



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Hochaltarbilder von Johann Andreas Wolff“

Verfasserin

Sabine Jasek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1. Einleitung	5
1.1. Forschungslage	5
1.2. Zielsetzung	7
1.3. Bedeutung des Hochaltars	8
2. Künstler	10
2.1. Verhältnis zu Auftraggebern und Stiftern	12
2.2. Historischer Hintergrund	13
3. Hochaltarbild der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Indersdorf	16
3.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren	17
3.2. Bildbeschreibung	19
3.3. Farbe	20
3.4. Aufbau und Entwürfe	22
3.5. Ikonografie	23
4. Hochaltarbild der Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim	26
4.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren	27
4.2. Bildbeschreibung	31
4.3. Farbe	31
4.4. Aufbau und Entwürfe	32
4.5. Ikonografie	34
5. Hochaltarbild der Stiftskirche Göttweig	39
5.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren	40
5.2. Bildbeschreibung	41
5.3. Farbe	42
5.4. Aufbau und Entwürfe	43
5.5. Ikonografie	47
6. Hochaltarbild der Stiftskirche Kremsmünster	50
6.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren	51
6.2. Bildbeschreibung	53
6.3. Farbe	55
6.4. Aufbau und Entwürfe	56
6.5. Ikonografie	59

7. Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche in München	62
7.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren	64
7.2. Bildbeschreibung	66
7.3. Farbe	67
7.4. Aufbau und Entwürfe	68
7.5. Ikonografie	70
8. Schlussfolgerung	75
9. Zusammenfassung	78
10. Bibliografie	83
11. Abbildungsverzeichnis	86
11. Abbildungen	89

Vorwort

Viele Menschen haben dazu beigetragen, dass meine Diplomarbeit entstehen konnte. Ich möchte Ihnen hiermit meinen Dank aussprechen.

Besonderen Dank an die Graphische Sammlung in München, die mir die Entwürfe Johann Andreas Wolffs zur Ansicht und zum Fotografieren zur Verfügung gestellt haben.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Professor Sebastian Schütze für die Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken. Er unterstütze mich durch seine Fragen und professionellen Anregungen.

Herzlichen Dank an meine Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben. Abschließend möchte ich mich bei meiner Familie und meinen Freundinnen für den emotionalen Beistand, den Rückhalt und Zuspruch bedanken.

1. Einleitung

Johann Andreas Wolff ist ein bedeutender Altarbildmaler im altbayrischen Raum. Er lebte von 1652 bis 1716. Aus der Werkstatt des Münchner Hofmalers gingen namhafte Künstler wie Georg Bergmüller und Johann Degler hervor. Seine Zeitgenossen, zum Beispiel Georg Asam, Kaspar Sing, Anton Gump, Melchior Steidl und Giovanni Antonio Viscardi, waren wie auch Wolff vom Dreißigjährigen Krieg geprägt. Wolff war inspiriert von Joachim von Sandrart (1606–1688) und Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684). Weiters war er von französischen und von italienischen Künstlern beeinflusst, die am kurfürstlichen Hof unter Maximilian II. Emanuel, in der Zeit vom Regierungsantritt im Jahr 1679 bis zu seiner Rückkehr aus dem Exil im Jahr 1715, arbeiteten. Die Werke von Wolff wurden sehr geschätzt: Wichtige Aufträge, wie das Gemälde für die Münchner Frauenkirche, das für die Dreifaltigkeitskirche (Abb. 36) und die vom Krieg zerstörten Hochaltarbilder der Josephsspital- und Herzogspitalkirche, wurden an ihn vergeben. Außerdem sind noch der Josephs-Altar im Regensburger Dom und das Altarbild des Passauer Doms zu erwähnen. Auch für einige Klöster im österreichischen Raum, zum Beispiel für die Benediktinerstifte Göttweig (Abb. 21) und Kremsmünster (Abb. 28), führte der Künstler sehr bedeutende Aufträge aus.

Aufgrund der zahlreichen Werke Wolffs wird das Thema auf exemplarische Hochaltarbilder eingeschränkt. Dadurch ergibt sich eine lokale Eingrenzung, die von Indersdorf über München und Göttweig nach Kremsmünster reicht.

In der Diplomarbeit soll versucht werden, das Verhältnis von Auftraggeber und Stifter zum Künstler darzustellen. Zudem soll die Bedeutung des Hochaltarbildes im Unterschied zu den Seitenaltären erklärt werden.

1.1. Forschungslage

Grundsätzlich sind die jeweiligen Kirchen gut erforscht. Da ich meine Diplomarbeit auf ausgewählte Hochaltarbilder eingrenze, ist die Literaturlauswahl beschränkt.

Zuerst ist Ludwig Waagen mit seiner Dissertation über Johann Andreas Wolff aus dem Jahr 1932 zu erwähnen. Der Verfasser stellt erstmals ein Verzeichnis der Werke zusammen. Außerdem schreibt er über das Leben des Künstlers und teilt seine

Entwicklung in drei Bereiche: Frühzeit, Hochstufe und Spätzeit. Dabei versucht er, stilkritisch eine Chronologie herzustellen, in die die Bilder eingeordnet werden.

Bereits im Jahr 1988 stellt Kuno Schlichtenmaier in seiner Dissertation „Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen“ einige Zuweisungen der Werke an den Künstler richtig. Im Anhang fügt er ein umfangreiches Verzeichnis aller Gemälde und Handzeichnungen an. Er listet auch die verschollenen Werke auf. Somit stellt er fest, dass Wolff auch Druckgrafiken, Skulpturen, Dekorationsbauten und Altararchitektur entworfen hat. Schlichtenmaier beschreibt die Künstlerpersönlichkeit vor dem geschichtlichen Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges weit ausführlicher als Waagen und hebt das Verhältnis von Wolff zum Hofmaler Prugger hervor. Mit den neuen Forschungsergebnissen und dem Werksverzeichnis ist diese Dissertation unverzichtbar in Bezug auf meine Diplomarbeit.

Ulrike Götz baut ihre Arbeit „Der Münchner Hofmaler Andreas Wolff, Untersuchungen zu seinen Altarbildern“ auf die vorher erwähnte Dissertation auf. Sie wählt zwei Altarbilder aus, die „Geburt Christi“ der Stiftskirche in Landshut und die „Enthauptung der Hl. Katharina“ des Freisinger Doms, und beschreibt diese ausführlich. Götz geht auch auf die Vorgangsweise des Künstlers ein und erklärt die Koloristik, die Anordnung der Figuren, die Auswahl der Gegenstände und die Ikonografie.

Zuletzt ist noch Guido Reuter mit seinem Buch „Barocke Hochaltäre in Süddeutschland“ aus dem Jahr 2002 zu erwähnen. Durch die Aufstellung des Sakramentstabernakels beim Hochaltar, bekommt dieser eine neue Bedeutung. Der Hochaltar wird dadurch das geistige Zentrum des christlichen Kirchenraums. Reuter beschreibt den Bezug vom Hochaltar zu den Gemälden und den Skulpturen und versucht, diesen in den architektonischen Raum einzubinden.

Zeichnungen zu Wolffs Œuvre haben sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München erhalten. Ich habe die Entwürfe zu den Hochaltarbildern, die ich in meiner Diplomarbeit beschreibe, fotografiert und im Abbildungsteil beigefügt. Außerdem sind die Altarbilder in den jeweiligen Kirchen erhalten.

Die schriftliche Quelle von Johann Degler ist nur noch in einer Publikation von Lorenz von Westenrieder („Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München“, 1782) zu lesen. Degler war ein Schüler von Wolff und beschreibt die Lebensumstände und -gewohnheiten seines Meisters. Er nennt auch einige Werke von Wolff. Westenrieder druckt diese Beschreibung des Künstlers in seiner Publikation Wort für Wort ab.

