

PDF-Datei der Heimat am Inn

Information zur Bereitstellung von PDF-Dateien der Heimat am Inn-Bände

Einführung:

Der Heimatverein Wasserburg stellt sämtliche Heimat am Inn-Bände der alten und neuen Folge auf seiner Webseite als PDF-Datei zur Verfügung.

Die Publikationen können als PDF-Dokumente geöffnet werden und zwar jeweils die Gesamtausgabe und separiert auch die einzelnen Aufsätze (der neuen Folge).

Zudem ist in den PDF-Dokumenten eine Volltextsuche möglich.

Die PDF-Dokumente entsprechen den Druckausgaben.

Rechtlicher Hinweis zur Nutzung dieses Angebots der Bereitstellung von PDF-Dateien der Heimat am Inn-Ausgaben:

Die veröffentlichten Inhalte, Werke und bereitgestellten Informationen sind über diese Webseite frei zugänglich. Sie unterliegen jedoch dem deutschen Urheberrecht und Leistungsschutzrecht. Jede Art der Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung, Einspeicherung und jede Art der Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des jeweiligen Rechteinhabers. Das unerlaubte Kopieren/Speichern der bereitgestellten Informationen ist nicht gestattet und strafbar. Die Rechte an den Texten und Bildern der *Heimat am Inn-Bände* bzw. der einzelnen Aufsätze liegen bei den genannten Autorinnen und Autoren, Institutionen oder Personen. Ausführliche Abbildungsnachweise entnehmen Sie bitte den Abbildungsnachweisen der jeweiligen Ausgaben.

Dieses Angebot dient ausschließlich wissenschaftlichen, heimatkundlichen, schulischen, privaten oder informatorischen Zwecken und darf nicht kommerziell genutzt werden. Eine Vervielfältigung oder Verwendung dieser Seiten oder von Teilen davon in anderen elektronischen oder gedruckten Publikationen ist ausschließlich nach vorheriger Genehmigung durch die jeweiligen Rechteinhaber gestattet.

Eine unautorisierte Übernahme ist unzulässig.

Bitte wenden Sie sich bei Fragen zur Verwendung an:

Redaktion der Heimat a. Inn, E-Mail: [matthias.haupt\(@\)wasserburg.de](mailto:matthias.haupt(@)wasserburg.de).

Anfragen werden von hier aus an die jeweiligen Autorinnen und Autoren weitergeleitet. Bei Abbildungen wenden Sie sich bitte direkt an die jeweils in den Abbildungsnachweisen genannte Einrichtung oder Person, deren Rechte ebenso vorbehalten sind.

807 - 2007 1200 Jahre Attel



Heimat am Inn 26/27 · Jahrbuch 2006/2007

JUBILÄUMSFESTSCHRIFT

HEIMAT AM INN 26/27

HEIMAT AM INN 26/27

Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur des
Wasserburger Landes

Jahrbuch 2006/2007

Herausgeber
Heimatverein (Historischer Verein) e.V.
für Wasserburg am Inn und Umgebung
in Verbindung mit der Stadt Wasserburg a. Inn

ISBN: 978-3-9808031-0-6

Wasserburg 2007

Verlag WASSERBURGER BÜCHERSTUBE 83512 Wasserburg a. Inn

Gesamtherstellung: Druckerei Weigand, Wambach und Peiker GmbH

Titelfoto: Aquarell: Kloster Attel. Willy Reichert, 2007.

Rückseitenfoto: Fotomontage eines barocken Ölbildes
(Original in der Pfarrei Attel): Klosteranlage von Attel. Das
Original zeigt weiter das wundertätige Kreuz, die Wallfahrtskirche
in Elend und den Klosterberg.

*Den Autoren sei für die unentgeltliche Überlassung
der Manuskripte herzlich gedankt.*

Der Druck dieser Ausgabe der Heimat am Inn
wurde von folgenden Institutionen gefördert:

Stadt Wasserburg a. Inn
Landkreis Rosenheim
Stiftung Attl
Pfarrei St. Michael Attel
Kreis- und Stadtparkasse Wasserburg a. Inn
J. Bauer KG Wasserburg
Molkerei MEGGLE Wasserburg
Alpenhain Camembert-Werk Lehen

Dieser Band der „Heimat am Inn“ darf, auch in Auszügen, nur mit
Genehmigung der Autoren nachgedruckt oder in elektronischen
Medien verarbeitet werden.

Für den Inhalt sind ausschließlich die Autoren verantwortlich.

Redaktion:

Hanns Airainer, Rektor i.R., Pilartzstraße 3, 83549 Eiselfing
Dr. Thomas Goetz, wiss. Mitarbeiter, Uni Regensburg, Wiesmeierweg 11, 93047 Regensburg
Dipl.-Archivar (FH) Matthias Haupt, Stadtarchivar, Ponschabastr. 13, 83512 Wasserburg a. Inn
Ferdinand Steffan M.A., Studiendirektor i.R., Museumsleiter, Thalham 10, 83549 Eiselfing
Dipl.-Archivarin (FH) Angela Stilwell, Marchgrabenplatz 4, 80805 München

Anschriften der Autoren dieses Bandes:

Wolfgang Eckstein, Studienrat, Hauptstr. 21, 83135 Hochstätt-Schechen
Reinold Härtel, Studienrat, Göttnerstr. 25, 84424 Isen
Dipl.-Archivar (FH) Matthias Haupt, Stadtarchivar, Ponschabastr. 13, 83512 Wasserburg a. Inn
Dr. Gerhard Leidel, Archivoberrat a.D., Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Schönfeldstraße 5,
80539 München
Dr. Volker Liedke, Oberkonservator i.R., Grafenwandstr. 10, 83088 Kiefersfelden-Mühlbach
Dr. Bernd Lohse, Studiendirektor i.R., Innhöhe 11, 83512 Wasserburg
Dr. Elisabeth Noichl, Archivoberrätin, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Schönfeldstraße 5,
80539 München
Dr. Laura Scherr, Archivreferendarin, Schopenhauerstr. 86, 80807 München
Dr. Björn Statnik, Volontär an der Staatlichen Graphischen Sammlung München,
Fürstenrieder Str. 145, 80686 München
Ferdinand Steffan M.A., Studiendirektor i.R., Museumsleiter, Thalham 10, 83549 Eiselfing
Franz Wenhardt, Bibliothekar, Bibliothek des Klosters der Redemptoristen, Kirchplatz 10,
83536 Gars am Inn

Anschrift des Herausgebers und der Schriftleitung (auch Vertrieb):

Heimatverein (Historischer Verein) e.V. für Wasserburg und Umgebung im Stadtarchiv
Wasserburg am Inn, Kellerstraße 10, 83512 Wasserburg a. Inn, Telefon 08071/920369.
Ansprechpartner: Stadtarchivar Matthias Haupt

Der Heimatverein im Internet: www.heimatverein.wasserburg.de

Inhaltsübersicht

Vorworte

des 1. Bürgermeisters der Stadt Wasserburg Michael Kölbl,	6
des 1. Vorsitzenden des Heimatvereins Dr. Martin Geiger,	7
des Vorstandsvorsitzenden der Stiftung Attl Wolfgang Slatosch,	8
des Pfarradministrators der Pfarrei St. Michael Attel Pater Karl Wagner CSSR	9

Ferdinand Steffan

Der Atteler Klosterberg in frühester Zeit (Ur- und Frühgeschichte „Attels“)	11
--	----

Laura Scherr

„Den Reigen eröffne, wie billig, Freising mit seinem Cozroh!“ - Warum 1200 Jahre Attel?	35
--	----

Laura Scherr

Nichts Genaues weiß man nicht? - Die Geschichte der Abtei Attel am Inn im Überblick	43
--	----

Elisabeth Noichl

1137 – oder die Magie einer erfundenen Zahl - Zur gefälschten „Gründungsurkunde“ des Klosters Attel	85
--	----

Björn Statnik

Das spätgotische Hochaltar-Retabel der Klosterkirche von Attel und sein Schöpfer, der Landshuter Hofmaler Sigmund Gleismüller	113
---	-----

Volker Liedke

Die Stiftertumba sowie einige bemerkenswerte Grab- steine und Epitaphien des 15. und 16. Jahrhunderts in der Klosterkirche von Attel	155
--	-----

<i>Bernd Lohse</i>	
Gemalte Theologie – Gemalte Religiosität Die Klosterkirche Attel im 18. Jahrhundert	193
<i>Gerhard Leidel</i>	
Kloster Attel und der Inn	269
<i>Ferdinand Steffan</i>	
Die Wallfahrt zu „Unserem Herrn im Elend“ bei Attel	327
<i>Wolfgang Eckstein</i>	
Die Prälaten-Benediktion zu Attel am 9. September 1635	369
<i>Franz Wenhardt</i>	
Die Gebetsverbrüderung zwischen den Klöstern Attel und Gars	377
<i>Reinold Härtel</i>	
Von der „STABILITAS LOCI“ zur „STABILITAS SALUTIS“ - Das Schicksal der Benediktiner-Mönche nach 1803	393
<i>Ferdinand Steffan</i>	
Grenzsteine der Klosterhofmark Attel	419
<i>Matthias Haupt</i>	
Zeittafel zur Geschichte Attels	433

HEIMAT AM INN
Band 26/27

Vorworte

Der Doppelband 26/27 der HEIMAT AM INN ist etwas ganz Besonderes, da er sich ausschließlich dem 1978 nach Wasserburg a. Inn eingemeindeten Stadtteil Attel widmet.

Am 16. Juli 807 wurde der Ortsname Attel erstmals urkundlich erwähnt. In der 1200jährigen Geschichte, die eng mit derjenigen der Stadt Wasserburg a. Inn verknüpft ist, wurde Attel stark vom Klosterleben geprägt. Dies wird durch die unterschiedlichsten Beiträge zu dieser HEIMAT AM INN deutlich. Für jeden, der sich mit der Geschichte des Wasserburger Landes beschäftigt, ist diese Heimat am Inn ein besonders gelungenes und informatives Werk.

Ich bedanke mich an dieser Stelle recht herzlich beim Autorenteam, Heimatverein, Stadtarchiv und Städtischen Museum, die wieder eng zusammengewirkt haben, um das Atteler Jubiläumsjahr mit ihren Beiträgen zur Geschichte zu bereichern.

Michael Kölbl

1. Bürgermeister der Stadt Wasserburg a. Inn

HEIMAT AM INN Band 26/27

Vorworte

Wenige Monate nach dem Band 24/25 der HEIMAT AM INN können wir mit dem Band 26/27 ein Buch vorlegen, das, dem Anlass angemessen, zugleich die Funktion einer Festschrift für das anstehende Jubiläum des Klosters Attel übernehmen kann.

Wir können in diesem Jahr die zwölfhundertste Wiederkehr der erstmaligen Nennung der Michaelszelle in Attel feiern. Dabei belegt die urkundliche Erwähnung eines Ortes in aller Regel nicht das Gründungsdatum, sondern setzt seine Existenz voraus. Wenn wir also heuer an das Jahr 807 erinnern, sollte nicht vergessen werden, dass dieses Datum nur etwa 100 Jahre später liegt, als die Martyrien der Heiligen Marinus, Anianus und Emmeram in Wilparting und Kleinhelfendorf datiert werden und nur etwa 80 Jahre nach der Errichtung einer neuen Bistumsorganisation in Bayern durch Bonifatius und fast zeitgleich mit den Klostergründungen der Agilolfinger. Wenn wir uns damit in der Zeit der Christianisierung unserer Gegend bewegen, erscheint es angebracht, das Entstehen, Wachsen und Erlöschen der regional bedeutsamen, klösterlichen Gemeinschaft in Attel, aber auch die Ausgestaltung der Klosterkirche, die fortwährende Bedrohung der Klosteranlage durch den Inn, der schließlich auch die zum Kloster gehörige Wallfahrtskirche zum Opfer fiel, darzustellen. Ergänzt werden die in diesem Sammelband zusammengefassten Abhandlungen durch mehrere Vorträge zum Thema, die, über das ganze Jahr verteilt, weitere Aspekte des Klosterlebens und der wirtschaftlichen Bedeutung des Klosters für die ganze Umgebung vermitteln wollen.

Allen Autoren und Mitwirkenden, die dazu beitragen, dass das Vorhaben verwirklicht werden konnte, nicht zuletzt auch der Stiftung Attl und dem Caritas-Verband für die freundliche Unterstützung, sei dafür gedankt, dass der Heimatverein Wasserburg auf diese Weise einem der ältesten Orte im Stadtgebiet – auf jeden Fall dem ältesten nachweisbaren – ein bescheidenes Denkmal setzen kann.

Dr. Martin Geiger

1. Vorsitzender des Heimatvereins

HEIMAT AM INN
Band 26/27

Vorworte

Die vorliegende Ausgabe der HEIMAT AM INN zur Geschichte Attels ist Geschichte, Dokumentation und Information zugleich.

In diesem Buch wird die Kultur zurück bis zur Ersterwähnung von Attel im Jahre 807, also über 1000 Jahre vor der Gründung der Stiftung Attl im Jahre 1873 durch die Barmherzigen Brüder, lebendig vermittelt.

Dass dieses Heimatbuch im Zuge der Vorbereitungen für die 1200-Jahr-Feier von Attel in Angriff genommen und nach einer verhältnismäßig kurzen Zeit des Planens und Schaffens – etwa zwei Jahre – abgeschlossen werden konnte, ist dem Heimatverein Wasserburg am Inn und den Autoren zu verdanken.

Es ist mein besonderer Wunsch, dass möglichst viele Betreute, Eltern, Angehörige und Betreuer, Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Buch mit Freude zur Hand nehmen und darin mehr über die Geschichte des ehemaligen Benediktinerklosters Attel und damit auch über die Grundfesten der Stiftung Attl erfahren.

Wolfgang Slatosch

Vorstandsvorsitzender der Stiftung Attl

HEIMAT AM INN Band 26/27

Vorworte

Die Pfarrgemeinde St. Michael mit der ehemaligen Klosterkirche erhielt erst mit der Säkularisation den Rang einer selbstständigen Pfarrei. Als solche kann sie also nicht ein 1200jähriges Jubiläum feiern. Die Klosterkirche war aber seit jeher zugleich Pfarrkirche; zudem wurde die Pfarrseelsorge vom Kloster geleistet. Über das Kloster Attel und das alte Patrozinium St. Michael ist die heutige Pfarrgemeinde über die 1200 Jahre verbunden mit der St. Michaelszelle, die 807 schon erwähnt wird. Auch soll die St. Michaelszelle das Baptisterium - also der Taufort - für die Umgebung gewesen sein. So hat der christliche Glaube hier tiefe Wurzeln über 1200 Jahre zurück. Ob das immer glaubensstarke Zeiten waren quer durch die Jahrhunderte? Sicherlich waren es Zeiten voll Freud und Leid, Friedenszeiten und Kriegszeiten, Aufbau und Niedergang. Das 1200jährige Jubiläum könnte uns wieder mit dieser Geschichte, die auch eine Glaubensgeschichte war, in Kontakt bringen, sodass wir Mut bekommen, in Gottes Namen den heutigen Anforderungen gerecht zu werden. Das sind wir auch dem Patron unseres Ortes schuldig, der in seinem Namen an uns die Frage heranträgt: „Wie haltet ihr es mit Gott?“ Es wird gesagt, dass wir heute selbst in einem gewaltigen Umbruch leben, der alles erfasst, auch den Glaubensbereich. Die Auswirkungen der Säkularisation von 1803 sind immer noch zu spüren. Die des heutigen Umbruchs werden auch nicht heute oder morgen schon bewältigt sein. Auch dazu ist ein langer Atem und eine tiefe Verwurzelung nötig. Als derzeitiger Pfarrseelsorger wünsche ich uns Glaubenskraft, Begeisterung und Kreativität, damit wir lebendig weitergeben, was uns bisher getragen hat. Ich danke allen, die das Anliegen, die mindestens 1200jährige Geschichte Attels nicht zu übergehen, aufgegriffen haben. Besonderer Dank gilt der Stadt Wasserburg und dem Heimatverein, der diesem Anliegen diesen Band der HEIMAT AM INN gewidmet hat.

P. Karl Wagner C.Ss.R.

Pfarradministrator

Pfarrei St. Michael Attel

Bernd Lohse

Gemalte Theologie - Gemalte Religiosität

Die Klosterkirche Attel im 18. Jahrhundert

Dieser Text wurde von Ferdinand Steffan in Auftrag gegeben und ist entstanden in der gewohnten freundschaftlichen Absprache und Hilfe zwischen uns. Er will zu dem früheren Artikel von Alfred Kaiser zum gleichen Thema im Band 13 von 'Heimat am Inn' von 1993 (S.89-140) nicht in Konkurrenz gelesen werden, sondern als notwendige Ergänzung. Unbeschadet der Tatsache, dass der Autor mit einigen der dort so sicher geäußerten Ansichten nicht übereinstimmt. In einem Punkt allerdings gab der Artikel Kaisers mit den Anstoß zum eigenen Text: der Autor empfindet die dort zu Anfang formulierte Selbstabgrenzung Kaisers: „Es geht“ (mir) „dabei nicht um die bei Kunsthistorikern SO BELIEBTEN Fragen ... nach der Form und Farbe eines Kunstwerks.“ als in der Sache defizitär und im Ton unakzeptabel verächtlich. Man kann den hier vorgelegten Text also auch als den Versuch lesen zu zeigen, was kunsthistorische Ikonographie und das genaue Hinschauen auf Form und Farbe gerade zum inhaltlichen Verständnis religiöser Kunst beitragen können.

Für weiterführende Hinweise zu einzelnen Teilaspekten des Themas dankt der Autor Rolf De Kegel (Kloster Engelberg, CH) und Michael Schmid (Kunstreferat der Erzdiözese München).

Was wir heute als gemalte Ausstattung vorfinden, wenn wir die ehemalige Klosterkirche St. Michael betreten, stammt, stellt man die ganze lange Geschichte des Klosters in Rechnung, aus einem recht schmalen „Zeitfenster“: den Jahren zwischen 1710 und 1792 - noch nicht einmal ein ganzes Jahrhundert.

Man kann den Vergleichsaspekt aber auch wechseln und kommt dann zu einem ganz anderen Ergebnis: während die Innenausstattung zeitlich und räumlich naher Klosterkirchen wie Weyarn, Rott, Au am Inn sich als weitgehend geschlossenes Ganzes vom Entstehungszeitpunkt her bis heute erhalten hat, ist in Attel zu besichtigen, wie sich theologisches und künstlerisches „decorum“ im Laufe des 18. Jh. verändert haben, so dass sich uns der heutige Bestand an Malerei als Ergebnis eines Wandels im „Geschmack“ und damit als eine Art „work in progress“ präsentiert.

Aufzugeben ist von daher wohl zuerst einmal die - im Grundsatz ja durchaus sinnvolle - Frage nach einem theologischen und/oder Gesamtkonzept dieser gemalten Innenausstattung. Und dies aus mehreren Gründen.

