

SCHÄTZE AUS DEN
STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN
DES NEUEN STADTMUSEUMS
LANDSBERG AM LECH

HANS-JÜRGEN TZSCHASCHEL

 FREUNDESKREIS DER STÄDTISCHEN MUSEEN LANDSBERG E. V.

Sponsoren

Verein Kultur und Leben in der Stadt Landsberg und die
Hans-Heiner-Martin-Stiftung

Impressum

Im Eigenverlag des Freundeskreises der städtischen Museen
Landsberg am Lech e. V. © 2015

Layout und Bildverarbeitung: Claus Hager

Titelbild: Sommerreigen von Leo Putz (Ausschnitt)

Text und Bilder: Dr. Hans-Jürgen Tzschaschel

Bild Seite 60: Stephan Wagner, München

Druck: Holzmann Druck, Bad Wörishofen

Inhalt

4 Vorwort

Neues Stadtmuseum

6 Ur- und Frühgeschichte

Inkrustierter Stufenteller aus der Hallstattzeit

Verzierter Krug aus der Bronzezeit

Kegelhalsgefäß aus der Hallstattzeit

12 Römische Geschichte

Römischer Terra Sigillata-Teller

Römische Öllampe

Wagenbeschlag eines römischen Reisewagens

Römischer Fingerring

20 Sakrale Kunst des Mittelalters

Landsberger Marienkrönung

Landsberger Geburt Christi

Heiligenfigur

26 Religiöse Kunst

„Himmelfahrt Mariae“ von Peter Candid

„Der auferstandene Christus mit den Heiligen Petrus

und Paulus“ von Alessandro Paduano

Messkelch von Johann Joseph Helfetsrieder

„Floßunglück bei Landsberg“, Votivtafel

32 Gemälde regionaler und überregionaler Künstler

„Preistafel mit Fronfestturm und Hauptplatz“

„Ansicht des Wochenmarkts in Landsberg“ von

Xaver Mithammer

„Landsberger Stadtansichten“ von Matthäus Merian d. Ä.
und Gabriel Bodenehr d. Ä.

„Spitalbrand“

„Panoramabild vom Hauptplatz“

„Porträt des Freiherrn Christoph Michael Mandl“

„Hauptplatz in Landsberg“ von Henry Somers Kortright

„Lechwehr“ von Walter Schmelcher

„Vorfrühling“ von Walter Rose

„Schloss Pöring mit Unterer Mühle“ von Theodor von
Hörmann

„Lager“ von Martin Paulus

„Lechschleife“ von Johann Mutter

„Die Frage“ von Samuel Bak

60 Hubert von Herkomer

Der „Bildstock“ von Hubert von Herkomer

Fächer von Hubert von Herkomer

64 Schollemaier

„Sommerreigen“ von Leo Putz

„Bildnis des Vaters“ von Walter Georgi

„Brotzeit bei der Ernte“ von Walter Georgi

„Die Lebensalter“ von Fritz Erler

„Heiße Stunde“ von Erich Erler

„Landschaft“ von Franz Wilhelm Voigt

76 Skulpturen

Büste von König Maximilian II. von Bayern

„Lüsterweibchen“ von Lorenz Luidl

„Denkmal für die fünf Sinne“ von Lubo Kristek

„Gedenktafel des Landsberger DP-Lagers“ im
Jüdischen Museum in Berlin

Vorwort

Der Freundeskreis der städtischen Museen Landsberg e. V. stellte in der Zeit von April 2006 bis September 2012 in seiner Artikelserie „Schätze im Museum“ 40 Exponate bzw. Kunstwerke im Landsberger Tagblatt vor. Durch die Schließung der oberen Stockwerke des Gebäudes wegen der verschärften Brandschutzbestimmungen ist die Sammlung in den nächsten Jahren nicht mehr zu sehen. Einige Dauerleihgaben wurden von den Besitzern – Archäologische Staatssammlung in München und Kath. Pfarrkirchenstiftung Mariä Himmelfahrt, Landsberg – zurückgefordert.

Mit diesem Büchlein sollen Bürger und Bürgerinnen der Stadt Landsberg anhand einzelner herausgehobener Objekte an die reichhaltige und kostbare Sammlung des Museums erinnert werden, Besuchern und Besucherinnen aktueller Ausstellungen, die zurzeit nur im Erdgeschoss gezeigt werden können, soll es einen Eindruck von den wertvollen Schätzen und der stadtgeschichtlichen Bedeutung des gesamten Museums vermitteln. Zwei der wertvollsten ehemaligen Leihgaben der Kath. Pfarrkirchenstiftung, und zwar die Altarbilder „Himmelfahrt Mariä“ des bayerischen Hofmalers Peter Candid und „Der Auferstandene Jesus mit Petrus und Paulus“ von Alessandro Paduano sind inzwischen in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Seitenkapellen zu sehen.

Die Büste Maximilian II. von Bayern steht im Durchgang vom historischen Rathaus zum neuen Anbau. Die Gedenktafel des Landsberger DP-Lagers hängt im Jüdischen Museum in Berlin. Es bleibt zu hoffen, dass nach der Wiedereröffnung des Neuen Stadtmuseums die wichtigsten Exponate erneut ausgeliehen werden können.



Der Freundeskreis der städtischen Museen e. V. dankt sowohl dem ehemaligen Museumsleiter, Herr Hartfrid Neunzert, als auch der jetzigen Leiterin des Museums Frau Sonia Fischer, und ihren Mitarbeiterinnen für die freundliche Unterstützung bei der Erarbeitung der einzelnen Objekte. Unser besonderer Dank gilt Herrn Claus Hager für die eingehende Beratung und das Layout.

Ruth Sobotta
I. Vorsitzende

Neues Stadtmuseum

Das Neue Stadtmuseum war ursprünglich ein Gymnasium, das für die Erziehung und Bildung der städtischen Jugend vom Magistrat der Stadt in den Jahren 1688–1693 erbaut und von den Jesuiten bis zur Auflösung des Ordens im Jahre 1773 geführt wurde. Die Jesuiten waren im Zuge der Gegenreformation auf Initiative des Grafen Helfenstein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Landsberg gekommen, um die katholische Lehre der in der Grenzstadt zum Teil reformatorisch gewordenen Schwaben zu stärken. So erhielt Landsberg zwischen 1574 und 1584 ein Probationshaus und eine Kirche zu Ehren des Heiligen Kreuzes, die etwas kleinere Vorgängerkirche zur heutigen Heilig-Kreuz-Kirche. Durch den Orden, der hier den Nachwuchs für seine Oberdeutsche Provinz, zu der Süddeutschland, Tirol, Vorarlberg und die Schweiz gehörten, ausbildete, bekam Landsberg eine überregionale Bedeutung als Zentrum der Gegenreformation.

Nach Aufhebung des Jesuitenkollegs wurde der Schulbetrieb zunächst als kurfürstliche Lehranstalt weitergeführt und bis ins Jahr 1884 mit zeitlichen Unterbrechungen – die längste entstand bei der Übernahme des Jesuitenbesitzes durch den Malteserorden im Jahre 1781 – und sich ändernden Schultypen aufrecht erhalten. Umbaumaßnahmen im Laufe der Zeit führten zu starken Veränderungen. Bereits 1878 wurde die große Holzdecke der Aula ausgebaut und ein Drittel davon zur Ausgestaltung des wesentlich kleineren Festsaales im dritten Obergeschoss des Landsberger Rathauses verwendet. Bereits 1884 wurden im dritten Stock zwei Räume als Museum eingerichtet, die aber bald wieder zu Schulzwecken benötigt wurden.

Anton Lichtenstern griff 1981 die Museumsidee für das ehemalige Jesuitengymnasium wieder auf. Mit Unterstützung der damaligen „Abteilung für nichtstaatliche Museen“ des Bay-



erischen Nationalmuseums in München, welche die Inventarisierung vornahm, leistete ein Arbeitskreis die nötigen Vorarbeiten. So konnte 1984 die Teil- und 1987 die Gesamteröffnung erfolgen.

Der schlossähnliche Bau besitzt durch die Lage unmittelbar am Abhang zur Stadt keine Schauffassade im eigentlichen Sinn, lediglich die der Kirche zugewandte Ostseite ist durch das gerahmte Eingangsportal hervorgehoben. Aus der Ferne hingegen und von der Stadt aus dominiert die barocke Architektur zusammen mit der Heilig-Kreuz-Kirche das Stadtbild. Der Maler des Bildes ist Ernst Liebermann (1869–1960).

Inkrustierter Stufenteller aus der Hallstattzeit

Den Stufenteller fand man in einem Grabhügel aus der frühen Hallstattzeit (7. Jahrhundert v. Chr.) im Westerholz bei Scheuring.

Im Laufe des 8. Jahrhunderts v. Chr. vollzieht sich im südlichen Mitteleuropa der Wandel von der späten Bronzezeit (Urnenfelderzeit) zur älteren Eisenzeit (Hallstattzeit). Namensgebend für diese Epoche der Vorgeschichte war das Gräberfeld von Hallstatt im Salzkammergut (Österreich), wo mit über tausend Gräbern der bislang größte Friedhof dieser Zeit freigelegt worden ist. Die Hallstattzeit ist die erste vorgeschichtliche Epoche, die man mit ziemlicher Sicherheit einer bestimmten Volksgruppe, den Kelten, zuweisen kann. Daher wird in der neueren Forschung die Hallstattzeit oft auch als frühkeltische Periode bezeichnet. Nach der Urnenbestattung der späten Bronzezeit werden in der Hallstattzeit die Toten



in Grabhügeln beerdigt. Als Beigaben der Oberschicht sind Bronzegefäße, Pferdegeschirr, vierrädrige Wagen, Waffen, Geräte- und Trachtenausstattungen zu finden.

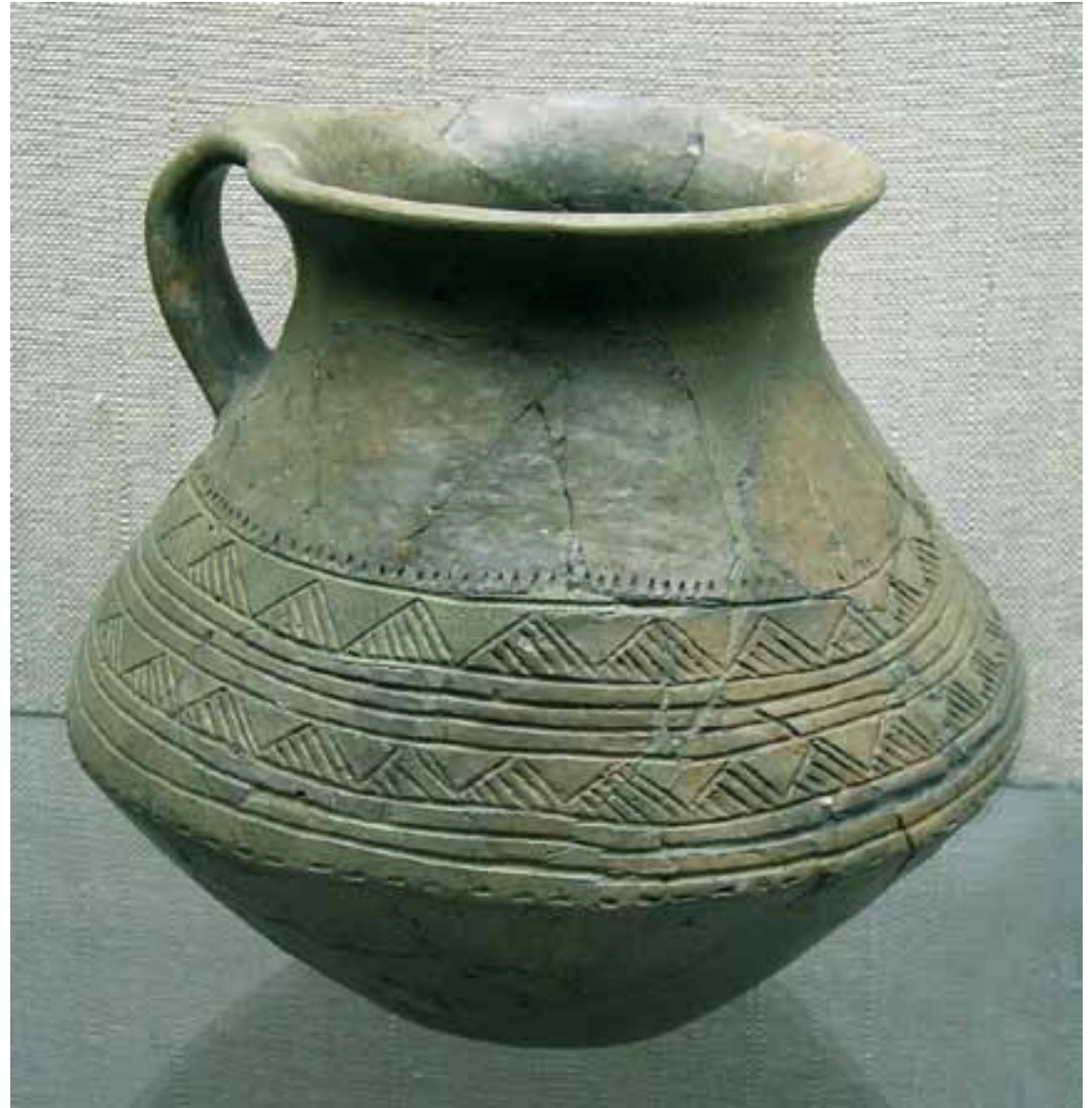
Das Gebiet des „Westerholzes“ zwischen Scheuring und Kaufering scheint mit seinen sieben Gruppen von 251 Hügeln als heiliger Friedhofsbezirk für verschiedene Siedlungsgemeinschaften gedient zu haben. Mit 167 Grabhügeln befindet sich im Abschnitt „Unterer Saubogen“ eine der größten Nekropolen Bayerns. Der Grabhügel des Fundobjekts hatte einen Durchmesser von 9,5 m und wies in seinem Innern die Spuren von einer Nord-Süd orientierten hölzernen Grabkammer von 3,20 m Länge und 2,55 m Breite auf. Innerhalb der Kammer befand sich neben Holzkohle und Leichenbrand ein reicher Geschirrsatz.

Bereits in der frühen Hallstattzeit vermutet man den Beginn einer spezialisierten Keramikproduktion, obwohl die Töpfer Mitteleuropas die Töpferscheibe, die im Zweistromland bereits um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. belegt ist, erst ab 450 v. Chr. kannten. Sie wird bei den Kelten allgemein gebräuchlich. Die Töpfereien versorgten damals größere Regionen mit bemalter, graphitierter und inkrustierter Ware. Die feinsten Tonwaren wurden speziell für die Begräbnisfeierlichkeiten hergestellt und in den Grabkammern niedergelegt. Sie bezeugen die in die Jenseitsvorstellung übertragenen Lebensgewohnheiten der Hallstattzeit. Die Gefäße werden im sogenannten Tonwulstverfahren oder im zonenweisen Aufbau aus Tonfladen von Hand aus wenig aufbereitetem Lehm aufgebaut. Flache Schüsseln, Schalen und Teller formte man über einem feuchten Erdhaufen. Die Töpferwaren sind meist nur mittelhart gebrannt, da sich mit den verwendeten

Brennöfen noch nicht die für einen harten Brand nötigen hohen Temperaturen erzielen ließen. Ein überwiegender Teil der hallstattzeitlichen Grabkeramiken ist graphitiert. Es gibt aber auch kirschrotpolierte, bemalte, geglättete und auch rau belassene Gefäße. Ziegelrote Henkeltassen sind häufig, sonst überwiegen dunklere Farben. Verbreitet tauchen geometrische Muster auf, die meist mit Kamm- und Haarstrichttechnik ausgeführt werden. Als Zierornamente sind Kreise, Dreiecke, Zickzacklinien, Sterne und Kurvenlinien beliebt. Der ausgestellte aus der Hand geformte polychrome zweistufige Teller aus dem Westerholz ist im Bodenbereich ohne Verzierung, weist aber dort Farbreste in Ocker auf. Der Tellerboden wird durch eine Wölbung gebildet, um die herum der Teller in zwei geschwungenen Stufen hochgezogen ist. Mit Beginn der Randwölbung ist der Teller mit einer gelbbraunen Farbe bemalt. Mit einem Kamm sind hier in zwei Registern schwarze zur Tellermitte hin laufende Zickzacklinien aufgetragen. Der äußere Rand ist mit zehn Dreiecksfeldern verziert, die, gleich einer Rosette, strahlenförmig angebracht sind und nach außen weisen. Diese sind im Wechsel schwarz oder rotbraun ausgefüllt. Die zur Tellermitte weisenden zehn äußeren Dreiecksfelder sind ockerfarben oder schwarz bemalt. Im Wechsel wurden nun die Felder entweder mit weißen kreisförmigen oder mit bläulichen rautenförmigen bzw. durch parallel zum Rand in vier Registern laufenden gelblichen, kleinen dreieckigen Einlagen inkrustiert. Auf der Rückseite ist der Teller unbehandelt belassen. Ein Tellerfuß sorgt für eine sichere Auflage. Insgesamt handelt es sich um eine besonders kunstvoll dekorierte Keramik, die sicherlich nicht zum Gebrauch, sondern von vornherein als Grabbeigabe vorgesehen war.

Verzierter Krug aus der Bronzezeit

Ethnische Veränderungen im Donauraum, Zuwanderung, Überlagerung der urnenfelderzeitlichen Gesellschaft durch fremdstämmige Elemente und veränderte wirtschaftliche Verhältnisse führen im Laufe des 8. Jahrhunderts v. Chr. im südlichen Mitteleuropa zum Wandel von der späten Bronzezeit (Urnenfelderzeit) zur älteren Eisenzeit (Hallstattzeit).



Der etwa 30 cm hohe verzierte Krug aus der frühen Bronzezeit (17. Jahrhundert v. Chr.) wurde auf dem Landsberger Schlossberg gefunden. Er wurde noch ohne Töpferscheibe mit Hand geformt, denn diese war im Alten Orient zwar schon um die Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. bekannt, als auch dort das Wagenrad erfunden wurde, ist aber in Mitteleuropa erst ab 450 v. Chr. belegt. Die Gefäße wurden damals noch aus freier Hand aufgebaut, indem man einzelne Tonringe übereinandersetzte. Dieses sogenannte Tonwulstverfahren erfolgte mit wenig aufbereitetem Lehm und benötigte einschließlich des Glättens und Verzierens der Wandung viel Zeit. Das „Garnieren“ der Gefäße, das bedeutet das Ansetzen von gesonderten Tonteilen, vor allem Henkel und Knäufe, erfolgte in einem weiteren Arbeitsgang. Die Keramik ist meist nur mittelhart gebrannt, da man mit den verwendeten Brennöfen noch nicht die für einen harten Brand notwendigen hohen Temperaturen erzielen konnte.

Der Landsberger Krug steht auf einem kleinen Flachboden. Die konvexe Wandung steigt direkt auf und erweitert sich bis zu einem kantigen Umbruch des Gefäßes, um sich ab dort zur Mündung hin zu verjüngen, dann wölbt sie sich gleichförmig konkav aus. Der Henkel wurde am Rand der Mündung und an der Schulter Übergangslos appliziert. Der Krug weist ab dem Umbruch zum Hals hin eine einfache Verzierung

auf. Am Umbruch selbst wurde mittels eines Stäbchens eine durchbrochene Linie eingeritzt, parallel darüber verlaufen zwei durchgezogene Linien. Es folgt ein Zickzackmuster, das aus schräg parallel schraffierten bzw. ungefüllten Dreiecken registerartig zwischen zwei durchgezogenen Linien gebildet wird. Diese gesamte Verzierung wiederholt sich ein weiteres Mal. Sie wird durch eine punktierte Linie aus eingedrückten Dreiecken abgeschlossen.

Bei Bauarbeiten stieß man 1968 auf größere Keramikmengen aus der ausgehenden Frühbronzezeit (17. Jahrhundert v. Chr.). Auf dem von Natur aus auf fast allen Seiten durch Steilabhänge geschützten Schlossberg könnte sich ein bronzezeitlicher Herrnsitz befunden haben. Im Gebiet des Landkreises bestanden an vier Stellen kleine bronzezeitliche Siedlungen: auf dem Landsberger Schlossberg und bei Kaufering an drei Plätzen, von denen zwei, die „Große und Kleine Westerholz-Schanze“, womöglich einst zusammengehört haben. Sie dürften alle befestigt gewesen sein. Überreste der Verteidigungsanlagen verschwanden durch Erosion und mittelalterliche Überbauung.

Kegelhalsgefäß aus der Hallstattzeit

Das Kegelhalsgefäß mit Deckel stammt aus der Grabung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (1970) von einem Hügel im „Westerholz“ südlich von Scheuring. Das Gebiet des „Westerholzes“ scheint etwa 200 bis 300 Jahre lang mit seinen 251 Hügeln als ausgedehnte Grabhügelnekropole für verschiedene Siedlungsgemeinschaften eines Keltensammes (Likater) gedient zu haben. Da jegliche Siedlungsspuren fehlen ist anzunehmen, dass sich die vermuteten Siedlungen, die wohl nicht mehr als 100 Einwohner gezählt haben, unter den heutigen Dörfern befinden. Mit 167 Grabhügeln aus der Hallstattzeit befindet sich im Abschnitt „Unterer Saubogen“ und „Sulzschlag“ einer der größten Friedhöfe Bayerns.



Das Kegelhalsgefäß gehört zur Geschirrausstattung eines Grabes des 7. Jahrhunderts v. Chr. Dieses stark „zerscherbte“, jedoch gut restaurierte Gefäß wurde in ockerfarbenen Ton hergestellt und gebrannt. Die Keramik wird zu dieser Zeit in den alten Handwerkstechniken im sogenannten Tonwulstverfahren oder im zonenweisen Aufbau aus Tonfladen von Hand aus wenig aufbereitetem Lehm ohne Drehscheibe, aufgebaut. Die Töpferscheibe, die im Zweistromland bereits um die Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. belegt ist, wird erst ab 450 v. Chr. in Mitteleuropa bekannt. Das Gefäß mit schmalen Standfuß (10 cm), breitem Bauch (47 cm) und sich verjüngendem Hals (Gesamthöhe mit Deckel etwa 48 cm) weist keine Verzierung auf, der spitz zulaufende Deckel jedoch wurde mit einem Stempeldekore versehen. Durch ein Muster von je zwei Reihen von kleinen Dreiecken werden neun parallele Bänder gebildet. Diese sind durch vier senkrechte Streifen, die in der Spitze des Deckels zusammenlaufen, unterbrochen. Dieses Vorratsgefäß konnte entweder eine Art Bier oder auch nur Wasser aufbewahren.

Als Teil der Geschirrausstattung eines Grabes widerspiegelt es die Jenseitsvorstellungen der damaligen Zeit. Die feinsten Tonwaren wurden speziell für die Begräbnisfeierlichkeiten hergestellt und in den Grabkammern niedergelegt. Art und Umfang der Beigaben, die oftmals ein ganzes Trink- und Speisegeschirr umfassen, sind bestimmt für das Weiterleben in einer jenseitigen Welt. So sind die teils umfangreichen Geschirrsätze als Grundausstattung für rituelle Gastmähler anzusehen, die dem Verstorbenen im Jenseits ein standesgemäßes Dasein sichern sollten.

