

## 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

BÜCHERSTUBE

# 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](http://www.heimatverein.wasserburg.de)

# Inhaltsübersicht

Vorworte

|  |   |
|--|---|
| des 1. Bürgermeisters der Stadt Wasserburg<br>Michael Kölbl,                       | 6 |
| des 1. Vorsitzenden des Heimatvereins<br>Dr. Martin Geiger,                        | 7 |
| des Vorstandsvorsitzenden der Stiftung Attl<br>Wolfgang Slatosch,                  | 8 |
| des Pfarradministrators der Pfarrei St. Michael Attel<br>Pater Karl Wagner C.Ss.R. | 9 |

*Ferdinand Steffan*

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

*Laura Scherr*

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

*Laura Scherr*

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

*Elisabeth Noichl*

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

*Björn Statnik*

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

*Volker Liedke*

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



|  |     |
|--|-----|
| <i>Bernd Lohse</i>   |     |
| Gemalte Theologie – Gemalte Religiosität<br>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<br>am 9. September 1635  | 369 |
| <i>Franz Wenhardt</i>  |     |
| Die Gebetsverbrüderung zwischen den Klöstern<br>Attel und Gars   | 377 |
| <i>Reinold Härtel</i>  |     |
| Von der „STABILITAS LOCI“ zur „STABILITAS<br>SALUTIS“ - Das Schicksal der Benediktiner-Mönche<br>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



**Björn Statnik**

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

Als 1803 im Zuge der napoleonischen Neuordnung Europas die geistlichen Territorien und Güter säkularisiert und an die weltlichen Herrscher des auseinanderbrechenden Heiligen Römischen Reiches verteilt wurden, um diese für eigene Landverluste und die stetig wachsenden Militärausgaben zu entschädigen, drohte ein vollständiger Verlust der über die Jahrhunderte von den Klöstern angesammelten Kulturgüter. In Bayern wurde deswegen der als Maler bekannte Johann Georg von Dillis als Inspektor in die aufgehobenen Klöster entsandt, um aus deren Besitz die wichtigsten Kunstschatze vor der Verschleuderung und für die kurbayerischen Kunstsammlungen zu bewahren. Am 27. Mai besuchte Dillis so auch das eben aufgehobene Benediktiner-Kloster Attel und konfiszierte hierbei für den bayerischen Staat mehrere Tafelbilder eines sonst verlorenen, gotischen Flügelretabels. Die alle mit einer Größe von ungefähr 1,20 m auf 1,30 m angegebenen Tafeln werden in der Konfiskationsliste folgendermaßen beschrieben:

„Die Enthauptung der hl. Katharina. Ein althothisches Gemälde auf Holz. Halb Lebensgröße.

Die Taufe Christi. Auf Holz.

Viele Schriftgelehrte in einer Versammlung um die Kirche.

Christus am Oelberg.- auf der Rückseite eine biblische Geschichte.

Das Pfingstfest. auf der Rückseite die Enthauptung des heil. Johannes des Täufers.

Die beschriebenen Gemälde sind auf Holz von der ersten Zeit der Erfindung der Oehlmalerey“<sup>1</sup>

Als diese fünf, teilweise beidseitig bemalten Tafeln ein Jahr später in München eingetroffen waren und in den kurbayerischen Gemäldesammlungen inventarisiert wurden,<sup>2</sup> führte man ein „Pfingstwunder“ (Abb. 7),<sup>3</sup> eine „Enthauptung der hl. Katharina“ (Abb. 5)<sup>4</sup> und eine „Taufe Christi“ (Abb. 1)<sup>5</sup> auf. Da in diesem Inventar rückseitige Bemalungen der Tafeln keine Erwähnung finden, verlautet jetzt

<sup>1</sup> Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlung: Fach IX, Lit. K. Nr. 1, Convolut 1 (Diarium und Verzeichnisse von Johann Georg von Dillis): Nr. 12: Attel.

<sup>2</sup> Hierzu diente der Inventarband der 1799 nach München überführten Zweibrücker Gemäldegalerie, in den bis 1822 alle Neuerwerbungen eingetragen wurde. Deswegen wird dieser auch als „Zweibrücker Nachtragsinventar“ bezeichnet: Bibliothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, In. Zw. A/802/2. unter: Inv.-Nr. 2027-2031.

<sup>3</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1405a (Gegenseite zu Inv.-Nr. 1405); Maße: 122,9 x 131,2 cm.

<sup>4</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 7600; Maße: 121,3 x 129,2 cm.

<sup>5</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2620; Maße: 120,8 x 130,6 cm.



*Abb. 1 Sigmund Gleismüller: Die Taufe Christi  
(BStGS, Staatsgalerie Burghausen).*



*Abb. 2 Sigmund Gleismüller: Das Gastmahl des Herodes  
(BStGS, Staatsgalerie Burghausen).*



Abb. 3 Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Der Disput der heiligen Katharina mit dem Kaiser (BStGS, Staatsgalerie Burghausen).



Abb. 4: Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Der Disput der heiligen Katharina mit den heidnischen Rhetoren (BStGS, Staatsgalerie Burghausen).



*Abb. 5 Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Die Enthauptung der heiligen Katharina (BStGS, Staatsgalerie Burghausen).*



*Abb. 6 Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Das Gebet Christi am Ölberg (Freising, Diözesanmuseum).*



Abb. 7 Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Das Pfingstwunder (BStGS, Staatsgalerie Burghausen).

nichts mehr von einer „Enthauptung Johannes des Täuflers“ (Abb. 2)<sup>6</sup> und einem „Christus am Ölberg“ (Abb. 6).<sup>7</sup> Dafür wurde nun die ein Jahr zuvor noch als eine Versammlung von Schriftgelehrten um die Personifikation der Kirche verstandene Darstellung korrekt als „Disput der hl. Katharina mit den heidnischen Philosophen“ (Abb. 4)<sup>8</sup> bezeichnet und die „biblische Geschichte“ benannte man jetzt als „Verurteilung der hl. Katharina“ (Abb. 3).<sup>9</sup> Allerdings herrschte hier noch Unsicherheit, denn im Museumskatalog von 1810 wird dieses Bild unter folgendem Titel geführt: „Die hl. Catharina sucht den Kaiser Maximinus von dem Vorhaben abzubringen, alle Christen zu zwingen, den Göttern zu opfern“.<sup>10</sup> Wie noch dargelegt werden soll, trifft auch dieser in seiner Länge barock anmutende Titel

<sup>6</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1405 (Gegenseite zu 1405a); Maße: 122,9 x 131,2 cm.

<sup>7</sup> Freising, Diözesanmuseum; Inv.-Nr. 419 (Gegenseite zu Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv.-Nr. 1444); Maße: 122,6 x 130,3 cm.

<sup>8</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 7599; Maße: 122,4 x 127,5 cm.

<sup>9</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1444 (Gegenseite zu Freising, Diözesanmuseum Inv.-Nr. 419); Maße: 122,6 x 130,3 cm.

<sup>10</sup> Fortgesetzte Beschreibung der Königlichen Baierischen Gemäldesammlungen 1810, 54, Nr. 1623.

nicht ganz den Inhalt des Bildes.<sup>11</sup>

Die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den fünf Tafeln, respektive sieben Bildern aus Attel begann erst 1960 mit Alfred Stanges Band zur bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Aufgrund der topographischen Nähe des Klosters Attel zu Wasserburg und weil er mit einer angeblich aus Wasserburg stammenden sechsteiligen Katharinen-Legende im Bayerischen Nationalmuseum eine weitere Werkgruppe aus der Inn-Stadt gefunden zu haben glaubte, vermutete Stange im 15. Jahrhundert in Wasserburg eine bedeutende Malerschule. Als deren herausragendste Vertreter sah Stange den von ihm nach den Tafeln im Bayerischen Nationalmuseum benannten „Meister der Wasserburger Katharinen-Legende“ und den ebenfalls erst von ihm mit einem Notnamen belegten „Meister des Atteler Altars“.<sup>12</sup>

Allerdings muss die „Wasserburger Malerschule“ als Fiktion Stanges gelten. Die sogenannte „Wasserburger Katharinen-Legende“ wurde vom Bayerischen Nationalmuseum im Kunsthandel erworben. Woher das Wissen über ihre angebliche Herkunft aus Wasserburg stammt, lässt sich nicht mehr ermitteln. Auch die aus dem 15. Jahrhundert in erstaunlicher Dichte erhaltenen Quellen der Stadt Wasserburg zeigen, dass die Maler der Inn-Stadt in dieser Zeit kaum zu künstlerisch bedeutenderen Aufgaben befähigt waren. Sie übernahmen meist nur Anstreich-Arbeiten; bestenfalls wurden sie für Ausbesserungen an Altar-Retabeln herangezogen<sup>13</sup> oder mit Maleereien an Hausfassaden beauftragt.<sup>14</sup> Künstlerisch bedeutendere Aufträge wie Altar-Retabel, Buchmalereien in Messbüchern oder Entwürfe für figural gestaltete Glasgemälde wurden von den kirchli-

---

<sup>11</sup>In den folgenden Jahrzehnten wurden die aus Attel stammenden Tafeln in verschiedenen Galerien der kgl.-bayer. Gemäldesammlungen ausgestellt. Jene mit der ungeklärten Darstellung aus der Katharinen-Vita wurde sogar an die Frauenkirche in München ausgeliehen. Dort spaltete man ihr die Rückseite mit der Darstellung des „Gebets am Ölberg“ ab. Während die Katharinen-Szene wieder an die Staatsgemäldesammlungen zurückgegeben wurde, gelangte das Ölberg-Bild ins Freisinger Diözesanmuseum. Vgl. hierzu: Gisela GOLDBERG, Spätgotische Altartafeln aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Attel am Inn, in: *Heimat am Inn* 7 (1986/87) 65-89; und: Björn STATNIK, Zwischen burgundischer Hofkultur und italienischer Renaissance. Sigmund Gleismüller. Ein wiederentdeckter Hofkünstler der Reichen Herzöge zu Landshut (Veröffentlichung in Vorbereitung). Die in bayerischem Staatsbesitz verbliebenen Tafeln sind heute in der Zweiggalerie Burghausen zu sehen.

<sup>12</sup>Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. X, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, 1960, 112-115.

<sup>13</sup>StadtA Wasserburg a. Inn: Bestand I, Rechnungen Pfarr- und Frauenkirche 1497, fol. 1r.

<sup>14</sup>Vgl.: Karin BERG, *Die Heilig-Geist-Spalkirche in Wasserburg*, Archivrecherchen zu Bau-, Renovierungs- und Ausstattungsgeschichte, 2001, 6 und 19. (=StadtA Wasserburg a. Inn, BBF01).

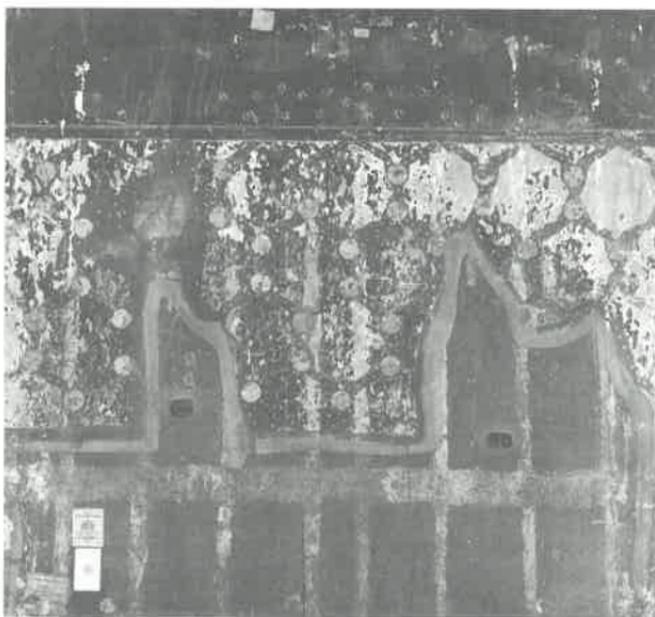


Abb. 8 Rückseite von: Sigmund Gleismüller und Werkstatt:  
Der Disput der heiligen Katharina mit den heidnischen Rhetoren  
(BStGS, Staatsgalerie Burghausen).



