

Die Malerei des Barock in Ellwangen

Von Bruno Bushart

Die Formulierung des Themas legt den Verdacht lokalpatriotischer Schönschreibung nahe, zumal da der Autor tatsächlich aus Ellwangen stammt. Aufgabe dieses Überblicks – mehr zu geben erlaubt der Platz nicht – ist es nur, den Nachweis zu erbringen, daß das Thema eines eigenen Kapitels innerhalb der schwäbischen Kunstgeschichte würdig ist. Das mag genügen, um anlässlich des großen Jubiläums darüber zu berichten.

Die Malerei des Barock zog in Ellwangen zusammen mit der Baukunst dieses Stils ein. Aus ihrer Frühzeit hat sich wenig erhalten. So wissen wir nicht, ob sich unter den „Welschen“, die um 1633 die Stadtpfarrkirche St. Maria „auf damalige Art mit drei Gewölben und Säulen samt Dachstuhl“ gebaut hatten, auch Maler befanden oder ob die sicherlich anzunehmende, 1752 ersetzte malerische Ausstattung von einheimischen Kräften ausgeführt worden war¹. Jedenfalls wurden die 1644/45 von dem welschen Baumeister Juan Modes errichteten Nebengebäude der ersten steinernen Wallfahrtskapelle auf dem Schönenberg samt dieser im Jahre 1648 von dem Maler Johann Ulmer aus Schwäbisch Gmünd mit Wand- und Deckenbildern geschmückt². Von der „Himmelfahrt Marie“ und den musizierenden Engeln im Gewölbe, den „Historien aus unser Lieben Frau leben“ in den Nebenkappen und der „histori dess Englischen Gruß“ auf der hinteren Wand, die „mit einem absonderlichen Perspectivi“, als „Perspektivische Cämmern oder Sää“ oder als „über sich stehender Perspectivi“ zu machen waren, zeugt nur noch ein 1930 freigelegter schmaler Streifen Wandmalerei in der Annakapelle der bestehenden Kirche, ein offenbar wenig bedeutendes Werk, das trotz der Anweisungen des Auftraggebers eher noch dem provinziellen Manierismus angehört als dem Barock. Ähnlich bescheiden in der Qualität sind die drei Altarblätter von 1627 in der Schloßkapelle, deren Maler bis jetzt nicht bekannt ist. Das linke mit der Madonna in der Glorie besitzt allerdings einigen historischen Wert, da es im unteren Teil Stadt und Schloß Ellwangen im damaligen Zustand getreu wiedergibt. Auch die Auflösung des Monogramms R W 1625 auf der „Auferstehung Christi“ im nördlichen Nebenchor der Stiftskirche ist bisher nicht gelungen.

Erst mit dem zweiten größeren Bauunternehmen des Barock, der teilweisen Barockisierung der Stiftskirche in den Jahren 1661/62, mehren sich die Nachrichten über Malereien und Maler³. Das 1875 entfernte und seitdem verschollene Hochaltarblatt mit der Überschrift „St. Vito S. S. Sulpitio et Serviliano M. M. D. D.“, mit der Marter der genannten Heiligen und St. Veit im Kessel⁴ wurde 1662 bei dem „Mahler zue Constanz“ abgeholt. Es ist möglich, doch vorerst nicht zu beweisen, daß damit der Konstanzer Maler Johann Christoph Storer (1611?–1671) gemeint sein soll, der damals als „Alemaniae Apelles“ der Maler schlechthin von Konstanz war.

Zwei weitere, im 19. Jahrhundert entfernte Bilder der damaligen Altarausstattung wurden im letzten Krieg zusammen mit der spätgotischen St. Martinskirche in Stuttgart-Bad Cannstatt zerstört: das Blatt mit der Vermählung Mariae hatte der Augsburger Jonas Umbach (1624–1693), ein berühmter Zeichner und Radierer, wahrscheinlich auch Kammermaler des dortigen Bischofs, im Jahre 1662 geschaffen; das zweite, Kaiser Heinrich am Grabe des hl. Wolfgang darstellend, war von dem Rubens-Nachfolger Oswald Onghers (1628–1706) in Würzburg 1664 gemalt worden. Das G M T 1663 signierte Blatt des (älteren) Johannesaltars im nördlichen Querschiff mit der „Einhauptung des Täufers“ stammt von Georg Michael Tag (nachweisbar bis 1689), der auch die Flügelbilder der damaligen Orgel „in- und auswendig“ mit Ölfarbe zu malen hatte. Tag, der als „Maler allhier“ bezeichnet wird, verließ offenbar später Ellwangen und wurde bischöflich augsburgischer Hofmaler in Dillingen. Seine Kunst steht unter dem Einfluß Caravaggios, vielleicht über Deutschitaliener, wie Carl Loth vermittelt.