Römischer Terra Sigillata-Teller

Der Terra-Sigillata-Teller mit Auflagendekor wurde in Epfach (Abodiaco) gefunden und stammt aus der Zeit des 1. Jahrhunderts (flavische Zeit) bis 3. Jahrhunderts n. Chr. (das Dorf Abodiacum wurde 221 n. Chr. zur Zeit des Elagabal zerstört).

Der Teller gehörte zur Gebrauchsware und hat auf seinem Rand drei in Barbotinetechnik angebrachte Verzierungen, die entweder an spitze Blätter mit gebogenem Stengel oder an Flamingos erinnern. Unter der Barbotinetechnik oder Schlickermalerei versteht man eine Technik zur Bemalung von Keramik, bei der mit einem Pinsel eine andersfarbige, dickflüssige Tonsuspension auf eine ausgeformte, lederharte, aber noch nicht gebrannte Tonware aufgebracht wird. Um den glattwandigen rötlichen Glanztonüberzug, auch Engobe oder Begussmasse genannt, zu erhalten, wurde der Teller



in einen dünnflüssigen Tonschlicker getaucht. Danach wurde er etwa fünf Tage in einem speziellen Ofen oxidierend bei Temperaturen von rund 950°C gebrannt. Vor dem Brennen wurde der Teller mit einem Stempel des Herstellers mit den Initialen ALLA USFF gekennzeichnet.

Die Farbe des Überzugs variiert bei dieser Keramik im Allgemeinen zwischen dunkel- und orangerot. Sie ist abhängig vom Eisengehalt des Tones und den verschiedenen Oxidationsstufen des Eisens im gebrannten Ton. Besonders die Töpferstempel, die Verzierungen sowie die Verbreitung des Materials haben Terra Sigillata zu einem nützlichen Datierungsmittel der provinzialrömischen Archäologie werden lassen, welches erlaubt, archäologische Funde auf wenige Jahre genau zu bestimmen.

Eine bedeutende Terra Sigillata-Manufaktur in unserer Nähe befand sich in Rapis, dem heutigen Schwabmünchen. Auf der Hochterrassenkante entstand nach der Mitte des 1. Jahrhunderts ein Töpferdorf an der Römerstraße, die von Bregenz über Kempten zur Provinzhauptstadt Augsburg führte. An den jenseitigen Talhängen der Wertach gab es sehr gute Molassetone aus dem Tertiär, aus denen man geeignete Tone und Engoben zur Geschirrproduktion gewinnen konnte. Gegen Mitte des 2. Jahrhunderts hat man auch in Schwabmünchen auf der Grundlage langer Erfahrung mit roten Engoben mit der Herstellung des begehrten feinen Tafelgeschirrs experimentiert. Um 200 n. Chr. wanderten erneut Töpfer aus dem obergermanischen Manufakturzentrum Tabernae/Rheinzabern ein und gründeten bei Schwabegg an der



gegenüberliegenden Talseite in knapp 5 km Entfernung von Rapis einen Werkplatz am Fuß der Tongruben, die auch von Schwabmünchner Töpfern genutzt wurden. In den Alamannenstürmen des 3. Jahrhunderts wurden beide Töpfereien, das Handwerkerdorf Rapis und die Manufaktur von Schwabegg aufgegeben. Ob nun der Epfacher Teller aus einer der beiden genannten Töpfereien stammt, ist ungewiss, da der Herstellerstempel wohl nicht aus diesen beiden Manufakturen abzuleiten ist. Da die Geschirrware weit transportiert wurde, könnte sie auch aus Oberitalien oder dem Rheinland stammen.

Römische Öllampe

Die Öllampe aus gebranntem Ton wurde im „Vicus“ (Dorf) Epfach gefunden.

Epfach, das zur römischen Zeit „Abodiacum“ hieß, war in der frühen Kaiserzeit eine kleinere Militärstation auf dem Höhenrücken des Lorenzberges, die den Lechübergang sichern sollte. Bei Epfach kreuzten sich die Via Claudia, die Oberitalien mit der rätischen Provinzhauptstadt „Augusta Vindelicorum“ (Augsburg) und dem Donaauraum verband, mit der Ost-West-Magistrale, die von Salzburg nach Bregenz (Brigantium) führte. 300 Meter entfernt entstand unterhalb der „Via Claudia“ in flavischer Zeit (70 - 96 n. Chr.) ein Straßenvicus.



Öllampen waren über Jahrtausende eine wichtige Lichtquelle. Zunächst bediente man sich einfacher offener Schalen, so genannten Schalenlampen, aus gebranntem Ton oder Stein, die an bestimmten Stellen Rinnen hatten, in die man Dochte aus pflanzlichen Fasern oder Stoffresten legte. Als Brennstoff verwendete man Tierfette oder pflanzliche Öle. Später entwickelte man geschlossene Öllampen mit eingesenkter Deckelplatte, dem Spiegel, der meist ein kleineres Loch hatte, um das Öl einzufüllen, und zugleich dem Druckausgleich diente. Dieser Teil wurde normalerweise mit figürlichem oder ornamentalem eingestempeltem Dekor versehen. So wurden Götter, Göttinnen, Fabeltiere, Jagdszenen, Tiere, szenische Abbildungen von Gladiatorenkämpfen, Liebespaare oder Kulthandlungen abgebildet. Der vordere Teil der Lampe, die Schnauze, wurde sowohl als einfache Rundschnauze als auch als eckige oder runde Volutenschnauze geformt und stellte die Halterung für den Docht dar. Zwei- oder mehrschnauzige Lampen wurden oft besonders schöne Kleinkunstwerke.

Die Öllampe diente im Allgemeinen zur Beleuchtung in Wohnungen und Gebäuden. Die große Anzahl von Ton- und Bronzelampen, die man in römischen Gräberfeldern fand, deuten auf eine serienmäßige Herstellung und auf eine besondere Bedeutung dieser Beleuchtungskörper im Bestattungsritus hin. Der Tote sollte in seinem neuen Wohnsitz, als solches sah man in römischer Zeit das Grab an, ein Licht haben. In Rätien waren Lampen sehr beliebt, die im Spiegel Szenen aus dem öffentlichen und privaten Leben sowie

mythologische Motive und Darstellungen von Tieren, Pflanzen oder Geräten zeigen. Lampen mit halbmondförmigem Aufsatz oder in Kopfform schrieb man unheilabwehrenden Charakter zu. In frühchristlicher Zeit wurden gerne christliche Symbole abgebildet. So fand man auf dem Lorenzberg eine nordafrikanische Lampe aus dem 4. Jahrhundert mit Christusmonogramm, die in der Prähistorischen Staatssammlung in München zu besichtigen ist. Bronzelampen in Fußform, so genannte „Fußlampen“, könnten die Wanderung ins Jenseits versinnbildlichen, so wie man davon ausgeht, dass Grablampen den Verstorbenen auf dem Weg ins Jenseits als Fackel dienen sollten.

Bei der abgebildeten fast faustgroßen, leicht beschädigten Lampe handelt es sich um eine Nachbildung eines Fisches. Die Schuppen wurden mit einem Stempel in den weichen Ton hineingedrückt. Die Schwanzflosse diente als Schnauze für die Dochthalterung, das Loch um Öl einzufüllen ist auf dem Rücken zu erkennen. Die Römer benutzten Olivenöl, Haselnussöl, Leinöl und Baumnussöl. Auch an den beiden Kanten des Einfüllkanals, die man als Rückenflossen deuten kann, wurde das Schuppendekor angebracht. Ein applizierter Griff weist darauf hin, dass die Lampe auch aufgehängt werden konnte. Dieses Exponat ist ein schlichtes, aber schönes Exemplar einer wohl in Epfach für den Hausgebrauch hergestellten Öllampe. Die Fischform könnte durch den nahen Lech mit seinem Fischreichtum angeregt worden sein und auf den Beruf des Besitzers hinweisen.

Wagenbeschlag eines römischen Reisewagens

In seiner Abteilung für römische Geschichte stellt das Neue Stadtmuseum einen bronzenen Endbeschlag vom Fahrgestell eines vierrädrigen römischen Reisewagens aus.

Die Verkehrswege waren die Grundlage der römischen Machtentfaltung. Sie waren die Voraussetzung für einen funktionierenden Handels- und Reiseverkehr. Die römischen Reichsstraßen dienten hauptsächlich den Truppenbewegungen und der staatlichen Post (*cursus publicus*) sowie Transportgesellschaften. An allen Reichsstraßen wurden im Abstand von einer Tagesreise (ca. 30 bis 40 km) Unterkünfte (*mansiones*) errichtet, in denen der Reisende Nachtquartier, Verpflegung und Proviant für den nächsten Tag erhielt. Dazwischen gab es Pferdewechselstationen (*mutationes*), denn eine Tagesreise beinhaltete einen zwei- bis dreimaligen Wechsel der Zug- und Reittiere. Die vorzüglich ausgebauten, strategisch wichtigen Staatsstraßen (*viae publicae*) wurden von den Konsuln (*via Appia*, *via Aemilia*, *via Flaminia*) oder vom Kaiser (*via Claudia*, *strata Diocletiana*) angelegt und unterhalten. Ortsverbindungsstraßen (*viae vicinales*) und Wege untergeordneten Ranges (*viae privatae*) mussten von den Siedlern und Dorfbewohnern im Rahmen



allgemeiner Dienstpflichten gebaut und unterhalten werden. Dies schloss die Erhaltung der Stationen, die Gestellung von Pferden, Zugvieh und Wagen sowie die Bereitstellung von Verpflegung für durchreisende Personen ein. Hinweise auf das Aussehen römerzeitlicher Reisewagen findet man sowohl in der entsprechenden Literatur als auch durch bildliche Darstellungen auf Reliefs, Mosaiken, Fresken und Münzen. Hinzu kommen als wichtige Quelle archäologische Funde der metallenen Konstruktionsteile und Beschläge von Achsen, Rädern und des Fahrgestells. Neben kleineren zweirädrigen Transport- (carrus) und schnellen kleinen Reisewagen (essedum oder cisium) gab es große von Ochsen gezogene Lastwagen (plaustrum) und geräumige und bequeme vierrädrige Reisewagen (carruca oder raeda).

Die Lenkung eines vierrädrigen Wagens erfolgte durch Einschwenken der ganzen Vorderachse. Dabei drehte sich die Achse um den 2 bis 4 cm starken und bis zu 60 cm langen Reibnagel. Diese Materialstärke war erforderlich, da beim gefederten Wagen über den Reibnagel das ganze Fahrzeug mit der gezogenen Vorderachse verbunden war. Außerdem musste die Torsion (Verdrehung) der Hinter- gegen die Vorderachse beim Überfahren von Unebenheiten der Straße abgefangen werden. Um die exakte Führung des Reibnagels sicherzustellen, waren beim gefederten Wagen Fahrgestell und Vorderachse mit Eisenbeschlägen verstärkt. Beim römischen Reisewagen bestand eine Trennung von Fahrgestell

und Aufbau. Die Erfindung der federnden, vom Achsgestell unabhängigen Fahrgastkabine konnte die Tortur langer Wagenreisen auf holprigen Straßen mildern. An den Achsen einer carruca waren seitlich durch Beschläge verstärkte Holzpfeiler (Hängestöcke) als Stützen angebracht, die oben meist von einem dekorativen Beschlag abgeschlossen wurden. An diesen Endstücken waren an den beiden Seiten Ösen angeschweißt, durch die starke Traggurte liefen, an denen der Wagenkasten - die Karosserie - federnd aufgehängt war. Um dieser Belastung standhalten zu können, wurden die Ösen massiv gegossen. Der Kopf, an dem die Ösen seitlich angebracht sind, diente als dekoratives Element, sollte aber auch zum Ausdruck bringen, dass man unter dem Schutz einer Gottheit reiste. Sehr beliebt an Reisewagen war Herkules als Patron des Handels und Verkehrs. Der Landsberger Beschlag zeigt eine Bronzestütze aus Rott aus dem 1. bis 4. Jahrhundert, die jedoch nicht eindeutig zu bestimmen ist. Die Augen liegen in tiefen Höhlen, die Pupillen sind knopfartig aufgesetzt. Auf der Stirn deuten wulstartige Erhebungen den Haarwuchs an, die Backenknochen treten deutlich hervor, Mund und Zähne sind linear angedeutet. Der Kopf trägt eine Bedeckung, die mit einem Blütenreif umkränzt ist. Dieses Schmuckelement setzt sich auf den Ösen fort.

Im Südschwäbischen Vorgeschichtsmuseum in Mindelheim kann man den Nachbau eines römischen Reisewagens in Originalgröße betrachten.

Römischer Fingerring

Der römischer Fingerring aus Gold mit den Initialen „VITA“ wurde 1981 bei einem Bauaushub in Epfach von Kreis- und Stadtheimspfleger Dr. Anton Huber gefunden. Der Ring gehört zur Prähistorischen Sammlung in München und wurde an das Neue Stadtmuseum ausgeliehen. Er ist hohl und könnte ein Hochzeitsring einer vornehmen Dame gewesen sein. Das Wort „VITA“ steht erhaben in einem Feld, das in einem rechteckigen Stein versenkt wurde. Dieser wird heute von einer bräunlichen Kittmasse in der Mitte der Fassung des Rings gehalten. Vergleichsstücke sind bisher nicht bekannt. „VITA“ bedeutet Leben und könnte für die Besitzerin eine stete Erinnerung und Mahnung an das „Hier und Jetzt“ sein.

Bei den Römern, deren Götter bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. mit den griechischen verschmolzen und gleichgesetzt wurden und deren jeweiligen Jenseitsvorstellungen sich auch annäherten, gab es kein Weiterleben nach dem Tod, keine Erlösung und keine Wiederauferstehung. Die römische Religion bestach durch Pragmatismus und eine relativ geringe Bedeutung im praktischen Leben. Ihre Unterwelt nannten sie Orcus, er entsprach dem griechischen Hades. Der Orcus war ein Raum unter oder ganz am Ende der Erde, den man sich als Aufenthalt der Seelen Verstorbener dachte, als modriges Schattenreich, von einem Fluss umgeben, düster und schaurig. Die Seelen lebten dort ohne Erinnerung an die Freuden des irdischen Lebens. Die römische Religion betonte eher das irdische Dasein und kannte nach dem Tod ein ewiges, aber nicht wie die Mysterien und das Christentum ein seliges Leben.



Nach der Eroberung des Ostens im 2. Jahrhundert v. Chr. ergoss sich ein Strom hellenistischer Kultur nach Italien. Die Gestalten der alten römisch-italischen und griechischen Götterwelt traten in den gebildeten Kreisen zurück. Im Denken übernahm in der Nobilität die Philosophie den Platz der Staatsreligion. Bald entwickelte sich in der Ober- und Unterschicht eine ganz persönliche Frömmigkeit durch den Einfluss der von Osten vordringenden Geheimlehren der Isis und des Serapis aus Ägypten, der Kybele (Magna Mater) aus Kleinasien und des persischen Mithras sowie der Mysterienkulte. Man wurde Anhänger einer oder mehrerer orientalischer Gottheiten. Grabinschriften belegen, dass man ein Wiedersehen nach dem Tode, dazu ein glückliches Leben im Elysium erhoffte. Der Erfolg dieser Religionen lag in der Sehnsucht nach Mystik und Offenbarung. Eine starke Ausstrahlung hatten diese Religionen aus dem Orient bei den Frauen, der Mithraskult besonders auf das Militär.

Bei dem Philosophen Seneca (55 v. Chr. – 39 n. Chr.) erhielt der Mensch den Rat, wie er sein Leben glücklich gestalten konnte: Nur derjenige vermochte die Glückseligkeit zu erreichen, der sich von den äußeren Wechselfällen des Lebens unabhängig machte und den Schwerpunkt in sich selbst fand. Die innere Festigkeit wurde nicht ohne Kampf erworben, aber die Tugend war mit Hilfe der Philosophie dem Verständigen erreichbar.

Der Fingerring aus Epfach mit der Inschrift „VITA“ Leben ist ein Zeugnis dafür, dass sich das Volk mit Daseins- und Jenseitsfragen auseinandersetzte. Leben bestand für den antiken Menschen aus einem mehr oder weniger langen und mehr oder weniger wichtigen irdischen Teil sowie einem entscheidenderen jenseitigen Teil nach dem Tod. Der Fingerring ist mit seinen Initialen ein Beispiel für das Denken des antiken Menschen und für die Wirkung von Symbolen, für symbolhafte, das heißt in Symbolen verhaftete Existenz.

Landsberger Marienkrönung

Die farbig gefasste aus Lindenholz geschnitzte Figurengruppe der Krönung Mariens durch die Heilige Dreifaltigkeit wurde nach 1500 von einem unbekanntem Meister geschaffen und bildete das Mittelstück eines Flügelaltars. An den Seiten der Schnitzgruppe sind die Schraubenlöcher für die fehlenden Flügel zu erkennen. Der Flügelaltar stand entweder im kleinen Landsberger Katharinenkirchlein, dem ehemaligen Bethaus der Leprosen, oder aber in der damals neuerrichteten Friedhofskirche „Zur Heiligen Dreifaltigkeit“ (weiterführende Überlegungen hierzu befinden sich in den Landsberger Geschichtsblättern Jahrgang 1986/87).

Die Krönung Mariens wird durch Christus, Gottvater und den Heiligen Geist vollzogen. Die Taube des Heiligen Geistes ist zwar verlorengegangen, über der Krone Mariens deutet jedoch ein Nagelloch ihren ehemalige Platz an. Während Maria in betender Stellung in der Mitte kniet, sitzen Christus und Gottvater - sie einrahmend - auf einem Thron und vollziehen die Krönung. Zwei Engel halten einen schweren rotbraunen, mit einer goldenen Borte versehenen Vorhang, der das Geschehen nach hinten abschließt. Die fast vollplastischen, dem Betrachter frontal zugewandten Figuren, die auf einem schmalen Podest arrangiert sind, tragen bewegte vergoldete Umhänge, die faltenreich bis zum Boden herabfallen. Ihre überaus reiche Drapierung ist beachtenswert. Das Gewand von Christus, mit einer Schnalle unterhalb des Halses zusammengehalten, lässt den Brustkorb frei, so dass das Wundmal des Lanzenstichs zu sehen ist. Sein linkes Bein ist unbedeckt,



ein Mantelende Mariens verhüllt jedoch das Wundmal am Fuß. Mit seiner linken Hand stützt Christus die Himmelskrone Mariens. Gottvater, als alter Mann dargestellt und wie Christus bekrönt, hält in seiner linken Hand eine Weltkugel, als Zeichen des Weltenherrschers, mit seiner rechten greift er nach der Krone Mariens. Das Kreuz auf der Weltkugel ging verloren. Sein linker nackter Fuß ragt unter den Staufalten des Gewandes hervor. Maria mit blauem Kleid und goldenem Mantel bekleidet, ist in sich gekehrt und erlebt in betender Haltung die heilige Zeremonie.

Die Krönung Mariens wird in der Bibel nicht genannt. Quellen für das erst im 12. Jahrhundert in der bildenden Kunst anzutreffende und auf den westeuropäischen Bereich beschränkte Thema waren vermutlich die Liturgie des Festes der Himmelfahrt, Hymnen und Homilien sowie das arabische Buch vom Hinscheiden der Maria. Im frühen Mittelalter wurde die thronende Maria nur von Engeln gekrönt dargestellt. Erst seit dem 12. Jahrhundert findet man die eigentliche Krönung der Maria durch Christus (Querhausportal, 1230, Straßburger Münster). Seit dem 15. Jahrhundert tritt vor allem in Italien, teilweise anstatt Christus, Gottvater als Krönender auf. Überwiegend in den Schnitzaltären der Spätgotik wird die Krönung Mariae schließlich durch die Dreifaltigkeit, wie bei der Landsberger Marienkrönung,



vorgenommen. Diese zeitliche Einschätzung der Figurengruppe lässt sich durch die Drapierung mit ihren Schüsselfalten und durch die Buntfarbigkeit des Schnitzaltars ableiten. Leider sind jegliche Maßwerkformen des Altars und sein Gesprenge sowie die Altarflügel verlorengegangen. Die fast porträthaftern Gesichtszüge von Christus und Gottvater könnten jedoch bereits auf den kommenden Stilwandel zur Renaissance hinweisen.

In Landsberg kann man auch eine ältere Marienkrönung, die durch Christus vorgenommen wird, in der kath. Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt besichtigen. Dort ist im nördlichen Seitenschiff, in der Nähe des Chores, ein ehemaliges Sandsteintympanon aus den Jahren 1380/90 von der Vorgängerkirche mit der Darstellung Tod und Krönung Mariens eingelassen.



Landsberger Geburt Christi

Das Ölbild der „Landsberger Geburt Christi“, das um 1460/70 von einem unbekanntem Maler geschaffen wurde, ist eine verkleinerte Kopie und wurde von Dimitri Blagoi gemalt. Das Original, Öl/Holz, 202 x 124 cm, befindet sich in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in Augsburg (Inventarnummer 1024). Es wurde aber bis zum Frühjahr 2009 wegen Renovierungsarbeiten im Maximilianmuseum in das Depot nach München gebracht.

Das Gemälde zeigt im Vordergrund die Geburtsszene Christi, im Hintergrund eine Stadtansicht von Landsberg. Die Heilige Familie gruppiert sich unter einem Schutzdach aus schlichten Brettern, das von vier unbearbeiteten schlanken, oben gegabelten Stämmen getragen wird - einer in der gotischen Malerei gerne dargestellten zerbrechlichen Architektur. Dieses offene, luftige Gestell thront auf einem exponierten Vorsprung hoch über dem Lech und steht vor dem Portal einer Kirchenruine. Es wird auf der linken Seite durch ein paar lose gestapelte Bretter, auf der rechten Seite durch übereinander geschichtete Steinplatten räumlich gefasst. Das Christuskind ist nackt auf einer Windel gebettet, zwei kleine stehende Engel beten es an. Maria, mit einem Heiligenschein umgeben, sucht zwar den Blickkontakt zum Kind, hält aber ihre Hände teilnahmslos vor ihrem Körper verschränkt. Sie trägt ein verziertes Gewand aus der damaligen Zeit und einen weiten blauen Mantel, der faltenfrei am Boden aufliegt. Josef, der das Christuskind mit einem zarten Lächeln betrachtet, trägt eine mittelalterliche Kappe und ist mit einem schweren orangeroten Mantel bekleidet, der in leicht bewegten Falten herabhängt. Sein linkes Bein ist angewinkelt und steht auf einem Schemel. In seiner linken Hand hält er eine schmale brennende Kerze als Symbol der Erscheinung des



Göttlichen. Seine rechte Hand ist erhoben und drückt freudige Überraschung aus. Links hinter Maria steht der „Engel des Herrn“ mit jugendlichem, porträthaftem Antlitz. Seine beiden smaragdgrünen Flügel sind schwach zu erkennen. Er trägt ein weißes Gewand mit Stehkragen und einen blauen Überwurf mit Goldbordüre, der über der Brust mit einem Verschluss zusammengehalten wird. Ein purpurnes Tuch verdeckt seine Hände. Der „Meister der Landsberger Geburt Christi“ hat sich vom biblischen Text entfernt. Er verlegt den Geburtsort Christi von Bethlehem nach Landsberg. Das Gehäuse gleicht eher einem Unterstand als einem Stall; das Kind liegt nackt am Boden und nicht gewickelt in einer Krippe (Lk 2,7); auf die Darstellung der Hirten (Lk 2,8 – 17) und auf die Magier (Heiligen Drei Könige; Mt 2, 1) wird verzichtet.