Die Ordensstruktur

Im Unterschied zu allen späteren Orden haben die Benediktiner nie eine straffe Zentralorganisation innerhalb des Ordens ausgebildet. Jedes Kloster ist eine selbständige Gemeinschaft und implizit damit auch jeder Abt eigenständig und keinem Ordensgeneral in Rom oder einer ähnlichen Institution unterstellt. Da diese zentrale Organisations- und Herrschaftsstruktur fehlte, ist auch nie eine Art ordensinternes obligatorisches Programm entstanden, wie eine Benediktinerkirche auszustatten sei. Jeder Abt war, in Absprache mit seinem Konvent oder in eigener Entscheidung, Herr im eigenen Haus und an keine Traditionsvorgaben gebunden. Davon ganz unabhängig gehörte es zum theologischen decorum, dass in einer Klosterkirche des Ordensgründers, also Benedikts von Nursia, gedacht wurde - sei es in den Deckenfresken oder an einem Seitenaltar, wie auch hier in Attel am zweiten linken.

Die zeitlichen „Sprünge“

Die Gemälde, die wir heute als Ensemble wahrnehmen, sind aus mindestens drei Zeiträumen des 18. Jahrhunderts: dem Anfang, dem

Ende des ersten Drittels und dem Ende. Dass sich darin kaum ein „Gesamtkonzept“ abspiegeln kann, liegt vor Augen: zu deutlich sind die stilistischen und wirkungs-ästhetischen Unterschiede zwischen den einzelnen Malern. Und soweit es ein inhaltlich-theologisches Gesamtkonzept betrifft, wären wir mangels irgendwelcher Quellenbelege auf schiere Spekulation angewiesen. Es gibt einzelne thematische Schwerpunkte: Maria; Reue und Buße; Widerstand gegen die Verlockungen der Welt - aber keiner beherrscht alle anderen.

Plausibel erscheinen in diesem Zusammenhang einige Einzelüberlegungen:

- dass Abt Cajetan Scheuerl, wenn er schon den Bauplan der neuen Kirche selbst entworfen hat, dabei nicht stehengeblieben ist, sondern auch festgelegt hat, wie die Ausstattung thematisch auszusehen habe;
- dass bestimmte Altartitel der alten Kirche einerseits aus Respekt gegenüber der Tradition, andererseits im Rahmen der Funktion als Pfarrkirche für die Landbevölkerung auch in der neuen Kirche beibehalten wurden. Wobei man gleich hinzufügen muss, dass es andererseits auch zahlreiche Beispiele dafür gibt, wie schnell ein Heiliger seinen bisherigen Altar verlieren konnte, weil aktuelle „Notwendigkeiten“ dies „erforderten“. In Attel selbst ist irgendwann der Hauptaltar vom alleinigen Ursprungspatron Michael auf eine Kombination Michael & Maria umgewidmet worden, ohne dass wir wüssten, wann.

Was also bleibt an obligatorischer Thematik, die auch Abt Scheuerl verwirklichen musste, als er sein erstes Ausstattungsprogramm entwarf ?

Hauptaltar: Bezug zum Kirchenpatron: noch Michael allein oder schon Maria mit Michael.

Seitenaltar: Kreuzaltar: eine altherwürdige Tradition aus dem Mittelalter fortführend.

Seitenaltar: Buß-Bezug, in Eingangsnähe, für den sich seiner Sünden bewussten Gläubigen, der die Kirche betritt (in Attel Streichers büßende Maria Magdalena).

Seitenaltar: „Nothelfer“-Heilige/-r für die grundsätzlichen menschlichen und/oder bäuerlichen Lebensprobleme: Seuchen und andere Krankheiten, Brand, Schutz von Vieh und Ernte u.a. Da Attel AUCH Pfarrkirche war, gibt es deshalb hier den Sebastians- und den Florians-Altar; in manchen Nur-Klosterkirchen (z.B. Au am Inn) fehlen diese „Volksheiligen“.

Der Wandel in den Konzepten religiöser Bildwirksamkeit

Das Konzil von Trient hatte die Nützlichkeit der Heiligen-Verehrung für den Gewinn des eigenen Heils gerade unter dem Gesichtspunkt ihrer Beistandsfunktion („inter-cessio“) anerkannt, gegen alle reformatorische Kritik der „sola gratia“-Argumentation. Die am Thron Gottes präsente anima des Heiligen tritt mit ihrer Fürbitte zwischen den zürnenden Gott und den Sünder - dies meint der Begriff „intercessio“. Für den Sünder auf Erden war der Heilige also Ansprechpartner, um diese „intercessio“ zu erlangen, und zugleich leuchtendes Vorbild für die vollständige „imitatio Christi“, die Nachfolge, die ihm im eigenen Leben eben aufgrund seiner Sünden-Verfallenheit nicht gelingen konnte (Ersünde) und wollte (eigene Sünden).

In den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts wurden daher die konkreten Martyrien als Bildthemen favorisiert: der um des Glaubenswillen erlittene und bewusst auf sich genommene Tod durch Menschenhand vollzog nach, was Christus in Passion und Kreuzestod für die sündigen Menschen getan hatte.

Um die Größe der ertragenen Qual und des schließlichen Selbstopfers im Tod anschaulich zu machen, durfte der Realismus der Szenen krass sein. Als besonders wirkungsvolles Beispiel kann San Stefano Rotondo in Rom gelten: dort ließen die Jesuiten einen Zyklus von über 30 Martyrien malen, die an Brutalität und Folter-Gräueln kaum noch überbietbar sind. Aus den Quellen wissen wir, dass der Wirkungserfolg enorm war: immer wieder brachen Kirchenbesucher angesichts der Martyriumsqualen in Tränen aus, fielen auf die Knie und bekannten öffentlich ihre Sünden. Der kathartische Effekt der Bilder bestätigte den zugrundeliegenden Wirkungsplan.

Womit man jedoch bei dieser Planung nicht gerechnet hatte, war der „Zahn der Zeit“ und die Inflationierung des angewandten Mittels. Da diese extremen Darstellungen von Qual und Tod schließlich in den meisten Kirchen gegenwärtig und den Gläubigen ständig vor

Augen waren, setzte ein Gewöhnungsprozess in der Wahrnehmung ein, der den heilsamen Schrecken, das Angerührt-, ja Aufgewühltsein, die Überwältigung als Antwort des Gläubigen erst gar nicht entstehen ließ.

Dies blieb denen, die sich mit der bestmöglichen Wirkung religiöser Bilder befassten: Theologen wie Malern, nicht verborgen und so ändert sich im dritten Drittel des 17. Jahrhunderts das „theologische decorum“ mählich, aber konsequent. In den Mittelpunkt rückt jetzt der zweite Aspekt des Märtyrerstatus: die Aufnahme nach dem Tod in den Himmel als göttliches Wirken - auch hier in Parallele zu Jesus und damit als „imitatio Christi“.

Geht man auf das allererste Martyrium zurück: Stephanus, so rückt statt der Steinigung die Vision in den Mittelpunkt, in der sich sein „unmittelbar-zu-Gott-sein“ ausdrückt.

Beim Märtyrer werden nun also nicht mehr Qual und tödliches Selbstopfer im Bild gezeigt, sondern die göttliche Bestätigung dieses besonderen Menschen und seiner Lebensentscheidung: nach einem Leben ohne Sünde ist er des Fegefeuers nicht bedürftig; ihm wird gleich die Nähe Gottes zuteil - und insofern steht er dem be-reuenden Sünder auf Erden als Fürsprecher bereit.

Diese Umakzentuierung der Heiligenverehrung hatte außerdem den pragmatischen Nutzen, dass damit die Verehrung der „neuen“ Heiligen erleichtert wurde, die gar kein traditionelles Martyrium aufzuweisen hatten (z.B. Ignatius von Loyola, Aloysius Gonzaga, Rosa von Lima, Carlo Borromeo, Filippo Neri, Theresa von Avila).

In dieser veränderten Phase des „theologischen decorum“ von Märtyrer-/Heiligen-Bildern sind wir, wenn Scheuerl um 1700 die Klosterkirche neu baut und ausstattet. Woher kennt er den theologischen, wirkungs-ästhetischen Diskussionsstand? Die skizzierten Überlegungen zur Märtyrer-/Heiligen-Darstellung werden vor allem von den Jesuiten entwickelt und verbreitet: was die Jesuiten-Professoren lehren, tragen ihre Schüler als Äbte, Priore, Priester ins Land. Scheuerl kommt aus Freising, von wo es weder zu den Jesuiten an der Universität Ingolstadt noch zur bairischen Jesuitenzentrale im Kloster bei St. Michael in München weit war. Wer als Benediktiner in Altbaiern Theologie studierte, tat dies bei den Jesuiten.

Die Vorstellung der Jesuiten unterschied sich von der, die in einem anderen geistlichen Umfeld entstanden war, z.B. in der Nachfolge von Cardinal Carlo Borromeo und dem Ordensgründer der Oratorianer, Filippo Neri, darin, dass sie am Aspekt des Beeindrucken-Wollens festhielt. Sei es durch Gestik und Mimik, sei es durch Einzelheiten des Bildinhalts (Strahlenglanz, Farbigkeit der Gewänder,

Blumen und Ähnliches). Letztlich sollte der theologische Gehalt auch für einen schlichteren Charakter allein schon an der äußeren Erscheinung ablesbar sein. Mit dieser didaktischen Konzeption standen die Jesuiten in gewissem Gegensatz zu der Anschauung, Frömmigkeit/Heiligkeit sei etwas derart Inner-Menschliches, dass sie ehrlicher Weise gar nicht nach außen gezeigt werden könne, schon gar nicht in „typifizierter“ Gestik/Mimik. Wenn eine Figur als ganz auf sich zurückgenommen dargestellt sei, würde der Betrachter noch am ehesten sich anteilnehmend dem nähern können, was einen ganz normalen Menschen „innen“ zu dem macht, was die Kirche „heilig“ nennt.

Wie SOLCHE Heilige aussehen, hatte um 1600 Caravaggio z.B. in seinem „Marientod“ gezeigt; aber selbst seine Oratorianer-Auftraggeber hatten das Bild nicht verstanden und es schnell durch eine konventionelle Arbeit ersetzt. So hat sich diese, wenn man so will nicht-inszenierte, humane Art der Heiligen-Darstellung im Barock nicht als „theologisches decorum“ durchgesetzt.

Das Bild als Inszenierung und die Regeln des Bilder-„Lesens“

Mit die wichtigste gedankliche Grundlage, die den Barock zum eigenständigen Stil nach Gotik und Renaissance macht, ist die Überzeugung, dass ein Kunstwerk nicht „per se“, für und in sich einfach da sei, sondern dass es adressatenbezogen, d.h. auf Wirkung beim Betrachter angelegt sein müsse. Der Wert eines Kunstwerks bemisst sich dann logischerweise zumindest auch an seiner Wirkung. Jedes barocke Kunstwerk ist insofern auf seinen Betrachter hin INSZENIERT. Seit dem Konzil von Trient (1543-53) ist es auch verbindliche katholische Doktrin, dass Kunstwerke religiösen Inhalts größtmögliche religiöse Wirkung haben sollen. Der in der damaligen kunsttheoretischen Diskussion gängige Begriff für die angestrebte Wirkung heißt erstaunlicherweise „persuasio“, Überredung. Da Kunstwerke naturbedingt aber gar nicht unmittelbar mit Worten arbeiten können (wie Bücher), sondern mit Sinneswahrnehmungen beim Betrachter und deren Verarbeitung in Verstand und Gefühl, müssen wir im Deutschen wohl Behelfs-Wörter benutzen, die - je nach Zusammenhang - von „zum Nachdenken/-erleben anregen“ bis zu „überwältigen“ reichen können.

Damit das funktioniert, muss der Gefühlshaushalt im Bild und beim Betrachter möglichst gleich sein - dann „springt der Funke“ im Akt des Betrachtens über. Der Betrachter muss also z.B. die Gesten, die

Mimik, die Körperhaltung (*habitus*) wiedererkennen, die er im Bild gezeigt bekommt. Damit dies gewährleistet ist, wird „ein für alle mal“ festgelegt, welche Geste was bedeutet! Ein Gebet im Knien ist höherrangig als eines im Stehen; schlaff herabhängende Arme und Hände zeigen Verzweiflung (John Bulwer: *CHIROLOGIA*, 1644); nach oben gedrehte Augäpfel, halb verdeckte Pupillen und ein geöffneter Mund definieren mimisch einen Sterbenden.

Besonders intensiv durchgesetzt hat sich der „himmelnde“ Blick als Ausdruck frommer Hinwendung zu Gott (allein in Attel findet ihn der Besucher 16-mal!); daneben auch der „Oranten“-gestus. Er definiert die Figur nicht nur als betend, sondern zeigt in der Parallelität der ausgebreiteten Arme mit denen des Gekreuzigten die Nachfolge, ja die „*imitatio*“ Christi.

Der offene Himmel - mehrfach auch in Attel

Das Historienbild mit religiösem Thema zeigte dem katholischen Christen im Innenraum einer Kirche auf Altarblättern und Deckenfresken, dass für Christen früherer Zeiten schon auf Erden für einen Augenblick der Himmel offen gewesen war und dass sie im visionären Schauen Anteil hatten an dem, was allen für die „Zeit“ nach dem Endgericht verheißen ist. Vor/unter einem Bild solcher „Himmelsöffnung“ stehend, konnte der Gläubige die Hoffnung auf die eigene künftige Teilhabe an diesem „neuen Jerusalem“ immer wieder gestärkt erleben.¹

Der Text, der allen Bildern mit „offenem Himmel“ vorausgeht und rechtfertigend zugrunde liegt, steht in der Apostelgeschichte 7, Vers 55/56. Stephanus, vor dem Jerusalemer Synedrium der Gotteslästerung angeklagt, hat eine lange Verteidigungsrede gehalten. Unmittelbar nach ihrem Ende verkündet er dem Gericht, was ihm gerade geschieht: „Siehe, ich sehe DEN HIMMEL OFFEN, und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehen. Sie schrienen aber laut, hielten sich die Ohren zu, stürmten alle zusammen auf ihn ein, stießen ihn zur Stadt hinaus und steinigten ihn.“

Stephanus Vision verbildlicht eine christologische Aussage: indem sie den vor kurzem erst gekreuzigten Jesus als den Christus, zur Rechten Gottes stehend, beschreibt, behauptet sie ihn als den rettenden Messias, den das Alte Testament verheißen hat. Diese, aus tra-

¹ Zu diesem Thema siehe: HENNING, ANDREAS: Vision und Text - Bildliche Inszenierung der Gestik um 1600; 1997, 201-32

ditioneller jüdischer Sicht Gott lästernde Behauptung führt konsequenterweise zur Tötung Stephanus.

Inhaltlich hat das, was Stephanus beschreibt, nicht mit ihm selbst zu tun - er ist als eine Art Sprecher involviert, der in Worte fasst, WAS IST, was die anderen aber nicht „sehen“.

Diese Konfrontation mit jüdisch-theologischem Denken wird obsolet, sobald das Christentum den jüdischen Kulturkreis verlässt. Der neue Konflikt innerhalb des Römischen Imperiums ist letztlich kein theologischer, sondern ein reichspolitischer. Ob die Christen einen Jesus für den Sohn ihres Gottes hielten, war uninteressant; wichtig war, dass sie den Kaiserkult mitmachten und dadurch die Einheit des Imperiums sichern halfen.

Alle Christen, die jetzt getötet werden und den Märtyrerstatus zugesprochen bekommen, haben nicht Jesu Gottessohnschaft propagiert, sondern sich als Einzelpersonen für einen kompromisslosen Monotheismus (kein Kaiserkult) und/oder für die Tugend und gegen die Sünde (z.B. Verteidigung der eigenen Jungfräulichkeit) entschieden. Sie verkünden nicht bestimmte theologische Gedanken, sie verweigern eingefordertes Verhalten! Eine Vision ist nicht die UR-SACHE ihres Martyriums wie bei Stephanus; jetzt wird die Vision im Augenblick des Todes zur ANTWORT Gottes auf ihre Lebensentscheidung, die im Martyrium ihre Vollendung findet.

Die Vision des „offenen Himmels“ wurde ihnen - so sah es die Überlieferung - meist unmittelbar vor ihrem Tode zu teil, sie bestätigte ihr bisheriges Verhalten und sicherte ihnen das Paradies zu. Im Unterschied zu Stephanus verkünden die Märtyrer ihre Vision nicht an alle Anwesenden.

DIESE, gegenüber dem Ur-Martyrium des Stephanus inhaltlich stark geänderte Bedeutung der Vision des „offenen Himmels“ bleibt durch die Jahrhunderte unverändert erhalten und bekommt gerade seit dem Ende des 17. Jahrhunderts neue Aktualität aufgrund des beschriebenen Umschwungs in der Strategie, katholische Christen in ihren Frömmigkeitsanstrengungen effektiv zu unterstützen.