An dieser Stelle sind noch die Notizen von Felix von Oefele zu nennen. Er kündigte im Jahr 1736 an, das Material über den Maler Wolff in einem Werk über die Münchner Kunstgeschichte zu veröffentlichen. Dieses Vorhaben wurde aber nie umgesetzt; deshalb beziehe ich mich auf die Notizen über Schlichtenmaier. Er hat zwei Dokumente in seiner Dissertation wörtlich wiedergegeben.

1.2. Zielsetzung

Ich versuche, anhand der Hochaltarbilder von Johann Andreas Wolff den Unterschied zu den Seitenaltären zu verdeutlichen. Es zeigen sich auch Differenzen bei den formal ästhetischen Gestaltungsprinzipien, da der Hochaltar frontal im Kirchenraum ausgerichtet ist. Daher ist es auch wichtig, die Bedeutung des Hochaltars im Barock genauer zu definieren.

Von Bedeutung ist die Konstellation zwischen Künstler, Stifter und Auftraggeber. Diese Situation möchte ich anhand einiger exemplarisch herausgenommener Hochaltarbilder erklären. Zuerst möchte ich chronologisch die jeweiligen Gemälde beschreiben. Dabei wird ein Hauptaugenmerk auf die Situation vor dem Entstehen des Gemäldes gelegt. Es ist wichtig herauszufinden, welchen Einfluss die Stifter in Beziehung zum Abt und Künstler hatten.

Nachdem Wolff zahlreiche Hochaltarbilder geschaffen hat, ist meine Diplomarbeit auf folgende Werke eingegrenzt: Ich beginne chronologisch mit dem Altarbild „Himmelfahrt Mariae“ in Indersdorf (Abb. 3) und beschreibe anhand dieses Beispiels die Überlagerung der Motive der Marien-Darstellungen. Dann folgt „Der Triumph des Hl. Michael“ in der Erzbruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim (Abb. 7), wo die Bruderschaft als Auftraggeber auftritt. In dem darauffolgenden Kapitel möchte ich auf die Situation im Benediktinerstift Göttweig eingehen. Dort musste auf das Altarbild „Himmelfahrt Mariae“ länger gewartet werden, weil Kurfürst Max Emanuel dieses Werk für seine Sammlung erwerben wollte (Abb. 21). Somit verzögerte er die Ausfuhr des Gemäldes. Anschließend ist das Altarbild „Verklärung Christi“ von Kremsmünster zu erwähnen (Abb. 28). Dieses ist bereits ein Beispiel für ein Hochaltarbild, das einen inhaltlichen Bezug zum Tabernakel herstellt. Das führt dazu, dass es die Bedeutung eines Hochaltars hervorhebt. Zuletzt möchte ich mit der „Heiligen Dreifaltigkeit“ der Dreifaltigkeitskirche in München (Abb. 36) nochmals auf

die Konstellation von Stifter, Auftraggeber und Künstler eingehen. Diese Kirche ist ein Beispiel für einen Neubau, dessen Altar als wichtiges Ausstattungsstück bei den Planungen miteinbezogen werden konnte. Johann Andreas Wolff verstarb, bevor er das Hochaltarbild vollenden konnte.

1.3. Bedeutung des Hochaltars

In der Zeit der gegenreformatorischen Bewegung erhielt der Hochaltar im Kirchenraum eine neue Bedeutung. Vor dem Hochaltar wurde nun die Wandlung während der Messe vollzogen.

Im 17. Jahrhundert setzte sich immer mehr der Hochaltar als Aufstellungsort des Sakramentstabernakels durch. Dieser Ort zur Aufbewahrung des Sakraments hatte Vorteile. Es ist der vornehmste und vorzüglichste Ort der Kirche und er ermöglicht einen reibungslosen Ablauf der Messe. Die Höhe des Tabernakels war beschränkt, weil für den Geistlichen die Hostien mühelos erreichbar sein mussten. Trotzdem sollte er aus der Distanz gut sichtbar sein. Dementsprechend schreibt Guido Reuter, dass dem „Altaraufbau [...] damit die Funktion zu [fiel], eine ausreichende Rahmung für das Tabernakel und den Hochaltar zu bilden, die dem in die Kirche Eintretenden, selbst auf größte Distanz, die neue Bedeutung des Orts veranschaulichte.“¹ Es wurde versucht dieser Ort, an dem die Wandlung vollzogen wird, mit Nachdruck zu betonen und die Gemeinschaft in deren Bann zu ziehen. Somit diene die Altararchitektur nicht nur der Hervorhebung des Tabernakels, sondern sie bezeichnete das geistige Zentrum des Kirchenraums. Daher wuchs auch die Bedeutung der Bestandteile des Altars, wie Malerei, Skulptur und plastisches Ornament.

Richard Hoffmann beschreibt als „irrige Meinung [...], daß gleich zu Beginn der Renaissance alle Tabernakel auf dem Altare (Hochaltare) sich erhoben haben.“² So wurde vielerorts noch im 18. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich das Allerheiligste in der Sakristei aufbewahrt.

Außerdem beschreibt Hoffmann, dass sich die Entwicklung des Altarbaus im 17. Jahrhundert änderte.³ Der Altar wurde als wesentlicher Bestandteil der Ausstattung

¹ Reuter 2002, S. 11.

² Hoffmann 1905, S. 175.

³ Hoffmann 1905, S. 127.

der Kirche gesehen. Deshalb versuchte man, ihn an den Kirchenraum anzupassen. Das betraf vor allem Kirchenneubauten. Dies ist insofern wichtig, da der Altar hier bewusst zum wichtigen Dekorationsstück avancierte.

Laut David Ganz ist „das Verhältnis zwischen Malerei und Architektur in Bilderbauten [...] eher durch eine komplementäre Spannung von Narrativierung und Tektonisierung geregelt als durch einen unversöhnlichen Antagonismus von Durchbrechen und Verbannen.“⁴ Er führt Wittkowers Ansichten zu dem Thema an und kritisiert dessen Meinung, dass zwischen Malern und Architekten grundsätzlich ein kriegsähnlicher Zustand herrsche. Es geht nicht darum, mithilfe ihrer Werke die Malerei zu verhindern, noch versuchen die Maler, die Architektur nicht besser in der Fläche darstellungswürdig zu sehen. Diese Ansicht ist durch die Argumentation von Ganz in einen neuen Blickwinkel gerückt. Die Bilder bringen Handlungsbewegung in die Kirche. Sie sind im Raum gebunden und dadurch mit der Architektur verknüpft. In dieser Verknüpfung stellen sich nach Ganz die kirchlichen Institutionen in das Verhältnis von Malerei und Architektur. Des weiteren stellt er fest, dass es auch keine Anzeichen dafür gibt, dass sich die Auftraggeber bei den nach 1630 errichteten Kirchen auf die Seite der Architekten stellten.

Schon Kuno Schlichtenmaier beschreibt Arbeitsgemeinschaften zwischen Malern, Bildhauern, Goldschmieden und Künstlern.⁵ So führten Bildhauer Skulpturen und Altarbauten nach den Entwürfen von Malern aus und Maler zeichneten die plastischen Modelle von Bildhauern und Altarbauern ab. Nach Schlichtenmaier gab es bereits im 16. und 17. Jahrhundert solche Arbeitsgemeinschaften und aus dem frühen 18. Jahrhundert sind sogar einige wenige Nachrichten über Entwürfe von Malern für Architektur und Plastik erhalten. Im 18. Jahrhundert war es üblich, dass sich Bildhauer auch zeichnerisch betätigten und die Entwürfe für ihre Arbeiten selbst zeichneten.

⁴ Ganz 2003, S. 108.

⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 103.