Zweifelsfrei ist die Stadt im Hintergrund Landsberg. Die über der Stadt herrschende Burg, die mittelalterliche Stadtmauer, der Lech mit dem Wehr und der „Kurzen Fahrt“ sowie die auf hohen Pfählen aufliegende mittelalterliche Holzbrücke bestimmen das Stadtbild. Verfolgt man von Norden kommend die westliche Stadtmauer, so erkennt man den Salzstadel mit den großen Ladeöffnungen, das nicht mehr vorhandene „Baderhaus“, das abgegangene „Schweizer Tor“ mit einem Holzerker, am Mühlbach einen viereckigen Wehrturm mit Rautenmuster (bayerischer Wecken) - von dem Reste noch heute in der Nordmauer des Hauses Salzgasse 127 unter

dem Dach des Anbaus erhalten sind -, das frühere Lechtor und den heute noch genutzten Nonnenturm. Dort wendet sich die Stadtmauer nach Osten und steigt vom Mauerturm beim Schießtörl zum Jungfernsprung weiter zu einem Turm, der als Waghals überliefert ist, bis zum ehemaligen äußeren Burgtor den Berg hinauf. Im Stadttinneren ist das Schmalztor (Schöner Turm) auszumachen, daneben das abgegangene Pfettnerntor und davor das alte Rathaus mit gotischem Staffelgiebel, das mitten auf dem Hauptplatz stand, kenntlich am runden seitlich angebauten Treppenturm. Im Hintergrund auf dem Krachenberg ist die Kirche von Pössing mit einem weiteren Gebäude zu sehen. Dieses Bild ist nicht nur kunsthistorisch aufgrund der selbständig entwickelten Bildform interessant. Auffällig für die Entstehungszeit in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die Darstellung einer realen Landschaft, in der Landsberg die Rolle von Bethlehem einnimmt. Für die Stadtgeschichte ist die älteste Stadtansicht Landsbergs ein einzigartiges Dokument.

In den Landsberger Geschichtsblättern erschienen im Heft 91/92, Jg. 1992/93 zwei weiterführende Artikel zur Stadtgeschichte: „Die Landsberger Burganlage im Spiegel der Jahrhunderte“ von Christoph Roppel und „Die Landsberger Stadtbefestigung (I)“ von Dagmar Dietrich. In beiden wird das Gemälde „Landsberger Geburt Christi“ erwähnt. Der Freundeskreis der städtischen Museen schenkte 2004 diese Kopie dem Neuen Stadtmuseum.

Heiligenfigur

Die anmutige Heiligenfigur aus Holz, die auf einem flachen achteckigen Postament steht, wurde von einem unbekanntem Meister geschnitzt. Aufgrund des Gewandes, dem empfindlichsten Gradmesser jeden Stilwandels, wird die Figur um das Jahr 1500 datiert.

Das Gewand, das früher farbig gefasst war, ist hier ein dekoratives Ornament, das in langen faltenarmen Bahnen glatt bis zu den Füßen herabfällt und ein Reflex des erhabenen Innenlebens der Heiligen darstellt. Eckige Gewandbrüche befinden sich nur in den Armbeugen und im Hüftbereich, wo der Umhang gerafft ist. Die Heilige trägt eine Krone als Zeichen des Lohnes für ein gottgefälliges Leben. Ihr Haar fällt in leichten Wellen über die Schultern herab. Ihren Kopf neigt sie etwas zur rechten Seite. Das edle Gesicht zeigt weiche individuelle Züge. Ein feiner Schleier bedeckt die Kinn- und Wangenpartie. Ihre linke Hand ist leider verloren gegangen, in ihrer rechten hält sie ein geschlossenes Buch, das wohl als Gebetbuch gedeutet werden kann. Ihre Haltung ist zart bewegt und auf eine frontale Hauptansicht berechnet. Die Heilige strahlt die innere Ruhe und Selbstsicherheit einer im Glauben fest verankerten Person aus.



Die Figur ist ein schönes Beispiel für den fließenden Übergang von der Spätgotik zur Renaissance in Deutschland. Während sich bereits um 1420 in Italien die Renaissance durchsetzt, hat zu dieser Zeit in den übrigen europäischen Staaten die „Internationale Gotik“, auch „Weicher Stil“ oder „Höfischer Stil“ genannt, ihre Blütezeit. Repräsentativ für diese Stilrichtung ist der im späten 14. Jahrhundert ausgebildete Typ der „Schönen Madonnen“. Verbindende Kennzeichen dieses Stils sind die S-förmig geschwungenen schlanken Gestalten mit ihren den Körper umgreifenden Schüsselfalten und das in sich selber stark raumhaltige Gewand. Diese Merkmale sind an der Landsberger Plastik nicht festzustellen. In Deutschland lösen sich die Künstler erst Ende des 15. Jahrhunderts von der mittelalterlichen Gotik und zeigen immer mehr die Stilelemente der Renaissance. In der Malerei verschwindet der Goldgrund, der mystisch verklärte oder idealisierte Gesichtsausdruck der Figuren wird durch individuelle porträthafte Gesichtszüge ersetzt, die ferne Majestät des Göttlichen wird gemildert. Die langen gotischen Plastiken werden in der Renaissance von Körpern abgelöst, die mit Hilfe von anatomischen Studien erstellt wurden. Um

1500 wirken in Deutschland als herausragende Künstler zeitgleich Matthias Grünewald (1460/80–1528), Albrecht Dürer (1471–1528) und Tilman Riemenschneider (1455/60–1531).

Während die beiden Maler in der Spätgotik wurzeln und durch die Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance, dem Humanismus und der Reformation einerseits spätgotische Elemente vertiefen, andererseits auch nach Klassik streben, gilt der Bildhauer und Bildschnitzer Riemenschneider als Hauptmeister der deutschen Spätgotik. Die Nennung der drei Künstler soll die Bandbreite des individuellen Schaffens andeuten und auf die Schwierigkeit hinweisen, Werke unbekannter Meister aus dieser Zeit anhand ihres Stils verlässlich einzuordnen.

„Himmelfahrt Mariae“ von Peter Candi

Zu einem der bedeutendsten Kunstwerke im Neuen Stadtmuseum in Landsberg gehörte bis zur Schließung das Altarbild „Himmelfahrt Mariae“, das 1593 von Peter Candid gemalt wurde.

Das Bild wurde wahrscheinlich vom bayerischen Herzog Wilhelm V., der von 1579 bis 1597 regierte, den Jesuiten zur Ausstattung der 1584 geweihten ersten Heilig-Kreuz-Kirche gestiftet. Es stand auf dem Marienaltar. Bei einer Renovierung und Vergrößerung dieses Altars wurde der obere Abschluss des Gemäldes verändert und in den noch heute zu sehenden geschnitzten Rahmen gefasst. Als die erste Kirche durch einen Neubau ersetzt wurde, brachte man das Bild in das Jesuitenkolleg, wo es bis 1808 verblieb. Mit der Auflösung des Malteserordens, der das Kolleg 1773 von den Jesuiten übernommen hatte, gelangte das Bild vermutlich in städtischen Besitz. Es wurde zunächst in der St.-Leonhardi-Kapelle beim Ursulinenkloster, ab 1902 in der renovierten Stadtpfarrkirche in einer ihrer westlichen Kapellen im südlichen Seitenschiff aufgehängt. Heute ist es wieder in der Stadtpfarrkirche zu sehen.

Das Bild zeigt die Himmelfahrt Mariens, die in einer apokryphen Schrift des Evangelisten Johannes und in der „Legenda aurea“ des Jakobus de Voragine (1228–1298) geschildert wird. Erst 1950 wurde der Glaube an die leibliche Aufnahme Mariens von Papst Pius XII. in der Apostolischen Konstitution „Munificentissimus Deus“ für die katholische Kirche zum Dogma erhoben. In der orthodoxen Kirche ist die leibliche Aufnahme Mariens nicht dogmatisiert. Während im orthodoxen Kanon daher die Seele Mariens als kleines Wesen dargestellt wird, das sich aus dem toten Körper gelöst hat, wird im römisch-katholischen Kanon Maria mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen. Folglich wird die zukünftige Himmelskönigin grundsätzlich als eine idealisierte Schönheit,



mit kostbaren Gewändern bekleidet, wiedergegeben. Candid wählte die Phase, in der Maria in Anwesenheit der zwölf Apostel und geleitet von Engelchören in den Himmel auffährt. In der irdischen Zone betrachten die Apostel, die „von den Stätten, da sie predigten von Wolken aufgehoben und zu Maria geführt worden waren“, das leere Grab. Sie nehmen die von Engeln getragene und bereits über einer Wolkenschicht schwebende Gottesmutter nicht mehr wahr. Diese nähert sich bereits der himmlischen Sphäre, hat die Arme im Adorantengestus ausgebreitet und den Blick verklärt nach oben gerichtet. Der sehr lange, schlanke Körper Mariens und die drei aus der Wolke blickenden kleinen Engel, auf denen Maria graziös mit ihren Zehenspitzen stehend schwebt, deuten auf den künstlerischen Übergang von der Renaissance zum Barock hin, den der Künstler hier in dezent manieristischer Weise dokumentiert. Candid verwendet besonders leuchtende Farben, wobei Blau, Rosa und Gelb dominieren. Die streng symmetrische Bildkomposition und die gewählte Aufteilung in irdische und himmlische Sphäre wird durch eine ausgleichende Farbkomposition überwunden. Candids Malerei zeigt italienisch-flämische Züge, eine gewisse Abhängigkeit von Michelangelo und eine Verwandtschaft mit Vasari.



Maria (Ausschnitt)

Peter Candid, der sich bis 1574 de Wit oder de Witte nannte, wurde um 1548 vermutlich in Brügge geboren. Mit seinem Vater, einem Erzgießer, gelangte er um 1570 nach Florenz, wo er wahrscheinlich in die Lehre Vasaris ging. Er nannte sich nun Pietro Candido und malte an der Seite Vasaris in Florenz, Venedig und Rom. 1586 wird er von Herzog Wilhelm V. an den Münchner Hof berufen und nennt sich nun Peter Candid. In Bayern befinden sich bedeutende Arbeiten von ihm in der Münchner Residenz, in der Münchner Frauenkirche, in St. Ulrich in Augsburg, im Freisinger Dom und im Schleißheimer Schloss. Das Neue Stadtmuseum besaß mit dem Altarbild von Peter Candid ein Werk von hohem Rang, das allein schon einen Besuch wert ist. Zur Zeit hängt es in der Stadtpfarrkirche in Landsberg im nördlichen Nebenschiff.



Die Apostel am leeren Grab (Ausschnitt)

„Der auferstandene Christus mit den Heiligen Petrus und Paulus“ von Alessandro Paduano

Neben dem Altarbild „Himmelfahrt Mariae“ des bayerischen Hofmalers Peter Candid hing ein weiteres Altarbild eines florentinischen Künstlers. Beide Leihgaben aus der Stadtpfarrkirchenstiftung Mariä Himmelfahrt gehörten zu den bedeutenden Kunstwerken im Stadtmuseum und entstanden Ende des 16. Jahrhunderts.

Sie waren für die ab 1580 von den Jesuiten errichtete erste Heilig-Kreuz-Kirche bestimmt und standen auf den Seitenaltären. Das Gemälde „Der auferstandene Christus mit den Heiligen Petrus und Paulus“, das Philipp Eduard Fugger aus Augsburg den Jesuiten gestiftet hatte, wurde 1590 von Alessandro Paduano gemalt.

Die beiden Apostel, Petrus als Erstberufener etwas mehr im Vordergrund als Paulus, betrachten den aus einer Wolke aufsteigenden Christus, der seine beiden Arme ausgebreitet hat und auf die beiden Apostel herabschaut. Die pyramidale Gesamtkomposition wird durch die beiden großen Gestalten der Heiligen eingeleitet, die sich Christus mit leicht verdrehten Oberkörpern zuwenden, der über ihnen in einer himmlischen Sphäre, von Engeln umgeben, schwebt. Während beide Apostel eine schwarze Tunika und einen wallenden purpurnen Überwurf tragen, ragt Christus als Halbfigur mit nacktem Oberkörper, den ein über der Brust verknötetes Tuch spärlich bedeckt, aus einer von Engeln getragenen Wolke. Petrus mit traditionell kurzem weißem und Paulus mit langem dunklem Bart halten in der einen Hand aufgeschlagene Bücher, die auf das von ihnen zu verkündigende Evangelium hinweisen, in der anderen ihre Attribute Schlüssel und Schwert.



Das Gemälde ist ein Beispiel für eine gebildete und intellektuell komplexere religiöse Kunst, wie sie Ende des 15. Jahrhunderts einsetzte. Die beiden Apostel sind die Hauptheiligen Roms und die Schutzpatrone des Gründers des Jesuitenordens, des Basken Ignatius von Loyola (1491–1556). In den ersten Jesuitenkirchen gehörte daher ein Altar der beiden Apostel zur obligatorischen Einrichtung. Nachdem im 4. Jahrhundert Konstantinopel Hauptstadt des Römischen Reiches geworden war, machten sich die Bischöfe von Rom das Machtvakuum zunutze und stellten Petrus über Paulus. So schufen sie die Grundlage für den Anspruch der Päpste, sie seien die direkten Nachfolger des Apostelfürsten. Hatten die frühen Kirchenväter noch erklärt, das Wort Christi vom „Fels“ beziehe sich nicht auf Petrus und seine Kirche in Rom, sondern auf Christus und seine gläubige Gemeinde, wurde nun Petrus zum Fels, auf dem die Kirche zu bauen war.

Mit der Engelsburg, die als Symbol für Rom zu werten ist und zwischen die beiden Apostel gesetzt wurde, die ihr Leben der Bekehrung zum Christentum widmeten, soll der Anspruch der Ewigen Stadt als Glaubenszentrum und Ausgangsort für die Mission hervorgehoben werden. In diesem Geiste sah sich nun der Ordensgründer. Von Rom aus wirkte der Jesuitenorden im Sinne der katholischen Reform und Gegenreformation, im Deutschen Reich vor allem mittels der Jesuitenkollegien.



Messkelch von Johann Joseph Helfetsrieder

Der Gold- und Silberschmied Johann Joseph Helfetsrieder gehörte zu den Meistern, die über viele Generationen hinweg seit dem 16. Jahrhundert das Handwerk in unserer Stadt betrieben. Die Anzahl der Werkstätten in einer bayrischen Stadt war vom kurfürstlichen, später königlichen Rat in München begrenzt worden. So sollte eine Überbesetzung vermieden werden, um den Handwerkern bei überschaubarer Auftragsmenge ein ausreichendes Einkommen zu sichern.

Zu gleicher Zeit durften in Landsberg nur ein oder zwei Goldschmiede tätig sein, im 18. Jahrhundert waren es zeitweise drei. Dies war für einen Zusammenschluss zu wenig, so dass es in Landsberg keine eigene Zunft gab. Man schloss sich dem Handwerk der Grob-, Huf-, Kupfer-, Waffenschmiede, Schlosser und Geschmeidemacher an. Die Werkstätten der Landsberger Gold- und Silberarbeiter, wie auch der Geschmeidemacher und Gürtler, wurden über Jahrhunderte vom gleichen Handwerk genutzt. Zwei der heute in der Stadt ansässigen Juweliere haben ihr Geschäft in alten Goldschmiedehäusern: das von Helfetsrieder bewohnte Haus Hauptplatz 178 wurde von Andreas Huber sen. und jun. bewohnt und beherbergt heute das Juweliergeschäft Heidelberg. Die Familie Wittmann ist über Generationen hinweg am Hauptplatz im Haus 183 nachweisbar.



Landsberger Goldschmiedearbeiten sind fast ausnahmslos als Kirchengesamtheit erhalten und stammen aus der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts. Ausführung und Dekor entsprechen dem Stil der jeweiligen Epoche. Entwürfe zu Edelmetallgeräten lieferten teilweise die fürstlichen Hofmaler. So zeichnete Peter Candid, von dem das Ölgemälde „Himmelfahrt Mariae“ im Neuen Stadtmuseum zu sehen war, auch Monstranzen und Reliquienbehälter. Viele Vorlagen und Entwürfe werden wohl aus Augsburg stammen, das nach der Reformation in Bayern der Hauptlieferant für katholisches Kirchengesamtheit wurde. Manche der Nodi und schmückenden Gussteile wurden aus Augsburg bezogen. An vielen Kelchen findet man Schaftstücke, die Augsburger Kelchen gleichen. Augsburger Silber wurde in ganz Europa gehandelt und war besonders an den Adelshöfen in Bayern, Württemberg, Sachsen, Preußen, Brandenburg, Schweden, Dänemark sowie bei den „Zuckerbaronen“ der Insel Madeira geschätzt.

Der Messkelch von Johann Joseph Helfetsrieder besteht aus vergoldetem Silber, seine Teile sind getrieben, gegossen, ziseliert und punziert. Über einem geschwungenen dreifach gestuften Stehrand erhebt sich der Sechspass-Fuß mit getriebenem Bandelwerk. Drei hochovale Emailmedaillons in Gitterwerkrahmen liegen zwischen drei plastisch gegossenen Paaren geflügelter Puttenköpfe. Der Fuß steigt glatt an und endet in einem linsenförmig getriebenen Abschluss unter dem mit Puttenköpfen und Voluten gegossenen, in Profilringe

eingepassten Nodus (knotenförmige Verdickung in der Mitte des Schaftes). Die glatte, becherförmige Kupa (Bezeichnung für den Gefäßteil eines Kelches) ist von einem Korb unterfangen, an dem wiederum drei hochovale Emailmedaillons eingefasst und drei geflügelte Puttenköpfe appliziert sind. Die blauen, schwarz bemalten Emails zeigen die Darstellungen: die Heiligen Nepomuk und Sebastian, den heiligen Johannes als Kind an den Händen der heiligen Elisabeth und Zacharias, den heiligen Johannes mit Lamm, das heilige Kreuz von zwei Engeln getragen, das Jesuskind mit Maria und Joseph sowie Mariae Himmelfahrt. Dieser Kelch wurde möglicherweise von einer Bruderschaft in Auftrag gegeben, die zu Ehren Sankt Johannes von Nepomuk 1730 eine Konföderation errichtet und die Genehmigung dieser Bruderschaft beantragte hatte, was am 10. Sept. 1730 auch geschah. Johannes von Pomuk (1350–1393) wurde bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges kaum beachtet. Erst die Kräfte der Gegenreformation und hier besonders die Jesuiten machten ihn zu ihrem geistigen Bannerträger. Da die Heiligsprechung 1729 erfolgte und die Jesuiten in Landsberg zu dieser Zeit das geistig-religiöse Leben in Landsberg bestimmten, ist diese Annahme durchaus berechtigt. Das Neue Stadtmuseum zeigte 1994 eine Ausstellung über die Arbeiten der Landsberger Gold- und Silberschmiede. Hierzu ist auch ein Katalog erschienen.

Floßunglück bei Landsberg

Votivtafel aus der Antoniuskapelle in Mundraching

Die Flößerei auf dem Lech bot über Jahrhunderte zahlreichen Menschen in den Dörfern und Städten südlich von Landsberg Verdienstmöglichkeiten. Bereits ab dem 15. Jahrhundert hatte sich am Lech ein blühendes Speditionsgewerbe auf dem Wasser entwickelt. So beförderte beispielsweise die Rottflößerei Handelsgüter aus Italien, vornehmlich aus Venedig und Tirol, von Füssen aus den Lech hinab. Obst und Gemüse, Käse, Schlachtvieh, Baumwolle, Steine, Baumaterialien wie Kalk und Gips, Blei-, Eisen-, Kupfererze, Messing und Zinn wurden über Landsberg nach Augsburg, von dort oft noch weiter bis zur Donau, nach Regensburg, Straubing, Wien und Belgrad transportiert.

Die Inschrift lautet nach der Entzifferung von Stadtheimatpfleger Anton Lichtenstern:

Anno 1724 verlobt sich Franciscus Rohrmoser von Mundraching alhero mit einer votif Tafel zu der schmerzhaften Muttergottes in Augenscheinlicher gefahr deß lebens : indem er sambt seinem sohn zu landsberg an der Fahrt nach zwerch (das heißt quer) mit eim beladen floß mit holtz in den Lech hinausgefallen : und alles holtz hinweck geschwommen: aber durch fürbitt der mutter Gottes sambt Sohn und Tochter beim Leben erhalten worden : Gott und seiner schmerzhaften Mutter sey ewiger danck erstattet.



Ab 1419 durften die Landsberger mit Bewilligung des Bayernherzogs Ernst von jedem Floß, das das Wehr in der Stadt passierte, drei Pfennige Zoll erheben. Das war damals der Gegenwert von etwa zwei Pfund Fleisch. Dieser „Flusspfennig“ diente zum Unterhalt des Wehres und seiner Floßgasse. Pro Jahr führen im 16. Jahrhundert zwischen 2000 und 3000 Flöße durch Landsberg. Noch 1865 wurden in Augsburg am Hochablass 4332 ankommende Flöße gezählt. Einige Floßmeister hatten sich auf die Fernflößerei spezialisiert. So fuhr 1869 der letzte Floßmeister von Apfeldorf, Josef Schwaller, Solnhofener Lithographiesteine, die er in Steppberg an der Donau aufgenommen hatte, bis Budapest. Erst die Eisenbahn hat zwischen 1900 und 1910 den Niedergang der Flößer eingeleitet.

Das Wehr bei Landsberg war für die Flößer der wohl schwierigste Abschnitt bis Augsburg. Um das Lechwehr zu umschiffen, mussten die Flöße am heutigen „Flößerplatz“ in die Floßgasse, auch „Lange Fahrt“ genannt, gelenkt werden. Die Floßgasse war 340 Meter lang und mit senkrechten Bohlenwänden ausgekleidet. Sie begann neben dem Einlauf des Mühlbaches und wurde mit leichtem Gefälle, wo sich heute das Inselbad befindet, dem Lech wieder zugeleitet. Verfehlte ein Floß die Gasse, dann waren Leib und Leben in Gefahr, die Ladung meist verloren. Zahlreiche Eintragungen in den Pfarrmatrikeln der Stadt erwähnen die Unglücke mit tödlichem Ausgang. Peter Dörfler schildert in seinem historischen Roman „Der ungerechte Heller“ von 1922, der im ländlichen Milieu im Lechtal südlich Landsberg spielt, eine Floßfahrt auf dem Lech von Lechmühlen nach Augsburg im Winter. Hierbei beschreibt er die Gefahren am Wehr in Landsberg.