Abb. 9 Martin Schongauer: Die Taufe Christi (L. 8; B. 8).



*Abb. 10 Hans Gleismüller: Der hl. Andreas (Freising, Diözesanmuseum).*



*Abb. 11 Rogier van der Weyden: Die Enthauptung Johannes d. T. (Berlin, SMPK Gemäldegalerie).*

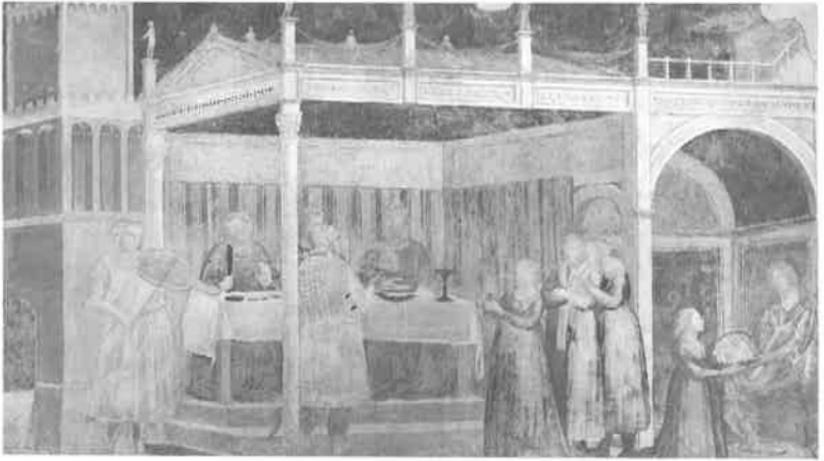


Abb. 12 Giotto: Das Gastmahl des Herodes (Florenz, Santa-Croce [Peruzzi-Kapelle]).



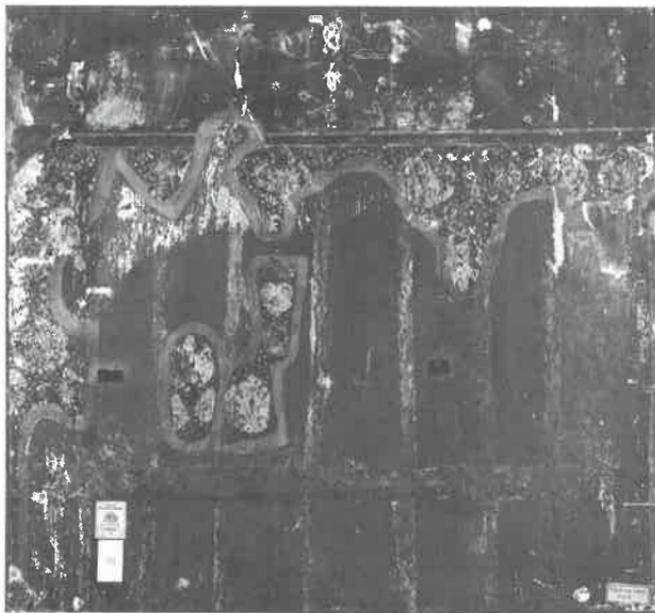
Abb. 13 Meister von Gelbersdorf: Die hl. Sippe (Gelbersdorf, St. Georg).



*Abb. 14 Sigmund Gleismüller und Heinrich Helmschrot: Marien-Retabel (Mörlbach, St. Stephanus).*



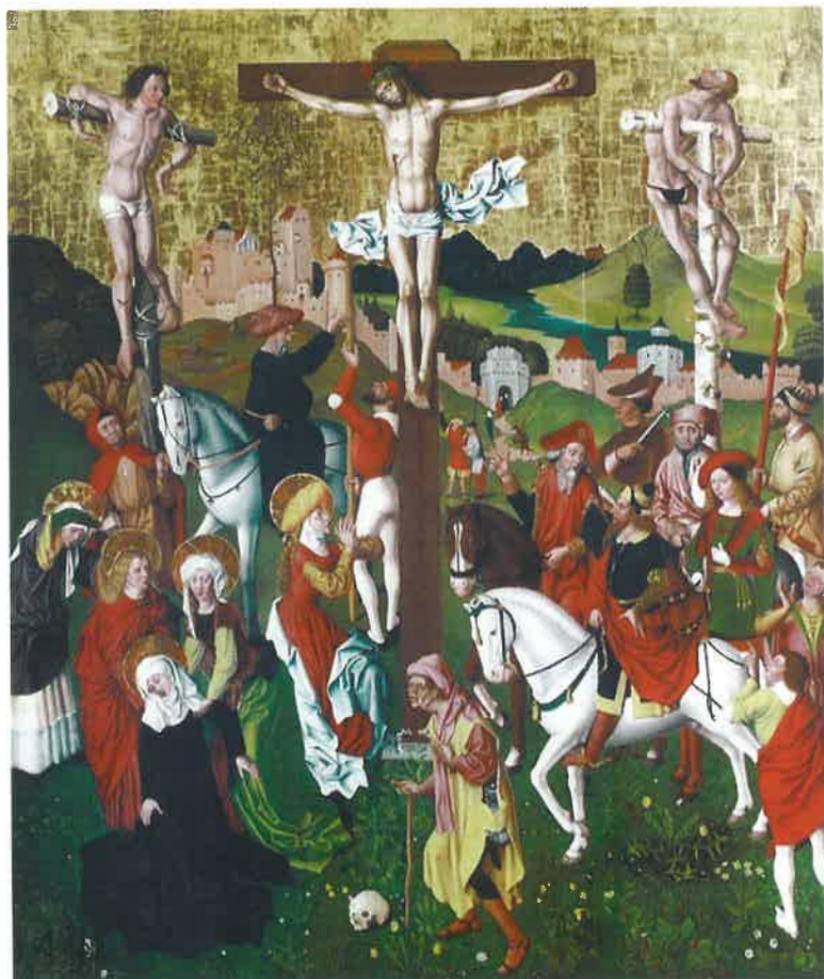
*Abb. 15 Detail von Schrein des Mörlbacher Marien-Retabels.*



*Abb. 16 Rückseite von: Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Die Enthauptung der heiligen Katharina (BStGS, Staatsgalerie Burghausen).*



*Abb. 17 Sigmund Gleismüller und Werkstatt: Die Geburt Mariens (Mörlbach, St. Stephanus).*



*Abb. 18: Sigmund Gleismüller: Kreuzigung Christi (München, Bayerisches Nationalmuseum).*



Abb. 19 Sigmund Gleismüller (Kopie): Entwurf zum Sommerhofkleid Herzog Georgs des Reichen von Niederbayern von 1486 (München, Staatsarchiv).



Abb. 20 Hans Gleismüller: Verkündigung an Maria (BSiGS, Alte Pinakothek, München).

chen und städtischen Institutionen Wasserburgs an auswärtige Maler aus den umliegenden Residenzstädten wie Passau, München, Freising oder Salzburg vergeben.<sup>15</sup>

Das Kloster Attel hat sich bei dem Retabel, dessen Tafeln hier im Zentrum des Interesses stehen sollen, hingegen an einen Landshuter

<sup>15</sup>Z. B.: StadtA Wasserburg a. Inn, CD 8, Film 9, Bild 1447; Bestand I, Stadtkammerrechnungen 1508, fol. 2v. Die sogen. „Wasserburger“ Katharinenlegende (München, Bayerisches Nationalmuseum) dürfte wohl der Salzburger Malerei zuzuordnen sein. Möglicherweise schmückte sie tatsächlich einmal einen Altar in einer der Wasserburger Kirchen, doch kann dies nicht mehr nachgewiesen werden.

Maler, den dortigen Hofkünstler Sigmund Gleismüller, gewandt. Im Folgenden soll für diese These der Beweis geführt werden; und da sich aus Attel keine Quellen erhalten haben, die eine solche Zuschreibung ermöglichen, sind die Beweise nur über das erhaltene Werk, bzw. dessen Reste, die sieben Tafelbilder, zu gewinnen. Bevor die Gemälde allerdings stilkritisch, inhaltlich und auch auf ikonographische Vorlieben und Besonderheiten des Malers bzw. des Entwerfers untersucht werden, soll der nur fragmentarisch erhaltene Altaraufsatz in seinem ursprünglichen Aufbau soweit als möglich rekonstruiert werden. Auf diese Weise lässt sich nicht nur eine Vorstellung vom einstigen Aussehen des Retabels gewinnen, sondern es ist dadurch auch möglich, dessen Nutzung als Hochaltar-Retabel der Klosterkirche von Attel aufzuzeigen.

Da zwei der 1803 von Dillis gefundenen Tafeln beidseitig bemalt waren, während drei nur einseitig Malereien, rückseitig jedoch Spuren von dort einst angebrachten Reliefs aufweisen (Abb. 8 und 16), rekonstruierte schon Gisela Goldberg ein zweifach wandelbares Altar-Retabel. Im gänzlich geschlossenem Zustand war anscheinend ein kurzer Passionszyklus zu sehen, der mit dem „Gebet am Ölberg“ (Abb. 6) begann. Trotz des nur kleinen Umfangs von einst vier Bildern zeigte das zweite erhaltene Gemälde dieser Folge das „Pfungstwunder“ (Abb. 7). Im einmal geöffneten Zustand zogen sich dann mit einst jeweils vier Bildern in zwei Registern übereinander Darstellungen aus den Viten der heiligen Katharina von Alexandrien (Abb. 3-5) und Johannes des Täufers (Abb. 1 u. 2) über die gesamte Breite des Retabel-Prospekts. Bei Öffnung des zweiten Flügelpaares erschien dann ein skulptural gestalteter Mittelschrein, der auf den rahmenden Flügelinnenseiten von vier als Reliefs gestalteten Szenen begleitet wurde.<sup>16</sup>

Im Allgemeinen ist dieser Rekonstruktion von Gisela Goldberg zuzustimmen. Allerdings muss in einem Punkt eine Korrektur vorgenommen werden: Entsprechend der abendländischen Lesegewohnheit ordnete Goldberg die Szenen des gänzlich geschlossenen Retabelzustands von oben links nach rechts unten an. Durch die rückseitige Bemalung dieser Tafeln kam so bei der ersten Wandlung die Folge der Katharinen-Szenen über denen der Johannes-Vita zu stehen. Damit ergab sich allerdings ein Problem: Der Täufer ist neben Christus selbst und Maria der einzige Heilige, dessen Geburt von einem Engel angekündigt wurde. Die Bibel sagt von ihm, dass unter denen, die von einer Frau geboren wurden, keiner größer ist

---

<sup>16</sup>GOLDBERG, Spätgotische Altartafeln (wie Anm. 11), 69ff.

als er (Mt. 11,11; Lk. 7, 28). Der Täufer ist dadurch nach Maria der Erste der Heiligen, der selbst über Petrus und erst recht über Katharina steht. Nur ein außerordentlicher Umstand könnte im Atteler Retabel eine Überordnung der hl. Katharina über den Täufer erklären. Deswegen wurde mehrfach vermutet, das Retabel sei einst auf einem der heiligen Katharina geweihten Altar aufgestellt gewesen.<sup>17</sup> Da allerdings die einzelnen Tafeln eine Breite von zirka 1,30 m aufweisen, ergäbe sich für das vollständige Retabel im geöffneten Zustand eine Gesamtbreite von über 5,50 m und wäre damit deutlich zu groß für die Aufstellung auf dem Altar einer Seitenkapelle. Im Kloster Attel selbst kämen so als einstiger Standort nur der Hochaltar im Mönchschor und der Kreuzaltar vor dem Lettner in Betracht. Für ein Kreuzaltar-Retabel wird dem Passionszyklus in den Atteler Bildfolgen jedoch ein zu geringer Raum zugestanden, so dass eine Aufstellung auf diesem Altar wenig wahrscheinlich ist. Die Atteler Klosterkirche und damit auch ihr Hochaltar waren im Mittelalter jedoch Maria und dem Erzengel Michael jedoch nicht der hl. Katharina geweiht.<sup>18</sup> Dem Argument, dass die Atteler Tafeln auch keinen Marien-Zyklus aufweisen und demnach ebenfalls kaum den Hauptaltar geschmückt haben können, wäre allerdings entgegenzuhalten, dass die einst mit Reliefs geschmückten Innenseiten des inneren Flügelpaars doch Marien-Szenen gezeigt haben könnten und sich dafür vielleicht sogar Hinweise in den Umrissen der für die Reliefs freigelassenen Flächen finden ließen. So könnte in den von Pressbrokaten umgebenen Freiflächen auf der Rückseite jener Tafel, die auf der Vorderseite den Katharinen-Disput zeigt, ein Engel und Maria am Betpult, also eine Verkündigungsszene, vermutet werden (Abb. 8). Mit einer Folge der Kindheit Christi oder des Marienlebens im gänzlich geöffneten Wandlungszustand käme das Atteler Retabel durchaus als Hochaltaraufsatz der Atteler Marien-Kirche in Betracht.