2. Künstler

Johann Andreas Wolff wurde am 11. Dezember 1652 in München geboren (Abb. 1). Er war das einzige Kind des Malers Jonas Wolff und seiner Frau Maria Helena, geborene Schön. Der Vater war Mitglied in der Münchner Malerzunft und erhielt Aufträge vom kurfürstlichen Hof und aus dem Umland Münchens. Johann Andreas Wolff sollte nach dem Willen seines Vaters studieren. Sein Talent zum Malen zeigte sich bereits mit zwölf Jahren und deshalb durfte er in der Werkstatt seines Vaters lernen. In München war das wegen der strengen Zunftregeln auch ohne Anträge oder Genehmigungen möglich. Weiters konnten sich die Meistersöhne in der väterlichen Werkstatt als selbstständige Meister niederlassen und das Meisterrecht, den Hausstand und das Bürgerrecht erwerben.⁶

Nach den überlieferten Informationen von Degler⁷ war Johann Andreas Wolff auch bei Balthasar Ableithner⁸ in der anatomischen Akademie in der Lehre. Allerdings lässt sich das nur für zehn Tage anhand von Halbjahresabrechnungen, die sich im Archiv der Theatinerkirche in München befinden, beweisen.⁹ Dort wurde er als Geselle für die Mitarbeit abgerechnet. Ableithner war mit Jonas Wolff befreundet. Weiters hatte er auch eine gute Position in der Zunft der Bildhauer. Es war damals durchaus üblich, dass Gesellen von Malerwerkstätten auch von Bildhauer lernten und umgekehrt. Schlichtenmaier hat durch die Abschrift der erhaltenen Akten der Münchner Malerzunft dargelegt, dass der junge Künstler keine vollständige, anerkannte und kontrollierte Lehre oder Gesellenausbildung erhalten hatte.¹⁰ Es steht also fest, dass er bei seinem Vater die Lehrzeit verbrachte. Er hätte nach seiner Freisprechung zum Lehrling nicht als Geselle in derselben Lehrwerkstatt weiter ausgebildet werden dürfen.

In den Jahren 1673 bis 1680 ist die Familie oft umgezogen. Der junge Künstler konnte dadurch immer wieder neue Freundschaften und Kontakte knüpfen, die sich später als wichtig erwiesen. Für die Aufnahme als Meister sollte er Wanderjahre vorweisen. Diese sind jedoch nicht belegbar. Kurfürst Max Emanuel (Abb. 2) wollte ihn zu einer Studienreise nach Paris schicken. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts waren bereits mehrere italienische und französische Künstler am Hof in München

⁶ Schlichtenmaier 1988, S. 11.

⁷ Siehe Anmerkung Nr. 164.

⁸ Siehe Anmerkung Nr. 37.

⁹ Schlichtenmaier 1988, S. 12.

¹⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 12.

angestellt. So nutzte Wolff die Druckgrafiken und die Literatur zur zeitgenössischen Kunst als Selbststudium. Er zeichnete von diesen Unterlagen ab oder brachte sie in seinen Kompositionen mit ein. Wolff besaß auch Kupferstiche von Schönfeld.¹¹

Schlichtenmaier vermutet, dass Wolff zeitweise bei dem Münchner Hofmaler Nikolaus Prugger¹² in Ausbildung war. Johann Andreas Wolff fertigte kein Meisterstück an, das ihm erlaubt hätte, das Handwerk des Malers auszuüben.¹³ Jedoch entstanden bereits im Jahr 1680 seine ersten eigenständigen Arbeiten. „Nikolaus Prugger hatte das kaiserliche Privileg erworben und durch Kurfürst Ferdinand Maria am 14. Januar 1658 bestätigt bekommen, daß seine Schüler von jeglichen Handwerksgewohnheiten und Zunft einschränkungen, wie etwa Meisterstücken, befreit waren und dieses Recht auch an eigene Schüler weitergeben konnten.“¹⁴ Es wäre also tatsächlich möglich, dass Wolff durch Bekanntschaft und Ausbildung von Prugger unter dem Schutz des kurfürstlichen Hofes stand. Damit wären die zuvor erwähnten eigenständigen Arbeiten möglich. Es ist aber leider keine Quelle bezüglich des Ernennungsdekrets von Johann Andreas Wolff zum Hofmaler erhalten.

Der Vater von Johann Andreas Wolff starb im Jahr 1680 und seine Mutter führte das Atelier weiter. Im Jahr 1688 heiratete Johann Andreas Wolff Maria Eva Catherina Neu und zwei Jahre später kaufte er das Haus vom Hofmaler Anton Triva in der Prunnngasse. Nachdem er im Jahr 1691 einen eigenen Hausstand vorweisen konnte, wurde er steuerpflichtig. Seine Mutter starb im gleichen Jahr und so übernahm er ihre Handwerksgerechtigkeit.

Im Jahr 1693 erlitt Johann Andreas Wolff einen Schlaganfall und am 24. August 1700 beantragte er beim Fürstbischof in Freising die Sondergenehmigung zur Errichtung einer eigenen Hauskapelle.¹⁵ Dieses besondere Privileg wurde ihm am 28. Juli 1701 zugesprochen; es könnte mit einer Krankheit seiner Frau begründet sein.

Der Künstler erhielt über mehrere Jahre zahlreiche Aufträge von Johann Eckher von Karpfing und Liechteneck. Die hohe Nachfrage wirkte sich für Wolff positiv aus und sie arbeiteten einige Jahre miteinander. So führte Wolff nun den Titel „Hochfürstlicher

¹¹ Schlichtenmaier 1988, S. 13.

¹² Nikolaus Prugger wurde im Jahr 1620 in Traubung geboren. Die Kurfürstin Maria Anna nahm ihn als Ziehsohn zu sich. Ihr Gemahl Kurfürst Maximilian I. ließ ihn zum Maler ausbilden. Ab dem Jahr 1644 war er Hofmaler und Zeichenlehrer des zukünftigen Kurfürsten Ferdinand Maria. Er malte hauptsächlich Portraits der Herrscherfamilie, aber auch Altarbilder und Miniaturbildnisse. Seine Tochter heiratete Hans Georg Asam. Nikolaus Prugger starb am 24. März 1694 in München.

¹³ Schlichtenmaier 1988, S. 15.

¹⁴ Schlichtenmaier 1988, S. 15.

¹⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 17.

Hofmaler und Kammerdiener“ und im Jahr 1705 war er „churfürstlich wie auch zu freißing hof- und Kammermaler“.¹⁶

Wolffs Frau starb am 8. August 1710. Er selbst starb am 9. April 1716 im Alter von 64 Jahren. „Wolff hinterließ seinen Erben, zwei seiner Töchter keine große Barschaft, aber einen großen Vorrat an Handzeichnungen und unvollendeten Gemälden.“¹⁷

2.1. Verhältnis zu Auftraggebern und Stiftern

Es wurde lange Zeit angenommen, dass die Bildgestaltung auf einen autonomen Künstler zurückzuführen ist. Laut David Ganz wird „[eine] solche autonome Position der künstlerischen Autoren [...] in den Bilderbauten gleichsam in Klammern gesetzt. Das Geschehen der Rahmenhandlung, welches die Autonomie der Artefakte beschneidet, erweist sich in letzter Instanz aber selbst wieder nur als bildliche Fiktion.“¹⁸ Daher liegt dem gesamten Werk doch wieder der kreative Entwurf des autonomen Künstlers zugrunde. Aber es gibt noch eine wichtige Funktion, die bei Ganz dem fiktiven Auftraggeber zugeschrieben wird. Er wirkte als Mittler zwischen der kreativen Schöpfung und der Ausführung.

Ferdinand Kramer nennt drei Kräfte, die beim Bau und der Ausstattung der Münchner Kirchen zusammenwirkten.¹⁹ Dazu zählten der Landesherr als Begründer und Förderer der zentralörtlichen und hauptstädtischen Funktion, das Bürgertum mit seinen Kompetenzen der Selbstverwaltung und schließlich die Kirchen und Klöster. Diese beeinflussten in verschiedenen Konstellationen das künstlerische Schaffen in den Jahren von 1180 bis 1918, wobei vor allem die Wittelsbacher zu erwähnen sind. Als München zur Landeshauptstadt des Herzogtums Bayern aufstieg, avancierte die Residenzstadt zur Vorzeigestadt des Hauses Wittelsbach. In der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert kamen die Söhne der Wittelsbacher auf Bischofsstühle in Köln, Trier, Münster, Paderborn, Lüttich, Freising und Regensburg. Sie förderten die katholische Kirche und erreichten damit hohes Ansehen im Reich.