Die jetzt im Neuen Stadtmuseum in Landsberg hängende Votivtafel aus der 1618 errichteten Antoniuskapelle in Mundraching, zu der früher eine Wallfahrt durchgeführt wurde, schildert ein Floßunglück, das sich 1724 ereignet hatte. Sie zeigt in der linken oberen Ecke Maria mit dem toten Jesus, durch eine Wolke vom irdischen Geschehen getrennt. Von rechts oben kommend stürzt der Lech über das Wehr und fließt dann an der Stadtsilhouette vorbei - Stadtmauer, Stadthäuser und Lechtor - unter der Brücke hindurch. Unterhalb der Floßgasse ist die Ufersicherung aus Baumstämmen erkennbar. Das Floß steht quer vor der Einfahrt zur Floßgasse. Zwei erschreckte Personen stehen am rechten Lechufer und heben vor Entsetzen die Arme. Auf dem Floß erkennt man die verzweifelte Flößerfamilie: Vater, Sohn und Tochter. Die Holzladung ist bereits vom Floß gerutscht, einzelne Stämme schwimmen in der Floßgasse und im Lech. Das Bild wurde wohl aus der Erinnerung heraus sehr einfach, aber mit dankbarer Hingabe an die Mutter Gottes gemalt. So wurde das Lechwehr im Süden der Brücke, also auf der falschen Seite gemalt.

Preistafel mit Fronfestturm und Hauptplatz

Die Preistafel zeigt im oberen Teil eine Ansicht des Hauptplatzes nach Norden, im unteren Teil Preise von „Getraidt und Viktualien von der Theurung der Jahre 1816 und 1817“, die durch die Napoleonischen Kriege hervorgerufen wurde.

Das Gemälde zeigt ohne künstlerische Ambitionen die Nordseite des Hauptplatzes und gewährt einen Einblick in die heutige Ludwigstraße, der jetzigen Fußgängerzone, die damals durch den Fronfestturm abgeschlossen wurde. Im Vordergrund ist der Marienbrunnen zu erkennen, neben dem sich ein paar Bürger aufgereiht haben und miteinander sprechen. Einige



Marktstände sind zu erkennen. Ein Fuhrwerk auf der Höhe des Rathauses, eine Kutsche, die wohl in die Ludwigstraße einbiegen will und ein Wagen mit Säcken an der Ostseite des Platzes ergänzen die Szenerie, die insgesamt etwas statisch wirkt. Auf dem Markt, der zweifelsfrei auf der Preistafel abgebildet ist, herrscht keine Betriebsamkeit. Es ist wohl alles zu teuer, kaum jemand kann sich etwas leisten.

Sehr schön kann man die nordseitige Häuserfront des Hauptplatzes erkennen. An der Ecke zur Ludwigstraße steht das Haus, in dem sich heute das Juweliergeschäft Kahmke befindet, daneben das Gebäude mit den ehemaligen „Herzogstuben“. Es folgen drei weitere Häuser mit spitzen Giebeln. Die Häuserfront wird durch die heutige Herzog-Ernst-Straße unterbrochen. Das Haus, in dem jetzt die Hopfpfisterei ihre Backwaren verkauft, ist etwas schmal geraten, das Gebäude von Brand & Nill entspricht in etwa dem heutigen Aussehen, die Fassade der „Citibank“ hingegen wurde später mit barocken Elementen versehen. Der Schmalzturm ist schlank und etwas überhöht. Interessant aber ist vor allem der Durchblick durch die heutige Ludwigstraße zum Fronfestturm, eine Ansicht, die in dieser Weise nur auf wenigen Gemälden erhalten ist. Dieser Turm gehörte zum ältesten Mauerring, der nach der Gründung der Stadt in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts angelegt wurde, und trennte bis 1863 die heutige Ludwigstraße vom Vorderanger. Auf Veranlassung des Stadtheimspflegers Anton Lichtenstern wurden die

Fundamente des Turmes im Pflaster vor der HypoVereinsbank kenntlich gemacht. Der Name des Turms leitet sich von der Fronfeste, dem Gefängnis ab, das noch bis 1861 auf dem Grund der heutigen HypoVereinsbank stand. Der Grund für den Abriss ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Man war der Auffassung, dass der Turm form- und geschmacklos sei und keine Bedeutung mehr besäße. Er sei höchst lästig und zwecklos. In einem Schreiben der Stadt an die vorgesetzte Baubehörde heißt es: „Wir glauben ... umso mehr hoffen zu dürfen, als doch auch in anderen Städten die Missgeburten von Bauwerken älterer Zeit, selbst wenn sie eine historische Bedeutung haben, was hier nicht der Fall ist, beseitigt werden.“ Da denkmalpflegerische Aspekte damals eine untergeordnete Rolle spielten, wurde letztendlich die Genehmigung zum Abriss von der Baubehörde, dem Landgericht und der Königlichen Regierung von Oberbayern erteilt. So bietet die unscheinbare Preistafel doch einen aufschlussreichen Einblick in die Innenstadtbebauung zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

In den „Landsberger Geschichtsblättern“ 85./86. Jahrgang 1986/87 hat Stadtheimpfleger Anton Lichtenstern einen Artikel über den Abbruch des Fronfestturmes im Jahre 1863 veröffentlicht. Dort wird auch eines der vermutlich letzten Fotos des Turms vor dem Abbruch gezeigt.

Ansicht des Wochenmarkts in Landsberg

Ein kleines Aquarell von Xaver Mithammer zeigt den Wochenmarkt, der im nördlichen Teil des Hauptplatzes abgehalten wurde zu einer Zeit, wo die „Viktualien“ besonders teuer waren. So kostete, wie die Beischrift der „Preißen“ ausweist, das Schmalz 40 Kronen, die Butter 32 und zwei

Stück Eier 4 Kronen. Der Grund für die „große Theuerung“ dürfte in den Napoleonischen Kriegen zu suchen sein, an denen Bayern auf Seiten der Franzosen teilnahm und Landsberg nicht unberührt ließ.



Sehr große Betriebsamkeit herrscht auf dem Bild nicht. An den Marktständen, deren Waren auf einfachen aufgebockten Brettern dargeboten werden, kauft fast niemand ein. Die Hausfrauen haben sich am Marienbrunnen versammelt und tauschen die Neuigkeiten des städtischen Geschehens aus. Zwei Fuhrwerke fahren auf der östlichen Seite des Platzes hinab. Einige Hausfrauen oder Mägde tragen eingekaufte Waren auf dem Kopf, so wie wir das heute noch aus dem Orient kennen. Im Vordergrund ist der Marienbrunnen zu erkennen, der in dem Platzbereich steht, in dem bis 1698 das Landsberger Rathaus stand. Der Säulenbrunnen wurde 1701 nach dem Abbruch des Rathauses über einer marmornen Brunnenschale neu errichtet. Seine steinerne Marienfigur von 1782 stammt von dem Tiroler Bildhauer Joseph Streiter.

Hinter dem Brunnen ist der „Schöne Turm“, das heutige Schmalztor zu sehen. Südlich an das Schmalztor schließt sich ein stadthistorisch wichtiges Gebäude an, das noch im frühen 19. Jahrhundert, wie man auf dem Aquarell deutlich sieht, aus zwei getrennt erbauten Teilen besteht. Bis in die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts sind beide Häuser im Besitz der Familie Unfried, die einen Bürgermeister während des Dreißigjährigen Krieges stellt. Nach dem Dreißigjährigen Krieg kauft die Stadt das Haus und nutzt es bis 1815 zur Unterbrin-

gung des Kommandeurs und seiner Offiziere der jeweils in Landsberg liegenden kurfürstlich-bayerischen Truppen. Aber auch später beherbergt das Haus die jeweiligen Garnisonskommandanten sowie die Hauptwache und die Kgl. Bayerische Gendarmerie. Im obersten Geschoss liegt die Wohnung des Stadttürmers. Im Erdgeschoss im Südteil wird gegen 1837 ein Laden eingerichtet, in den zuerst ein Waffenschmied einzieht und später mit Georg Verza der erste Buchhändler der Stadt. Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Stallungen und die ersten beiden Etagen, mit Ausnahme eines Speisesaales für Offiziere, an den kgl. Bezirksarzt Dr. Benedikt Sensburg, der dritte Stock an einen Notariats-Concipienten vermietet. Dieser Komplex muss 1936 einem Neubau weichen, in den die Stadtverwaltung einzieht und der heute Teil des Sparkassenkomplexes ist. Der letzte Oberbürgermeister, der in diesem Gebäude noch residierte, war Ingo Lehmann.

Gegenüber dem damaligen Erscheinungsbild der Gebäude fällt heute die „Barockisierung“ der City-Bank-Fassade, der Segmentbogen des Tores für die Neue Bergstraße, der Umbau der Ladengeschosse und die starke Veränderung der Dachlandschaft auf. Dieses kleine Gemälde, nicht unbedingt von großem künstlerischem Rang, ist eine besonders wichtige und schöne Bildquelle für die Funktion und das Aussehen des Hauptplatzes im frühen 19. Jahrhundert.

Landsberger Stadtansichten

Das Neue Stadtmuseum verfügt über zwei fast identische Stadtansichten von zwei berühmten Kupferstechern.

Die frühere Ansicht zeigt Landsberg in einem kolorierten Kupferstich von Matthäus Merian d. Älteren, der 1644 in Frankfurt in der Reihe „Topographia Germaniae“ im Band „Topographia Bavariae“ erschienen ist. Im Vordergrund links ist die Kirche „S. Catharina“ zu erkennen. Vor der Holzbrücke stößt man auf das „Siechenhaus“ mit kleinem Friedhof. Der Zugang zur Brücke wird durch eine Schranke geregelt. In die Stadt gelangt man durch das „Lechthor“, das von zwei Wachhäuschen flankiert wird. Auf dem Lech schwimmen Flöße und Kähne. Im Norden, in Lechnähe, steht das „Schießthörl“, es folgt die „Pfarrkirche“ mit spitzem gotischem Turm, auf der Lechkante oben die „Jesuitenkirche mit barockem Zwiebelturm“, rechts hinter dem „Lechthor“ der „Schöne Thurm“, dahinter die „Spitalkirche“. Auf den Höhen erkennt man das „Churfürstliche Schloss“, der „Wagenhals“, das „Außenthor“ und das „Innere Bayerthor“. Fast am Lech, vor dem südlichen Tor liegt außerhalb der Stadtmauer die „Schießhütten“. Der Ulmer Martin Zeiller, der die Städtebeschreibung in der „Topographia Bavariae“ vorgenommen hat, würdigt Landsberg als „schöne lustige, aber etwas uneben ligende Statt, so in der Höhe ein Schloss hat“. Der zweite Kupferstich „Landsperg



in Oberbayern am Lech 6 Stunden oberhalb Augspurg gelegen“ ist von Gabriel Bodenehr d. Ä. gefertigt und stammt aus der Zeit um 1720, also 76 Jahre später. Die beiden Stiche sind bis auf den Turm der Stadtpfarrkirche, die nun einen barocken Zwiebelturm trägt und die Beschriftung gleich. Bodenehr schreibt unterhalb des Bildes: “Eine ziemlich grosse Stadt in Oberbayern am Fluß Lech sechs Stunden oberhalb von Augspurg gelegen. Sie hat eine überaus anmutige Gegend, eine schöne Pfarrkirche und nebst dem Jesuiter Collegium auch ein altes Churfürstliches Schloss“. Da die beiden Ansichten sich, mit Ausnahme des Turms der Stadtpfarrkirche, bis ins Detail gleichen, ist davon auszuge-

hen, dass Bodenehr die Druckplatte von Merian verwendete, die er vermutlich von Stridbeck übernommen hatte und diese nur leicht verändert unter seinem Namen benutzte.

Matthäus Merian d. Ältere, am 22.9.1593 in Basel geboren, gilt als einer der bedeutendsten Kupferstecher und Verleger des 17. Jahrhunderts. Er starb am 16.6.1650 in Schwalbach. Berühmt wurde Merian durch seine seit 1640 für Martin Zeilers Topographia Germaniae angefertigten Städteansichten, die von hohem dokumentarischem Wert sind. Hierzu schuf er für die ersten zwölf Bände 1012 Kupferstiche nach eigenen und fremden Vorlagen. Ebenfalls von großem Bekanntheitsgrad sind seine Illustrationen für das Theatrum Europaeum (5 Bde. mit 545 Kupferstichen). Die beiden genannten Werke wurde nach Merians Tod von seinen Söhnen Matthäus d. J. (1621–1687) und Kaspar (1627–86) fortgesetzt.

Gabriel Bodenehr d. Ä. wurde am 8.2.1673 in Augsburg geboren, wo er auch am 21.8.1765 starb. Er war Kupferstecher, Verleger und Kunsthändler und übernahm 1716/17 den Kunstverlag von J. Stridbeck. Bodenehr erwarb auch dessen Kupferplatten, die er weiterverwendete, nachdem er den Namen Stridbeck daraus getilgt und dafür seinen eigenen eingesetzt hatte. Seine wichtigsten Werke sind die Zyklen „Biblische Figuren“ (127 Blätter), „Europens Pracht und Macht“ und eine Folge von Stadtansichten (200 Blätter) sowie ein „Atlas Curieux“. Bis ins hohe Alter war er auch als Schriftstecher tätig.



Der Kupferstich ist ein grafisches Tiefdruckverfahren. Die Oberfläche einer Kupferplatte (1 bis 3 mm stark) wird vor der Gravur geglättet und mit einer dünnen Firnis-, Kreide-, Ruß- oder Wachsschicht überzogen. Auf diese Schicht wird die seitenverkehrte Zeichnung übertragen, anschließend werden mit dem Grabstichel die Linien der Zeichnung in das Metall gegraben, wobei die Späne entfernt werden. Die zu beiden Seiten der gegrabenen Furche entstandenen Grate werden (im Gegensatz zur Kaltnadelradierung) mit dem Schaber entfernt, sie können aber auch stehen bleiben und ergeben dann eine besondere Wirkung im Druckbild des Kupferstichs. Vor dem Druck wird die erwärmte Platte mit Farbe bestrichen, die warme Farbe dringt bis in feinste Vertiefungen und füllt die Linien und Strukturen der Zeichnung, der Rest der Platte wird wieder blank gewischt. Mit der Druckerpresse wird nun die Kupferplatte auf das angefeuchtete Papier gedrückt, das die Farbe aus den Vertiefungen der Platte aufnimmt.

Stadtbrand



Die lavierte Pinselzeichnung zeigt den Brand der Spitalgebäude am 15. Juni 1874. Die noch qualmenden Ruinen des Pfründnergebäudes, der Spitalkirche und einiger Stallungen und Ökonomiegebäude sind deutlich zu erkennen.

Das Spital bestand über 500 Jahre. Am 13. September 1349 wurde das bereits bestehende „Seelhaus“ mit der Erlaubnis des Markgrafen Ludwig des Brandenburgers in ein Spital umgewandelt. Am 15. Juni 1874 brannte es völlig ab. Am Morgen, es war gerade Veitsmarkt, kurz vor sechs Uhr stand der alte „Oekonomiestadel“, der sich nördlich des „Pfründehauses“ befand, in Flammen (Pfründehaus ist ein alter Begriff für Altersheim oder Armenhaus). Nach einer Stunde waren Kornspeicher und eine Stallung, wie ein Augenzeuge berichtete, verloren. Das große Pfründehaus konnte nicht mehr gerettet werden, der angrenzende Haupteinlagerungsstadel mit Geschirrkammer, Schweinestall und Holzlege wurde fast zur gleichen Zeit vom Feuer erfasst. Obwohl eine starke Feuermauer die Dachböden von Pfründnergebäude und Kirche trennten, sprangen die Funken über: Gegen acht Uhr brannte das Dach der Spitalkirche. Innerhalb von sechs Stunden war das ganze Spital von den Flammen vernichtet. Die junge Freiwillige Feuerwehr, die „Pflichtfeuerwehr“ und das Brandkommando des Kgl. Bayer. 7. Jägerbataillons konnten nur das Übergreifen auf die Nachbargebäude an der Schlossergasse verhindern und das aufgeregte Vieh aus dem Brandobjekt bringen. Ihnen standen lediglich zwei große Druck- und Saugspritzen zur Verfügung. Kleinere Druckspritzen konnten

nur als Wasserzubringer verwendet werden. Das Wasser der Leitungsrohre ging kaum ein Stockwerk hoch. Zeitweise war auch die Stadtpfarrkirche durch den gewaltigen Funkenflug gefährdet. Durch den Einsturz eines Giebels wurden zwei Menschen getötet.

60 Pfründner (Insassen eines Altersheims oder Armenhauses), 20 Waisenknaben, das gesamte Pflege- und Dienstpersonal standen obdachlos da, auch für die Unterbringung des Viehbestandes musste gesorgt werden. Landsberg konnte auf den zweiten Stock des sog. Malteserneubaus, der für die Unterbringung der landwirtschaftlichen Winterschule baulich instandgesetzt worden war und über 100 Betten und Kästen verfügte, zurückgreifen und brachte die Pfründner und das Pflegepersonal vorübergehend unter. In einer gemeinschaftlichen Sitzung der Städtischen Kollegien vom 22. April 1875 wurde beschlossen, die Spitalökonomiegebäude vor das Bayertor zu verlegen, den westlichen an die Malteserkirche anstoßenden Trakt des ehemaligen Jesuitenkollegs in eine Pfründeanstalt umzuwandeln und an die Stelle des abgebrannten Spitals ein Knabenschulhaus für 500 Kinder zu errichten. Die neue Pfründeanstalt wurde am 19. März 1877 mit 25 Waisenknaben und 100 Pfründnern unter der Leitung der Oberin Schw. M. Justina Deifl O.S.V. bezogen.

In den Landsberger Geschichtsblättern von 1949 ist ein ausführlicher Aufsatz „600 Jahre Heilig-Geist-Spital-Stiftung Landsberg“ von Adalbert Maier und Paul Winkelmayr erschienen.

Panoramabild vom Hauptplatz



Das Panoramabild bildet das „Kinder-Rittenfest“ vom 31. Juli und 1. August 1871 auf dem Hauptplatz in Landsberg ab. Hierbei handelt es sich um ein Scherenschnittbild, vermutlich von einem gewissen Henkel (Näheres ist leider nicht bekannt), das die Familie Preiss als Leihgabe dem Museum zu Verfügung gestellt hat.

Aus der Vogelperspektive kann der Betrachter auf den Hauptplatz schauen, auf dem sich der Zug des Ruethenfestes um die Mariensäule bewegt. Dem Programm von 1871 ist zu entnehmen, dass der Zug sich bei der Knabenschule formierte, den Weg der Hauptstraße entlang bis zur Karolinenbrücke nahm und von da über den Hauptplatz durch die Neugasse, dem Hinter- und Vorderanger zum Rathaus bewegte. Die voranreitenden drei Ulanen, die von Pferdegespannen gezogenen Festwagen, die Mariensäule, die Häuserfront der Hauptplatzbebauung und die Beflaggung wurden mit viel Liebe zum Detail bemalt, ausgeschnitten und zu einem der Wirklichkeit sehr nahekommenden plastischen Bild arrangiert. Der erhöhte Betrachterstandpunkt erlaubt neben dem Blick auf die Hauptplatzkulisse eine weite Schau über die Stadt, von der man einen Teil der nördlichen und östlichen Stadtmauer mit ihren Wehrtürmen, die Malteserkirche und das Jesuitenkolleg sowie einige Häuser auf den Höhen erkennt. Kam es dem Künstler bei der Wiedergabe des Stadtbildes nicht sehr auf die Wirklichkeit an, so wurden die Gebäude des Haupt-

platzes umso genauer wiedergegeben, denn hier wollte er die Aufmerksamkeit auf das Geschehen lenken. Man erkennt an der Nordseite das „Gasthaus zum Goldenen Stern“, das Geschäft des Kürschners Ludwig Kibur, eine Handlung, die Restauration J. Gutermann und auf der Ostseite das Schmalztor, eine Fruchthandlung, das Magistratsgebäude, daneben die Eisenhandlung G. Buck und einen Porzellan- und Steingutladen. Der Platz war wohl so beschaffen, dass er für festliche Anlässe ohne Einschränkung genutzt werden konnte. Das Gefälle war einheitlich, Abstufungen im Platzgefüge oder eine Bepflanzung mit Bäumen, die ein Befahren durch den Festzug eingeschränkt oder kanalisiert hätten, scheint es nicht gegeben zu haben.

Panoramabilder entstanden im 19. Jahrhundert und zeichnen sich durch die Abdeckung eines großen Betrachtungswinkels aus. Durch die Veränderung des Maßstabs vom Vorder- zum Hintergrund, den scheinbar nahtlosen Übergang der plastischen Elemente in den gemalten Hintergrund sowie durch eine entsprechende Farbgebung oder Beleuchtung, erreichten die Künstler eine fast perfekte Illusion von räumlicher Tiefe.

Informationen über das Landsberger Ruethenfest findet man im Heft 2 der Schriftenreihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“.

Porträt des Freiherrn Christoph Michael Mandl

Das Porträt aus dem Jahre 1652, in Öl auf Leinwand (84 x 69,5 cm), wurde von einem unbekanntem Meister gemalt und zeigt den Freiherrn Christoph Michael Mandl (Mändl) von Deutenhofen zu Emingen, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts Kastner in Landsberg war. Nach seiner Tätigkeit als Kastner wurde er, wie die Inschrift ausweist, „Krigscomisär“ in „Schwedischen Kriegen“.

Das Brustbild stellt die Physiognomie und die Dreiviertelfigur des Kastners in den Vordergrund, indem der Künstler, sicherlich auf Wunsch des Auftraggebers, einen dunklen Hintergrund wählte. So kommt das erhabene Äußere des ernst blickenden Freiherrn besonders zur Geltung. Er trägt ein gelbes Wams mit bestickten, geschlitzten Ärmeln und Spitzenjabot. Seine rechte beringte Hand ruht auf der schwarzen, quer über die Brust laufenden Schärpe. In der linken oberen Ecke sind sein Name und seine Funktion angebracht, in der rechten oberen Ecke steht der Spruch „FORTUNA NOVERCIA OMNIA FRUSTR“ (wenn man das Glück zur Schwiegermutter hat, ist alles vergeblich), vermutlich ein Hinweis auf die schlechte wirtschaftliche Lage nach dem 30-jährigen Krieg. Darunter steht die Jahreszahl 1652 und das Familienwappen mit der Beischrift „AETATIS SVAE“ (sein Lebensalter) ohne Zahlenangabe. Mit dem qualitativ hochwertigen En-face-Porträt, dem Familienwappen und den lateinischen Beischriften sollten der gesellschaftliche Rang, der Status und auch die Bildung des Freiherrn herausgestellt werden. Dabei sollten, wie es zu seiner Zeit üblich war, auch die moralischen, materiellen und geistigen Vorzüge in den Vordergrund rücken.