Unbekannt dagegen ist der Urheber des qualitätvollen Barbarablattes im südlichen Querschiffaltar, das aus derselben Zeit stammen dürfte. Wenige Jahrzehnte später malte der aus Mergentheim gebürtige, seit etwa 1670 von Bregenz aus vornehmlich für die Klöster und Stifte Oberschwabens tätige Matthäus Zehender (1641–1697) drei der Gemälde in den Querschiffen mit Darstellungen des Martyriums der Ellwanger Stiftsheiligen (1685), während der Meister des vierten Bildes dieser Reihe nicht überliefert ist.



1. Melchior Steidl, Tempelgang Mariae. Graph. Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

Außerdem wissen wir, daß Zehender damals auch den Fürstpropst Heinrich Christoph von Wolframsdorf porträtierte, doch ist das Bildnis nur noch aus einem Augsburger Nachstich des Lucas Kilian bekannt⁵.

Den Höhepunkt erreicht die Malerei im Zusammenhang mit dem bedeutendsten Bauunternehmen des Barock in Ellwangen, der 1682 begonnenen, nach dem Brand von 1709 erneuerten und 1729 geweihten Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg. Obgleich es immer noch nicht möglich ist, die Meister sämtlicher mit dem Bau in Verbindung stehenden Gemälde zu bestimmen, läßt sich heute doch bereits sagen, daß sich einige der besten deutschen Maler ihrer Zeit daran beteiligt oder sich darum beworben hatten. Zwar hat sich die alte Vermutung, der Freskoschmuck der Kirche sei das Werk C. D. Asams, als unrichtig herausgestellt. Nachdem aber der uns später noch beschäftigende Asamschüler C. T. Scheffler 1728, d. h.

noch zu Asams Lebzeiten, ausdrücklich angibt, er habe die Kunst des Ölmalens „bey dem Berühmten Virtuosen Herr Asam zu München wie Folgendes zu Mergenthal (Mergentheim), Schleissheim, Ellwangen und Allersbach (Aldersbach) etliche Jahr lang practiciert“⁶, Schleissheim und Aldersbach jedoch als Arbeitsstätten C. D. Asams zwischen 1720 und 1721 bezeugt sind, ist mit der Möglichkeit einer heute nicht mehr nachweisbaren Tätigkeit des „Berühmten Virtuosen“ um 1720 in Ellwangen zu rechnen. Darin bestärkt uns die Vermutung W. Brauns, daß Scheffler, damals sicher noch unselbständiger Mitarbeiter Asams, um 1720 bereits in Ellwangen gearbeitet habe⁷.

Die 44 größeren und kleineren Fresken in der Schönenbergkirche jedenfalls schuf der aus Innsbruck stammende, in München ansässige Melchior Steidl in den Jahren 1711/12, ebenso das Ölbild des 1709 zerstörten Barbara-Altars. Steidl, dessen Rang neben



2. Antonio Bellucci, Johannes der Täufer. Schloßkirche Friedrichshafen.

Asam und Rottmayr lange unterschätzt war, zählt zu den am meisten beschäftigten Malern seiner Zeit. Die Hauptstationen seines Schaffens außer Ellwangen sind St. Florian, Kremsmünster, Lambach, Bamberg, Würzburg, München, Augsburg, Mainz. Ein glücklicher Zufall hat sogar fünfzehn seiner Entwürfe für die Arbeiten auf dem Schönenberg erhalten⁸. Sie sind heute über halb Europa zerstreut, in deutschem, österreichischem, schweizerischem, englischem und ungarischem Besitz. Weitere mögen eines Tages noch zum Vorschein kommen. Auch die hier abgebildete signierte Federzeichnung mit dem „Tempelgang Mariae“ im Besitz der Graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie (Abb. 1), auf die Dr. H. Geissler aufmerksam gemacht hat, dürfte als sechzehntes Blatt in diesen Zusammenhang gehören⁸. Die Ausführung der Kreiskomposition im Mittelschiff der Schönenbergkirche hält sich, wie häufig bei Steidl, nicht genau an die querovale, seitenverkehrte Vorzeichnung.