Die wortlose Botschaft eines Märtyrer-Bildes

Franz Streichers „Katharina von Alexandria“, 1792

Seit den frühesten Darstellungen des Ur-Martyriums des Hl. Stephanus wird im Bild als GLEICH-ZEITIG gezeigt, was im Text NACH-EINANDER geschieht: die Vision des Heiligen und seine Tötung als Folge der „Lästerung“. Auch bei allen folgenden Märtyrern, de-



Abb. 1 Franz Streicher: Katharina von Alexandria (Klosterkirche Attel)

ren Hinrichtung die Folge ganz anderer „Vergehen“ ist (Verweigerung des Kaiserkults, Verteidigung der Jungfräulichkeit etc.), bleiben beide Elemente: Vision und Tod, im Bild erhalten und bestimmten zusammen seine Aussage. Um ein „stummes“ Bild für den Betrachter „reden“ zu machen, wurde neben der traditionellen Ding- und Farb-Symbolik ein eigenes „Zeichen“-System für die lebendigen Figuren entwickelt, in dem drei eigenständige, aber auf die gemeinsame Wirkung hin zusammenarbeitende Bereiche unterschieden wurden: die Haltung des gesamten Körpers (habitus), Haltung und Bewegung von Armen, Händen, Kopf (gestus) und der Ausdruck des Gesichts (vultus). Das todeswürdige „Verbrechen“ und die Hinrichtung Katharinas. Streicher zeigt Katharina in der Bildmitte. Sie kniet nicht, wie meist dargestellt, in Erwartung des tödlichen Schwertstreichs, sondern sitzt (ohne dass der Betrachter erfährt, worauf: das wallende Gewand der Heiligen verhüllt alles). Den rechten Fuß hat sie weit nach vorn gestreckt, der Linke bleibt unter dem Gewand verborgen, müsste aber, so wie das Gewand in Falten fällt, irgendwie nach hinten abgewinkelt sein; die linke Hand liegt locker auf dem Oberschenkel. Bei dieser Körperhaltung muss Katharina sich anlehnen und leicht in Rückenlage sitzen. Insgesamt: kein habitus voller Angst, Anspannung, Todesgefahr, sondern einer, der Ruhe und Gelassenheit anzeigt. Katharina sitzt dem Betrachter nicht voll frontal gegenüber, sondern leicht nach links gewendet: dies und ihre Gesamthaltung zeigen, dass sie nicht mit dem Scharfrichter hinter ihr, sondern mit dem alten Mann im blauen Mantel auf der linken Seite eine Gruppe bildet. Theologisch bedeutet dies, dass nicht die Hinrichtung, sondern die Verweigerung des heidnischen Kultes, also die Glaubensfestigkeit der Heiligen im Mittelpunkt stehen. Streicher spannt die Lichtgestalt Katharinas ein zwischen zwei dunkle „Randstreifen“: rechts im Hintergrund das finstere höhlenartige Innere eines uneindeutigen Gebäudes, das sich auf unterschiedliche Aspekte der Heiligenlegende beziehen lässt (Kaiserpalast?, Kerker?), links das fast völlig verschattete, dunkel-drohende Diana-Monument. Das



Abb. 2 Diana-Detail aus Abb. 1

Schwarz von beidem symbolisiert nicht nur den von dort her kommenden Tod Katharinas, sondern zugleich auch die geistig-religiöse Lage des Heidentums, das in der Finsternis des falschen Glaubens gefangen ist. Auch Diana ist sitzend dargestellt; der Kopf der Statue ist Katharina zugewandt: eine bewusste Parallelführung. Der lorbeerbekränzte Philosoph mit Buch unter dem Arm hat ebenfalls seinen Kopf Katharina zugewandt - sie aber erwidert keinen der beiden Blicke; sie wendet den Kopf ab und blickt „himmelnd“ nach oben. In der Gegen-Haltung des Kopfes und der Abwendung des Blicks, in gestus und vultus also, demonstriert Katharina ihre Ablehnung des heidnischen Dianakultes, die zu ihrer Tötung führt. Das zweite in diesen Zusammenhang gehörende Zeichen gibt die Hand. Auf den weitausholenden Weisegestus des philosophus laureatus mit ausgestrecktem Zeigefinger (Streicher zeigt die ganze Hand in hellem Licht) auf Diana hin antwortet Katharina mit der Ablehnungsgeste ihrer rechten Hand, die Finger leicht gespreizt. Kopfhaltung, Blick zum Himmel und Handgeste zusammen führen dem Betrachter die Glaubensfestigkeit Katharinas anschaulich vor Augen. An Katharinas habitus und gestus kann man gut ablesen, wie einflussreich und lange fortwirkend ein einmal definiertes Bedeutungskonzept gewesen ist. Leonardo da Vinci hatte in seinen theoretischen Überlegungen beschrieben, wie ein besiegtter Kämpfer aussehen sollte:

- er liegt auf dem Rücken am Boden,
- ein Bein lang ausgestreckt, das andere angewinkelt und aufgestellt,
- er stützt sich auf einen angewinkelten Arm,
- den anderen streckt er abwehrend mit erhobener Hand dem Feind entgegen, der ihm den Todesstoß versetzen wird,
- den Kopf hat er, so weit ihm noch möglich, erhoben.

Schon früh wurde dieses Haltungs-Konzept, für das Leonardo sich an antiken Skulpturen orientiert hatte, auch für religiöse Szenen benutzt, z.B. für den gesteinigten Stephanus, und aufgrund von dessen Vorbildfunktion für alle anderen Märtyrer-Darstellungen weit verbreitet. Auch bei Streicher ist es sichtbar (wenn man es einmal kennengelernt hat). Er hat es allerdings um 90° aus dem Liegen ins Sitzen gedreht: Katharinas Körper wird in langer Schräglage gezeigt, das eine Bein lang ausgestreckt; das unsichtbare Bein muss nach

hinten abgewinkelt sein, die abwehrende Hand ist erhoben, der Kopf nach oben gewendet! Nur die Aufstützfunktion des zweiten Armes entfällt notwendigerweise beim Sitzen. Insgesamt lässt sich vielleicht aus dieser Leonardo-Tradition die auf uns heute etwas unnatürlich/gekünstelt wirkende Haltung Katharinas erklären.

Das Martyrium als Folge von Katharinas Abwehr des heidnischen Kults wird repräsentiert durch den Scharfrichter, den Streicher, einer bewährten Tradition folgend, in dem Augenblick vorführt, als er das Schwert für den Todesstreich aus der Scheide zieht. So hat ihn z.B. auch schon Lucas Cranach d. Ältere 1506 auf der Mitteltafel seines Katharinenaltars (GAM, Dresden) dargestellt.

Hinter ihr stehend blickt er auf sein sitzendes Opfer herab. Katharinas Abwendung des Kopfes ist gleichzeitig ein Hinwenden zu ihm. Und in der Bild-FLÄCHE (nicht im imaginierten Bild-RAUM, in dem er HINTER ihr steht!) begegnet ihr Blick nach oben seinem zu ihr hinunter: der Tod als Folge ihrer Glaubensstandfestigkeit ist ihr bewusst, sie „blickt ihm ins Auge“. Der Gesamtausdruck ihres Gesichts zeigt, dass sie ihn in frommer Ergebenheit annimmt. In dieser inneren Haltung, die sich im äußeren Ausdruck zeigt, wird sie zum Vorbild für den Betrachter des Bildes.

Die Vision

Was bei Stephanus erklärtermaßen unmittelbare Schau Gottes war (s. Lukas-Text), wird bei späteren Märtyrern/Heiligen zur himmlischen Bestätigung ihres Märtyrertums und zur Ankündigung ihrer unmittelbaren Aufnahme in die Schar der Seligen um Gottes Thron. Bei Streicher repräsentiert diesen theologischen Inhalt der Engelsputto, der von oben herabschwebt und die traditionellen Ding-Symbole herbeiträgt: Lobeerkranz und Palmzweig als Sieges- und Ruhmeszeichen für die Tugendheldin. Katharinas Blick nach oben trifft den des Engels und ist damit Antwort auf den sich für sie öffnenden Himmel, der sie in ihrer Entscheidung für Gott bestätigt und annimmt. Und die Geste ihrer Rechten ist neben der Ablehnung Dianas auch und gleichzeitig Zeige-Geste nach oben auf diese „Vision“, gilt also dem Betrachter! Streicher hat in seiner Katharina ein eindringliches Beispiel für den hoch geschätzten typus des „affetto misto“ geschaffen: in vultus und gestus, in Gesichtsausdruck und Gebärden, drücken sich gleichzeitig mehrere und unterschiedliche emotionale und theologische Inhalte aus. Die Kunst des Malers war es, diese „Mischung“ bestmöglich hinzukriegen, der Gewinn des Be-

trachters lag darin, alles richtig zu entziffern und sich davon anrühren zu lassen.

Eigene „Invention“ und Zitat

Wollen wir uns der Malerei dieser Zeit verstehend nähern, gilt es auch, von einer Vorstellung vom Selbstverständnis des Künstlers Abschied zu nehmen, die uns Heutigen selbstverständlich geworden ist: der des aus freier Intention und „von der Muse inspiriert“ immer Neues schaffenden, quasi schöpferischen Malers. Bevor dieses „Original-Genie“ in der zweiten Hälfte des 18. Jh. erfunden wird, hängt künstlerische Qualität nicht allein von der Fähigkeit zur eigenständigen „inventio“ ab; daneben spielt auch die Kenntnis großer Vorgänger und ihrer Werke eine wichtige Rolle. Ihnen kann man Reverenz erweisen, indem man sie in den eigenen Bildern zitiert oder ein Werk gleich als Ganzes kopiert. Außerdem dokumentiert man auf diese Weise das eigene WISSEN und benutzt gleichzeitig eine Bilderfindung, deren Qualität aufgrund des Ruhmes des Erfinders UNSTRITTIG, ja unantastbar ist. So ist es weder „geistiger Diebstahl“, Plagiat noch eine Schande, ja auch nicht unbedingt ein Zeichen mangelnden eigenen Einfallsreichtums, wenn man sich aus dem vorhandenen Vorrat von Bildideen für das eigene Schaffen bedient. Auch in Attel gibt es dafür in einzelnen Werken bzw. beim ausführenden Künstler die konkreten Beispiele - sie reichen vom kleinen Detail bis zum ganzen Bild.

Beispiel 1:

Als Franz Streicher das Katharinen-Thema zu gestalten hat, stellt er die Glaubensfestigkeit der Heiligen in den Mittelpunkt: er zeigt Katharinas Ablehnung des heidnischen Götzendienstes. Dafür braucht er ein repräsentatives Symbol und wählt ein Diana-Kultbild auf hoher Säule. Viel ist von der verschatteten Skulptur nicht zu erkennen - sie ist aber aufgrund ihres Mondsichel-Diadems eindeutig als Diana (früher die Mondgöttin Selene) definiert. Genau dieselbe verschattete Diana-Statue (und auch den hinweisenden alten Mann) zeigt Johann Christoph Storer in seiner Laurentius-Marter von 1664 und bezieht sich seinerseits auf dasselbe Thema bei Titian 1548/49. Ohne zu wissen, wie die Bildidee durch die Jahrhunderte weitergegeben wurde, haben wir in diesem Fall doch die mühelose Überbrückung von 130 Jahren zwischen Storer und Streicher und nochmal 115 Jahren zwischen Titian und Storer.



Abb. 3 Titian: Laurentius-Marter

Beispiel 2:

Handelt es sich bei der Diana um eine - im Wortsinn „marginale“ - Einzelheit, so haben wir es in Johann Deglers „Maria Magdalena unter dem Kreuz“ von 1719 mit einer der beiden Hauptfiguren zu tun: Jesus. Den Typus des Gekreuzigten, den Degler hier verwendet, hat Peter Paul Rubens letztgültig definiert, mit seinem Ruhm als Künstler die „Gültigkeit“ untermauert und durch die Umsetzung als Stich (von Paulus Pontius) für seine größtmögliche Verbreitung gesorgt (1631).



Abb. 4 P. P. Rubens: Cruzifixus

Die Füße Jesu sind übereinandergezwungen und mit einem Eisenbolzen an den Kreuzesstamm genagelt. Der Körper ist extrem in die Länge gezerrt, die Arme steil nach oben gezogen (der Brustkorb wird dadurch nach vorne gepresst), die Hände sind an der Handwurzel an den kurzen Querbalken genagelt. Insgesamt hängt der Körper nicht einfach nach unten, er wirkt vielmehr wie auf das Kreuz gespannt: die Qual des Sterbens wird auf diese Weise - über den vorgegebenen Text der Bibel hinaus - noch einmal ins schier Unerträgliche gesteigert. Jesu Kopf ist nach links oben gewendet, der Mund halb geöffnet, die Augäpfel sind nach oben gedreht. Das Bild sagt nicht, ob Jesu Augen schon gebrochen sind - erst das Zitat unter dem Stich (Lukas 23,46) macht eindeutig, dass Rubens genau den Moment der letzten Worte Jesu und seines Todes zeigt: „Und Jesus schrie laut und sprach: Vater, ich befehle meinen Geist in Deine Hände! Und als er das gesaget, verschied er.“ In den nachtschwarzen Wolken im Hintergrund bricht je ein Engel mit Gewalt (Faustschläge) die Macht des Todes und des Teufels, die in die Tiefe gestürzt werden. Dieses Stürzen bildet die Gegenbewegung zur Aufwärtsspannung von Jesu Körper. Was macht Degler 88 Jahre später aus dieser Bildidee?



Abb. 5 Detail aus Degler: Maria Magdalena unter dem Kreuz, vgl. Abb. 7 (Klosterkirche Attel)

Die extreme, die Qual des Sterbens evozierende Körperspannung Rubens' mildert er ab: der Brustkorb tritt weniger stark hervor, das rechte Bein ist leicht abgewinkelt, die Füße sind nicht mehr übereinandergezwungen, sondern mit zwei Bolzen nebeneinander genagelt (diesen 4-Nägel-Typus hat Rubens selbst auch verwendet; kirchen-offiziell sollte der 4er-Typus gelten, geduldet wurde aber auch der 3er-Typus, da durch lange Tradition bewährt). Deglers Lententuch ist deutlich größer und damit „keuscher“ als bei Rubens: der ließ es auf dem straff gespannten Körper abrutschen und suggerierte so zum Teil beim Betrachter die Nacktheit, die es eigentlich verhüllen soll.

Auch die Engstellung der Arme entschärft Degler: Jesus wirkt insgesamt nicht mehr aufs Kreuz qualvoll gespannt, sondern scheint mit erhobenen Armen vor dem Kreuzesstamm zu stehen und sich mit den Füßen abzustützen. Aus den strafend herniederfahrenden Engeln werden bei Degler nach oben strebende betende/weinende Putti, die auf diese Weise die Aufwärts-Blickrichtung von Jesus (und Maria Magdalena) verstärken. Insgesamt hat Degler, da er ja kein Nur-Passionsbild zu malen hatte, sondern die trauernde und mitleidende Maria Magdalena mit dem Cruzifixus-Motiv verbinden musste, die Passions-Darstellung gemildert. Und außerdem entsprach die brutale Härte der Rubens-Darstellung nicht mehr dem theologischen decorum, das zu Anfang des 18. Jahrhunderts galt.

Beispiel 3:

Die Gesamt-Kopie des Werkes eines berühmten Meisters. Für ein Kloster ist es sehr von Vorteil, einen „hauseigenen“ Maler zu haben: er ist immer verfügbar, aufgrund der Gehorsamspflicht kann er einen Auftrag kaum ablehnen, man muss keine langwierigen Vertragsverhandlungen führen und die sonst so schwierige Honorarfrage stellt sich kaum. Auch das Selbstbewusstsein als schöpferischer Künstler war bei einem zur Bescheidenheit verpflichteten Klosterbruder sicher geringer ausgeprägt, als bei einem Laien draußen in der Welt. Vielleicht haben deshalb gerade malende Mönche sich leichter getan, Kopien ganzer Werke zu malen, und haben in der größtmöglichen Nähe zum Original versucht, ihre Fähigkeiten zu erweisen. In Attel waren es gleich zwei in diesem 18. Jahrhundert. 1731 ist das Blatt für den Hauptaltar fertig: Frater Leander Laubacher hat das Marienbild kopiert, das Rubens für den Freisinger Dom geliefert hatte (heute APM). Im Zentrum steht Maria als das apokalyptische Weib, geflügelt und mit Sternendiadem, schwebend auf der Weltkugel, sie zertritt der Schlange den Kopf. In den Armen hält sie das Jesuskind, das sich mit der rechten Hand am Hals Marias festhält und die Linke und seinen Blick zum Himmel hebt. Dort thront Gottvater auf Wolken und von Engeln umgeben; mit seinem Szepter weist er auf den Sohn. Die ganze linke Seite ist vom Kampf gegen das Böse erfüllt: Michael hat den vielköpfigen geschwänzten Drachen mit seinem Flammenschwert gefällt und holt gerade zum zweiten Schwerthieb aus. Zwei weitere Engel unterstützen ihn mit Speer und normalem Eisenschwert gegen die sich noch aufbäumenden Drachenköpfe. Auf der rechten Seite bringen zwei Engel bereits die Siegestrophäen - wohl für Michael - herbei:



Abb. 6 Laubacher: Hauptaltar (Klosterkirche Attel)

Lorbeerkranz, Blumenkranz, Palmzweig. Die enge Verbindung zweier ursprünglich eigenständiger Bildthemen:

- das apokalyptische Weib in Gleichsetzung mit Maria und
- der Kampf Michaels mit den gefallenen Engeln, den Mächten der Finsternis, die Rubens für Freising hergestellt hat, könnte mit ein Grund dafür sein, dass der Abt gerade dieses Werk kopieren ließ: mit genau diesem Altarblatt ließ sich die Verbindung des alten Engelspatroziniums St. Michael mit dem neuen Marien-Patrozinium am Hochaltar selbst augenfällig machen.

Frater Sebastian Zobel, in Attel mit drei Seitenaltarblättern prominent vertreten, hat für die Pfarrkirche in Vogtareuth, wohl im Auftrag des Klosters St. Emmeram in Regensburg, zu dem Vogtareuth grundherrschaftlich gehörte, Giovanni Battista Tiepolos „Sebastiansmarter“ in der Klosterkirche zu Dießen kopiert. Genauso originalgetreu wie vor ihm Laubacher seinen Rubens, nur musste er, da die Kirche in Vogtareuth niedriger ist als die Klosterkirche in Dießen, die große Höhe des Tiepolo-Altarblattes auf „Dorfformat“ herunterrechnen.

Gerade an Sebastian Zobel aber wird deutlich, dass das Kopieren eines Meister-Werkes, also von einem Mann, der schon zu Lebzeiten europäischen Rang gehabt hatte, stilistisch keinerlei Einfluss auf die persönliche Malweise dessen haben musste, der den Kopie-Auftrag zu erledigen hatte. Der Vogtareuther Sebastian zeigt, dass Zobel es schaffte, Tiepolos Art zu malen erfolgreich nachzuahmen; seine eigenen Bilder in Attel zeigen, dass er SO nicht malen wollte (weil er seinen eigenen Stil entwickelt hatte) oder nicht durfte (weil sein Abt ganz andere Vorstellungen über ein Altarblatt hatte, das dem theologischen decorum entsprach).

VIER ÄBTE LASSEN MALEN - Die Altarblätter in St. Michael zu Attel

Cajetan Scheuerl, Abt 1703-23

Auf ihn als Bauherrn und Planer der neuen Kirche geht sicher auch die malerische Erstausrüstung zurück. Nur drei der acht Seitenaltarblätter stammen noch aus dieser Zeit. Er hat Maler beauftragt, die in der Werkstatt des Münchner Hofmalers Johann Andreas Wolff ihr Handwerk gelernt hatten: Johann Degler (*1666, Vlnöss in Südtirol; +1729, Kloster Tegernsee) und Johann Baptist Untersteiner (*??,??; +1713, München).

Johann Degler

hat sein Altarblatt 1719, vier Jahre nach Bauabschluss abgeliefert:



Abb. 7 Degler: Maria Magdalena unter dem Kreuz
(Klosterkirche Attel)

Maria Magdalena unter dem Kreuz

Degler zeigt Golgatha als einen flachen Hügel vor den Mauern und Toren von Jerusalem, die sich links in den Hintergrund ziehen; rechts machen sich zwei römische Soldaten zu Pferde davon. Da die ganze Szene dem Betrachter in starker Untersicht gezeigt wird, blickt er gewissermaßen über die Hügelkuppe hinweg auf die dahinter liegende „niedrige“ Situation (Stadt und Reiter). Vor allem aber erhöht die Untersicht den Eindruck vertikalen Aufstrebens beider Hauptfiguren. Den Himmel über/hinter dem Kreuz bedecken schwarze Wolken, die die Finsternis der Todesstunde Jesu beschwören; links reichen sie weiter in die Ferne als rechts: dadurch erreicht Degler auf dieser Seite große Raumtiefe in Ergänzung zu der fluchtenden Stadtmauer, über der „hinten“ ein Streifen intensiv blauen Himmels sichtbar wird. Auf der rechten Seite hinterfängt eine Mischung aus grauen Wolkenfetzen und fahlem Himmelsblau die Gestalt Maria Magdalenas (MM). Der ungeschälte dunkelbraune Rundstamm des Kreuzes ist mit dicken Holzkeilen im Boden verankert - einen zeigt Degler auf der linken Seite. Vor dem Kreuz liegt der traditionelle Totenkopf: der Schädel Adams. Golgatha gilt als Grabstätte Adams, des ersten Sünders; gerade an dieser Stelle erlöst Jesus durch seinen Opfertod die Menschheit von Adams Urschuld.