Sollten diese Überlegungen richtig sein, so existiert allerdings kein Grund mehr, der die Überordnung der hl. Katharina über den Täufer rechtfertigt, und die Katharinen-Folge des ersten Wandlungszustands müsste unterhalb der Johannes-Tafeln rekonstruiert werden (vgl. Schemazeichnung I). Dies legt auch der Erhaltungszustand der

---

<sup>17</sup>Volker LIEDKE, Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik Teil I: Von den Anfängen bis zum Pestjahr 1430 (= *Ars Bavariva* 17/18) 1980, S. 43f., 59. Friedrich FAHR u.a., Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert (Mus.-Kat.), 1984, 74f.

<sup>18</sup>Alfred KAISER, *Militia est vita hominis*. Ein Beitrag zur Ikonographie der ehemaligen Benediktinerstiftskirche Attel am Inn, in: *Heimat am Inn* 13 (1993) 89-134, bes. 94.

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| Die Predigt Johannes des Täufers (verloren)       | Die Taufe Christi   | möglicherweise: Johannes tadelt Herodes (verloren) | Das Gastmahl des Herodes                    |
| Der Disput der hl. Katharina mit Kaiser Maximinus | Der Disput der hl. Katharina mit den heidnischen Rhetoren | Die Enthauptung der hl. Katharina                  | Die Grablegung der hl. Katharina (verloren) |

Schema I: Rekonstruktion des Programms des Atteler Retabels bei geöffnetem äußeren Flügelpaar.

beiden Katharinen-Bilder mit dem Disput (Abb. 4) und der Enthauptung der Heiligen (Abb. 5) nahe, die die am schlechtesten erhaltenen Tafeln der Atteler Bildergruppe darstellen. Im unteren Register auf den Außenseiten der inneren Wandelflügel und damit nur von der Predella etwas emporgehoben, hätten sich diese beiden Gemälde fast unmittelbar über der Altar-Mensa und so am nächsten zu den heißen und rußenden Flammen der dort aufgestellten Kerzen befunden, was die Schäden an diesen Tafeln erklären würde.

Mit einem solchen Austausch der Heiligen-Register im ersten Wandlungszustand müssten auch die auf den Außenseiten der äußeren Tafeln befindlichen Darstellungen ihre Position in der Rekonstruktion ändern: Unten links käme die Ölberg-Szene zu stehen und das „Pfingstwunder“ oben rechts (Vgl. Schemazeichnung II). Eine solche, unserem textual geprägten, abendländischen Leseverständnis

|                             |                   |
|-----------------------------|-------------------|
| (verloren)                  | Das Pfingstwunder |
| Das Gebet Christi am Ölberg | (verloren)        |

widersprechende Abfolge stellt allerdings für das Mittelalter keine unübliche Anordnung der Bildszenen dar. Vielmehr finden sich gerade bei großen Hochaltar-Retabeln des 15. Jahrhunderts häufiger Lesefolgen von unten nach oben: Es sei hier auf das 1444/45 von dem Münchner Maler Gabriel Angler d. Ä. geschaffene Hochaltar-Retabel der Klosterkirche von Te-

Schema II: Das (erhaltene) Programm des Atteler Retabels bei geschlossenen Flügeln.

gernsee, die sogenannte Tegernseer Tabula Magna, verwiesen. Auch dort verläuft der Passionszyklus von unten nach oben.<sup>19</sup>

Dass die in Attel 1803 aufgefundenen Tafelbilder tatsächlich eine direkte Beziehung zum Kloster besitzen und nicht erst lange nach ihrem Entstehen dorthin gelangten, lässt sich auch an ihrem Bildprogramm und dessen Formulierungen aufzeigen.

Die erste erhaltene Tafel der Johannes-Folge zeigt die „Taufe Christi“ (Abb. 1). Bei der Figurenkomposition mit dem mittig im Wasser stehenden Jesus, der von dem knienden Johannes links und von einem Engel rechts gerahmt wird, hat sich der Entwerfer dieser Tafel weitgehend an einem in den frühen 1470er Jahren entstandenen Stich von Martin Schongauer orientiert (Abb. 9).<sup>20</sup> In der Detailgestaltung, wie auch in der malerischen Umsetzung werden allerdings durchaus eigenständige Abwandlungen vorgenommen. Dies betrifft zum einen die Figurentypen: Der Maler der Atteler Johannes-Tafel gibt seinen Akteuren ganz eigene Physiognomien. So zeigt das Gesicht des Täufers eine fleischige Nase, begleitet von zwei großen mandelförmig geschwungenen Augen mit dunkelblauen Pupillen. Minutiös sind die Augenlider in mehreren dünnen Pinselstrichen von hellen und dunklen Fleischfarben gebildet, wobei die Ausbuchtungen um die Tränendrüsen in sanftem Schwung mit einbezogen werden. Wie in leichter Verärgerung sind die Augenbrauen zusammengezogen und die Stirn ist mit feinen, nebeneinandergelegten Pinselstrichen in Falten gelegt. Der leicht mürrische Gesichtsausdruck erinnert in etwas zurückgenommener Form an die grimmig dreinschauenden Heiligen des etwa eine Generation älteren Meisters der Pollinger Tafeln (Abb. 10).

Den auffälligsten Unterschied zur schongauerschen Stich-Vorlage stellt jedoch das detailliert geschilderte Umfeld der Handlung dar. Den Hintergrund bildet eine weite, sich in die Tiefe hinein verblauende Landschaft. Am Ufer des Jordans stehen in den Obergeschossen holzverschaltete Häuser mit flachen Satteldächern, wie sie für die Alpen und den Voralpenraum typisch sind. Auch wenn es sich dabei nicht um die Hausformen der Inn-Salzach-Gegend handelt, könnte man sich fragen, ob nicht das milchige, blau-grüne Wasser des Jordan auf den Inn anspielen soll, über dessen Ufern sich das Kloster Attel und damit einst auch das Hochaltar-Retabel erhob, aus dem diese Tafel stammt.

<sup>19</sup>Vgl.: Helmut MÖHRING, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 bis 1450*, 1997, bes. 33-40.

<sup>20</sup>Zur Datierung des weitaus größten Teils des schongauerschen Stich-Werkes in den Anfang der 1470er Jahre vgl.: Stephan KEMPERDICK, *Martin Schongauer*, 2004, 36-41.

Die Ufer des Flusses, in dem die Taufe Christi vollzogen wird, sind von einer Vielzahl von Pflanzen bewachsen, die sich meist exakt bestimmen lassen. Es handelt sich hierbei nicht nur um die häufig dargestellten Akelei- und Erdbeer-Pflanzen, sondern auch um Springkraut, Bach-Ehrenpreis oder den braunen Fruchtstand eines Sauerampfers. Dazwischen beleben Tiere das Bild, wie ein Distelfink, ein Kiebitz, eine Seeschwalbe oder ein Grasfrosch. Der Maler dieser Tafel beweist sich damit als sehr genauer Schilderer seiner Umwelt, der sich allem Anschein nach bei Tieren und Pflanzen tiefer gehenden Naturstudien widmete.

Die interessanteste und bedeutendste Tafel aus der Atteler Gruppe, stellt die folgende Szene der Johannes-Legende, das Martyrium des Täufers dar (Abb. 2).

Der Blick geht in einen kastenförmigen Innenraum mit ungeschmückten, olivgrünen Wänden. Der geflieste Fußboden sowie die Stufen der rechts stehenden Kredenz mit den goldglänzenden Pokalen sind erstaunlicherweise fluchtpunktperspektivisch ausgerichtet. Es dürfte sich hierbei um eine der frühesten Fluchtpunkt-Konstruktionen nördlich der Alpen handeln. Allerdings ordnen sich nicht alle Orthogonalen diesem Konstruktionsprinzip unter. Der Tisch bleibt hiervon ausgenommen. Dem Entwerfer scheinen also nur die Grundzüge der Fluchtpunkt-Perspektive bekannt gewesen zu sein. Die Verbindungen in der Raumkonstruktion des Bildes zur italienischen Kunst gehen aber weiter: So zielen die äußeren orthogonalen Fluchtlinien des Fußbodens - zumindest unten rechts - genau in die Bild-Ecke. Es entsteht dadurch der Eindruck eines Kastenraumes, der das gesamte Bildfeld einnimmt und von dem nur die vordere Wand weggenommen scheint, um so in ihn Einblick zu gewähren. Diese Raumkonstruktion ist, wie Erwin Panofsky nachweist, typisch für Italien und platziert den Betrachter vor dem Bildraum ohne ihn ins Bild-Geschehen einzubeziehen.<sup>21</sup>

Um die in die Bildtiefe fluchtende Festtafel sind in pyramidaler Komposition die Hofgesellschaft des Herodes und die Geschehnisse um den Tod des Täufers angeordnet: Für die nordalpine Bildtradition der Johannes-Vita werden in ungewöhnlicher Weise sowohl die Szene der Hinrichtung des Heiligen, als auch die Darbringung seines Hauptes an Herodias miteinander kombiniert. Üblich wäre die räumliche Trennung beider Szenen, wie in der Johannes-Tafel

---

<sup>21</sup>Erwin PANOFSKY, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, übers. u. hrsg. v. Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2001, 15.

des Rogier van der Weyden (Abb. 11). Dort legt im Bildvordergrund der Henker Salome den abgeschlagenen Kopf des Johannes auf die Silberschale, und in einer Simultandarstellung weit im Hintergrund bringt die Prinzessin die Schüssel ihrer Mutter Herodias dar. In der Atteler Tafel liegt hingegen vorne rechts der kopflose Rumpf des Heiligen; über ihm steht der Henker, der sein Schwert gerade in die Scheide versenkt. Direkt daneben ist elegant gekleidet Salome zu erkennen. Der Schnitt des grünen Gewandes mit der breiten Hermelinverbrämung am Rock entspricht einer gegen Ende der 1460er Jahre am burgundischen Hof aufgekommenen Mode.<sup>22</sup> Die Stieftochter des Herodes befehligt einen Diener vor sich, die Schüssel mit dem Haupt des Heiligen auf die Festtafel zu stellen. Dass ein Diener die Schüssel an die Tafel des Herodes bringt, ist eigentlich eine für Italien typische Bildformulierung dieser Szene der Johannes-Legende. Zurück geht sie auf Giotto und seine Darstellung dieser Begebenheit in der Peruzzi-Kapelle von Santa-Croce in Florenz (Abb. 12).<sup>23</sup> Nördlich der Alpen - sowohl in der deutschen, wie in der niederländischen Malerei - wäre eigentlich zu erwarten, dass Salome selbst niederkniend die Schüssel mit dem Täuferhaupt auf die Festtafel vor ihre Mutter stellt (Vgl. Abb. 11). Im Atteler Gemälde findet sich jedoch ein aus der italienischen Bildtradition abgeleiteter Diener.