Für das eine der beiden großen überdimensionalen Hochaltarblätter, die „Anbetung der Hirten“, und

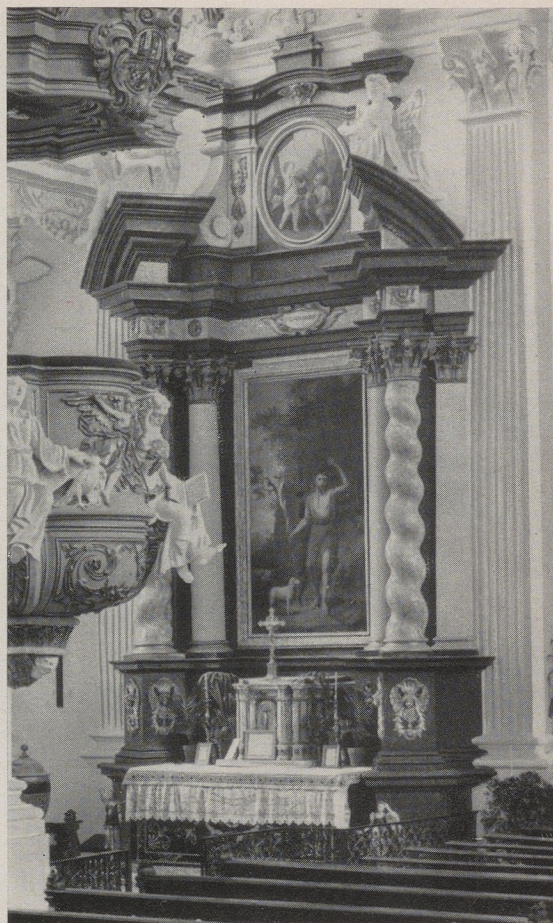
für das ehemalige Blatt des Johannesaltars in der östlichen Seitenkapelle auf der Nordseite ist der damals am kurfürstlichen Hof zu Düsseldorf tätige Venezianer Antonio Bellucci (1654–1727) bezeugt, einer der angesehensten Meister der venezianischen Schule vor Tiepolo und wie dieser mit Aufträgen der Potentaten des barocken Europa überhäuft⁹. Während sich das Hochaltarblatt, das erst 1719 in Ellwangen eintraf, noch am ursprünglichen Ort befindet, gilt das Bild des Johannesaltars von 1714 als verschollen. Friedrich II. von Württemberg, damals noch Kurfürst, hatte es 1803 anlässlich der Huldigung in Ellwangen gesehen und durch das gegenwärtige Altarblatt, das Conrad Huber von Weißenhorn im Jahre 1810 malen mußte, ersetzen lassen. Nach einer Notiz Stubenvolls kam das Original nach Ludwigsburg, doch konnte weder dort noch in den Staatlichen Kunstsammlungen trotz langen Suchens eine Spur davon entdeckt werden. Schließlich fand ich es im vergangenen Jahr in der ehemaligen Prioratskirche Buchhorn, der heutigen Schloßkirche in Friedrichshafen, einem mit der Schönenbergkirche eng verwandten Bauwerk der „Vorarlberger Schule“, wo es sich an derselben Stelle wie ehemals in Ellwangen auf dem östlichen Altar der Nordseite befindet (Abb. 2). Der Meister des Friedrichshafener Bildes war bisher nicht bekannt; es galt als ein Werk des frühen 19. Jahrhunderts. Daß es sich um das gesuchte Ellwanger Altarblatt handelt, geht nicht nur aus der stilistischen Verwandtschaft mit Belluccis Hochaltarblatt von 1719 hervor, sondern vor allem aus der nahezu wörtlichen Übereinstimmung mit Hubers Ellwanger Kopie von 1810 (Abb. 3). Trotz der Beschädigung beim Brand der Friedrichshafener Kirche 1944 geht von dem Gemälde heute noch, besonders beim Vergleich mit der schwachen Ellwanger Kopie, eine so starke Wirkung aus, daß der Wunsch des damaligen Landesherrn zu verstehen ist, dieses Werk der Hofkirche (seit 1812) der nach ihm benannten Bodenseestadt einzuverleiben.

