlich lassen die stämmigen, klobigen Apostel die schon früh erreichte Holzersche Eleganz vermissen. Von dem unter angeblicher Mitarbeit Holzers 1732/33 entworfenen, von J. A. Friedrich

gestochenen Salzburger Thesenblatt (Kat. 153, leider sehr klein abgebildet) findet sich leider keine ausreichende Abbildung (Rapp, S. 86/87 m. Abb.), um die Anteile Bergmüllers und seines Kompagnons etwas voneinander abgrenzen zu können. Der Autor macht immer wieder allgemeine Einwürfe, wie die wichtige Rolle Holzers bei der Verbreitung der (allerdings im Gegensatz zu Göz nur in Kat. 139-143 verwendeten) Rocaille in Parallele zu den Gebrüdern Feichtmayr und Johann Georg Üblhör, wobei er sich auf die noch zu besprechende, wenig modernisierte Neuauflage (2009) des Buches von Karsten Harries: 'Die bayrische Rokokokirche – Das Irrationale und das Sakrale' mit dem 'stammesverwurzelten' genuin bayrischen Rokoko-Ornament beruft. Überflüssigerweise rekapituliert auch der Autor die bekannte Vita Holzers. Nach der Oberaltaicher 'Gründungslegende' greift Lechner das grosse, 1734/35 entworfene, zumindest 1739/40 gedruckte Thesenblatt 'Benedikt als Ordensarchitekt' (Kat. 144; Rapp: HB 16) für die Augsburger Benediktiner heraus. Das nach Lechner allegorisch etwas überfrachtete Bildmotiv geht wohl auf ein (verlorenes) Tafelbild zurück, ist als keine genuine Erfindung für ein Thesenblatt, die ja sicher von den Benediktinern selbst stammend den benediktinisch vorgebildeten Holzer sicher auch vor keine grösseren Probleme stellte oder Verständnisschwierigkeiten bereitete. Rapp tendiert das zumindest in der grafischen Umsetzung etwas kleinteilig (v.a. bei den etwas eckig-knittrigen Falten) herausgekommene Bild zutreffend recht spät zu datieren und in die Münsterschwarzacher Zeit zu setzen. Das nächste, legendenhafte, intellektuell noch weniger fordernde Prager Thesenblatt 'Papst Clemens I' (Abb. 2; Rapp: HB 8) von jesuitischer Seite wird nur ausser Katalog erwähnt. In der weicheren Schabetechnik wurde es 1736 von Gottlieb Heiss gefertigt.

Beim nächsten, erst 1749/50 gedruckten Thesenblatt für die Prager Jesuiten 'Glorie des Hl. Ignatius' (ausser Kat.; Rapp: HB 17; vgl. Kat. 142: 'Ignatius als Studiosus') war eindeutig das in St. Stephan, Augsburg erhaltene Gemälde die Vorlage (Kat. 49). Es dürfte mit dem "JHolzer inv: et ping: Merano A° 1732" bezeichneten Gegenstück 'Hl. Franz Xaver' (Kat. 48) auch in diesen Zeitraum zu datieren sein. Zusammen dokumentieren sie gut den schon 1732 von Bergmüller weit entfernten geschmeidigen, atmosphärischen Stil Holzers. Als weitere Pendants nennt Lechner den 'Hl. Ignatius als Studiosus' von 1739 (Kat. 142; Rapp: HB 14) wie auch den 'Hl. Franz Xaver als Studiosus' (Kat. 141; Rapp: HB 15). Vom ersteren gibt es eine früher Gottfried Eichler zugeschriebene, sehr grazil wirkende Zeichnung (Kat. 143), die auf 1738 datiert wird und mit dem Stil Holzers dieser Jahre nichts zu tun hat. Allenfalls die ausgeprägte Rocaille könnte an einen späteren

Zeitpunkt aber nicht nach 1735 denken lassen.

Der 'Hl. Stanislas' erscheint im Katalog unter Nummer 137 (bei Rapp als HB 7) und unter der Titelergänzung 'entsagt der Häresie' (wohl eher der Welt, Entscheidung zur Tugend, den christlichen Weg), geht aber anscheinend auch auf eine Vorlage von 1731/32 zurück. Etwas altertümlich mutet das Blatt 'Jesus am Kreuz von den Ständen verehrt' (Kat. 145; Rapp: HB 3) an. Der Vergleich mit dem 1733 datierten, eher barocken, dynamischen Altarblatt in der Schutzengelkirche Eichstätt (Kat. 32) bringt eigentlich nichts.

Der 'Hl. Aloysius' erscheint ohne Abbildung und ausser Katalog (Rapp: HB 1) und steht wieder für eine ganz frühe, vorbergmüllerische, architektur-raumhaltige Vorlage.

Beim 'Johann Nepomuk' (Kat. 138; Rapp: HB 12) von 1738 findet sich auf S. 174 die missverständliche Formulierung: „ ... bei dem (=Pfeffel) Holzer nach seinem Wegzug von J.G. Bergmüller als kaiserlicher Kupferstecher und Verleger ab 1736 in Augsburg ... zeitweise wohnte“. Für nicht so Vertraute ist auch der Abschnitt über ein 'Triptychon' von Kat. 139, 140, 147 und die drei Schabestiche von Heiss nicht leicht nachzuvollziehen. Dass in der 'Venus-Vestalin'-Nebenszene von Kat. 140 sich Johann Evangelist Holzer mit seinem Namenspatron gerade während seiner eigenen Verlobung glaubte identifizieren zu müssen, ist wohl Spekulation. Der 'Tod des Hl. Franz Xaver' (Kat. 152; Rapp: HB 13) steht wohl in italienischer Tradition (G.B. Gaulli?).

Bei dem übermalten Stich 'Hl. Kreuz' in Privatbesitz (Abb. 3) versucht Lechner gar eine Neuzuschreibung einer Vorlage von Holzer aus der Zeit um 1733/36 auch wegen angeblicher Bezüge zu Partenkirchen. Das Ganze ist aber so schwach, kompositionell zerstreut, dass Holzer unmöglich dafür bemüht werden kann. In der Augsburger Barockgalerie findet sich eine Malerei (nach dem Stich oder die Vorlage dafür?), die der Werkstatt von G.B. Göz zugeschrieben wird (vgl. Eduard Isphording, G.B. Göz, Weissenhorn 1982, S. 199/200, B 5, Tafelband S. 89) und nichts mit Holzer gemein hat. Es folgen noch weitere sicher auf eigenständige Bilder Holzers zurückgehende Grafiken der Marien-Thematik (Kat. 150/51, Abb. 4), aus der sich aber keine neuen Erkenntnisse ableiten lassen.

In der kurzen Zusammenfassung wird auf die abstrakten, spekulativen Themen hingewiesen, die einen tiefsinnigen, gebildeten Künstler erfordern würden. Hier wäre auch noch ein Vergleich mit dem ähnlich gelagerten Göz oder - aus dem 17. Jahrhundert – Johann Christoph Storer, dem ehemaligen Jesuitenzögling, und mit anderen vielleicht hilfreich gewesen. Bei einem guten Ratgeber, Insinuator, Programmmentwerfer wären sicher die meisten routinierten Barockkünstler in der Lage gewesen, diese Gedanken zu

erfassen und einigermaßen gekonnt zu visualisieren. Im übrigen ist von Holzer eigentlich nichts sicher von vornherein als Thesenblatt konzipiert. In dieser Spätphase der barocken rhetorischen Allegorik, neben der Aufklärung, kurz vor der Auflösung des Jesuitenordens und der Reform der jesuitischen und benediktinischen Universitäten wurde der Code auch schon stark vereinfacht. Der Autor bringt auch noch ein anderes schlüssiges Argument, dass Holzer nach seiner Selbständigkeit und den zunehmend grösseren Aufträgen kaum mehr Zeit für Entwürfe von Thesenblättern u.ä. gehabt haben dürfte. Man kann also nicht von einem direkten Einfluss Holzers auf die Entwicklung der Thesenblattgestaltung ausgehen. Er lieferte oder besser: man benutzte seine begehrten Tafelbilder zu diesem Zweck.

Nach einem Kunsthistoriker und Theologen wie Lechner wirft auch ein klassischer Philologe wie Peter Grau (s)einen speziellen Blick auf den: „**Antike(n) Mythos bei Holzer**“, wobei er sich auf dessen Interessen an Historie, Poesie und humanistische Bildung (wohl ähnlich bei G.B. Göz) beruft. Ob es an der Augsburger reichsstädtischen Kunstakademie um 1730 einen nennenswerten theoretischen Unterricht gegeben hat, muss doch sehr bezweifelt werden. Grau meint, dass zahlreiche „ikonographische (Einzel-?) Deutungen“ vorhanden wären, aber ikonologische (Gesamt-?) Deutungen aus- und Fragen an Holzers Werk noch be-stünden, was er an fünf Beispielen zeigen wolle.

Im 1., dem „Urteil des Midas“, einem Fresko an der Fassade eines Hauses des Friseurs (und Barbiers?) Jungert, wo Holzer wohl nicht auf eigenen Vorschlag als sinniges Motiv und sehr niveauvolle Geschäftsreklame eine Geschichte aus dem 11. Buch der Metamorphosen Ovids anbringen sollte: der törichte König Midas weist Pan den Sieg im Musikwettstreit vor Apollo zu, worauf ihm die Eselsohren wachsen, die sein verschwiegener Diener und Friseur zu Gesicht bekommt, aber als Geheimnis nicht ganz bei sich behalten kann. Warum taucht er eigentlich nicht auch noch in der Darstellung auf?, oder muss man ihn sich omnipräsent etwa auch in dem auf der Stange befindlichen, geschwätzigen Papagei mitdenken, der samt einem rechteckigen Schatten, Vorhang auf dem Nilson-Blatt 'B' mit abgebildet ist?. Auf diesem Blatt heisst es auf Latein nur: „Urteil des Midas Gemalt hat es Joh. Holzer im Haus an der Schildmauer oder Zwinger des Herrn Jungert“ (im Ausstellungskatalog 1990, S. 32: als „Fassadenmalerei über der Ladentür des Friseurs Jungert“ gedeutet). In dem weiteren lateinischen und deutschen Text liest man: Pan bläst in die Rohrhalme, die Leier stimmt der Weissager Apollo an, / des Pan vor Apollos Gesangskunst zieht vor der Midas. /Diesem gleich einem Esel heftet der Delier

(=Apollo) Ohren an: / o, wie viele Midas(se) gibt es in unserer Zeit. / Midas ist reich und grob, und in sich selbst verliebt. / Kein Wunder, wenn er Pan den albern Beifall gibt.“ Von dem Diener als Friseur, Barbier oder Vertrauensperson und gar einem „Werkzeug der Aufklärung“ ist allerdings weit und breit nichts zu hören bzw. zu lesen. Trotzdem haben die allusive Interpretation und die literarische Querverbindung des Autors hier eine grosse Plausibilität.

Einen weiteren personalen Bezug versucht Peter Grau im 2. Beispiel: „Castor und Pollux“ ehemals am Pfeffelschen Haus herzustellen. Der Auftraggeber, der kaiserliche Hofkupferstecher und Verleger Johann Andreas Pfeffel d. Ä. (1674-1748), hatte zwei Söhne, von denen einer vor oder um 1737 gestorben sein soll. Das obere Feld der Fassade hatte nach Kilian: „Die brüderliche Liebe unter der Fabel des Castor und Pollux vorgestellt“ zum Thema. Peter Grau kümmert sich wieder um die literarischen Quellen (Ovid, Fasti, 5, 715-720), wobei die Parzen aber nicht vorkämen, allerdings auch nicht die Leda, Mutter der Halbgeschwister (zweieiige Zwillinge von verschiedenen Vätern), und Hades/Poseidon als Herr der Unterwelt. Wenn Pollux der Atropos in die Parade fährt, scheint der liegende sterbliche Castor eigentlich nur scheinot zu sein, um zusammen mit dem Bruder doch noch später ein Zwillingsgestirn zu bilden (vgl. Gode Krämer in Kat. 114). Krämer beruft sich aber noch auf Gun-Dagmar Helkes Nilson-Monographie (2005, S. 117f) mit der Nachricht, dass der Tod des Sohnes erst nach Beendigung der Fresken also nach 1736/37 eingetreten sei.

Statt zu einer möglichen weiteren literarischen und allegorisch noch offeneren Vorlage zu schweifen, sollte man vielleicht doch wieder zu Sache, zum Bild kommen. Oben halten zwei gemalte Putten (=nochmals die Zeussöhne?) mit einem weissen Band umwickelte Spiesse/Pfeile/Stäbe (für die auch Frauen jagenden Dioskuren?), die man gemeiniglich als Rutenbündel oder Fasces allerdings ohne Beil ansehen würde, die für Ordnung, Strenge, aber vor allem für Gemeinsamkeit, gemeinsame Stärke wie 'in der Einigkeit liegt die Kraft' als obwaltende Devise stehen könnten. Möglicherweise lässt sich von daher auch eine Verbindung zur unteren Szene, die von 'Wissenschaft und Gewerb' über 'Kunst, gequält von Gewalt und Neid' zu 'Triumph der Kunst über Dummheit und Neid' sich wandelte, ziehen.

In dem 3. Abschnitt: „Hercules christianus“ (Kat. 62) zeigt sich wieder die Gefahr durch eine humanistisch-literarische Voreingenommenheit zu voreiligen, einseitigen und oft falschen Schlüssen zu kommen. Peter Grau benützt die von Xenophon übermittelte Prodikos-Erzählung, dass dem Herkules zwei weibliche Figuren nämlich Virtus (ἀρετή)

und Voluptas (κακία) begegnet sind und wie bei Annibale Carracci im Palazzo Farnese in Rom der Held am Scheideweg zwischen 'vita activa' mit Pflicht und Ehre und 'vita voluptuosa' mit Genuss und Schande steht oder besser: sitzt. Beim bezeichneten und angeblich 1736 datierten mittelgrossen Holzer-Gemälde sieht alles doch etwas anders aus: ein nicht gerade ärmlich gekleideter Knabe kniet demütig oder (selbst-)beherrschend auf einem altarähnlichen Steinblock wie vielleicht ein Abraham oder Mithras, mit gottesfürchtigem Blick zum Himmel, während er von einem Gewimmel von Figuren (vier grossen Weiblichen, sechs Putten und Getier) umgeben ist. Der Autor identifiziert die Weiblichen richtig mit den vier weltlichen (die drei geistlichen Glaube, Liebe, Hoffnung folgen unten) Kardinaltugenden: 'Fortitudo' (Löwenhelm, Keule), 'Temperantia' (Zaumzeug), 'Iustitia' (Schwert und Waage) und 'Prudentia' (Fackel, Spiegel mit Schlangen) und das aus einem Feuer-Höllenschlund bedrohlich kommende Getier (Mick: Hydra?) mit drei Lastern oder Todsünden: Pfau als Stolz, Schlange mit Falschheit, Maske (?) mit Betrug identifiziert. Da vier der Putten Gesetzestafeln des Alten Testaments (Treue, Gehorsam, Glauben?), das Kreuz des Neuen Testaments (Liebe?), sowie den Palmzweig und die Lorbeerkrone der Unsterblichkeit als Lohn (Hoffnung?) bereithalten (die beiden Putten - oben davon einer mit Flöte - stehen wohl für den Himmel, Musik, Harmonie; die irdischen Vanitaszeichen im Hintergrund werden vom Autor ausgeblendet), muss Grau eine 'interpretatio christiana' vornehmen. Die Zentralfigur sei ein oder der noch knabenhafte christliche Herkules. Seit frühchristlicher Zeit finden sich Parallelisierungen wie des schon als Säugling die Schlangen erwürgenden Herkules mit dem die Schlange des Teufels erstechenden oder zerteilenden Christusknaben. Der Autor erwähnt noch eine etwa zeitgleiche Variante in der Bibliothek von Stift Zwettl, wo aber anders - als Herkules eindeutig erkennbar - der Scheideweg und einige der Taten bis zur Aufnahme im Olymp geschildert werden: insgesamt zur Nachahmung eine Allegorie der zur Unsterblichkeit führenden Tugend. Das Christliche wird eigentlich nur im 1. Feld angeschlagen. Auf der weiteren Suche nach ikonographisch-ikonologischen, ja künstlerisch-motivischen Komponenten kommt Peter Grau auf den durch einen Engel geleiteten Tobias, zweitens verwunderlicherweise noch einmal auf einen christlichen Herkules und drittens zu Recht wie auch schon bei Mick auf Schutzengel-Darstellungen. Auch ein antiker Heros braucht den Schutz z.B. des Zeus vor Hera, aber wohl keinen solchen Schutzgeist. Das Gemälde ist nach laientheologischer Ansicht des Rezensenten nicht als 'Herkules christianus', dem von der herkulesartigen, den Drachen erwürgenden 'Fortitudo' die Keule zum Widerstand gegen die Hölle, Sünde, Gefahren leihend gereicht wird, sondern als Allegorie des Gott

vertrauenden, demütigen (Christen-)Menschen, seiner Seele – eine Art christlicher Psychomachie oder Psychopädie - , die durch Klugheit, Gerechtigkeit und Mass unter der erzieherischen Führung seines Gewissens (Schutzengel?) leben soll und zur Seligkeit gelangen wird, zu sehen und zu deuten: 'Geistig-moralischer Schutz, Belehrung und Verheissung für die (jugendliche) menschliche Seele'. Der in damaliger Zeit allbekannte antike Mythos spielt also nur eine marginale oder assoziative Rolle.

Im 4. Abschnitt der „Huldigung an Frau Bergmüller“ ist das antik-mythologische Kleid mit Herkules u.a. dagegen wieder offensichtlich. Wie schon im Porträt-Kapitel von Schülke/Trepesch erwähnt, macht sich Peter Grau hier nochmals auf eine mögliche nähere, zielführende Suche unter den Mythologien ausser Ovid und wird bei Apollodorus mit der Aufnahme des Herkules im Himmel, der Versöhnung mit Juno, das Versprechen ihrer Tochter an den Helden fündig. Dass 'Fortuna' dem Herkules Reichtum Glück, 'Rhea/Kybele/Gaia', die Hesperiden Äpfel oder Früchte, Lohn, 'Juno' mit Herz und Granatapfel Versöhnung, Liebe, Zuneigung anbieten, mag wohl angehen. Dass aber 'Minerva' auf ein „Wunder“ hinweisen soll, erscheint weniger überzeugend, da sie ja wohl das Ganze klugerweise begleitet oder sogar 'eingefädelt' hat. Schwieriger wird es, im Bildnismedaillon der Frau Bergmüller auf jeden Fall die schöne, 'ewige Jugend' oder Hebe und im sonst eher für den Adel vorbehaltenen 'Herkules' den Ehemann J.G. Bergmüller beim 20. Ehejubiläum (1733) allusorisch zu sehen oder unter dem Eindruck der völlig unbewiesenen Geschichte von der verhinderten Ehe Holzers mit der ältesten Bergmüller-Tochter wegen 'geistiger Überlegenheit und „anstössiger“ (unkonventioneller?) Ansichten Holzers, darin den abgewiesenen, sogar verschmähten, sich als Tugendhelden präsentierenden Schwiegersohn ohne Hinweise auf seine Künstlerexistenz, ja als Allegorie oder Offenbarung seines Traumas - der weniger sensible Herkules hätte so etwas sicher gemeistert - zu verstehen. Die verhinderte Schwiegermutter würde deshalb auch verschämt, ablehnend zur Seite blicken. Irgendwie macht das Ganze in Grau's neuester Auslegung wenig Sinn, allenfalls fast als Ironie. Warum bietet die mythologische Schwiegermutter Juno dem Herakles die Versöhnung, ja Liebe an, um gleichzeitig von der 'Zeit' ihre Tochter 'Hebe' oder auch sich selbst als verweigernde Schwiegermutter zum dauernden Ruhm herantragen zu lassen?. Non liquet. Der Rezensent möchte deshalb etwas vereinfacht vorschlagen, dass Frau Bergmüller wie 'Hebe' die 'ewige Jugend' besitzt (oder besitzen möge) und ein würdiges (Gottes-Ehe-) Geschenk für einen tugendhaften tüchtigen Mann ist, also: 'Huldigung an Frau Bergmüller in Gestalt der Herkules würdigen Hebe'.