Die heute nicht mehr gebräuchliche Berufsbezeichnung des Kastners oder Kästners als Inhaber des Kastenamts ist vom 13.



bis ins 18. Jahrhundert nachweisbar. Ein Kastner wurde im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit für einen Amtsbezirk bestellt, in dem er mit der Aufsicht und Verwaltung des herrschaftlichen Kammerguts beauftragt war, insbesondere hinsichtlich des Kastens, also des Speichers, wo die Naturalabgaben der Untertanen zusammenflossen. Der Name Kastner (lat. granarius) leitet sich vom herzoglichen Getreidekasten ab (granum = Korn), da die Abgaben der dem Herzog hörigen Grunduntertanen ursprünglich in Naturalien, hauptsächlich Getreide bestanden. Ämter mit ähnlichen Zuständigkeiten waren die des Kellers, des Meiers, des Rentmeisters und in kleineren Herrschaften auch das des Vicedominus (Amtstitel eines Stellvertreters und Statthalters von weltlichen und geistlichen Fürsten). Das Wappen im viergeteilten Schild zeigt im Feld 1 und 4 einen schwarzen, steigenden Bock in Gold, im Feld 2 und 3 in Schwarz einen goldenen Pfahl. Als Helmzier dienen Spangenhelme, links mit Laubkrone und auffliegendem Adler, rechts mit Federschmuck.



Christop Michael Mandl war kurfürstlicher bayerischer Rat und von 1648/49 bis zu seinem Tod 1671 Kastner in Landsberg. Als landesherrlichem Finanz- und Steuerbeamten unterstanden ihm die Eintreibung der Abgaben und Leistungen der Kastenamtsuntertanen, die Verwaltung der herzoglichen Einnahmen im Gebiet des Landgerichts Landsberg, die Verwaltung der herzoglichen Domänen Lichtenberg und Haltenberg ab 1666 sowie der herzoglichen Urbarsgüter (lehenspflichtige Höfe in den Dörfern). Mindestens einmal im Jahr musste er sich auf einem Kontrollritt von der ordentlichen Bewirtschaftung der Urbarsgüter überzeugen und dafür sorgen, dass die Wälder nicht unmäßig gerodet wurden. In der Grenzstadt Landsberg stand ihm ein Mautner oder Zollner

zur Seite. Das begehrte Kastenamt brachte dem Amtsinhaber hohes Ansehen und bot die Möglichkeit des Aufstiegs innerhalb der herzoglichen Verwaltungshierarchie. Es war deshalb über Jahrhunderte hinweg in den Händen vornehmer Geschlechter. In Landsberg bekleideten die Mandls über mehrere Generationen hinweg wichtige Ämter. So besitzt das Neue Stadtmuseum auch ein Bild des Landrichters Johann Franz Mandl von 1655. Anfang des 18. Jahrhunderts forderte ein Land- und Stadtrichter Maximilian Mandl von Deutenhofen (reg. 1715–1734) eine erneute Berufung der Ursulinen zur Erziehung der weiblichen Jugend.

Freiherr Christoph Michael Mandl (Mändl) war 1655 Gastgeber der abgedankten Königin Christina von Schweden, die am 23. und 24. Oktober Station in Landsberg auf ihrer Reise von Brüssel zu Papst Alexander VII. machte, der sie nach Rom eingeladen hatte. Die Königin hatte 1654 der Regierung entsagt und war in Brüssel insgeheim zur katholischen Konfession übergetreten. Königin Christina, die mit einem Gefolge von etwa 200 Personen anreiste, wurde in Landsberg von einer Abordnung von Adligen des Münchner Hofes herzlich empfangen und bezog „im Namen des Kurfürsten“ Ferdinand Maria den Palast des Herrn Mandl. Der genannte „Palast“ ist mit hoher Wahrscheinlichkeit das Haus Hauptplatz 175, die 1508 erbaute herzogliche Residenz des bayerischen Herzogs Wolfgang, in Landsberg auch als Herzogstuben bekannt.

In den Landsberger Geschichtsblättern von 1998 ist in dem Aufsatz „Reisende sehen Landsberg am Lech“ von Anton Lichtenstern ein Abschnitt dem Besuch der schwedischen Königin Christina gewidmet, in „Die Kunstdenkmäler von Bayern, Landsberg am Lech, Band I“ wird das Bild behandelt.

„Hauptplatz in Landsberg“
von Henry Somers
Kortright

Das Neue Stadtmuseum verfügt über einen größeren Bestand von Ansichten Landsbergs, die architektonische und soziale Momentaufnahmen in die Vergangenheit ermöglichen und Orientierungshilfen für ein verantwortungsbewusstes heutiges Gestalten des Stadtbildes geben. Obwohl das Ölgemälde (103 x 126 cm) „Hauptplatz in Landsberg“ des englischen Malers Henry Somers Kortright keine Jahreszahl aufweist, kann man davon ausgehen, dass das Bild wohl noch vor der Jahrhundertwende entstanden ist.



Der originale Rahmen wurde vermutlich in der Werkstatt Hubert von Herkomers gefertigt. Henry Somers Kortright wurde am 6. Juli 1870 in Southampton geboren und starb am 25. April 1942 in Bexhill-on-Sea, wo er die meiste Zeit gelebt hatte. Kortright, ein Schüler Hubert von Herkomers, war Landschafts-, Genre- und Bildnismaler und wurde Mitglied der Royal Academy. Wie auch andere Herkomerstudenten besuchte Kortright Landsberg und wählte als Motiv eine Ansicht des Hauptplatzes.

Der Betrachter des Bildes steht etwa vor dem Rathaus und blickt auf den Marienbrunnen und das Schmalztor. Es scheint gerade Wochenmarkt zu sein, denn man erkennt an der Nordseite des Platzes, wo in der Regel Marktstände standen, eine Menschenansammlung. Im Vordergrund suchen Tauben zwischen den Lechkieseln nach Futter. Ein Mann mit langer Hose, aufgekrempeelten Hemdsärmeln und Hut sitzt auf einer Schubkarre, die er vor dem Brunnen abgestellt hat. Er unterhält sich mit einer jungen Frau, die sich gegen das Becken des Marienbrunnens lehnt und sich ihm in neckischer Pose zuwendet. Ihren gebeugten, leicht verdrehten Oberkörper und den Kopf stützt sie mit dem Ellbogen am Brunnenrand ab, den linken angewinkelten Arm stemmt sie in die Hüfte. Neben ihr auf dem Beckenrand steht ein Holzgefäß. Ein Kind spielt auf der anderen Seite des Brunnens mit dem Wasser. Hinter dem Schubkarren erkennt man drei Personen, die auf den Stufen der Brunnentreppe

sitzen und dem Gespräch des Paares zuhören. Dahinter ziehen Ochsen einen Planwagen zum Schmalztor hinauf, gegenüber vor den Marktständen steht ein Pferdegespann. Das Bild zeigt den Hauptplatz in einer morgendlichen Stimmung eines schön werdenden Tages. Leichte Schleierwolken werden von der Sonne erhellt und tauchen den Hauptplatz in ein fahles noch schattenarmes Licht. Die Dächer der Altstadt Häuser und die Gebäude des Schlossbergs werden von den frühen Sonnenstrahlen erleuchtet.

Die Farbigkeit des Gemäldes wurde dezent zurückgenommen, ein warmes, fein abgestuftes Kolorit dominiert. Kortright gibt den Hauptplatz realistisch wieder und beobachtet die kleinen Szenen und das Treiben auf dem Hauptplatz sehr genau. Das Bild strahlt Ruhe und Beschaulichkeit aus und lädt zum Verweilen ein.

Das Gemälde wurde 1994 von der Kreishandwerkerschaft und dem Rotary Club Landsberg erworben und dem Neuen Stadtmuseum gespendet.

„Lechwehr“ von Walter Schmelcher



Von sehr vielen Künstlern wurden die sich stets ändernden Lichtverhältnisse des Landsberger Lechwehrs eingefangen. Walter Schmelcher wählte, am Westufer des Flusses stehend, eine Morgenstimmung.

Der Lech wird durch das Gegenlicht in ein gleißendes und glitzerndes Farbenspiel getaucht. Das Sonnenlicht bricht sich tausendfach in der Gischt des über das Wehr tobenden Wassers, wird von diesem aufgenommen und in der Strömung flussabwärts abnehmend weitergetragen. Die Stadtsilhouette durchdringt den Dunst, die ersten Häuser auf der gegenüberliegenden Seite sind noch deutlich zu erkennen, die Malterkirche und das begrünte Hochufer verlieren jedoch ihre Konturen in diffusen Farben. Nicht das Stadtbild dominiert das Gemälde, sondern es ist das Licht, das in blendenden Farben den Betrachter anzieht. Walter Schmelcher hat im Stil der Freilichtmaler und Impressionisten meisterhaft das Fließen und Brodeln des im hellen Sonnenlicht das Wehr hinabtosen- den Wassers wiedergegeben. Das flimmernde Farbenspiel, das Fehlen der scharfen Zeichnung einer linearen Begrenzung und das Einfangen einer besonderen Stimmung der Natur erinnern an das Bild „Impression, soleil levant“ (1872) von Claude Monet (1840–1926), von dem die Stilrichtung ihren Namen abgeleitet hatte.

Walter Schmelcher wurde am 7.5.1902 in Landsberg geboren, besuchte dort die Volksschule und studierte danach an der Staatsschule für angewandte Kunst in München. Mit weiteren vier jungen Landsberger Künstlern stellte er 1933 äußerst erfolgreich im Rathaus aus. Hans May-Korbach, Max und Franz Höfle, Johann Mutter und Walter Schmelcher bildeten die Keimzelle der „Künstlergilde Landsberg am Lech und Ammersee“, die sich 1934 im Gasthof „Zur Glocke“ konstituiert hatte. Nach seiner Ausbildung verließ Walter Schmelcher Landsberg und wurde Bühnenbildner in Guben an der polnischen Grenze, später wechselte er an das Staatstheater in Kassel. Bereits 1939 wurde er zur Wehrmacht eingezogen. Nach dem Krieg kehrte er nach Landsberg zurück, porträtierte zunächst amerikanische Soldaten und wurde von diesen in der „Zigarettenwährung“ bezahlt. Er wurde Bühnenbildner für die Landsberger Bühne und besorgte 1955 die Neuausmalung des Zuschauerraumes des Landsberger Stadttheaters. Später arbeitete er für Film und Fernsehen und im Malsaal der Münchner Kammerspiele. Er starb am 12. Juli 1986 in Landsberg.

„Vorfrühling“ von Walter Rose



Das kleine Ölgemälde (41 x 70 cm) des Schondorfer Malers Walter Rose gewährt einen Blick von Norden auf Oberschondorf mit der Kirche St. Anna im Vorfrühling 1942, dem Entstehungsjahr des Gemäldes.

Im Vordergrund weisen entlang der Ackerbegrenzungen Schneereste auf den ausklingenden Winter. Ein Bauer hat seine Rösser eingespannt und bestellt sein Feld. Einzelne Höfe des Ortes gruppieren sich im Mittelgrund um die Höhe, auf der die Kirche St. Anna thront. Ein leicht bewölkter blauer Himmel lässt die noch herrschende Kälte erahnen.

Rose malte die Landschaft mit einer realistischen Sachlichkeit in einem überwiegend erdfarbenen Kolorit. Dem Bild fehlt die frühlinghafte Aufbruchstimmung, die Freude über die überwundene Kälte. Vielmehr strahlt die Landschaft mit ihrer Leere und dem Licht eine bedrückende Atmosphäre aus, wie sie bei der „Pittura metafisica“ eines Carlo Carrá oder Giorgio de Chirico anzutreffen ist, mit der er auf einer Italienreise in Berührung kam. Seine Malerei wirkt streng, ernst und beklemmend. Das Bild entstand mitten im 2. Weltkrieg, vielleicht ein Grund für die fehlende Zuversicht. Aber auch nach dem Krieg bleibt sein Werk – bis auf wenige Ausnahmen – von eher düsteren Impressionen geprägt, wie sie im magischen Realismus anzutreffen sind, in dessen Nähe er allein schon durch die Auswahl seiner Themen anzusiedeln ist. Rose fängt die nachdenklichen Töne des Lebens ein. Seine Landschaften schweigen, seine Dörfer wirken verlassen, die Häuser zerfallen, seine Menschen stehen isoliert und kommunizieren nicht miteinander. Roses Gemälde übertragen ästhetische Empfindungen, die im Bereich der Einsamkeit und des Verborgenen liegen. Seine Bilder fordern zur Interpretation förmlich

heraus und lassen vielfältige formale und inhaltliche Lesarten zu, die sich aber meist in einem surrealen Kontext bewegen. Walter Roses Landschaftsbilder des Alpenvorlandes zeigen beeindruckende Ansichten eines kontemplativen Geistes, der es versteht, seine philosophischen Betrachtungen malerisch umzusetzen. In der jährlich im Münchner „Haus der Kunst“ stattfindenden großen „Münchner Kunstausstellung“ wirkten jedoch seine Bilder Anfang der sechziger Jahre, in einer Zeit des Aufbruchs und wirtschaftlichen Aufschwungs, wie „verstörende Fremdkörper“, wie es Michael Semff, der Leiter der Staatlichen Grafischen Sammlung München, in seiner Würdigung zum 100. Geburtstag im Ausstellungskatalog des Neuen Stadtmuseums treffend formulierte. „Niemand wollte damals so kurz nach der überstandenen Katastrophe wieder von jenen beklemmenden Erinnerungen eingeholt werden, die Walter Rose in jedem einzelnen Bild zum zeitlos gültigen Memento erhoben hat.“

Walter Rose wurde 1903 in München geboren. Von 1922 bis 1929 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Adolf Schinnerers (1876–1949). Die Stadt Nürnberg zeichnete ihn 1930 mit dem Albrecht-Dürer-Preis aus. Seinen Wohnsitz und sein Atelier hatte er damals in Schondorf am Ammersee. Von 1950 bis 1963 war er Mitglied der Münchner „Secession“, später der „Neuen Münchner Künstlergenossenschaft“. In dieser Zeit war er auch Vorstand der Künstlergilde Landsberg am Lech. Reisen führten ihn nach England, Frankreich, Italien und Spanien. 1964 starb er in München. In Schondorf am Ammersee gibt es seit 1987 ein „Studio Rose“, in dem ein Teil seines Werkes ausgestellt ist. Zum 100. Geburtstag widmete das Neue Stadtmuseum 2003 Walter Rose eine Sonderausstellung.

„Schloss Pöring mit Unterer Mühle“ von Theodor von Hörmann

Herr Josef Vogt, Ehrenringträger der Stadt Landsberg, schenkte im Jahre 2004 dem Neuen Stadtmuseum ein Gemälde, welches das Schloss Pöring und die frühere Untere Mühle in Pitzling zeigt. Die Kunst- und Antiquitätenhändlerin Brigitte Martini entdeckte das Gemälde von Theodor von Hörmann auf dem Kunstmarkt und setzte sich dafür ein, dass es nach Landsberg kam. Da die Stadt, wie so häufig, in Geldnöten war, bemühte sich Oberbürgermeister Ingo Lehmann um einen Gönner. Josef Vogt, dessen Ehefrau aus der Familie Ringler stammte, der die Untere Mühle mit Sägewerk zuletzt gehörte, schenkte das Bild seiner Frau und vermachte es nach ihrem Tod den städtischen Sammlungen.

Das kleinformatige Bild entstand 1875 und wurde in Öl auf Holz gemalt. Das spätmittelalterliche Schloss wird naturgetreu mit seinen charakteristischen Erkern an den Ecken, der Wallfahrtskirche von Dominikus Zimmermann und dem zinnenbewehrten Turm mit Fahne am bewaldeten Hochufer des Lechs abgebildet. Das links unterhalb stehende, ebenfalls mit Zinnen bekrönte turmartige Gebäude ist die Mühle, die von Karl von Leoprechting in der Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet und erst 1950 abgerissen wurde. Am Bach abwärts erkennt man das heute noch bestehende Wohnhaus, aus dessen Kamin sich schnell auflösender Rauch aufsteigt, sowie die Untere Mühle mit dem Mühlrad. Daneben hängt eine Frau weiße und blaue Wäsche an glänzenden Leinen auf. Der rauschende Bach mün-



det, von einem Felsbrocken geteilt, in den ruhig strömenden Lech. Schloss und Mühle werden von Bäumen gerahmt, die ihre Blätter verlieren und in goldbraunen Farben gehalten sind. Von Süden einfallendes Licht beleuchtet ihre Kronen und lässt den Wald in einer herbstlichen Stimmung erstrahlen. Wolken-schleier bedecken einen hellblauen Himmel.

Der österreichische Landschaftsmaler Theodor von Hörmann wurde 1840 in Imst in Tirol geboren und starb 1895 in Graz. Er diente zunächst in der österreichischen Armee und war bei den Feldzügen 1859 in Italien und 1866 gegen Preußen dabei. Sein künstlerisches Talent erregte Aufmerksamkeit; deshalb durfte er an der Akademie in Wien studieren. 1871/72 besuchte er die Klasse für Landschaftsmalerei bei Eduard Peithner von Lichtenfels und Anselm Feuerbach. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 wurde er erstmals mit der Schule von Barbizon konfrontiert, die ihn stark beeindruckte. 1875 ernannte man ihn zum Lehrer für Freihandzeichnen und Fechten an der Militärrealschule in St. Pölten. Auf Grund einer Augenkrankheit ließ er sich 1884 in den Ruhestand versetzen. Im gleichen Jahr heiratete er Laura Bertuch in Wien und wurde Mitglied des Wiener Künstlerhauses. Nach seiner ersten Frankreichreise im Jahr 1886 mietete er sich für vier Jahre ein Atelier in Paris und arbeitete in der Bretagne, in Barbizon und Samois. Auf seinen Studienreisen malte er in der freien Natur und schuf impressionistisch anmutende Momentaufnahmen, in denen er jahreszeitliche Veränderungen und wechselnde Lichtsituationen festhielt.

Die Farben setzte er zum Teil ungemischt und in großzügiger pastoser Weise auf die Leinwand. 1890 kehrte er aus Frankreich zurück und ließ sich in Znaim an der Thaya nieder. Die Herbst- und Wintermonate des Jahres 1892 verbrachte er nachweislich in Dachau bei Adolph Hölzel, einem ehemaligen Akademiekollegen und späteren Wegbereiter der abstrakten Malerei in Deutschland. Dieser Aufenthalt, der dem gemeinsamen Arbeiten und kollegialen Gedankenaustausch diente, fiel in die letzte Schaffenszeit Hörmanns, die als sein künstlerischer Höhepunkt anzusehen ist. Theodor von Hörmann wird stilistisch dem österreichischen Stimmungsimpressionismus zuge-rechnet. Seine Landschaften entstanden nach der Natur und zeichnen sich durch eine starke, von seinen Zeitgenossen wenig geschätzte Farbigkeit aus. Unter dem Einfluss von Emil Jakob Schindler änderte er knapp vor seinem Tod den Stil, was ihm Anerkennung einzubringen begann. Seine Bedeutung wurde allerdings erst mit der Ausstellung seines Nachlasses, in der seine bis dahin nie gezeigten feinen Naturstudien auffielen, erkannt und gewürdigt. Für Landsberg ist neben dem künstlerischen Wert das Bild auch als ein Dokument der Stadtgeschichte von Bedeutung.

An dieser Stelle wird auf die „Landsberger Geschichtsblätter“ des Historischen Vereins hingewiesen, in dessen Heft 103 des Jahrgangs 2004, Seite 95 Stadtheimatspfleger Anton Lichtenstern über dieses Bild einen Aufsatz veröffentlichte.

„Lager“ von Martin Paulus

Das Bild „Lager“ von 1989 ist mit Dispersionsfarbe auf Nessel gemalt. Der Begriff Nessel bezeichnet ursprünglich einen aus den Fasern der Brennnessel hergestellten Stoff. Die hervorragenden Eigenschaften der Brennnesselfaser sind unter anderem hohe Reißfestigkeit, extrem hohe Feuchtigkeitsaufnahme, Bauschfähigkeit ähnlich der Baumwolle und ein edler Glanz. Außerdem ist er fester als Leinen. Heutzutage wird unter Nessel bzw. Nesseltuch oder Baumwollnessel ein Gewebe in Leinwandbindung aus Baumwolle verstanden. Baumwollnessel gibt es im Handel üblicherweise als ungebleichten, ungefärbten Rohnessel ohne Ausrüstung oder als gebleichten Nessel in drei Qualitätsstufen: Cretonne, Renforcé und Kattun.

Die Dispersionsfarbe und der mit Bedacht gewählte Maluntergrund eignen sich in besonderer Weise, die bedrückende Situation der Tristesse eines Lagers darzustellen. In schwarzen und abgestuften Grautönen gelingt es Paulus, den Betrachter in seinen Bann zu ziehen und das Bedrohliche und Unheimliche des Lagers spüren zu lassen. Von einem Wachturm aus blickt man auf eine Gruppe Gefangener, die schemenhaft im Mittelgrund auf der Lagerstraße laufen. Vieles bleibt im Detail absichtlich im Unklaren, lediglich zwei Straßenlaternen in Galgenform dokumentieren den Terror und die Angst, die in diesem Lager herrschen. Paulus setzte eine alte Fotografie um und malte ein sehr ausdrucksstarkes Bild in den Farben des Grauens, des Schreckens und des Todes. Paulus beschäftigt sich seit Jahren intensiv und kontinuierlich mit dem Thema der Vergänglichkeit, des Stofflichen und des Geheimnisvollen. Für sein Schaffen nutzt er die Amateuraufnahmen anonymen Fotografen, die ihm nicht als heimliche Vorlagen dienen, sondern die er als Dokumente verwertet und nach eigenen Vorstellungen variiert und interpretiert. Martin Paulus wurde 1961 in Landsberg geboren. Von 1982 bis 1988 studierte er an



der Akademie der Bildenden Künste in München. 1988 arbeitete er mit Thomas Riemerschmid an einem Denkmal auf dem Gelände des ehemaligen KZ-Kaufering VII. Dort holte er sich wohl die Anregungen zu seinem Gemälde. 1992 wirkte er an dem

Spielfilm „Walk me home“ von Timothy Neat, John Berger und Nella Bielski mit, 1993 an dem Stummfilm „Der Grenzmark-Ver-rucker“ von Jochen Proske. 1995 erfolgte eine Wanderausstellung „Ein Ort wie jeder andere“ (in Zusammenarbeit mit dem Fritz-Bauer-Institut, Frankfurt) in zahlreichen deutschen Großstädten (unter anderem im Deutschen Historischen Museum, Berlin). Von 1997 bis 2012 arbeitete er an dem Buchprojekt „Das leere Haus“ (mit Edith Raim und seinem Bruder Stefan Paulus). Paulus zeigt seine Arbeiten seit 1986 in zahlreichen nationalen und internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen und erhielt nachstehende Preise:

- 1985 1. Preis „Der Flug“, Sieben-Schwaben-Preis für Bildende Künste, Augsburg
- 1988 3. Preis „Die Stadt“, Kulturhaus Wiesloch
- 1990 Graduiertenstipendium der Akademie der Bildenden Künste in München
- 1991 Kunstförderpreis der Stadt Landsberg am Lech
- 1992 Offizieller Deutscher Künstler für Olympia '92, Barcelona
- 2011 Ellinor Holland Kunstpreis

Landsberg spielte im Dritten Reich eine wichtige Rolle. Es wurde in der NS-Zeit unter dem Slogan „Landsberg – Stadt der Jugend“ als Treffpunkt der Hitlerjugend bekannt. 1944, gegen Endes des Zweiten Weltkriegs, wurde um Landsberg und Kaufering mit elf KZ-Außenkommandos der größte Konzentrationslagerkomplex des Deutschen Reiches errichtet.