¹⁶ Schlichtenmaier 1988, S. 17.

¹⁷ Schlichtenmaier 1988, S. 18.

¹⁸ Ganz 2003, S. 94.

¹⁹ Kramer 2008, S. 25.

Trotzdem ist die Frage der Auftraggeberschaft bei Kirchengestaltungen nicht einfach zu klären.²⁰ Es gab eine rechtliche Verknüpfung zwischen Staat und Kirche. In geistlichen Angelegenheiten trug die Kirche die Verantwortung und in weltlichen entschied der Staat. So konnten die Geistlichen zwar Künstler vorschlagen, aber die Entscheidung traf die staatliche Stelle. Zu dieser Konstellation kamen die Stifter hinzu, die ihre finanziellen Mittel wiederum an Forderungen, wie bekannte Künstler zu engagieren, knüpften. Diese Mitbestimmung sorgte auch dafür, dass bekannte Maler, Hofkünstler oder Werkstätten von München für weit entfernte Pfarreien tätig waren.

Im späten 17. Jahrhundert wurde – nach Muster und Vorbild Italiens – auch in München das große Altarbild häufiger. „Zwar hatte das gemalte Bild im Gebiet des Erzbistums noch immer, ganz besonders auf dem Lande, gegenüber der figürlichen plastischen Altarausschmückung eine mehr untergeordnete Stelle inne; aber mit dem entwickelten Barock nach 1700 wird das Altarbild häufiger angewandt als früher, und, wo es sich dann zeigt, übt es auch auf den architektonischen Bau des Altares wie auf seine dekorative und figürliche Plastik einen bestimmenden Einfluß aus.“²¹

Bayern hatte große politische Vorteile aus dem Dreißigjährigen Krieg gezogen, unter anderem, wurde es in den Rang der Kurwürde erhoben. In der Zeit Ferdinand Marias entstand – gefördert von seiner Gemahlin Adelheid – eine Hinwendung zu Italien. Durch die Unterstützung der welschen Künstler am damaligen Hof, wurden die heimischen Meister in den Hintergrund gedrängt.

2.2. Historischer Hintergrund

Es gab in Deutschland nicht die gleichen günstigen Voraussetzungen wie in Italien, die dort zu einer künstlerischen Blüte führten. Dazu trugen der Dreißigjährige Krieg und die darauf folgenden Notjahre bei. Die früheren Kulturzentren in Deutschland existierten nicht mehr. So kehrten viele bekannte Künstler nicht mehr in ihr Heimatland zurück. Außerdem reisten viele heimische Künstler nach Italien, um dort die aktuellen Stilrichtungen zu studieren.

Nach dem Krieg gab es zwar viele Aufträge, aber die Künstler hatten keine deutschen Vorbilder, an denen sie sich orientieren konnten. So entwickelte sich

²⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 246.

²¹ Hoffmann 1905, S. 185.

Deutschland zeitlich und lokal unterschiedlich, weil sich die Künstler an italienischen, holländischen oder französischen Meistern orientierten.

Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als die äußeren Verhältnisse wieder geordnet waren, bildeten sich an den Höfen neue Kulturzentren. Dort waren heimische Künstler, die aus dem Ausland heimkehrten, gern gesehen. Diese begannen, ihre Erfahrungen mit der lokalen Tradition zu verbinden. Dies war der Beginn einer neuen örtlichen Schule. Schlichtenmaier beschreibt das Spannungsverhältnis zwischen lokaler Kunstüberlieferung und internationaler Schultradition. Dieses wird bestimmt von der geografischen Lage Bayerns und der dynastischen Politik des Herrscherhauses.²² Zuerst lässt sich eine Hinwendung zur italienischen Kunst beobachten, da unter den Kurfürsten Ferdinand Maria und Max Emanuel hauptsächlich italienische Künstler beschäftigt wurden. Der gute Ruf des italienischen Barocks bestärkte diese Vorliebe. Einerseits waren, wie bereits erwähnt, nicht viele heimische Künstler am Münchner Hof, andererseits zog es einige Künstler wegen der guten Arbeitsverhältnisse und der zahlreichen Aufträge nach Bayern. So schreibt Schlichtenmaier „[besonders] begünstigt waren italienische Baumeister und Stukkateure. Einheimische Künstler hatten in diesen Bereichen eigentlich fast keine Chance.“²³ Trotzdem wurden an den Münchner Hof auch Künstler aus München und dem Umland geholt. Dies geschah einerseits aus finanziellen Gründen, andererseits stellte der kurfürstliche Hof einige Künstler unter Hofschutz und gab ihnen gelegentlich Aufträge.

Nach dem Tod Maria Antonias, der ersten Frau von Max Emanuel, kam es zu einer Hinwendung zur französischen Kunst. Gründe dafür waren politische und finanzielle sowie die unzuverlässige Arbeitsmoral der italienischen Künstler. Im Zuge dieser Neuorientierung gab es geförderte Studienreisen nach Frankreich. So sollte auch Johann Andreas Wolff nach Frankreich reisen.

Max Emanuel versammelte während seines Aufenthaltes in Brüssel viele französische Künstler um sich. Manche italienische Künstler am Münchner Hof waren in einer finanziellen Notlage, weil sie nur ein geringes fixes Gehalt hatten. Die zusätzlich bezahlten Aufträge vom Kurfürsten in München kamen wegen mangelnden Interesses zum Erliegen. Viele Künstler wurden dort in dieser Zeit arbeitslos. Als Max Emanuel in die Residenzstadt zurückkehrte, brachte er die

²² Schlichtenmaier 1988, S. 248f.

²³ Schlichtenmaier 1988, S. 249.

französischen Künstler mit. Dadurch verschlimmerte sich die Situation der italienischen Künstler und zwischen den Künstlern traten verstärkt Spannungen auf.

Die Kirchen und Klöster gehörten zu den Hauptkreditgebern des Bayrischen Landes, weil sie sich ihre Reichtümer im Dreißigjährigen Krieg bewahren konnten. „Der Kirche gehörten im Jahr 1662 z. B. rund ein Viertel der Landschaftskapitalien. Im Jahr 1676 verzinst das Landschaftsamt allein über 2 Millionen Gulden Stiftungsgelder.“²⁴ Nach Schlichtenmaier beherrschte „die Kirche [...] nicht nur den Geldmarkt, sie verfügte auch über laufende Bareinnahmen durch Opferstockgelder, Spenden, Erbübertragungen oder Vormundschaftsgelder. Sie verwaltete Nachlässe und verfügte über vorbildlich geführte Wirtschaftsbetriebe.“²⁵

²⁴ Schlichtenmaier 1988, S. 245.

²⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 245.

3. Hochaltarbild der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Indersdorf

Das Hochaltarbild befindet sich in der Pfarr- und ehemaligen Augustinerchorherrenstiftskirche Mariä Himmelfahrt von Indersdorf (Abb. 3). Es besteht aus dem Altarblatt „Himmelfahrt Mariae“ und einem Oberbild (Abb. 4). Das große, untere Altarblatt zeigt Maria, die – auf Wolken getragen – in den Himmel fährt, und Christus, der ihr – von Engeln begleitet – mit einer Sternenkronen in seiner Hand entgegenkommt. Es ist signiert und datiert 1691.²⁶ Das Gemälde ist 4 x 2,25 m groß und in Öl auf Leinwand ausgeführt. Das Gemälde ist gut erhalten. Die inneren Verstreben der Bildleisten drücken auf dem Träger durch.²⁷ Das Oberbild wurde während der Entstehungszeit dazugefügt.