An der Spitze der Figuren-Komposition thront frontal gegeben Herodes. Er ist mit einer Pelzkappe, einem samtig schimmernden Untergewand und einem pelzgesäumten Brokat-Tappert gekleidet. Das Granatapfelmuster des Tapperts ist dabei in die noch flüssigen Mal-schichten eingekratzt worden, so dass es bei einem seitlichen Lichteinfall zu einem silbrigen Schimmer kommt, der dem gemalten Kleidungsstück den Glanz eines schweren Brokatstoffs verleiht. Hinterfangen wird der Vierfürst von einem ganz ähnlich gestalteten brokatenen Ehrentuch, das ihn als Herrscher auszuzeichnen scheint. Allerdings wird diese herrscherliche Stellung des Herodes in mehrfacher Weise karikiert. So sitzt er an der Schmalseite des Tisches, während die Ehrenposition an einer Festtafel nach damaligen Brauch die Breitseite darstellte. Dort ist er auch bei Rogier van der Weyden in der Berliner Johannes-Tafel gezeigt (Abb. 11). Was man an diesem Vergleichsbeispiel auch erkennen kann: Herodes sitzt als regierender Herrscher zur Rechten der Herodias, sie ihm zur Linken. In Attel ist er zu ihrer Linken, ihr untergeordnet platziert. Auch

<sup>22</sup>Erika THIEL, *Geschichte des Kostüms*, 1980, 146.

<sup>23</sup>Kerstin MERKEL, *Salome. Ikonographie im Wandel*, 1990, 30.

der Ehrenvorhang hinter Herodes gilt nicht wirklich seiner Person. Er ist vielmehr leicht seitlich aus der Mittelachse des Brokatvorhangs gerückt. In der Mittelachse des Ehrentuches befindet sich hingegen - etwas tiefer zu sehen - das abgeschlagene Haupt des Täufers. Dieses wird durch das Ehrentuch nobilitiert und als eigentliches Bildzentrum hervorgehoben. Diese subtile Betonung des Johannes-Hauptes gibt einen deutlichen Hinweis, dass es sich bei dieser Tafel um einen Rest des ehemaligen Hochaltar-Aufsatzes der Klosterkirche von Attel handeln muss. Denn die Hauptreliquie des Klosters war ein seltener Partikel vom Schädel Johannes des Täufers.<sup>24</sup> Die Atteler Tafel würde in ihrer Bildformulierung vom irdischen Ende des Heiligen die Hauptreliquie des Klosters zum Zentrum des Bildes machen. Deswegen wählte man als Thema des Bildes auch nicht die Enthauptung des Täufers, die selbstverständlich thematisiert, aber mit dem Henker ganz rechts eher an den Rand gedrängt erscheint. Es wird nicht der Augenblick gezeigt, in dem der Henker das Haupt am Schopf gepackt der Salome in die Schüssel legt, sondern wie das abgeschlagene Haupt schon in der Schüssel ruht und auf dem Tisch des Herodes dargebracht wird. Im Spätmittelalter hatte sich die Bildform der sogenannten Johannesschüssel entwickelt, bei der aus dem erzählerischen Kontext gelöst allein das Haupt des Täufers meist als Plastik den Betrachter zur Meditation anregen sollte. Solche skulpturalen Johannes-Schüsseln besaßen häufig auch Fächer für Reliquien.<sup>25</sup> Vielleicht wurde die Atteler Johannes-Reliquie im 15. Jahrhundert auch in einer solchen Skulptur der Johannes-Schüssel aufbewahrt, die dann zu den entsprechenden Festtagen vom Priester oder von einem Messdiener auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde, ähnlich wie das im Gemälde durch den Diener der Salome geschieht, der die Schüssel auf die Festtafel des Herodes niedersetzt.

Herodias sitzt im Profil gegeben rechts an der Breitseite, und damit in der Ehrenposition des Tisches. Bekleidet ist sie mit einem seidig-schimmernden, pelzbesetzten Surcot - ein Kleidungsstück der burgundischen Hofmode. An ihren Schultern sieht man noch den Ansatz eines langen Schultermantels, der - hier nicht zu sehen - in einer Schleppe enden dürfte. Solche Schultermäntel standen nach dem burgundischen Hofzeremoniell nur Fürstinnen zu,<sup>26</sup> und tat-

<sup>24</sup>Martin von DEUTINGER (Hg.), *Die älteren Matrikel des Bistums Freising Bd. I*, München 1849, 198.

<sup>25</sup>Hella ARNDT - Renate KROOS, *Zur Ikonographie der Johannesschüssel*, in: *Aachener Kunstblätter* 38 (1969) 243-328.

<sup>26</sup>Vgl. THIEL (wie Anm. 22).

sächlich trägt in diesem Bild nur Herodias, nicht aber ihre Tochter Salome einen solchen Schultermantel. Zudem wird Herodias durch eine Krone ausgezeichnet, während der eigentliche Herrscher - Herodes - keine Krone trägt. Die Herrscher-Ikonographie der Herodias wird aber noch weiter geführt. Der auffällig als Rückenfigur vor die Tafel platzierte Höfling rahmt Herodias zur Rechten, wie sie Herodes auf der gegenüberliegenden Schmalseite des Tisches zur Linken rahmt. In der Ausrichtung auf das ihr von rechts gereichte Johannes-Haupt wird sie damit wie in der mittelalterlichen Herrscher-Ikonographie beidseitig von „Gefolgsleuten“ begleitet.<sup>27</sup> Herodes wird damit zum Vasall der Herodias degradiert. Sie ist die eigentliche Herrscherin. Allerdings wird Herodias letztlich eine korrekte Herrscher-Präsentation doch verweigert und damit ihre Macht als unrechtmäßig, der göttlichen Ordnung widersprechend kommentiert. Im Mittelalter sind Herrscher in repräsentativen Darstellungen, immer frontal gezeigt. Herodias ist demgegenüber um 90 Grad ins Profil gewendet. Die Frontaldarstellung bleibt doch dem eigentlichen, wenn auch machtlosen König Herodes vorbehalten.

Vorne rechts beobachten zwei Höflinge das grausige Geschehen. Der vordere der Beiden, mit dem kurzen, seidigschimmernden Cape, den von den Schultern an geschlitzten Ärmeln und den spitzen Schnabelschuhen, ist in dieser modischen Erscheinung einer Kaltnadelradierung des ab zirka 1465/70 am Mittelrhein tätigen „Meisters des Hausbuchs“ entlehnt.<sup>28</sup> Die Grundidee der Zweiergruppe, von denen der vordere kaltblütig das Ende des Täufers betrachtet, während sein Nebenmann ihn beunruhigt am Arm fasst, entstammt hingegen der italienischen Kunst. In Bildern des Trecento und Quattrocento sind diese beiden Beobachter häufiger in Heiligenmartyrien zu finden, die in ihrer Gefühllosigkeit bzw. Beunruhigung, konträre emotionale Reaktionen auf das Geschehen verbildlichen. Der Ursprung des Motivs liegt wieder bei Giotto und seiner Darstellung des Herodes-Gastmahls in der Peruzzi-Kappelle von Santa-Croce (Abb. 12): Rechts der Festtafel stehen zwei mit Tüchern als Diener gekennzeichnete Figuren, von denen der vordere mit verschränkten Armen teilnahmslos auf das abgeschlagene Haupt des Täufers blickt, während sein Hintermann ihn am Arm packt und auf das Geschehen anzusprechen scheint. In der für Giotto typischen voluminösen Körperbildung, in langen Gewändern,

<sup>27</sup>Vgl. z. B. die Herrscher-Darstellungen ottonischer Prachthandschriften mit dem frontal thronenden Kaiser, den links und rechts weltliche wie geistliche Gefolgsleute begleiten.

<sup>28</sup>„Der Jüngling und der Tod“ (L. 53; Amsterdam: Rijksprentenkabinet des Rijksmuseums)

zeigen diese Figuren stilistisch keine Verbindung zu den schlanken, grazil bewegten Höflingen vorne links in der Atteler Tafel mit dem „Gastmahl des Herodes“. In Körperproportion und -ideal stehen diese deutlich in der Nachfolge von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts. Motivisch jedoch bilden die beiden Dienerfiguren in Giotto's Florentiner Wandbild den Ursprung dieser Zweiergruppe. Ebenfalls aus der italienischen Kunst stammt der schon angesprochene mittig in Rückenansicht platzierte Höfling. Solche mittig stehenden Rückenfiguren gab es nördlich der Alpen zwar schon vor dem Atteler Retabel. Aber bei diesen nordalpinen Beispielen vermitteln die Rückenfiguren dem Betrachter den Eindruck, er sei Teil der Gruppe, und einer der anderen stehe nur zufällig vor ihm.<sup>29</sup> Italienische Rückenfiguren definieren hingegen den Abschluss des Bildraums nach vorne.<sup>30</sup> Ähnlich verhält es sich auch hier bei dem Höfling in Attel: Mit seinen leicht gespreizten Armen wirkt er eher wie eine Barriere. Wie die schon angesprochene italienische Kastenraum-Konstruktion dieses Gemäldes, die den Betrachter vor dem Bild platziert und ihn nicht ins Bild einbezieht, verhindert auch diese Rückenfigur - in italienischer Manier - die Integration des Betrachter ins Bildgeschehen. Dies ist wohl im Wesentlichen auch inhaltlich begründet, denn der Gläubige vor der Tafel sollte auch nicht Teil des dargestellten, gegeneinander intrigierenden, rach- und mord-süchtigen herodianischen Hofes werden.

Ganz anders sieht dies bei dem Bild aus, das sich einst auf der Rück-, d. h. der Außenseite dieser Tafel befand: „Das Pfingstwunder“ (Abb. 7). Mittig thront frontal Maria, umgeben von den zwölf Aposteln, die in verschiedenen Haltungen und unterschiedlichsten Kleidungen geschildert werden. Zwar haben wir auch hier einen relativ schmucklosen, olivgrünen Kastenraum, aber die Seitenwände werden von den seitlichen Bildkanten überschritten, so dass der Fußboden weiter vorreicht und sich auf den Betrachter zuschiebt. Diese imaginäre Fortführung des Bildraumes in den Betrachterraum legt Panofsky als eine typisch niederländische Bildkonstruktion dar, mit der der Betrachter ins Bild integriert wird.<sup>31</sup> Im Gegensatz zur Tafel des Herodes-Gastmahls, in der dieser ein außenstehender Zuschauer bleiben soll, wird er hier in die Gemeinschaft der Heiligen aufgenommen. Der Entwerfer der Atteler Tafeln versteht es also,

<sup>29</sup>Vgl. Martin Schongauer: „Die Grablegung Christi“ (L. 18).

<sup>30</sup>Margarethe KOCH, Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis Giotto, 1965, 61; Theodor HETZER, Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst, 1941, 25f.

<sup>31</sup>PANOFSKY, Altniederländische Malerei 2001 (wie Anm. 21), 15.

über unterschiedliche Raum- und Figurenkompositionen den Betrachter sowohl ins Bildgeschehen einzubeziehen, als auch ihn - wenn nötig - davon zu distanzieren.

Der heute noch aus drei seiner einst vier Bildern bestehende Katharinen-Zyklus des Atteler Retabels setzte auf der Innenseite des linken, äußeren Flügels mit einer Szene ein, die bisher nicht recht gedeutet werden konnte (Abb. 3). In einem Kastenraum mit rückseitigem, absidialem Abschluss ist leicht links der Mitte die Heilige zu sehen, zwei Büttel umstehen sie. Rechts ist ein eher jugendlich gegebener Herrscher mit kurzem, dunklem Bart gezeigt, der von mehreren Gefolgsleuten umgeben ist. Von den zehn dargestellten Personen handelt es sich bei fünf bis sechs um Höflinge, die eigentlich für die Bildaussage nicht wirklich notwendig zu sein scheinen. Trotz der beiden Büttel hinter Katharina kann es sich bei dieser Darstellung nicht um die Verurteilung der Heiligen handeln, denn dieses Bild ist das erste des Zyklus; der Disput Katharinas mit den heidnischen Philosophen, dessen triumphaler Ausgang für die Heilige ihre Verurteilung zur Folge hatte, ist jedoch erst in der nächsten Tafel gezeigt. Die meisten Katharinen-Zyklen des Spätmittelalters beginnen mit einer Szene die als „Katharina verweigert den Götzendienst“ bezeichnet wird. Doch fehlt in der Atteler Tafel das für dieses Bildthema obligatorische Götzenbild, das Katharina verehren soll. Laut der Katharinen-Vita der *Legenda Aurea* des Jacopo de Voragine, die im Spätmittelalter die bekannteste literarische Fassung der Legende darstellte, kam es allerdings gar nicht dazu, dass Katharina den Götzen opfern sollte und sie dies verweigerte. Zwar berichtet Jacopo de Voragine, dass die Christen in Alexandria zum Opfer gezwungen werden sollten, aber die zypriotische Prinzessin Katharina zählte man anscheinend nicht zu den Christen. Sie macht sich vielmehr aus eigenem Antrieb zum Kaiser auf und - so Jacopo de Voragine weiter - trat „kühnlich vor den Kaiser und sprach, es ziemte deiner Würdigkeit wohl und die Vernunft riete es, dass ich dir meinen Gruß entböte, wäre es, dass du den Schöpfer des Himmels erkennst und dein Herz zögest von den falschen Abgöttern. Und stand vor des Tempels Tür und hub an, durch unterschiedliche Schlüsse der Syllogismen, allegorisch und metaphorisch, dialektisch und mystisch mit dem Kaiser mancherlei Ding zu disputieren. (...) Darnach sprach sie gar weislich von der Menschwerdung des Sohnes, dass der Kaiser erschrak, und mochte hierzu nichts antworten.“<sup>32</sup>

<sup>32</sup>Zitiert nach: JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea*, hrsg. u. übersetzt von Richard Benz, (11. Auflage) 1993, 918f.