Abb. 8 Detail aus Abb. 7

Maria Magdalena kniet zur Rechten des Kreuzes, vor sich das Salbengefäß als Attribut, das die Figur eindeutig als MM identifiziert. Der Betrachter sieht sie als Gewandfigur in dreifacher Farbensymbolik: dunkelbrauner, weitwallender Rock und dunkelbraunes Über-

tuch (Farbe der Reue und Buße), weißes Obergewand (Farbe der durch Vergebung erlangten Reinheit) mit roten Applikationen (z.B. als Farbe der brennenden Liebe zu Jesus zu lesen). Sie hat die Arme zum Gebet ausgebreitet (Oranten-Gestus), zeigt damit aber auch gleichzeitig ihre Bereitschaft zur „imitatio Christi“ im Leiden: als Abbild der am Kreuz schmerzvoll ausgespannten Arme Jesu. Diese gestische Pa-

rallele funktioniert allerdings in Deglers Bild nicht so recht, da er den Kreuzigungstypus mit steiler hochgezogenen Armen gewählt hat!

MM blickt mitleidend/andächtig/„himmelnd“ nach oben, trifft aber nicht den Gegen-Blick Jesu! Wir heutigen Betrachter sehen an diesem Beispiel sehr gut, was geschehen konnte, wenn zwei eigenständige Bildsujets neu² miteinander verbunden wurden - hier Cruzifixus und Reuige Sünderin.

Degler benutzt für den Gekreuzigten den berühmten Rubens-Typus, der inhaltlich Jesu letzte Worte an Gottvater wiedergibt - daher Jesu Blick nach oben. Also kann Degler keine Zuwendung Jesu zu der reuigen Sünderin zeigen! Aber offenbar war das auch gar nicht seine Absicht - er tut nur so, als stelle er den Betrachter vor ein Historienbild, das eine Geschehens-Szene aus dem Leben Jesu und aus dem MMs vor Augen führt. Es gibt diese Szene: MM alleine unter dem Kreuz weder in den Evangelien noch in der MM-Heiligenlegende!

Degler hat kein Historien-, sondern ein großes Andachtsbild geschaffen. MM kniet nicht vor dem ans Kreuz geschlagenen Jesus in seinen letzten Lebensmomenten, sie kniet vor dem Cruzifixus als Symbol der Erlösung. Und der Gläubige vor dem Altar soll in gleicher frommer und reuiger Andacht und in der gleichen Bereitschaft zur „imitatio Christi“ kniend zu dem gekreuzigten Christus aufschauen - im Knien wird die Wirkung der Untersicht-Darstellung noch einmal gesteigert. Deglers Lichtregie hebt die wichtigsten Einzelheiten für den Betrachter hervor: der dunkle Hintergrund dient als Folie, vor dem sie sich hell umso besser abheben. Das Licht fällt direkt von links herein, ohne dass klar wäre woher, es erzeugt Reflexe auf Totenschädel und Salbengefäß, lässt MMs weiß-rotes Gewand und das helle Inkarnat ihrer Haut aufleuchten. Den Körper des Gekreuzigten zeigt es nicht als geschundenes Opfer der Passion, sondern makellos. Und vor dem nur angedeuteten Nimbus beleuchtet es das bärtige verschattete Gesicht Jesu nur in der Augenpartie: seinen Blick zum Vater, der bildhaft auch die letzten Worte Jesu repräsentiert.

² Es gibt diese Bildidee in der ganzen MARIA MAGDALENA-Ikonographie vorher offenbar nicht (Lexikon der christlichen Ikonographie, 517-42) Traditionell umfasst eine nach vorn gebeugte kniende Maria Magdalena von vorne oder von der Seite den Fuß des Kreuzes, mit tief gesenktem Kopf. Oder sie ergänzt auf diese Weise z.B. das Kanonbild mit Maria und Johannes dem Täufer zu beiden Seiten des Kreuzes oder ist Teil eines „volkreichen Kalvarienberges“. Nur so kennt die Tradition eine Verbindung von Maria Magdalena und der Golgatha-Szene.

Johann Baptist Untersteiner : Die Bekrönung des Hl. Florian 1710

Untersteiner zeigt Florian in der Bildmitte, halb stehend, halb sitzend: das linke Bein abgewinkelt nach vorne gestellt, das rechte unsichtbar unter den zahlreichen Gewandfalten. Die linke Hand liegt mit leicht gespreizten Fingern auf dem Herzen, die Rechte streckt er in starker Verkürzung nach vorne; Daumen und Zeigefinger sind auf den Betrachter gerichtet. Den bärtigen Kopf hat er nach links oben gedreht, der Blick geht „himmelnd“ steil nach oben, Florian lächelt - das theologische decorum einer ekstatischen Vision ist voll erfüllt. Und doch kommt einem heute gerade dieses Gesicht als die Schwachstelle des ganzen Altarblattes vor: die überlange, gebogene Nase, die dicken roten Lippen, der Widerspruch zwischen dem schwarzen Soldatenbart und den weichen braunen Locken - das alles fügt sich nicht zusammen und hinterlässt einen recht zwiespältigen Eindruck. Ganz anders das übrige Bild. Florian ist von sieben Engeln umringt, die mit der Vision des „offenen Himmels“ auf ihn herabgekommen sind: zwei große „erwachsene“, zwei Groß-Putti und drei kleine Engel. Die beiden großen links und rechts oben rahmen, auch mit ihren Schwingen, den Lichteinfall aus dem Wolkenschacht, der nach oben führt. Der Rechte, ganz in hellen Grau- und Beige-Tönen gehalten, hat die Hände zum Gebet gefaltet und blickt auf das Geschehen vor ihm. Der Linke in dunklem Rot und Schwarz weist mit der Rechten zum Himmel. In der linken Hand hält er einen Kranz aus Rosenblüten, weiß und rosa, über Florians Haupt, um ihn ihm aufzusetzen. Zwischen diesen beiden „erwachsenen“ Engeln bringt ein Putto die traditionellen Siegesymbole für den Tugendhelden herbei: Palmzweig und Lorbeerkranz für seine Standhaftigkeit im Glauben. Diese strengen, alten Symbole treten aber schon aufgrund ihrer Farbe hinter dem leuchtenden Blütenkranz zurück. Am rechten Bildrand drängen sich zwei weitere Putti an den Heiligen heran: einer hält seine Hände unter die Blumenkrone, als wolle er helfen, sie aufzusetzen; der andere weist Florian mit erhobenem Zeigefinger auf den „offenen Himmel“ hin. Untersteiner füllt die obere Bildhälfte ganz mit der Himmelsvision und der Bekrönung; in der unteren Bildhälfte wird der Körper des Heiligen flankiert von zwei Groß-Putti, die mit den Attributen des Heiligen hantieren: er muss ja eindeutig erkennbar sein! Links geht es um das Seil, mit dem der Mühlstein am Körper des Heiligen befestigt wurde, um ihn zu ersäufen. Der Putto spannt die Schlinge des am Boden ordentlich aufgerollten Seils auf, so dass die Funktion klar erkennbar ist, und blickt den Be-



Abb. 9 Untersteiner: Bekrönung des hl. Florian (Klosterkirche Attel)

trachter direkt an. Rechts hält der zweite Putto eine Art kostbare metallene Amphore und lässt daraus Wasser auf die rauchende Glutstelle vor ihm fließen - Anspielung auf Florians „Zuständigkeitsbereich“ als Nothelfer bei Bränden.



Abb. 10 Detail aus Abb. 9

Wie allerdings Untersteiner den Putto agieren lässt, zeigt ein hohes Maß an Humor, wenn nicht Ironie. Der Putto hat den Finger in den Hals der Henkel-Amphore gesteckt und „regelt“ den Wasserfluss: offenbar unter dem Aspekt der Sparsamkeit. Der Brand ist schon fast gelöscht, es sind nur noch Glut und Rauch übrig, da braucht er nicht mehr so viel Wasser! Drum lässt er nur noch einen dünnen Strahl herausrinnen (da denkt einer unwillkürlich an die beliebten pinkelnden Putti in barocken Schlossparks - keine allzu fromme, aber naheliegende Assoziation). Und außerdem schaut er auch gar nicht (mehr) auf die Brandstelle, sondern zu seinem Kollegen mit dem Seil, als wolle er dessen Aufmerksamkeit auf seinen Erfolg, bzw. auf sein sparsames Tun lenken. Jedenfalls konnte der Maler davon ausgehen, dass solche genrehaften Einsprengsel auch bei religiösen Themen seit langem üblich und erlaubt waren und sich großer Beliebtheit erfreuten. Im Zentrum des Bildes aber steht die Bekränzung des Heiligen. Der Kranz aus Rosenblüten, wie er auch schon auf Rubens Münchner Laurentius-Martyrium dem Heiligen überbracht wird, kann als „Vorschein des Paradieses“ gelesen werden, verweist als Dingsymbol auf die ihn erwartende unmittelbare Nähe zu Gott. Diese himmlische Bestätigung der Entscheidung Florians, sein Leben unter Christus zu stellen, selbst angesichts des Risikos,

es deswegen zu verlieren, ist der Theologie um 1700 wichtiger als die Darstellung des eigentlichen Martyriums, wie sie früher im Mittelpunkt stand (s. z.B. Albrecht Altdorfers Floriansaltar mit seiner breiten Martyriumsdarstellung in allen Phasen und Einzelheiten). Das Martyrium: es ist zwar immer noch da, auch in diesem Bild, aber im Wortsinn „an den Rand gedrängt“. Einmal symbolisch in den beiden Attributen Seil und Wasserguss, die dem Betrachter am unteren Bildrand gezeigt werden. Und zum anderen in einer kompositorischen Eigentümlichkeit Untersteiners, die in vielen seiner Bilder vorkommt: einem „Tiefen-Tunnel“. Während er die ganze rechte Bildseite mit Engeln füllt, lässt der Maler links zwischen dem Seil-Putto unten und dem rot/schwarzen Engel oben eine Leerstelle in der Figuren-Gesamtkomposition, die ansonsten den ganzen Vordergrund füllt.



Abb. 11 Detail aus Abb. 9

Außer dem Himmel, der sich in der Mitte hoch nach oben öffnet, ist hier die einzige Stelle, wo Untersteiner Raumtiefe schafft: In deutlicher Entfernung hinter dem Seil-Putto sieht der Betrachter erst einen Streifen Boden mit Gebüsch, dann einen breiten Fluss, den von rechts eine Brücke überspannt, von der drei Bögen zu sehen sind, schließlich am jenseitigen Ufer eine Stadt. In diesem Bildausschnitt, in dieser Raumtiefe zeigt Untersteiner gleich zweierlei: wie Florian in voller römischer Soldatenmontur mit Federbusch-Helm und wehendem rotem Mantel einen brennenden Bau löscht und wie er, an den Mühlstein gebunden, von der Brücke gestürzt wird, um zu ertrinken - das eigentliche Martyrium. Das Ganze erscheint dem Betrachter wie eine schemenhafte Nachtszene: es ist noch da, das Martyrium, aber man muss schon sehr genau hinschauen, um es überhaupt zu erkennen. Wesentlich zur Wirkung von Untersteiners Bildern tragen Lichtführung

und Farben bei. Charakteristisch für ihn ist, dass er „das Dunkle“ als eine Art Grundsituation nimmt, in die „das Licht“ als Gegensatz hineinfällt und vor dem sich dann die Farben in ihrer ganzen Intensität entfalten. Licht kommt hier zum einen durch den Wolkenschacht von oben, ist insofern auch inhaltlich konnotiert: ist himmlisches Licht, steht für geistige Erleuchtung. Die zweite Lichtquelle ist außerhalb, auf der linken Seite anzusetzen; sie ist vor allem für die leuchtende Farbwirkung in der unteren Bildhälfte verantwortlich. Untersteiner wählt hier z.B. in der Gewandung des Heiligen sehr auffällige, ja gewagte Farb-Zusammenstellungen: das leuchtende Blau von Brustpanzer (Metall!) und Kniehose, zum Teil bis ins Weiße aufgehell, verbunden mit dem Hellbraun/Orange der Löwenkopf-Applikation und den Querstreifen auf dem Brustpanzer, aber auch dem gestreiften Gewandteil neben dem linken Oberschenkel - und unmittelbar daneben die Kombination von intensiven Rottönen mit weißlichem Rosa in Außen- und Innenseite des roten Umhangs über dem Panzer. Die Farbgebung hat zusätzlich inhaltliche Funktion: die Nachtszene im Hintergrund wird durch sie ganz zurückgenommen, d.h. in ihrer Bedeutung als nachrangig definiert; der Blumenkranz in weiß und rosa, hell beleuchtet, wird zum zentralen Blickfang, während die alten Symbole Palmzweig und Lorbeerkranz in grau- und schwarzgrün vor der grauen Wolkenfolie ebenfalls visuell „zurückgesetzt“ werden. Sucht man als heutiger Betrachter nach Eindrucks-Parallelen, so wird man in zweierlei Richtung fündig. Rückwärts gerichtet erinnert die Lust Untersteiners an kraftvollen, in ihrer Kombination ungewöhnlichen Farben an Vorlieben des Manierismus, vorwärts wirkt der Zeigefinger-Putto rechts in seiner raffiniert sich bauschenden Draperie wie ein wundervoller Vorgriff auf Piazzetta und Tiepolo.

Johann Baptist Untersteiner: Sebastiansbekränzung, 1710

Auch beim zweiten erhaltenen Altarblatt zeigt der Maler den Heiligen in der Mitte des Bildes, jedoch nicht in der Situation der visionären Schau, sondern als Opfer des Martyriums. Sebastian ist durch den Feder-Raupenhelm als römischer Soldat definiert; dieser Helm liegt vor ihm auf einem Felsbrocken. Sebastian ist an einen mannhohen, stark nach rechts gekrümmten, oben fäulnisbedingt schon teilweise ausgehöhlten Baumstrunk mit Stricken angebunden; sie sind am linken Arm, der schmerzhaft hinter den Stamm gezogen ist, deutlich erkennbar. Das linke Bein stützt sich vor dem Baum auf dem Boden auf, das rechte ist hinter den Stamm zurückgebogen. Der rechte Oberarm ist an einem zweiten Teil der Baum-Ruine festgezurr, so weit nach unten, dass der ganze Körper des Heiligen in mehrfacher Abwinkelung in eine qualvolle Verrenkung gezwungen ist. Drei dünne Pfeile mit gefiederten Schäften stecken in der linken Schulter, dem rechten Brustmuskel und unter dem linken Rippenbogen im Körper des Gefolterten. Ihre unterschiedliche Richtung zeigt an, dass Sebastian, wie in der Legendentradition vorgegeben, von mehreren Bogenschützen beschossen worden ist. Der dritte Pfeil steckt nahe der Stelle, wo die Milz sitzt, die lange Jahrhunderte als Sitz der Seele galt. Der Unterkörper Sebastians ist in ein vielfach verschlungenes weißes Tuch gehüllt, das - deutlich größer als ein traditioneller Lendenschurz - bis zu den Knien reicht. Dabei differenziert Untersteiner sehr raffiniert: im oberen Teil, wo der Betrachter nichts sehen soll, verhüllt das Tuch vollständig, was darunter ist. Im unteren Teil dagegen zeigt der Maler mit Hilfe der hervorragend gemalten „Dünnheit“ des Tuches Form und Farbe der Oberschenkel darunter! Wirklichkeitstreue bringt den Maler auch dazu, zu zeigen, dass das Tuch nicht einfach irgendwie am Körper haftet, sondern dass es mit einem dicken Strick um die Hüften realiter befestigt ist. Sebastians Arme mit den geöffneten Händen bilden eine Art Oranten-Haltung, jedenfalls einen gestus des Sich-völlig-ergebens; der Kopf des Heiligen ist stark nach rechts gesunken, die Lippen sind geschlossen, die Augen offen.

Der Baumstrunk, an und auf den Sebastian gebunden ist, scheint vor einer Art Mauer, mannhoch, zu stehen, die links in Rostbraun, rechts in tiefstem Schwarz erscheint - ob das Schwarz aber Mauer ist oder doch eher Wolke, lässt Untersteiner, wohl mit Absicht, uneindeutig: ihm kommt es auf die Funktion als Grenzzone zwischen „oben“ und „unten“ an. Mauer/Wolke teilen die Szene in zwei horizontale Bereiche: im größeren unten der Heilige in seinem Marty-



Abb. 12 Untersteiner: Sebastiansbekrönung (Klosterkirche Attel)

rium, im schmäleren oben wieder der „offene Himmel“, die Erscheinung der Transzendenz. Und wieder sind es sieben Engel, die auf Sebastian zugeordnet sind: vier große „erwachsene“ und drei Putti. Sechs füllen das obere „himmlische“ Drittel der Bildfläche, einer kniet unten, links von Sebastian. Er ist in ein dunkel-braunviolettetes Unter- und ein karmesinrotes Obergewand gehüllt und hat dunkel-graublaue Flügel. Mit der Rechten hält er Sebastians rechtes Handgelenk und hat sein Gesicht dem des Märtyrers zugewandt: er vermittelt den Eindruck, als rede er mit ihm. In der Heiligenlegende gehört an diese Stelle die Hl. Irene, deren Funktion hier der Engel übernimmt: den schwer verletzten Märtyrer zu versorgen und zu trösten.