Als 5. und letztes Beispiel einer Detail-Deutung aus dem Geist oder dem Text der Mythologie bringt Peter Grau das unzüchtig-undankbare Liebespaar 'Hippomenes und Atalante' nach dem ziemlich ausschweifenden Text in den Metamorphosen des Ovid, Buch X, 560-704. Das Paar würde deswegen zur Strafe von Kybele in Löwen verwandelt. Der Autor meint in zwei zum Betrachter auffordernd blickenden, umarmend-umarmten Figuren die schnelle Atalante und ihren listigen, jetzt noch die Hand ohne die Goldäpfel hinhaltenden (?) Bezwinger Hippomenes beim Liebesspiel am unteren Bildrand erkennen zu können oder zu müssen. Allerdings sind sie nicht wie bei Ovid gerade in der Verwandlung, wobei ihnen Klauen oder Mähnen wachsen sollen. Die eine Figur schmust mit einem wilden Löwen in ihrem Schoss, während auf einem weiteren ein Putto zähmend reitet und zwei weitere Putten Lasso werfen, um ihn an das goldene Gefährt der Kybele zu binden. Anstatt die Szene in dem kosmischen Kontext des Reichs der Flora und des Lichts (Kat. 67-69), also des unproblematischen Lebens und Gedeihens, zu sehen, geht der Autor auf die Suche nach mittelalterlich-neuzeitlichen Ovid-Kommentaren, wo er gar auf die Löwenmetamorphose als „unwürdige Männer der Kirche“ stößt. Und letztlich meint der Autor die Absicht und möglichen „Kritikpunkte“ also ihr Geheimnis noch entschlüsseln zu können. Die Wiederverwendung des Motivs in Schloss Ebnet durch Benedikt Gambs eröffnet ihm dazu einen neuen Anlauf. Die beiden Figuren sind dort als Venus (?) und Merkur ziemlich eindeutig dargestellt, wobei wegen angeblicher individueller Züge die zukünftige Frau des Malers, Veronika König, und der Maler selbst ('gut im Geschäft' als Merkur?) dargestellt seien. Natürlich ist diesmal keine Verwandlung zu sehen, aber das Zähmen des wilden Löwen (durch die Liebe?). In Ebnet haben wir doch ein glückliches Paar vor uns. Als weiteres Beispiel zieht der Altphilologe die 1755 entstandene verwandte Ausmalung von St. Ambrosius in Augsburg: 'Flora und die Allegorie Augsburgs' heran, wo aber nur hinter dem Wagen ein Flussgott (Lech) und wenigstens eine Wassernymphe (angeblich Atalante, aber kein Hippomenes) auftauchen. Wenn der kritische Betrachter sich das Fresko (Kat. 67) und die Kopien (Kat. 68-69) noch einmal vor Augen führt, ist zum einen nicht einmal klar, ob es sich wirklich um ein gemischt-geschlechtliches Paar handelt. Auch würde die spezielle und moralisierende Nebenszene in dem eher optimistisch heiter gestimmten Gesamten wenig Sinn machen. Für den Rezensenten sind es entweder zwei Nymphen wie bei Kat. 68, aber kaum Mänaden aus dem Gefolge der Kybele oder ein anderes mythologisches Liebespaar ('omnia vincit amor'?) als Hippomenes und Atalante vor ihrer Verwandlung. Denkbar wären Peleus und die Nereide Thetis, die für Ton und Wasser oder fruchtbare Erde stehen könnten. Zur vollständigen Neuinterpretation des

Rezensenten: siehe den Kommentar zu Kat. 67-69.

In der Zusammenfassung begründet der Autor seine Deutungsversuche nochmals durch Holzers Bildungsniveau und folgert aus seinen eigenen Interpretationen, dass Holzer eigenständige, eigenwillige und hintergründige Lösungen gesucht und gefunden habe, die bei den Zeitgenossen (wie der Jetztzeit) Staunen, Verwundern und auch Unverständnis ausgelöst haben, womit er sicher nicht ganz Unrecht hat.

Auf zwei Seiten haben Georg Feuerer und Thomas Wiercinski „**Das Leben Holzers im Überblick**“ aus den Quellen zusammengestellt. Dabei zeigt sich, dass Holzer aus einem sicher nicht ganz unvermögenden Müllershaushalt wie z.B. Rembrandt stammt. Weiters ist auch hier bemerkenswert, dass nach seiner Klosterschulung Holzer schon und nur während seiner Lehrzeit (ab 1724?) seine Bilder auffällig signiert. Das nur durch Meidinger bestätigte Bild in Straubing von 1729 würde gegenüber dem Oberaltaicher Entwurf von 1730 eine grosse Stilveränderung beweisen. Ein hier behauptetes umfangreiches Fächerangebot an der Augsburger städtischen Kunstakademie ist bislang auch nicht bewiesen. Der hier behauptete Umgang mit Jesuiten ist mehr aus einigen Bildern mit Jesuitenthematik abgeleitet als durch Quellen belegt. Die bislang nicht nachgewiesene Annahme einer Reise Holzers nach Wien und Mähren - wie von Ulrich Heiss und Franz Matsche vermutet - wird hier ebenfalls wiederholt. Die von Kilian in die Welt gesetzte Verweigerung der Frau Bergmüller einer Ehe Holzers mit ihrer ältesten Tochter ergänzen die Autoren unter Berufung auf Alois Epple (2009), dass Besagte dann ins Kloster eingetreten sei wahrscheinlich parallel zu Holzers Aufnahmegesuch Ende 1731 bis 1732 in Marienberg, worüber man ebenfalls spekulieren kann. Der Aufenthalt im Hause Pfeffel müsste eigentlich schon im Jahre 1737 beendet worden sein (nicht 1738) nach dem verspäteten Melde- und Beisitz-Gesuch durch Vinzenz Brentano Anfang Januar 1738. Die bekannte Reise nach Aachen müsste zur persönlichen Auftragserteilung durch den Kurfürsten für Clemenswerth erfolgt sein. Ansonsten birgt die Synopse keine Überraschungen.

In einem weiteren Anhang „**Quellen**“ ist ausser den Dokumenten eines Neujahrs-Glückwunschsreibens Holzers an den Münsterschwarzacher Abt mit ganz geringen Transkriptionsfehlern (aber leider nicht im Facsimile wie bei Mick 1984) und des Rappports des Architekten Schlaun an den Kölner Kurfürsten Clemens August über die Krankheit und

den Tod Holzers, die Manuskriptsammlung des Andreas Dipauli am Tiroler Landesmuseum Innsbruck (Dipauliana 1104) und 'Anton Roschmanns Tyrolis Pictoria', ebendort (Dipauliana 1031), beide von Michael Guggenberg transkribiert, wiedergegeben, damit der Leser sich nochmals selbst eine Vorstellung vom literarischen Bild über Holzer machen kann. Obwohl Thomas Wiercinski in einer Einführung Informationen über den Augsburger Gewährsmann Josef Georg Franz de Paula Ahorner (1764-1839), den Augsburger Zeichenmeister Peter Denifle (gest. 1801), den Innsbrucker Juristen und Bibliothekar Anton Roschmann (1694-1760) und vor allem den Innsbrucker Lokalhistoriker Alois Andreas von Dipauli (1761-1839) gibt, wäre eine kritische Vorsichtung des umfangreichen, in sehr kleiner Schrift gedruckten Materials nach Herkunft, Zeit, Inhalt, Bedeutung sehr nützlich gewesen, was nun der Leser selbst erledigen darf. Aus diesem Material lassen sich doch einige Schlüsse über verlorene Werke und ihren Erhaltungszustand, die Person, den Künstler Holzer, seine Freunde, aber auch über die widersprüchlich geschilderte Fast-Ehe ziehen. Die Dokumentensammlung ist aber nicht wie in einer richtigen Monographie angestrebt komplett z.B. fehlt Andreas Felix Oefele.

Der anschliessende „**Katalog**“ ist den Ausstellungen und den Aufsätzen entsprechend aber nicht immer sehr glücklich in „**Frühwerk und Lehrer**“, „**Holzer bei Bergmüller**“, „**Holzer als Porträtist**“, „**Die Altargemälde**“, „**Die Tafelgemälde**“, „**Holzers Deckengemälde**“, „**Die Fassadenfresken in Augsburg**“, „**Das graphische Werk**“ und „**Die Thesenblätter**“ mit 153 Nummen unterteilt.

Das Kapitel „**Das Frühwerk und Lehrer**“ startet mit dem frühen jugendlichen, vermutlichen 'Selbstbildnis' (Kat. 1) um 1725/30 (vielleicht identisch mit dem bei Roschmann genannten Porträt im Besitz des geistlichen Bruders Luzius), dem aber ein von Johannes Esaias Nilson um 1765/70 gestochenes Porträtmedaillon des ca. 25- bis 30jährigen Holzer folgt (Kat. 2). Als Kat. 3 wird die 1766 gedruckte erste Monographie Holzers von Georg Christoph Kilian geführt. Man hätte hier besser mit 'Holzer's Erscheinung' oder 'die Person Holzer' titeln sollen. Unter Kat. 4 taucht ein relativ frühes, (warum nicht unter „Die Grafiken“ eingereihetes?) radiertes Sterbebildchen Holzers auf, was einem sehr schwach gestochenen 'Benedikt als Sterbepatron' von Nikolaus Auer gegenübergestellt wurde. Zusammen mit der folgenden Kat. 6 von Joseph Anton Merz und einer der seltenen Radierungen von Johann Georg Rothpletz hätte man hier eine

Abteilung „Die Lehrer vor Bergmüller“ aufmachen sollen. In manchen Details meint Josef Strasser einen Bergmüller-Einfluss bei dem sieben Jahre älteren Merz erkennen zu können. Die für um 1728 doch etwas altertümlich tafelbildähnliche Anlage hat ausser Bergmüller sicher Reslfeld und noch andere Vorlagen/Vorbilder. Die meisten anderen Werke des schon 1710 als Meister in der Nachfolge Johann Holzers in Straubing ansässigen Malers Merz sind viel schwächer (in Haindling 1721 eher in Anlehnung an Steidl), auch seine Tafelbilder, sodass man bei dem leider nicht ausgestellten, Holzer zugeschriebenen Straubinger 'Antonius'-Gemälde (vgl. Abb. 1; S 36) nicht von einem Gesellenstück unter Merz sprechen kann. Wenn man die als Kat. 7 geführte, leider sehr unscharf abgebildete, im Anatomischen noch unsichere Ölgrisaille auf Papier 'Gründungslegende von Oberaltaich' im Besitz der Stadt Augsburg anschaut, kann kaum von einer frühreifen Genialität des 20jährigen gesprochen werden, und es können auch in der Raumhaltigkeit und im Figürlichen (nach Vorlagen) im Gegensatz zu Josef Strasser kaum Verbindungen zu Merz, zu dem Straubinger 'Antonius'-Bild und zu Bergmüller gezogen werden. In der danach wohl zur 1000-Jahrfeier von Oberaltaich (Alt-Eich) gefertigten, wenig offiziellen Grafik (vorrangig Ätzradierung) (Kat. 8) liest Strasser fälschlicherweise „Ego plantum“ statt „Ego plantavi“.

Das Kapitel „**Holzer bei Bergmüller**“ lässt Strasser mit einem wohl nach März 1730 entstandenen 'Ex libris' für „Jean George [ohne s] Bergmüller / Directeur de l'Academie des Peintres et Capitain de la Ville“ (Kat. 9) beginnen. Neben den sprechenden Wappen mit dem Mittelschild der Malerzunft (nicht der Akademie) und einem stehenden Putto als Mars (nicht Minerva!) mit Speer und Lorbeerkranz als Hauptmann der Bürgerwehr und einem etwas halbaufgerichtet liegenden 'gepünktelten' Putto mit Leib-Bauch-Binde (Offiziersschärpe, weniger akademische Ehre?) dürfte diese Radierung nach Meinung aller den Beginn des Kontaktes mit Bergmüller dokumentieren.

Fast noch weniger die körperlich-zeichnerische Festigkeit eines Bergmüller verrät das schon genannte kleine Bild mit einer 'Huldigungsszene mit Herkules' (Kat. 10), das von Gode Krämer mit um 1732/33 eher etwas spät datiert wird, aber mit Micks Vorschlag einer Anspielung auf das 20jährige Ehejubiläum Bergmüllers Januar 1733 konform ginge. Die farbige, fast miniaturhafte Ölskizze auf Leinwand kann der Rezensent sich gut auch als Vorlage für eine Grafik vorstellen. Krämer sieht in der Minerva mit Helm und Lanze aber ohne Aigis, die Göttin der Kunst und nicht der Klugheit, Tüchtigkeit des Schutzes o.ä.; die Rhea (nach Mick: Augsburg) mit Blumengabe und Früchten (weniger die Äpfel der

Hesperiden, als Zeichen des Wachstums, Gedeihens, die Natur), die Juno mit Granatapfel (des Lebens, Eintracht) und brennendem Herz (Liebe, Begeisterung; nach Krämer Anspielung auf die Ehe-Ambitionen Holzers), die Fortuna (Reichtum, Glück) und Chronos (die Zeit) mit Trompete (des zeitlosen Ruhmes?) und dem Medaillon der ewig jugendlichen Frau Maria Barbara Bergmüller geb. Kreuzer bringen ihre Gaben dem tugendreichen Helden Herakles mit seinem Löwenfell. In Anlehnung an Mick 1984 könnte man meinen, dass Bergmüller eine wahre Herkules-Gestalt (der Kunst) sei und er entsprechend einem verlorenen 'Bildnis seiner Frau ihren Mann betrachtend' von Holzer, hier zu seiner Frau aufblickt. Für eine Huldigung eines Bürgerlichen bleibt das Gemälde trotzdem eine Rarität und ein Rätsel v.a. im Vergleich mit der erwähnten vor 1734 entstandenen, fast gleichgrossen, eindeutigen 'Huldigung auf Kurfürst Karl Albrecht' (Kat. 27). Die neue komplizierte Deutung von Peter Grau von Herkules als Holzer im Zusammenhang mit den umstrittenen Eheambitionen Holzers im Jahre 1731 macht eigentlich keinen richtigen Sinn. Um dieser Ehegeschichte und einem unüblichen, fast schon romantischen subjektiven Bekenntnis zu entgehen, sollte man das Bild eher als Feier der Frau Bergmüller als einer jugendlichen 'Hebe' und als 'Eine jugendliche Göttin/Gattin als Geschenk der Götter an ihren Halb-Göttergatten' ansehen und einzuschätzen.

Mit dem Entwurf für das grosse Mittelschiff-Fresko in Diessen (Kat. 11) soll wahrscheinlich sowohl Einfluss wie Entfernung von Johann Georg Bergmüller verdeutlicht werden. Josef Strasser sieht in der etwas langweilig symmetrisch um eine Himmelsmitte und leicht panoramaartig komponierten Ölskizze (nach einer vorausgehenden Federzeichnung) und in der Ausführung keine Anzeichen für einen Beitrag Holzers. Die Eigenständigkeit Holzers im Fresko war auch schon vor dem etwa zeitgleichen Partenkirchen gegeben. Auffällig ist auch, dass zwischen 1730 und 1736 in der dem Rezensenten bekannten Literatur (eine wirklich umfassende Monographie Bergmüllers gibt ja immer noch nicht, vielleicht aber nach diesem Publikationsstimulus?) fast keine Wandmalereien für Bergmüller verbürgt sind. Bei dem etwas früheren Hauptwerk Bergmüllers in Ochsenhausen 1727/29 dürfte Johann Georg Wolker noch mitgewirkt haben. Wie von Rapp und Strasser immer wieder be- und angemerkt, scheint Holzer schon sehr schnell und in eigenen, selbständigen Fresken ab 1731/32 den etwas bunten, formalistischen und aber auch realistischen Stil Bergmüllers überwunden zu haben.

Auch die nächsten beiden Grafik-Folgen 'Jahreszeiten' (Kat. 12-15) und 'Temperamente' (Kat. 16-19) aus den Jahren 1731/32 (wahrscheinlich sogar noch vor Holzers Klostereintrittwunsch und Aufenthalt in Meran) lassen, da sie ganz auf den kurz zuvor

entstandenen Watteau-Stichen (J. Moyreau, P. Guyot, G. Huguier, L. Crépy fils) basieren, deutlich werden, dass mit Billigung von Bergmüller als Verleger und Anreger, Initiator in dieser frühen Phase der Zusammenarbeit Holzer sich neuen Ideen des französischen Rokoko eröffnete und relativ unabhängig agierte. Die von J. Strasser angesprochene kosmologische 'Complexio' – zumindest mit Elementen, Zuständen u.ä. war ein allgemeines Bildungsgut. Auch die mehr erzählerische Struktur der Grafiken lässt wenig an Bergmüller denken.

Die Anpassungsfähigkeit Holzers, aber auch an den Bergmüller-Stil zeigt der leider in die National Gallery in Washington gegangene Teil-Entwurf oder Entwurf-Abschnitt (vgl. S. 125, Abb. 6) für den Augsburger Ratskalender ab 1733. Holzer dürfte - wie Jürgen Rapp 1990 vermutete - nach der Bezeichnung auf der Skizze im eigentlichen Kalenderfeld nach August 1732 und seiner Rückkehr von Meran mit dem Entwurf für den Kalender von Bergmüller betraut worden sein, der wahrscheinlich in einer (nicht erhaltenen) Skizze die Disposition, das Konzept vorgegeben hat (vgl. Bergmüllers Entwurf für Stift St. Martin und Castulus in Landshut, um 1720/23). Die Zeichnung ist sehr präzise, wie eine Reinzeichnung (vgl. J.G. Bergmüller delin.) und dürfte ursprünglich auch die untere Hälfte des Stiches eventuell als zweites Blatt umfasst haben. Es wäre sicher schön gewesen, wenn man den Stich (Kat. 20) mit der Zeichnung (a. Kat) unmittelbar hätte vergleichen können.

Im folgenden Abschnitt „**Holzer als Porträtist**“ hätte man der Köpf-Porträt-Reihe (Kat. 21-24 bzw. 26) noch ein Bergmüller-Porträt (zumindest J. Haid's Schabestich mit dem Selbstbildnis Bergmüllers) zum Vergleich daneben hängen können. In dem Begleittext zu (Kat. 21-24) hebt Christof Trepesch wie in seinem Aufsatz auf ein Hochzeitbild ab, wobei er - wie schon Alois Hämmerle 1931 - auf die auch im Druck gefeierte Wiederverheiratung des Bankiers Christian Georg von Kopf und der Maria Magdalena Wolff hin- und Micks Vermutung der ersten und verstorbenen Ehefrau Elisabeth von Rad zurückweist, obwohl er im Profil-Spiegelbild etwas Abgründiges, Undurchschaubares, ja Flüchtig-Vergängliches zu sehen meint. Statt der Dillmannschen Koloritübungen („triadischer Teppich“? = Farb-Flächenverspannung?) hätte man sich eher noch Details zu den Köpf-Ehefrauen gewünscht. Im Text zu den Porträts von Schwester (Kat. 26) und Schwager (Kat. 25) dieses Christian Georg Köpf erwähnt der gleiche Autor das hinterlassene Vermögen und das soziale Engagement des 1749 Verstorbenen. Weiter betont er die memoriale Funktion und die höfische Tradition bei diesen Patrizierbildnissen. Er nennt noch den

„inventorischen“, schöpferischen Aspekt und die Inszenierung mit Säule und Vorhang. Bei der 'Dame des Hauses mit Fächer' und der Fusswaschungsszene nimmt er Anspielung auf Gastfreundschaft (vielleicht auch Wohltätigkeit und Demut) an. Im übrigen sei auf die obige Diskussion verwiesen. Ganz ohne Textkommentar muss Kat. 27, der Curiger-Stich nach Holzer mit der Huldigungsallegorie auf Kurfürst Karl Albrecht von Bayern auskommen, zumindest wird auf die Literatur verwiesen. Ernst Wolfgang Mick gibt 1984 auf S. 35 eine Erklärung der um 1733/34 wenigstens vor Currigers Freitod 1734 entstandenen Grafik. Eine genaue Porträtvorlage ist unbekannt, wahrscheinlich wollte Holzer schon 1733 damit auch in München und im Bereich der Wittelsbacher Fuss fassen. Den Abschluss bildet ein Schabkunstblatt als Thesenblatt der Universität Salzburg mit dem lebensgrossen Porträt des geistlichen (und weltlichen) Landesherren, des Erzbischofs Leopold Anthonius Eleutherius von Firmian (Kat. 28), das fälschlicherweise nach Rapp (2009) auf den universellen Machtanspruch abziehen soll. Die weitere Überinterpretation Rapps mit dem frühaufklärerischen 'mos geometricus' ist von Christof Trepesch dankenswerterweise weggelassen worden. Über den zugrunde liegenden verlorenen Entwurf/Vorlage Holzers (Zeichnung, Grisaille oder verlorenes polychromes Bild) finden sich keine weiteren Gedanken.