Mit diesem Blick auf den Legendentext darf die Darstellung der ersten Atteler Katharinen-Tafel wohl als „Disput der heiligen Katharina mit Kaiser Maximinus“ betitelt werden, an dem sich auch die Höflinge des Kaisers beteiligen, sei es lautstark, wie jener Rotbärtige rechts hinten, oder in ruhigem, vertieften Austausch wie die beiden rechts, die wohl als Vorbild für den Betrachter dienen und ihn auffordern sollen, sich an diesem Disput zu beteiligen.

Vor allem an diesen beiden seitlich stehenden Höflingen zeigt sich erneut eine besondere Vorliebe des Malers für phantastische und prunkvolle Kostüme, die er in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Stofflichkeit darzustellen sucht. So zeigt sich der rote Umhang des jüngeren Disputanten als seidig schimmernder Satin, während sein älteres Gegenüber einen ärmellosen, pelzgesäumten Mantel aus Samt und darunter ein weitärmeliges, seidenes Hemd trägt. In eleganter Geste hält letzterer zudem einen Stock, der jedoch weniger wie eine Gehhilfe als vielmehr wie ein modisches Accessoire wirkt. Tatsächlich scheinen Gehstöcke eine burgundische Modeerscheinung im und um das mittlere Drittel des 15. Jahrhunderts gewesen zu sein, die oft von Figuren auf niederländischen Gemälden dieser Zeit gehalten werden.<sup>33</sup>

Da der Kaiser laut Jacopo de Voragine der Heiligen keine Argumente entgegensetzen vermochte, er sie andererseits wegen ihrer Schönheit nicht hinrichten lassen wollte, berief er 50 heidnische Philosophen oder Rhetoren, die mit der Überzeugungskraft ihrer Worte die Heilige von ihrem Glauben abbringen sollten.<sup>34</sup>

Dieses Streitgespräch der heiligen Katharina mit den heidnischen Philosophen zeigt die folgende Tafel des Atteler Katharinen-Zyklus (Abb. 4): Ort des Disputes ist ein steil in die Tiefe flüchtender Raum, der leicht nach links aus der Mittelachse des Bildes gerückt ist. Die rechte Seitenwand ist großflächig durchbrochen und gibt den Blick frei auf die folgende, simultan dargestellte Szene der Heiligen-Vita: Da Katharina im Disput die überzeugenderen Argumente vorbringen konnte, ließen sich die Philosophen zum Christentum bekehren und erleiden hier ihr Martyrium in den Flammen. Als Vorbild für diese Kombination des Disputes mit dem Feuertod der Rhetoren in einem seitlichen Ausblick diente Masolinos Darstellung derselben Geschehnisse in dessen Katharinen-Zyklus in San Clemente in Rom. Der Bayer verzichtete allerdings auf die strenge geo-

<sup>33</sup>Vgl. v.a. Dirk Bouts d. Ä.: Die Löwener Gerechtigkeitsbilder („Die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III.“, Brüssel; Koninklijke Museum voor Schone Kunsten); Erasmus-Triptychon (Löwen; St.-Pieterskerk), Abendmahlstriptychon (Löwen; St.-Pieterskerk) u.a.

<sup>34</sup>JACOPO DE VORAGINE, *Legenda Aurea* (wie Anm. 32), 919 ff.

metrische Ordnung des Italieners und ließ im Zentrum des Disputes nicht den Kaiser, sondern die heilige Katharina thronen. Ähnlich wie im „Gastmahl des Herodes“ eine geometrische, pyramidale Figurenanordnung genutzt wurde, um die Raumtiefe mittels der dargestellten Personen zu erschließen, werden hier zum selben Zweck die Philosophen kreisförmig vor und um Katharina gruppiert. Die drei vorderen Teilnehmer der Disputation werden dabei weitgehend als Rückenfiguren gegeben: Der linke ist im verlorenen Profil gezeigt und sitzt auf einem Faldistorium, einem Faltstuhl, während die beiden anderen gemeinsam auf einer hölzernen Bank mit Rückenlehne platziert sind und miteinander diskutieren. Die Vorlage für diese Figurengruppierung scheint das Wiener Schotten-Retabel von 1469 abgegeben zu haben und die dortige Darstellung des „Letzten Abendmahls“ mit den drei von hinten gezeigten Jüngern in ihrer Anordnung auf einem Hocker links und zu zweit auf einer Bank rechts. Im Gegensatz zu der dem Betrachter den Zutritt verwehrenden Figur des Höflings in der Tafel mit dem „Gastmahl des Herodes“ (Abb. 2) ist die Abschottung des Bildes durch die drei vorne sitzenden Rhetoren durch ihre auseinandergerückte Anordnung weit geringer. Über ihre Schultern hinweg wird der Betrachter in die Runde der Philosophen und Katharinas aufgenommen und damit gleichsam zur Teilnahme an dem laufenden Disput über den wahren Glauben aufgefordert.

Die Figur des linken Rhetors auf dem Faldistorium kann schließlich sogar zu einer Eingrenzung des Entstehungszeitraums des Atteler Retabels genutzt werden, denn diese Gestalt diente in dem 1482 datierten Retabel von Gelbersdorf als Vorlage für den heiligen Josef in der dortigen Darstellung der heiligen Sippe (Abb. 13). Die seltsame Einfügung des Ziehvaters Jesu als seitliche Rückenfigur gegenüber der sonst geschlossenen Gruppe der übrigen Familienangehörigen und auch das ungewöhnliche, antikische Sitzmöbel beweisen, dass der Meister des Gelbersdorfer Retabels die Figur aus Attel als Vorlage nahm und die Rezeptionsfolge nicht umgekehrt von Gelbersdorf auf Attel verlief. Das Retabel von Gelbersdorf liefert so mit seiner Datierung einen terminus ante quem für die Atteler Tafeln. Das Hochaltar-Retabel von Attel muss vor 1482 entstanden sein.

Eine Besonderheit der Atteler Tafel mit dem Katharinen-Disput stellt der Kaiser dar, der links in einer Fensternische dem Streitgespräch beiwohnt: Mit seiner Bügelkrone ist er eindeutig als Kaiser zu identifizieren. Im Gegensatz zur ersten Katharinen-Tafel ist dieser hier jedoch als alter Mann mit langem, weißen Bart wiedergegeben, der mit seiner Hakennase und dem grimmigen Gesichtsaus-

druck noch stärker als der Johannes in der „Taufe Christi“ (Abb. 1) an die grimmigen Alt-Männer-Figuren in der Werkgruppe um die Pollinger Tafeln erinnert (Vgl. Abb. 10). Diese Differenzen in den Kaiser-Darstellungen des Katharinen-Zyklus geben erste Hinweise darauf, dass an der Ausführung der Atteler Tafeln, aber anscheinend auch bei deren Entwurf mehrere Maler beteiligt waren. Während die beiden Johannes-Tafeln weitgehend von einem Maler ausgeführt wurden, zeigen sich innerhalb der Katharinen-Tafeln die Handschriften mehrerer Beteiligter.<sup>35</sup> Der Meister, der den Auftrag für das Hochaltar-Retabel der Klosterkirche von Attel erhalten hatte, besaß demnach eine große Werkstatt mit vielen Gesellen.

Ungewöhnlicherweise wird nach dem „Disput der heiligen Katharina mit den heidnischen Rhetoren“ nicht das durch einen von Gott gesandten Feuerhagel vereitelte Radmartyrium dargestellt, das sonst in keinem Zyklus des Katharinen-Lebens fehlt. Ohne Fehlstelle in der Retabel-Rekonstruktion folgte in Attel die „Enthauptung der heiligen Katharina“ (Abb. 5). Nur unter dem stoffreich ausgebreiteten Rock der in der Bildmitte der Tafel knienden Heiligen sieht man das zerbrochene Rad, das auf den vorangegangenen, gescheiterten Hinrichtungsversuch verweist.

Links und rechts der zentralen Gruppe der Heiligen und des zum tödlichen Schwertstreich ausholenden Henkers beobachtet eine große Anzahl von Personen das Geschehen. Auch bei diesen ergeht sich der Entwerfer der Tafel in der Schilderung modischer Kleider und rechts hält ein Zuschauer in lässiger Eleganz einen Gehstock. In der weiten, in die Tiefe hinein nuancenreich verblauten Landschaft des Hintergrundes erkennt man über einem milchig-blau-grünen Fluss eine ummauerte Kirche. Möglicherweise soll dies das über dem Inn gelegene Kloster Attel darstellen. Aber um eine Abbildung der spätmittelalterlichen Klosteranlage handelt es sich nicht, denn die Klosterkirche von Attel hat nie - wie hier gezeigt - eine Doppelturm-Fassade besessen.<sup>36</sup>

Die vierte und letzte Tafel des Katharinen-Zyklus, die sich einst ganz rechts auf der Innenseite des äußeren Wandelflügels befand, ist

---

<sup>35</sup>Zur genauen Handschriften-Unterscheidung innerhalb der Atteler Tafeln vgl.: STATNIK, Sigmund Gleismüller (wie Anm. 11).

<sup>36</sup>Zum spätmittelalterlichen Aussehen der Klosteranlage von Attel vgl.: MICHAEL WE-NING, *Historico-Topographica descriptio. Das ist: Beschreibung deß Churfürsten und Herzogthums Ober- und Nidern Bayrn etc. Theil 1: Das Renntambt München, 1701, Blatt 222 (Kloster Attel).*

verloren. Als letzte Szene der Vita kann diese aber nach der Enthauptung der Heiligen nur deren Grablegung auf dem Berg Sinai gezeigt haben.

Das letzte erhaltene, noch zu besprechende Bild des Atteler Retabels, das einst im gänzlich geschlossenen Zustand des Altaraufsatzes zu sehen war, zeigt groß im Vordergrund das „Gebet Christi am Ölberg“ (Abb. 6). Nach links gewandt, nimmt Jesus in gefasster Ruhe den von einem Engel von links oben herangetragenen Kelch entgegen. Auch hier wird auf jede Dramatik verzichtet. Die Todesangst Christi wird nicht thematisiert; es herrscht wieder eine würdevoll gemessene Aktion vor. Eleganz bestimmt auch die Haltung der rechts schlafenden Apostel, und bei Petrus versah der Maler dessen Kleid mit aufgebauschten Ärmelansätzen, den sogenannten *Ma-hoîtres* der zeitgenössischen burgundischen Hofroben. Auf diese Weise erhalten selbst die Gewandungen der Apostel eine modische Note.

In Mittelgrund des Gartens Gethsemane ist als Simultan-Darstellung die Gefangennahme Christi zu erkennen, bei der allerdings mit der geziert-tänzerisch wirkenden Geste des schlagenden Schergen ebenfalls nur bedingt dramatische Akzente gesetzt werden. Hinterfangen sind die beiden Passionsszenen von einer weiten Landschaft mit drei hintereinander versetzt abgestaffelten Bergen und der dazwischen eingebetteten Stadt Jerusalem.