- KZ-Außenlager Kaufering I, Landsberg, nahe der Iglinger Straße. Zugleich SS-Kommandantur. Von beidem ist heute nichts mehr zu sehen.
- KZ-Außenlager Kaufering II, Igling
- KZ-Außenlager Kaufering III, Kaufering
- KZ Schwabmünchen/Kaufering IV (auch: Kolonie Hurlach)
- KZ-Außenlager Kaufering V, Utting
- KZ-Außenlager Kaufering VI, Türkheim
- KZ-Außenlager Kaufering VII, Erpfting, heute mit Gedenkstätte

- KZ-Außenlager Kaufering VIII, Seestall
- KZ-Außenlager Kaufering IX, Obermeitingen
- KZ-Außenlager Kaufering X, Utting
- KZ-Außenlager Kaufering XI, westl. von Landsberg am Mühlweg

Die Häftlinge, aus Auschwitz kommend, sollten im Rahmen des Rüstungsprojekts „Ringeltaube“ drei große halbunterirdische Bunker zur Produktion des Düsenstrahljägers Messerschmitt Me 262 bauen. Sämtliche KZ-Lager trugen den Namen „Kaufering“. Sie hatten den Status von Außenlagern des KZ Dachau. In ihnen wurden bis zum 9. März 1945 28.838 jüdische KZ-Häftlinge registriert. Wegen der menschenunwürdigen Unterbringung, aufgrund von Hunger, Kälte und Krankheiten wie z. B. Typhus, der Ausbeutung der Arbeitskraft bis zur Vernichtung bezeichneten die Häftlinge die elf KZ-Lager von Kaufering als „kalte Krematorien“. Bis Ende Oktober 1944 wurde, wer nicht mehr arbeiten konnte, zurück nach Auschwitz in die Gaskammern geschickt. Ab November 1944 wurden arbeitsunfähige Häftlinge aus dem KZ-Bereich Kaufering/Landsberg nicht mehr deportiert, sondern starben im Lager, weil in Auschwitz die Gaskammern bereits demontiert worden waren. Die Leichen wurden in der Umgebung in Massengräbern vergraben. Kurz vor Kriegsende versuchte die SS-Verwaltung durch Abtransporte (Todesmärsche) und Massentötungen Zeugen der KZ-Vernichtungsmaschinerie zu „beseitigen“. Nur etwa 15.000 Häftlinge überlebten in diesen Lagern die letzte Phase der Judenvernichtung. Sie wurden durch die amerikanische Armee am 27. April 1945 befreit.

Informationen zum Lagerkomplex der KZ-Außenkommandos um Landsberg und Kaufering findet man in: Ludwig Eiber: Hitlers Bunker – Hitlers Gefangene: Die KZ-Lager bei Landsberg. In: „Landsberg in der Zeitgeschichte – Zeitgeschichte in Landsberg“. Herausgegeben von Volker Dotterweich und Karl Filser, München 2010, S.318 ff.

„Lechschleife“ von Johann Mutter



Das Bild „Lechschleife“ malte Johann Mutter 1965 in Öl auf Platte. Zahnarzt Dr. Georg Bayer schenkte es dem Neuen Stadtmuseum.

Das Bild zeigt eine Lechschleife, die aber zunächst sehr schwer zu erfassen ist und eine Ähnlichkeit zu einem Bild „Lechlandschaft“ aufweist, das vermutlich an derselben Stelle entstand und wesentlich deutlichere Konturen aufweist.

Während letzteres ein fertiges ausgereiftes Bild darstellt, dürfte es sich bei der Lechschleife um eine Studie oder Ölskizze handeln, bei der Mutter mit den Farben und der Komposition für spätere Lechschleifenbilder experimentierte, denn das Motiv faszinierte ihn und wurde immer wieder in neuen Variationen gemalt. Im Vordergrund ist der Lech als silbernes schimmerndes Band mit breitem schraffiertem Pinselstrich abgebildet. Quadratische, in zarten farblichen

Abstufungen horizontal und diagonal angebrachten Strukturen sowie die Farbpalette erinnern an Landschaften Paul Cézannes, für die dieser anfangs nur sarkastische und ablehnende Kritik sowie Hohn und Spott erntete. Das gegenüberliegende Ufer grenzt an geometrisch geformte Flächen, die einen nicht klar endenden Uferbereich mit zwei schwungvollen, parallel geführten Linien markieren. Schemenhaft wird das Bild links durch eine Architektur begrenzt, während im rechten Vordergrund zwei Bäume die Funktion eines Repoussoirs übernehmen und dem Bild Raum und Tiefe geben. Der Hintergrund wird durch das Lechhochufer abgeschlossen.

Johann Mutter wurde am 7. März 1902 in Geretshausen geboren und besuchte dort die Volks- und Feiertagsschule. Seine malerische Laufbahn begann 1926 an einer privaten Malschule in München. Von 1927 bis 1934 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste München bei den Professoren Groeber und Carl Caspar, der später von den Nationalsozialisten als „entartet“ eingestuft wurde. Beim Wettbewerb „Mensch und Tier“ an der Akademie wurde er 1931 belobigt. 1933 beteiligte er sich an der Gemäldeausstellung im Landsberger Rathaus. Die Stadt Nürnberg verlieh ihm 1934 den „Albrecht-Dürer-Preis für Grafik“, der mit einem Stipendium in Höhe von 1 000 Reichsmark verbunden war. Im selben Jahr zog er nach Landsberg, wo er im Hofgraben in einer aufgelassenen Schreinerei Atelier und Unterkunft fand. Er wurde Gründungsmitglied der Künstlergilde und war 1936 neben Eduard Thöny Preisträger bei der Sommerausstellung der Künstlergilde. 1947 organisierte er zusammen mit der

Stadt Landsberg die Ausstellung „Graphische Kunst des XX. Jahrhunderts“. Er starb am 27. Oktober 1974 nach schwerer Krankheit.

Johann Mutter blieb zeitlebens der Lechstadt treu. Seine frühe Grafik, insbesondere seine Lithografien erinnern durch ihren sicheren Strich, ihre vehemente Schwarzweißwirkung und ihre Aussagekraft an Edward Munch oder Alfred Kubin. Seine expressive Malerei nähert sich Max Beckmann. Sein Lieblingsmotiv, der Lech, brachte ihm den Namen „Lechmaler“ ein. Er malte unzählige Motive Landsbergs; seiner bäuerlichen Herkunft blieb er dennoch stets verpflichtet. In seinem Werk tauchten immer wieder ländliche Motive auf. Mutter war auch ein hervorragender und begeisterter Fotograf und hatte während des Zweiten Weltkriegs eine Dokumentation über durch Krieg bedrohte Kunstwerke anzufertigen. Diese Dokumentation umfasste Glasfenster der Landsberger Stadtpfarrkirche, aber auch in Colmar den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, Glasfenster vom Freiburger Münster und den Hochaltar des Meisters HL (Hans Loy) im Breisacher Münster. Der zutiefst religiöse Mutter war zeitlebens ein Suchender und Grübelnder, mit seinen Gedanken Ringender, die Philosophie stand ihm näher als die Redseligkeit. Er beschäftigte sich mit Jaspers und Heidegger sowie mit der wissenschaftlichen Welt des französischen Jesuitenpaters Teilhard de Chardin.

„Die Frage“ von Samuel Bak

Samuel Bak schenkte dem Neuen Stadtmuseum nach einer ihm gewidmeten Ausstellung im Jahre 2002, das Gemälde „Die Frage“ („The question“), das er 1988 in Öl auf Leinwand geschaffen hatte.

Im Vordergrund liegt ein überdimensionaler Bartschlüssel, daneben ein Schlüsselloch, beide aus poliertem Marmor, in einer steinigen, von wenigen Grasbüscheln durchsetzten, in warmen rötlichbraunen Farben gehaltenen Landschaft. Bis zu den blauen Bergen, die den Horizont begrenzen, breitet sich im Mittelgrund eine gelbliche Sandwüste aus. Schlüssel und Schlüsselloch, hier ein absurdes Arrangement, sind in viele Teile zerbrochen; der Schlüsselhals erinnert an



eine umgestürzte antike Säule, deren Trommeln in die Tiefe des Bildes weisen und durch ihre diagonale Anordnung eine eigenartige Dynamik in die sonst ruhige und bedrückende Stimmung bringen.

Das Bild ist in altmeisterlicher Art mit feinsten Pinselführung gemalt und erinnert in seiner symbolischen Gestaltung an surrealistische Motive.

Bak zeigt alpträumlich Vergängliches, Zerstücktes vielleicht auch Ausgeschlossenes. Der Schlüssel und auch das Schloss zu einer anderen besseren Welt ist zerbrochen. Der Betrachter empfindet ein Gefühl der Hilflosigkeit und Leere. Er blickt auf Trümmer und hat keine Mittel mehr, das Tor zu einem anderen Leben zu öffnen. Bak nennt das Gemälde „Die Frage“, er sucht nach einer Antwort, die sich jedoch aus dem Bild nicht erschließen lässt. Das groteske Motiv klagt fragend an. Baks Gemälde sind insgesamt nur im Zusammenhang mit seinem persönlichen Schicksal zu verstehen. Der jüdische Künstler wurde 1933 in Wilna, Litauen, geboren und war mit seiner Familie dem Naziterror und der Judenverfolgung ausgesetzt. 1945 gelang es ihm, mit seiner Mutter aus Russland zu fliehen. Nach einer Irrfahrt durch Polen, der russischen Besatzungszone und Norddeutschland erreichten sie das rein jüdische DP-Lager (Displaced Persons Camp) in Landsberg. Nach drei Jahren verließ Bak Deutschland mit dem Ziel Israel. In Jerusalem studierte er an der Kunstakademie Bezalel, später in Paris an der École des Beaux Arts. Er hielt sich mehrere Jahre in Rom und Israel

auf und zog 1974 für drei Jahre nach New York. Danach kehrte er für acht Jahre nach Israel zurück, ging erneut für vier Jahre nach Paris, übersiedelte dann für neun Jahre in die Schweiz und lebt seit 1993 wieder bei Boston in den USA. Bak orientierte sich in seinem Malstil früh an den Vorbildern der Renaissance und mischte ihn mit Elementen des Surrealismus, der Pittura Metafisica und des Phantastischen Realismus.

Die Thematik seiner mit Metaphern und Symbolen durchsetzten, teils traurigen, teils lebensbejahenden Malerei ist sehr stark vom Erlebnis des Holocausts geprägt. In seinem Bild „The Question“ stellt er die Frage, wie die Grausamkeit der Verfolgung und Vernichtung möglich geworden war, der versteinerte und zerbrochene Schlüssel mit zerstörtem Schlüsseloch lässt aber keine Antwort zu. Samuel Bak wartet auf Antwort. Seine Welt liegt in Trümmern, er wurde entwurzelt und sucht bis heute seine Heimat. Seine oft melancholischen einzigartigen Bildwelten klagen an und zeigen mahrend das Grauen der Gettos und des Völkermordes.

Samuel Bak wurde 2001/2002 Hubert-von-Herkomer Kunst- und Kulturpreisträger der Stadt Landsberg am Lech. Im Rahmen der Schriftenreihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“ ist das Heft: „Samuel Bak einst und jetzt“ erschienen; der Beltz Verlag gab im September 2007 Baks erstes Buch mit dem Titel „In Worte gemalt. Bildnis einer verlorenen Zeit“ heraus.

„Der Bildstock“ von Hubert von Herkomer

Vor und unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg bezeichnete sich unsere Stadt offiziell als Herkomerstadt Landsberg am Lech. So trugen alle in Landsberg abgestempelten Briefe von 1937 bis 1940 und von 1949 bis 1953 diesen Aufdruck. Das Neue Stadtmuseum bewahrt seit Jahren herausragende Bilder dieses einstmals in ganz Europa berühmten und geschätzten Künstlers, um den es nach seinem Tode allerdings ruhig geworden ist. Landsberg wurde für Hubert von Herkomer eine zweite Heimat; hier baute er zwischen 1884 und 1888 den Mutterturm. Das ehemalige Wohnhaus wurde 2015 umgebaut und beherbergt heute einen Teil der Stiftungssammlung des Künstlers. Im Rathaus sind neben einigen Porträts die berühmten Wandbilder „Bürgermeister und Magistrat der Stadt Landsberg am Lech“ und die „Stadtverordneten“ zu sehen.



Das Landschaftsgemälde „Der Bildstock“ zeigt eine Abendstimmung im Watzmanngebiet. Die Sonne ist im Untergehen und bringt mit ihren letzten Strahlen den Gipfelbereich des Bergmassivs zum Glühen. Bereits im Schatten liegend, dehnt sich im Mittelgrund ein dunkler Nadelwald aus, über den der Mond aufgegangen ist. Ein Marterl oder Bildstock beherrscht den Vordergrund. Dieser „Schrein Gottes“, der dem Bild den Namen gab, liegt seitlich an einem Hang, an dem ein schmaler Weg in die Tiefe führt. Sein Dach ist mit Schindeln

gedeckt, an denen so manch ein Sturm Spuren hinterlassen hat. Zum Bildstock führen stufenförmig angebrachte morsche Bretter. Eines trägt die Initialen „J.H. Dec. 24, 1879“. Das Bild ist also seiner Mutter Josephine Herkomer gewidmet, die am Weihnachtsabend des Jahres 1879 verstorben ist und die Herkomer besonders verehrte. Vergänglichkeit und Tod werden in dieser heroischen Landschaft durch einen zerfallenen Weidezaun, verwitterte Steine, angefaulte Bretter und den vom Wetter gezeichneten Schrein angedeutet. Zugleich bietet das Bild auch wieder Hoffnung, denn auch in dieser wilden Bergwelt steht man unter dem Schutz Gottes. Hubert von Herkomer malte dieses Bild in seiner frühen Schaffensperiode 1879 in Öl auf Leinwand (170 x 245 cm) als eine poetische Schilderung einer großartigen Gebirgsnatur in einem idealisierenden romantischen Stil, der an Caspar David Friedrich erinnert. Hubert von Herkomer wurde 1849 in Waal bei Landsberg geboren, war Maler, Graphiker, Holzschnitzer, Bildhauer, Kunstgewerbler, Emailleur, Musiker, Komponist, Dramatiker, Kunstschriftsteller und Filmemacher und starb 1914 in Budleigh Salterton (Devonshire, England). Seine großartigen Werke realistischer und naturalistischer Kunst von besonderer Ausdruckskraft machten ihn nicht nur zu einem der bekanntesten Vertreter der viktorianischen Kunst, sondern auch zu einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit (Thieme-Becker). Wenn man sich die Frage stellt, warum eine zu Lebzeiten so berühmte und durch viele internationale Preise ausgezeichnete und sowohl in England wie in Deutschland wegen seiner Verdienste in der Kunst geadelte Malerpersönlichkeit so schnell in Vergessenheit geraten konnte, so spielen sicherlich mehrere Faktoren eine Rolle. Als er starb war seine Glanzzeit schon längst vorüber; sein Tod war in England sogar ziemlich unbemerkt geblieben, obwohl ihn

vorher eine starke Bewunderung beinahe in den Klassiker-rang erhoben hatte. Sicherlich trug der 1. Weltkrieg und die Gegnerschaft Englands und Deutschlands zu seinem Vergessen bei. Beide Länder schätzten ihn nach dem 2. Weltkrieg zunächst nicht. Ein gewichtigerer Grund war jedoch sicherlich, dass er eigentlich ein Vertreter der „alten Zeit“ war. Bereits zu seinen Lebzeiten setzte sich eine neue Auffassung von Kunst durch. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts begann man in Europa zunehmend expressionistisch zu malen (Cézanne, Gauguin, van Gogh). Das Geistige rückte in den Mittelpunkt, die Natur sollte das Sekundäre sein. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich die Moderne mit ihren verschiedenen Ausdrucksformen durch (Fauves, Abstrakte Malerei, Konstruktivismus, Futurismus, Surrealismus). 1907 malte Picasso sein für den Kubismus wegweisendes Bild „Les Femmes d'Alger (O. J.)“ (früher: „Les Femmes d'Alger“). Die Kunstwelt richtete die Blicke auf diese neuen Bewegungen. Herkomer war kein Wegbereiter, sondern gehörte eher zu den Vertretern der akademischen Schule, die von einer nach vorne stürmenden Avantgarde verpönt wurde. Der Kunstmarkt wendete sich den neuen Protagonisten zu, die sich bestens verkaufen ließen.

Seit 1987 wird die Herkomersammlung durch Neuerwerbungen erweitert. Landsberg sieht sich verpflichtet, sich stets seines bedeutenden Ehrenbürgers zu erinnern und sein Werk angemessen zu präsentieren. Das Neue Stadtmuseum widmete dem Künstler bereits mehrere Ausstellungen, zu denen Schriften in der Reihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“ erschienen sind (Heft 10, 22 und der Sonderband Sir Hubert von Herkomer). Der Freundeskreis der städtischen Museen brachte in Zusammenarbeit mit Hartfrid Neunzert 2014 einen Bildband über Herkomer heraus.

Fächer von Hubert von Herkomer



Mit einem Faltfächer aus der Herkomerstiftung, den der Maler, Graphiker, Holzschnitzer, Bildhauer, Kunstgewerbler, Emailleur, Musiker, Komponist, Dramatiker und Kunstschriftsteller selbst gestaltet hat, besitzt das Neue Stadtmuseum in Landsberg eine ausgesprochene Rarität des vielseitigen Künstlers Hubert von Herkomer.

Dieser Autographenfächer aus England aus den Jahren 1883 –1885 zeigt drei aufgedruckte Herkomer-Radierungen, die Genrethemen zum Inhalt haben. Im linken Tondo sitzt eine alte Frau am Spinnrad und spricht mit einem Jungen. Im mittleren steht und sitzt eine betende Familie um einen Tisch, auf dem sich eine Pfanne befindet. Im rechten Bild steht ein junges Paar vor Holzstämmen. Die Frau hält ein Tuch in beiden Händen. Auf

der Rückseite haben sich auf jeder Falte berühmte Zeitgenossen Herkomers, die in seinem Haus ein- und ausgegangen waren, mit ihren Unterschriften verewigt. Das Blatt ist mit einer Bordüre aus Spitzen gesäumt.

Faltbare Fächer gelangten im 16. Jahrhundert durch den portugiesischen Handel mit Ostasien nach Europa. Von Portugal verbreiteten sie sich über Spanien und Italien in die übrigen europäischen Länder. Das 18. Jahrhundert, vor allem das Zeitalter des Rokokos, war die große Blütezeit der Fächer. Sie sorgten nicht nur für kühle Luft in überhitzten Sälen und Räumen, sondern wurden mehr und mehr auch zum raffinierten Spiel der Geschlechter verwendet.

Fächer waren keine reinen Gebrauchsgegenstände, sondern stets auch Accessoires, Statussymbol und Hilfsmittel der Koketterie und Verführungskünste. In der höfischen Gesellschaft dienten sie dem graziösen Liebesspiel; hinter dem galant geführten Fächer verbarg die Dame ihre vorgetäuschte oder echte Verlegenheit. Auch in der „Belle Époque“ (1890–1914) wie in den „Goldenen Zwanziger Jahren“ (Art Déco) verkörperte der Fächer ein Instrument, mit dem die Damen der Oberschicht Befehle, Wünsche, Hoffnungen und Offenbarungen übermittelten, eine standesgemäß richtige Handhabung vorausgesetzt. Im Theater, in der Oper, auf der Promenade oder dem Ball gab es Gelegenheit, einen Fächer auszuführen. Dem Kavalier wurde durch grazile Bewegungen, die Beglückendes wie Vernichtendes auszudrücken vermochten, Botschaften übermittelt. Eine modebewusste Dame konnte zwischen Brisé- oder Faltfächern wählen, deren Gestelle aus Holz, Perlmutter, Elfenbein, Horn, Schildpatt und Zelluloid bestanden, mit Blättern aus Spitze, Seide, Gaze, Tüll oder Satin in unterschiedlichen Farben, oft bemalt oder mit Pailletten bestickt. Der aus Fernost stammende Briséfächer setzte sich aus flachen Segmenten zusammen, die meist im oberen Drittel ein Seidenband und unten ein Dorn zusammenhielt. Beliebte Motive waren altgriechische Mythen, Schäferspiele, Chinoiserien, parkartige Landschaften, Ruinen und Hafenszenen.

Häufig wird die Szenerie von Blumenmalereien und Rocailles umrahmt. Für Federfächer, die Ende des 19. Jahrhunderts bis gegen Ende des Ersten Weltkrieges beliebt waren, wurden Federn von Strauß, Marabu, Schwan, Habicht, Eule und anderen Vögeln verarbeitet.

Beginnend mit Callot im 17. Jahrhundert hat es bis ins 20. Jahrhundert hinein Fächerentwürfe von bedeutenden Künstlern gegeben – so von Boucher, Degas, Pissaro, Gauguin, Manet, Toulouse-Lautrec, Liebermann und van de Velde. Oskar Kokoschka nannte seine sechs intimen Fächer für Alma Mahler-Werfel „Liebesbriefe in Bildersprache“. Während der Fächer in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung verlor, wird er auch heute noch in Japan bei traditionellen Tänzen, bei denen er als Verlängerung des Armes die Ausdruckskraft der Gestik steigert, eingesetzt. Zur Fächerausstellung ist ein Katalog erschienen.



„Sommerreigen“ von Leo Putz

Ein Schwerpunkt der Gemäldesammlung im Neuen Stadtmuseum sind die Schollemler. Die Scholle wurde 1899 als Ausstellungsgemeinschaft in München gegründet. Sie war eine Reaktion, ähnlich der „Secession“ und der „Neuen Secession“, auf den traditionellen Kunstbetrieb, in dem es für einzelne Künstler schwierig war, sich in den genossenschaftlichen Kunstausstellungen durchzusetzen. Von 1900 bis 1911 nahm die Gruppe an zahlreichen Ausstellungen teil: jährlich im Münchner Glaspalast sowie mehrmals bei der Wiener und Berliner Secession. Ihre künstlerischen Vorstellungen legten die Schollemitglieder programmatisch in der Zeitschrift „Jugend 42“ von 1903 fest. „Die Scholle hat kein anderes gemeinsames Ziel, keine andere Marschroute und Parole, als die Forderung an ihre Mitglieder, dass jeder seine eigene Scholle bebaue, die freilich auf keiner Landkarte zu finden ist.“ Trotzdem lassen sich stilistische Übereinstimmungen feststellen: Die Farben wurden meist in breitfleckigem Duktus aufgetragen und das Licht ornamental in die Farbtextur eingebunden.



Die vorwiegend großen Formate sind auf Fernsicht angelegt. Zu dieser Künstlergruppe gehörten neben Leo Putz die Maler Gustav Bechler, Reinhold Max Eichler, Fritz Erler, Erich Erler-Samaden, Max Feldbauer, Walter Georgi, Adolf Höfer, Adolf Münzer, Walter Püttner, Franz Wilhelm Voigt und Robert Weise. Das Neue Stadtmuseum besitzt Bilder von Fritz Erler, Erich Erler-Samaden, Walter Georgi, Adolf Münzer und Leo Putz.

