

INHALT

VORWORT <i>Christof Trepesch</i>	5
DANKSAGUNG	6
REDAKTIONELLE VORBEMERKUNGEN	7
AUGSBURGER BÜRGERHÄUSER DES 18. JAHRHUNDERTS – VON FEINEN UNTERSCHIEDEN, SCHÖNEN PROPORTIONEN UND DER REDE DER BILDER <i>Bernd Roeck</i>	9
REICH IN DER REICHSTADT <i>Barbara Rajkay</i>	25
PAX & PECUNIA: MERKUR UND MINERVA IM DIENSTE DES AUGSBURGER GELDADELS <i>Angelika Dreyer</i>	33
KARL NICOLAI: KUNSTMALER, RESTAURATOR, KOPIST <i>Andrea Gottdang</i>	49
KARL NICOLAIS BEAUFTRAGUNG ALS KOPIST – ZUR AUFTRAGSLAGE DER GOUACHEN NACH EINEM AKT IM AUGSBURGER STADTARCHIV <i>Andreas Huber</i>	69
KATALOG	77
LITERATURVERZEICHNIS	191
ABBILDUNGSNACHWEIS	198



KARL NICOLAI: KUNSTMALER, RESTAURATOR, KOPIST

Andrea Gottdang

Im Herbst 1941 zeigte das Maximilianmuseum die umfangreiche Ausstellung »Deckenbild und Hausbemalung Alt-Augsburgs«. Drei Säle bespielte Museumsdirektor Hans Robert Weihrauch (1909–1980) mit Skizzen, Entwürfen und Kopien. Neben einer ausführlichen Würdigung der Fassadenmalerei an Türmen und Häusern konnten die Besucher im zweiten Saal »eine große Uebersicht über die bekanntesten Fresken Augsburger Patrizierhäuser«¹ gewinnen. Den größten Teil der Kopien fertigte Karl Nicolai im Auftrag des Stadtbauamtes an, dem die Neue Augsburger Zeitung es als Verdienst anrechnete, »diese wertvollen Malereien, die aus den Blütezeiten Augsburgs stammen, der Nachwelt zu überliefern. Sie geben eine geeignete Grundlage zu einer noch ausstehenden wissenschaftlichen Behandlung der Materie.«² Viele der Fresken, die man seinerzeit noch im Original hätte studieren können, wie Matthäus Günthers Deckengemälde im Münch'schen Palais (Kat. Nr. 19), Franz Joseph Mauchers »Götterversammlung« im Fuggerschlosschen (Kat. Nr. 29) oder Johann Joseph Anton Hubers mythologische Dekoration zweier Zimmer im Schnurbeinhaus (Kat. Nr. 25–28) wurden im Zweiten Weltkrieg beim Fliegerangriff auf Augsburg in der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1944 zerstört, sodass uns heute neben historischen Schwarz-Weiß-Fotos tatsächlich nur Nicolais Gouachen die Rekonstruktion eines verlorenen Bestandes und einen Zugriff auf ein zentrales Medium gehobener Repräsentation des 17. und 18. Jahrhunderts ermöglichen. Namen wie Johann Georg Bergmüller, Joseph Christ oder Matthäus Günther überstrahlen bei weitem den des Kopisten der 1930er Jahre. Wenig genug war bisher über Karl Nicolai bekannt,³ wenig genug geben Archive und Zeitungsberichte preis. Als Kunstmaler brachte Nicolai es nur zu lokalen, allenfalls regionalen Achtungserfolgen. Dennoch lohnt es sich, die Spuren seines Schaffens

aufzunehmen, denn es ist verquickt mit den vielfältigen Bemühungen, die bald nach 1900 dem Bürgerhaus besondere Aufmerksamkeit schenkten. Darüber hinaus taucht der Name Nicolai regelmäßig in Maßnahmen auf, mit denen die Stadt Kunstförderung als Sozialprogramm betrieb, sodass am Beispiel seines individuellen Künstlerschicksals Augsburger Kulturpolitik nach dem Ersten Weltkrieg anschaulich wird.