Das zweite Hochaltarbild der Schönenbergkirche, das, auf der Rückseite des ersten befestigt, dem Wechsel des Kirchenjahrs entsprechend gedreht werden kann, ist für den Breslauer Hofmaler J. Classen gesichert und datiert 1715. Dieses Monumentalgemälde, das die bisherige Forschung an Tizians weltberühmte Assunta in Venedig erinnerte, ist eine getreue Kopie des Hauptwerks des schlesischen Malers Johann Michael Willmann (1630–1706). Das Original schmückt den Hochaltar der Zisterzienser-Klosterkirche zu Leubus in Schlesien von 1683. Die Ellwanger Wiederholung ist gewiß nicht nur auf den Ruhm des – mehrfach kopierten – schlesischen Vor-

bildes zurückzuführen, sondern folgt darin einem barocken Usus. Wie etwa in den Fresken F. J. Spiegler in der Klosterkirche zu Zwiefalten der bedeutendsten Stätte der Marienwallfahrt im Abendland gedacht wird, so finden sich auch in der Schönenbergkirche allenthalben Bezüge zu auswärtigen Gnadenorten, zu Altötting, Loretto, Leubus; selbst Spanien ist durch die Alabasterkopie eines dortigen Gnadenbildes vertreten.

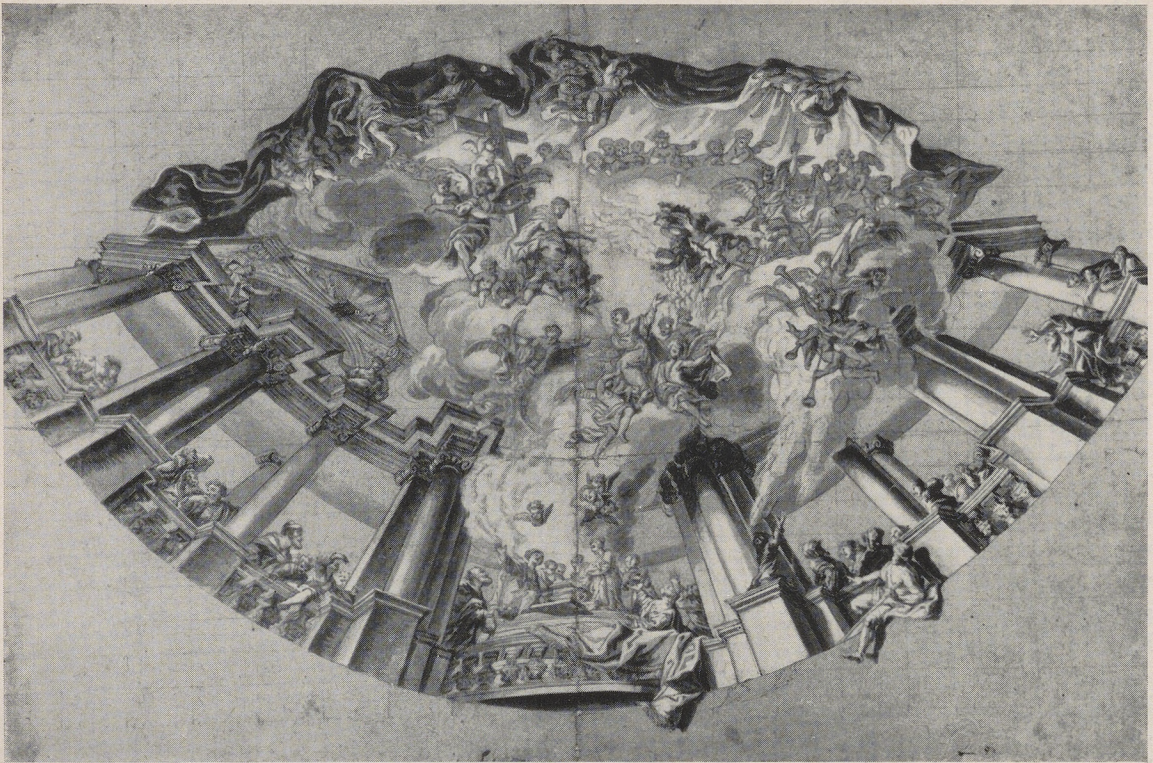
Aus den übrigen Altarblättern der Schönenbergkirche seien die beiden in den alten Flügelräumen der Gnadenkapelle, die der Augsburger Maler J. M. Schmidner 1684 geschaffen hatte, hervorgehoben, ferner das Bild des Barbara-Altars von Melchior Steidl 1711 und das des Stanislaus-Altars von Christoph Thomas Scheffler 1733 (?). Die Malereien in den fünfzehn Stationskapellen entlang dem Wallfahrtsweg, die Geheimnisse des Rosenkranzes darstellend, waren ursprünglich als große Leinwandbilder ausgeführt von einem der fruchtbarsten und wichtigsten Künstler des süddeutschen Barock, dem Augsburger Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller (1688 bis 1762), der dafür 1734 insgesamt 60 fl. erhielt. Da sie in den nach Westen geöffneten Kapellen unter Wetterunbilden und Feuchtigkeit stark zu leiden hatten, wurden sie in das Priesterseminar (Exerzitienhaus) des Schönenbergs überführt, wo jetzt noch ein Teil von ihnen, nur schwer erkennbar und stark beschädigt, in der Kapelle aufgehängt ist. An ihre Stelle