Bei der Katharinen-Folge konnte im Abgleich der Fehlstelle im Zyklus mit der Heiligen-Legende die letzte fehlende Szene rekonstruiert werden. Hier im geschlossenen Wandlungszustand ist dies nicht möglich. Zwischen dem „Gebet am Ölberg“ und dem „Pfingstwunder“ ließen sich zu viele mögliche Szenen der Passion einfügen, um definitive Aussagen machen zu können. Bei der ebenfalls nur zur Hälfte erhaltenen Johannes-Folge des Atteler Retabels lassen sich jedoch einige Überlegungen anstellen: Denn mit der Johannes-Legende Rueland Frueauf d. J., die sich heute im Stift Klosterneuburg bei Wien befindet und der vierteiligen Johannes-Folge des Schwabacher Hochaltars haben sich zwei Johannes-Zyklen erhalten, die sich mehrfach motivisch wie kompositionell auf die Atteler Johannes-Bilder beziehen. So findet sich im Schwabacher Hochaltar von 1508 beim Herodes-Gastmahls der mittig platzierte, in Rückenansicht gegebene Page wieder, wenn auch hier der neuesten Mode entsprechend gekleidet. Die hölzerne Bank vor der Fest-Tafel zitiert überdies jene Bank auf der im Atteler Disput der heili-

gen Katharina zwei Rhetoren sitzen. Auch die Zuordnung des Herodes und der Herodias übers Eck rezipiert - wenn auch jetzt seitenverkehrt - die letzte Atteler Johannes-Tafel.

Nun enthält sowohl die Johannes-Folge in Klosterneuburg wie in Schwabach eine Darstellung der „Predigt Johannes des Täufers“, bei denen der Heilige links durch einen in die Tiefe geführten Wasserlauf von der Gruppe seiner Zuhörer rechts getrennt wird. Man darf deswegen ein gemeinsames Vorbild rekonstruieren, das - wie die anderen Übernahmen aus dem Atteler Retabel vermuten lassen - wohl ebenfalls hier zu suchen ist. Dementsprechend dürfte die erste Tafel des Johannes-Zyklus in Attel eine Predigt des Täufers gezeigt haben.

Daraus ergibt sich aber eine erstaunliche Übereinstimmung mit der Katharinen-Folge. Diese fiel durch die Betonung der Heiligen als Lehrende auf. So wurde nicht nur das Streitgespräch mit den heidnischen Rhetoren dargestellt, sondern auch der Disput Katharinas mit dem Kaiser, eine sonst nie wieder verbildlichte Szene der Vita. Hingegen wurde auf das durch ein Wunder vereitelte Radmartyrium verzichtet - ebenfalls einmalig für einen Katharinen-Zyklus. Nun findet sich mit der Rekonstruktion der verlorenen Johannes-Predigt auch in der Bildfolge des Täufers eine Darstellung, in der der Heilige - wie Katharina gegenüber den Rhetoren - einer größeren Menschenmenge das Wort Gottes verkündet. Sollte möglicherweise auch die Szene, in der Katharina ihren Glauben gegenüber dem Kaiser, d. h. gegenüber einer einzelnen Person, wortgewaltig vertritt, ein Gegenstück im Johannes-Zyklus besessen haben? Dafür käme in der Vita des Täufers gut jene Episode in Betracht, in der Johannes Herodes wegen seiner inzestuösen Beziehung zu Herodias zurechtweist.

Auch wenn diese Rekonstruktion der letzten fehlenden Szene der Atteler Johannes-Folge Hypothese bleiben muss, hatte das Bildprogramm des nur fragmentarisch erhaltenen Retabels aus Attel mit der zweimal disputierenden Katharina und dem predigenden Johannes eine erstaunlich intellektuelle Akzentsetzung auf die Predigt und den diskursiven Austausch. Wundertaten werden hingegen nicht dargestellt. Die beiden Heiligen zeichnen sich vielmehr dadurch aus, dass sie ihren Glauben mit dem Wort verstandesmäßig-argumentativ verbreiten und vertreten.

Das Kloster Attel hatte sich 1452 der Melker Kloster-Reform angeschlossen,<sup>37</sup> die dem mönchischen Sittenverfall entgegentreten wollte und dabei auf der Überlegung basierte, dass der Mönch nur die Regeln einhält, deren Sinn er versteht. Deswegen besitzt die Melker Reform eine ausgesprochen pädagogische Akzentsetzung mit einer fast schon philologischen Beschäftigung mit den Urtexten des Mönch- und Christentums, d. h. der Benediktsregel und der Bibel, sowie deren Auslegungen.<sup>38</sup>

Wie die Melker Reform in Attel betrieben wurde, lässt sich aus den nur dürftig erhaltenen Quellen nicht erschließen. Aber es zeigt sich, dass man in Attel seit der Mitte des 15. Jahrhunderts - also ab der Zeit des Beitritts zur Melker Kongregation 1452 - bestrebt war, eine Klosterbibliothek aufzubauen, was als Ausdruck der pädagogischen-wissenschaftlichen Bestrebungen der Melker Reform begriffen werden kann.<sup>39</sup> Inwieweit Abt Martin I., der das Kloster Attel zwischen 1464 und 1497, also in dem Zeitraum leitete, in dem um 1480 das neue Hochaltar-Retabel entstand, ein besonderer Verfechter der Ideale der Melker Reform war, lässt sich nicht sagen.<sup>40</sup> Die Akzentsetzungen bei den Heiligen-Zyklen auf die Lehrtätigkeit der Heiligen, und die Entscheidung neben der Vita Johannis des Täufers - von dem die Hauptreliquie des Klosters stammt - auch die Legen-

---

<sup>37</sup>Michael HARTIG, Die oberbayerischen Stifte. Die großen Heimstädten der deutschen Kirchenkunst, Bd. I: Die Benediktiner-, Cisterzienser- und Augustiner-Chorherrenstifte, 1936, 47; GERMANIA BENEDICTINA Bd. II: Die Benediktinerklöster in Bayern, bearb. v. Josef Hemmerle, 1970, 41; Meta NIEDERNKORN-BRUCK, Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen, 1994, 32.

<sup>38</sup>NIEDERNKORN-BRUCK, Melker Reform 1994 (wie Anm. 37), 25, 49, 126; Burkhard ELLEGAST, Die Anfänge der Textkritik zur Regel des heiligen Benedikt in den Kreisen der Melker Reform, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart Bd. III, hrsg. v. Stift Melk, 1983, 8-91, bes. 15ff.; LEXIKON DES MITTELALTERS Bd. VI: Lukasbilder-Plantagenet, 1993, s. v. Melker Reform, 498f.

<sup>39</sup>Vgl. die erhaltenen Bibliotheksbestände des Klosters von Attel in der Bayerischen Staatsbibliothek München: CATALOGUS CODICUM MANU SCRIPTORUM BIBLIOTHECA REGIAE MONACENSIS, tom. I, pars II: Codices Num. 2501-2525, München 1894, clm. 3301-3348; Vgl. auch: Gerhard STALLA, Das geistige Leben in der Benediktiner-Abtei Attel vom Mittelalter bis zur Klosteraufhebung, in: Heimat am Inn 12 (1992) 233-258, bes. 234ff.

<sup>40</sup>Selbst über die Amtszeit des um 1480 regierenden Abtes Martin besteht Unklarheit. So glaubt Alois Mitterwieser, in der ersten Hälfte der 1470er Jahre habe noch ein Abt Johannes III. amtiert und sieht in dem davor und danach erwähnten Abt Martin zwei Äbte dieses Namens, von denen Martin I. von 1464 bis 1468 das Kloster leitete, während Martin II. der Mönchsgemeinschaft von zirka 1475 bis 1497 vorstand. (Vgl.: Alois MITTERWIESER, Die Geschichte der Benediktinerabtei Attel, in: Südostbayerische Heimatstudien I (1929) 31-50, bes. 49). Dem widerspricht allerdings die klostereigene Zählung der Äbte, die erst den von 1508 bis 1509 amtierenden Abt als Martin II. benennt. Dieser Abt-Liste folgt auch die GERMANIA BENEDICTINA 1970, (wie Anm. 37) 42.

de der heilige Katharina, die Patronin der Schulen und Universitäten, darzustellen, scheinen das Retabel zum Zeugnis der Ideale der Melker Kloster-Reform zu machen.

Aufbauend auf den bei der Besprechung der Atteler Tafelbilder herausgearbeiteten stilistischen Besonderheiten und ikonographischen Vorlieben ihres Schöpfers können diesem Meister und seiner Werkstatt nun auch weitere Arbeiten zugeschrieben werden. Als erstes wäre hier der sogenannte Verkündigungsalter in der Dorfkirche von Mörlbach in der Nähe des Starnberger Sees zu nennen, der beidseitig auf seinen Wandelflügeln, den nur noch teilweise erhaltenen Standflügeln sowie mit der szenischen Skulpturengruppe einer Verkündigung im Mittelschrein das Leben Mariens bis zur Flucht nach Ägypten schildert (Abb. 14). Schon Alfred Stange sah die stilistischen Verbindungen zwischen dem Mörlbacher Marien-Retabel und den Atteler Tafeln, dessen Meister er für einen Wasserburger Maler hielt. Aufgrund des Standorts des Marien-Retabels süd-westlich von München nahm er an, dessen Schöpfer sei hingegen ein in der oberbayerischen Residenzstadt ansässiger Maler und wollte in diesem den Lehrer des Meisters von Attel erkennen.<sup>41</sup> Spätere Bearbeiter sahen demgegenüber in den Retabeln aus Attel und in Mörlbach nur noch die Arbeiten eines Meisters, dessen Werkstattssitz sie in München lokalisieren zu können glaubten.<sup>42</sup>

Tatsächlich legt nicht nur die stilistische Nähe der Atteler Tafeln und der Mörlbacher Flügelbilder deren Zuschreibung an einen Künstler und seine Werkstatt nahe. Auch mittels der kunsttechnologischen Methode des Vergleiches der verwendeten Pressbrokate kann diese *Œuvre*-Zusammenstellung bestätigt werden. Denn die Modeln mit denen diese Gips-Applikationen geschaffen wurden, stellen immer Einzelanfertigungen für eine Werkstatt dar. Identische Pressbrokatformen bei verschiedenen Retabeln ermöglichen somit deren Zusammenfassung zum *Œuvre* eines Malers bzw. seiner Werkstatt.<sup>43</sup> Und tatsächlich finden sich beim Mörlbacher Re-

<sup>41</sup>STANGE, Deutsche Malerei der Gotik X, 1960, (wie Anm. 12) 74f.

<sup>42</sup>Andrea ZWICKER-BOOS, Mörlbach, 1987, bes. 7-12; Gisela GOLDBERG - Rüdiger AN DER HEIDEN, Staatsgalerie Burghausen, 1989, 45; Gisela GOLDBERG, Tafel- und Wandmalerei in München im 15. Jahrhundert, in: Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum (Ausst.-Kat.), hrsg. v. Peter B. Steiner, 1999, 69-100, bes. 85f.

<sup>43</sup>Vgl.: Thomas BRACHERT, Pressbrokat-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik, dargestellt an einer Werkstatt der Spätgotik, in: Jahresbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1963, 37-47, bes. 40f.; Eike OELLERMANN, Zur Imitation von Brokatstoffen in der Fassmalerei und die Möglichkeit der Identifizierung der Fassmalwerkstatt, in: *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991*, 1993, 202-221, bes. 206ff.; Eike OELLERMANN, Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei, in: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 25 (1966) 159-174, bes. 168f.

tabel als Ausschmückung des Schreins dieselben Pressbrokate (Abb. 15), die auch auf den Rückseiten einiger der Atteler Tafeln verwendet wurden, um dort den Hintergrund für die heute verlorenen Reliefs zu verzieren (Abb. 16). Da es im Spätmittelalter üblich war, die farbliche Fassung des Schreins in derselben Werkstatt ausführen zu lassen wie die Bilder der Flügel, kann durch Übereinstimmungen bei den Pressbrokaten für die Retabel aus Attel und in Mörlbach die Schlussfolgerung gezogen werden, dass auch deren szenische Malereien vom selben Meister bzw. in derselben Werkstatt geschaffen wurden.