Der Auftraggeber Probst Georg I. Moll von Dötteried übernahm am 2. Februar 1673 die Leitung des Klosters. „Bei der Konfirmation erhielt er den Auftrag; auf den Neubau des ziemlich baufälligen Klosters bedacht zu sein, Mangel an Mitteln und vielfältiges Unwohlsein gestattete ihm aber nur theilweise Reparaturen. Doch errichtete er zwei neue Altäre mit vortrefflichen Gemälden, schaffte neue Paramente und dazugehörige Kästen, erbaute eine Gruft, in welche er selbst als der Erste bei gesetzt wurde.“²⁸ Aufgrund der kränklichen Lage des Propstes erwähnt Graf Eberhard von Fugger, dass dem Probst zwei Räte und ein Prokurator zur Seite standen.²⁹ Diese Räte unterstützten ihn bei der Vermögensverwaltung, bei Käufen und Verkäufen. Außerdem kümmerten sie sich um Verträge, bei denen die Zustimmung der Klostersgemeinde benötigt wurde. Der Prokurator erstattete vierteljährlich Bericht darüber. Der Probst Georg I. starb am 15. Mai 1693 an einem Brustkatarrh. Ihm folgte P. Dominikus Bent. „Er vollendete mit bestem Erfolg den von seinem Vorfahr begonnenen und vorbereiteten Bau des Konvents, des Refektoriums, starb aber schon am 14. Mai 1704 plötzlich auf einer Reise nach München im dortigen dem Kloster gehörigen Pflegehaus.“³⁰

²⁶ Waagen 1932, S. 29.

²⁷ Schlichtenmaier 1988, S. 373.

²⁸ Fugger 1885, S. 94.

²⁹ Fugger 1885, S. 94.

³⁰ Fugger 1885, S. 98.

3.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren

Der Hochaltar ist in seiner ursprünglichen Form erhalten (Abb. 4). Aufgrund des schmalen Mittelschiffs der Kirche ist der Altar hoch und nicht sehr breit angelegt. Die geschlossene Einheit des Altarbaus wird durch das Hochaltargemälde, die Skulpturen sowie die figuralen und ornamentalen Details gebildet. Guido Reuter sieht „die historische Bedeutung der Indersdorfer Anlage, die als erste innerhalb der Geschichte des Altarbaus in Bayern und Schwaben einen halbierten rund umschließenden Grundriß besitzt.“³¹ Wegen des schmalen Kirchenchors kann der Künstler den Altarbau auf kleinem Radius nach außen gestalten. Es entsteht der Eindruck einer umschließenden und nach vorn geöffneten Architektur. Die Säulenarchitektur steht vor der Rückfläche des Hochbaus. Die Säulen sind durch ein im Viertelkreis oval verlaufenden Gebälk mit dem hinteren Teil des Altarbaus verbunden. Die Säulenarchitektur ist daher durch das Gebälk mit dem rückwärtigen Bau, der die Altarblätter rahmt, in Verbindung.

Nach Richard Hoffman erinnern die Figuren, die das Altarblatt flankieren, an die Gestaltung des Künstlers Faistenberger³² (Abb. 5).³³ Daraufhin schreibt Schlichtenmaier diese Figuren Andreas Faistenberger zu.³⁴ Corinna Rösner schließt in ihrer Arbeit über den Künstler diese Zuschreibung jedoch aus stilistischen Gründen aus.³⁵ Möglich wäre, dass jemand aus der Familie Ableithner als Bildhauer infrage

³¹ Reuter 2002, S. 72f.

³² Andreas Faistenberger wurde im Jahr 1646 als Sohn des Bildhauers Benedikt Faistenberger d. Ä. geboren. Er war bei seinem Vater in der Lehre, bis er im Jahr 1665 nach Italien reiste. Drei Jahre später war er wieder in München, und Balthasar Ableithner war sein Lehrherr. Im Jahr 1679 wurde Faistenberger vom Stadtrat als Meister der Bildhauerkunst anerkannt und übernahm nach der Vermählung mit der Tochter von Mathias Schütz auch dessen Bildhauerwerkstatt. Zu seinen Werken in München zählen die Kanzel und die Statuen Abraham und Isaak der Theatinerkirche, die Figuren der unbefleckten Empfängnis Mariä und der Sebastians-Altar in der Frauenkirche sowie die vier Kirchenlehrer am Choraltar von St. Peter. Außerdem fertigte er die Skulpturen in St. Michael in Berg am Laim, die Alabasterarbeit „Maria Immaculata“ in der Pfarrkirche von Roding und das Verkündigungsrelief vom Münchner Bürgersaal. Er schuf auch zwei Figuren des Choraltars der Herzogspitalkirche und die Statuen des Hl. Josef und des Hl. Andreas der ehemaligen Karmeliterkirche. Er starb am 8. Dezember 1735 in München.

³³ Hoffmann 1905, S. 139.

³⁴ Vgl. dazu Schlichtenmaier 1988, S. 42.

³⁵ Rösner 1988, S. 91f.

kommt, da Ableithners öfters mit Wolff zusammenarbeiteten.³⁶ Rösner grenzt damit die möglichen Familienmitglieder auf Johann Blasius und Franz Ableithner ein.³⁷

Das Altarblatt wird von überlebensgroßen Figuren der Apostel Petrus und Paulus flankiert. Sie sind an ihren Attributen, dem Himmelsschlüssel und dem Schwert zu erkennen.³⁸

Darüber hinaus befinden sich Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist neben den bereits genannten Aposteln. Johannes der Täufer ist mit dem Kreuzstab und dem Spruchband „Ecce agnus dei“ dargestellt.³⁹ Johannes der Evangelist hält einen Kelch und das aufgeschlagene Evangelienbuch mit der Schrift „In principio erat verbum“.⁴⁰

Ganz außen befinden sich links und rechts die Hl. Katharina und die Hl. Juliana (Abb. 4). Die Figur mit dem Schwert in der Hand und dem zerbrochenen Marterrad zu ihren Füßen ist die Hl. Katharina. Die Hl. Juliana hält einen grünen Märtyrerpalmzweig.

Das Altarblatt ist von zwei, das Oberbild von drei Säulen gerahmt. Im Oberbild ist der segnende Gottvater, der auf der Weltkugel lehnt und segnend herabblickt, dargestellt. Zwischen dem Oberbild und dem großen Altarblatt sind zwei plastische Putten angebracht. Die goldene Krone mit dem Kreuz wird von diesen Engelsgestalten flankiert. Es kam während der Bauarbeiten zu einer Planänderung am Hochaltar und so wurde das Oberbild ausgeführt, als die Endfassung vom Altarbau noch nicht fertig war. Daher wurden an das ursprüngliche, zwiebelförmig gerahmte Auszugsbild oben und unten Leinwandpartien angefügt und damit das Gemälde vergrößert. Schlichtenmaier betont aber, dass „trotzdem [...] der Altarbau eine einheitliche Planung [verrät]. Eine Mitwirkung Wolffs am Gesamtentwurf erscheint denkbar.“⁴¹

³⁶ Zum Beispiel der Aufbau des Hl. Grabes und der Goldschmiedemodelle zu den silbernen Genien am Benno-Altar in der Frauenkirche von 1689 und der Tabernakelaltar von 1704 – ebenfalls in der Frauenkirche – oder der Bürgersaalkirche weisen eine Zusammenarbeit mit Johann Blasius und Franz Ableithner auf.

³⁷ Balthasar Ableithner wurde im Jahr 1614 geboren und war als Bildhauer am kurfürstlichen bayrischen Hof tätig. Seine Söhne Johann Blasius und Franz Ableithner waren auch Bildhauer. Franz heiratete die Tochter des Hofmalers Nikolaus Prugger und war damit mit den Gebrüdern Asam verwandt. Blasius war auch einige Jahre als Hofbildhauer tätig.