traten Wandfresken, für die bald der Ellwanger Hofmaler Edmund Wiedenmann, bald der ebenfalls in Ellwangen ansässige Maler Johann Nepomuk Nieberlein beansprucht werden. Wahrscheinlich wurden sie 1747 von Wiedenmann ausgeführt, wenige Jahrzehnte später von Nieberlein bereits restauriert und dabei weitgehend neu gemalt, wie dies im 19. und 20. Jahrhundert noch mehrere Male geschehen mußte.

Damit sind wir bei der Frage nach dem Anteil der einheimischen Ellwanger Künstler an den damaligen Unternehmen. Im allgemeinen wurden sie nur für kleinere Aufträge berufen, während die größeren – woraus der ihnen zugestandene Rang hervorgeht – auswärtigen Künstlern anvertraut blieben. Dennoch dürfte auch hierbei noch mit mancher Überraschung zu rechnen sein. So war um 1670, also etwa zur selben Zeit, als Georg Michael Tag von Ellwangen nach Dillingen übersiedelte, in Konstanz ein Max Kaspar Hammel aus Ellwangen als Maler tätig, mit dessen Namen sich bisher keine Werke verbinden lassen¹⁰. Als Maler betätigte sich auch der bedeutendste Ellwanger Bildhauer, Melchior Paulus (1669



3. Conrad Huber von Weißenhorn, Johannes der Täufer. Schönenbergkirche Ellwangen.

bis 1745), der 1719 das Chorfresko in der Stiftskirche Wiesensteig und kurz zuvor wahrscheinlich Fresken im Kapitelsaal zu Zwiefalten ausgeführt hatte, um 1733 ferner die zerstörten Fresken in der Martinskirche zu Schwalsberg. Sein Sohn Servilianus Paulus (1703–1742) beteiligte sich mit C. Th. Scheffler an der (verschollenen) Altarausstattung der Ellwanger Jesuitenkirche und malte auch Altarblätter für die Stiftskirche. Der bereits genannte Ellwanger Hofmaler Edmund Wiedenmann (gestorben vor 1775), wohl ein Schüler des G. B. Götz in Augsburg, ist ebenfalls nur noch in wenigen Arbeiten faßbar, so in den flotten, leider verrestaurierten Fresken der Ellwanger Marienkirche von 1752, in dem 1911 in die Stiftskirche übertragenen ehemaligen Hochaltarblatt dieser Kirche mit der Himmelfahrt Mariae, in den



4. Christoph Thomas Scheffler, Himmelfahrt Mariae. Hist. Museum Frankfurt a. M.

Fresken der Kirche zu Stimpfach 1765 und einigen Zeichnungen.