Den „offenen Himmel“ gestaltet Untersteiner ganz anders als beim Florian. Geblieben ist zwar der Kranz aus Rosenblüten in rot und weiß, als Haupt-Symbol leuchtend ins Zentrum des Bildes gesetzt, den ein schwebender, ebenfalls bekränzter Putto über das Haupt des Märtyrers hält. Hinter ihm sitzt, auf Mauer oder Wolke, sein „Kollege“, der seine Rechte zusätzlich helfend an die Krone legt, während die Linke, für den Betrachter erst bei genauem Hinschauen erkennbar, den traditionellen Lorbeerkranz hält; der Palmzweig fehlt. So weit, so ähnlich. Auf Mauerbrüstung/Wolke lehnen hier aber drei erwachsene Engel mit großen Flügeln. Der Linke in grünem Gewand mit gelb-goldener Paspelierung hält einen Kreuzstab nach unten und schaut auf Sebastian hinab. Neben ihm erhebt der zweite im roten Gewand auf beiden ausgebreiteten Handtellern den Abendmahlsselch, über dem leuchtend die Hostie schwebt, genau auf der Mittelachse des Bildes. Die Hostie selbst steht in der Mitte des strahlenden Dreiecks im Wolkenhintergrund, das gemäß uralter Tradition die Gegenwart Gottvaters symbolisiert. Der Engel rechts im weiblichen Gewand hält einen Anker nach unten und deutet mit der Rechten nach oben auf ein Pergament, das der dritte, unbekränzte Putto in die Höhe hält - der Text ist der letzte Teil von Vers 10 im 2. Kapitel der Offenbarung des Johannes: „Esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae.“ - „Sei getreu bis an den Tod, so will ich Dir die Krone des Lebens geben.“

Untersteiner hat neben die im Martyrium bewährte Tugend der constantia, auf die das Apokalypse-Zitat verweist, die drei Cardinal-Tugenden gestellt: fides/Glaube (Kreuzstab als Symbol der Erlösungstat Jesu als Kern des christlichen Glaubens), spes/Hoffnung (Anker) und amor divinus/Liebe (Eucharistie). Die zwei ersten Tugenden wenden sich in gestus und vultus Sebastian zu; fides lächelt: „Du hast Deinen Glauben an Christus unter Beweis gestellt.“, spes deu-

tet auf den Bibeltext: „Du kannst Deine Hoffnung auf Deine Glaubensfestigkeit wie auf einen festen Anker setzen.“ Als Symbol der Erfüllung dieser Hoffnung schlägt frisches Grün, neues Leben aus dem Baumstrunk!

Amor divinus blickt andächtig/lächelnd auf die Symbole der Eucharistie: die Liebe Gottes, als Antwort auf die Liebe des Menschen zu Gott, schenkt sich und damit die Erlösung - das Unmittelbar-bei-Gott-sein.

Unter dem Gesichtspunkt der Liebe ist auch die Parallelität der beiden Engel in Rot von Untersteiner ganz bewusst gesetzt: beide im Gewand in der Farbe der Liebe, beide den Blick nach oben gewandt, was der obere in sakramentaler Gestalt, in Brot und Wein erhebt und für alle sichtbar zeigt: die liebende Zuwendung Gottes, vollzieht der untere im konkreten liebenden Verhalten: Hilfe, Trost, Rettung. Auch kompositorisch hat Untersteiner das Verhältnis von oben(Himmel) und unten(Erde) anders beschrieben als beim Hl. Florian. Dort gehört das zu bekränzende Haupt des Heiligen „schon“ zur oberen, transzendenten Bildhälfte: der Zusammenhang zwischen unten und oben ist im Körper des Märtyrers selbst vergegenwärtigt. Im Sebastians-Bild übergreifen die Zeige- und Haltegesten der Engel und Putti die horizontale Grenze. D.h., die Boten Gottes zeigen uns Menschen, worauf es für den Christen ankommt, der Irene-Engel zeigt, was christliche Nächstenliebe als imitatio der stets schon vorausgehenden Liebe Gottes ist, und die Putti zeigen, dass das Heil für uns bereitgehalten wird.

Man kann vielleicht sogar noch einen Schritt weiter gehen - ohne zu wissen, ob Untersteiner das für sein Selbstverständnis so unterschrieben hätte: indem ein Maler uns Betrachten dies alles seinerseits auf seinem Altarblatt zeigt, wird er selbst zu einer Art Boten Gottes.

Was zur Lichtregie und zur Farbgebung beim Florian-Blatt gesagt wurde, gilt weitgehend auch hier: das Licht von oben und von links außerhalb, die Folie des „Dunkels“, vor dem die Farben ihre Leuchtkraft entwickeln - hier allerdings ohne die starken metallischen Blauwerte.

Auch den Raumtiefe-Tunnel finden wir wieder, allerdings noch unauffälliger als beim Florian. Rechts, zwischen der Krümmung des Baumstrunks und dem Bildrand öffnet sich ein kaum beleuchteter Raum nach hinten und unten, ganz in fahlem Braunrot und Graublau gehalten - und darin wieder ein Rückverweis auf das Martyrium: ein schemenhafter Putto weist einen Bogen vor, einen der Bogen, mit denen Sebastian beschossen wurde. Oder doch

nicht? Das Martyrium selbst ist ja in der Bildmitte gegenwärtig, wozu dann dieser fast unsichtbare nochmalige Verweis? Aber es gibt da auch noch das im Barock sehr beliebte Gegensatzpaar von amor divinus und amor terrestris. Letzterer versinnbildlicht die irdische Liebe und letztlich ein nicht-tugendgemäßes Verhalten. Traditionell erscheint der amor terrestris immer als der Amornabe mit Pfeil und Bogen, bereit, einen Menschen in seinen Bann zu schlagen/schießen. Im Streit mit dem amor divinus unterliegt der irdische - selbstverständlich - immer. Ob Untersteiner auf dieses alte Thema im Zusammenhang mit der Liebe anspielen wollte und den Unterlegenen kaum sichtbar ins Schattenreich dieser Höhle gebannt hat? Er hätte auf diese Weise zumindest auch die eigene kunsthistorische Bildung „am Rande“ dokumentieren können - nicht ganz abwegig für den Münchner Hofmaler seit 1703.



Abb. 13 Detail aus Abb. 12

Bleibt ein letzter und merkwürdiger Aspekt. Der Gesichtsausdruck Sebastians unterscheidet sich außergewöhnlich stark von dem Florians. Bei Florian erfüllt Untersteiner formal ganz das theologische decorum des visionären Heiligen; er setzt es gewissermaßen aus den notwendigen „Ingredienzien“ zusammen. Und Sebastian? Schaut man genau hin (was durch die Drehung des Kopfes um 90 Grad erschwert ist), entdeckt man ein Gesicht, das - wäre es ein Einzelbild - jederzeit als differenzierte Charakterstudie betrachtet würde. Untersteiner zeigt Sebastian mit dem Gesicht einer individuellen Einzelpersönlichkeit. Ein junger Mann zwischen 20 und 25 Jahren, ein schmales Gesicht mit energischem Kinn, vollen Lippen, einer geraden Nase, hohen Wangenknochen, ausgeprägten Augenbögen und einer hohen Stirn unter den herabhängenden Haaren der „römischen“ Frisur. Auffallend sind die schweren Lider und die leichte Schrägstellung der Augen - insgesamt eher ein „südlicher“, fast „zigeunerhafter“ Gesichtsschnitt.

Das ist wirklich kein sanfter, frommer Heiliger als Idealtypus; wir sehen einen jungen Kerl, wie ihn Untersteiner als Modell vielleicht vor sich hatte, einen Soldaten, dem man es durchaus zutraut, von Schwert oder Dolch Gebrauch gemacht zu haben. Was signalisiert

uns dieses Gesicht, dieser „vultus“? Die Mundwinkel sind heruntergezogen, der Blick unter den halbgeschlossenen Lidern geht kaum auf die vom Engel gehaltene Hand (die liegt zu weit zur Seite), er geht ins Leere, ist selber leer. Oder er geht ganz ins Innere. Wer als heutiger Betrachter mit all unserem Wissen über Psychologie auf die Bilder früherer Zeiten blickt, muss sich der Gefahr bewusst sein, eine Psychologisierung in die Vergangenheit zu tragen, die damals so gar nicht bekannt/möglich war. Dieser Vorsichts-Vorbehalt wird vor dem Gesicht Florians voll wirksam. Aber Sebastian hat Untersteiner selbst derart individualisiert, dass wir wohl schon nach den Absichten/Zielen fragen dürfen.

Sebastians Gesicht wirkt, als ob es von nichts, was von außen kommt, erreicht wird: Sebastian reagiert mimisch überhaupt nicht auf das, was um ihn geschieht: die Anrede des Engels, das Ergreifen der Hand. Wie geht das mit der Rosenbekränzung, mit dem ganzen Heils- und Erlösungskontext des Gesamtbildes zusammen? Eine Möglichkeit scheidet aus, so, wie sich religiöse Kunst entwickelt hatte: dass die Vision des Heils, die das Altarblatt oben beschreibt, so tief im Inneren des Märtyrers sich ereignet und ihn derart erfüllt, dass er nach außen gewissermaßen erstarrt. Ähnliches hatte Caravaggio erprobt, um innere Religiosität zu vermitteln, aber es war von seinen geistlichen Auftraggebern als unangemessen und missverständlich abgelehnt worden - und aus der Kunstproduktion verschwunden. Die andere plausible Möglichkeit, die im Rahmen des theologischen decorum Bestand haben kann: die constantia im Glauben kann einen Menschen im Leiden derart an die existentiellen Grenzen führen, dass er am Ende völlig „fertig“, leer und sogar nicht in der Lage ist, Hilfe und Heil, die ihm widerfahren, noch wahrzunehmen!

Dann würde gerade das Gesicht Sebastians, als Ausweis einer äußersten humanen Grenzsituation, dem, der genau hinschaut, nahe bringen, dass Gottes Liebe den Menschen auch noch in seinem erbarmungswürdigsten Zustand findet und aufnimmt.

Die anonymen Wandfresken im Chor

Zur malerischen Erstausrüstung der neuen Klosterkirche unter Abt Cajetan Scheuerl gehören auch die beiden flachovalen Wandbilder an der Chor-Nordseite. Sie sind aufgrund ihrer Stuckrahmung als von vorneherein geplant anzusehen und auch Thematik und Darstellung stehen noch voll in der Tradition des Hochbarock.

Das obere Fresko ist ein "memento mori", themakonform auf das Zifferblatt einer Uhr aufgelegt. Vor einem zart gemalten Landschaftshintergrund steht in der Bildmitte der Tod als Knochenmann, ein langes weißes Leichentuch als Würdeschärpe über die linke Schulter geworfen, die vorne und hinten bis zum Boden fällt. In Anspielung auf sein Amt, die Menschen zu holen, wenn ihre Zeit „reif“ ist („Es ist ein Schnitter, heißt: der Tod“) trägt er einen Erntekranz aus Rosen und Ähren. Er hat seine Armbrust gehoben und zielt mit schiefgelegtem Kopf genau auf den Betrachter: „Ich kann jederzeit abdrücken! Sei dessen eingedenk!“ Zwischen dem angedeuteten Hügel, auf dem er steht, und der Hintergrundlandschaft liegt die Ernte seines bisherigen Tuns: rechts sechs Männerköpfe, die die kirchliche Hierarchie repräsentieren, definiert durch ihre Kopfbedeckungen: Papst(Tiara), Kardinal(roter flacher Hut), Bischof(Mitra), Domherr(Birett) und zwei Barhäuptige. Von der Gesamtlogik her müssen das sein: ein normaler Priester (oben), ein Mönch mit angedeuteter Tonsur(unten). Rechts die Vertreter weltlicher Machtstrukturen: König(Krone), Herzog/Kurfürst (rotweißer Fürstenhut), zwei Barhäuptige (hier kann das Fresko beschädigt gewesen sein); welche Köpfe unter dem Minutenzeiger der Uhr stecken, ist nicht sichtbar, da die Uhr steht.

Vor den weltlichen Köpfen ist ein einziges Wort ins Bild eingesetzt: "Heri". Es verweist darauf, dass ihr gezeigter Status, ihr Stand, Vergangenheit ist: „gestern“ noch waren sie Papst, König etc. - heute sind sie alle Staub. Vor dem Tod- und damit letztlich vor Gott- sind alle gleich. Und über alle wird im Jüngsten Gericht das Urteil gesprochen - darauf verweisen die zwei Stecken vor den weltlichen Köpfen: der Richter hat „den Stab über sie gebrochen“ - sie sind verurteilt.

Das untere Fresko zeigt den Hl. Michael als Mann in mittlerem Alter, definiert durch sein Flammenschwert, in der Bildmitte, wieder vor einer in zarten Farben gehaltenen Landschaft und einem hohen Himmel. Er ist von den stählernen Beinschienen bis zum Federhelm voll in Eisen gerüstet; ein „römischer“ roter Soldatenmantel weht nach rechts. Er hat den Rundschild, auf dessen stahlblauer Fläche



Abb. 14 Anonyme Wandfresken im Chor (Klosterkirche Attel)

ein Strahlenkranz hell leuchtet, in Schulterhöhe gehoben, das Schwert gesenkt. Sein Gesicht mit Kinn- und Lippenbart, wie aus Portraits des 17. Jahrhunderts europaweit bekannt (Gustav Adolf, Wallenstein etc), blickt nach rechts oben zum Himmel.

Michael ist im Augenblick des Sieges dargestellt, seine Waffen sind geistliche Waffen: der Schutzschild der Frömmigkeit, das Kampfschwert der Gerechtigkeit, wie die Aufschriften hilfreich erläutern. Die Besiegten werden, wieder durch eine ergänzende Schriftzeile, gewissermaßen dem Betrachter vorgestellt: „De His Victor“ - „Über diese ist er Sieger.“ Sie stürzen gerade nach unten oder liegen schon am Boden - die Anatomie ist z.T. so verworren, dass der Betrachter sich nicht klar werden kann. Links setzt Michael sein stählern gerüstetes Bein zwischen die Schenkel einer Gestalt von dunkelbrauner Hautfarbe; die ist traditionelles äußeres Symbol für innere Verworfenheit. Der Unhold hat die Hand schützend über den Kopf erhoben gegen das drohende Flammenschwert, ist aber dem Erzengel in völliger Rückenlage hilflos ausgeliefert. (Insgesamt wiederholt der Maler auch hier Leonardos Bild-Kanon für den besiegten Krieger!, s.o.).

Rechts klammert sich, ebenfalls rücklings stürzend/liegend, eine hellhäutige Figur mit blonden Haaren mit der Linken an ihr rotes Gewand, mit der Rechten an eine bläuliche Weltkugel.

Der Maler hat die Identität beider Figuren nicht eindeutig definiert. Die dunkelbraune Gestalt links wird wohl, da ihr Ausgeliefertsein unter dem siegreichen Michael Tradition ist (der plastische Hochaltarauszug zeigt ebendiese Situation), als Lucifer, der gefallene Engel, vulgo als Teufel zu lesen sein. Wenn die rechte Figur aufgrund der langen hellen Haare eine Frau sein SOLLTE, ließe sich an den alten topos der „frouwe werlt“, der „Frau Welt“ als Sinnbild der äußerlich schönen, aber innerlich von Sünde zerfressenen Welt denken; die Weltkugel würde dann auf diesen Namen anspielen - aber es wäre ein großer Sprung aus dem Spätmittelalter ins frühe 18. Jh. Eindeutig ist allein der amor terrenus mit Köcher, Bogen und Pfeil, rücklings in der Mitte, der mit Unterkörper und gespreizten Beinen schräg auf dem Leib des Teufels zu liegen gekommen ist. Den Pfeil, mit dem er sonst andere Menschen traf, d.h., sie zum falschen Leben verführte, hält er in der rechten Hand wie abwehrend nach oben, gegen Michael - aber die Pfeilspitze richtet sich nun gegen ihn selbst!

Michaels Blick nach oben sollte man wohl weniger als Vollzugsmeldung des erfolgreichen Militärs („Auftrag erledigt!“) lesen, sondern als den gestus, der anzeigt, woher er die Kraft für seinen sieg-

reichen Kampf empfangen hat. Nun ist das ganze Bild aber keine Schilderung einer Szene aus der „Biographie“ des Erzengels, also kein religiöses Historienbild. Das machen die Textzugaben deutlich - sowohl formal: sie reden den Betrachter als LESER direkt an, als auch inhaltlich.

Das Schwert der Gerechtigkeit macht nicht nur Michael zum Sieger, es kann und soll dies auch bei jedem Christen. Der Schild der Frömmigkeit spielt nicht nur auf Michaels enge Gottesbindung an - man denke an seinen „redenden“ Namen „Wer, wenn nicht Gott/ Quis ut deus!“ - der Schild der Frömmigkeit kann und wird auch jeden Christen schützen.³ Beide braucht der christlich lebende Mensch, denn, so zitiert das breite Titelschriftband das Buch Hiob in der lateinischen Übersetzung: „Militia est Vita Hominis“ - Kriegshandwerk ist das Leben des Menschen. Die lateinische Fassung suggeriert, dass es die Aufgabe, die Pflicht jedes Menschen ist, einen lebenslangen Kampf gegen Laster und Sünde zu führen. Michael als Sieger in diesem Bilde zeigt, dass der Mensch in diesem Kampf erfolgreich sein kann: es ist ein Ermutigungsbild.

(Allerdings wird die ursprüngliche Aussage des Hiob-Textes: dass der Mensch, der unter der Last seines täglichen Lebens leidet und seufzt, VERGLEICHBAR ist einem Kriegsknecht, der täglich im Kampfesstreit steht, immer gehorsam, und einem Tagelöhner, der mühselig schuften muss,⁴ umakzentuiert in einen moralischen Kampf gegen die Versuchungen der Sünde und des Teufels.)

Die Verbindung von fast idyllischer Landschaft als Hintergrund mit drastischer Darstellung eines religiösen Themas im Vordergrund, die der Maler in beiden Freskos einsetzt, hat eine große barocke Tradition: den Zyklus der Martyriumsfresken in San Stefano Rondo in Rom, den die Jesuiten 1582 hatten malen lassen. Alle grauenvollen Folter- und Tötungs-Szenen sind dort vor eine liebliche Landschaft mit Bergen, grünen Tälern, Bächen und Siedlungen, auch mit antiker Architektur, gestellt. Schon ein Jahr später hatten die Jesuiten eine Stichsammlung dieser Fresken drucken lassen, um mehr Menschen das Erlebnis dieser Bilder zu ermöglichen. Die Nachfrage war so groß, dass schon 1585 eine zweite Auflage er-

³ Die sechs Buchstaben über dem Wort „Victor“ ergeben keinen Sinn, wahrscheinlich fehlen weitere und/oder das Fresko war in diesem Bereich beschädigt, ohne dass man den Urzustand hätte wiederherstellen können.

⁴ Hiob, Kap.7, Verse 1-3 in der Übersetzung Luthers: „Muss nicht der Mensch immer im Streit sein auf Erden, und sind seine Tage nicht die eines Tagelöhners? Wie ein Knecht sich sehnet nach dem Schatten und ein Tagelöhner, dass seine Arbeit aus sei. Also habe ich wohl ganze Monate vergeblich gearbeitet, und elender Nächte sind mir viele worden.“

scheinen musste: so wurde durch das Medium des gedruckten Stichs auch die bildkompositorische inventio: Landschaft plus religiöses Thema, mit Hilfe des Ordens über ganz Europa verbreitet.⁵ Und von der engen Verbindung Jesuiten - Benediktiner war andernorts ja schon die Rede, so dass es uns nicht zu wundern braucht, diese inventio auch im „abgelegenen“ Attel zu finden.

Abt Cajetan Scheuerl stirbt 1723 - von da sind es noch acht Jahre, bis Frater Leander Laubacher seine Rubens-Kopie für den Hochaltar fertig hat. Einerseits kann man sich kaum vorstellen, dass Scheuerl den Hauptaltar bei der Ausstattungsplanung ausgespart hat, andererseits wird Laubacher auch nicht so lange an dem Bild gemalt haben. Wie also soll man sich das späte Datum 1731 erklären? Vielleicht hatte Scheuerl ja traditionsbewusst und pietätshalber den alten Michaelshochaltar in den Neubau übernommen. Dann wäre es sein Nachfolger

Nonnosus Moser (1723-56)

gewesen, der die Entscheidung für die Rubenskopie traf, evtl. als Folge der Patroziniumserweiterung mit Maria.