Es beginnt nun der Abschnitt „**Die Altargemälde**“, der von „**Die Tafelgemälde**“ ungünstigerweise getrennt wurde, um bei gleicher Technik doch die stilistische Entwicklung einheitlich und besser verfolgen zu können, wie z.B. die beiden datierten und selbstbewusst signierten Frühwerke 'HI-Joseph' (Kat. 29) und 'Enthauptung Johannes des Täufers' (Kat. 46). Die im Text von Eleonore Gürtler und der Restauratorin Ulrike Fuchsberger erwähnten graphischen Vorlagen (Antoine Coypel: 'Christus und die Ehebrecherin' oder seitenverkehrt 'Susanna vor Gericht', Madrid, Prado, oder die auch schon von Mick 1959, S. 59f. angenommene Giordano-Vorlage des Rückenaktes) lassen eigentlich keine wirklichen stilistischen Rückschlüsse zu. Bei Kat. 29 ist auf jeden Fall die lichte farbliche Anlage auffällig.

Eine unter Kat. 30 gegenübergestellte mittelmässige 'Taufe Christi' von 1744 des Holzer-Lehrmeisters Nikolaus Auer d. Ä. (1690-1753) macht die Ambitionen des ihn überflügelnden jungen Holzer bei Kat. 29 deutlich: Illusionsmalerei der Stufen, der Butzenscheiben, ein auffälliger Rückenakt, Verkürzungen und Transparenzen der Wolke und des Engels. Der Bearbeiterin Eleonore Gürtler ist mit ihren Zweifeln an Begegnungen Nikolaus Auers mit Joseph Anton Merz oder Johann Georg Bergmüller (vor 1717?) und

damit an einem ersten frühen indirekten Einfluss Augsburgs auf Holzer recht zu geben.

Die 'Fürbitte des Hl. Dominikus' (Kat. 31) angeblich aus der Augsburger Dominikanerkirche und 1731 aufgemacht ist ein Problemfall. Bislang als von Bergmüller stammend angesehen, wird es seit 1990 von Jürgen Rapp aufgrund der Georg-Christian-Kilian-Aussage von zwei Holzer-Altarblättern jetzt Letzterem zugeschrieben zumindest in Kooperation auch wegen (für den Rezensenten eigentlich nicht so) eklatanter Schwächen im Malerischen und Räumlichen. Der Bearbeiter Gode Krämer meint, dass Holzer „in ungewöhnlich starkem Umfang sich Bergmüllers Komposition und Stil untergeordnet habe...“. Das Straubinger Bild, wie die Bilder in St. Stephan (Kat. 48/49) von 1732 und die frühen Thesenblätter seien „überraschender und einfallsreicher in Komposition und Ikonographie“, nur in Teilen zeige sich die „Holzer typische Mal- und Fabulierfreude“. Insgesamt seien aber die Bilder der Dominikanerkirche nicht hinreichend bestimmt. Für den Rezensenten erscheint das Gemälde stilistisch zwischen Bergmüller, Holzer und dem seit 1729 selbständigen und teilweise auf recht hohem Niveau (vgl. Stams seit 27.10.1730) stehenden Johann Georg Wolker angesiedelt. Die hinter der Maratta-Rückenfigur nach oben weisende mütterliche Figur ist entgegen Rapp wohl nicht als 'Gottesfurcht'-Allegorie in dieser irdischen Szenerie zu sehen.

Unter den Katalognummern 32 und 33 beschäftigt sich in teilweise gefühligter Beschreibung Claudia Grund mit den beiden vorderen Seitenaltarbildern in der ehemaligen Jesuitenkirche von Eichstätt, die trotz ihrer Bergmüller-Bezeichnung und den Auftragsakten schon seit Hämmerle 1909 als (Rapp: hauptsächlich) von Holzer stammend angesehen werden, wobei Lichtdramaturgie, Virtuosität u.ä. (etwas übertrieben: „Junge Wilde“) im Vergleich mit dem 1730 (vor Holzers Eintritt) entstandenen hinteren rechten Seitenaltarblatt 'Josephs Tod' (Zeichnung in München, Graph. Sammlung) zu Recht ins Feld geführt werden.

Die 'Kreuzigung Christi' hat – wie bemerkt – eine für Bergmüller und auch für Holzer aussergewöhnliche Stilhöhe vornehmlich italienischer Provenienz des 17. Jahrhunderts. Direkte Übernahmen wie z.B. von van Dyck sind aber bislang nicht nachzuweisen. Entwürfe (z.B. erste Skizzen Bergmüllers) oder weiter ausgeführte wie der für Ochsenhausen mit 'Himmelfahrt Mariens', um 1729, sind nicht bekannt, um die Kooperation deutlicher werden zu lassen. Dass solche recht grossen Altarbilder zumindest unter Beteiligung der Werkstatt entstanden, war 'usus'. Das Thema des Pendants 'Regina' bzw. 'Reginae Angelorum' (in der Widmung) müsste auch wegen den Vorfahren Christi, Abraham, David und dem den Drachen überwindenden Michael (Erbsünde) an die

Lauretanische Litanei anklingen.

Als Kat. 34 eingereicht ist ein ehemaliges, vielleicht 1735 von den Fugger gestiftetes Altarbild der St. Radegundis-Kapelle bei Wellenburg seit 1818 in der Pfk. St. Radegundis von Waldberg. Gode Krämer erwähnt dabei Micks Beobachtung der „mild-entschiedenen“ Zurückweisung des Kreuzes durch das Szepter Gott Vaters. Die angesprochene Fresko-Variante an einem Haus in Augsburg (Nilson: 'N') ohne diesen Gestus ist nur im Ausstellungskatalog von 1990, S. 31 abgebildet. Die Marien-Darstellungen der bergmüllerhaften Kat. 33 und Kat. 34 unterscheiden sich doch beträchtlich.

Unter Kat. 35, 36, 37 kommentiert Gode Krämer das im Bayrischen Staatsbesitz befindliche Altargemälde aus der Dominikanerkirche von Augsburg, ein in Babenhausen, bei der Stifterfamilie befindliches Auszugsbild und den von Nilson gefertigten Stich allerdings nach einem früheren, mehr symmetrischen, frontal gesehenen Entwurf. Krämers an Mick orientierter ikonographischer Analyse ist nichts wesentliches hinzuzufügen. Auffällig z.B. gegenüber Kat 34 ist die grössere Plastizität, Nahsichtigkeit und die z.B. auch bei Mozart immer wieder angesprochenen populären, volkstümlichen Momente, aber auch die etwas sentimentale, nicht weit vom Süsslichen entfernte Physiognomie der beiden Engel. Es verwundert, dass die zweite nachträgliche Kapitalschrift-Signatur auf 1731 lautet, statt der von Mick entdeckten handschriftlichen Bezeichnung 1736. Die auf dem ersten Entstehungsdatum fussenden früheren, eher negativen Urteile werden von Krämer nicht personifiziert. Eigentlich hätten diese Stimmen eine für diese Frühzeit ungewöhnliche Plastizität und Körperlichkeit eher als positiv konstatieren müssen. Das ergänzende Auszugsbild mit den neun Putten als '9 Chöre der Engel' hätte man in der Abbildung wieder auf seine ursprüngliche geschweifte Form bringen können.

Der mit seinen von Jürgen Rapp abweichenden Rekonstruktionsversuchen der Augsburger Brentano-Kapelle aufgetretene Ulrich Heiss übernimmt nun die dazugehörigen Katalognummern 38-42. Kat. 38 behandelt das jetzt in Innsbruck befindliche Altargemälde dieses Ensembles, das eher wieder einen bergmüllerähnlichen Marientypus aufweist und 1737/38 während Holzers Logis in diesem Haus entstanden sein dürfte. Der Bearbeiter erwähnt, dass der später hinzugefügte von der Szene her sinnvolle (in der Rekonstruktion von Heiss weit nach vorne verrückte ursprüngliche) 'Gott Vater' wieder bei der Restauration 2008/09 entfernt wurde. Ob die Putten mit dem aufgeschlagenen Buch wirklich die Wolken stemmen müssen, sei dahingestellt. Problematischer wird es mit einer 1994 von Bruno Bushart entdeckten Ölskizze auf Papier (Kat. 39), die wohl einen früheren Zustand wie bei Esaias Nilsons Reproduktion im Stich (Kat. 40) wiedergibt, aber deren

Eigenhändigkeit Holzers der Rezensent eher bezweifelt. Ulrich Heiss sieht Verwandtschaft zu Martino Altomontes Variante dieses Themas von 1731 und konstruiert daraus gleich einen Aufenthalt Holzers in Wien gerade während dessen 'Krise' (1731/32). Ausserdem würde auch das Zwettler Bild Bergmüllers von 1732 unter Mitarbeit Holzers gut in diesen Kontext passen. Die Skizze stamme aus dem Konvolut Matthäus Günthers, von dem es aber nicht an Josephus Christ sondern an Peter Denifle und Andreas Dipauli bzw an Peter-Paul Oberwexer und von diesem nach Kloster Baumburg und schliesslich nach München gelangt sei. Diese ist eine der seltenen Skizzen neben Kat. 65 auf Papier und sie lässt sich stilistisch schlecht mit den anderen (z.B. Kat. 44) unter einen Hut, sprich: Hand bringen. Der Rezensent hält die wenig holzerische Skizze für eine Wiederholung eines Holzer-Entwurfes vielleicht von der Hand Franz Anton Zeillers. Bei der Rekonstruktion durch Nilson (Kat. 40), der dem gleichen Vorentwurf Holzers folgt, hebt der Bearbeiter mehr auf Nilsons heimlichen Katholizismus ab, als auf die Problematik der Umsetzung der dreidimensionalen Altarbühnenanlage in die Fläche. Unter Kat. 41 ist ein wohl nach dem Fresko ausgeführtes Deckenstück 'Gott Vater' erfasst, das der Bearbeiter als rund statt oval ansieht und nicht unähnlich einem Auszugsbild über dem Altar nicht im Chor- sondern im Zuschauerbereich angeordnet sehen will. Im ausgestellten hölzernen Modell ist er zudem noch etwas zu schmal hingeklebt. Der sich aus dem Himmel herabgelassene 'Gott Vater' sitzt auf der Weltkugel, die, wenn sie – wie Heiss angibt – die Hohlkehle im Nilson-Stich unterschneiden würde und eigentlich auch dort (Kat. 40) wieder auftauchen müsste. Als Beispiel für einen weiteren Verstoss gegen den 'ordo' verweist er auf Johann Georg Wolkers Fresko in Haunstetten, das aber eindeutig sich noch im Chorbereich befindet.

Als Kat. 42 wird noch eine von Gode Krämer entdeckte kolorierte, sehr genau ausgeführte Skizze angesprochen, die wohl von Nilson selbst aufgeführt als direkte Vorlage für Kat. 41 gedient haben dürfte, und aus der etwas die zurückhaltende Farbigkeit (goldene Rocailleformen) der Brentano-Kapelle zu entnehmen ist.

Mit dem allgemein hochgeschätzten, riesigen Hochaltarblatt der damaligen jesuitischen Schutzengelkirche (Kat. 43) befasst sich Claudia Grund und gibt eine plausible Erklärung der Entstehung zwischen August 1738 und Dezember 1739 zu der ordentlichen Summe von 2000 fl.-, allerdings nicht wie? (liegend?) und wo? (wieder im auch zu Münsterschwarzach näher gelegenen Eichstätt?, aber wohl kaum im Hause Brentano in Augsburg) und mit wem? (Franz Anton Zeiller?). Die meisten Gedanken macht sich die Bearbeiterin um das Holzer vorgegebene Programm, wobei sie Kilian folgt, der von der

'Doxologie': 'quia tuum est regnum et Potestas et Gloria' als Grundmotiv sprach. Mit den Überlegungen von Mick über die '9 Chöre der Engel' und den drei Hierarchien (1. Seraphim, Cherubim, Thronoi; 2. Herrschaft, Mächte, Gewalten, 3. Fürstentümer, Erzengel und Engel) und vor allem den Prophetien des Daniel (7, 6 ff. – 7, 27) und des Jesaias (14, 12) wird das Bild in dieser Schutzengelkirche (und wahrscheinlich auch mit Schutzengelbruderschaften) verständlicher. Weitere angeführte Zitate aus Gebeten zu Michaelsfesttagen werden im Text nicht näher erläutert. Neben dem über die Sünde, Luzifer siegreichen und den Palmzweig auch der Unsterblichkeit hochhaltenden Michael lagern wie drei Grazien drei dominanten Engel mit Attributen für 'Principatus, Dominatio und Potestas', wobei sicher auch die Gegenwart eines Kleinstaates des Hl. Römischen Reiches mit hineinspielt. Die gegenüber am linken (nicht rechten) Rand liegenden verehrenden Engel mit Kreuz, Rauchfass und in Proskynese sollen Tugenden darstellen. Leider ist wie zumeist bei Tafelbildern das Programm für dieses qualitativ mit den berühmten Italienern mithaltende Gemälde nicht auf uns gekommen.

Ein Entwurf (Kat. 44) für Holzers letztes, unvollendet hinterlassenes und von Bergmüller fertiggestelltes Altargemälde für Münsterschwarzach, in etwa gleicher Höhe wie in Eichstätt und jetzt in Augsburg befindlich, soll – wie Gode Krämer ausführt – ähnlich dem einen Münsterschwarzacher Kuppelentwurf aus dem Nachlass Holzers stammen. Wann genau der Verkauf an Matthäus Günther (erst 1744?) erfolgte, ist wenigstens dem Rezensenten bislang nicht bekannt. Bergmüller quittierte für das wohl erst 1741/42 „ausgemachte“ (vollendete oder „aufgemachte“ = aufgerichtete?) Gemälde am 24.8.1742 900 fl.- (1803 im 'Schluss-aus-verkauf' wurden immerhin noch beachtliche 600 fl.- erlöst), nachdem es am 14.11.1739 für 1000 fl.- binnen zweier Jahre (also 1741) an Holzer verakkordiert worden war. Bergmüller fertigte das Gemälde (jetzt mit der richtigen Umrechnung: ca. 8,7 m x 4,5 m) in Augsburg. Ob er solange die oder eine Holzer-Skizze zur Verfügung hatte, ist natürlich nicht bekannt. Die Vorzeichnung und Untermalung Holzers dürfte nach den 900 fl.- für Bergmüller – wie Gode Krämer richtig bemerkt – nicht sehr weit gediehen sein. Ob Holzer z.B. Juni 1740 noch nach Präsentation der Skizze oder schon im November bei Vertragsabschluss einen Vorschuss von 100 fl.- auch für Blindrahmen und Leinwand erhalten hat, entzieht sich ebenfalls unserer Kenntnis. Im Vergleich mit den anderen Münsterschwarzacher Skizzen (Kat. 70-76) und auch dem Eichstätter Hochaltargemälde ((Kat. 43) ist diese Skizze über dem roten Bolusgrund mit Weiss-Gelb-Rot-Blau-Akzenten versehen, die nur schwer den späteren intendierten Farbklang ahnen lassen. Gode Krämer weist auf die einfache, aber spannungsvolle

Komposition mit leerer Mitte zwischen Felicitas und Christus hin im Vergleich mit einer etwa um ein Drittel kleineren Skizze (Kat. 45) im Salzburger Barockmuseum von Münchner Provenienz. Dieser fehlen v.a. die Attribute des Richtschwertes mit den Märtyrerkronen und -kränzen. Der Autor rügt auch noch die fehlende Weltkugel bei 'Gott Vater', die aber nach Ansicht des Rezensenten vergrössert hinter Christus hinabgewandert ist. Rossacher sah in dieser Skizze einen ersten Entwurf Holzers, was von Erich Schneider und Gode Krämer 1984 aus stilistischen und qualitativen Gründen abgelehnt wurde. Schneider dachte dabei sogar an eine Maulbertsch-Kopie-Variante (um 1745?), was ganz sicher auszuschliessen ist. Anscheinend hat noch niemand darauf hingewiesen, dass in dieser Variante (Kat. 45) einige Engel mit leicht verlorenem Profil oder in Rückansicht ein grösseres Gewicht bekommen. Diese gehen auf venezianische Anregungen zurück, wobei man auf das 1735 im nahen Sachsenhausen aufgehängte grosse Altarbild (jetzt in Paris, Louvre) von Piazzetta hinweisen muss, das vom Kölner Erzbischof Clemens August in Auftrag gegeben wurde. Eine weitere, noch schwächere, fast identische Fassung (Ausstellungskatalog 1990, S. 95, Abb. 43) befindet sich wie der Schlaun-Brief in Osnabrück (Diözesanmuseum). Gode Krämer kommt zu dem Schluss, dass dem unbekanntem Maler (also einem Holzer- oder Bergmüller-Mitarbeiter) von Kat. 45 die untere, unveränderte, schon weiter ausgeführte Untermalung zur Verfügung gestanden hätte, und dass er dann eine ohne die Attribute etwas variabelere und unspezifische Studienkopie angefertigt habe. Nach Mutmassung des Rezensenten geben die beiden Kopien in etwa das von Bergmüller und seinen Mitarbeitern ausgeführte Altarblatt ohne die Attribute wieder, wobei ein veränderter, mehr an moderner venezianischer Malerei orientierter, verlorener, unbekannter zweiter Entwurf (vielleicht nur als Zeichnung, Aquarell) Holzers vorgelegen haben dürfte. Leider gibt es weder von Bergmüller noch seiner Werkstatt und Umgebung (z.B. Johann Georg Wolker, Alois Mack), vor allem den kleineren Meistern der sogenannten Bergmüller-Schule bebilderte Gesamtdarstellungen und Monographien, um vielleicht die ausführende Hand der Skizze (Franz Anton Zeiller, Andreas Thalweiner?) auszumachen.

Mag sein, dass ausstellungstechnisch die grösseren Altarbilder von den kleineren restlichen Tafelbildern getrennt eine gewissen Sinn ergeben, aber schon die Formulierung „was auch schon dieses weitere Frühwerk...“ spricht bei der stilistischen Entwicklung für eine Verunklärung durch eine eigene Rubrik: **„Die Tafelbilder“**, die mit einer 1728 datierten „Enthauptung Johannes des Täuflers' (Kat. 46) beginnt und von Eleonore Gürtler

im Stile von Auer eingeschätzt, aber wegen der ungünstigen Proportionalgrösse und anderer anatomischer Mängel als weniger geglückt erscheint. Mit der selbstbewussten Bezeichnung „Ex OPERibus...“ (ähnlich Kat. 29) wird wieder vielleicht nicht ganz der frühe Mut zum (hier halb-) grossen Format deutlich. Mick hält es für ein Bruderschaftsbild wohl für Holzers Heimatregion.

Wenn man jetzt das folgende, etwa gleichgrosse, 1730 datiert zu lesende Gemälde 'Sieg des Christentums über das Heidentum' (Kat. 47) - aus Wiener Kunsthandel seit 1976 im Wiener Belvedere und wenigstens in Eichstätt zu sehen - entgegen- und danebenhält, wird wieder der ungeheure Entwicklungsschub zwischen 1728 und 1730 deutlich, wobei das schon wiederholt genannte, teilweise gute, aber sehr konservativ aufgefasste Straubinger Gemälde (a. Kat.) eigentlich keine Verbindung darstellt. Leider lässt sich der koloristisch-kompositorischen Beschreibung Lorenz Dittmanns fast nichts abgewinnen. Sein Verweis auf Rubens und Holland des 17. Jahrhunderts ist geradezu abwegig, wie auch eine Beziehung zu den Münsterschwarzacher Arbeiten. Eine redaktionelle Anmerkung musste klarstellen, dass Dittmann Neustätter und Elfriede Baum bei der Spätdatierung 1739 (fälschlicherweise) gefolgt ist, während Mick und Gode Krämer bei dem eher noch zeichnerischen und im Anatomischen unsicheren, etwas körperlosen Gemälde zu Recht ein frühes Werk und damit 1730 favorisieren. Eine ganz gute ikonographische Analyse findet sich bei Elfriede Baum, die daraus als Titel „Die christliche Kirche ist auf allen Erdteilen siegreich über Heidentum und Judentum“ (nicht aber über den Islam!) ableitet. Das etwas Harte, Zeichnerische weist sie dem Augsburger Geschmack zu, obwohl eigentlich noch wenig direkter Einfluss Bergmüllers zu spüren ist. Weiter spricht sie von venezianischen 'Tenebrosi', wobei sie wohl an Antonio Bellucci denkt.