Nicolais Ausbildung

Karl Hermann Immanuel Nicolai kam am 14. Juli 1883 in Halberstadt zur Welt. Der Vater, Karl Immanuel Nicolai, am 19. März 1846 geboren, hatte am 5. Dezember 1881 die 19-jährige Klara Helene Emma Eberding geheiratet.⁴ Die Familie übersiedelte nach München, wo Karl Nicolai sen., den die Heiratsurkunde noch als Rentier ausweist, einer Erwerbstätigkeit als Magazinier, also als Lagerverwalter, nachging.⁵ Karl jun. trat als sechsjähriger Bub in die Werktagsschule in der Herzog-Wilhelm-Straße in München ein, die ihm 1896 sein Entlassungszeugnis ausfertigte. Mit guten bis sehr guten Noten glänzte der Schüler auch an der Gewerblichen Fortbildungsschule in München, die er 1899 abschloss.⁶ Neben Freihandzeichnen und Kolorieren stand »Körperzeichnen« auf dem Stundenplan, außerdem »Zeichnen als Schüler der Zentralzeichnkurse für Maler«.⁷ Dresslers Kunsthandbuch notiert 1930 ein von 1902 bis 1908 währendes Studium an der Münchner Akademie.⁸ Allerdings listen die Matrikel der Königlich-Bayerischen Akademie der bildenden Künste Nicolai erst am 6. Mai 1903 als Schüler der Zeichenklasse Martin Feuersteins (1856–1931), der als Professor Religiöse Malerei unterrichtete.⁹ Auch bei Ludwig von Löfftz (1845–1910), der seit 1907 die Malklasse

leitete, nahm Nicolai Unterricht.¹⁰ Inwiefern die Entwürfe für die Glasfenster des Neubaus der 1908 geweihten Pfarrkirche in Schönau im Schwarzwald von Nicolai geliefert wurden, lässt sich bisher nicht vollständig klären.¹¹ Aus der Frühzeit des jungen Künstlers sind keine weiteren Werke bekannt, mit Ausnahme einer Ansicht des Fuggerhauses, die als Postkarte Verbreitung fand (Abb. 1) und an die Aufnahmen Augsburger Häuser durch August Brandes (1872–1948) erinnert. Brandes hatte um 1903 die Bemalung des Weberhauses von Matthias Kager aus dem Jahr 1607 rekonstruiert. Als das alte Gebäude 1913 abgerissen und nach Plänen von Otto Holzer (1874–1933) neu gebaut wurde, dienten Brandes’ Kopien bei der Neubemalung als Vorlage. Den Zustand unmittelbar nach Fertigstellung hält ein großes, von Karl Nicolai bemaltes Modell fest, das bis 1944 im Baumuseum bei Heilig Kreuz aufbewahrt wurde (Abb. 2). Wo und wann der Kontakt zwischen Nicolai und Brandes zustande kam, ist ungeklärt. Brandes, der zwischen

Augsburg und München pendelte, muss einiges Vertrauen in den jungen Kollegen gehabt haben, denn Nicolai bemalte nicht nur das Modell des Weberhauses. Otto Holzer, städtischer Oberbaudirektor in Augsburg, stellte am 21. August 1925 ein Zeugnis aus, das über einen frühen Einsatz Nicolais in Augsburg informiert: »Herr Nicolai nahm seine Tätigkeit dahier ungefähr im Jahre 1914/15 bei der Freskenbemalung des Weberhauses damals unter der Leitung des Herrn Kunstmalers Brandes auf. Herr Nicolai hat [...] einzelne grosse Teile der äusseren Fresken nahezu selbstständig nach den Brandes’schen Kartons fertigbemalt. Nach dem Wegzug des Herrn Kunstmalers Brandes von Augsburg verblieb Herr Nicolai dahier und wurde sozusagen die rechte Hand des Stadtbauamtes bei der Durchsetzung seiner Ideen zur Wiederaufnahme des farbigen Fassadenbildes. Es verging nicht ein Jahr, in dem er nicht Gelegenheit hatte den einen oder anderen gemeindlichen Auftrag zu erhalten und sich mehr und mehr in der

Abb. 1 — Karl Nicolai, Die Fuggerhäuser am Weinmarkt mit der Bemalung von Ferdinand Wagner, 1910?, Ansichtskarte, Kunstsammlungen und Museen Augsburg