Ansonsten aber gab es für ihn keinen Anlass, an der Ausstattung Scheuerls etwas zu ändern. Gleiches gilt - auch angesichts der langen Regierungszeit Mosers von 34 Jahren wohl auch für dessen Nachfolger

Dominicus Gerl (1757-89).

Ohne dass wir in allen Fällen eindeutige Jahreszahlen überliefert bekommen hätten, gehören vier Bilder in die 66 Jahre Amtszeit beider Äbte: zwei im Chor, zwei an der rückwärtigen Wand der Kirche. Im Chor findet der Besucher zwei altarlose „Zusatz“- Bilder links und rechts am Ende des ersten Chorjochs in Augenhöhe an den beiden Pfeilern befestigt, in gleichartigen Rahmen. Bei beiden Bildern sind Maler und genaues Entstehungsdatum unbekannt.

⁵ siehe dazu: BAILEY, G.A.: Der Jesuitenorden als Patron der Künste und Wissenschaften im Barock: von Rom aus in die Welt; in: Barock im Vatikan-Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1572-1676; 2005; 370/72

An der Nordseite: **Unbefleckte Empfängnis Mariens**

Links sitzt Mutter Anna in einem Zimmer, deutlich als alte Frau gezeigt, vor einem grünen Vorhang. Schräg vor ihr steht ein Tisch mit gedrechselten Beinen, Krug und Schale auf einer blauen Tischdecke. Blau und Grün können als Verweise auf Glaube, Treue und Maria, auf Hoffnung und Unsterblichkeit, auch auf die Dreieinigkeit gelesen werden. Ärmel und Rock von Annas Untergewand wiederholen diese Farben, das Oberkleid ist in weiß (oben) und braunrot(unten) gehalten; Kopf und Hals werden von zwei beigefarbenen Tüchern gerahmt. Anna hat die Arme in Orantenhaltung mit geöffneten Händen „empfangsbereit“ ausgebreitet und blickt „himmelnd“ nach oben. Sie sitzt dem Betrachter schräg-frontal gegenüber.

Am rechten Bildrand kniet Joachim als Rückenfigur ihr gegenüber, in dunkelgrüne und dunkelrote Gewandung gehüllt, die Hände vor der Brust zum Gebet zusammengelegt, den bärtigen Kopf und den Blick zum Himmel erhoben. Zwischen beiden steht eine massive hölzerne Wiege, auf der Stirnseite der Name „MARIA“ in weißer Ligatur, von Strahlen umkränzt. Ein Engel legt das Marienkind, das auf ein Kissen gebettet ist, gerade in die bereitstehende Wiege. Das Kind hat die Hände gefaltet und blickt zum Himmel auf, sein Kopf ist von einer Strahlenglorie umfassen. Der Engel, als junger erwachsener Mann mit braunen Locken gezeigt, ist in wallende Gewänder in hellen Farbtönen von grau, blau, rosa und weiß gekleidet, hat große blau-weiße Schwingen und blickt andächtig auf das Kind in seinen Armen.

In diesem irdischen Zimmerraum zeigt sich die Transzendenz; eine geschwungene und bis zum Engel herabgewundene Wolkenzone bildet den Übergang zwischen beiden Bereichen; sie ist mit fünf lächelnden Putto-Köpfen: am Beginn oben und am Ende unten besetzt.

Die ganze obere Fläche zwischen dem Wolkenbogen nach unten und der Rahmenkrümmung nach oben ist gefüllt mit dem Symbol Gottvaters: das dem Kreis der Ewigkeit eingeschriebene gleichseitige (hier blaue) Dreieck der Trinität mit dem Auge Gottes in der Mitte; umgeben von einer Strahlen-corona.

Genau in der Bildmittelachse, zwischen dem Auge Gottes oben und dem Kopf des Marienkindes steht ein einzelner heller Stern mit 16 Strahlen vor dem Transzendenzbereich und über der Wiege. Von ihm geht ein schmales langes Lichtstrahlenbündel aus, das auf den Kopf des Marienkindes weist.



Abb. 15 Anonym: Unbefleckte Empfängnis Mariens (Klosterkirche Attel)

Die unbefleckte Empfängnis Mariens, die „immaculata conceptio“, war früher traditionell als der Augenblick der Begegnung von Joachim und Anna „unter der Goldenen Pforte“ entsprechend der Legende dargestellt worden, z.B. von Dürer in seinem Marienlebenszyklus. Unser Maler wählt einen neuartigen Bildtypus, der das Geschehen verdeutlicht: Gott wird als Handelnder sichtbar, wenn auch nicht als Person. Er schenkt der Welt die künftige Mutter des Erlösers, ein Engel bringt dies Geschenk den „Pflege“-Eltern Joachim und Anna, die es andächtig und sich in den Willen Gottes ergebend (Annas gestus) annehmen. Das Marienkind wird genauso dargestellt wie in Weihnachtsbildern das Jesuskind - auf diese Weise kann der Maler andeuten, dass sich das eine schon im anderen „verkörpert“. Schließlich stellt der Maler auch noch einen kosmologischen Zusammenhang her: oben zeigt er - im Gottvatersymbol- im Kreis den Aspekt „von Anfang bis in alle Ewigkeit“, unten verweist er mit der Mondsichel als Fuß der Wiege auf das Ende aller Zeit. Maria, die Immaculata, steht seit dem Hochbarock als das apokalyptische Weib auf dieser Mondsichel. Der Maler zeigt dem Betrachter in dieser Symbolik, dass „Anfang“ und „Ende“ Marias im Bereich der Transzendenz gründen.

Für alle aber, denen diese symbolisch-theologische Bedeutung nicht auf den ersten Blick zugänglich ist, bietet der Maler gleichzeitig eine anrührende Szene frommer Andacht mit deutlich genrehafter Atmosphäre: die realistische Individualität der Gesichter von Joachim und Anna, Mobilien und Einrichtungsgegenständen.



Abb. 16 Anonym: Der hl. Aloysius (Klosterkirche Attel)

Südseite: Der heilige Aloysius Gonzaga im Gebet

Der junge schwarzhhaarige Jesuit steht betend im schwarzen Ordenshabit, ein großes, weißes, spitzenbesetztes Rochett darüber, vor einem Tisch mit roter Bedeckung; rechts oben im Hintergrund ist eine graublauere Vorhang-Draperie zu erkennen. Mit den Fingerspitzen der rechten Hand berührt er die Brust über dem Herzen; die Linke hat er weit geöffnet, ihre Fingerenden liegen rücklings locker auf dem Tisch. Der Ausdruck des Gesichts ist ernst, in sich gekehrt. Da es ein authentisches zeitgenössisches Portrait des jungen Mönchs gab, hat der Gesichtstypus des Heiligen auf den Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts eine historische Grundlage. (Bei der Ausbildung in Anatomie hat der Maler offenbar nicht sehr gut aufgepasst: das Ohr von Aloysius ist ihm heftig nach unten verrutscht!)

Auf dem blutroten Tuch des Tisches liegen die für Aloysius charakteristischen Attribute, die die Art seiner Frömmigkeit anzeigen.



Abb. 17 Detail aus Abb. 16

Um den Griff einer Geißel mit vielen Schnüren ist ein Ledergürtel mit eingearbeiteten Nägeln geschlagen: sie deuten auf die Bußübung der Selbstkasteiung. Ein Lilienstengel mit zwei großen Blüten verweist auf Aloysius' Keuschheit, das Buch über dem er querüber liegt, auf seine eifrigen theologischen Studien. Auf dem Buch steht der goldgekrönte obere Teil eines Totenschädels mit zähnebleckendem Kiefer. Er ist traditionelles vanitas-Symbol, verweist

aber auch auf Gonzagas eigenen Verzicht auf alle adlig/fürstlichen Rechte und materiellen Güter zugunsten eines Lebens als Jesuit. Auf der Krone des Totenschädels liegt der Querbalken eines Crucifixus: ein hellbrauner Gekreuzigter auf schwarzem Holzkreuz. Diesen Christus im Blick betet Aloysius; die Schräglage des Kreuzes wiederholt sich in der Körperneigung des Heiligen und in dem breiten Streifen hellen Lichts, der von links hereinfällt und den dunklen Hintergrund in helleres Graugrün taucht.

Dass der Crucifixus AUF dem Totenschädel liegt, kann man als Zeichen des Sieges Christi über den Tod ("Tod, wo ist Dein Stachel?") lesen. Aloysius' eigener Tod (Er versorgt furchtlos Pestkranke, steckt sich an und stirbt.) wäre dann in Christi Tod und Auferstehung aufgehoben.

In beiden „Zusatz“-Bildern können wir Heutigen die Reaktion des Abtes/des Konventes auf neue theologische Strömungen erkennen. Sowohl der Kult der „immaculata conceptio Mariae“ als auch der der „neuen“, meist Ordensheiligen (Aloysius Luigi Gonzaga stirbt 1591, wird 1726 heiliggesprochen) werden von den Theologen der Jesuiten-Universitäten propagiert und von Rom (Benedict XIII, 1724-30) intensiv gefördert. Es wird wahrscheinlich nicht allzu lange gedauert haben, bis man auch in Attel die neuen theologisch-seelsorgerischen Schwerpunkte „ins Bild setzte“. An dieser Stelle fügt es sich, zeigen zu können, wie sehr im Barock festgelegte Einzelmotive allgemein bekannte Bausteine sind, die immer wieder neu zusammengesetzt werden können. In Attel haben wir einerseits das Hiob-Zitat: "Militia est vita hominis" als Titel des Michael-Bildes im Chor, andererseits das Aloysius-Bild nach 1726, beide unabhängig voneinander. 1665 hatte Johann Christian Storer die Idee gehabt, beide Motive miteinander zu verbinden. Entstanden ist das Frontispiz für eine Dillinger naturwissenschaftliche Abhandlung.

Unter dem Hiobzitat auf einem Schriftband fährt der SELIGE Aloysius Gonzaga auf einem Triumph-Sessel mit zwei Rädern, von einem Putto geschoben, von links ins Bild, in Oranthenhaltung, mit „himmelndem“ Blick und einem Lilienstengel in der Hand.

Rechts haben sich vier bewaffnete Putti zum Kampf gegen die Laster der Welt formiert: sie richten Pfeile, Schwert und Lanze gegen sie. Die Gegner füllen den unteren Teil des Bildraumes aus: in der Mitte der amor terrenus mit Pfeil und Bogen, rechts ein auf den Rücken gefallener Osmane mit seinem Köcher und eine dunkle, uneindeutige Frauengestalt, links ein gerüsteter Soldat, der sich eine schon am Boden liegende Frau mit Schwertgewalt gefügig machen will.



Abb. 18 J. Chr. Storer: Der selige Aloysius Gonzaga

Storer hat Aloysius Gonzaga hier zu einer Art moralischem/frommem „General“ im lebenslangen Kampf unter dem Hiob-Zitat gegen die Versuchungsmacht der Laster stilisiert.

Eindeutig in die Amtszeit von Abt Dominicus Gerl fällt 1770 die Dekoration der Westwand zu beiden Seiten des Eingangs mit zwei wirklichen Historienbildern.

Johann Anton Höttinger (tätig 1744-88) aus Rosenheim malt

Die Schändung der Jerusalemer Liturgischen Tempelgefäße durch Belsazar und Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers.

Die Bilder sind gleich aufgebaut: der Betrachter blickt aus größerer Entfernung aus dem dunkleren Teil eines riesigen Palastes frontal in den helleren Teil, wo sich das thematisierte Geschehen abspielt. Vor hohen Säulen ist jeweils eine geschwungene/hufeisenförmige Hoftafel aufgestellt, an der der große Hofstaat ein rauschendes Fest feiert. In beiden Fällen ist der dargestellte Frevel: die Missachtung dessen, was einer Religion heilig ist, im Falle Nebukadnezars; der Mord an Johannes im Falle des Herodes, Folge der völligen Verfallenheit an die Laster dieser Welt. Der Perserkönig frevelt im Alkoholrausch, der hellenistische Herrscher ist Herodias und Salome sexuell verfallen und für seine Lust zu jeder Schandtat bereit.

Wir dürfen beide Bilder, deren storia der Betrachter wie auf einer barocken Opernbühne vorgeführt bekommt, wohl als „Warn“-Bilder verstehen: für die Gläubigen, die die Kirche in ihren Alltag hinein verlassen, in dem die leiblichen „Lüste“ Saufen, fressen und huren, um es in der damaligen drastischen Sprache zu formulieren, doch erheblichen Einfluss hatten. Es ist die uralte Tradition der Darstellung des Jüngsten Gerichts an den inneren Westwänden großer Kirchen (z.B. Torcello, Pomposa) zur Ermahnung der Gläubigen; hier ins moralisierende Historienbild gewendet.

Abt Dominicus Gerl hat 1778 von Franz Xaver Lamp die Decke des Psallier-Chors über der Sakristei, südlich des Presbyteriums, mit einem Fresko ausmalen lassen, das die Aufnahme Mariens in den Himmel und das Staunen der Apostel angesichts ihres leeren Sarkophags schildert. 1786 hat er dann schließlich den Wallfahrtsaltar aus der abgebrochenen Kirche in Attel-Thal, der das große Kreuz aus dem 13. Jh. birgt, an die Nordwand des Zwischenjochs zwischen Triumphbogen und Chor setzen lassen.

Alle drei Aktivitäten 1770, 1778 und 1786 erweisen Gerl als einen



Abb. 19 Anonym: Schändung durch Belsazar (Klosterkirche Attel)



Abb. 20 Anonym: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers (Klosterkirche Attel)

Auftraggeber, der dem Stilempfinden und der Formensprache des Hochbarock anhängt: sonst hätte er die Arbeiten von Höttinger und Lamp nicht akzeptiert, hätte den Wallfahrtsaltar nicht in seiner hochbarocken Gestalt belassen.

Dazu passt nun aber gar nicht, dass eines der drei neuen Seitenaltarbilder, die der Atteler Frater Sebastian Zobel zu malen den Auftrag bekommt, laut Literatur auf 1787 datiert ist. Denn das würde bedeuten, dass Gerl am Ende seiner langen Amtszeit und zwei Jahre vor seinem Tod einen radikalen Wandel in seinen Ansichten über religiöse Kunst vollzogen hätte, ohne an seinen früheren Entscheidungen aufgrund dieses Wandels etwas zu ändern, z.B. die Höttinger-Bilder abzuhängen und auszurangieren! Eine solche kunsttheoretische Saulus-/Paulus-Bekehrung erscheint ziemlich unwahrscheinlich, nicht zuletzt auch deshalb, weil ihr zutiefst auch ein Wandel in den grundlegenden Frömmigkeitsvorstellungen hätte vorausgehen müssen.

Sehr viel plausibler ist, dass sein Nachfolger, der letzte Abt in Attel, **Dominikus Weinberger (1792-1803)**

der ja 1792 die beiden Seitenaltarbilder für die Hl. Katharina und die Hl. Maria Magdalena bei Streicher in Auftrag gibt, auch schon die Zobel-Blätter bestellt hat. Mit Weinberger, von dem es rühmend heißt, dass er sich vor allem um die Bibliothek des Klosters gekümmert hat, der also ein belesener Mann gewesen sein muss, kam eine neue Generation ins Amt und jemand, der aufgrund seiner Lektüre die aktuellen Diskussionen in Theologie und Kunsttheorie wohl gekannt hat. Bei ihm ist es durchaus plausibel, dass er in die Tat umsetzte, was er, bevor er Abt wurde, „nur theoretisch“ an neuen Gedanken aufgenommen hatte:

Die Kritik am bisher beherrschenden Barock im Zeichen der Aufklärung

Mit dem auf Rationalität gründenden Bemühen um Wahrheit und Wahrhaftigkeit geriet der Barock als eine Kunst der Inszenierung von Geschehen ins Zentrum der Kritik. Inszenierung war jetzt nicht mehr funktionales Mittel zum seelsorgerischen Zweck und insofern wertneutral: sie hatte Erfolg oder scheiterte, das allein war entscheidend gewesen. Jetzt wurde aber ein moralischer Maßstab angelegt, dem sie qua natura nicht genügen konnte: wahr zu sein. Inszenierung wurde folgerichtig „entlarvt“ als bewusst hergestellter (schöner) Schein; sie log und versuchte, die Menschen zu betrügen:

„Man war nur auf Schönheit, auf Vollkommenheit(der) Werke bedacht; und nur in Bezug auf die Regeln der Kunst und den REIZ DER TÄUSCHUNG: die GENAUIGKEIT und die WAHRHEIT DER TATSACHEN wurden vergessen,“ kritisierte der französische Kunsttheoretiker G-F-R. Molé 1771.⁶

Die barocke Theorie von der Wirkung religiöser Malerei war unmittelbar aus der antiken Rhetorik hergeleitet und von der Kunst, mit Worten zu predigen, auf die Kunst, mit Bildern zu predigen, übertragen worden. Zum traditionellen „docere“ (belehren) und „delectare“ (erfreuen) war als Drittes „movere“ (innerlich bewegt werden) hinzugekommen: das religiöse Bild wendete sich an den Menschen als sowohl rationales wie auch emotionales Wesen. War es in seiner Wirkung erfolgreich, dann war die „persuasio“ ,die sowohl Überzeugtsein wie auch Überwältigtsein meinte, gelungen.

Nach dem Verbot des Jesuitenordens (1764 durch den französischen König, 1773 durch Papst Clemens XIV) war auch die Institution aufgelöst, die der Motor für barocke religiöse Kunsttheorie und -praxis gewesen war.

In die Übergangszeit zwischen Barock/Rokoko und ausgeprägtem Klassizismus gehören die „neuen“ fünf Altarblätter, die Zobel und Streicher für Attel gemalt haben. In ihnen verbinden sich bisherige Darstellungstraditionen (und ihre wirkungsästhetischen Grundlagen) mit dem Versuch, das neue theologische UND kunsttheoretische decorum zu erfüllen, das sich in einem ganzen Feld von Wertebegriffen präsentiert: Wahrhaftigkeit, Einfachheit und echtes Gefühl, „décence“ und „modestie“. Schon im Dezember 1755 war in der Académie française in öffentlicher Sitzung gefordert worden, die Maler müssten in ihren Werken „erhabene Schlichtheit... ohne Zierde und ohne Künstelei zeigen.“⁷

Genau wie die barocke Wirkungstheorie von religiösen Gemälden leitet sich nun auch die neue Gegenströmung vom Wort, von einer Reform des Predigens her. Lodovico Antonio Muratori in Italien, vor allem aber Erzbischof Fénelon von Cambrai hatten Ende des 17. Jahrhunderts die neue Linie vorgegeben: keine eitle Selbstdarstellung des Predigers als gewiefter Redner, der alle Kniffe der Rhetorik beherrscht, sondern: reden, wie Jesus und die Jünger geredet haben - schlicht, einfach, verständlich. Fénelon fasste das neue Pro-

⁶ MOLE, GUILLAUME-FRANCOIS-ROGER: Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres... dans la représentation des sujets tirés de l'histoire sainte; 1771 ; Bd.1 ; 8

⁷ zitiert in: SCHIEDER, MARTIN: Jenseits der Aufklärung - Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime, 1997, 768

gramm in die Formel: „noble simplicité apostolique“ - edle apostolische Schlichtheit - und machte es mit der Inanspruchnahme Jesu und der Apostel den Verteidigern des alten Modells faktisch unmöglich, gegen die neue Ausrichtung zu polemisieren.