Wenn man der (originalen?) Bezeichnung „JHolzer inv:(enibat?) et ping:(ebat) Merano A° 1732“ vertraut, malte Holzer in seiner angeblichen Krisenzeit (Sept. 1731 bis August 1732) mit den Plänen für einen Ordenseintritt bei den Benediktinern (wohl auch im Sinne seines Vaters), während ein Christian Thomas Scheffler 1728 bei den Jesuiten wahrscheinlich einvernehmlich wieder ausgeschieden war, zwei Tafelbilder der beiden Jesuitenheiligen (seit 1620) 'Franz Xaver' (Kat. 48) und 'Ignatius' (Kat. 49). Die Bearbeiterin Melanie Thierbusch gab sich unter Mithilfe von Renate Mäder alle Mühe die Spur der von Sebastian Gropper nach St. Stephan in Augsburg in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts gestifteten Gemälde zu verfolgen. Nachdem als Vorbesitzer die Jesuiten von Augsburg, Kissing und Mergenthau ausgeschlossen werden konnten, fragt sich der Rezensent, ob

nicht auch an Mindelheim nicht weit von Hasberg, dem Herkunftsort Groppers, gedacht werden sollte. Auf alle Fälle ist es interessant, dass Holzer in Meran bzw. von Meran aus Jesuitenaufträge für Schwaben erledigte. Die Bearbeiterin nimmt wegen der seit Jürgen Rapp mit guten Gründen vertretenen Ansicht der Mitarbeit Holzers bei dem von Bergmüller anscheinend Ostern 1732 nach Zwettl gelieferten Bild einen Aufenthalt noch bis Frühjahr 1732 in Augsburg an, bevor Holzer persönlich im Kloster Marienberg vorsprach bzw. in Meran abwartend sich bereithielt. Die Autorin erkennt bei Kat. 48, dass die bekannte 'Heiden-' bzw. 'Inder-Taufe' des glühenden Verehrer des Kreuzes durch Allegorien wie die Überwindung der Erbsünde, die Gottesliebe, die Eingebung des göttlichen, unsterblichen Geistes ergänzt wird. Die weibliche Assistenzfigur mit der Taufschale dürfte wohl auf das kirchliche Sakrament der Taufe verweisen. Der den Frieden, das Walten Gottes verheissende Regenbogen (Neuer Bund) wurde anscheinend übersehen. Beim anderen Gemälde, dem 'Hl. Ignatius als Priester' erkennt sie den die Sünde, den Unglauben, die Häresie bekämpfenden katholischen Glaubensverfechter (hier auch als Häresieangeklagter vermutet) mit der Lanze und Kreuzesfahne. Die drei bzw. vier Putten mit Rosen und Palmwedeln stehen wohl für den siegreich und belohnten Kampf des Ignatius. Die Allegorie der drei mönchischen Tugenden Armut, Keuschheit (aber wo ist Gehorsam?) wird zutreffend von ihr erkannt, während sie die Pilgergestalt als 'Mobilitätsgelübde', Missionierungsaufgabe, das Fasziensymbol als Zeichen der Verbundenheit, Einigkeit mit seinen Weggefährten vermutet. Der Rezensent würde eher in allem den 'Gehorsam' annehmen. Problematisch wird es bei der wie ein Götterbild in einem Tempel thronenden Figur mit Sonnenszepter, Dreiecksnimbus und Auge Gottes, die sie auf den jesuitischen Wahlspruch 'Omnia ad maiorem Dei Gloriam' verweisend als 'Ecclesia' (sonst eigentlich mit Kreuz, Kelch, Schlüssel u.ä. dargestellt, vgl Kat. 54) deutet. Es dürfte sich eher um die 'Providentia', die Vorsehung Gottes, die richtige 'Doctrina' mit Sonnenzentrum des Lichtes, der Wahrheit, Weisheit handeln. Die assistierende Figur mit Kreuz, Feuerkessel, Buch und Flamme auf dem Haupt sieht die Autorin unter dem weiteren jesuitischen Leitthema: 'Ite, accendite omnia' als 'Glaubensbrandstifter'. Vielleicht ist sie aber nur als 'Fides', Glaubenseifer des Heiligen zu sehen. Fast nichts wird über das Stilistische wie die unter Einfluss Bergmüllers gesteigerte körperliche Plastizität gesagt. Bei den folgenden Katalognummern 50/51 werden von Christina Zenz zwei Ölgemälde vorgestellt, die noch bis in jüngste Zeit als Holzer-Originale galten, aber mittlerweile als Kopien angesehen werden, allerdings – muss man sich fragen – nach verlorenen Holzer-Gemälden oder direkt nach den beiden Holzer-Radierungen (Kat. 52/53), die er aber nur

mit „inv. (und nicht pinx.) et fecit“ bezeichnete. Durch die Lokal- bzw. Gegenstands- und festgelegte Symbolfarbigkeit z.B. bei Maria war natürlich für den damaligen Betrachter einer Grafik ein farbiges Sich-Vorstellen und Mitdenken kein zu grosses Problem. Josef Strasser nimmt bei seinem Kommentar der anscheinend recht beliebten Holzer-Radierungen (Kat. 52/53) den Anlass auf die wieder beginnende Rembrandt-Mode auch in der (von Möseneder etwas übertriebenen) Vermittlung über Bergmüller und sicher unter Einfluss von originaler Rembrandt-Grafik hinzuweisen. Als Entstehungszeit nimmt er auch die (Nach-?) Krisenzeit um 1732 an.

Leider ist der 'Hl. Norbert als Verehrer der Eucharistie' (Kat. 54) sowohl schlecht erhalten als auch überdies so fotografiert bzw. abgebildet. Wegen der (schlecht leserlichen) Bezeichnung „J.Holzer/Rogg.../1733 (oder 1735?)“ wird auch ein Aufenthalt Holzers nach seiner Abfuhr bei den Benediktinern angedacht vielleicht nur im Zusammenhang mit der baulichen Erneuerung des Stiftes, wie auch die Bearbeiterin Sylvia Hahn mutmasst. Das Gemälde zeigt nicht das übliche Hostienwunder, sondern – wie die Autorin auch bis in die ikonographischen Details untersucht – 'Norbert als Erzbischof von Magdeburg im Gebet', bei dem ihm 'Fides' und die weisende katholische, päpstliche 'Ecclesia' beistehen und der die Hostien schändende Irrlehrer Tanchelm und die Furie der Zwietracht (Soldat), die Häresie mit einem Blitzstrahl niedergedrückt, gebrochen und dauerhaft überwunden werden. Die Autorin sieht das Bild zu Recht als frühes Werk an. Physiognomisch könnte man es sich gut nach Kat. 48/49 entstanden vorstellen.

Die beiden folgenden interessanten, jetzt in Meran befindlichen Bilder (Kat. 55/56) sind signiert, datiert und auffälligerweise bzw. einzigartigerweise mit der Herkunftsbezeichnung „TYROL(ensis?)“ (Kat. 56) versehen. Obwohl wahrscheinlich von vornherein als Pendants gedacht, ist das eine (Kat. 55) auf Leinwand gemalt und durchgearbeitet, während das andere (Kat. 56) auf Papier angelegt ist und einen noch skizzenhaften Charakter aufweist. Im Text von Josef Strasser steht dazu erst einmal leider nichts, wie auch nicht, wer der mögliche Auftraggeber und was der genaue Zweck (vielleicht auch für eine spätere grafische Umsetzung?) gewesen sein könnte. Da die Abbildungen recht klein bzw. wenig detailliert ausgefallen sind, und man in den Ausstellungen nur mit Lupe hätte etwas Neues entdecken können, muss der Rezensent den ikonographischen Detailfeststellungen Josef Strassers vertrauen, der den beiden Bildern die 'Offenbarung des Johannes' unterlegt. Nach einer erneuten Lektüre dieses Textes muss man eigentlich sagen, dass Holzer keine unmittelbare, genaue Illustration lieferte. Der Bearbeiter nennt das eine 'Sturz des Heidentums' und nur in Klammer die Mick'sche Erklärung als 'Synagoge des Satan'. Da

aber z.B. in Offb. 21,24 auch dem gutwilligen Heiden der Himmel offensteht, dürfte neben allen Lastern und Todsünden das eigentlich noch nicht gestürzte, noch existierende 'Alte Reich' des Bösen, des Todes und Künstlich-Irdischen von Babylon eher intendiert sein, dem das friedvolle, kommende 'Neue Reich' Gottes, der Tugenden, des ewigen Lebens und des Natürlich-Paradiesischen von Neuem Jerusalem eher manichäisch gegenübergestellt wird. Nicht nur die Nachwelt hat dem letzteren Bild etwas übel mitgespielt, wie Strasser meint, sondern Holzer muss – wie schon angedeutet – aus bislang unbekanntem, spekulativ offenen Gründen die Lust, das Interesse, den Sinn einer Durchführung verloren haben. Ganz am Schluss weist Strasser auf eine Nachricht Kilians von „Cabinet-Stück[en?], den alten und neuen Menschen vorstellend“ hin, das/die er für den Stecher Hieronymus Sperling und seine Frau verfertigte und das/die möglicherweise damit identisch wären. Wenn man dazu Kol. 3, 1-17 nachliest, ist man den beiden Bildern doch sehr nahe.

Dem Urteil Eleonore Gürtlers („brillante Lichtregie und Koloristik“) über die 'Übergabe des Rosenkranzes an den Hl. Dominikus und die Hl. Rosa von Lima' (Kat. 57) ist voll zuzustimmen. Das 1734 datierte, etwas skizzenhafte Gemälde ist zweifelsohne Spitzenwerken italienischer oder französischer Provenienz dieser Zeit ebenbürtig. Leider erfährt der Leser nichts über die Herkunft dieses Bildes mit dominikanischer Thematik in einem Zisterziensklöster wie Sams (nach Mick 1958, S. 118 aus Augsburg) oder über motivisch-kompositionelle Anregungen (z.B. die 'italienische' Engelsgruppe mit dem Korb), um eine Orientierung, Auseinandersetzung Holzers mit den Strömungen seiner Zeit etwas besser nachvollziehen zu können.

Nach einer vielleicht nicht eigenhändigen Signatur „JHolzer inv. Pinxit 1736“ (Kat. 59) werden zwei auch motivisch zusammengehörende, in Innsbruck aufbewahrte Bilder 'Kreuzfindung mit Helena und Makarios' (Kat. 58) und 'Kreuztragung von Kaiser Heraklius und Zacharios' (Kat. 59) recht spät datiert, obwohl sie viel schwächer und leider aber auch recht unscharf abgedruckt und von Christina Zenz leider wieder nur ikonographisch kommentiert sind.

Bei den nächsten beiden bislang unpublizierten, aus Kunsthandel Reutte 1926 stammenden Gemälden 'Hl. Johann Nepomuk als Wahrer des Beichtgeheimnisses' (Kat. 60) und 'Hl. Antonius mit dem Jesuskind und Hl. Franziskus' (Kat. 61) ist das Letztere mit „JGB 1736“ bezeichnet. Wenn man v.a. nach und seit Jürgen Rapp eine Kooperation von Bergmüller und Holzer annimmt, ist die Bemerkung Emanuel Brauns nach einem Hinweis von Josef Strasser, dass sich das angegebene Datum 1736 mit der stilistischen

Entwicklung schwer in Einklang bringen lässt, völlig angebracht. Der Holzersche Anteil scheint sich beim 'Nepomuk' mehr in der 'Religion-Glauben-Katholische Kirche'-Allegorie auszuwirken, beim anderen noch schlechter erhaltenen Bild wohl in der 'Jesus-Engel'-Gruppe. Ein stilistischer Zusammenhang mit dem angeblich zeitgleichen Partenkirchener Fresko ist für den Rezensenten nicht feststellbar.

Zu dem folgenden 'Der christliche Herkules' (Kat. 62) findet sich schon oben eine kritische Auseinandersetzung. Thomas Wiercinski folgt Micks Titelfindung und Peter Graus Weiterführung und sieht darin einen kleinen christlichen Herkules am Scheidewege, der erstaunlich schwach und stark gefährdet von Tugenden gestärkt werden, von einem Schutzengel an der Hand geführt werden muss. Der Bearbeiter bleibt bei der Datierung von 1736, obwohl er wie schon Mick auf eine Beziehung zu einem 1731/32 schon entstandenen Thesenblatt (Kat. 137) verweist.

Als nächstes folgen zwei seit 1787 in der neuen Prälatur des Augustiner-Chorherrenstiftes Diessen nachweisbare Gemälde des 'Sel. Rathard' (Kat. 63) und der 'Hl. Mechthild' (Kat. 64), die von Melanie Thierbach für Holzer um 1737/40 bzw. um 1737 beansprucht werden. Sie stützt sich auf den Klosterchronisten Joseph dell Abaco, der von zehn Holzer-Arbeiten (bei Mick 1959 unter Berufung auf Oefele und Meidinger ebenfalls zehn) berichtet. Leider wurde das signierte linke Seitenaltarblatt der ersten Seitenkapellenreihe 'Hl. Michael' nicht ausgebaut und auch nicht im Katalog bearbeitet. Dem nicht datierten Gemälde wird von Mick als 1737 nach einem völlig falsch verstandenen Oefele-Vermerk („pictore ... anno aetatis XXVIII extincto“; also im 28. Lebensjahr ausgelöscht, verstorben und nicht ausgemalt !!!) auf 1737 datiert. Lieb nimmt 1736/37 an. Die meisten Blätter wie die von Tiepolo und Pittoni sind erst 1738 bis 1740 entstanden. Stilistisch ist Holzers bedeutendes, auf Aktstudien zurückgehendes Altarbild sicher vor dem Eichstätt Hochaltargemälde (1738/39) (Kat. 43) zu datieren. Ob das schwache Auszugsbild 'Hl. Ignatius' (im Vergleich zu den sonstigen Darstellungen des Jesuitenheiligen von Seiten Holzers) überhaupt von letzterem stammt, ist doch sehr fraglich. Meidinger spricht von „zwey Original Brustbilder“, womit die beiden Diessener Gründungsgestalten (Kat. 63/64) gemeint sein sollen. Allerdings zeigt v.a. die 'Mechthild' erhebliche und erstaunliche zeichnerische Schwächen bei der Verkürzung der linken Hand wie bei der Perspektive des Hostienkelches, sodass der Rezensent auch eher eine Gehilfenarbeit vermutet. Vor allem bei letzterem Gemälde ist eine Annäherung an Jacopo Amigoni zu bemerken.

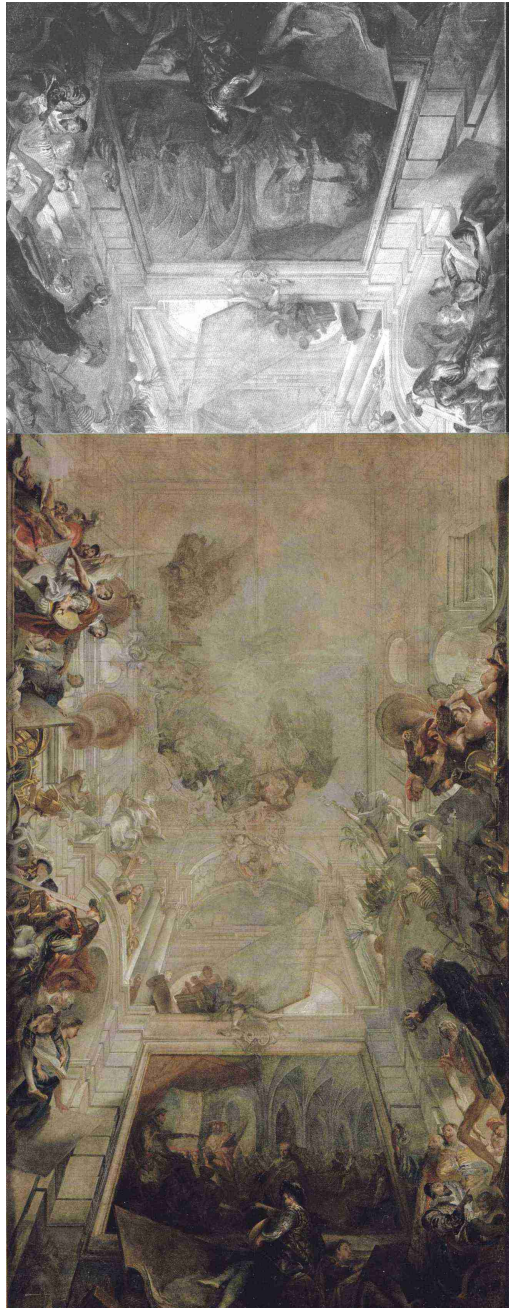


Fig. 2: Verherrlichung Würzburgs in Wissenschaft, Geschichte und Kunst. Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum (Montage)

Der aufmerksame Leser kommt nun zur Rubrik: „**Holzers Deckenmalerei**“ nicht chronologisch beginnend mit dem leider weder in Augsburg noch sogar in Eichstätt ausgestellten, in Nürnberg aufbewahrten Entwurf für eine 'Verherrlichung des Fürstbistums Würzburg und seiner Geschichte' (oder: 'Würzburg als Hort der

Wissenschaften und Künste') (Kat. 65) (Fig. 2), den sich Karl Möseneder angelegen sein lässt. Knickfalten längs der Mitte und quer im halbierten mit Rocaille Rahmen versehenen abschliessenden Deckenspiegel, sowie die Masse des vorgesehenen Ausführungsortes (die Galerie in der Süd-Ost-Ecke der Würzburger Residenz) machen die schon von Mick 1959 angestellten Überlegungen ziemlich zutreffend, dass das unvollendete, achsengespiegelte Blatt (eigentlich kein ganz früher Entwurf) ursprünglich etwa 146 cm lang gewesen sein müsste. Möseneder weist auf einen Nachlassvermerk Jakob Müllers (1729-1801) hin, sodass die irgend wann einmal beschnittene Skizze auf Papier sich wohl unter dem Nachlass Holzers befunden hat. Die kolorierte Zeichnung wird hier als um 1737 entstanden angesehen. Die 1741 erfolgte Ausmalung durch die Byss-Schüler Josef Hogler und Johannes Thalsofer wohl nach dem (dreiteiligen) Entwurf von Rudolf Byss, der aber schon Dezember 1738 verstorben war und demnach 1739 nicht mehr den versprochenen Bericht erbringen konnte, legen nahe, dass Holzer wohl von Friedrich Karl von Schönborn selbst erst 1739 oder 1740 einen Auftrag bekommen hat, ebenfalls einen Entwurf vorzulegen. Die ziemlich präzise konstruierte und schon recht detaillierte Skizze dürfte nach Meinung des Rezensenten eine der letzten Arbeiten Holzers gewesen sein. Die von Mick 1959, S. 42 angemahnten Mängel, die ihm zu einer Kopie von fremder Hand rieten, lassen sich zumindest nach dem dunklen (und kleinen) Druck so nicht feststellen. Deswegen kann auch nur Weniges zu den von Möseneder (und natürlich schon ausführlicher von Mick) vorgetragenen ikonographischen Analysen gesagt werden. Das vom Autor angesprochene Zentrum mit der Mainbrücke und der Veste Marienberg beinhaltet noch einige weitere so nicht identifizierbare legendenhaften Szenen zum Ruhme Würzburgs. Die beiden 'Geschichtsbilder' an den Schmalseiten mit der 'Übergabe der Stola' (an Bischof Poppo I 939/41 durch Otto I) bzw. fehlend 'Erlongus, Hofkanzler Heinrichs V. mit dem Vortragen des Schwertes' (1106) allegorisieren die geistliche und weltliche Macht der Würzburger Fürstbischöfe ('Herbipolis sola iudicavit ense et stola', statt fälschlich: 2x sola). Ob Julius Echter, eigentlicher Gründer der Würzburger Universität, oder Friedrich Karl von Schönborn in einem Medaillon oben an einem Bogen dargestellt ist, fand bisher keine Bestimmung. Schon Mick ging davon aus, dass an den Längsseiten die Vertreter der Fakultäten bzw. Wissenschaften (die Künste an den Schmalseiten) dargestellt sind, allerdings fehlen sinnigerweise die Theologie und die Jurisprudenz, die auch schon nicht mehr den gleichen Platz hätte eingeräumt bekommen können. Die männliche fingierte Steinfigur auf einem Podest mit dem Schlangenstab wird als Äskulap oder als Sinnbild der Medizin angesehen. Das weibliche Gegenüber mit dem

Schlüssel (der Erkenntnis?) und dem Buch (des Wissens?) wird von Möseneder als Sinnbild der Philosophie gedeutet. Die Galerie sollte als Ort der Kunst-(und vielleicht auch der Naturalien-)Sammlung des frühaufklärerischen und den Naturwissenschaften gegenüber sehr aufgeschlossenen Friedrich Karl von Schönborn dienen. Bei den auch optischen Anregungen verweist der Autor zu Recht auf Pozzo. Vielleicht bekam Holzer auch einen ebenfalls etwas pozzesken (trotz der Dreiteiligkeit) Entwurf von Byss noch zu sehen. Ansonsten verweisen Mick und Möseneder auf Daniel Grans vorbildhafte Ausmalung der Wiener Hofbibliothek, die 1737 von dem Augsburger Jakob Sedelmayer in Kupfer gestochen wurde. Man muss aber sagen, dass Holzer sich völlig frei dieser ihm möglicherweise zur Verfügung gestellten Vorlagen bediente.