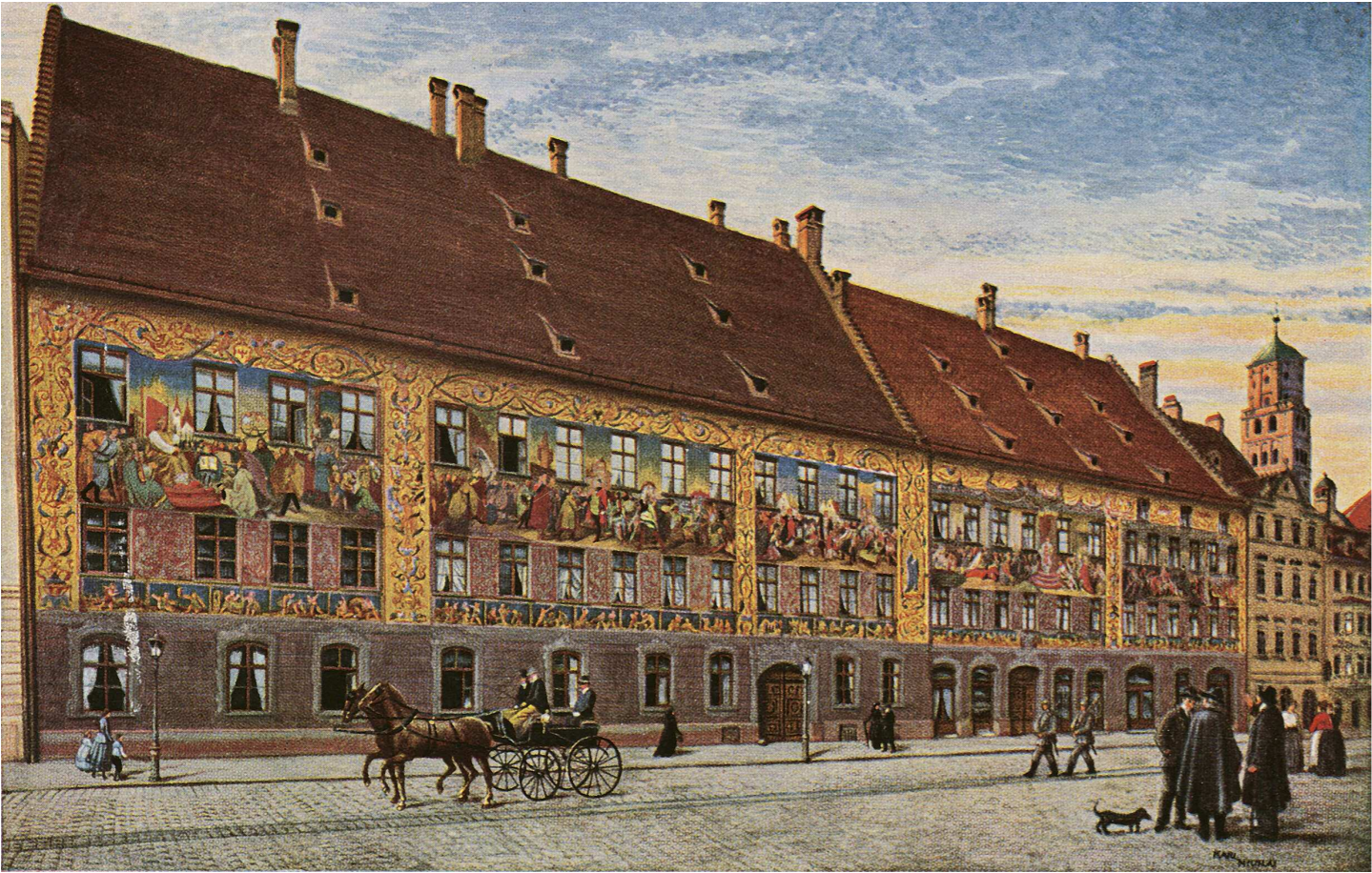


Abb. 2 — Modell des Weberhauses (Wiederaufbau von 1914 mit der Bemalung von August Brandes, auf Untersatzbrett, 1948 wiederhergestellt), Holz, bemalt von Karl Nicolai (bezeichnet), 58 × 48 × 33 cm, Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg, Leihgabe der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Maximilianmuseum, Inv. Nr. 9796

Komposition und auch in der Technik (Fresko- und Keimfarbentechnik) zu vervollständigen.«¹² Unmittelbar im Anschluss hebt Holzer als besondere Proben der Könnerschaft Nicolais die Restaurierung der Fassadenmalerei des Eckhauses H 1 an der Jakoberstraße (Abb. 3 und 4) und die Aufnahme der Licinio-Fresken am Rehlingerhaus, das auch als Hummelhaus bekannt war, hervor – beide fallen in die erste Hälfte der 20er Jahre, weshalb die Information, Nicolai habe nahezu jährlich Aufträge der Stadt erhalten, sich wohl insgesamt auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bezieht. Zwischen 1915 und 1919 wechselte Nicolais Aufenthalt wiederholt zwischen München und Augsburg, unterbrochen vom Militärdienst, den er 1917 antrat. Am 2. April 1920 nahm Nicolai seinen

endgültigen Wohnsitz in Augsburg in der Hindenburgstraße 22/2, der heutigen Gögginger Straße. Dort blieb er bis zu seinem Tod am 5. September 1949 gemeldet.¹³