³⁸ Paulus wurde als römischer Bürger nicht gekreuzigt, sondern enthauptet. Deswegen ist das Schwert sein Marterinstrument. Die Aussage Jesus zu Petrus, „dir werde ich die Schlüssel des Himmelreiches geben“, erklärt sein Attribut.

³⁹ „Seht das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünde der Welt“ (Joh 1,29) sprach Johannes der Täufer, als er Jesus zum ersten Mal begegnete.

⁴⁰ Das ist der Beginn seines Evangeliums „Am Anfang war das Wort“. Der Kelch soll an den Giftanschlag auf ihn erinnern.

⁴¹ Schlichtenmaier 1988, S. 42.

Im oberen Bereich des Altarbaus befindet sich ein mit Putten verzierter Aufsatz. Es ist das Auge Gottes im Dreieck dargestellt, das Symbol der Dreifaltigkeit. An der Spitze darüber sind drei Engelsgestalten angebracht. Zwei der Putten sind aus weißem Marmor und ein Engelsknabe aus dunklem. Er geleitet die Menschen zu Gott.

3.2. Bildbeschreibung

Auf dem Hochaltarbild ist die „Himmelfahrt Mariae“ dargestellt. Am unteren rechten Rand ist ein Teil eines Sarkophags erkennbar (Abb.3). Das ist der Sarkophag von Maria. Er ist offen und so gestellt, dass der Betrachter nicht hineinsehen kann. Wolken sind zwischen dem Sarkophag und den dargestellten Personen gemalt. Zwei große Trageengel heben den Körper Marias empor.

Maria ist in aufrechter Position schwebend dargestellt. Sie ist von tragenden Engeln, Putten und Jesus komplett umschlossen. Marias Gewand ist rot und ihr Mantel blau. Ein weißes Tuch hängt ihr vom Kopf über die Schultern herab. Sie blickt hinauf und ist mit Jesus im Zentrum des Gemäldes angeordnet. Ihre Haut erscheint blass im hellen Licht. Ihre linke Hand ist zwischen dem Flügel eines Trageengels und dem rechten Bein Jesu platziert. Der Schatten Marias fällt auf das Bein von Jesus.

Jesus, der von Engeln begleitet wird, kommt Maria vom Himmel entgegen. Er ist in einer sitzenden Position hinter ihr schwebend dargestellt. Er hat ein oranges Tuch um seine Hüfte gewickelt. In seiner rechten Hand hält er eine zarte Sternenkronen, auf die er blickt und die er zum Kopf Marias führt. Die andere Hand zeigt nach oben. Im linken oberen Bereich des Bildes ist die weiße Taube dargestellt, die vom aufwärts strebenden Wind bewegt wird.

Am rechten Bildrand erscheint hinter dem Sarkophag der Erzengel Michael; er hält eine zarte Figur in den Händen. Es ist die Seele Marias, die im Paradies wieder in ihren Körper einkehren wird. Ein kleiner Putto links neben dem Sarkophag hält eine Mondsichel, von der eine gewisse Leuchtkraft ausgeht.

Der rechte Trageengel scheint mit seiner Fußspitze den Sarkophag zu berühren. Er hält in seiner linken Hand stützend den Fuß Marias. Seine linke Hand befindet sich zwischen ihrem Fuß und der Mondsichel. Über seinem Arm sind zwei weitere beflügelte Engelsköpfe gemalt. Die Flügel des großen Engels erstrahlen in hellem

Weiß. Der linke Trageengel hält Maria stützend unter ihrem Unterarm und blickt auf den Sarkophag herunter. Seine Flügel sind teilweise von einem kleinen Putto bedeckt, der einen Blumenkranz in der Hand hält. Bei beiden Trageengeln ist jeweils nur der Arm sichtbar, der den Körper Marias stützt. Das sind immer die Arme, die dem Betrachter durch die seitliche Ansicht der Engel zugewandt sind. Beide Trageengel blicken auf den offenen Sarkophag hinunter.

Am rechten oberen Bildrand fliegen drei weitere Putten empor. Der Engelsknabe in der Mitte nimmt einen anderen an der Hand, während er in seiner linken Hand Palmwedeln hält.

3.3. Farbe

Wolff verwendet eine breit gefächerte Farbigkeit von bunten, intensiven bis zurückhaltenden, von dunklen bis hellen und von warmen bis kühlen Farben.

Der Hintergrund ist bei den Hauptfiguren heller gemalt als im unteren Bereich beim grünlich getönten Sarkophag (Abb.3). Im oberen Bereich ist der Wolkenhimmel auch dunkler.

Ulrike Götz bewertet in ihrem Werk die Polarisierung als ein wichtiges Merkmal bei Wolff: „Wenn etwa für den Bereich des ‚Irdischen‘ eine warme Farbigkeit, ein kontrastreiches Helldunkelspiel auf den Körpern, muskulöse Gestalten usw. gewählt werden können, so kann der ‚himmlische‘ Bereich durch eine kühle Farbigkeit, eine gleichmäßigere Helligkeit, zarte Gestalten usw. gekennzeichnet sein.“⁴² Denn bereits Waagen bemerkte bei dieser aufsteigenden Komposition eine hellere Farbgebung.⁴³

In dem Altarbild wird von einem dunklen, grüngrauen Sarkophag und der dunkelbraunen unteren Zone ausgegangen. Dann folgen ein bräunlichviolett Gewand des rechten Trageengels, der blaue Mantel Marias und die blassviolette Kleidung des linken großen Engels. Schließlich schimmern ein leuchtendes Gelb und der kräftig, leicht gebräunte Jesus in der hellen oberen Zone. Weiters verwendet Wolff verschiedene Formen des Lichts im Bild. Der Sarkophag ist in einem starken Hell-Dunkel-Kontrast auf der irdischen Ebene wiedergegeben, während Jesus und die Putten eher gleichmäßig hell dargestellt sind.

⁴² Götz 1988, S. 46.

⁴³ Waagen 1932, S. 30.

Der Künstler versucht, den Betrachter durch Licht- und Farbeindrücke auf einem sinnlich-rationalen Weg anzusprechen. Das zeigt sich im Gemälde von Indersdorf bei der zarten Sternenkrone, die Jesus in der Hand hält. Diese ist vor dem hellen Oberkörper von Jesus dargestellt und nicht durch Farbakzente hervorgehoben. Auf Distanz kann der Betrachter nur bei genauem Hinsehen die Krone erkennen. Außerdem führt Wolff mit heller Farbe einen Engel am rechten Bildrand an, der die Seele Marias in Form eines kleinen Kindes hält. Dieses ist – wie der Engel – in hellen Farben dargestellt. Auch dieses Detail ist aus größerer Entfernung kaum erkennbar. Dort, wo die sachliche Ebene in das Himmlische, Seelische, die Ekstase übergehen, wird die Farbintensität zurückgenommen. Götz beschreibt dies als Akzentverschiebung in den von ihr behandelten Gemälden. Demzufolge lässt sich „eine Art von Interdependenz zwischen der von Licht und Farbe und der Rolle der durch einen Kontur bestimmten gegenständlichen Element feststellen: Wo die Bedeutung des einen Bildmittels wächst, tritt das andere zurück, und umgekehrt.“⁴⁴

Es ist wichtig, ein weiteres Merkmal Wolffs zu erwähnen, das Götz in ihrer Arbeit herausfand. Es wird auf die „bestimmte Art des Faltenwurfs hingewiesen: Typisch für Wolff sind feine Geschlinge von schmalen Falten, deren Grate mittels eines zusätzlichen, teilweise sogar andersfarbigen, festen Pinselstrichs nochmals betont werden.“⁴⁵ Im Indersdorfer Altarbild kann dieser Faltenwurf bei den großen Engeln erkannt werden. Der rechte Trageengel trägt ein Tuch um seine Schultern, dessen Knoten am linken Oberarm im Licht erscheint. Der violette Stoff der Falten hat weiße Betonungen. Weiters trägt die Engelsfigur hinter Jesus ein weißbläuliches Gewand mit orange-gelblichen Falten.