Hingegen kann das Argument, den Schöpfer des Atteler und des Mörlbacher Retabels mitsamt seiner Werkstatt aufgrund der relativen topographischen Nähe Mörlbachs zu München in die oberbayerische Residenzstadt zu verorten, nicht überzeugen. Denn das Mörlbacher Retabel ist kaum für die dortige, kleine Dorfkirche geschaffen worden. Es stellt mit seiner reichen Verwendung von Gold ein für diesen Ort zu bedeutendes Werk dar. Deswegen wurde vermutet, es stamme ursprünglich aus der Kapelle eines der umliegenden Schlösser.<sup>44</sup> Tatsächlich zeigen viele der Darstellungen aus dem Leben Mariens ein luxuriöses, adeliges, um nicht zu sagen höfisches Umfeld. In der „Geburt Mariens“ (Abb. 17) erscheint das von einem Bettbaldachin bekrönte Wochenbett der heiligen Anna in seiner symmetrischen Stellung eher wie ein Thron. Von links und rechts treten Dienerinnen heran, die in ihren der neuesten burgundischen Hofmode entsprechenden Roben eher an Hofdamen erinnern, die der Herzogin aufwarten. Damit wird hier in korrekter Form jene Würdeformel der frontal gezeigten, von Gefolgsleuten flankierten Herrscherperson verwendet, die in den Atteler Tafeln beim „Gastmahl des Herodes“ (Abb. 2) gebrochen-karikierend eingesetzt wurde, um die Geschehnisse am Hof des Herodes zu kommentieren. Im Gegensatz zu den elegant-fließenden Bewegungen der herodianischen Hofgesellschaft erscheinen die Figuren im Mörlbacher Retabel etwas eckig bewegt. Die grazile Kopfneigung der heiligen Anna wird zudem im gesamten Retabel zu häufig und damit etwas stereotyp verwendet. So neigt die Maria der „Flucht nach Ägypten“ in gleicher Weise ihr Haupt. Es handelt sich bei dem Maler dieser Tafeln mit seiner Neigung zu höfischer Prachtentfaltung und der Vorliebe, wertvolle Stoffe wie Samt und Seide sinnlich wahrnehmbar zu gestalten, zwar um denselben Künstler wie in Attel, aber hier

---

<sup>44</sup>Benno Konstantin GANTNER, Die Altäre der Stephanuskirche in Mörlbach, in: *Ars Bavarica* 49/59 (1988) 5-16, bes. 10.

scheint er noch auf der Suche zu sein nach der eleganten, geschwungen-grazilen Bewegung, welche die Figuren der Atteler Bilder auszeichnet. Das Mörlbacher Retabel stellt damit allem Anschein nach ein Frühwerk des Künstlers dar. Dies lässt sich auch dadurch beweisen, dass in dem schon erwähnten, 1482 datierten Retabel von Gelbersdorf nicht nur Motive aus den Atteler Tafeln, sondern auch aus dem Mörlbacher Retabel Verwendung fanden. Das Mörlbacher Retabel ist also wie die Tafeln aus Attel vor 1482 zu datieren. Da sich allerdings in Mörlbach Motive finden, die aus dem Anfang der 1470er Jahre entstandenen Kölner Marienleben stammen,<sup>45</sup> sowie aus Graphiken Martin Schongauers,<sup>46</sup> die ebenfalls aus den frühen 1470er Jahren datieren,<sup>47</sup> kann für das Marien-Retabel eine Eingrenzung seiner Entstehung um die Mitte oder in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre vorgenommen werden.

Obwohl der heutige Standort des Marien-Retabels in Mörlbach keine Aussage über die Lokalisierung des Malers zulässt, so beinhaltet das Retabel dennoch einen Hinweis auf die Stadt, in der der Maler der Flügelbilder ansässig gewesen sein müsste. Denn bei Retabeln, die aus gemalten Flügeln und einem Mittelschrein mit Skulpturenschmuck bestehen, war es üblich, dass der Maler mit einem Bildschnitzer zusammenarbeitete, dessen Werkstatt unweit der des Malers lag: also in der Regel innerhalb derselben Stadt. Die zentrale Verkündigungsgruppe des Mörlbacher Retabels gehört allerdings nicht dem Münchner Kunstkreis an, obwohl mit dem Meister der Blumenburger Apostel und Erasmus Grasser dort ab den 1470er Jahren bedeutende Schnitzer ansässig gewesen wären, an die sich ein Münchner Maler bezüglich Schreinskulpturen für ein bei ihm in Auftrag gegebenes Retabel hätte wenden können. Die Mörlbacher Verkündigungsgruppe beweist hingegen bei der massigen Körperbildung der Figuren und den eckigen, teilweise dreieckig-prismatisch gebrochenen Faltenformen der Gewänder eine deutliche Verwandtschaft zu einigen Holzbildwerken, die vor allem in und im Umland von Landshut zu finden sind. Bei dem Schöpfer dieser Landshuter Skulpturengruppe, dem auch die Mörlbacher Schreinfiguren zugeschrieben werden können, handelt es sich aller Wahr-

<sup>45</sup>Vgl. den lesenden Priester rechts in der Mörlbacher „Zurückweisung des Joachimsopfers“, dessen Vorbild in der Tafel der „Verlobung Mariens“ aus der Folge des Kölner Marienlebens (heute: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) zu finden ist.

<sup>46</sup>Vgl. die Maria in der „Anbetung des Kindes“, die dem Weihnachtsstich von Schongauer B. 4, L. 5 entstammt und den mittleren König der Epiphanie, der aus dem themengleichen Schongauer-Stich B. 6, L. 6 entlehnt wurde.

<sup>47</sup>Vgl. KEMPERDICK, Martin Schongauer (wie Anm. 20), bes. 36-41.

scheinlichkeit nach um den ab 1459 in Landshut ansässigen und 1494 verstorbenen Bildschnitzer Heinrich Helmschrot.<sup>48</sup>

Bei dem Versuch, den Meister von Attel zu identifizieren, muss der Blick also nach Landshut, und nicht nach München gehen. Aber welcher der dortigen Ende des 15. Jahrhunderts ansässigen Maler kommt für die Gleichsetzung mit dem Meister der Atteler Tafeln in Frage?

Eines der hervorstechendsten Merkmale dieses Künstlers ist sein Bestreben, seinen Figuren eine elegante Bewegtheit zu verleihen. Zudem ergeht er sich in prächtigen, verschieden gestalteten Kostümen, bei denen er größten Wert auf die stofflich-sinnliche Erfassung der Materialien legt, sei es der matte Schimmer von Samt oder das lichte Glänzen der Seide. Insgesamt schuf er so in seinen Gemälden stets ein luxuriöses, höfisch anmutendes Ambiente.

Auch bei seinem dritten Hauptwerk, dem Baumburger Kalvarienberg (Abb. 18), der sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet, ist dies festzustellen. Die 1,54 m auf 1,30 m große Tafel zeigt in einer weiten Landschaft die Kreuzigung Christi. Auffällig ist die eher lockere und ruhige Gruppierung der Figuren um die drei Kreuze. Es gibt keine überwältigend-bedrohliche Zahl von Soldaten. Alle derben, lauten Szenen, wie die Schergen, die um das Gewand Christi würfeln und dabei in Streit geraten, fehlen. Auf der linken Bildhälfte erleiden die Anhänger und Angehörigen Christi das Geschehen in stiller, ohnmächtiger Trauer. Bilddominierend erscheint jedoch eine Gruppe von Reitern rechts, die wieder in unterschiedlichsten, prächtigen Roben dargestellt sind. Der dem Kreuz nächste trägt dabei ein Gewand mit Manschetten aus Gepardenfell. Die etwas steifen Weisegesten dieses Reiters wie auch des Fußsoldaten unten rechts zeigen noch Verbindungen zu den eckigen Bewegungen des Mörlbacher Retabels, ansonsten steht diese Tafel aus Baumburg jedoch den Atteler Gemälden in der Eleganz und der geschwungenen Bewegtheit ihrer Figuren deutlich näher. Sie entstand demnach etwas nach Mörlbach, aber unmittelbar vor Attel, d.h. am Ende der 1470er Jahre. Das unten links groß zu lesende Datum 1491 darf hier nicht irreführen. Hierbei handelt es sich um eine Zuffügung des 16. Jahrhunderts.

---

<sup>48</sup>Vgl. Georg DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. v. Ernst Götz u.a., 1990, 1066. Stilistische Darlegungen zur Zuschreibung der Mörlbacher Figuren an die Landshuter Skulpturengruppe und zur Identifizierung ihres Schöpfers mit dem Bildschnitzer Helmschrot bald bei: STATNIK, Sigmund Gleismüller (wie Anm. 11).

Der Baumburger Kalvarienberg erhält durch die große Anzahl der Reiter und den prächtigen burgundischen Kostüme, die nicht nur die Reiter, sondern auch die weiblichen Anhänger Christi tragen, eine sehr höfische Note. Das gesetzt-ruhige Agieren aller Beteiligten gibt der Szene eine fast als zeremoniell zu bezeichnende Atmosphäre.

Der Ansatz zur Identifizierung des Meisters von Attel mit seinen Kenntnissen von höfischer Repräsentation und Mode findet sich dann tatsächlich auch im Umkreis des Landshuter Hofes und betrifft eine Modefrage:

Aus dem Jahr 1486 hat sich im Archiv der Familie von Hohenaschau eine Anweisung des Landshuter Hofes an den Pfleger von Kufstein,<sup>49</sup> Christoph von Hohenaschau, die Einkleidung der herzoglichen Verwaltungsbeamten betreffend, erhalten.<sup>50</sup> Dieser auf den 9. Juni 1486 datierte Brief an den Kufsteiner Pfleger lautet:

„Edler gestrenger Mein gar willig dinst sind (e)uch zuvoran berait, lieber Herr. Mir hat mein gnediger herr ein Muster, wie sich sein fürstlich gnad in das Sommerhofclaid claidn wirdet, des Ich (e)uch auch ein muster hierinn ligend mit schigkh (...) solhs den pflegern und anndern Ambtl(e)uten zue zuschreibn sich und Ir knecht von stundan in sol(c)h somerclaid zuclaidn (...) das Ir und ein yeder alßdann domit ganntz und auf das hübsch(es)t gerüst seiет zukomen fer(ne)r mit seinen fürstlichen gnadn oder wohin Ir von seinen fürstlichen gnadn beschidn werdet zu reitn.“

Dieser Brief mit der Anweisung einer quasi uniformen Einkleidung sämtlicher niederbayerischer Verwaltungsbeamten nach dem offiziellen Sommerkleid des regierenden Herzogs Georg des Reichen ist schon historisch hoch interessant. Kunst- und modegeschichtlich bedeutend ist das dem Brief beigegefügte Muster, eine Zeichnung des Kleides, das Herzog Georg im Sommer des Jahres 1486 zu tragen gedachte (Abb. 19). Vergleicht man diese nun mit den Tafelbildern des Meisters von Attel, zeigen sich bei den Körperproportionen und auch bei der Farbwahl erstaunliche Übereinstimmungen. So weisen

---

<sup>49</sup>Das Herzogtum Niederbayern des ausgehenden 15. Jahrhunderts war in territorialer Hinsicht anders geschnitten als der heutige Regierungsbezirk Niederbayern. Während der Bayerische Wald zum Herzogtum Oberbayern gehörte und Passau ein selbstständiges Hochstift bildete, zählten zum Herzogtum Bayern-Landshut das Ingolstädter Land, die Inngegend mit dem Innviertel und dem Chiemgau bis in die Alpen hinein mit den Ämtern Kitzbühl, Kufstein und Rattenberg.

<sup>50</sup>München, Staatsarchiv: Hohenaschauer Archiv Akt. 546.

z. B. die Höflinge des Herodes ebenso langgestreckte Beine und dafür etwas gestauchte Oberkörper auf, wie die Figurine der Modezeichnung. Auch die Farbzusammenstellung des Hofkleides mit den eher gedeckten, ruhigen Tönen von Rot-Braun und Taubengrau und der eher aggressiven Gelb-Note der seitlichen Streifung findet eine Parallele im Werk des Meisters von Attel. Auch dieser liebt es, eher tonige Bereiche mit aggressiven Farbkombinationen zu kontrastieren. So herrschte in der „Taufe Christi“ des Atteler Retabels eine ruhige Farbwahl vor, während das „Gastmahl des Herodes“ durch den aggressiven Komplementär-Kontrast von Rot und Grün bestimmt wird.