Die etwas willkürliche Trennung von Decken- und Wand- bzw. Fassadenmalerei reisst die Behandlung der Ausstattung des Pfeffel-Anwesens auseinander. Gode Krämer stellt unter Kat. 66 ein spätestens 1944 zerstörtes Deckengemälde Holzers im Gartenpavillon vor, das einen gewissen Eindruck gemacht haben muss, sodass Johann Wolfgang Baumgartner es im Gartenpavillon unter dem Neuen Schloss in Meersburg 1760 mehr durch Gehilfen wie Anton Wintergerst frei wiederholte. Leider findet sich in dem Katalog nur eine Abbildung von Nilsons Reproduktionsstich von 1767/69, obwohl man auch eine in Karlsruhe befindliche, kolorierte Vorzeichnung (Abklatsch?) als Ahnung des ursprünglichen Holzerschen Kolorismus ruhig noch hätte darunter setzen können. Der Bearbeiter sieht den Reigen und die Folge im Jahr wohl entsprechend zu Meersburg von rechts hinten nach links vorne eigentlich entgegen der üblichen europäischen Leserichtung. Die Monate sind weder hier noch dort entsprechend ihrem Sternkreiszeichen oder innerhalb des Jahreswandels besonders charakterisiert. Ein Entstehungsdatum wird von Krämer auch nicht angegeben, aber es dürfte sich der Zeitraum von Holzers Aufenthalt im Hause Pfeffel anbieten.

Ob die 'Gedankhen' zu dem Deckenbild (Kat. 67) (Fig. 3a u. b) im fast quadratischen Festsaal in der neu erbauten Sommerresidenz in Eichstätt noch unter dem 1736 verstorbenen Fürstbischof Franz Ludwig Schenk von Castell oder schon unter seinem 1736 gewählten aber 1737 erst geweihten Nachfolger Johann Anton II von Freyberg-Hopferau, ebenfalls aus einem alten schwäbischen Geschlecht, konzipiert wurden, ist nicht bekannt. Emanuel Braun, als Bearbeiter, erwähnt im umgebenden Stuck Motive des Krieges (= vivere militare est?), der Gartenkunst (= Frieden?) und römische Herrschervorbilder. Das Fresko betitelt er 'Das Reich der Flora und das Auftreten der Aurora', wobei er gegenüber dem Schild mit dem Wappen von Freyberg und des



Fig.3a: Das Erscheinen der Aurora und das Reich der Flora. Eichstätt, ehem. fürstbischöfliche Sommerresidenz (Foto aus Katalog)

Fürstbistums Eichstätt die Signatur des Malers vermisst. Allerdings spricht er von den bei Mick 1959 drastisch kritisierten dilettantischen Übermalungen von Bonifatius Locher 1901 und den augenscheinlich nicht viel besseren eines Kunstmalers Albert Wolf aus dem Jahre 1974, sodass ein Verlust einer früheren Signatur (wohl an dem schachtartigen, niedrigen Architekturpodest unten) sehr gut denkbar oder vorstellbar ist. Trotz des grossen Schwundes originaler Malschichten lässt sich das von Poussin ganz unabhängige Gemälde aber noch recht gut auslesen. Der Autor zitiert hierbei als erstes zu Recht Andreas Felix Oefele aus dem Jahre 1757, der in etwas anderer Reihenfolge von einem an der Deckenwölbung („pinxit tholum“) befindlichen Bild, das das 'Erscheinen oder

Auftreten der Aurora' („ortum aurorae“) und das 'Reich der Flora' („et regnum florae“)



Fig. 3b: Das Erscheinen der Aurora und das Reich der Flora. Eichstätt, ehem. fürstbischöfliche Sommerresidenz (Detail)

darstelle („exhibens“), schreibt. Erst durch Peter Grau (s.o.) und seine 'altphilologische' Methode seien aber offene Fragen aufgeklärt und „eine schlüssige Deutung möglich geworden“. Im 'Corpus der Barocken Deckenmalerei' hätte Christina Grimminger noch eine ausgeweitete Gesamtdeutung (Funktion Schloss, Garten, Auftraggeber) unternommen. Nach dem vorliegenden Bearbeiter soll es sich um ein „terrestrisches Fresko“ (eigentlich eine dreiseitige Schrägsicht eines quadratischen, panoramaartigen fiktiven Architekturrahmens oder eines Schachtes bzw. einer Rampe; der konstruktive Fluchtpunkt befindet sich am oberen Rand zwischen dem Puttenpaar) handeln, wobei sich der „Reale Raum“ [?] in einen [fiktiven] Himmel öffnet“. In der Bildmitte erscheine 'Flora' im himmelblau-weissen Gewand (als Frühling?), darunter 'Zephyr', rechts 'Aurora' in Rot und Grün (!) als Tagesanbruch. Links davon aber anscheinend noch einmal ein Tagesanbruch mit 'Luzifer' (Morgenstern) mit Fackel und Streubüchse (des Reifes?, Sand im Auge?), der 'Morgentau' auf dem Südwind 'Notus'. Über dem links (= östliche Himmelsrichtung)

auftauchenden Helios oder Apollo mit dem Sonnenwagen befänden sich die Sternkreiszeichen Widder, Stier und Zwillinge der Jahreszeit des Frühlings (also April bis Juni, vielleicht auch die Entstehungszeit des Freskos) als Teil des Zodiaks. Die männliche Figur samt dem Schleier des Sternen-Himmelszelttes (?) sei schwer zu deuten. Bei einer von ihm gemutmassten Doppelgesichtigkeit würde der Autor den 'Janus', den Gott des Anfangs und des Endes (auch des Jahres), vermuten. Bei der 'terrestrischen Hauptgruppe' meint er eine „Nympe in tänzerischer Haltung“ ausmachen zu können, die aus ihrem Schoss Blumen nach oben in einen Korb weiterreicht. Neben ihr würde die Erdmutter Kybele/Rhea mit Mauerkrone einen Blumenkorb mit Heliotrop halten, während eine an eine Benediktinerklosterfrau erinnernde verschleierte Matrone als 'Vesta' (Göttin der Erde wie des Feuers) einen Arm auf ihre Schulter (als Tochter der Rhea?) legt. Vor dem von zwei Löwen gezogenen und von Putten gelenkten goldenen Wagen würde nach Peter Grau das 'schnelle, geile und undankbare' Paar Atalante und Hippomenes sich vergnügen. Dass in den Ausbuchtungen der Seitenmitten die vier Elemente (Erde, Wasser, Luft, Feuer; Äther und Ethik wohl im Himmelsbereich) allegorisiert werden (die aristotelischen Eigenschaften wie trocken, feucht, kalt, warm waren wohl implizit zu denken; die üblichen Jahreszeiten hakte der Autor aber schon selbst ab), erscheint plausibel.

Weniger widersprüchlich wäre es allerdings analog Oeefe in der stehenden Hauptfigur die 'rosenfingerige', Blumen streuende 'Eos/Aurora' (auch Tag und Frühjahr) und in der unteren 'terrestrischen Gruppe' mit der anderen Hauptfigur einer 'schönen Gärtnerin' (?) die 'Flora' und ihr Reich zu sehen. Eine 'Aurora' in Rot und Grün als eher liegende Nebenperson wäre ungewöhnlich. Diese wenn nicht als 'Abend-Rot' anzusehende Figur steht wohl für Klima, Fruchtbarkeit, Feuchte Wärme, während links von der neuen 'Aurora' die 'Morgendämmerung' (vgl. auch nach Cesare Ripa: 'crepuscolo della mattina') dargestellt wird und die 'Nacht, Schlaf, Traum' (wohl nicht Tithonos o.ä.) sich verzieht.

Die Löwen und die Eroten der Erdmutter Natur stehen wohl für die jugendlich sich erneuernden, ungezügelter Trieb-Kräfte, wobei der Rezensent in altphilologisch-mythologischer Weise statt der sehr moralinsauren Geschichte von Hippomenes und Atalante eher Peleus (Ton) und die von ihm 'umringte' Thetis (Feuchte) als eine Art fruchtbarer 'Humus' vorschlagen würde.

Und noch eins in dieser Richtung: die hoch fliegende, ungewöhnliche, einzelne Schönwetter-Schwalbe wird zum Element 'Luft' gehörig gedeutet, aber warum sollte nicht auch Äsop mit *Μία χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖ* (eine Schwalbe macht noch keinen Frühling) und noch deutlicher Aristoteles mit der Nikomachischen Ethik, 1. Buch, Kap.6, 1098a,19-20:

μία γὰρ χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖ, οὐδὲ μία ἡμέρα· οὕτω δὲ οὐδὲ μακάριον καὶ εὐδαίμονα. μία ἡμέρα οὐδ' ὀλίγος χρόνος. (denn wie eine Schwalbe und ein Tag noch keinen Frühling macht, so macht auch ein Tag oder eine kurze Zeit noch niemanden glücklich und selig; d.h. wirkliches Glück nur durch die dianoetische und ethische Tugend) hereinspielen?.

Der Bearbeiter Braun lehnt die übliche Allusion auf den (neuen) Herrscher als neue anbrechende Zeit des Friedens und Wohlergehens von Christine Grimminger als zu kulturgeschichtlich und nicht sehr angemessen für einen geistlichen Fürsten ab. Vielleicht ist die hier vorgetragene, zum einen etwas einfachere, natürlichere und logischere, zum anderen aber hintergründigere und ethischere neue Interpretation des Rezensenten doch etwas näher an den ursprünglichen Absichten des recht rechtschaffenen Fürstbischofs und seines Hofmalers Holzer innerhalb der vorherrschenden kosmischen Weltordnung.

Gar kein Wort wurde über die starke venezianische Farbigeit, die augsbургischen Architekturen, die Anlehnung an Figurentypen von Asam (z.B. bei der Kybele) oder von Italienern (z.B. Antonio de Pieri, Verona bei der 'Flora') verloren.

Die Komposition Holzers wurde schon bald als vorbildlich angesehen, sodass Benedikt Gambs sie auf bislang unbekannte Weise oder Wege für die von Sickingen in Schloss Ebnet wiederholte (über Verbindungen Sickingen und Eichstätt bzw. Freyberg/Schenk-Castell ist bislang anscheinend nicht geforscht worden). Hier wird die Hauptfigur mit dem Porträt der Hausherrin als 'Flora' gedeutet oder angesehen.

Eine aus der Sammlung Röhrer nach Augsburg gelangte Skizze (Kat. 68) wird vom Bearbeiter Emanuel Braun als möglicher eigenhändiger Entwurf Holzers von 1737 aufgefasst, bei dem noch das (vielleicht auch im Original etwas später angebrachten) Wappen und die Krone der Kybele fehlen würden. Die Skizze ist aber künstlerisch-handwerklich zu schwach um aus der Hand Holzers zu stammen. Warum die Skizze beschnitten wurde und der 'Atalante'/'Thetis' das bedeckte (im Original vielleicht ursprünglich in Stuck anmodellerte) Bein bzw. Unterschenkel abgeschnitten wurde, ist unklar. Die grosse Nähe zum originalen Fresko und die Nichtkenntnis eines zweifelsfreien unbekanntes Bozettos von Holzer machen eine Entscheidung, ob die Skizze mehr nach dem Entwurf oder der Ausführung entstanden ist, unmöglich.

Einfacher ist es nicht nur für Emanuel Braun bei der wohl mehr nach der Ausführung gefertigten fast quadratischen Ölskizze (Kat. 69) von 1774 von Willibald Wunderer, dem nachmaligen Illuminaten und Bürgermeister der Stadt Eichstätt. Auch hier ist das Wappen unkenntlich gelassen.

Von Kat. 70-85 folgt ein 'Münsterschwarzacher Komplex'. Wobei Christof Trepesch sich

die aus den Nachlässen Holzers, Günthers, Josef Christs und Jakob Josef Müllers fast stammbaummässig herrührende Ölskizze für das Münsterschwarzacher Kuppelfresko (Kat. 70) vornimmt. Er rekapituliert nochmals kurz die wichtigsten bekannten Daten: 27.7.1737 Vertrag; 11.11.1737: erste Abschlagszahlung; Restzahlungen 30.9. und 9.11.1738. In dem beim Vertrag vorgelegten Modell vermutet er die vorgestellte Augsburger Skizze, die nach dem Zerwürfnis mit Franz Georg Herrmann 'unter dem Rock' von dessen Frau entführt worden war. Dazu muss man sich noch klar machen, dass, wenn es sich um eine Anekdote mit Wahrheitsgehalt handeln sollte, es sich noch um die unbeschnittene und damit ebenfalls ca. 110 x 126 cm grosse, aber vielleicht abgespannte Ölskizze gedreht haben müsste, die Holzer erst 1739 nach Fürsprache wieder erhalten sollte. Der Autor weist auf die Bedeutung im Entstehungsprozess des süddeutschen Rokoko und auf den besonderen kompositionellen Illusionismus hin, als eine Art Ausschneidebogen (ähnlich bekanntermassen Mick 1984). Die v.a. bei der Restauration festgestellten Unterzeichnungen, radialen und kreisförmigen Ritzungen und Zirkelspuren sollen dabei auf ein originales Werk deuten. Auf die Ikonographie geht der vorliegende Text kaum ein. Ob Benedikt und Scholastika vor Mutter Gottes und der Trinität inmitten des ganzen Benediktinerhimmels nochmals um „Aufnahme der Ordensgenossen“ bitten, dürfte eine etwas zweifelhafte Formulierung sein.

Wenigstens hier hintereinander folgt die nur in Innsbruck ausgestellte Nürnberger Skizze, die erst Anfang des 20. Jahrhunderts im Freiburger Kunsthandel (aus dem Umkreis Franz Ludwig Herrmanns und seiner Nachfahren?) auftauchte. Thomas Wiercinski sieht in der wundersamerweise ohne nachweisbare Vor- bzw. Unterzeichnung entstandenen Ölskizze wie Mick eine Kopie, aber zeigt noch einmal die bisherigen Einschätzungen: Neustätter: erste Fassung; ähnlich Matsche: erster Modello (sicher aber nach vorausgehenden Skizzen und einem 3D-Modell; für die hölzernen, zerlegbaren Kuppelmodelle?), die Augsburger Skizze als 'ricordo'; Schneider/Krämer: kein Holzer; Schneider: Kopie im Umkreis der Augsburger Akademie und Matthäus Günther nach 1758; Stangier 2004: Kopie von der Hand Franz Georg Herrmanns; bis zur fast sinnlosen Überlegung Hermann Bauers als Kopie Günthers, der ja damals schon das Original im Besitz hatte.

Von Christof Trepesch stammt der Kommentar zu den drei (erhaltenen) Zwickelfresken unter der Kuppel (Kat. 72-74), die aus dem Besitz des Augsburgers Josef von Ahorner herrührend jetzt in Innsbruck aufbewahrt werden. Der Autor äussert sich nicht zur Frage der Eigenhändigkeit (Mick, Krämer u.a.: Kopien) sondern nur zur Ikonographie, die durch die zeitgenössische Auslegung und die ausführlichen Texte im Ausstellungskatalog von

1990 ziemlich sicher bestimmt sind. In diesem Katalog findet sich auch ein Foto einer Nachzeichnung im Zusammenhang mit dem vierten und nicht in einer Ölskizze erhaltenen Zwickel. Es ist auch sicher unglücklich diese Entwürfe nach den drei geistlichen Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung) zu benennen, da die Titel in Klammer die Intention und die angestrebte Verbindung zum Kuppelbild viel besser andeuten und auch weniger ikonographische Verrenkungen benötigen z.B. bei Kat. 74 'Allegorie der Liebe' ohne jegliche Indizien, statt eindeutig 'Sieg der theologischen, göttlichen Weisheit über Zeit und Raum hinweg'. Schon Gode Krämer stellte 1990 fest, dass das beste, am weitesten ausgeführte Stück (Kat. 73) von einer anderen Hand als Kat. 72 und 74 (Franz Anton Zeiller?, weniger Franz Georg Herrmann) stammt. Es handelt sich wahrscheinlich um Kopien von Holzer-Entwürfen und nicht vor den ausgeführten Fresken. Wenn man v.a. Kat. 73 noch ohne die Stuckrahmungen betrachtet, dürfte der Flügel des Luzifer, vielleicht auch der Oberkörper, die gestürzte Tischplatte und die Puttengruppe mit Kreuz in Stuck von der Feichtmayr/Üblhör-Werkstatt modelliert gewesen sein. Der geschweifte obere Abschluss des Freskofeldes mit fingierter Wandstärke vermittelt den Eindruck eines Wand-Durch-Bruches-Blickes. Hier unten dürften auch die von späteren Kritikern vorgebrachten Vorwürfe wegen übertriebener Stukkaturen etwas zumindest von klassizistischer Seite aus berechtigt gewesen sein.

Zu den am 10.11.1738 verakkordierten weiteren Fresken im (von Ph. W. Gercken wenigstens noch erwähnten) Chor, in den Querhausarmen und den drei Langhausfresken haben sich zumindest thematisch passend für das mittlere Stück zwei Skizzen (Kat. 75/76) erhalten. Beim ersten, qualitativ für Holzer zu beanspruchenden Stück wundert sich Gode Krämer, dass entgegen der Auslegung von 1743 nur vier der Söhne der Felicitas den Märtyrertod erlitten haben, bevor auch die Mutter selbst enthauptet wird. Er nimmt deshalb eine (stärkere) Beschneidung (mit den drei fehlenden Martyrien) an, obwohl Schneider zu Recht von einer geschlossenen Komposition spricht und auch Mick in dem linken seitlichen Hintergrund die restlichen drei Söhne (Schneider: nur Zuschauer) entdeckt haben will. Ausserdem meint Krämer eine starke Untersicht und ein in den Raum (Abgrund)-Stürzen feststellen zu müssen, was unzweifelhaft nur für einen Deckenbildentwurf sprechen könnte. Wenn man sich das Ganze durch einen ähnlich halbrunden Abschluss unten (an der Decke gegen Osten hin) ergänzt denkt, kommt ein sehr schmales, ungewöhnliches ovales Feld heraus. Die Freskenmasse waren 44 x 34 Schuh, d.h. etwa 13,2 m x 10,2 m. Die Abbildung zeigt ohne die Ergänzung schon ein Verhältnis von ca. 18,0 cm zu 10,3 cm. Die andere Skizze (Kat. 76) erreicht mit 19 cm zu

14 cm auch nicht ganz das Fresko-Verhältnis und auch sie ist trotz eines niederen Betrachterstandpunktes eher als Tafelbild oder 'quadro riportato' angelegt und eher als Altarbild oder ein Wandbild in gewisser Höhe denk- oder vorstellbar v.a. im Vergleich mit dem Würzburger Entwurf. Hier erhebt sich auch die Frage inwieweit in Münsterschwarzach eine Einheitlichkeit über eine farbliche Harmonisierung hinaus oder zumindest systemische Assimilation wie z.B. Asam in Weingarten, Spiegler in Zwiefalten und Knoller in Neresheim von Abt, Konvent, Architekt Neumann und Holzer intendiert war. Der Rezensent hat in der Gesamtentwicklung von Münsterschwarzach so seine Zweifel. Gode Krämer sieht in der grösseren Skizze aus amerikanischem Kunsthandel und nicht mit der Provenienz der anderen über Günther, Christ und Müller eine Weiterentwicklung zu einem eigenständigen Tafelbild, wobei er die eigene Hand Holzers nicht ausschliesst. Für den Rezensenten geht die Skizze schon sehr in Richtung Franz Anton Zeiller.