Leo Putz kam als zweites Kind des Meraner Bürgermeisters Franz Seraphin Karl Putz am 18. Juni 1869 in Meran zur Welt. Nach seinem Schulabschluss zog Putz mit 16 Jahren gegen den Willen des Vaters nach München, um bei seinem Stiefbruder, Prof. Robert Poetzelberger, ersten Zeichenunterricht zu nehmen. Es folgten eine künstlerische Ausbildung zunächst an der Münchner Akademie bei Professor Gabriel von Hackel und von 1891 bis 1892 Studien an der Pariser Akademie Julian. Nach der Rückkehr aus Paris besuchte Putz die Atelierklasse des Genremalers Paul Höcker, aus der später die Künstlergruppe „Scholle“ entstand. Dem vorherrschenden Akademiestil und Historismus der damaligen Zeit wurde eine neue temperamentvolle Malweise entgegengesetzt. Der Mensch, vornehmlich die Frau, wurde zum zentralen Thema des künstlerischen Schaffens. Im Alter von 40 Jahren erhielt Leo Putz den Professorentitel. 1923 verlegte er seinen Wohnsitz in ein Landhaus nach Gauting. Zwei Jahre später wurde er Ehrenmitglied der Bayrischen Akademie der Künste. 1929 reiste Putz nach Sao Paulo und blieb fast fünf Jahre in Brasilien. Seine dortige Arbeit wurde mit einer außerordentlichen Professur an der Escola Nacional de Bellas Artes in Rio de Janeiro gewürdigt. 1933 kehrte Putz mit seiner Familie nach Gauting zurück. Von den Nationalsozialisten verfemt, übersiedelte er 1936 nach Meran, nachdem er ein Ausstellungsverbot erhalten hatte; seine Kunst galt als entartet. Am 21. Juli 1940 starb Leo Putz im Meraner Exil.

Mit dem „Sommerregen“, eine Leihgabe aus Privatbesitz, den Putz 1921 malte, kann das Neue Stadtmuseum ein Werk aus einer Schaffensperiode präsentieren, in der sich der Malstil zu einer unruhigen Pinselführung mit expressionistischen Tendenzen entwickelte. Im „Sommerregen“ tanzen drei unbedeckte Frauen und zwei Männer am Ufer eines Sees. Eine vierte, mit einem wehenden Schleier umhüllte und ebenfalls

tanzende Frau spielt Geige. Der Künstler ordnete die Gruppe so an, dass sie den Blick auf den See rahmt. So kann Putz den Zauber und das Licht der Pleinairmalerei sowohl in der Tiefe der Landschaft als auch auf den wirbelnden Körpern zur Wirkung bringen. Die intensiven Farben sind mit einem breiten Pinsel aufgetragen. Lichteffekte, Bewegungsrhythmus und Farbkombination deuten auf Einflüsse des Impressionismus, des Jugendstils und des Expressionismus hin. Das Bild ist strahlend eine natürliche Erotik aus.

1999 widmete das Neue Stadtmuseum dem Künstler eine überregional beachtete Sonderausstellung und brachte in der Schriftenreihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“ einen Katalog heraus.



Emblem der Scholle

„Bildnis des Vaters“ von Walter Georgi

Zur Künstlervereinigung „Die Scholle“ schlossen sich 1899 zehn junge Künstler im Café Maximilian in München zusammen, um in erster Linie im Kunstbetrieb ohne Jury Ausstellungs- und dadurch auch bessere Verkaufsmöglichkeiten zu haben. Zu ihnen gehörte der damals 28-jährige Maler Walter Georgi, der die Gruppe allerdings bereits 1905 wieder verließ.

Im Bildnis seines Vaters, das 1904 in Öl auf Leinwand, 125 x 130 cm, entstand, zeigt Georgi seine meisterhafte Beherrschung von Licht, Raum und Farbe. Der Vater sitzt in einem Korbsessel in einer lichtdurchfluteten verglasten Veranda, vom Künstler bewusst so in den Vordergrund und in die linke Bildecke gerückt, dass zwar die Beine abgeschnitten werden, jedoch durch diese Anordnung genügend Tiefe entsteht, um den Raum und das Interieur darzustellen. In selbstbewusster Haltung blickt der Vater durch einen Zwicker am Betrachter vorbei. Er ist bekleidet mit einem schwarzen Anzug und einer schwarzer Weste, an der eine goldene Uhrkette glitzert. Auf dem im Halbprofil dargestellten Kopf kontrastiert das schütterte Haupthaar mit einem weißen Vollbart. Die Hände liegen auf dem Schoß übereinander, in



seiner rechten, an dem der goldene Ehering glänzt, hält er eine erkaltete Zigarre. Der ältere Herr fordert in seiner würdevollen Haltung Achtung und Respekt. Auf einem Tisch hinter

dem Porträtierten bringt ein rosablühender Blumenstrauß einen Gruß aus dem Garten, der mit Pflanzen mit roten Blüten dicht vor dem Fenster eine wärmere Jahreszeit erahnen lässt. Eine weißgestrichene Holzbank, ein kleiner Holztisch mit einem schmalen Läufer, auf dem ein Kupfergefäß mit zwei Henkeln das Sonnenlicht reflektiert, sowie eine silbrige Dose ergänzen das spärliche Inventar. Fenstersims und Tischkanten führen das Auge in die Tiefe. Durch diesen geschickt gewählten Blickwinkel entsteht eine kaum spürbare Bewegtheit an dem sonst eher ruhigen Rückzugsort. Die gesamte Szene wirkt arrangiert. Die leuchtende Farbpalette erinnert mit dem flüchtigen, bisweilen großflächigen Pinselstrich beim Mobiliar und den Pflanzen, wie bei vielen seiner anderen Bilder, an den Einfluss der Impressionisten bzw. der Plainairmalerei.

Der 1871 in Leipzig geborene Georgi studierte zunächst in seiner Heimatstadt, dann in Dresden und München. Er trat als Freilichtmaler hervor und wurde frühzeitig Illustrator der Münchner Wochenzeitschrift „Jugend“ sowie Zeichner des *Simplicissimus*. Für den Beitrag, den Zyklus „Herbsttag“ in fünf Bildern, erhielt er im Jahre 1900 auf der Pariser Weltausstellung eine Goldmedaille. 1903 zog Georgi als erster Schollemaler nach Holzhausen am Ammersee, um sich von der Natur inspirieren zu lassen. 1905 errichteten dort Erich und Fritz Erler sowie Adolf Münzer ein Sommeratelier und bildeten so eine Künstlerkolonie, in die noch Eduard Thöny, Sophie und Mathias Gasteiger, Ludwig Thoma, Olaf Gulbransson und Thomas Theodor Heine einbezogen wurden. Nach seinem Wechsel nach Karlsruhe (1908), wo er bis 1919 eine Professur übernahm, versuchte er die Struktur seiner Gemälde durch eine breitere Behandlung malerischer zu gestalten. 1909 war Georgi auf der Brüsseler Weltausstellung mit einem Fries im Vestibül des Deutschen Hauses vertreten. Im gleichen Jahr erhielt er den Auftrag zur Ausmalung der Kuppel in der Abteikirche St.

Blasien im Schwarzwald mit dem Thema „Himmelfahrt Mariä“ und dem Auftrag für das Wandbild „Überreichung der Schenkungsurkunde des Klosters“. Im Kuppelfresko der ehemaligen Benediktinerabtei „verewigte“ er einige Holzhausener Bürger. 1919 kehrte er nach München und Holzhausen zurück.

Walter Georgi starb schon 1924 im Alter von 53 Jahren. Seine jüdische Frau Wina Sarah starb 1944 entweder auf dem Transport ins KZ Theresienstadt oder wurde dort umgebracht. Der Nachlass des Künstlers wurde vom Staat beschlagnahmt, obwohl das Testament von Wina Sarah einen Freund der Familie vorsah. Mit Hilfe des damaligen Kreisleiters erwarb die Stadt Landsberg den Nachlass zunächst als ständige Leihgabe und bezahlte später 25 000 Reichsmark. Als „jüdischer Besitz“ wurden Georgis Bilder 1948 in das „Office of Military Government for Bavaria Monuments, Fine Arts and Archives Section“, München, Arcisstraße 11 gebracht (heute Sitz des Zentralinstituts der deutschen Kunst, kurz ZI). Der im Testament eingesetzte Alleinerbe einigte sich nach langjährigen Verhandlungen mit der Stadt Landsberg durch einen Vergleich. Somit erhielt die Stadt einen Grundstock von 20 Bildern, den sie durch Zukäufe auf über 30 Gemälde erweitern konnte. Es ist ein Verdienst des ehemaligen Museumsleiters Hartfrid Neunzert, die an verschiedenen Orten der Stadt nicht fachgerecht gelagerten Gemälde zusammengesucht, den Künstler in einer Retrospektive zu seinem 70. Todestag gewürdigt und durch das Sammeln von Werken weiterer Schollemaler einen großen Bestand an herausragenden Bildern zusammengetragen zu haben. Das Neue Stadtmuseum zeigte 1994 eine Sonderausstellung. Das Heft 14 der Schriftenreihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“ ist dem Künstler Walter Georgi gewidmet. Weiterhin wird auf das Buch „Die Scholle, eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter“ von Siegfried Unterberger (Hrsg.) hingewiesen, das 2007 im Prestelverlag erschien.

„Brotzeit bei der Ernte“ von Walter Georgi



Das besonders schöne, großformatige Ölgemälde (212 x 372 cm) von Walter Georgi aus dem Jahre 1904 zeigt eine Bauernfamilie, die auf einer Anhöhe unter einem schattenspendenden Birnbaum Brotzeit macht.

Drei halbliegende, auf ihre Ellbogen gestützte Männer und drei sitzende Frauen mit weißen Kopftüchern, alle barfuß, sind um einen Topf gruppiert, aus dem wohl jeder seinen Anteil herausnimmt. Eine Bäuerin schneidet Brot, ein Hund beobachtet aufmerksam, neben einem Korb sitzend, das Geschehen in der Hoffnung, einen Brocken abzubekommen. Eine Steingutflasche deutet auf einen Verdauungsschluck der sehr einfachen Mahlzeit hin. Sonnenlicht durchdringt die Zweige und wirft helle Flecken auf Kleidung und Gesichter. Am Fuße des Hügels, im

Mittelgrund, wird von einer anderen Gruppe Korn zu Bündeln geschnürt und auf einen von Rössern gezogenen Wagen verladen. Ein teilweise abgeerntetes, von Buschgruppen durchsetztes Feld verliert sich leicht wellenartig in der Tiefe.

Das naturnahe Bild ist in einer spätsommerlichen, leicht violetten Farbigkeit gehalten. Georgis lichte Farbpalette, die breite Pinselführung und die impressionistische Art der gemalten Szene zeigen Einflüsse von seinem Münchner Lehrer Professor Paul Höcker von der Münchner Secession und von einem Pariser Aufenthalt im Jahre 1900, bei dem er die französische Pleinairmalerei kennenlernte.

Der 1871 in Leipzig geborene Georgi studierte zunächst in seiner Heimatstadt, dann in Dresden und München. Zunächst trat er als Freilichtmaler hervor und wurde frühzeitig Illustrator der Münchner „Jugend“ und Zeichner des Simplissimus. Seine Beiträge hatten volkstümlichen Inhalt („Pflügender Bauer“, „Obstgarten“, „Biergarten“, „Alte Stadt“, „Bauernhof“, Parkszenen und Schwarzwaldmotive). Ein Zyklus dieser Art („Herbsttag“) in fünf Bildern wurde auf der Pariser Weltausstellung zur Jahrhundertwende gezeigt. Ein Jahr zuvor hatte er sich mit Adolf Münzer, Erich und Fritz Erler, Leo Putz und Max Reinhold Eichler zur Künstlervereinigung „Die Scholle“ zusammengeschlossen, die für ein Jahrzehnt in München die fortschrittliche Malerei bestimmte, die er aber 1905 bereits wieder verließ. 1903 zog Georgi als erster Schollemaler nach Holzhausen am Ammersee, um sich von der Natur inspirieren zu lassen. 1905 errichteten dort Erich und Fritz Erler sowie Adolf Münzer

ein Sommeratelier und bildeten eine Künstlerkolonie, in die noch Eduard Thöny, Sophie und Mathias Gasteiger, Ludwig Thoma, Olaf Gulbransson und Thomas Theodor Heine einbezogen wurden. Nach seinem Wechsel nach Karlsruhe (1908), wo er bis 1919 eine Professur übernahm, versuchte er die Struktur seiner Gemälde durch eine breitere Behandlung malerischer zu gestalten und fand zu einer ruhigen Ausdrucksweise.

„Die Lebensalter“ von Fritz Erler

In seinem großformatigen Bild „Die Lebensalter“, das 1907 entstand, interpretiert Erler die verschiedenen Phasen des menschlichen Lebens: Kleinkind, Jugend, Lebensmitte und Alter.



Die Gruppe lagert vor der Mauer der Uferbefestigung am erhöhten Ufer eines Bergsees unter herbstlich gefärbten Blättern herabhängender Äste. Das Kleinkind sitzt, mit Blumen spielend, im linken Teil des Vordergrundes, Jugend und Lebensmitte dominieren im Zentrum, während das Alter, dargestellt durch einen bärtigen Greis mit Stock und Buch, bereits etwas entrückt oder abgesondert wirkt. Das Kleinkind gehört noch nicht, das Alter nicht mehr dazu. Jugend und Lebensmitte werden durch

zwei fast gleichaltrig wirkende, vornehm gekleidete Frauen repräsentiert, sie allein kommunizieren miteinander. Den Wunsch nach ewiger Jugend, der für die künstlerische Epoche namensgebend wurde, glaubt man aus dem Gemälde herauslesen zu können. Die kreisförmige Anordnung der Personen entspricht dem sich ständig erneuernden Lebenszyklus. Die differenzierte, großflächig aufgetragene Farbigkeit weist Gelb-, Orange-, Violett-, Grün- und Schwarztöne auf.

Die Künstlergemeinschaft „Die Scholle“ wurde 1899 als Ausstellungsgemeinschaft in München von Malern um Fritz Erler gegründet, deren Vorsitzender er zeitweise war und der als ihr informeller geistiger Führer galt. Der Name „Scholle“ stammt aus einem Vers des Schriftstellers Michael Georg Conrad: „Mußt deine eigene Scholle beackern, die siebengescheiten Nachbarn laß gackern.“ Ihre künstlerischen Vorstellungen legten die Mitglieder programmatisch in der Zeitschrift „Jugend“ von 1903 fest, die Fritz Erler ebenfalls mitgegründet hatte. „Die Scholle hat kein anderes gemeinsames Ziel, keine andere Marschroute und Parole, als die Forderung an ihre Mitglieder, dass jeder seine eigene Scholle bebaue, die freilich auf keiner Landkarte zu finden ist.“ Trotzdem lassen sich stilistische Übereinstimmungen feststellen: Die Farben wurden meist in breitfleckigem Duktus aufgetragen und das Licht ornamental in die Farbtextur eingebunden. Die vorwiegend großen Formate sind auf Fernsicht angelegt. „Die Scholle“ strebte eine Erneuerung der dekorativen Malerei in freier, breit und flächig gehaltener Ausführung an.

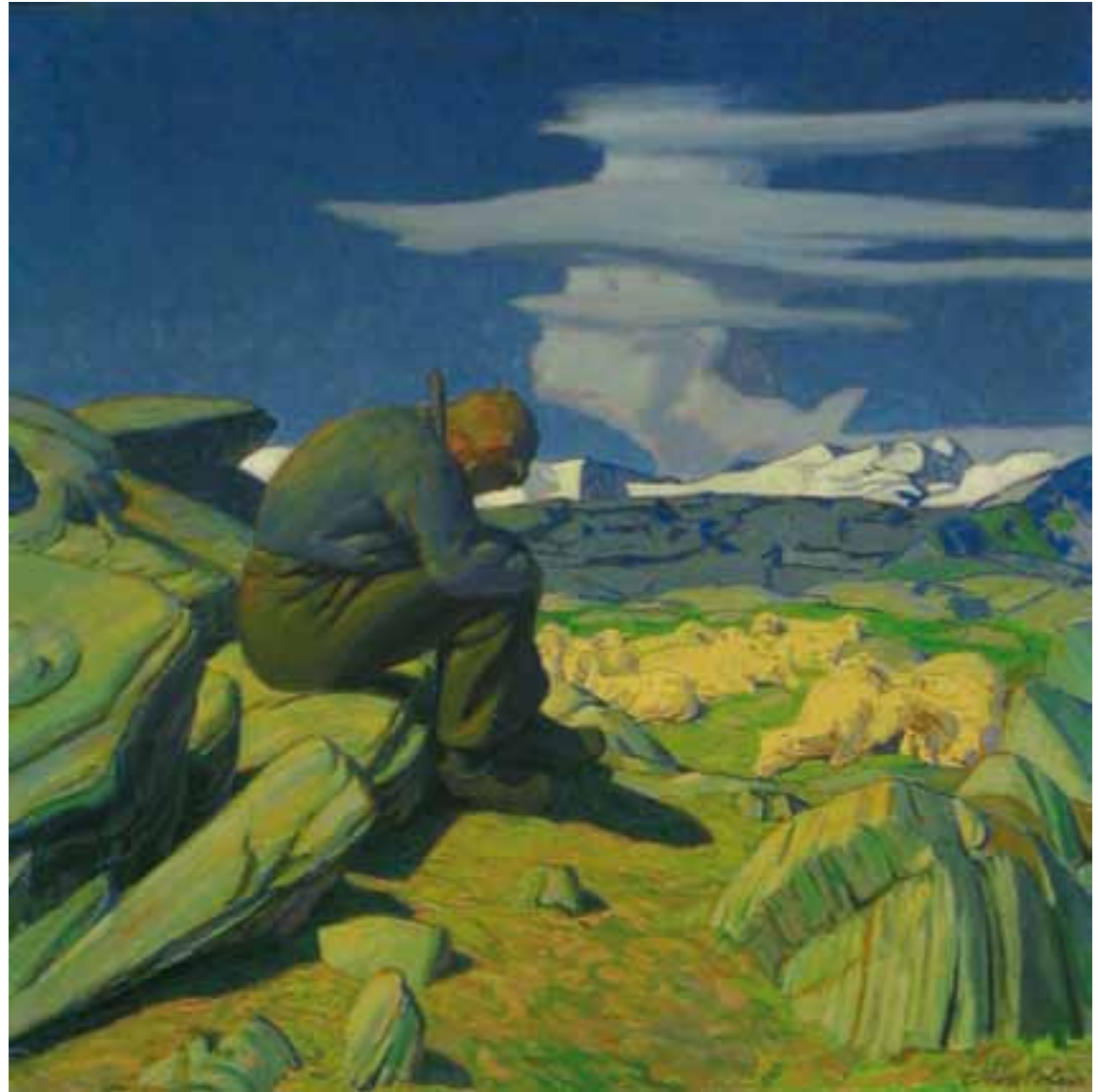
Fritz Erler wurde 1868 in Frankenstein in Schlesien geboren und starb 1940 in München. Er war Schüler von Prof. Albrecht Bräuer an der Breslauer Kunstschule. Seine Weiterbildung erfuhr er in Paris an der renommierten Akademie Julian. Seit 1892 beschäftigte er sich mit der stilistischen Erneuerung des Kunstgewerbes. Seine Entwürfe, angefangen von Vasen und Glasfenstern bis zu Möbeln und Innendekoration, entsprachen dem, was wir heute Jugendstil nennen. Ab 1895 lebte er in München. Für sein Werk erhielt er 1901 und 1909 die „Goldene Medaille München“ und das Ritterkreuz des Bayerischen Maximiliansordens für Wissenschaft

und Kunst. Er wurde Ehrenmitglied der Akademien in München und Mailand, korrespondierendes Mitglied der Wiener Secession, des Salon d'Automne in Paris, Mitglied des Deutschen Werkbundes und der Münchner Secession. Während des Ersten Weltkrieges war er neben Arthur Kampf einer der offiziellen Militärmaler. Die Oberste Heeresleitung nutzte seine Auftragsgemälde zur Kriegspropaganda. 1912 baute er sich in Holzhausen am Ammersee ein weiträumiges Atelierhaus, das 1965 mit einem Teil seiner Bilder bis auf die Grundmauern niederbrannte. Fritz Erler gilt als das vielseitigste Talent der „Scholle“. Zu seinen Werken zählen dreißig Aquarelle mit Kriegsszenen aus dem Ersten Weltkrieg, Fresken im Kurhaus in Wiesbaden, im Amtsgericht in Berlin-Pankow, im großen Festsaal des Rathauses in Hannover und im Treppenhaus des Schlosses Wolfsbrunn bei Hartenstein im Erzgebirge. Weiterhin führte er Mosaikarbeiten in der Reichshauptstadt Berlin aus. Er schuf große dekorative Wandgemälde und war auch als Bildnismaler und Illustrator für die Zeitschrift „Jugend“ tätig. Da er seine Motive mit Vorliebe der germanischen Mythologie entnahm und seine Weltkriegsbilder wohl heute eher belastend wirken, wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg als „Blut- und Bodenmaler“ zu Unrecht zeitweise verfemt.

„Heiße Stunde“ von Erich Erler

Das Ölgemälde „Heiße Stunde“ von Erich Erler, der nach einem Aufenthalt in Samaden, einem Bergdorf im Engadin, sich Erler-Samaden nannte, ist nicht datiert.

Es zeigt im Vordergrund einen sitzenden, vornübergebeugten, bäuerlich gekleideten Mann, der sich auf einem Felsblock auf einer Hochebene ausruht. Mit auf die Brust gesunkenem Kopf, die Knie mit den Armen umfassend, macht er einen müden und erschöpften Eindruck. Der kurze Schlagschatten verrät eine frühe Nachmittagsstunde. Unweit von ihm liegt eine Schafherde im Gras. Über schneebedeckten Bergen im Hintergrund bildet sich ein typischer Wolkenturm, der ein sich bildendes Gewitter ankündigt. Beleuchtung, Farbgebung und Lichtführung lassen die sommerliche Hitze förmlich spüren. Die weite Landschaft wird in grünlich und bläulich abgestuften



Farben wiedergegeben, leuchtend weiße Berge begrenzen den Horizont. In der Hektik und Betriebsamkeit unserer Zeit wirkt dieses Bild auf den Betrachter beruhigend, die Zeit entschleunigend. Im Engadin ließ Erich Erler mit feinen Pinselstrichen und häufig reinen Farben sonnendurchflutete Landschaften zum Hintergrund für bäuerliches Leben werden, das sich vor einer großartigen Bergwelt abspielt.