Die Entdeckung des Bürgerhauses

Der 5. Tag für Denkmalpflege 1905 stand ganz im Zeichen des Bürgerhauses, das nach Auffassung der Initiatoren »von mindestens der gleichen Bedeutung ist wie das deutsche Bauernhaus, ja, das viel mehr noch als dieses in unmittelbarer Beziehung zu unserem neuzeitlichen Wohnungswesen steht und in dieser Hinsicht noch längst nicht genug gewürdigt wird.«¹⁴ Der »Dämon Verkehr und an-

dere Erfordernisse des neuzeitlichen, nur zu sehr auf den Gewinn ausgerichteten Lebens«¹⁵ gefährdeten den Bestand, vieles sei bereits verloren. Da weitere Verluste unvermeidlich drohten, solle noch Bestehendes »in getreuen Aufnahmen der Nachwelt« überliefert werden. Material aus Archiven und Sammlungen möge zugänglich gemacht, weitere Aufnahmen sollten veranlasst werden. In Augsburg fiel dieser Aufruf nicht nur auf fruchtbaren, sondern auf teilweise bereits bestellten Boden. Das Stadtbauamt sah sogleich »hinlängliche Mittel« vor, um »einen tüchtigen Techniker einige Zeit mit solchen Aufnahmen beschäftigen zu können.«¹⁶ Eine Liste der in Betracht kommenden Häuser war schnell bei der Hand. Das Projekt zog sich lange hin, ohne je zum offiziellen Abschluss zu gelangen. Als Bruno Filser Oberbürgermeister Kaspar Deutschenbauer (1864–1950) sein Buch über »Freiburger Bürgerhäuser aus vier Jahrhunderten« überreichte, dankte dieser am 23. Dezember 1922 und bedauerte, dass Augsburg nichts Vergleichbares vorweisen könne, »weil die längst eingeleiteten Vorarbeiten noch unvollständig sind«.¹⁷

Die Initiativen sind hier auch nur insofern von Interesse, als der negative Befund bei der Suche nach Kopien von Deckengemälden den Schluss zulässt, dass das Augenmerk primär der Architektur des Bürgerhauses galt, klassischen Bauaufnahmen, durchaus auch schmiedeeisernen Gittern und Treppengeländern, nicht jedoch der malerischen Ausstattung, also den Deckenfresken. Eine Gegenprobe, ein Blick in den Nachlass des Architekten Josef Weidenbacher (1886–1973), bestätigt den negativen Befund, dass die malerische Ausstattung des Barock noch wenig Beachtung fand, was nicht zuletzt an der Verklärung Augsburgs als Renaissancestadt¹⁸ lag. Unter hunderten Aufrissen, Grundrissen und Zeichnungen architektonischer Details befindet sich eine einzige Aufnahme eines Deckengemäldes, *Pax et Iustitia* aus dem Roeckhaus.¹⁹ Großer Wertschätzung erfreute sich hingegen die Fassadenmalerei, die identitätsstiftende Funktionen übernahm, galt sie doch als Augsburger Besonderheit, im Stadtbild für jeden sichtbar, gepflegt von den großen Meistern der »goldenen Zeit« der Stadt, von Matthias Kager bis Johann Evangelist Holzer, von Giulio Licinio bis Johann Georg Bergmüller. Doch der Putz bröckelte. Brandes nahm auf, was sich noch an den Fassaden hielt, und präsentierte es 1904 in der Ausstellung Alt-Augsburger Fassadenmalerei im Goldenen Saal des Rathauses.²⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg investierte die Stadt erhebliche Mittel in die Restaurierung der als bedeutend erachteten Fassaden. Zugleich sollte die Farbe generell wieder Einzug ins Stadtbild halten, Aufträge für neue Fassadenmalereien wurden vergeben. Für Karl Nicolai führte der Weg zur Deckenmalerei über die Fassade.

Nicolai als Kunstmaler und Restaurator in den 1920er Jahren

Nach dem Ersten Weltkrieg fand Nicolai eine Anstellung als Maler bei der Firma Kutscher und Gehr, die am Augsburger Moritzplatz mit Schreibwaren, Zeichen- und Malbedarf handelte.²¹ Über den Auftrag, die Söhne des mit der Familie Gehr befreundeten Haunstetter Fabrikdirektors Wilhelm Tausch zu porträtieren, lernte der junge Künstler dessen Tochter Maria kennen und lieben.²² Das Paar heiratete am 22. April 1920 in der evangelischen Ulrichskirche. Gut zwei Jahre später kam der Sohn Karl Hermann Emanuel am 5. März 1922 zur Welt, am 24. Januar 1925 die Tochter Elisabeth Martha Maria.²³ Es dürfte dem jungen Vater schnell klargeworden sein, dass seine Einkünfte als Kunstmaler den Erhalt der Familie nicht würden sichern können. Die Eroberung des Kunstmarktes blieb anderen vorbehalten, von den Avantgarden war Nicolai weit entfernt. Mit Expressionismus und Abstraktion scheint er nie experimentiert zu haben, anders als andere Künstler und Künstlerinnen, die sich in den 1920er Jahren der Neuen Sachlichkeit verschrieben. Das Wiedererstarken der gegenständlichen Malerei, das bereits vor dem Ersten Weltkrieg eingesetzt hatte, kam Nicolai entgegen, ohne dass er allerdings der neuen Richtung der Neuen Sachlichkeit zusprach. Otto Holzer gab eine treffende Charakterisierung im Zeugnis vom 21. August 1925: »Herr Nicolai beherrscht die überlieferten Stilarten durchaus und hatte hier besonders reiche Gelegenheit sich durch Aufnahme hervorragender alter Fassadenmalerei in und an diesen zu üben. [...] Der neueren Form- und Farbgebung und der diesbezüglichen neuartigen Bewegung stand Herr Nicolai, trotzdem seine Stärke in der Beherrschung der alten Stilarten besteht, durchaus nicht teilnahmslos gegenüber und hatte auch hier Gelegenheit sein Können durch einzelne kleinere Arbeiten zu beweisen.«²⁴