Den beiden Malern *Koch*, Johann Georg (gest. 1799) und Joseph Anton (tätig Mitte des 18. Jhds.) sind mehrere gute Altarblätter in der Umgebung Ellwangs zuzuweisen, ferner die Kreuzwegsstationen in der Stiftskirche. Johann Nepomuk *Nieberlein* (gest. 1803), ausgebildet in Rom, malte 1774 die Deckenfresken in der Heiliggeistkirche zu Dinkelsbühl. Der seit 1777 von Wallerstein nach Ellwangen übersiedelte Anton *Wintergerst* (1737–1805) führte die Fresken in der Stadtkirche zu Aalen (1767) und in der Wallfahrtskirche zu Zöbingen (1783) aus. Nach dem Tode des Vaters seiner zweiten Frau übernahm er die bis in das 19. Jahrhundert hinein betriebene Fayencenfabrik in Schrezheim. Sein Sohn Joseph (1783–1867), von den Nazarenern als „deutscher Raffael“ gefeiert, wurde 1824 Inspektor der Düsseldorfer Akademie. Vor allem ist dem alten Wintergerst jene einzigartige Sammlung barocker Handzeichnungen im Ellwanger Schloßmuseum zu verdanken, die neben gehaltenen Arbeiten von Asam,

Baumgartner, Bergmüller u. a. Vorzeichnungen von fast sämtlichen in Ellwangen tätigen Künstlern, z. T. für inzwischen zerstörte oder verschollene Werke enthält und eine gute Vorstellung von dem vielfältigen Vorbildermaterial eines spätbarocken Lokalmalers vermittelt¹¹.

Einen letzten Höhepunkt erreicht die Barockmalerei in Ellwangen durch die Entwürfe und Fresken der beiden Asamschüler Christoph Thomas Scheffler (1699–1756) und Matthäus Günther (1705–1788). Scheffler beginnt seine von Trier bis Neisse, von Mainz bis Regensburg reichende Künstlerlaufbahn mit der Ausmalung des Fürstensaales sowie des Treppenhauses im Ellwanger Residenzschloß um 1725 und der Ellwanger Jesuitenkirche 1727. Beide Aufträge, insgesamt achtzehn Fresken, dazu sieben schon 1725 entstandene Altarblätter und vier Leinwandbilder, ferner ein Fresko in einem Ellwanger Privathaus, zeigen einen talentierten Anfänger, der vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckt. In der Jesuitenkirche wagt er es sogar, den Stuck in Malerei vorzutäuschen. In einer Nische mit seinem Monogramm



5. Christoph Thomas Scheffler, Himmelfahrt Mariae. Ehem. Jesuitenkirche Ellwangen.



6. Matthäus Günther, Stifter und Heilige. Detailskizze für das Ellwanger Kuppelmodell, um 1735. Graph. Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

stellt er in übermütiger Laune eine Allegorie der siegreichen Malerei dar, wobei die Schwesterkunst der Plastik Eselsohren erhält. Ähnlich unbekümmert zeigt er sich selbst, als Jüngling neben einem bärtigen Alten stehend, in einem blinden Fenster des Fürstensaals. Obgleich in der Komposition wie in der Farbigkeit allenthalben das Vorbild seines Lehrers C. D. Asam zu erkennen ist, erweist sich Scheffler in diesen Frühwerken in Vielem selbständiger und freier als in seinen späteren Arbeiten. Von der Sorgfalt der Vorbereitungen zeugen nicht nur eine Reihe von Zeichnungen in der Ellwanger Sammlung, sondern ein bisher nicht identifizierter Entwurf im Historischen Museum Frankfurt für das Chorfresko der Ellwanger Jesuitenkirche (Abb. 4). Das Zaghafte des Anfängers wird in dieser, die sphärische Wölbung der Apsis berücksichtigenden Federzeichnung deutlicher als in der virtuellen Ausführung (Abb. 5). Einen vorausgehenden flüchtigen Entwurf mit Bleistift besitzt das Ellwanger Schloßmuseum. Die nur teilweise erhaltenen Malereien in den Räumen des Jesuitenkollegs da-