Zur Architektur von Münsterschwarzach stellt Erich Schneider einen Kupferstich 'Scenographia' (Kat. 77) von Johann Balthasar Gutwein vor, der auch nach der Adresse 1743 fertiggestellt gewesen sein muss und als Schrägbild mit Teilschnitt einen Blick in die Klosterkirche gewährt. Dazu folgt unter Kat. 78 eine neues, von Burkhard Hauck nach Grabungsbefunden von 1938 erstelltes Holzmodell von 2009, wohingegen das alte Modell von 1726/27 in München nicht zum direkten Vergleich abgebildet bzw. ausgestellt ist. Der Autor weist auf die Ungenauigkeit der zahlreichen noch vorhandenen (aber verworfenen) Pläne hin. Auch der Stich (Kat. 77) zeigt nicht die Situation von 1743 sondern eher eine frühere Planungsphase mit weissen, allenfalls stuckierten Wänden. Noch nackter bleibt das neue Modell im Innern. Es folgt weitgehend aber der auch von Erich Schneider selbst angenommenen Kuppellösung einer Halbkugel in Firsthöhe über zylindrischem Tambour. Es folgen die einzige briefliche Hinterlassenschaft Holzers, einem auch bei G. B. Göz üblichen Neujahrsglückwunsch (Kat. 79), an den Münsterschwarzacher Abt leider nicht als Facsimile und ein Schreiben des Architekten Johann Conrad Schlaun an den Kölner Kurfürsten Clemens August zu Holzers letzter Reise, Krankheit und Tod.

Die Nummern Kat. 81-85 sind Zeitgenossen bzw. Nachgeborenen mit mehr oder weniger Nähe zu Holzer überlassen. Unter Kat. 81 stellt Erich Schneider den bekannten in München aufbewahrten (Vor-) Entwurf des ehemaligen Asam-Schülers Matthäus Günther für Rott am Inn vor, der programmatisch wie motivisch-figürlich, ja koloristisch von Holzers Entwurf in seinem Besitz abhängig ist. Günthers etwas alpenländisch-bildhauerische Auffassung ist unverkennbar und in der Ausführung von 1761/62 kompositionell noch gedrängter, wie der Autor zu Recht bemerkt.

Als Kat. 82 'Vision des Hl. Benedikt' erscheint eine kreisrunde, aus Reutte stammende, grosse Ölskizze im Museum von Garmisch für ein Feld im Langhaus von Ottobeuren. Franz Matsche wies schon früher auf den 'optischen Diebstahl', die Übernahme der Zentralgruppe aus Holzers Fresko in Partenkirchen hin, sodass neben der Vision auch eine Art Fürbitte entsteht. Da die anderen Figuren im Rund mit Johann Jakob Zeillers Fresko im nahen Ettal zusammenhängen, sollte man die Verbindungen zu Münsterschwarzach eher niedriger hängen, da nicht nur die Dreifaltigkeit und Maria fehlen und auch Scholastika sich auf einer anderen Stufe befindet. Im übrigen ist durch den sockelartigen umlaufenden Rand das österreichische Erbe unverkennbar. Matsches weiterer Text geht aber auch eher dahin, die Skizze für Johann Jacob Zeiller zu sichern, die lange als Entwurf Holzers (Wolfgang Hanke, Robert Stalla) galt, von Bärbel Hamacher fälschlicherweise Franz Anton Zeiller zugewiesen wurde. Letztere erachtete konsequenterweise, aber doch irgendwie widersinnig eine wohl etwas spätere, weiter ausgeführte Ölskizze in der Sammlung Ratjen, Vaduz als 'ricordo' J. J. Zeillers. Ob der Holzer-Mitarbeiter F. A. Zeiller seinen älteren Vetter in dieser Zeit um 1760 noch auf Holzer verwiesen hat, lässt sich eigentlich nicht an den Werken ablesen.

Mit den nächsten beiden Katalognummern kommen zwei wichtige zeitgenössische Konkurrenten ins Bild und indirekt zu Wort: von Johann Wolfgang Baumgartner eine beeindruckend durchgeführte Vorlage für eine auch als Thesenblatt fungierende Stichserie, hier mit der ungewöhnlichen Verbindung von 'Hl. Gregor und Allegorie des Winters' (Kat. 83) wie Josef Strasser richtig bemerkt. Die in einem zeitgenössischen Architekturambiente spielende Szene ist sicher noch etwas näher zu eruieren. Der Entwurf wird um 1740 also zum Zeitpunkt des Ablebens von Holzer datiert und steht etwas in seiner Nachfolge in der rahmenlosen-unbegrenzten 'Phantasie-Mischung' von Rocaille-Ornamentik, Architektur-, Figür- und Natürlichem, vgl. Kat. 142-147.

Holzer und Gottfried Bernhard Göz scheinen sich bei Bergmüller bzw. Rothpletz fast die 'Klinke in die Hand gegeben' zu haben. Der von Christoph Nicht und Josef Strasser gemeinsam vorgestellte Deckenbildentwurf 'Allegorie der 5 Sinne und 4 Temperamente' (Kat. 84) wird auch von Eduard Isphording mit der Ausmalung des Bruchsaler Schlosses in Verbindung gebracht und um 1750 datiert. Bei dieser ebenfalls v.a. in der Architektur minutiös ausgearbeiteten aquarellierten Federzeichnung wahrscheinlich für einen Speisesaal ('Gustus' und Göttermahl im Zenit) greift Göz wie wohl Holzer bei Kat. 65 kaum auf Bergmüller und auch nicht auf Holzer zurück. Die beiden Autoren sehen allenfalls thematische Verbindungslinien (Temperamenten-Darstellungen).

Der Tiroler Martin Knoller mag wohl Verehrer seines Landsmannes Holzer gewesen sein und Münsterschwarzach selbst gesehen haben, aber die unter Kat. 85 von Erich Schneider zum Vergleich beigebrachte lavierte, 1771/72 entstandene Detail-Federzeichnung des inneren Rings für die grosse Kuppel in der Benediktinerklosterkirche Neresheim bzw. zu dem in Stams befindlichen grossen Entwurf hat in der klassizistischen Lichtheit auch in der Ausführung mit Holzer formal wenig zu tun. Wir haben hier den inneren familiären Zirkel um die Trinität vor uns, während Benedikt darunter im 'Ganzen des Himmelreiches' also nicht nur im benediktinischen Himmel sich befindet und die erwirkte 'Privilegienspende' für die Ordensmitglieder sich explizit so nicht ausdrückt. Auch eine links am Rande zu sehende, gegenüber der 'Aufklärung' eher reaktionäre 'Allegorie der Papstkirche' (kath. Religion) findet sich natürlich noch nicht bei Holzer in Münsterschwarzach. Insgesamt muss man Knoller neben seiner Tiroler-Wiener-Provenienz (Troger) und seinem Mengs-Umfeld in der Tradition von Correggio und v.a. des 17. Jahrhunderts (Lanfranco u.a.) stehen und malen sehen, also recht weit zurück gegenüber Holzer.

Das nächste grössere Kapitel versucht die verlorenen, thematisch nicht nur profanen „**Fassadenfresken in Augsburg**“ zu rekonstruieren ähnlich dem Augsburger Ausstellungskatalog von 1990. Leider ohne Abbildung bis auf einen Ausschnitt auf S. 134 bleibt ein 'Plan von Augsburg aus dem Jahre 1626' (Kat. 86), ein Vorläufer von Google Maps oder Streetview, in dem man für die in der Mehrzahl doch nicht so ortskundigen Leser die Holzer-Wohn- und -Arbeitsstätten hätte markieren können. Die beiden 'Salomon-Kleiner-Veduten' (Kat. 87/88) von 1730 und 1732 lassen noch keine der in Augsburg geschätzten Fassadenmalereien erkennen. Vielleicht hätte man aus Paul von Stettens 'Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg ...' von 1788 diesbezügliche Stellen in Facsimile abdrucken sollen, um eine Vorstellung von der nicht mehr ganz zeitgenössischen Wertschätzung zu erhalten. So beschäftigt sich erst Christoph Nicht unter Kat. 90/91 mit einer von ihm nicht datierten, aber wohl recht frühen (nach Mick: um 1732) Malerei Holzers an dem Haus des (Land-) Kartenmachers Marcus Lu(t)z, die durch einen kolorierten Stich bzw. eine Rötelvorseichnung (ohne die als Feldstein oder fast als Opferaltar erscheinende Titeltartusche) von Johann Esaias Nilson etwas aber ohne weiteren und näheren Architekturzusammenhang nachvollziehbar ist. Der Autor beschreibt die auf einer Himmelswolke sitzenden vier Apostel mit ihren Attributen, liest aber oder übersetzt den Anfang der 1. Epistel des Johannes sinnentstellend. Johannes spricht wohl

für alle Evangelisten: 'Was wir gehört, was wir mit eigenen Augen gesehen haben ... dafür stehen (besser: sitzen) wir als Zeuge bzw. das bezeugen wir'.

Derselbe Autor kommentiert eine weitere Arbeit Holzers am repräsentativen Gasthaus 'Zur Goldenen Traube' allerdings wieder ohne Datierungsvorschlag (Mick 1984: ebenfalls 1732), während das Motiv nach 4 Mose 13 richtig bestimmt ist, schlichen sich in der Lesung der Adresse von Kat. 92/93 doch einige Ungenauigkeiten (z.B. „Scolp: et exdud:“!) ein. Für den Nilson-Stich (Kat. 92) wurde auch noch der farbige Entwurf mit abgebildet, während der 1790 entstandene Kupferstich von Johann Christian Wilhelm (Kat. 93) gegenüber dem Ausstellungskatalog von 1990 nicht wieder abgedruckt ist, um eine örtliche Vorstellung zu gewinnen. Nicht fasst die drei Erker nur als „trompe l'oeil“ auf. Zumindest die Giebel dürften nach den Schattenwürfen real existiert haben. Die südlichen „Cariatiden“ („Grenz- oder Wegegötter“) waren nach Philipp Wilhelm Gercken im „besten Italiänischen Geschmack“ gemalt. Als gemalte (oder doch stuckierte?) Felder sind links und rechts zwei Puttengruppen erkennbar. Der in dem Wilhelm-Stich reklamierte Anteil Bergmüllers ist entweder ein Missverständnis bzw. zumindest unklar. Nilson hat jedenfalls nur das grosse Mittelfeld oder die Mittelachse reproduziert.

Beim nächsten Auftrag quasi von der öffentlichen Hand für die Bemalung des 'Klinker-Tores' mit einem tafeldähnlichen, durch Horizont am Bildrand untersichtigen Gemälde wäre auch eine alte fotografische Abbildung vor dem Abbruch von 1874 hilfreich gewesen. So bringt Josef Strasser wie schon im Ausstellungskatalog von 1990 nur den verworfenen, relativ schwachen Erstentwurf einer stark konturierenden, aquarellierten Federzeichnung (Kat. 94) und die ausgeführte Fassung in der Reproduktion von Nilson (Kat. 95). Zwei wohl seitenverkehrte Radierungen (Kat. 96) von Daniel Herz mit beiden Varianten wurden leider nicht abgebildet. Das Lob Dipaulis von 1834 „herrliches Bild“ verwundert etwas. Der Autor drückt sich nicht um eine Datierung: um 1732 oder 1733.

Als Nachwirkung von Holzers 'Ecce Homo' bringt Josef Strasser eine motivverwandte lavierte Zeichnung von Johann Wolfgang Baumgartner (Kat. 97) wohl für eine graphische Umsetzung gedacht. Die Szene spielt sich in einer Rocaille-Kartusche ab. Auffällig sind das untere liegende Likatorenbündel und der Rohrstab als Zeichen von Macht, Gewalt und Ohnmacht. Der Autor wähnt wie schon 2009 in seinem Salzburger Ausstellungskatalog Baumgartner als älteren Zeitgenossen Holzers 1702 (statt wohl 1712).

Josef Strasser macht weiter mit einem anderen, etwas bescheideneren Gasthaus 'Zu den Drei Kronen' (Kat. 98/99), bei dem durch die Bauaufnahme von August Brandes aus dem Jahre 1904 (Kat. 100) auf die beiden oberen Stockwerke verteilt zwischen zwei Pilaster

unten ein 'Göttersymposium' und oben eine 'Pieta' dargestellt sind. Zu ersterem (Kat. 99) gibt es eine Zeichnung (Kat. 98) und einen Nilson-Stich (Kat. 99), zum letzteren auch einen Nilson-Stich, der im Gegensatz zum Ausstellungskatalog 1990, nicht abgebildet ist. Seine Beischrift „Mors hac est Homini summa Ianua Laetitia“ gibt gegenüber dem profan-mythologischen 'Göttersymposium' einen eigenartigen 'transzendentalen Beigeschmack', wobei das Opfer-Blut Christi und das Abendmahl wohl mehr mitschwingen als etwa ein barockes Koma-Saufen oder -Fressen. Da die seitlichen Felder mit den 'Jahreszeiten' nicht bei Nilson vorkommen, kann man wie der Autor davon ausgehen, dass sie nicht von Holzer stammen. Das von Brandes festgestellte Datum 1731 wird vom Autor etwas in Frage gestellt durch einen (eher internen oder im unteren Bereich erfolgten) Umbau von 1739, aber doch stilistisch als Frühwerk um 1732/33 irgendwie bestätigt. Das Gewand des 'Merkur' griff ursprünglich auf die untere Wand über und war vielleicht auch plastisch ausgeführt. Auf der Brandes-Aufnahme ist dieser untere Teil sehr lädiert und vielleicht durch das Reliefband abgeschnitten und verändert. Hier müsste sich auch die 1770 monierte, von Nilson zur Erklärung beigegebene, gereimte Erklärung der 'visualisierten' Getränke befunden haben.

Vom 'Probstschen oder Klotzbücherschen Haus' gibt es leider wieder keine Bauaufnahme, um von der bei Nilson über einem angedeuteten Fenster recht hoch aufragenden wiedergegebenen Zick-Zack-Komposition 'Gott Vater und Opfer Isaaks' (Kat 102) sich von Ort und Stelle (an einem Giebelfeld?) eine Verstellung zu verschaffen. Josef Strassers Text befasst sich mit einer für Holzer eher aussergewöhnlichen 'Ideenskizze' (Kat. 101, vgl. den obigen Beitrag), den Veränderungen und der Datierung um 1730/35.

Ein leider nicht abgebildeter Nilson-Stich spricht von einem Fresko (?) „Christus cum Muliere Samaritana ... in Domo Dni Mellin Mercat:(oris)“: also etwas unklar ob an oder im Haus des Kaufmann Mellin. Josef Strasser weist wohl zu Recht eine z.B. 1990 umstrittene quadrierte Pinselzeichnung in Darmstadt (Kat. 103) mit Werkspuren (Kalkspritzer) wieder Holzer direkt zu und datiert sie um 1735/36. Ob die Umlenkrolle für Brunnen, Lasten, Waren real vorhanden war oder nur fingiert, lässt sich nicht genau beantworten, da sie auf dem Nilson-Stich verschwunden ist. Auch der nur im Stich erkennbare wandtischartige Unterbau mit einer stukkierten Kartusche mag nicht gemalt sondern reliefartig aus der Wand gekommen sein. Die Kartusche trägt die nach dem Johannes Evangelium IV, v.26 folgende Inschrift: „Ego is sum / (MESSIAS) / qui tecum / loquor“, als Ergänzung zu Strassers Überlegungen zum normalen Wasser und dem 'Wasser des Lebens'.

Die Kat. 104 'Jacob vom Engel beim Ringkampf gesegnet' zeigt eine aquarellierte

Entwurfsskizze für die Ostfassade des Meissnerschen bzw. Ruprechtschen Hauses. Josef Strasser sieht darin zu Recht einen typischen Holzer 'at his best'. Leider weist er nicht auf ein Gegenstück 'Elias vom Engel im Schlaf wieder hergestellt' hin, das ebenfalls von Nilson aufgenommen wurde (vgl. Ausstellungskatalog 1990, S. 35, Abb. 12/13 mit vertauschter Legende). Nilson zeigt die vor einer Art Spiegel/Blindfenster angebrachten Medaillons und neben den Titeln noch die dazugehörigen lateinischen Bibelzitate. Auf beiden Nilson-Stichen (Kat. 104 als 'H', wohl links von 'I' a.Kat.) steht gleichermassen : „Pictura à fresco a J. Holzer in aedibus Dn: Ruprecht“. Leider fehlt auch eine Bauaufnahme dieses Hauses, um die Position zwischen Fenstern sich besser vorstellen zu können. Als Datierung schlägt der Autor den Zeitpunkt eines Besitzerwechsels 1737 vor. 1990 nahm man um 1736 an. Der Rezensent geht davon aus, dass Holzer nach Antritt in Münsterschwarzach keine Fresken mehr in Augsburg verfertigt hat.

Von Kat. 105-108 beschäftigt sich Josef Strasser mit Holzers wohl populärstem Werk, der Bemalung des Brau- und Gasthauses 'Zum Bauerntanz', die, da das Gebäude 1734/36 gebaut wurde, um 1736 bis höchstens Anfang 1737 von ihm datiert wird. Zum besseren Verständnis ist auch hier wieder der Augsburger Ausstellungskatalog von 1990 heranzuziehen. Als Kat. 105 bringt Josef Strasser die bekannte aquarellierte, quadrierte Skizze für die Nordseite (?) mit den Funktionen des Gasthauses: Tanzen (Spielen), Trinken und Essen (die Zecher-Fabeln von Storch und Fuchs der Medaillons bleiben unerwähnt). Er sieht sie als eine Art Kontraktmodell an, während er eine verlorene Rötelzeichnung von anderer Hand (nur noch als vierteiliger Abklatsch erhalten, vgl. S. 150/51, Abb. 5, S. 153), die mit dem Nilson-Stich (Kat. 106) übereinstimmt, als Endstufe zur Übertragung annimmt. Unter Kat. 108 wird noch eine von Augsburg erworbene Ölkopie in Miniaturabbildung vorgestellt, die aber eher eine freie Variation anzusehen ist. Nur im Text wird ein weiterer 'Gag' an der Südwestecke/Rückseite des Hauses behandelt: ein am Eck dreidimensional anmodelliertes Hals-Stück eines Hirsches wurde von Holzer an den beiden Seitenflächen als gejagt bzw. erschossen und vor der Hausecke stehend szenisch-illusionistisch ergänzt. Es wäre auch noch schön gewesen, die Beischrift des Nilson-Stiches Kat. 106 genauer ausgeführt bzw. übersetzt zu erhalten: „Chorea rustica, oder Bauerntanz, Gemälde auf frischem Putz (? in Vdo = in viride muro?) des Joannes Holzer auf der Vorderseite der Gastwirtschaft, die von daher ihren Namen hat'. Es folgt die Widmung an Paul von Stetten und schliesslich das elegische Distichon, hier übersetzt:

Bäuerliche Freuden, den Tanz der Paare du siehest,
Durch des Malers Hand, wahrlich veredelt sie sind

sowie noch ein kaum abweichender Reim, der die alles übertreffende Kunst Holzers preist. Wieder leichter verständlich wird der Komplex der Bemalung des Pfeffel-Hauses (Kat. 109-118) durch den Augsburger Katalog von 1990. Unter Kat. 109 bringt Gode Krämer die nicht sehr grosse aquarellierte und quadrierte Ansicht (kein richtiger Aufriss) des doch feudalen Hauses des kaiserlichen Hofkupferstechers Johann Andreas Pfeffel d.Ä., der zwischen den Erkern oben 'Castor und Pollux' und unten 'Mercur und Apollo/Gewerbe und Wissenschaft' vorsah, aussen noch je zwei Jahreszeiten. Dies ist jedoch schon die zweite Variante nach einer auch von Nilson gestochenen 1. Version (= Kat. 112) 'Die Kunst, gequält durch Gewalt und Neid, gerettet durch die Zeit'. In der dritten und endgültigen Version (= Kat. 110) verändert sich das Thema zu 'Triumph der Kunst über Ignoranz und Neid', wie der Autor ausführt. Die thematische Entwicklung vom Utilitaristisch-Wissenschaftlich-Kommerziellen zum eher Ideell-Künstlerischen kann man sich eigentlich besser in der Reihenfolge: 1. Kat. 109, 2. Kat. 112 und zuletzt Kat 110 u.113 vorstellen. Nilson sieht Kat. 113 unter dem für den Rezensenten nicht auf eine Quelle zurückführbaren Motto: „Tandem fest Spina Coronas“ (schliesslich bringt auch der Dorn Kronen bzw. eine dornenreicher Weg führt schliesslich zum Sieg, vgl. die rosenbekränzte Krone). Bei Kat. 112 trägt die 'wahre Kunst' mit Sonnensymbol ein Schwurhand-Szepter, ein Studienblatt (Hände und Gesicht) in der einen und den Ruhm und Siegeskranz in der anderen Hand, während sie zur Minerva flüchtet. Bei Kat. 113 in der Endfassung schwebt über der Kunst mit Unterstützung von Minerva und Chronos letztendlich der Sieg (= unsterblicher Ruhm der Nachwelt auf dem Ruhmeskissen mit rosenumwundener Krone). Warum Gode Krämer die Zeichnung einer 'Mercur-Büste' (Kat. 111) hier einreicht, obwohl er sie selbst als Studie zum Pfeffel-Haus ablehnt, bleibt etwas unklar.