Schnell fand Nicolai wieder Anschluss an seine Vorkriegstätigkeiten im Dienst der Stadt. Dabei konnte er sogar gleich selbst gestalterisch tätig werden. Im Januar 1920 schloss das Stadtbauamt Augsburg mit ihm einen Vertrag zur »Bemalung in Fresco am Erker am Neubau F 273 am mittleren Kreuz«, ²⁵ für die Nicolai 3.600 Mark ohne Maurerarbeiten und Gerüst veranschlagte.²⁶ Als Erkerbemalung des Hauses »Lindauer Bote« schlug Nicolai eine Ansicht des alten Heumarktes vor. Im August 1921 verpflichtete er sich »zur Übermalung und Ausbesserung der Malerei an der Südfacade des Weberhauses und zur Herstellung einiger Farbenmuster an der Westfacade«²⁷, mit einem Tagelohn von



Abb. 3 — Karl Nicolai, Gesamtaufnahme des Eckhauses an der Jakoberstraße, Roeschhaus, 1924, Aquarell, 48,5 × 69,8 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv. Nr. G 18828

Abb. 4 — Karl Nicolai, Aufnahme der Freskenreste am Roeschhaus, 1924, Aquarell, 25,5 × 72,7 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv. Nr. G 18825



3

Schaezlerpalais

Maximilianstraße 46 / Lit. B 16/157

Die vom Handel gesegnete Nobiltà unter Apoll mit den Künsten und drei Grazien

Gouache

Karl Nicolai

1944

98,9 × 61,5 cm

Bezeichnet rechts: ›NICOLAI‹

Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. G 25205

Fresko

Gregorio Guglielmi (1714–1773)

1766

800 × 550 cm

Signiert und datiert unten Mitte: ›GVGLIELMI 1766‹

Erhalten

Auftraggeber: Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen (1731–1810)

Gefasst in einen goldenen Rahmen schmückt das Deckenfresko Gregorio Guglielmis den Plafond des Treppenhauses (Abb. 1 sowie S. 11, Abb. 2) im Schaezlerpalais.

Über sieben weiblichen allegorischen Figuren thront im licht-erfüllten oberen Zentrum des Bildes der lorbeerbekränzte Apoll mit seiner Leier, von einem Strahlenkranz umgeben, während ihm ein Putto seinen goldenen Bogen entgegenstreckt. Unterhalb ist der in Augsburg bestens bekannte Merkur mit Flügelschuhen, Caduceus und Helm dargestellt.¹ Im Gegensatz zur Szenerie des Augsburger Merkurbrunnens (gefertigt von Adriaen de Vries 1596–1599), in welcher der schelmische Amor dem Gott einen Schuh auszieht, um den Handel zum Bleiben in der Stadt zu nötigen, muss Merkur in Guglielmis Fresko nicht um seine Sandalen fürchten.

Wir sehen den Gott darüber hinaus nicht nur in seiner Rolle als Schutzherr des Handels, sondern auch in seiner Mission als himmlischer Bote: Strahlen ergießen sich aus seiner Hand hinunter auf die bekränzte Allegorie der *Nobiltà* (Adel), welche in aufwendig verziertem Gewand mit Zepter und hoheitlichem Blick von Büchern

umgeben auf einer Wolke sitzt.² Neben ihr hat sich die Personifikation der Architektur mit Zirkel und der von Guglielmis Signatur gezierten Schriftrolle niedergelassen. Die beiden verbleibenden bildenden Künste sind weiter rechts vertreten: die Malerei, mit goldenem Band, Pinsel und Leinwand, sowie die Bildhauerei mit Hammer und schmalen Meißel. Dass die drei Damen zusammengehören, lässt sich auch an ihren grünen Kränzen ablesen.