gegen schuf der Dillinger Anton Haffer 1723. An den Malereien in der Jesuitenkirche beteiligte sich außerdem der Jesuitenbruder Joseph Firtmair aus Schwandorf (1702–1738), wie Scheffler ein Schüler C. D. Asams, dessen Hauptwerke sich in Rottweil (Fresken der Kapellenkirche 1727/33) und Rottenburg (Wegental) befinden.

Nach diesen Jugendarbeiten scheint sich Scheffler noch einmal, wenigstens vorübergehend, in Ellwangen aufgehalten zu haben. Davon zeugt das Altarbild von 1733 in der Schönenbergkirche, vor allem aber eine ebenfalls in Ellwangen aufbewahrte Zeichnung für ein großes Deckenfresko mit der Darstellung der Glorie des hl. Vitus. Diese, dem Stil zufolge ebenfalls in den dreißiger Jahren entstandene Zeichnung darf vielleicht mit dem Projekt der zweiten Barockisierung der Ellwanger Stiftskirche in Verbindung gebracht werden, der einzigen St. Vitus geweihten Kirche in Schefflers Arbeitsbereich. Sie wurde zwar erst 1737 ff. von dem aus Ludwigsburg übersiedelten Architekten und Stukkateur D. R. Retti ohne Hilfe der Malerei

im Innern „modernisiert“, doch die Pläne dafür bestanden schon seit 1732. Vielleicht war zunächst beabsichtigt gewesen, die Kreuzrippengewölbe des romanischen Mittelschiffs zu beseitigen und an ihrer Stelle eine durchgehende Tonne mit dem Fresko Schefflers anzubringen.

Der Plan scheiterte jedenfalls an den technischen Schwierigkeiten, ebenso ein zweiter Plan, von dem uns wiederum nur ein Entwurf im Ellwanger Museum berichtet. Es handelt sich um ein Kuppelmodell in Form einer innen bemalten Halbkugel aus Gips mit der Darstellung der von mehreren Heiligengruppen umgebenen Aufnahme Mariae in den Himmel. Das Modell darf auf Grund seines Stiles Schefflers jüngeren Mitschüler bei Asam, dem späteren Augsburger Akademiedirektor Matthäus Günther gegeben und in dessen Frühzeit um 1735 datiert werden¹². Eine vor kurzem in der Graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatgalerie aufgefundene Bleistiftzeichnung für die Hauptfigurengruppe des Modells bestätigt die Zuschreibung (Abb. 6). Da das unhandliche und transportempfindliche Modell sicher für den Ort entstanden ist, an dem es sich heute und seit mehr als hundert Jahren befindet, wird man seiner Entstehungszeit zufolge wiederum in erster Linie an einen Entwurf für die – neben Vitus auch Maria geweihten – Stiftskirche denken. Bis zum Beweis des Gegenteils werden wir annehmen müssen, daß damals um 1735 beabsichtigt war, die romanischen Gewölbekuppeln zwar zu belassen, die – de facto rein dekorativen Zwecken dienenden – Kreuzrippen hingegen zu entfernen, um dadurch größere Flächen für eine Folge von Kuppelfresken zu gewinnen. Günther könnte sogar durch Scheffler von diesem Vorhaben erfahren haben; war doch der ältere der beiden Asamschüler damals meist bereits mit größeren Aufträgen außerhalb seines Wohnortes Augsburg überhäuft.