Die Handzeichnung steht damit in engster stilistischer Verbindung zum Œuvre des Meisters von Attel. Einzig die stellenweise etwas zittrige, unsichere Federführung scheint nicht mit der zeichnerischen Sicherheit des Malers vereinbar zu sein. Die seltsam ballonförmige Aufblähung der Haube kann hingegen wohl damit erklärt werden, dass man auch hier die seitliche Streifung in ihrer zweifachen Wiederholung des gelb-blau-weißen Musters deutlich sichtbar zeigen wollte.

Nun hat sich im zweiten Rechnungsband des Landshuter Hofes aus dem Jahr 1486, der im Mai dieses Jahres einsetzt, eine nicht genauer datierte, aber ganz am Anfang stehende, d. h. gegen Ende Mai / Anfang Juni und damit unmittelbar vor den am 9. Juni abgesandten Brief an den Kufsteiner Pfleger anzusetzende Zahlungsnotiz an den Landshuter Maler Sigmund Gleismüller erhalten.<sup>51</sup> Dieser Rechnungseintrag vermerkt nicht nur, dass Gleismüller 56 Zeichnungen des herzoglichen Sommerkleids geliefert hatte, sondern auch, dass diese dazu bestimmt sind, ausgeschickt zu werden. An wen, sagt der Eintrag nicht, aber in Verbindung mit dem Brief aus dem Hohenaschauer-Archiv, kann man folgern, dass es sich dabei um die Musterzeichnung handelt, die anscheinend an 56 niederbayerische Pfleger und Amtleute gesandt wurden, damit sich diese danach für sich und ihre Untergebenen ihre Amtstracht anfertigen ließen.

Dieser Maler Sigmund Gleismüller hatte sich 1474 oder kurz zuvor in Landshut niedergelassen,<sup>52</sup> anscheinend in der Hoffnung, Aufträge des dortigen Hofes zu erlangen, denn Ende des Jahres 1472 war

---

<sup>51</sup>München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 519 (Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes von Ende Mai bis November 1486), fol. 32r.

<sup>52</sup>München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 507 (Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes von Herbst 1473 bis Laetare 1474), fol. 24r. (6. März 1474).

der Hofmaler Hermann gestorben.<sup>53</sup> Tatsächlich lässt sich in den Ausgabenbüchern des Hofes nachvollziehen, dass Gleismüller binnen weniger Jahre in die Stellung des Hofkünstlers hineinwuchs. Zwar gibt es keine Benennung mit dem offiziellen Titel eines Hofmalers, aber ab Mitte der 1470er Jahre führte Gleismüller laut den Rechnungsbüchern alle diejenigen Aufträge für den Hof aus, die in den Aufgabenbereich eines Hofmalers fielen. Dazu gehörten einfache Anstreicharbeiten ebenso wie mehrere Altar-Retabel, die für verschiedene Schlosskapellen der Herzöge bestimmt waren.<sup>54</sup> Mit diesen Retabel-Aufträgen ist Gleismüller als Maler greifbar, der auch künstlerisch hochstehende, figürliche Malereien ausführen konnte. Aber im Grunde war der Hofkünstler für die gesamte künstlerisch-repräsentative Ausgestaltung des Lebensumfeldes des Herrschers zuständig: Hierzu zählten z. B. Dekorationen für Festlichkeiten. So ist für Gleismüller überliefert, dass er 1479 den Trauerschmuck für die Beerdigung Herzog Ludwigs des Reichen schuf.<sup>55</sup> Zum Aufgabenbereich eines Hofkünstlers gehörte es aber nicht nur, die Auftritte des Herrschers und des Hofes angemessen auszuschnücken, auch die Auftritte selbst waren von ihm mit der entsprechenden Choreographie repräsentativ in Szene zu setzen. Ein Hofkünstler musste also Kenntnisse von den Formen der Herrscherrepräsentation besitzen, wie dies der Meister von Attel in der Mörlbacher Tafel der „Mariengeburt“ (Abb. 17) zu erkennen gibt. Sein Wissen in diesem Bereich war sogar so profund, dass in er diese herrscherlichen Präsentationsformeln im Atteler „Gastmahl des Herodes“ (Abb. 2) ironisch zu brechen vermochte, um dadurch die Situation des Bildes zu kommentieren, d. h. das aus dem Lot geratene Machtgefüge am Hof des Herodes. Nicht zuletzt war ein Hofmaler aber auch dafür zuständig, für den Herzog und seine Familie Kostüme zu entwerfen. Damit fiel auch der Entwurf des Sommerhofkleids von 1486 in den Aufgabenbereich Gleismüllers. Die gewissen Unsicherheiten in der Zeichnung und kleinere stilistische Differenzen zum malerischen Werk des Meisters von Attel erklären sich demnach nicht daraus, dass Gleismüller nur der Kopist war, der

<sup>53</sup>Letzte Erwähnung des Malers Hermann in: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 504 (Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes von September 1472 bis Januar 1473), fol. 4r. (18. September 1472).

<sup>54</sup>Teile der Sigmund Gleismüller betreffenden Quellennachrichten sind abgedruckt bei: Volker LIEDKE, Hans Wertinger und Sigmund Gleismüller. Zwei Hauptvertreter der Altlandshuter Malschule, in: *Ars Bavarica* 1 (1973) 50-83, bes. 79ff.

<sup>55</sup>München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 514 (Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes vom Herbst 1478 bis Mai 1479), fol. 28v. (29. April 1479).

den Entwurf des Meisters von Attel für den massenhaften Versand an die niederbayerischen Amtleute 56mal vervielfältigte. Gleismüller mit seinen Kenntnissen vom Leben und den Zeremonien an einem spätmittelalterlichen Hof ist selbst der Meister von Attel mit seinen höfisch stilisierten Darstellungen des Heilsgeschehens, der seinen Modeentwurf von Gesellen für den Versand kopieren ließ.

Die Identifizierung des Meisters von Attel mit dem Landshuter Hofmaler Sigmund Gleismüller lässt sich aber durch weitere, erstaunliche Ergebnisse erbringende Überlegungen bestätigen: Bei der ikonographisch-stilistischen Analyse der Atteler Tafeln fiel mehrfach auf, dass bei den Physiognomien einiger Figuren mit ihren zweifelnd zusammengesetzten Augenbrauen Anklänge an die grimmig dreinschauenden Figuren des in München ansässigen Meisters der Pollinger Tafeln festzustellen sind. Die Beziehungen der beiden Maler lassen sich mit einem Blick auf die schon angesprochenen Pressbrokatformen konkretisieren: Die Pressbrokate, die auf den Rückseiten der Atteler Tafeln verwendet wurden, um die dort einst angebrachten Reliefs zu hinterfangen (Abb. 16), sind dieselben, wie auf der Pollinger Tafel mit der „Verkündigung an Maria“ im Gewand des Engels (Abb. 20). Der Meister der Atteler Tafeln ist also der Werkstattnachfolger und -erbe des Pollinger Meisters. Nur so konnten die Modeln für die Pressbrokate in den Besitz des jüngeren Malers gelangen. Diese Nachfolge des Atteler Meisters in einer Münchner Werkstatt scheint im ersten Augenblick der vorgenommenen Lokalisierung in Landshut und der Identifizierung mit Sigmund Gleismüller zu widersprechen. Aber das Gegenteil ist der Fall: Denn Sigmund Gleismüller ist der Sohn des Münchner Malers Hans Gleismüller,<sup>56</sup> dessen Gleichsetzung mit dem Meister der Pollinger Tafeln damit möglich erscheint. Bestätigt wird dies durch folgende Übereinstimmungen: Der Pollinger Meister hat stilistischen Analysen zufolge seine Lehre in Wien beim Meister des Albrechtsaltars erhalten<sup>57</sup> und ist mit seinen Werken von den späten 1430er Jahren bis in die 1460er Jahre greifbar. Hans Gleismüller stammt seinem Namen nach aus Kärnten<sup>58</sup> und könnte seine Maler-Ausbildung durchaus in der Hauptstadt des Habsburger-Territoriums, in

---

<sup>56</sup>Vgl.: Volker LIEDKE, Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik Teil II: Vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neunhausers 1472 (= *Ars Bavarica* 29/30), 1982, 35.

<sup>57</sup>Vgl. Julia MOORE EHRESMANN, The Master of the Polling Altars. An Austrian Contribution to the Bavarian Scholl, in: *Marsyas* 14 (1968/69) 17-28, bes. 24-27.

<sup>58</sup>Vgl. LIEDKE, Münchner Tafelmalerei II (wie Anm. 56), 35.

Wien, erhalten haben. Ab 1436 ist er in München nachweisbar.<sup>59</sup> Seine letzte Erwähnung findet er 1470.<sup>60</sup> Nach seinem kurz darauf anzusetzenden Tod verlegte sein Sohn Sigmund die Werkstatt um 1473/74 nach Landshut, wo nach dem Tod Meister Hermanns die Aussicht bestand, die Stellung des Hofkünstlers zu erlangen.

Diese ungewöhnlichen Kongruenzen in der österreichischen Herkunft des Meisters der Pollinger Tafeln und Hans Gleismüllers, deren fast identische Schaffens- und Lebenszeiten, sowie die in der ersten Hälfte der 1470er Jahren vorgenommene Werkstattverlagerung von München nach Landshut durch den Werkstattnachfolger stellen zu viele Parallelen dar, als dass man dies als zufällige Gemeinsamkeiten erklären könnte. Die Rechnungsnotiz zu der Handzeichnung der Sommerhoftracht Herzog Georgs des Reichen von Niederbayern stellt schließlich den Angelpunkt dar, durch den zwei der bedeutendsten bayerischen Künstler des 15. Jahrhunderts, die bisher nur mit Notnamen zu benennen waren, ihre Identität wieder zurück erhalten. Und das einstige Hochaltar-Retabel der Klosterkirche von Attel stellt - wenngleich auch nur in einigen seiner Tafeln erhalten - als Hauptwerk des jüngeren Gleismüller eines der bedeutendsten künstlerischen Zeugnisse der Malerei Altbayerns aus dem 15. Jahrhundert dar.

---

<sup>59</sup>Otto HARTIG, *Münchener Künstler und Kunstsachen. Auszüge aus Archivalien und handschriftlichen Aufzeichnungen der staatlichen und städtischen Archive und Bibliotheken Münchens, nebst Ergänzungen aus der gedruckten Literatur Teil I: Vom Beginne des 14. Jahrhunderts bis zum Tode Grassers (1518) und Jan Polacks (1519)*, 1926; Nr. 152.

<sup>60</sup>In München wird Hans Gleismüller das letzte Mal 1468 erwähnt (Vgl. HARTIG, *Münchener Künstler I* (wie Anm. 59) Nr. 217.). In den Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes wird jedoch 1470 ein aus München stammender Maler Hans mit dem Abschiedsgeschenk von einem Gulden geehrt (Vgl.: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 500 (Kammermeisterrechnungen des Landshuter Hofes von Lichtmess bis Fronleichnam 1470), fol. 19r.). Dieses Geschenk lässt auf einen angesehenen und damit schon länger tätigen Meister schließen. Aber erst ab 1471 ist in München wieder ein Maler mit dem Vornamen Hans bezeugt, der für den in Landshut erwähnten Maler kaum in Betracht kommt, so dass sich die Landshuter Notiz von 1470 wohl nur auf Hans Gleismüller beziehen kann.

## **Bildnachweis**

BStGS München: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 16, 20.

SMPK Gemäldegalerie Berlin: 11.

Archiv des Autors: 6, 9, 10, 12, 14, 17, 18.

Bayerisches Landesdenkmalamt (Fritz Buchenrieder): 15.

Abb. 13 aus: Volker LIEDKE, Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik (= Ars Bavarica 11/12) München 1979, S. 53.

Abb. 19 aus: Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 Bd. I, hrsg. v. Franz Niehoff, Landshut 2001, S. 20.