In allegorischer Weise reflektiert das Fresko ein wichtiges Ereignis der Familiengeschichte seiner Bewohner, denn 1763 war Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen in den Adelsstand erhoben worden. Im Fresko ist es Merkur, welcher die *Nobiltà* mit goldenen Strahlen segnet, ebenso wie der florierende Handel Lieberts Grundlage für dessen Nobilitierung war. Die Adelung des Hausherrn wiederum hatte ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis

Abb. 1 — Das Treppenhaus im Schaezlerpalais



und damit den Bau und die Ausschmückung des Palais zur Folge, was im Fresko durch die der *Nobiltà* untergeordneten drei bildenden Künste visualisiert ist. Guglielmis Werk wartet also mit einer gezielt auf Bau und Auftraggeber bezogenen Ikonografie auf. Interessant ist in diesem Kontext auch die Erschließung der Bilderzählung, denn der Besucher sieht vom Fuß der Treppe aus lediglich die Schlüsselszene mit Merkur, *Nobiltà* und den Künsten. Erst im zweiten Stock, auf Höhe der Privaträume, eröffnet sich ein freier Blick auf Apoll und die nördlichen Teile des Deckenbildes. Dies bestätigt die These von der zentralen Bedeutung der Figurengruppe um die *Nobiltà* und einer fortschreitenden Erzählstruktur.

Probleme bereiteten seit jeher die Einordnung der verbleibenden drei Frauenfiguren zur Rechten Apolls. Der auffallende Mangel an Attributen verhinderte bisher eine genaue Bestimmung und führte in der Vergangenheit zu einer Gesamtdeutung der sieben Damen des Freskos als die *Septem Artes Liberales*.³ Es handelt sich hier jedoch um die drei Grazien, die in ihrer typischen Pose dargestellt sind und für die Milde des Hausherrn stehen. In einem von Benjamin Hederich 1741 verfassten Lexikon zu den Darstellungstraditionen mythologischer Figuren und antiker Gottheiten heißt es dazu: »Zwo kehren das Gesicht gegen uns, und eine von uns, weil

die Wohlthat oder Gefälligkeit, die wir einem andern erweisen, doppelt wieder zu kommen pfl eget.«⁴ Auch die Schönheit, Jugend, Jungfräulichkeit und Nacktheit der Damen verkörpert diese Geisteshaltung: Sie soll rein, aufrichtig und unverfälscht sein und nicht im Verborgenen weilen, sondern gesehen werden. Die Gruppe der drei Grazien erinnerte den Hausherrn stets, sein Vermögen nicht nur zu mehren, sondern im Sinne einer der *Nobiltà* angemessenen Haltung für das Allgemeinwohl zu verwenden.

Zusammengefasst zeigt das Fresko, dessen Kolorit und Formsprache Nicolai in seiner Gouache überaus treu blieb, eine von warmem Licht erfüllte Versammlung florierender Künste unter ihren Erfindern Merkur und Apoll, im Vorsitz einer vom Handel gesegneten *Nobiltà* und letztlich in der zunächst unscheinbaren Gruppe der Grazien eine Allegorie des Kreislaufes von Freigiebigkeit und Dankbarkeit. Ein Kunstwerk, in dem die Verbindungen zwischen Auftraggeber und Hausbau und Bildinhalten in besonderem Maße zum Tragen kommen und welches mittels seiner ringförmigen Komposition eine Geschichte von ausgeprägtem Standesbewusstsein erzählt.

Simon Cyril Schaffer

Anmerkungen

- 1 Die bisherigen Titel des Freskos variierten. So betitelt Gabrielli 2009, S. 94, das Fresko als »Allegorie der Künste, der Wissenschaft und des Handels«, Merz 2008, S. 224, spricht von »Apoll, Merkur und allegorische[n] Figuren« und bei Stetten 1765, S. 247, ist von einer »Versammlung verschiedener Kunst-Gottheiten« zu lesen.
- 2 Ripa 1603, S. 359, beschreibt die *Nobiltà* als »Donna togata riccamente con vna stella in capo, & vn scetro [sic] in mano«. Der Austausch des Sterns durch Merkurs Strahlen ergibt einen Sinn, beachtet man Ripas weitere Er-

- klärung der Attribute, welche symbolisieren sollen, »che la Nobiltà nasce dalla virtù di vn'animo chiaro, & splendete, & si conserua facilmente per mezzo delle ricchezze mondane.«
- 3 So zu lesen in den meisten Veröffentlichungen: vgl. Lieb 1953, S. 6; Trauchburg 2001, S. 46; Bushart 1984, S. 14; Trepesch 2006, S. 46. Auch im Palais selbst war das Fresko lange als »Die Sieben freien Künste unter dem Schutz von Merkur und Apollo« betitelt.
 - 4 Hederich 1741, Sp. 957f.