Beide Entwürfe blieben unausgeführt, sicher nicht zum Nachteil des ehrwürdigen Bauwerks. Die mit der Barockisierung beauftragten Italiener nahmen auf die romanische Substanz der Stiftskirche verständnisvolle Rücksicht, so daß seine kraftvollen Formen und Verhältnisse selbst heute noch zu erkennen sind. Für größere Aufträge an die Malerei indessen blieb kein Platz. Was an Gemälden benötigt wurde, entnahm man im Gegenteil und nicht weniger einführend dem Vorrat älterer Generationen. Die spärlichen größeren Aufträge der Folgezeit, die Modernisierung der Marienkirche 1753, Altarblätter in anderen Kirchen und Kapellen, Arbeiten in den Kirchen und Schlössern der näheren und weiteren Umgebung wurden von den schon genannten einheimischen Malern ausgeführt.

Soweit sie erhalten sind, bezeugen sie die gute Schulung und das sichere Gestaltungsvermögen dieser lokalen Künstler und die Vorbildhaftigkeit der großen Leistungen des frühen 18. Jahrhunderts in Ellwangen. So verwendet M. Paulus in seinen kleinen Elfenbein- und den großen Stuckreliefs immer wieder Motive aus Werken der barocken Malerei in Ellwangen. Drei seiner fein getönten Stuckreliefs in der Kollegienkirche zu Ehingen a. D. übernehmen Kompositionen J. M. Steidls aus der Schönenbergkirche, während die „Anbetung der Hirten“ im Kölner Domschatz auf Belluccis Hochaltarblatt zurückgeht. Die Blütezeit der Malerei war jedoch hier um 1730 bereits vorbei. In der Zeit, da im übrigen Süddeutschland der Pinsel eines J. B. Zimmermann, J. E. Holzer, M. Günther, G. B. Götz, P. Troger seine Triumphe feiert, da der Stern eines Maulbetsch, Zeiller, Knoller, Zick überhaupt noch nicht aufgegangen war, kehrt Ellwangen bereits wieder zur Ruhe einer saturierten Duodezresidenz zurück mit ihren zwar recht tüchtigen, doch kaum mehr als lokalgeschichtlich bedeutsamen Künstlern.

Anmerkungen:

¹ Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, Stuttgart 1900, S. 129 f. –

² R. Lang, Die Gnadenkapelle auf dem Schönenberg, Ellwanger Jahrbuch 1958–1959, S. 126 f. – ³ B. Bushart, Die Barockisierung der Stiftskirche im Jahre 1661/62, Ellwanger Jahrbuch 1947–1949, S. 53 f. – ⁴ H. Lorenz, Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg, III, Mannheim 1869, S. 58. – ⁵ Eugen Eger, Matthäus Zehender, Bad Mergentheim o. J., S. 78. Bei der Vorbereitung für die Jubiläumsausstellung „1200 Jahre Ellwangen“ fand ich in der Nebensakristei der Stiftskirche und auf dem Dachboden des Stadtpfarrhauses zwei, wahrscheinlich zu einer Passionsfolge oder einem Kreuzweg gehörende, Ölgemälde in stark verschmutztem Zustand, die von dem aus Biberach stammenden, in Italien und Augsburg tätigen Maler Johann Heinrich Schönfeld (1609–1682/83), mindestens aus seinem nächsten Umkreis stammen. Eine endgültige Bestimmung wird erst nach der Reinigung der Bilder möglich sein. – ⁶ W. Braun, Christoph Thomas Scheffler, Stuttgart 1939, S. 97 Anm. 1, S. 99 Anm. 10. – ⁷ Ebenda, S. 101 Anm. 14. – ⁸ B. Bushart, Melchior Steidls Entwürfe für die Fresken in der Schönenbergkirche zu Ellwangen, Festschrift E. Hanfstaengl, München 1961, S. 95 ff. – ⁹ L. Mangold, Stukkatoren und Stuckarbeiten in Ellwangen, Stuttgart 1938, S. 51 ff. – ¹⁰ B. Pfeiffer, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, Württ. Vierteljahresshefte für Landesgeschichte, N F XII, 1903, S. 59. – ¹¹ B. Bushart, Meisterzeichnungen des Barock aus dem Schloßmuseum Ellwangen, Das Münster, VI, 1953, S. 77 ff. – ¹² B. Bushart, Ein unbekanntes Frühwerk Matthäus Günthers in Ellwangen, Jahrbuch der Bildenden Kunst, III/I, München 1950, S. 235 ff.