So kann nach Götz allgemein Folgendes festgestellt werden: „In gewissen Gemälden übertrifft die Aussagekraft der koloristischen Mittel die Bedeutung der gegenständlichen Elemente als linear umrissenen Gebilden; Licht und Farbe stellen in bestimmten Phasen des Wahrnehmungsprozesses die eigentlichen Protagonisten dar.“⁴⁶

⁴⁴ Götz 1988, S. 54.

⁴⁵ Götz 1988, S. 50.

⁴⁶ Götz 1988, S. 53.

3.4. Aufbau und Entwürfe

Leider ist zu dem Altarbild nur eine Zeichnung erhalten (Abb. 6). Sie zeigt das Auszugsbild mit Gottvater, der seitlich an der Weltkugel, auf der Tierkreiszeichen zu erkennen sind, lehnt. Seine linke Hand rafft die Kleidung zusammen, während die andere zu einem segnenden Gestus erhoben ist.

Schlichtenmaier nennt diese Zeichnung im Zusammenhang mit dem Hochaltarbild von Indersdorf, da der zwiebelförmige Rahmen der ursprünglichen Form des Bildes entspricht.⁴⁷ Später wurde oben und unten am Altarbild Leinwand angestückt, sodass die Nahtstellen beim Gemälde auch aus der Distanz sichtbar sind.

In diesem Gemälde ist der Standpunkt des Betrachters sehr tief gewählt (Abb. 3). In den Sarkophag kann nicht hineingesehen werden. Es werden hauptsächlich Figuren dargestellt und keine Architektur oder Landschaft. Die Protagonisten staffeln sich räumlich. Auf dem Gemälde sind viele Heilige, Engel, Putten und beflügelte Engelsköpfe dargestellt, aber kein einziger blickt aus dem Bild heraus zum Betrachter.

Es wird eine aufsteigende Bewegung vermittelt. Diese setzt sich bei den Altarfiguren fort, zum Beispiel bei Petrus, der seinen Arm emporstreckt und nach oben weist (Abb. 4). „Schon die beiden tragenden, großen Engel erwecken durch ihr Hinabblicken auf den entschwindenden, grüngrauen Sarkophag, dessen eben gesprengten Deckel noch ein Engel hochhält, eine Bewegungssillusion, die in dem mächtig rauschenden Mantel Marias, in den wehenden Haaren und Gewandzipfeln von Christus und der schwer gegen den Sturm ankämpfenden Taube sich fortsetzt und verstärkt.“⁴⁸ Ludwig Waagen beschreibt hier eine wellige Diagonalbewegung (Abb. 3). Diese geht von dem linken Trageengel aus, dessen Arm den Auftrieb weitergibt an den Oberkörper Marias und im linken Arm von Jesus endet. Beide Arme, die des Trageengels und die von Jesus sind fast im rechten Winkel gebeugt. Typisch für Wolff sind die großen Engel im Vordergrund. Außerdem ist die gerade Form der Nase ein weiteres Merkmal des Künstlers. Dies kann bei Jesus und dem rechten Trageengel durch den Lichteinfall gut erkannt werden.

Götz schreibt: „Der sinnliche Eindruck des Geordnet-Seins vermittelt eine Aussage, die sich mit Begriffen wie ‚himmlische Ordnung‘, ‚himmlische Schönheit‘ umschreiben

⁴⁷ Schlichtenmaier 1988, S. 460.

⁴⁸ Waagen 1932, S. 30.

läßt.“⁴⁹ Dazu gehört die paarweise Anordnung der Arme und der Putten. In den leicht gebeugten Arm des rechten Trageengels wurden zwei beflügelte Engelsköpfe hineingesetzt. Außerdem erscheinen beim rechten Arm Marias zwei Köpfe der Engelsgestalten. Es befinden sich in der linken Bildhälfte zwei Putten mit Blumen und der Mondsichel in den Händen. Jedem ist darunter ein kleiner Engelskopf mit Flügeln zugeordnet.

Bei Wolff sind die Gegenstände, wie der Sarkophag, nicht Teil einer gegenständlichen Welt. Er schafft in seinen Gemälden vielmehr einen Kunstraum, in den die Einzelelemente eingeordnet werden.

Es kann eine Vorliebe zu feinen und exklusiven Gegenständen bei Wolff festgestellt werden. Er tendiert laut Götz zu einer besonderen subtilen Zeichnung.⁵⁰ In Indersdorf ist beispielsweise ein Schmuck am linken Arm des Engels hinter Jesus zu sehen.

3.5. Ikonografie

Zur Himmelfahrt Marias findet sich kein Text in der katholischen Bibel, obwohl sie zu den beliebtesten Darstellungsthemen zählt. In koptischer und syrischer Tradition wurden Marienverehrungen überliefert; sie kamen als apokryphe Schriften in die Legenda Aurea. In diesen Texten wird berichtet: Die Apostel sprechen mit Jesus und antworteten: „Herr, es bedünket deine Knechte, daß, gleichwie du den Tod besiegt hast und ewiglich regierest, du auch deiner Mutter Leib auferweckest und zu deiner Rechten setzest in Ewigkeit.’ Da nickte der Herr, und alsbald war der Erzengel Michael da und brachte Marien Seele vor den Herrn.“⁵¹ Im Gemälde ist rechts hinter dem Sarkophag der Erzengel Michael positioniert (Abb. 3). Er hält eine kleine Figur in den Händen, die die Seele Marias symbolisiert.

„Der sprach ‚Steh auf du meine Nächste, [...]: gleichwie du bei meiner Empfängnis durch fleischliche Sünde nicht bist befleckt worden, so sollst du auch im Grabe keine Verwesung des Leibes leiden’.“⁵² Maria ist zwar im Gemälde bekleidet, aber Kopf, Hals, Hände und Fuß sind so dargestellt, als würde ihr Körper keine Anzeichen der Verwesung zeigen. Sie ist blass mit fast weißer Haut im Gesicht und am Hals gemalt.

⁴⁹ Götz 1988, S. 59.

⁵⁰ Götz 1988, S. 63.

⁵¹ Benz 1997, S. 588.

⁵² Benz 1997, S. 588.

„Als bald fuhr Marien Seele in den Leib und stund herrlich auf aus dem Grab und fuhr auf gen Himmel, geleitet von der Menge der Engel.“⁵³ Dazu ist der offene Sarkophag im unteren Bereich des Gemäldes abgebildet, als Hinweis auf das Grab. Maria fährt auf Wolken und von Engeln begleitet im Beisein ihres Sohnes in den Himmel, wie es in der Legenda Aurea berichtet wird.

In dem Altargemälde werden verschiedene Motive der Marien-Darstellungen vereint. Zuerst kann die Mondsichel mit dem Marien-Bildtypus der Mondsichelmadonna erklärt werden. In dieser Darstellungsform steht Maria auf der Mondsichel und hält das Jesuskind in ihren Armen. Oft sind über ihrem Haupt in einem Kranz zwölf Sterne angeordnet, als Hinweis auf die zwölf Stämme Israels. Im 15. Jahrhundert war die nach oben oder nach unten geschwungene Mondsichel ein beliebtes Motiv. Im 17. Jahrhundert wurde dieses noch um eine Schlange – als Symbol der Erbsünde und des Bösen – erweitert. Das Motiv der Schlange wird im Zusammenhang mit einer Erdkugel auch als Immaculata verstanden. Die Darstellung der Immaculata verweist auf die spätere Gottesmutterschaft, die frei vom Makel der Erbsünde empfangen wird. Für dieses Motiv ist wichtig, dass Maria mit einem Fuß auf dem Kopf der Schlange steht, die sich oft um einen Erdball windet. Manchmal ist unter dem anderen Fuß eine Mondsichel abgebildet. An diesem Beispiel ist also deutlich zu erkennen, wie unterschiedliche Marien-Bildtypen ineinanderfließen.