4

Schaezlerpalais

Maximilianstraße 46 / Lit. B 16/157

Der unter Europa florierende Handel

Gouache

Karl Nicolai

1944

83,7 × 52,2 cm

Bezeichnet unten rechts: ›NICOLAI‹

Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. G 25206

Fresko

Gregorio Guglielmi (1714–1773)

1767

2320 × 1150 cm

Signiert und datiert Mitte rechts im Buch des Chronos:

›1767 GVGLIELMI PIX[IT]‹

Erhalten

Auftraggeber: Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen (1731–1810)

In Aquarell und Deckfarben zeigt Nicolais Gouache, was einst im 18. Jahrhundert Gregorio Guglielmi *al fresco* an den Plafond des Festsaals im Schaezlerpalais malte (Abb. 1): die stuckumspielte Darstellung der »Vier Weltteile«. Schwebend und mitten in die Wolken hinein positionierte Gregorio Guglielmi einen Großteil seiner Figuren, lediglich die Schmalseiten des Freskos zeigen knappe Bodenstreifen. Unübersehbar ist die Hierarchie, nach der die Weltteile angeordnet werden: In der lichterfüllten Mitte thront Europa in hoheitlicher Gestalt, mit goldenem Zepter, sternenkroniert und mit zahlreichen Attributen versehen, welche Staatsmacht sowie die wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften des Kontinents symbolisieren. Links von ihr verkündet die geflügelte Fama mit Fanfare den Ruhm Europas, rechts verweist der Gott Chronos auf die Bedeutung der Zeit im Sinne der Wahl des richtigen Zeitpunktes zwischen dem durch Militärgerät versinnbildlichten Krieg (rechts von ihm) und dem durch blühende Pflanzen symbolisierten Frieden (links von ihm). Unter Europa schwebt Merkur und lässt aus einem Füllhorn goldene Münzen auf den Betrachtenden herunterregnen. Er wird, wie es für Guglielmi charakteristisch ist, von einem grünen Gewand gleich einer »farbigen Hintergrundfolie«¹ umweht.

Asien tritt als eine goldgewandete Dame mit mehreren Kronen in der Hand auf und wird ergänzt um etliche Figuren und weitere Attribute: Perlenschmuck, Pfauen-Fächer sowie Zuckerrohr und ein Kamel. Das Krokodil, welches in einem Wasserstrom aus der Vase eines Flussgottes verzückt eine Dusche genießt, kann außerdem als ironische Anspielung Guglielmis auf die besondere Bedeutung des Wassers für Asien gesehen werden. Asien gegenüber sitzt Afrika als dunkelhäutige Frau mit Sonnenschirm und einem goldenen, federgeschmückten Reif im Haar, begleitet von Raubkatzen und einem Straußenpaar. Die mit Kopfschmuck, Pfeil und Bogen ausgestaffierte Amerika steht als einziger Erdteil den anderen Personifikationen gegenüber am anderen Schmalrand des Freskos. Hier zeigt der einen Goldbatzen emporhaltende Bergarbeiter die reichen Bodenschätze des Landes an. Das Schiff mit dem Wappen der Medici verweist zudem nicht nur auf die Entdeckung Amerikas auf dem Seeweg, sondern auch auf die italienische Herkunft des Amerika-Entdeckers Amerigo Vespucci. Der mächtige Schiffsrumpf ist attributiv dem auf einem Meeresselsen lagernden Neptun zuzuordnen, der seinen sorgenvollen Blick Amerika zuwendet. Die kreisenden Kraniche über seinem Haupt machen als Sinnbilder der *Vigilantia*, der Wachsamkeit, auf den risikoreichen, jedoch auch gewinnbringenden Fernhandel zur See aufmerksam. Dem steht links die durch einen Segler dargestellte Binnenschifffahrt gegenüber, welche einen weniger hohen finanziellen Einsatz erforderte, jedoch auch kleineren Ertrag abwarf.

Die Inszenierung der Reichtümer und Vorzüge eines jeden Landes griff Guglielmi, der zuvor bereits im Palazzo Reale in Turin sowie für Friedrich II. von Preußen (reg. 1740–1786) im Prinz-Heinrich-Palais in Berlin Darstellungen der »Vier Erdteile« geschaffen hatte, mehrfach auf. Gerade letztere Berliner Arbeit darf als direktes Vorbild für Augsburg gelten. Ihr gleicht besonders die Darstellung des Gold ausschüttenden Merkur, die in Bezug auf den Hausherrn Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen eine tiefere Bedeutung erfährt: Durch sie vermittelt der Bankier »den Eindruck absoluter Bonität«². Zusammengenommen mit der bereits im Treppenhausfresko des Palais in Form der drei Grazien dargestellten Wohltätigkeit spielt der Hausherr also trotz des auf den ersten Blick recht allgemein erscheinenden Freskenprogramms unterschwellig immer wieder auf sein Vermögen und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten an. Insgesamt verweist die Darstellung eines internationalen Handels wie auch die Beschäftigung des italienischen Künstlers Guglielmi auf den Berufsstand des Wechselhändlers,



29

Fuggerschlosschen

Heilig-Kreuz-Straße 26 / Lit. F 371/372

Die sieben Planetengötter

Gouache

Karl Nicolai

1942

84,5 × 55 cm

Bezeichnet unten rechts: ›AUFNAHME VON NICOLAI‹

Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. G 25200

Fresko

Franz Joseph Maucher (1729–1788)