Die Nummern Kat. 114-117 sind dem oberen Feld mit 'Castor und Pollux' vorbehalten, das oben schon angesprochen wurde. Gode Krämer wiederholt noch einmal die ikonographische Auslegung weitgehend nach Ovid. Das von Mick mit dem Tod eines Pfeffel-Sohnes in Verbindung gebrachte Thema der Bruderliebe wird durch Krämer – Helke 2005 folgend – wegen des Sterbefalles erst nach dem Fresko wieder etwas entpersonalisiert oder entspezifiziert. Leider ist die von dem Autor noch erwähnte Zeichnung in Innsbruck nicht ausgestellt, die entgegen Mick 1984, S. 102, Nr. 54 Kopie einer Verlorenen sein soll. Unter Kat. 115/116 stellt Krämer noch zwei Kopien mit den beiden Hauptszenen von unbekannter Hand vor. Beide konnten sich sowohl an den Nilson-Stichen als auch den Originalen orientieren.

Mit einer bezeichneten aquarellierten und quadrierten Federzeichnung von Franz Martin Kuen (Kat. 117) für ein Deckengemälde von 1758 im Tafelzimmer des Neuen Schlosses, Tettang, weist Gode Krämer auf den Einfluss und Nachwirkung der Holzerschen Bilderfindungen hin. Der Autor erwähnt bei dieser freien Adaption eine bislang nicht bewiesene Studienzeit Kuens bei Bergmüller in Augsburg (der Onkel Johann Baptist Kuen war seit 1713 in Augsburg als Maler tätig) um die Jahre 1736 und 1740 und die wahrscheinlich schon zu dieser Zeit erfolgte Kopie des Holzer-Freskos am Pfeffel-Haus für den eigenen Motivvorrat. Eine aus den Daten konstruierbare Verbindung zu Holzer direkt lässt sich aus den späteren Werken Kuens sonst kaum verifizieren.

Derselbe Autor kommentiert unter Kat. 118 eine vor 1878 entstandene alte, bislang unpublizierte Fotografie von Carl Jochner mit einer Ansicht des (umgebauten) Pfeffel-Hauses leider ohne gleichzeitige Abbildung. Gegenüber dem Augsburger Ausstellungskatalog von 1990 fehlen: die 'Marienkrönung' an einem Bürgerhaus in der Karmelitengasse (um 1735), das 'Midas-Urteil' im Jungertschen Zwinger oder Schmiedlechschen Haus und die 'Kaufmannschaft' im Schgerschen oder Oberrexischen Haus (um 1738), ein Deckenbild in Öl.

Den nächsten Abschnitt „**Das Graphische Werk**“ muss sich der aufmerksame Leser im Anschluss an das „**Frühwerk und Lehrer**“-Kapitel denken. Josef Strasser beginnt mit 'Die vier Lebensalter', für die aber nur noch drei zeichnerische Entwürfe erhalten sind: Kat. 119 'Kindheit', Kat. 121 'Greisenalter' und ausser Katalog 'Jugend' (Abb. S. 388). Besser wäre es gewesen, neben die Zeichnungen Nilsons grafische Umsetzungen zu stellen und von Kat. 119 bis 122 durchzuzählen. Unter Kat. 121 wird diese vom Autor um 1732/33 datierte und wohl für eine unbekannte oder nicht ausgeführte profane Wanddekoration gedachte Serie ikonographisch gedeutet. Der Aufbau der Entwürfe ist der, dass allegorische Figuren die altersspezifischen Geistesverfassungen oder -entwicklungen darstellen, während die menschlich-physische Seite durch männliche und weibliche Figuren mehr erzählerisch-genrehaft wiedergegeben wird. Der Autor versucht auch noch die Jahreszeiten hineinzuzwängen. Die 'Kindheit' steht unter dem Zeichen der Unschuld und Unwissenheit und dem oft (mit der Taube) unsanften, neckischen Spiel. Der Blütenkorb in der Hand des Kindes links im Hintergrund soll für 'Frühling' stehen. Weniger einverstanden ist der Rezensent mit der 'Jugend', wobei die beiden allegorischen Figuren links für die weltliche Bildung mit Büchern, Minerva-Büste (nicht Kriegerbüste) und rechts für die geistig-religiöse Bildung/Reifung mit Gottesfurcht, Gesetzestafeln, Bibel und

Rosenkranz stehen. Eine Keule erkennt der Rezensent nicht, eher einen Schlagstock, der über dem 'Faulpelz' (wohl Bären- und kein Löwenfell) liegt oder schwebt. Der betende, antikisiert gekleidete Jüngling (dahinter wohl das weibliche Pendant) ist mit dem christlichen 'Pseudo-Herkules' (siehe Kat. 62) etwas zu vergleichen. Die Instrumente (Pauken, Trompeten, Harfe?) stehen wohl für Musik bzw. den zu fördernden musischen Bereich und Zeitvertreib. Der fast liegende Putto mit der Sichel mag für den 'Sommer' stehen.

Die von Strasser hier wiederholte, Jürgen Rapp folgende Interpretation/Identifikation des 'Männlichen Alters' (Abb. S. 119) mit dem Weltmann Bergmüller und seinem Adepten Holzer ist nochmals abzulehnen. Die sitzende Weisheit, Klugheit weist auf die Grenzen menschlichen, weltlichen Wissens mit Fleiss, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit im Hintergrund. Die Früchte im Füllhorn mögen die Fülle des Herbstes andeuten.

Neben allem 'Vanitashaften' (Grab, Urne, Totenkopf) geht es beim 'Greisenalter' (Kat. 121) auch um das Nachdenkliche, Ausgewogene, Gerechte, Altersweise im Angesicht des Todes und des Jenseits ('sub specie aeternitatis' und in Erwartung der richtenden Lebensbilanz), das als flügellose allegorische Gestalt über dem alten Paar mit der Gebetsschnur schwebt. Die schlafende Katze steht weniger für das hohe Alter als die Trägheit, Bequemlichkeit und Wärmebedürftigkeit des Alters wie auch im Winter. Strasser hält die Zeichnungen bzw. den Zeichner Holzer hier für grandios, allerdings wirken sie nicht ganz gleichartig (z.B. graue bzw. braune Lavur).

Es folgt als nächste Gruppe die „**Fächerentwürfe**“ und zuerst die seit 1823 in Karlsruhe nachweisbaren und leider nur in Innsbruck ausgestellten drei Aquarellierten (Kat. 122-124) aus dem Jahre 1734, zu denen noch ursprünglich ein vierter mit unbekannter Thematik gehört haben soll. Die von Josef Strasser gegebenen ikonographischen Feststellungen sind - soweit an den leider nicht sehr scharfen und prägnanten Abbildungen ablesbar – zutreffend: Kat. 122 'Fünf Sinne', Kat. 123 '3 Jahreszeiten' (ohne Winter: allerdings waren auch im Winter im Theater, bei Faschingsbällen Fächer in Verwendung), Kat. 124 'Vier Elemente'. Bei Kat. 123 soll eine gelagerte und nicht himmlisch schwebende 'Flora' auftauchen, allerdings auch mit Fauna (Widder, Stier und Zwillinge?) als Frühlingszeichen. Am Ende spekuliert der Autor gar, ob die Entwürfe als Demonstrationen von Holzers Kunstfertigkeit zu gelten haben. Sie dürften aber ganz schlicht für einen bislang unbekanntes Fächerfabrikanten im modernen französischen Stil gedacht gewesen sein. Umfasst die angegebene schlecht erhaltene Kopie im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg eigentlich alle drei oder gar vier Varianten?.

Auch eine zweite, nur als Federzeichnung und fast nur umrissartig, linear ausgeführte Serie (Kat. 125-128) wird von Josef Strasser kommentiert. Ob alle vier vor 1973 bzw. 1980 aus einer Quelle stammen, ist nicht bekannt. Im Gegensatz zu den Nummern Kat. 125 'Fünf Sinne', Kat. 127 'Vier Tageszeiten' (eher 'Morgen/Abend' oder 'Tag/Nacht') und Kat. 128 'Element Wasser' bleibt Kat. 126 ebenfalls 'Vier Tageszeiten' ohne Abbildung. Zur ikonographischen Bestimmung des Autors ist kaum etwas hinzuzufügen. Über die mögliche Funktion der sehr kleinen Fächerentwürfe (für Kinder? auch wegen der 'Kindl und der sonstigen Motive) stellt er einige Vermutungen an: Vorlagen für Druckgrafik, für bedruckte Fächer (auch als eine Art Ausmalbogen?). Leider sind die erwähnten Nilson-Nachstiche (mit Kommentaren?) oder Nachzeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin nicht mit abgebildet. Wundersamerweise sind auch jeweils beide Enden ausgerissen und wohl ursprünglich bis zu einem vollständigen Halbkreis zu ergänzen.

Unter Kat. 129 taucht eine quadrierte Kreidezeichnung 'Sitzender Johannes der Täufer' auf rot-grundiertem Papier auf, die auf der Rückseite von fremder Hand mit „Johannes Ev. Holzer / Eijchstät 1737“ bezeichnet und 1953 aus dem nahen Neuburg/Donau stammen soll. Josef Strasser sieht wegen einer angeblich vollständigen Ausarbeitung (?) und der Quadrierung darin eine Vorzeichnung für ein grösseres Gemälde (warum eigentlich keine Kopie eines Gemäldes oder einer Zeichnung?). Sein Text schwankt dauernd zwischen unbeholfener Darstellung z.B. des Lammes und hoher künstlerischer Qualität, Pentimenti (frühes Entwurfsstadium) und unmittelbarer Präsenz. Er erkennt, dass ausser der Bezeichnung der Rückseite keine weiteren Kriterien für Holzer sprächen, keine weiteren ähnlichen Blätter nachzuweisen seien. Das Ganze ist eine schwache Schüler-Nachzeichnung, für Holzer um 1737 überhaupt nicht vorstellbar.

Mit Kat. 130/131 zeigt sich wieder der 'Peintre-Graveur' Holzer. Josef Strasser bringt die kleinen, auch thematisch als Pendants zu verstehenden vorrangigen Ätzzradierungen 'Judith mit dem Haupt des Holofernes' bzw. 'Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers' sehr mit Rembrandt in Verbindung. Die Rückenfigur der 'Salome' würde der Rezensent nicht als holländische Magd ansehen wollen. Der ganze unruhige, dynamische Aufbau weist eher auf Italienisch-Flämisches wie z.B. Jan Liss hin. Gewisse, auch Vorlagen bedingte Unterschiede lassen den Autor ähnlich bei dem aber doch gleichzeitigen 'Anbetungs'-Doppel (Kat. 52/53) auf einen zeitlichen Abstand schliessen. Leider ist das von Mick 1958 als Vorlage für Kat. 131, hier als Kopie nach Kat. 131 angesehene Ölgemälde nicht abgebildet.

Zwei weitere querformatige, fast entgrenzt- rahmenlose, aber in der Rahmenreduktion

inhaltlich-gegenständlich aufgeladene zeichnerische Entwürfe der 'Anbetungen' (anscheinend nur 'Anbetung der Hirten' in Sacramento, Crocker Art Museum erhalten vgl. Abb. 1, S. 148) dienten Johann Christoph Steinberger im Zusammenwirken mit dem Verlag Pfeffel für zwei Radierungen Kat. 132 und 134 als Vorlagen. Die Aufteilung unter Gregor Nagler (Kat. 132/133) und Christoph Nicht (Kat. 134) führte zu zwei unvereinbaren Datierungen „nach 1753“ (Kat. 132) und das wohl zutreffendere „1736/37“ (Kat. 134) auch wegen des Aufenthaltes im Hause Pfeffel ab Ende 1735 oder Anfang 1736 aber wohl nicht bis Anfang 1738, da Holzer schon Ende 1737 ins Haus Brentano gewechselt sein dürfte. Der seitenverkehrten Hinterglasmalerei von Dominikus Gastl d.Ä. um 1775 hätte man als Beweis der Nachwirkung dieser Grafiken z.B. auch bei Johann Baptist Enderle eigentlich keine eigene Katalognummer einräumen müssen.

Christoph Nicht schliesst diesen Abschnitt mit zwei Zuständen eines Stiches von Philipp Andreas Kilian (Kat. 135/136) nach einem bislang nicht aufgetauchten Ölgemälde des frühen Holzer (um 1732) 'Abraham bewirbt die Engel'. Leider ist die eine mit Holzer versehene zeichnerische Variante in Innsbruck nicht zum Vergleich abgebildet. Der Autor hält den Stich für fast gleichzeitig mit der Malerei. Seine Auflösung der Adresse: „Johann Holzer inv: et pingit“ in : „... inv. et pingit“ müsste in: „ ... invenibat/invenit et pingebat“ korrigiert werden. Nicht nur wegen der vermuteten, nach dem Sinn zu hinterfragenden Technik des Abklatsches vom Probedruck, sondern wegen des Figürlich-Physiognomischen ist zu überlegen, ob bei der Abb. 5, S. 153 nicht auch Philipp Andreas Kilian verantwortlich gemacht werden kann.

Den letzten Abschnitt bilden „**Die Thesenblätter**“ (Kat. 137-153), wobei man sich immer fragen muss, ob sie wirklich explizit von Holzer dahingehend konzipiert worden sind. Sie werden fast alle von Gregor M. Lechner kommentiert.

Als Kat. 137 stellt er ein angeblich ursprünglich auf 1731/32 (Rapp 2009: HB 17, 1735/36), also in die Anfangszeit von Holzers Aufenthalt bei Bergmüller zurückgehendes Mezzotintoblatt vor, das von ihm jetzt statt 'Triumph des Stanislaus Kotska über die Häresie' (so noch bei Rapp) als 'Stanislaus Kotska als christlicher Herkules' benannt wird auch entsprechend der untenstehenden, nur lateinisch wiedergegebenen Widmung (übersetzt: 'Dem Engel im Fleische, dem sittenstrengsten Nachahmer der Makellosigkeit des Lammes. Dem dreifach ruhmreichen Sieger über die Welt, das Fleisch und den Dämon, dem Stanislaus Kotska zu Ehren'). Links ist die Entsagung der Welt, von Schönheit, Reichtum, Macht, und die Vernichtung des Bösen (ein Musikinstrument ist nicht erkennbar) durch den Eintritt in den

Jesuitenorden dargestellt, rechts Stanislaus auf dem Gebetssockel des dreifachen Rosenkranzes stehend, oben rechts wohl die Flucht und Ankunft in Rom, über allem das Opfer-Lamm auf dem Gipfel (der Tugend). Den vielleicht schon sehr grossen Entwurf und die Ausführung in Schabetechnik sollte man vielleicht nicht zu sehr mit Herkules und der Antike überlasten. Über die Auseinandersetzung mit dem Bergmüller-Vorbild bei diesem vielleicht unmittelbaren Thesenblatt-Auftrag der Jesuiten sagt der Text leider nichts.

Das nächste 1738 erschienene, aber schon 1732/33 (Rapp: 1736/37) verwendete Thesenblatt 'Glorie des Johann Nepomuk' (Kat. 138) - als Mezzotinto von J.A. Pfeffel zumindest verlegt - geht auf eine gemalte Vorlage (Grisaille oder buntfarbenedes eigenes Tafelbild?) von Holzer zurück. Vielleicht waren die den Titel gebenden Kartuschen (nach Matth. 3,16: 'Taufe Jesu'-Analogie und Psalm 17 bzw. 18: der Zorn Gottes als Erdbeben) schon anfänglich vorhanden. Bei Rapp 2009, S. 110 findet sich auch noch eine Widmung in Latein. Lechners Beschreibung ist nicht ganz korrekt und auch nicht ausreichend. Der Engel mit der umgekehrten Posaune weist nicht auf die Szene mit dem Sturz von der Moldau-Brücke, sondern auf die mit Füllhorn (Geld, Bestechung), Posaune mit Schlange (Laster, Verleumdung), einem burgartigen Helm (Hradschin Prag?) angetane allegorische Figur samt einem Löwen mit Krone (Königswürde, Herrschaft Böhmens, Prag). Eine andere allegorische Figur mit einer Muschel mit Perle (Empfängnis geistlicher Gnade, Gnade Gottes für die reine Seele, das eigene Gewissen, o.ä., vgl. Emblemata 1967, Sp. 732-733) deutet auf Johann Nepomuk. Schade, dass der erwähnte Pittoni-Nachstich von Pietro Monaco von 1729 nicht dazu abgebildet wurde, um mögliche Einflüsse, Vorbilder kenntlich zu machen.

Mit Kat. 139 und 140 wendet sich Lechner einem Bildpaar 'Johannes der Täufer vor Herodes' bzw. 'Johannes der Evangelist vor Kaiser Domitian' zu, das sich über den Namen Johannes (man kann fast schon von einem Faible Holzers für seinen Namenspatron sprechen) hinaus sich auch durch die Bibelzitate zu Sünde, Moral und Herrschaft verbinden lässt. Der ikonographischen Bestimmung Lechners ist eigentlich nichts hinzuzufügen. Man erfährt allerdings nicht, welcher Universität die Blätter zugewiesen werden können. Bei Rapps Sammlung tauchen sie erstaunlicherweise nicht auf. Die Mezzotintos werden von Lechner wohl zu Recht 1733 bzw. 1733 (?) datiert, ähnlich auch die sich zu denkenden Vorlagen Holzers.

Es gibt noch ein zweites Bildpaar mit dem Einbau von modischer Stuck-Schnitz-Ornamentik, der Rocaille, unter Kat. 141 und 142. In comichafter, sprechblasenartiger Weise wird bei ersterem dem in seinem Open-Air-Studierbereich sitzenden Franz Xaver

die Pilger-Missionsreise-Utensilien überbracht und er wird zum Aufbruch gedrängt. Über dem früher auch als Christoph Columbus angesehenen Jesuitenheiligen kniet ein Atlant mit der Weltkugel, was Lechner an das Ende der Welt und die Säulen des Herkules erinnert (und warum eigentlich nicht an die Christophorus-Legende?). Vielleicht ist aber eher allgemein die Last, die Schwere der Aufgabe für den bislang nur theoretisierenden (nach Lechner: die Reise vorbereitenden) spanischen Edelmann angedeutet. Leider ist der erwähnte auf April 1732 datierte Alternativentwurf mit einem stehenden Franz Xaver nicht abgebildet, den auch Rapp unter HB 15 nicht erwähnt und so von einem Spätwerk 1738 ausgeht.

Auch das Gegenstück mit dem 'Ignatius von Loyola' (Kat. 142) datiert Lechner nicht nur deshalb wohl zu Recht auf 1733. Gegenüber dem sitzenden 'Landvermesser' ist hier der stehende, vornehme 'Himmelvermesser' dargestellt. Lechner hält die Betrachtung des Zodiak, die Engelsfigur mit der Kanonenkugeln abwiegenden Waage und den auf das Herz des Ignatius funkenden, sechseckigen Fixstern mit dem IHS-Monogramm für die Vision der am 23.5.1521 erlittenen Verwundung mit folgender Bekehrung. Da das Sternkreiszeichen Waage aber bei September/Oktobre steht, könnte man eher an die Bulle: 'Regimini militantis ecclesiae' vom 27. September 1540, der päpstlichen Bestätigung des Jesuitenordens, denken. Bei Rapp 2009: HB 14 und 15 findet sich keine weitere Erklärung ausser der Widmung mit den Hinweisen auf die an der Jesuitenuniversität betriebenen Wissenschaften wie Mathematik und Physik.