Mitte des 18. Jahrhunderts waren die neuen Gedanken dann auch in Bayern angekommen: der Benediktiner Rudolf Graser verbreitete sie in seinem Traktat: „Vollständige Unterweisung zu predigen“ (Augsburg, 1768), Heinrich Braun folgte mit seiner „Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit“ (München, 1776) und Bischof Johann Michael Sailer definierte als oberstes Ziel allen Predigers 1792: „Wahrheit“ („Kurzgefasste Erinnerung an junge Prediger“). Da religiöse Malerei unbeirrt als eine Art Predigt mit dem Pinsel statt mit dem Wort gesehen wurde, konnten die neuen Predigt-Grundsätze unmittelbar auf die Malerei übertragen werden.

Wie solche Forderungen, die sich dann zu Überzeugungen, schließlich zu einem neuen verpflichtenden decorum verdichteten, in der bairischen Provinz, im Kloster Attel verwirklicht wurden, zeigen die Blätter von Zobel und Streicher. Zobel hatte ja nicht mehr, wie vor ihm Degler und Untersteiner, in der Werkstatt eines renommierten Malers sein Handwerk gelernt: er hatte bei Knoller in Wien „akademisch“ studiert - und auch er wird auf dem aktuellen Stand der Kunst-Diskussion gewesen sein.

Frater Sebastian Zobel: **Rosenkranzspende**

Der Maler bleibt in der Grundkonzeption seines Altarblatts und in vielen Einzelheiten in der barocken Tradition:

Die Bildfläche teilt er in einen unteren, irdischen, und einen oberen, himmlischen Bereich. Oben in der Bildmitte sitzt Maria in hell-graurotem Gewand und blauem Mantel auf Wolken. Sie hält mit dem linken Arm den Jesusknaben halb sitzend, halb liegend auf ihrem linken Oberschenkel und schaut lächelnd auf das Kind herab. Zobel gibt ihr ein junges, zum Lieblichen hin idealisiertes Gesicht, den wohl-„ondulierten“ Kopf hinterfängt er mit einer großen Licht-Aureole, deren Rand mit 12 Sternen besetzt ist. Der Jesusknabe hat dagegen einen kleineren, eckigen, goldenen Licht-Halo, der auch sein Haar golden leuchten lässt. Er hat die Arme im Oranten-gestus ausgebreitet (Verweis auf seinen Kreuzestod) - dadurch deutet die Rechte zum Himmel, die Linke hält auf offenem Handteller einen Perlenkranz mit anhängendem „Kreuz mit geschweiften Enden“. Maria greift mit zeittypisch „zierlicher“ Gebärde in eine Schale mit weiteren hellen und dunklen Perlenkränzen und zieht gerade einen heraus.

Die Schale, von einem braunen Tuch unten verhüllt, hält ein junger Engel, der Maria mit weit geöffneten Augen ruhig anblickt, ein zweiter hinter und über ihm versucht, über Maria hinweg das Hauptgeschehen möglichst genau zu beobachten. In der unteren Bildhälfte arrangiert Zobel, nach rechts aus der Bildmitte gerückt, zwei Heiligengestalten auf einem eckigen Sockel: wie eine Skulpturengruppe auf ihrer Plinthe, beide in ihr weiß-schwarzes Ordenshabit gekleidet. Sie werden, außer durch die Situation selbst, durch ihre Attribute definiert: Dominicus durch Buch und kerzentragenden Hund vor der Weltkugel, Caterina von Siena durch Lilienstengel und Dornenkronen.

Dominicus, mit der Linken einen dicken Folianten unter dem Arm haltend (Sinnbild der Aufgabe des Ordens, den wahren Glauben zu schützen in Lehre und Inquisition), hat mit der Rechten das Kreuz des Perlenkranzes erfasst, den der Jesusknabe ihm hinhält. Der trotz des „Greifens“ ausgestreckte Zeigefinger wiederholt den Weisegestus Jesu zum Himmel. Die Blicke beider begegnen sich. Caterina kniet, den Körper leicht vorgeneigt, die Hände betend vor der Brust erhoben, frontal vor dem Betrachter, hat den Kopf aber leicht nach rechts gewandt: sie schaut auf den kerzentragenden Hund. Die Marienerscheinung - so zeigt es Zobel - findet hinter und über ihr statt. Ob ihr Nicht-hinsehen Ausdruck ihrer „humilitas“, ihrer Demut und Bescheidenheit sein soll?



Abb. 21 Zobel: Rosenkranzspende (Klosterkirche Attel)

Damit das Bild aufgrund der Platzierung des „Denkmals“ der Heiligen nicht nach rechts kippt, braucht Zobel links einen Ausgleich: ihn bilden die beiden Engel-/Putto-Paare. Das obere mit der Perlenkränze-Schale, das untere, das schließlich eindeutig macht, dass es sich bei der ganzen Szene um die ROSENKranzspende handelt.



Abb. 22 a Detail aus Abb. 21



Abb. 22 b Detail aus Abb. 21



Abb. 22 c Detail aus Abb. 21

Ganz in Genremanier lässt der eine Putto mit einem Korb voller Rosenblüten den zweiten nach einer hellen Rose haschen, die er hochhält. Beide sitzen auf einer Stufe, die unten quer durchs Bild verläuft, VOR der der Hund liegt und AUF der das Podest mit den Heiligen steht. Auf diese Weise schafft Zobel im Vordergrund „Raum“. Welche Einflüsse des „neuen“ Denkens lassen sich erkennen? Vielleicht folgende:

- Die Fläche, auf der der „Denkmals“-Sockel steht, erstreckt sich völlig flach und kahl nach hinten, es gibt keinerlei Landschafts-Staffage (Einfachheit; kein Ablenken vom Wesentlichen);
- die Trennung zwischen „oben“ und „unten“ gilt nur für den Vordergrund: die Wolken, auf denen Maria sitzt, sind bis zum Boden heruntergezogen und bilden eine Art neutraler Rückwand; sie

sind in ihrer Farbgebung und Konturierung so gleich und parallel „konstruiert“, dass sie fast schon ornamentalen Charakter haben (neutrales Umfeld, in dem das Wesentliche geschieht);

- in den völlig geraden, „griechischen“ Nasen der beiden Heiligen, Marias, Jesu und der beiden Engel oben, dazu noch in den „Knöllchen“- Frisuren des Jesusknaben und der Engel kündigt sich „klassizistischer“ Einfluss an;
- und vor allem: es gibt keinerlei sichtbare Emotion in den Gesichtern: keine ekstatische Verzückung bei den beschenkten Heiligen, eher Aufmerksamkeit bei Dominicus, innere Freude/Zufriedenheit bei Caterina: was „innen“ geschieht, wird nicht mimisch ausgestellt.

Indem Zobel die beiden Heiligen wie eine Skulpturengruppe auf dem Sockel arrangiert, abstrahiert er die gezeigte Szene ins Zeitlose, Dauernde: er zeigt keinen einzelnen historischen Moment im Leben der beiden Heiligen, sondern ein Gedenk-Monument an einen wichtigen Moment der Geschichte der katholischen Kirche. Dies ist zwar auch eine Art von Inszenierung, aber gerade eine, die den Betrachter zum wahren Kern des Geschehens, der zeitunabhängigen großen Bedeutung der Rosenkranz-Frömmigkeit führen soll.

Auffallend ist Zobels stark unterschiedlicher Umgang mit den Farben: bei den Putti unten und bei der Vierergruppe oben verwendet er nur gebrochene, pastellartige Farbtöne, selbst Marias Mantelblau strahlt nicht. Dagegen setzt er in seiner Heiligendarstellung mit Hilfe scharfer Konturen (Vorderkante des Sockels; Weiß und Schwarz in den Habits hart gegeneinandergesetzt) und vor allem durch die in Hell-Dunkel ganz plastisch herausgearbeiteten Falten von Dominikus' Gewandung einen ganz anderen Akzent.

Frater Sebastian Zobel: **Heilige Familie**

Über Zobels Darstellung einer Szene aus den Legenden zur Kindheit Jesu könnte man „Einfachheit/Schlichtheit“ als Generalthema setzen. Schon die Bildkomposition ist einfach: links Maria, rechts Joseph, Jesus genau in der Bildmitte. Den Raum definiert der Maler mit nur drei Bildelementen: unten ein Fliesenboden mit antikisierendem Muster, links ein Pfeiler, rechts angedeutet eine Säule. Nach oben ist der Raum offen, die Rückwand wird durch Wolken verdeckt. Insgesamt zeigt Zobel alles andere als eine realistische Schreinerwerkstatt! Die Einrichtung des Raums ist auf zwei Stücke reduziert: ein hüfthohes Podest, auf das Joseph sich stützt und - aus Marias habitus notwendig zu folgern - etwas, worauf sie sitzt. Aus der offenen Höhe hängt über Maria ein goldgebartetes Samttuch herunter, das innerhalb der Szene keinerlei Funktion hat, aber als Echo der alten „Würdetücher“ gelesen werden kann, die früher hinter thronenden Madonnen aufgehängt gezeigt wurden. Seine violette Farbe verweist auf Reue und Buße, implizit also auf die Sünde der Menschen, die durch Jesu Kreuzestod getilgt wurde.

Maria, in den traditionellen Farben Rot und Blau, hält mit der Rechten das rechte Handgelenk Jesu, hat die Linke andächtig auf die Brust gelegt und blickt aus stark hervortretenden Augen „himmelnd“ nach oben. Ihren vultus könnte man als „stille, gefasste Trauer“ beschreiben.

Joseph, in hellen Tönen von Blau und Braun, stützt die Rechte mit seinem Hobei auf das Podest, die Linke liegt auf dem Unterarm der Rechten. Er ist als älterer Mann mit grauem Haar und Kinnbart gegeben und schaut gelassen auf Jesus hinunter. Im Unterschied zu den ideal-typisierten Gesichtern von Maria und Jesus hat Zobel ihm ein stärker individuelles Aussehen zugestanden.

Der Jesusknabe steht hinter und gelehnt an den weitauskragenden linken Oberschenkel Marias. Er hat die Arme ausgebreitet und blickt konzentriert, fast lächelnd nach unten. Gestus und vultus bekommen ihre eindeutige Aussage erst durch das, worauf er schaut: vor ihm, in der unteren rechten Bildecke, ist ein großes hölzernes Kreuz an eine dunkel-grünblaue Weltkugel gelehnt, ihm frontal gegenüber. Jesus akzeptiert - so ist das Bild zu lesen - schon als Kind seinen Kreuzestod und zeigt dies im Gestus der ausgebreiteten Arme als Verweis auf die kommende Annagelung.

Die Licht- und Farbgestaltung Zobels ist auch sehr übersichtlich: die vier Bildecken sind als Dunkel-Zonen gestaltet (schwarzgraue Wolken, dunkelgrüne Kugel, tiefblau verschatteter Marienmantel,



Abb. 23 Zobel: Heilige Familie (Klosterkirche Attel)
[verkleinerte Kopie bzw. Entwurf hängt in der Filialkirche Aham, Gde. Eiselring]

dunkelviolett Tuch). Die Bildmitte mit dem Jesusknaben (bläulich-weißes Gewand, blondes Haar, helles Inkarnat, Lichteureole) ist das leuchtende Zentrum des Bildes, das „aus sich selbst“ strahlt. Zusätzlich fällt Licht von links oben in die Szene. Es erzeugt auf der Säule rechts einen Schatten Josephs, vor allem aber arbeitet es hell die Kanten des Kreuzes heraus gegenüber der schwarzbraunen Unterseite, auf die der Betrachter blickt. Hier verwendet Zobel also einen ähnlichen Kontrast wie bei den Gewandfalten des Dominicus gegenüber dem übrigen Bild.

Die Überlegungen der Theologie unter dem Einfluss der Aufklärung legten es nahe, auf eine personale Darstellung Gottvaters zu verzichten - warum also das „Numinose“ nicht allein mit neutralen Wolken andeuten? Doch es allein dabei zu belassen, ist Zobel wohl doch zu radikal gewesen - und so setzt er wenigstens zwei Putto-Köpfchen in die Wolken, die die Szene von oben beobachten, auf harmlose Art als „Oben“ vergegenwärtigen und auch etwas Genrehaftes ins Gesamtbild einbringen.

Trotz seiner akademischen Ausbildung hat sich Zobel - zumindest in diesem Altarblatt - mit einem Teil seines Handwerks offensichtlich schwer getan: die perspektivische Darstellung ist - um es höflich zu formulieren - „erstaunlich“. Der Fliesenboden steigt so steil an, dass eigentlich alles bewegliche Gut aus dem Bild herausschlutschen müsste; die graue Pfeilerbasis hinter Maria zeigt, dass er SO nicht auf dem Boden stehen kann; die Winkel von Ober- und Unterkante des angelehnten Bretts stimmen nicht zusammen; der Fuß des Kreuzes müsste, wenn es frontal vor Jesus liegt, nahe vor dessen Füßen liegen, d.h. der Längsbalken darf keinesfalls genau parallel zu dem Fliesenmuster verlaufen. Und wie die - zu kleinen - Beine des Jesusknaben am Körper „angeschraubt“ sind, ist anatomisch ein Rätsel: SO sich anlehnend stehen kann kein menschliches Wesen.

Dagegen ist Zobel am rechten Bildrand eine Art „Bild im Bild“ gelungen: mit welcher Aufmerksamkeit für jede Einzelheit zeigt er den Hobel und darauf die feingliedrige Hand; nicht die eines Zimmermanns, der mit großen Holzbalken umgeht und Schwielen an den Händen hat, sondern die eines sensiblen Künstlers!

Für den Betrachter, der die dunkle Weltkugel nicht gleich erkennt, ergibt sich im ersten Hinschauen ein eigenartiger Effekt: das Kreuz scheint aus dem Bild ihm entgegenzufallen - das Kreuz „kommt auf uns zu“! Falls Zobel diese Wirkung selbst beabsichtigt hat, wäre dies eine Begründung für die geänderte Perspektive der Lage des Kreuzes: bei richtigem Lehnen an der Weltkugel könnte dieser, Überraschung, vielleicht sogar Betroffenheit auslösende Effekt nicht entstehen.



Abb. 24 Details aus Abb. 23

In der Literatur wird dieses Altarblatts Zobels als Werk nach einem Vor-Bild von Joseph Hartmann gekennzeichnet. Nur enthält das Werk Hartmanns kein Bild mit diesem Thema und Nachfragen haben auch keines zu Tage gefördert.

Frater Sebastian Zobel: **Tod des heiligen Benedict (1787)**

Das Altarblatt thematisiert eine Szene aus der Legende des Heiligen: Benedict stirbt, nach einem letzten Empfang der Eucharistie, stehend, gestützt von Ordensbrüdern.

Zobel schafft durch Architekturelemente links und rechts am Bildrand einen Vorderraum für die Figuren und einen hinteren Raumteil. Da er die linke Säule auf fast mannshohem Sockel in monumentaler Größe, die rechte dagegen deutlich kleiner zeigt, suggeriert er eine Schrägstellung der Architektur im Raum. Hinter der linken Säule ist zusätzlich ein schmales Stück hoher Mauer aus Steinblöcken sichtbar. Eine dunkel-rotbraune Samtdraperie mit zwei Ziertroddeln an langen Schnüren hängt als Staffage in der linken oberen Ecke ins Bild.

Die ganze Bildmitte füllt bis zum Boden eine kompakte Gruppe von fünf Figuren: drei im schwarzen Ordenshabit, zwei mit weißen Chorhemden darüber. Zobel zeigt Benedict im Moment des Todes: die leichenfarbenen grau-weißen Hände sind schon kraftlos herabgesunken, er wird von zwei Ordensbrüdern von hinten und der rechten Seite her gestützt, der Stehende hat ihm ein einfaches Kreuz auf die Brust gelegt. Das Haupt mit den brechenden Augen hat Benedict aber noch aus eigener Kraft erhoben (auch die vom knienden Chorhemd-Bruder gehaltene Kerze ist noch nicht GANZ erloschen!). Benedicts Gesicht zeigt keinerlei Gemütsbewegung, er stirbt ruhig und gelassen. Nicht umsonst ist die Darstellung des gefasst sterbenden Sokrates eines der Hauptthemen der (französischen) Aufklärung. Man weiß, dass ältere Bilder sterbender Heiliger diese Sokrates-Darstellungen beeinflusst haben; diese selbst haben dann wieder die Darstellungen katholischer Heiliger beeinflusst, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind.

Zobel versucht, die Wucht der zentralen Dreiergruppe in Schwarz aufzufangen durch die helleren Figuren der beiden Ordensbrüder, die die vorhergegangene Messe gefeiert haben. Er stellt einen hinter Benedict, den anderen lässt er vor ihm knien, beide in Orantenhaltung: auf diese Weise ist Benedict von zwei Stellvertretern „umarmt“, die mit ihren ausgebreiteten Armen die „imitatio Christi“ des Heiligen zeigen, zu der ihm schon die gestischen Kräfte fehlen.

Der Himmel, zu dem alle fünf Figuren steil emporblicken, ist über und VOR ihnen - so geben es ihre Blickrichtungen an. Auch die beiden Staffage-Putti rechts oben blicken nur dorthin.

HINTER Benedict und seinen Ordensbrüdern schwebt seine Seele zum Himmel. Der graue Wolkenhintergrund hat sich trichterförmig



Abb. 25 Zobel: Tod des hl. Benedict (Klosterkirche Attel)

geöffnet, je fünf Flammenschaalen stehen auf Wolken-„Stufen“ zu beiden Seiten. Die anima zeigt Zobel als kleinen, bleichen nackten Menschen mit Lendentuch, kahlköpfig, die Arme im Orantengestus ausgebreitet und „himmelnd“ nach oben blickend. Die Figur ist in ein graurosa Oval eingeschrieben, das, von zarten hellen Strahlen umgeben, vor einem hell-graublauen Hintergrund steht. Die Gruppe im Vordergrund nimmt nicht wahr, was hinter/über ihr geschieht!