1779

Signiert unten links: ›FMaucher./ / A.1779‹

Zerstört 1944

Auftraggeber: Joseph Wilhelm von Schaden (1727–1787)

Literatur: Werner 1977, S. 164f.; Kronwitter 2020

Karl Nicolais Gouache bleibt das letzte Zeugnis des heute verlorenen Deckengemäldes (Abb. 1) von Franz Joseph Maucher im Festsaal des 1944 zerstörten Fuggerschlosschens.¹ Das historische Anwesen beherbergte viele Persönlichkeiten; selbst der spätere Kaiser Napoleon III. weilte als Heranwachsender viele Jahre unter Mauchers Götterhimmel.² An der Decke des Saales tat sich gen Westen in einem ovalen Bildfeld mit kreisrunden Anschnitten eine dynamische Szenerie auf: Antike Götter hatten sich in einem bewegten Wolkenhimmel zusammengefunden. Sie versinnbildlichten die damals bekannten Planeten des Sonnensystems sowie die sieben Wochentage. Die Zuordnung der Götter zu den einzelnen Tagen erfolgte dabei nach deren lateinischen Bezeichnungen. An der Spitze der Komposition überstrahlte Apoll als Sonnengott mit seinem Strahlenkranz die Götter zu seinen Füßen. Zugleich stand er für den Sonntag. Zu seiner Linken teilten sich Venus, mit Amor im Arm, und die Mondgöttin Luna eine Wolke. Sie vertraten den Freitag und den Montag. Unterhalb von Apoll repräsentierte Jupiter den Donnerstag und Merkur den Mittwoch. Darunter schlossen die Planetengötter Saturn und Mars die Dreiecksformation. Saturn hielt einen Humpen in der Hand; Mars' Weinglas stand auf dem gedeckten Tisch, an dem sie sich eingefunden hatten: Hier prostete



Abb. 1 — Der Festsaal im Fuggerschlosschen, historische Fotografie, Stadtarchiv Augsburg, FS FA D 1045



der Samstag dem Dienstag zu. Die irdischen Wochentage wurden im Fuggerschlosschen auf eine göttlich himmlische Ebene gehoben, in der kein Mangel an Genüssen und Feierlichkeiten herrscht – die Versinnbildlichung eines Lebensstandards, den die Bewohner des Anwesens gekannt haben mochten.³

An den Bildrändern brachen dichte Wolken auf. Der dahinterliegende Himmel erschien in strahlendem Blau. Nach oben hin erhellte sich das Bildfeld kontinuierlich. Der hellste Punkt im Bild blieb jedoch das Zentrum zwischen den gestaffelten Göttern und wurde von Apoll gleich einer untergehenden Sonne bekrönt. Die weiteren Figuren im Bild waren um den Sonnengott angeordnet und bildeten eine kompositorische Verlängerung seines Strahlenkranzes. Die malerische Anordnung glich selbst einer untergehenden Sonne und griff somit die Ikonografie des Gemäldes erneut auf. Das Abendrot, das den Saal durch das westliche Fenster durchdrang, dürfte in den Ockertönen der Malerei eine gewünschte Entsprechung gefunden haben. Der Künstler zeigte einen geschickten Umgang mit den örtlichen Gegebenheiten und wusste diese viel-

schichtig in seiner Malerei wiederzugeben. Eine historische Fotografie aus den 1920er Jahren zeigt Ausschnitte des Originals und lässt die gleichmäßige, barocke Hell-Dunkel-Malerei erahnen, die auch Nicolai in seiner Gouache getreu aufgriff.

Die Ikonografie der Planetengötter als Wochentage setzte bereits Johann Evangelist Holzer (1709–1740) um. Er gestaltete um 1732 nur wenige hundert Meter vom Fuggerschlosschen entfernt an der Fassade des Gasthauses »Drei Kronen« dasselbe Bildsujet.⁴ Ein Stich von Johannes Esaias Nilson (1721–1788) überliefert das heute verlorene Fassadenfresko (Abb. 2). Holzer wies jedem Gott ein Getränk zu, wodurch das Lokal und dessen kulinarisches Angebot beworben wurde.⁵ Dieses Fresko diente Maucher als direkte Inspiration. Beide Malereien nahmen in gleicher Weise Bezug auf die Funktion ihres Anbringungsortes und waren daher für ein bürgerliches Gasthaus ebenso angemessen wie für einen patrizischen Festsaal.

Antonia Kronwitter

Anmerkungen

1 Augsburger National-Zeitung 1937.

2 Baer 1998.

3 Werner 1977, S. 164.

4 Mick 1959, S. 24.

5 Hascher 1996, S. 278.