Unter Kat. 143 befasst sich Christoph Nicht mit einer dazugehörigen, von Augsburg erworbenen Zeichnung, die er zu Recht mit 'Der Astronom' betitelt, und die er Holzer mit Fragezeichen zuschreibt. Er erkennt, dass es sich um eine beschnittene (etwas oben und vor allem rechts) Variante von Kat. 142 handelt. Er hält die Signatur „Holzer“ für echt bzw. zumindest nicht für nachträglich und die Zeichnung möglicherweise für ein Original bzw. eine sehr nahe Kopie der Holzerschen Thesenblattvorlage. R. Biedermann (Gottfried Eichler d.J.) und Gode Krämer haben schon früher für eine Kopie plädiert. Die Feingliedrigkeit, Körperlosigkeit und die sekundäre Profanisierung sprechen eindeutig gegen eine Originalzeichnung von Holzer.

Bei der folgenden Kat. 144 'Benedikt als grosser und weiser Architekt des Benediktinerordnes' fragt sich der Rezensent, ob Holzers Erfindung schon im Hinblick auf das Thesenblatt erfolgt ist, oder ob nur ein Gemälde für einen Benediktinerkonvent z.B. Augsburg von Philipp Andreas Kilian 1734/35 gestochen wurde, was auch die gerahmte Anlage etwas nahelegt. Was die Gebrüder Klauber später ausser dem unteren Teil noch

überarbeitet haben, liesse sich nur unter der Lupe nachprüfen. Rapp hält das doch noch sehr bergmüllerhafte Thesenblatt für ein Spätwerk 1739/40 wegen aber nicht nachvollziehbarer Bezüge zu Münsterschwarzach. Der inhaltlichen Klärung durch Lechner ist nichts hinzuzufügen.

Auch Kat. 145 'Verehrung des Christus am Kreuz durch die geistlichen und weltlichen Stände' nach Offb. 5,9 bietet keine ikonographischen Probleme. Während anfänglich noch bei dem Heiss-Mezzotinto-Blatt von 1735 Bergmüller als Erfinder und Holzer als Zeichner gemeinsam firmieren, ist Holzer ab 1739 getilgt. Man kann sich bei dem langweiligen, schwunglosen und kleinteilig-detailrealistischen Blatt Holzer nur in seiner ersten Zeit bei Bergmüller vorstellen. Rapp nimmt unter HB 3 1733 für den Entwurf an. Der Rezensent würde fast noch für einen früheren Zeitraum von 1730/31 plädieren. Rapp verweist auch noch auf eine van Dyck-Vorlage, die zumindest Franz Anton Maulbertsch gute Dienste geleistet hat.

Das nächste Thesenblatt 'Hl. Johannes Nepomuk als Patron Böhmens' (Kat. 146) von Gottlieb Heiss nach Zeichnung Holzers ist gegenüber Kat. 138 eindeutig im Sinne von Lechner zu deuten. Das Blatt wurde 1735 in Prag verwendet. Der Entwurf Holzers dürfte deshalb um 1734 anzusetzen sein wie auch Rapp unter HB 5 annimmt. Seine Vermutung, dass hier im unteren Bereich die erstmalige Verwendung der Rocaille bei Holzer festzustellen wäre, ist auch nach den Datierungen von Kat. 138-142 sicher nicht zutreffend.

Noch ein weiteres, wohl ebenfalls für Prag gedachtes Thesenblatt 'Johann Nepomuk vor König Wenzel IV' (Kat. 147) von Gottlieb Heiss um 1735/36 befasst sich mit dem noch relativ 'unverbrauchten' Heiligen seit 1729. Lechner hätte hier fast wieder den 'Herkules christianus' bemühen können, da Johann Nepomuk vor die Wahl von Folter, Martyrium und Geld, Macht gestellt wird. Ansonsten bietet sein Text eine ausreichende Erklärung des Bildes. Rapp nahm es nicht in seinen Thesenblatt-Katalog auf. Lechner datiert es auf 1735/36. Die stilistische Verwandtschaft mit der 1733 datierten Kat. 139 legen eher diesen früheren Zeitraum nahe.

Unter Kat. 148 und dem Titel 'Maria als Königin der Apostel' ist ein vom Holzer-Freund Johann Elias Ridinger verlegtes Thesenblatt eingereicht, das keiner Universität zugeordnet werden kann bzw. vielleicht von keiner Universität angefordert wurde. Lechner lässt sich über die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten der Szene von Maria (eigentlich nicht gekrönt) mit der Trinität über den wie in einem Chorgestühl sitzenden Aposteln aus. Mit der in Stams befindlichen Blau-Grisaille-Skizze (Kat. 149) gewinnt man einen Eindruck

einer zumindest exklusiven Thesenblattvorlage Holzers. Lechner datiert den doch noch sehr bergmüllerhaften Entwurf auf ca. 1734/35.

Bei dem Mezzotino-Stich der Gebrüder Klauber von 1750 'Mariä Krönung' (Kat. 150) dürfte entweder der Holzer-Entwurf oder das ausgeführte, jetzt in Bobingen befindliche Altarblatt als Kopiervorlage gedient haben. Zumindest im Thesenblatt ist die Marienkrönung mit dem Hohen Lied verbunden wie der Autor anführt.

Unter Kat. 151 wird ein blaagedrucktes Blanco-Thesenblatt 'Vermählung Mariens' des Christian Rugendas geführt, das auf ein von Mick 1736 datiertes Gemälde zurückgehen soll. Leider nicht abgebildet ist ein Pendant 'Vermählung der Hl. Katharina mit dem Jesuskind' (Rapp: HB 10) zu dem - ebenfalls nicht abgebildet - eine Ölgrissaille in Blau auf Papier (!) in momentan nicht feststellbarem Privatbesitz existiert. Man darf wohl etwas ähnliches auch für Kat. 151 erwarten. Das Interessanteste sind hier die zum Betrachter blickenden Tempeldiener im Hintergrund fast in der Bildmitte, die sicher auf italienische Anregungen zurückgehen.

Als vorletztes Thesenblatt bringt Gregor Martin Lechner den 'Tod des Hl. Franz Xaver' (Kat. 152) herausgegeben von Johann Elias Ridinger nach einer gemalten Holzer-Vorlage. Das Blatt ist zumindest seit 1737 in Verwendung in Prag. Die inhaltlichen Erklärungen des Autors sind zusammen mit der Titeltartusche völlig ausreichend. Zum Schluss erwähnt er wie Rapp HB 13 den bekannten Prototyp des 'Tod des Hl. Franz Xaver' von Giovanni Battista Gaulli.

Am Schluss der Thesenblätter und des Kataloges steht mit Kat. 153 ein Exemplar des ab 1735 gedruckten Salzburger Wappenkalenders, der von Jakob Andreas Friedrich gestochen und bei Labhardt gedruckt wurde. Wie viel Holzer als Entwerfer 1733/34 von den erwähnten 2224 fl.- bekommen, ist leider unbekannt. Die von Lechner vorgetragenen inhaltlichen Erklärungen des Kalenders lassen sich an der kleinen Abbildung leider nicht richtig nachvollziehen. Lechner verweist noch im Vergleich auf den 1732 entworfenen Wappenkalender von Augsburg (Kat. 20) und nicht direkt überprüfbar auf Entsprechende in Fulda bzw. im Fürstbistum Bamberg. Für einige nicht aufgeführte Thesenblätter (z.B. Rapp: HB 1, HB 2, HB 6, HB 8, HB 17) muss man Lechners eigenen Aufsatz bzw. Rapps Sammlung bemühen.

Das Begleitbuch wird durch ein von Wolfgang Wallenta zusammengestelltes Verzeichnis der abgekürzten „Literatur“, einen Bildnachweis und eine nützliche Auflistung der Exponate nach Ausstellungsorten komplettiert.

Wenn man am Ende dieser langen und teilweise Buch-bedingt etwas redundanten und putativen Anmerkungen ein Fazit ziehen soll, so sind/waren diese Ausstellungen sehr verdienstvoll und das Begleitbuch sehr wichtig trotz aller hier vorgebrachten Kritik auch als eine Art Vorstufe, Bausteinsammlung zu einer umfassenden Monographie über Holzer, die aber nach Auffassung des Rezensenten wegen Notwendigkeit einer inneren Konsistenz, höchstens von zwei Personen erarbeitet werden sollte und kann. Es müssen dann in nachvollziehbarer stilistisch-chronologischer Reihenfolge alle bekannten auch verschollenen und hier nicht ausgestellt und abgebildeten wie z.B. die skizzenhafte, freskoartige 'Vision des Hl. Augustinus' wohl von 1734/35, seit 1872 im Crocker Art Museum, Sacramento, (Fig. 3) versammelt werden. Auch die Synopse des Lebens müsste durch Überprüfung und Nachforschung von weiteren archivalischen Dokumenten auf eine noch präzisere Basis gestellt werden. Die Legendenbildungen wie die verweigte Hochzeit bedürfen der Abklärung. Die hier zahlreich, aber natürlich nicht komplett versammelten Quellen sollten so auf ihren Informationsgehalt, Zuverlässigkeit und ihre Filiation nochmals kritisch überprüft werden. Die grösste Schwierigkeit und damit Leistung für jeden, der sich daran versuchen will, ist es, Holzers stilistische Entwicklung zwischen 1729 und 1740 und vor allem in der entscheidenden Phase zwischen 1729 und 1732 plausibel nachzeichnen. Hinzu kommt noch das Fehlen von zusammenhängenden und verlässlichen Monographien von Johann Georg Bergmüller und zahlreicher weiterer Künstler des Augsburger Umkreises. Selbst für den Kenner und Barockspezialisten wäre es hilfreich, Holzers Stellung innerhalb Augsburg (Bergmüller, Scheffler, Günther, Göz, Wolker) aber auch gegenüber München (den flächig-dekorativ-venezianischen Amigoni und Zimmermann; dem plastisch-römischen Asam), Wien (dem neapolitanisch-venezianischen Daniel Gran und dem expressiveren Paul Troger) oder innerhalb Süddeutschlands (z.B. der von Amigoni beeinflusste Fr. J. Spiegel), zu bestimmen, ja sogar im internationalen Vergleich wie mit dem comaskischen Wandervirtuosen Carlo Carlone und natürlich den Zeichnung und dekoratives Kolorit verbindenden Veronese-Nachfolger Giambattista Tiepolo, um hier nur den Bereich Freskomalerei zwischen 1730 und 1740 zu nennen und die französischen, höfischen Rokoko-Einflüsse/Elemente zu übergehen.

Auch die immer wieder genannten Beziehungen zu Rembrandt, Rubens, vanDyck und Watteau müssten nochmals auf den Prüfstand. Der Rezensent ist immer noch verwundert, dass es den vielleicht etwas zu sparsamen Tiroler Holzer z.B. von Meran aus nicht auch

nach Italien gezogen hat.

Zum jetzigen Erkenntnisstand scheint es, dass Holzer anfangs Bergmüllers barockklassizistische Formelhaftigkeit aufgenommen hat, um dann diese Einflüsse aber schnell über eigenes Naturstudium, aufmerksame Naturbeobachtung in einem imaginativen Verarbeitungsprozess auch mit dem christlich-mythologischen Gedankenapparat weiter zu entwickeln. Der Ergebnis ist vor allem im Detail eine manchmal genartige Lebendigkeit und Individualität. Hier zeigt sich wohl Holzers auch schon von seinen Zeitgenossen erkannte Leistung: 'sein Genie'.



Fig. 3: Vision des Hl. Augustinus. Sacramento, Crocker Art Museum

(Stand: 30. November 2010 – Änderungen vorbehalten)

Nachtrag:

In den soeben ausgelieferten 'Salzburger Barockberichten' 59/60, Salzburg 2012, S. 743-

748 mit fünf Abbildungen findet sich nun ein interessanter Aufsatz von Josef Straßer: "Johann Evangelist Holzer (1709-1740) und Josef Anton Merz (1681-1750) - Neufunde", vor allem zu den Anfängen des aus Tirol stammenden Augsburger Malers. Als erstes (Abb. 2) wird eine im Figürlichen etwas unbeholfene, ja verzeichnete Skizze im Heimatmuseum Wasserburg (Inv.Nr. 1583) vorgestellt für (oder frei nach?) das (dem) Altarbild 'Hl. Antonius von Padua als Patron der Bedrängten' in der Straubinger Schutzengelkirche (früher Franziskanerkirche) (Abb. 3) angeblich von Holzer aus dem Jahre 1729 und als sein Gesellenstück angesehen, das farblich und kompositionell aber eher älter oder wie früher entstanden wirkt. Straßer weist auf die Unterschiede zwischen beiden Fassungen und eine gewisse (aber nicht zwingende) Verwandtschaft mit Johann Georg Bergmüllers schon 1717/18 für Kloster Ochsenhausen entstandenem, thematisch vergleichbarem Gemälde hin. Diese Verbindung ergibt sich für Straßer dadurch, dass Nikolaus Auer dieses Gemälde bei Bergmüller gesehen, kopiert und später sogar an seinen Sohn Johann Anton Auer (1720-1750), der später einen Nachstich anfertigte, weitergegeben habe.

Dass auch der Straubinger Maler Josef Anton Merz (1681-1750), der damalige Werkstattinhaber und bei der Ausmalung der Klosterkirche von Oberalteich Letztverantwortliche, nicht für diese "Verbesserungen" (gegenüber dem Entwurf) verantwortlich gemacht werden kann, begründet etwas unverständlich Straßer mit einer weiteren bislang unbekanntem Ölskizze auf Leinwand in Privatbesitz (Abb. 1), die er Joseph Anton Merz selbst zuschreibt und 1726/27 datiert, da sie für die 1727 begonnene Ausmalung der ehemaligen Seelen- später Taufkapelle in Oberalteich bestimmt gewesen sei. Das Thema benennt er als "Arme Seelen im Fegefeuer, die durch die Weisungen der Kirche (Benediktiner) die himmlischen Freuden erreichen" würden. Die geschmückte, einer Maria ähnliche Zentralfigur in einem kirchen- oder palastähnlichen, untersichtigen Innenraum scheint weniger die 'Kirche' oder Ecclesia' (ohne Kreuz, Kelch u.ä.) zu sein als eine Personifikation der 'christlichen Tugend der himmlischen Liebe'. Ihr werden drei Kronen, eine Kette (Rosenkranz?) und Ring überreicht, umgeben von einem Benediktiner mit Goldschale (?), einem Weltpriester im Chorrock und mit Buch, der von einem goldenen, reliefverzierten Säulen-Stumpf (?) ein blaues Tuch abzieht. Auf einer rampenähnlichen Ebene befinden sich ein Kleriker mit Buch, ein Kardinal (?) mit weisser Stola, ein weiterer Bischof oder infulierter Abt, während zwei Priester in Pontifikalkleidung die 'communio' von Brot (Leib) und Wein (Blut) an bedürftige Sünder im Fegefeuer austeilten oder vergießen. Ein arme sündige Seele scheint mit einem weissen Zettel (der

Beichte und der Wünsche) zu winken. In der Mitte schwebt eine gereinigte 'Seelengestalt' mit Blumen und weisser Stola (wohl kein Skapulier) nach oben. Was nun nicht nur im Detail dargestellt sein mag ('Das erlösende Liebesmahl' o.ä.), die Skizze ist ein planimetrischer Entwurf für ein Deckenbild eines apsisähnlichen Raumes. Er stammt aber, wenn man die viel schwächeren, an Hans Georg Asam erinnernden Malereien in Oberalteich heranzieht, sicher nicht von Merz, sondern von Holzer und eher aus der Zeit um 1730 (oder sogar noch später?).

Etwas schwächer erscheint eine weitere in Privatbesitz befindliche, miniaturhafte Ölskizze (für eine Radierung oder Stich?) auf Papier (Abb. 4) angeblich aus dem Jahre 1731 mit der Signatur "J. HOLZER" und von Tiroler Provenienz. Wieder soll die "Ecclesia" immer noch ohne Kelch aber mit goldenem Gürtel und weiss-blauem Gewande in der oberen Hälfte schwebend auftauchen. Aber es dürfte sich wegen des Augendreiecks über dem Kopf um die 'göttliche Providentia' handeln, über der die 'Fama' mit der Trompete des Ruhmes und dem Kranz der Ehre fliegt, der auf/über ein Monument mit dem bekrönenden Büstenaufsatz der 'Bildungsgöttin Minerva' gehalten wird. Das Monument zeigt leicht verdeckt ein ovales goldenes Schild oder Medaillon einpasst zwischen Voluten ähnlichen Gebilden oben mit Maske. Straßer erkennt in dem Feld folgende Akronyme: "R. P. Sc. A. / D. D. P. V. / I. B. M, was er mit Unterstützung von Franz Albrecht Bornschlegel mit: "R(everendo) P(atri) S(an)c(ti) A(bbas) / D(omino) D(omino) P(ater?) V(enerabilis?) / I(ohann) B(aptist) M(urr) nicht ganz in sich stimmig aufzulösen versucht. Eigentlich müsste alles als Widmung (an Murr) in den Dativ gesetzt werden: 'Reverendo Patri Sancto Abbati / Domino Domino Patri Venerabili / Johanni Bapitastae Murr(o?)'. Dass der Widmungsempfänger am Ende steht ist oder wäre auch sehr ungewöhnlich. Eine andere Lesart als Formel eines Weihenden konnte so aussehen: ' ... / Donum Dedit Pro Veneratione (?)/ Johann Baptist Murr'. Das Bildchen sei als eine Huldigung an den Abt Johann Baptist Murr (1666-1732) von Kloster Marienberg gedacht und Holzers Aufnahme gesuch vom 14. September 1731 "beigeschlossen" gewesen. Die vom Füllhorn einer weiblichen, Mauer ähnlich bekrönten, auf einem Felsen knienden Figur (Rhea? auch im Sinne von Land, Region?) zeige auf eine von der hier jetzt als 'Providentia' angesehenen Gestalt gehaltenen, Gold durchwirkten (auriphrygiata) Mitra (und nicht auf das Monument), auf die der dem Füllhorn entnommene Edelstein übergehen soll (Mitra pretiosa) als "Zeichen für den gewünschten Aufstieg des Abtes oder möglicherweise für den "Empfang "höherer Weihungen" allerdings noch kurz vor dem Tode (1732) als "persönliche Reverenz", wohl im Sinne von ihm als Schmuckstück, Zierde des Prälaten-

oder Klerikerstandes. Eine Rangerhöhung des für die Förderung der Bildung vornehmlich sich einsetzenden Abtes Murr ist aber nirgends erwähnt. Auch dass der gekrönte, wie Chronos geflügelte, doppelköpfige Janus (Gott des Jahres, Klugheit, der Vergangenheit und der Zukunft ...) mit seinem auffälligen blauen Mantel (des Tag-Nacht-Himmels?) der niedergehaltenen Parze (Atropos) mit der Schere und dem Lebensfaden ("langes 'weltliches' Leben" des Abtes) sogar in die Parade fahren kann, mutet wie das ganze Profan-Mythologisierende oder Antikisierende ohne Abts- oder Klosterwappen bei einem Abt eines landsässigen Klosters doch recht seltsam an.

Straßer vergleicht das kleine Bild noch mit einer im Augsburger Museum befindlichen, etwas grösseren Ölskizze (Abb. 5) - anscheinend aber doch nicht auf Papier, wie er vermutet - , die bislang entweder mit dem 20. Hochzeitstag des Ehepaares Bergmüller oder mit der (unglücklichen) Bewerbung um die Hand der Tochter Bergmüller gedeutet wird und auch sonst 1731 datiert werden könne. Der angeführte schwarze Rand (vielleicht für die graphische Umsetzung) auf beiden Skizzen, nach dem "beide Arbeiten annähernd gleichzeitig entstanden" sein müssten, ist auf den beigegebenen (beschnittenen) Abbildungen leider nicht erkennbar. Figürlich, zumindest formal ergeben sich obwohl von annähernd gleicher Grösse doch gewisse Unterschiede, sodass eine gleichzeitige Entstehung nicht wirklich zwingend erscheint. Auf alle Fälle zeigen beide Skizzen mehr den profan-allegorisierenden Holzer, und man hofft noch auf weitere Funde.

(Stand: 17. August 2012 – Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de