Am rechten Bildrand hat Zobel zwischen den Putti oben und dem knienden Ordensbruder unten einen Raum freigehalten, in den er den Altar einpasst, an dem die letzte Messe Benedicts zelebriert wurde. Auf der Altarmensa steht ein kleiner Crucifixus, brauner corpus auf schwarzem Holz, flankiert von zwei erloschenen, rauchenden Kerzen: Symbolen des „erloschenen“ Lebens Benedicts. Darüber, dort, wo sonst der Tabernakel steht, zeigt Strobl eine große rundbogene Nische. In ihr erscheint Johannes der Täufer, ausgewiesen durch den Kreuzstab mit Schriftband in der Linken und durch seine Nacktheit (außer Lendenschurz-Tuch, dessen eines langes Ende über die rechte Schulter geschlagen ist). Mit der Rechten weist er zur Bildmitte, nicht zur aufsteigenden Seele! Die Johannes-Gestalt



Abb. 26 Detail aus Abb. 25



Abb. 27 Detail aus Abb. 25

wirkt nicht als Skulptur in einem Altarretabel (es fehlt z.B. eine Plinthe), sondern sehr lebendig! Die Heiligenlegende enthält bei der Beschreibung des Todes Benedicts keinerlei Hinweis auf Johannes den Täufer, der diese Bildidee Zobels begründen und erklären würde.

Zobels Benedict-Tod kann man wohl als typisches Werk der Zwischenzeit ansehen. Eine barocke „Rosenkrönung“, eine Bildallegorie, ist inzwischen offenbar unmöglich geworden, eine antikisierend-heroische Darstellung sollte/durfte es (noch?) nicht sein. Was also tut Zobel? Er greift in die Vorratskiste historischer Bildideen und benutzt eine, die im ganzen Mittelalter üblich war: die Seele eines Menschen als eigene kleine Menschenfigur zu zeigen. Das ist zwar letztlich auch „nur“ ein Hilfs-Bild, aber es entspricht insofern der Forderung nach Wahrheit, als es die damals immer noch geltende, aus der griechischen Antike stammende Überzeugung abbildet, dass es neben dem Körper des Menschen eine eigenständige Wesenheit „Seele“/anima gebe, die den Körper beim Tode verlässt. Und es vermeidet die barocke, unwahren Schein inszenierende Bildsprache.

Typisch für die nachbarocke Zeit ist auch, dass Zobel vor allem durch seine Farbgebung den Traueraspekt der Szene betont: dem riesigen Block von Schwarz in der Bildmitte setzt er keine kräftigen Kontrastfarben entgegen (Untersteiner hatte das „Dunkel“ bewusst eingesetzt, um davor seine Farben leuchten zu lassen), das ganze übrige Bild ist in fahlen Tönen von Graugelb, Graublau, Graugrün gehalten, der ganze hintere Bildraum wirkt wie durch einen dünnen Nebel gesehen.

Obwohl es inhaltlich um die Erfüllung des Lebens des Heiligen geht: die sofortige Aufnahme der anima Benedicts in die unmittelbare Nähe Gottes, vermittelt das Bild aufgrund seiner Farb-Atmosphäre keinerlei Freude darüber.

Der Tod ist nicht so sehr kurzer Durchgangsmoment zu dem ersehnten Leben bei Gott, er ist zuallererst innerweltliche Wirklichkeit des Lebensendes, die Trauer auslöst: der Ordensbruder, der Benedict von hinten stützt, weint. Was danach/darüber hinaus geschieht, ist nicht freudige Glaubensgewissheit wie im Barock, sondern - so zeigt es zumindest Zobel durch die Art seiner Malerei - „verschwommene“ Hoffnung. Denn die fünf Männer im Bild SEHEN ja gerade NICHT, was hinter/über ihnen geschieht - das zeigt Zobel nur dem Betrachter.

Schaut man sich die Köpfe der vier Ordensbrüder Benedicts genauer an, so macht es vor allem die sehr individuelle Gesichtsprägung

des links Knieenden mit seinem klar herausgearbeiteten Profil plausibel, dass Zobel hier *patres* des eigenen Klosters portraitiert hat.

Wenn die Zuordnung der Zobel-Bilder zum Auftraggeber unklar ist, so sind wir sicher, dass Abt Dominikus Streicher die letzten zwei Altarblätter bei Maler F.N. Streicher bestellt hat: der hat sie 1792 signiert, drei Jahre nach Weinbergers Amtsantritt.

Franz Nikolaus Streicher: **Katharina von Alexandria 1792 (2.Teil)**

Fragen wir, ergänzend zum früher Gesagten, nach dem Verhältnis von traditionellen Elementen und dem neuen „theologischen decorum“, dem neuen „Geschmack“. Einerseits steht der Scharfrichter in der kräftigen Farbigkeit seines exotischen Kostüms noch in barocker Tradition, ebenso wie, aufgrund der Lichtregie „dramatisch“ in Szene gesetzt, das Attribut der Märtyrerin: das messerbestückte Rad.



Abb. 28 Streicher: Detail aus Abb. 29

Auch die klare Scheidung der Hintergrund-Soldaten in „Böse“ und „Gute“ entspricht barockem Denken. Links die „Heiden“, dunkel verschattet zwischen Diana-Säule und Philosophen-Figur; in der Bildmitte und im hellen Licht, höher postiert als die anderen, zwei klar herausgearbeitete Köpfe.

Folgt man der Legende, ist es der von Katharina bekehrte Adjutant der Kaiserin, Porphyrios, und einer seiner Mitsoldaten. Porphyrios in weißem Gewand, goldenem Brustpanzer und silbernem Helm (mit gleich-farbenem Halo dahinter) hält eine riesige weiße Fahne, die die Figur des Scharfrichters hinterfängt, auf den Porphyrios auch blickt. Das Weiß der Unschuld und Jungfräulichkeit verdoppelt das von Katharinas Gewand. Porphyrios weist auf die Fahne - und damit auf die Symbolfarbe. Sein Gefährte blickt den Betrachter direkt an - der Blick des einen und der Fingerzeig des anderen „betreffen“ den Betrachter.



Abb. 29 Streicher: Katharina von Alexandria (Klosterkirche Attel)

Andererseits weisen die beiden „Verlagerungen“ gegenüber der Tradition auf die neuen Tendenzen hin. Zum einen: weg von der blutigen Enthauptung hin zur ruhigen Ablehnung des heidnischen Kultes. Zum anderen: Austausch des wütenden Kaisers Maxentius, der die Tötung Katharinas befiehlt, gegen den würdigen greisen Philosophen mit Buch und Lorbeerkranz, gewissermaßen Symbol seiner „fachlichen Kompetenz“. Das Haupt-Bildthema ist damit - modern gesagt - der interdisziplinäre Diskurs zwischen Philosophie und Theologie um die Frage des wahren Glaubens. Eine Diskussion, die erst einmal mit Argumenten geführt wird (und bei der Katherina laut ihrer Legende erfolgreich war: alle Philosophen ließen sich überzeugen). Erst später wird diese Diskussion durch den „Nichtintellektuellen“, den Kaiser, mit Gewalt scheinbar beendet. Mit Diskurs und Überzeugung als Bildthema, mit Katharina als Heiliger der Wissenschaft, trifft Streicher den Kern aufgeklärten Denkens - hält aber gleichzeitig an der Behauptung fest, dass letztlich die Theologie der Philosophie überlegen sei!

Es gibt bei Streicher auch keinen „offenen Himmel“ mehr in dem Sinn, dass sich die Transzendenz für einen visionären Moment dem Menschen offenbart. Streichers Himmel hinter/über der Szene zeigt keine Wolkenbank mit Engeln oder ähnliches. Er ist natur-hellblau und in seiner Leere schwebt als einziger Hinweis ein einzelner Putto mit dem Märtyrer-Palmzweig und Lorbeerkranz: Zugeständnis an die Erwartungen eines traditionsverwurzelten Publikums.

Franz Nikolaus Streicher: **Die büssende Maria Magdalena 1792**

Streicher lässt den Betrachter aus der legendären Höhle von Ste. Baume in der Provence, in die sich MM zurückgezogen hat, zum Eingang blicken, vom Dunklen ins Helle. Der Höhleneingang mit seinem Pflanzenbewuchs links erscheint schwarz im Gegenlicht; der dunkle Höhlen-„Rahmen“ wiederholt faktisch den vergoldeten Bild-Rahmen. MM sitzt rechts am Eingang vor der kahlen braunen Felswand auf einer grasbedeckten Fels-Bank; den rechten Fuß hat sie auf einen Steinbrocken aufgestützt, den linken vorgestreckt. Im rechten Arm hält sie ein einfaches Kreuz, aus hohlen Astteilen(wie Hollunder) zusammengebunden: es ist Hinweis auf ihre Liebe zu Christus und gleichzeitig Gegenstand ihrer Verehrung. Den linken Ellenbogen hat MM aufgestützt und hält mit der Hand ihren Kopf. Sie trägt ein hellbraunes Kleid in Buß-Farbe, das antikisierend unmittelbar unter dem Brustansatz mit einem Strick „gegürtet“ ist. Sie hält den gestützten Kopf erhoben, blickt „himmelnd“ empor - der Ausdruck ihres Gesichts lässt keine Gemütsbewegung erkennen, bestenfalls leise Trauer und Ergebung in den Willen Gottes vermuten.

Links von ihr hat Streicher gleich mehrere weitere Identitäts-Attribute versammelt: der Totenkopf verweist auf die vanitas alles Irdischen; dass sie sich auf ihn stützt, verdeutlicht, dass ihre jetzige Existenz auf der Erkenntnis dieser vanitas beruht; die Geißel steht für die Selbstkasteiung, das offene Buch für MMs Missionstätigkeit in der Provence und grundsätzlich für die „vita contemplativa“. Die sonst unübliche Kerze am Fuß der Felsbank könnte als Verweis auf ihr verrinnendes Leben in 30jährigem Büßen gelesen werden.

MM blickt auf zu einem Engel über ihr, der mindestens genauso groß ist wie sie selbst. Streicher zeigt ihn halb stehend, halb mit gebeugten Knien sitzend auf/vor einer Wolkensäule, die fast den ganzen Raum hinter MM einnimmt und nur links einen schmalen Streifen blauen Himmels über einem Landschaftsausschnitt mit fernem Berg freilässt (wodurch an dieser Stelle etwas Raumtiefe entsteht).

Der Engel trägt ein hell-gelbgrünes Gewand, mit einem blauen Band ebenfalls hoch gegürtet, und ist von einem großen hellroten Tuch umweht, das seinen ganzen Unterkörper verhüllt. Er hält die Linke über das Haupt MMs, mit dem Zeigefinger der Rechten deutet er zum Himmel. So entsteht, wenigstens im Ansatz, wieder der Oranten-gestus. Die großen weißen Flügel hinterfangen Weise-gestus und Kopf. Sein von dunkelbraunen Locken umrahmtes Gesicht



Abb. 30 Streicher: Maria Magdalena (Klosterkirche Attel)

hat er MM zugewandt, der Ausdruck ist ernst, teilnehmend. Gesichtsschnitt, Frisur und ausgeprägter Busen vermitteln den Eindruck eines eher weiblichen Engels.

Die Bildkomposition ist -zeitentsprechend- sehr einfach und klar: symmetrisch zu der Bilddiagonalen links unten - rechts oben. MM ist durch ihr Sitzen und Sich-aufstützen nach rechts und unten orientiert, der Engel aufgrund der Deutgeste nach links oben.

Auch die Figur MM's entspricht ganz den neuen Prinzipien von Einfachheit und Ernsthaftigkeit, von unaufgeregter Würde und stiller Größe: Streicher zeigt dem Betrachter die reine Büsserin. Kein Erinnerungstück an ihre frühere Verfallenheit an den schönen Schein, z.B. Schmuckstücke, oder einem Spiegel, wie sie auf barocken Bildern gerne vorgeführt wurden, ist zu sehen. Und letztlich ist in DIESER Darstellung auch die Erinnerung an ihre überwältigende Schönheit getilgt: der überlange Körper, die schwere Brust, der im Vergleich zum Körper zu kleine Kopf, das unspektakuläre Gesicht. Den Grund dafür, dass Streicher in diesem Altarblatt doch wieder den „offenen Himmel“ präsentiert, noch dazu mit diesem riesigen Engel, kann man in der Legende MM's selbst sehen. Dort wird berichtet, dass zu jeder der sieben Gebetsstunden ein Engel zu MM in die Höhle kam, sie mit Speis und Trank versorgte und sie für die Zeit des Gebets in den Himmel „erhob“. Wenn Auftraggeber und Maler auf diese Szene Bezug nehmen wollten, musste der Engel sichtbar sein. Man kann dann seinen Fingerzeig vielleicht nicht als Mahnung (die brauchte es bei der Büsserin MM längst nicht mehr) lesen, sondern als ERSATZ-gestus für die realiter nicht abbildbare „Erhebung“ der Heiligen. Vom Gläubigen vor dem Altarbild konnte die Geste - davon unbeschadet - weiterhin als Mahnung für sich selbst erlebt werden.

Die Zeit, mit deren Kunst wir uns in Attel beschäftigt haben, liegt wenig mehr als 200 Jahre zurück, trotzdem müssten wir unsere Situation eigentlich mit der Klage Fausts beschreiben „und sehe, dass wir nichts wissen können, das will mir schier das Herz verbrennen!“ (Teil 1, Akt I, Verse 364/65)

Es gibt zu unseren Fragen keine antwortenden Quellen und so bleibt letztlich unklar, weshalb gegen Ende des Jahrhunderts der „Veränderungsdruck“ bei Abt/Konvent so stark war, dass fünf von acht Seitenaltären, also über die Hälfte!, ein neues Altarblatt verordnet bekamen. Waren es „nur“ Geschmacksfragen? Oder waren inzwischen einzelne Altarblätter im Blick auf das gültige „theologische decorum“ inkorrekt geworden ?

So aufschlussreich die neuen Bilder als Zeugen der Umbruchszeit heute für uns sind - das hier gezeigte künstlerische Können blieb stellenweise doch hinter dem zu unterstellenden Wollen zurück (z.B. Zobel) oder wirkt zumindest glatter, angepasster, weniger individuell-eigenständig als z.B. die Untersteiner-Blätter. So können wir uns aussuchen, wie wir reagieren wollen: beklagen, dass vielleicht weitere Werke von ihm zugunsten von Zobel/Streicher ausgemustert wurden und verloren gingen. Oder uns freuen, dass in den beiden „Volksheiligen“-Altären, die man vielleicht aus Rücksicht auf die Pfarrgemeinde unangetastet ließ, wenigstens zwei erhalten geblieben sind - bei dem eh so kleinen Werkbestand Untersteiners eine wichtige Tatsache.

Im Zusammenhang der ausgetauschten unbekannteren Altarblätter ist noch auf ein letztes Problem hinzuweisen: es gibt indirekte Hinweise auf sie in den Auszugsbildern zu den Seitenaltären - leider ohne dass uns dies weiterhülfe.

Es sind acht Altäre, der Rosenkranz-Altar hat kein Auszugsbild. Von den verbleibenden sieben sind drei Auszugsbilder aufgrund der Gleichheit in der Malweise wohl eindeutig zuzuordnen:

- der Hl. Placidus über dem Benedict-Tod gehört zu Zobel. Man braucht sich nur das dominierende Schwarz und den Gesichtstypus anzusehen: Placidus, von Benedict vor dem Ertrinkens-Tod gerettet, ist im Zusammenhang mit dem Hauptbild entstanden;
- die Heiligen Erasmus und Nikolaus stammen von Untersteiner.

Das bezeugt einerseits die typische Farbigekeit und die „impressionistisch“ anmutende Malweise (z.B. im roten Gewand von Nikolaus); andererseits die Lust am eigenen Können, die sich z.B. in den beiden „Studien“ der rechten Hand manifestiert: die Eleganz des seitlich gezeigten Segens-gestus im spitzenbesetzten Ärmel bei Erasmus, die Verkürzung des Arms und das Halten der goldenen Kugel in den behandschuhten Fingern bei Nikolaus. Hinzu kommen die stark individualisierten, portraithaften Gesichter beider Heiliger. Die hohe Qualität dieser Bilder wird aufgrund der Situation im Altarauszug leicht übersehen.

Bleiben vier verschiedene Bilder, die zu keinem der namentlich bekannten Maler bzw. ihrer Art zu malen passen, die aber auch unter sich sehr unterschiedlich sind: auf der Südseite Petrus, Johannes der Täufer und Simon, auf der Nordseite, in einem Bild vereint, Barbara und Apollonia. Allein schon ein Blick auf die jeweiligen Hände zeigt, dass hier nicht der gleiche



Abb. 30 Auszugsbilder aus Seitenaltären (Klosterkirche Attel)



Abb. 31 Auszugsbilder aus Seitenaltären (Klosterkirche Attel)

Maler am Werk gewesen sein kann. Barbara/Apollonia blicken zudem nicht, wie die anderen und wie bei einem Auszugsbild naheliegend, nach unten, sondern geradeaus „an die Wand“.

Bei diesem Befund KÖNNTE es sein, dass wir in diesen Bildern „Visitenkarten“ der Maler haben, deren Altarblätter zugunsten der jetzigen ausgemustert wurden - aber mehr als eine theoretische Möglichkeit ist das nicht.

Schluss

Ist man der gemalten Ausstattung von St. Michael in Attel auf diese Weise einmal „auf den Grund gegangen“, kommt man zu einem Ergebnis, mit dem man als normaler Kirchenbesucher, der „öfter schon mal drin war“, nicht gerechnet hat: Attel erweist sich als ein Musterbeispiel dafür, warum und wie der Barock nach 150 Jahren unbeschränkter, also „absoluter“ Herrschaft, erstaunlich schnell zu Ende gegangen ist.

Bibliographische Notiz

1. Die lexikalischen Informationen zu den Malern in Attel sind bei KAISER, (Heimat am Inn, Nr.13) 1993 aufgelistet und werden hier nicht eigens wiederholt.

2. Die grundsätzlichen Tendenzen in der Entwicklung der Malerei im Barock, z.B. die beiden Traditionslinien, die von Caravaggio und von Annibale Carracci ausgehen, sind in zahlreichen Arbeiten über die römischen Großmeister nachzulesen; in Attel werden höchstens die letzten „Ausläufer“, gefiltert & modifiziert in Jahrzehnten der weitertragenden Überlieferung oder der kritisierenden Ablehnung wirksam.

3. Für die wichtigen theologischen Strömungen der Zeit, die sich auch ziemlich unmittelbar in der Malerei niedergeschlagen haben: vom Tridentinum über die Reformansätze Carlo Borromeos einerseits und die jesuitischen Strategien zur Bilderverwendung andererseits bis zu den letztlich im französischen Jansenismus gründenden Bestrebungen nach größtmöglicher „simplicité“ (Schlichtheit) im religiösen Bild des 18. Jh. sind einige neuere Arbeiten genannt. Zu den beiden letzten Aspekten hat vor allem Frank Büttner mehrere Veröffentlichungen vorgelegt.

4. Die konkreten Versuche, die Atteler Bilder für heutige Betrachter les- und verstehbar zu machen, übertragen die grundsätzlichen Erkenntnisse aus Kunst- & Theologie-Geschichte auf den jeweiligen Einzelfall; sie sind -einschließlich aller damit notwendig verbundenen Unzulänglichkeiten - „auf dem eigenen Mist“ des Autors „gewachsen“.