Erich Erler wurde 1870 in Frankenstein (Schlesien) geboren und wuchs ab 1875 in Strehlen bei Breslau auf. Während sein bekannterer Bruder Fritz mit 17 Jahren die Kunstschule in Breslau besuchen durfte, musste Erich, bedingt durch ein schleichendes Leiden seines Vaters, eine Buchdrucker- und Setzerlehre machen. Nach dessen Tod 1888 ging Erich nach Schweinitz und war dort ab 1890 Redakteur der „Täglichen Rundschau für Stadt und Land“. In dieser Zeit entstanden erste Zeichnungen, die Gerichtsverhandlungen dokumentierten und ein Zyklus „Totentanz“. Obwohl er 1892 ein Schüler von Prof. Albrecht Bräuer an der Kunstakademie Breslau wurde, blieb die Malerei eine private Leidenschaft. 1893 trat Erich Erler für vier Jahre in die Buchdruckerei seines Onkels ein. In München hoffte er 1896 vergeblich auf eine Redaktionsstelle bei der neugegründeten Zeitschrift „Jugend“. So zog er weiter nach Paris, wo er Korrespondent großer deutscher Zeitungen wurde, sich aber künstlerisch weiterbildete. Das feuchte Pariser Klima begünstigte die Entwicklung einer Tuberkulose. Die befreundete Familie des Dermatologen Albert Neisser ermöglichte ihm einen Aufenthalt im Engadin, wo er im Bergdorf Samaden, im gesunden Hochgebirgsklima, seine Krankheit auskurierete. Dort schuf er quasi als Autodidakt ein malerisches Werk, das seine seelischen Erlebnisse mit

ausdrucksstarken Mitteln festhielt. Ab 1900 wohnte Erich in München und wurde Mitglied in der Künstlervereinigung „Die Scholle“, war regelmäßig auf deren Ausstellungen vertreten und betätigte sich als Plakatzeichner und Illustrator für die Zeitschrift „Jugend“. Des Öfteren beschickte er die Berliner Secession, den Deutschen Künstlerbund und andere große Ausstellungen in Dresden, Düsseldorf und anderen Städten. 1904/05 bauten sich die Erlerbrüder in Holzhausen am Ammersee ein gemeinsam genutztes Wohnhaus. Als sich 1911 die Künstlervereinigung „Die Scholle“ aufgelöst hatte, war Erich Erler unter den deutschen Malern eine anerkannte Größe. 1916 verlieh der bayrische König Ludwig ihm den Titel eines „Honorarprofessors“. Nach dem Krieg, an dem er als Kriegsmaler an der Front teilgenommen hatte, zog er mit seiner Frau Olga Lynen nach Icking, wo er sich bereits 1916 ein kleines Landhaus gekauft hatte. Sein eher traditionalistischer Malstil, der im Dritten Reich den Vorstellungen von Kunst entgegenkam, führte dazu, dass sein Werk nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst nicht geschätzt wurde. Seine Arbeiten gerieten in Vergessenheit und ruhten lange in den Depots. 1946 starb er in Icking. Mit der Wiederentdeckung der Scholle-maler wurden auch die Gemälde von Erich Erler wieder beachtet. Das Neue Stadtmuseum widmete 2002/2003 dem Künstler eine sehr gelungene und beachtete Ausstellung.

„Landschaft“ von Franz Wilhelm Voigt



Die Ölskizze (Öl auf Leinwand; 22,5 cm x 27 cm) bildet einen kleinen von Wald umgebenen See ab.

Im Vordergrund, auf dem diesseitigen Ufer, wachsen zwei Baumgruppen, die den Blick auf eine Barke und das jenseitige Ufer freigeben, das von niedrigem Buschwerk und dichtem Hochwald gesäumt ist. Gleißendes Sonnenlicht spiegelt sich im Wasser. Die gelb-braunen Blätter, teils schon am Boden liegend, geben eine herbstliche Stimmung wieder, die mit flüchtigem Pinselstrich eingefangen wird. Das Bild ist ein Beispiel für die Pleinairmalerei, wie sie von der Schule von Barbizon in Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts propagiert wurde. Die französischen Künstler entdeckten die Schönheit ihrer Heimat und hielten Naturstimmungen im wechselnden Licht fest. Diese Malauffassung fand ihren Eingang in die Münchner Landschaftsmalerei. Die theoretischen Grundlagen nannte Adolf Hölzel (1853–1934), der zur Malergruppe „Neu-Dachau“ gezählt wird, „impressionistische Farbpalette, breite Pinselführung und die Dominanz der Farbe gegenüber dem Motiv, das auf das Wesentliche reduziert wird“. Auch die Schollemaler, die teilweise ihre Ausbildung in Paris abrundeten, übernahmen die Gedanken der Freiluftmalerei.

Franz Wilhelm Voigt wurde am 4.9.1867 in Hof an der Saale geboren und starb 1949 in München. Er besuchte die Breslauer Kunstakademie und nach seinem Umzug gemeinsam mit Max Feldbauer die Privatschule von Simon Hollosys in München. Von 1893 bis 1896 war er Schüler von Professor Paul Hoecker an der Akademie der Bildenden Künste in München. Nach seinem Studium unternahm er von 1896 bis 1897 eine Reise nach Italien. Danach arbeitete er zeitweise als Illustrator für die Wochenzeitschrift „Jugend“. Ab 1900 wurde er Mitglied der Künstlergruppe „Scholle“, deren Vorsitz er nach Fritz Erler übernahm. Er war sehr stark von den Impressionisten beeinflusst.

Büste von König Maximilian II. von Bayern

Die Büste von König Maximilian II. von Bayern steht zwischen historischem Rathaus und neuem Sitzungssaal aufgestellt.

Die Gesichtszüge des Herrschers sind idealisierend wiedergegeben, wirken edel und erhaben und strahlen Macht und Gelehrsamkeit aus. Haartracht und Gewand des Herrschers sind eine Reminiszenz an die Antike und sollen wohl Weisheit und imperiale Größe assoziieren. Die etwa 150 cm hohe Büste aus Zingguss wurde am 12. Oktober 1863, dem Namenstag des regierenden Königs, enthüllt und auf den Giebel des Rathauses in Landsberg am Lech angebracht, dessen Fassade man vorher renoviert hatte. 1933 wurde sie aber wegen Korrosionsschäden entfernt und wanderte bis 1946 in ein



Depot. Ab dem 3. April 1946 zierte die Büste erneut den Rathausgiebel, wurde aber auf Beschluss des Stadtrates am 19. September 1954 wieder heruntergenommen und durch eine Pyramide ersetzt, die bis heute das Rathaus krönt. Der Beschluss sah weiterhin vor, die Büste an einem anderen würdigen Platz unterzubringen. Den glaubte man vor dem Bayertor gefunden zu haben und nannte daher den Platz vor dem Bayertor Wittelsbacher Platz. Bei einer Ortsbesichtigung scheint der Platz für eine Aufstellung jedoch als nicht geeignet befunden worden zu sein, denn die Büste verblieb im Depot. Die Skulptur ist in einem relativ guten Zustand.

Maximilian II. Joseph wurde am 28. November 1811 in München als Sohn von König Ludwig I. von Bayern geboren. Er war ein deutscher Fürst aus dem Hause Wittelsbach und von 1848 bis 1864 König von Bayern. Im Geschichtsbewusstsein der Bevölkerung steht er etwas „konturlos“ zwischen seinem Vater Ludwig I. und seinem Sohn Ludwig II. Ein folgenreiches politisches Ereignis lässt sich mit seinem Namen nicht verbinden. Maximilian II. war verheiratet mit Marie Friederike von Preußen. Er war Vater der bayerischen Könige Ludwig II., dem späteren Märchenkönig, und Otto I. Er hatte in Göttingen, Berlin und München studiert und war unter anderem Schüler von Friedrich Wilhelm Schelling und Leopold von Ranke, die sein Geschichtsverständnis prägten. Eigentlich wollte er sich lieber als Wissenschaftler betätigen als politische Geschäfte zu führen. So war er ein Förderer von Wissenschaft und Kunst.

Die Berufung berühmter Professoren wie den Hygieniker Max von Pettenkofer, den Chemiker Justus von Liebig, den Physiker Philipp von Jolly und den Juristen Johann Caspar Bluntschli festigte Münchens Ruf als Universitätsstadt, sorgte aber auch für Ängste in den entsprechenden katholischen Kreisen, da die meisten Berufenen protestantisch und eher liberaler Gesinnung waren. Zeitlebens umgab er sich mit Gelehrten und Poeten. Dazu gehörten die Dichter und Schriftsteller Emanuel Geibl, Martin Greif, Paul Johann Ludwig von Heyse, Wilhelm Heinrich Riehl, Adolf Friedrich von Schack, Hermann Lingg und Felix Dahn. Aus München machte er eine Hochburg der Wissenschaft, etablierte die moderne Lehr- und Forschungsuniversität und gründete als Hochbegabtenstiftung das Maximilianeum, das heute auch den Landtag beherbergt, sowie das Bayerische Nationalmuseum. Im Bereich der Wirtschaft förderte er den Eisenbahnbau und die Industrialisierung. Als erster Wittelsbacher beschäftigte sich der König ernsthaft mit sozialen Problemen und verbesserte die Armenpflege. Als er 1856 ein Gesetz gegen die Kinderarbeit durchsetzen wollte, scheiterte er im Landtag, weil dadurch „das heilige Recht der Eltern, die Verfügungsgewalt der Eltern über ihre Kinder“ eingeschränkt worden wäre. Für die spätere Baubegeisterung seines Sohnes Ludwig II. legte er den Grundstein: Bereits als junger Kronprinz kaufte er die Schlossruine Hohenschwangau bei Füssen, die er unter Leitung des Malers und Kulissenbauers Domenico Quaglio zum romantischen Sommersitz herrichten ließ. Außenpolitisch versuchte er die Selbstständigkeit Bayerns im Deutschen Bund zu wahren. Er starb mit nur 52 Jahren an einer Blutvergiftung am 10. März 1864 in München.

„Lüsterweibchen“ von Lorenz Luidl

Das „Lüsterweibchen“ wurde um 1690 von Lorenz Luidl, dem berühmten Landsberger Holzschnitzer, aus Lindenholz gefertigt.

Die schöne Plastik ist farbig gefasst und zeigt eine vornehm gekleidete Frau mit edlen Gesichtszügen, Kopfschleier und wallendem, innen rotgefüttertem, außen vergoldetem Mantel mit weitem Kragen in schwebender Haltung. In ihrer rechten Hand trug sie vermutlich eine Kerze, mit ihrer linken hält sie ein Wappenschild, auf dem ein Hügel mit einer roten Beerenpflanze auf blauem Grund abgebildet ist. Lorenz Luidl wurde um 1645 in Mering als Sohn des Bildhauers Michael Luidl und dessen Ehefrau Christina geboren. Er lernte bei David Degler in Weilheim sein Schnitz- und Kunstschreinerhandwerk. 1668 wurde er als Bürger in der Stadt Landsberg aufgenommen und 1699 in den Äußeren Rat der Stadt berufen. 1719 starb der „spectabilis dominus“ Lorenz Luidl. Sein überaus reiches Lebenswerk umfasst an die 600 Einzelfiguren (Putten und Engel nicht eingerechnet), die weit verstreut sind, und zwar mit Ausläufern bis Augsburg, Starnberg, Garmisch, Sameister und Kirchhaslach. Schwerpunkte finden sich neben Landsberg (Stadtpfarrkirche) in Schwaben in der Gegend Ziemetshausen-Balshausen,



Schwabmünchen, Mickhausen, Bobingen und ostwärts Kaufbeuren sowie in Oberalting im Landkreis Starnberg. Ein „Lüsterweibchen“ oder „Leuchterweibchen“ ist ein

Kronleuchter, für den waagrecht angeordnete Geweihstangen verwendet werden, an deren Basen in der Mitte eine weibliche Halbfigur angebracht ist. Der Begriff bezeichnet im engeren Sinn bloß die Figur, die dem ganzen Leuchter den Namen gegeben hat. Seltener sind männliche Varianten, die sogenannten „Lüstermännchen“, „Lüsterpärchen“ oder tierische Fabelwesen, die „Drachenleuchter“. Alle zusammen werden auch als „Geweihmöbel“ bezeichnet. Dem Typus „Lüsterweibchen“ entsprechende Wandleuchter sind bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts nachweisbar. In der Spätgotik und der Renaissance fanden vor allem in Süddeutschland Deckenleuchter großen Anklang. Neben Hirschgeweihen wurden Elchschaufeln und die Hörner des Wildschafs verarbeitet. Sie entsprachen einem Trend der Renaissance, Natur und Kultur in einem Stück zu vereinen. Aus diesem Streben heraus entstanden z. B. die Silberfassungen für die damals noch sehr seltenen und daher kostbaren Kokosnussschalen oder für die schneckenähnlichen Nautilusgehäuse. Veit Stoß hat etliche „Lüsterweibchen“ geschnitzt und Albrecht Dürer einige entworfen. „Lüsterweibchen“ kamen nochmals während des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mode, wurden dann aber zunehmend mit Gas oder Strom betrieben.

Geweihe sind seit alters her sehr beliebte Sammelgegenstände, denen neben ihrer dekorativen und repräsentativen Eignung bereits in der Antike apotropäische Kräfte zugeschrieben wurden. Den profanen, aber mit mythologischer und allegorischer Bedeutung aufgeladenen „Lüsterweibchen“, die oft auch Fabelgestalten wie Sirenen zeigen, gingen Leuchter voran, die mit einer Heiligenfigur oder einer geschnitzten

Marienfigur geschmückt sind, sogenannte „Muttergottesleuchter“, die in Kirchen angebracht waren. Andere aus Holz geschnitzte „Lüsterweibchen“ zeigen vornehme oder in Tracht gekleidete Frauen. Die Kerzen trägt entweder die Figur oder aber sie sitzen an den Sprossen oder Schaufeln der Geweihe. Die Leuchtkraft musste nicht sehr stark sein, die Aufgabe des „Geweihmöbels“ diente dann eher der Repräsentation, die durch das Anbringen des Wappenschildes des Besitzers noch erhöht wurde. Heute findet man „Geweihmöbel“ noch in Schlössern und vereinzelt in alten Gasthöfen. Im Heft 1986/87 der „Landsberger Geschichtsblätter“ ist ein Artikel über Johann Luidl erschienen, in dem auch über den Vater Lorenz berichtet wird.



„Denkmal für die fünf Sinne“ von Lubo Kristek

Im Vorgarten des Neuen Stadtmuseums steht die drei Meter hohe metallene Skulptur „Denkmal für die fünf Sinne“ (1991) des postsurrealistischen tschechischen Künstlers Lubo Kristek.

Wie eine in die Höhe strebende, wachsende Pflanze windet sich ein schlanker Arm mit geöffneter Hand, den Tastsinn darstellend, aus dem Boden. Sie ist der Träger für Mund, Nase, Auge und Ohr, die so angebracht sind, dass sie insgesamt ein Gesicht bilden. Der Mund, der den Geschmack ausdrückt, ist am Zeigefinger fixiert und wird durch geschwungene, volle Lippen dargestellt. Die leicht gebogene Nase, den Geruchssinn symbolisierend, wird vom Mittelfinger getragen und hält selbst wiederum Auge und Ohr. Das „Sehen“ wird durch ein entsprechend gebogenes Band und eine Kugel gebildet, das „Hören“ durch ein zugeschnittenes und getriebenes Blech geformt. Alle Sinnesorgane sind harmonisch proportioniert zusammenschweißt und lassen die Teile zu einem „lebendigen“ Ganzen werden. Arm und Hand sind aus zahlreichen Einzelblechen zusammengesetzt und erfahren so eine sensible Struktur. Das „Denkmal für die fünf Sinne“ wurde 1992 von Beatrix und Erich Matthees von der Firma Lechstadt Hausbau gekauft und dem Neuen Stadtmuseum gestiftet.



Lubo Kristek wurde 1943 in Brünn in der Tschechoslowakei geboren. Er besuchte von 1949 bis 1962 die Experimentalschule, die er mit dem Bachelor of Arts abschloss, und 1966 erfolgreich das staatliche Musikinstitut in Brno unter Professor Ventruba. Während dieser Zeit erfolgten erste Studienreisen und Ausstellungen in Jugoslawien, Polen und Ostdeutschland. 1968 emigrierte er nach dem „Prager Frühling“ in die Bundesrepublik und machte Studienreisen durch Belgien, Luxemburg, Liechtenstein, Holland, Frankreich, Italien und Spanien. 1968 bis 1976 studierte er beim Master of Arts, Prof. Arno Lehmann, auf Schloss Salzburg in Österreich. Seine Kunst ist stark von Salvatore Dalí beeinflusst, dem er 1972 in Lligat, Spanien, begegnete. Seit 1972 lebte und arbeitete er in Kleinkitzhofen bei Landsberg, kehrte Ende der 90er Jahre aber wieder in seine Heimat Tschechien zurück. Kristek veranstaltet Performances und Happenings, formt hauptsächlich aussagekräftige Objekte und schafft surrealistisch anmutende Gemälde. Zu seinen Werken gehört die Großplastik „Baum des Wissens“ (1982) im Ignaz-Kögler-Gymnasium, die überlebensgroße Bronzestatue „Trinkender“ in den Anlagen in Greifenberg und das Wandaltarbild in einer Kapelle in Penzing.

Das Neue Stadtmuseum widmete Lubo Kristek 1992 und 2008 eine Ausstellung, zu der auch ein Katalog erschienen ist.



Gedenktafel des Landsberger DP-Lagers im Jüdischen Museum in Berlin

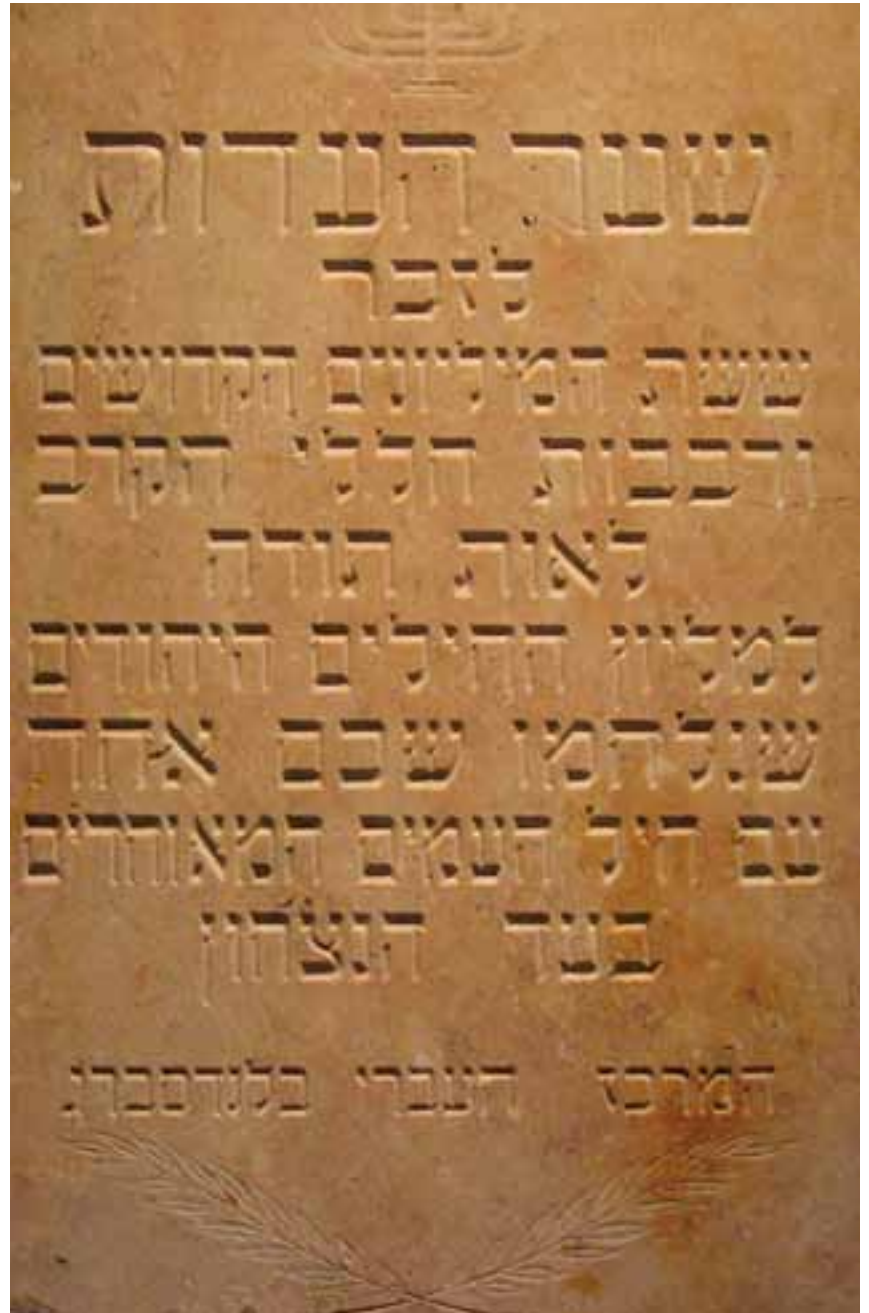
Im Jüdischen Museum in Berlin wird eine Leihgabe des Neuen Stadtmuseums ausgestellt. Hierbei handelt es sich um eine Gedenktafel aus Kunstmarmor, die in hebräischer Sprache an die sechs Millionen tote Juden erinnert, die in der Zeit des Nationalsozialismus umgebracht worden sind.

Diese Tafel wurde 1946 am Eingang des DP-Camps in der Saarbürgkaserne angebracht. 1951 wurde sie von einem Landsberger Bürger gerettet, landete zunächst auf dem städtischen Bauhof und später im Neuen Stadtmuseum. Museumsleiter Neunzert lieh dann den Stein an das Jüdische Museum in Berlin aus.

Der hebräische Text der Tafel lautet in der deutschen Übersetzung:

„Tor der Zeugschaft zum Andenken an die sechs Millionen Märtyrer und die unzähligen Opfer des Kampfes und zum Zeichen des Dankes an die Millionen jüdischer Soldaten, die Seite an Seite mit der Armee der alliierten Völker für den Sieg gekämpft haben.

Das hebräische Zentrum in Landsberg“



DP-Lager (Displaced Persons) wurden in ganz Deutschland für die fast sechs Millionen Menschen aus Europa und anderen Teilen der Welt eingerichtet, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges aus ihrer Heimat vertrieben, verschleppt oder geflohen waren. Dazu gehörten ausländische Zwangsarbeiter, Kriegsgefangene und Überlebende aus den Konzentrationslagern. Ab Mai 1945 bestand in der Saarburgkaserne und in den umliegenden Häusern der Katharinvorstadt das DP Camp Landsberg. Obwohl nur für 2.500 Personen vorgesehen, lebten im November 1945 etwa 7.000 Menschen im Lager. Insgesamt durchliefen 23.000 jüdische Displaced Persons („Entwurzelte“) dieses Lager in Landsberg. Der international bekannte Künstler und Kulturpreisträger der Stadt Landsberg, Samuel Bak, lebte von 1945 bis 1948 als Kind mit seiner Mutter und seinem Stiefvater in diesem Lager, bevor er nach Israel auswanderte.

Das Heft 25 der Schriftenreihe „Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech“ mit dem Titel „Samuel Bak, einst und jetzt“ und das Heft 103 der „Landsberger Geschichtsblätter“ berichten über das DP- Lager in Landsberg am Lech.