Auf weiteren Mariendarstellungen ist häufig die Marienkrönung zu sehen. Hier sitzt Maria meistens neben Jesus, der die Krönung vollzieht. Öfters ist auch die Hl. Dreifaltigkeit abgebildet. Im Barock wird die Krönung während der Himmelfahrt vollzogen.

Zuletzt wird auf das eigentlich dargestellte Thema der Himmelfahrt eingegangen. Auf dem Gemälde fährt Maria siegesgewiss zum Himmel auf. Sie ist nicht demütig betend abgebildet. Die Vorstellung von der Himmelfahrt als Triumph kann aus den antiken Siegesdarstellungen hergeleitet werden. Die Vorstellung von Maria als Märtyrerin ist bei Rubens ein siegessicher zum Himmel auffahrender Mutter Gott, der ein vorbildlicher Typus für die barocke Darstellung des Wunders der Himmelfahrt ist.⁵⁴

Im Altargemälde von Wolff sind verschiedene Motive der Marien-Darstellungen, wie die Mondsichel, die Sternenkronen, die Hl. Dreifaltigkeit und schließlich der Sarkophag zusammengeführt (Abb. 3). Im 17. Jahrhundert kann dieses Bild auch im

⁵³ Benz 1997, S. 588.

⁵⁴ Staedel 1935, S. 200.

Zusammenhang mit dem Kampf gegen den Protestantismus gesehen werden, bei dem die Gläubigen versucht wurden in ihrem Bann zu halten.⁵⁵ Dazu trägt ein Altarbild bei, das die Jenseitshoffnung erweckt und bestärkt. Probst Georg I. Moll von Dötteried wählte als höchste Heiligendarstellung die Himmelfahrt Mariä für das Hochaltargemälde.

⁵⁵ Staedel 1935, S. 205.

4. Hochaltarbild der Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim

Das Hochaltargemälde „Triumph des Hl. Michaels“ ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und befindet sich in der Pfarrkirche St. Michael in Berg am Laim (Abb. 7). Dargestellt ist der Erzengel Michael als Sieger über die gefallenen Engel. Es misst heute 5,50 x 3 m. Kurfürst Joseph Clemens von Köln gab es im Jahr 1693 für die Bruderschaftskapelle in Berg am Laim in Auftrag. Das Altarbild war bereits im Jahr 1694 vollendet und wurde mit 1000 Gulden bei Wolff abgerechnet.⁵⁶ Im Jahr 1745 wurde der Altar mit dem Gemälde von Wolff in den Kirchenneubau übertragen. Der Auftraggeber war Clemens August und dieser Bau wurde am 1. Mai 1744 benediziert und am 19. September 1751 geweiht. Johann Baptist Straub wurde mit der Planung eines neuen Hochaltars beauftragt. Im Jahr 1767 wurde der Hochaltar aufgerichtet und bereits vier Jahre später fertig gefasst (Abb. 8). Dafür wurde das Gemälde nachträglich an allen vier Seiten von dem Hofmaler Franz Ignaz Oefele vergrößert.⁵⁷ Nach Kuno Schlichtenmaier wurde dabei das Originalbild teilweise übermalt.⁵⁸ Nach der Beschädigung im Jahr 1945 wurde es ein Jahr später durch August Kröninger restauriert.

Schlichtenmaier stellt fest: „Die 1732 erschienene Selbstdarstellung der ,churfürstlichen Ertz-Bruderschaft, welche Dem grossen Himmels-Fürsten,..., dem Heil. Ertz=Engel Michael zu Ehren' am Ende des 17. Jahrhunderts neu begründet worden war, schildert, daß Joseph Clemens, Kurfürst von Köln und Bruder des bayrischen Kurfürsten Max Emanuel, im Jahr 1692 ,zu groesserer Ehre Gottes, eine

⁵⁶ Reuter 2002, S. 72f.

⁵⁷ Franz Ignaz Oefele wurde am 26. Juni 1721 in Posen geboren. Sein Vater starb früh, daher wuchs er bei seinem Onkel auf. Dort lernte er die Grundzüge der Malerei bei Simon Maier kennen. Später lernte er bei Melchior Buchner und Gottfried Bernhard Göz. In München bildete er sich am kurfürstlichen Hof bei Balthasar August Albrecht weiter. Er reiste nach Venedig und Rom. Nach acht Jahren kehrte er nach München zurück. Der Kurfürst Maximilian III. ernannte ihn zum Hofmaler. Im Jahr 1770 gründete er amtlich anerkannt die Akademie der Bildenden Künste München. Zu seinen Werken zählen das Hochaltarbild der Propstei Mattighofen, „Ecco Homo“ für das Kloster Polling und Christus mit der Samariterin am Brunnen für die Kirche zu Winhöring. Im Jahr 1791 malte er ein Selbstbildnis bei der Arbeit mit Pinsel und Palette. Er porträtierte seinen Lehrer Balthasar August Albrecht, den Dichter Mathias Etenhueber und den Bildhauer Johann Baptist Straub. Seine Radierungen von der Ansicht des Klosters Polling und „Die Tochter des Dibutades zu Korinth zeichnet den Schatten ihres Geliebten an die Wand“ sind bekannt. Er starb am 18. September 1797 in München.

⁵⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 380.

öffentliche Verehrung dieses Ihres heiligen Special=Patrons einzuführen' beabsichtigte.“⁵⁹

Im Jahr 1678 ging der Besitz der Hofmarkschaft „Perg auf Laym“ an den Fürstbischof Albrecht Sigmund aus Freising. Der Wittelsbacher starb im Jahr 1685 und sein Bruder Max Heinrich übernahm das Amt. Dieser legte in seinem Testament fest „dass die Nutzgenießung der Hofmark Berg am Laim jeweils bei den Wittelsbacherherzögen im geistlichen Stand liegen solle.“⁶⁰ Auf ihn folgte sein Neffe Joseph Clemens, der zweite Sohn des bayrischen Kurfürsten Ferdinand Maria. Joseph Clemens hatte als Kurfürst von Köln bedeutende kirchenpolitische Macht.

Im Jahr 1693 gründete er die Bruderschaft des heiligen Erzengels Michael. Diese versuchte, die niederen Stände des Bürger- und Bauerntums zu versammeln. Die Seelsorge der Bruderschaft übernahmen die Franziskaner von München. Es wurde gleichzeitig auch ein St.-Michael-Ritterorden, der im Gegensatz zur Bruderschaft den adeligen Herren vorbehalten war, gegründet. Das gesamte bayrische Herrscherhaus war zu Beginn des 18. Jahrhunderts Mitglied. Damit wurden prächtige Wallfahrten, Prozessionen und ein pompöses kirchliches Zeremoniell eingeführt.

4.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren

Zuerst ist der Entwurf von Wolff aus dem Jahr 1693 zu erwähnen (Abb. 9). Es ist die Form des Altarblattes – auf das später in dem Abschnitt „Bildaufbau und Entwürfe“ noch eingegangen wird – in einem reich verzierten Rahmen zu erkennen. Zwei Erzengelfiguren flankieren das Altarbild auf einem hohen blockhaften Unterbau. Der linke Engel hält eine Schale brennender Herzen in den Händen⁶¹ und im gebeugten Arm lehnt ein Pilgerstab.⁶² In dem Bündel aus Pilgerstäben, den der rechte Erzengel hält, ragt einer heraus.⁶³ Die beiden Fähnchen haben „Concoris, Amoris, Fraternitatis“ eingeschrieben.⁶⁴ Weiters ist das ursprünglich geplante Oberbild zu

⁵⁹ Schlichtenmaier 1988, S. 55f.

⁶⁰ Walter 2008, S. 241.

⁶¹ Die Schale brennender Herzen ist ein Hinweis auf die verzehrende Liebe zu Gott.

⁶² Der Pilgerstab weist darauf hin, im Glauben an Gott weiter fortzufahren und diesen weiter zu verbreiten.

⁶³ Das ist als allegorischer Hinweis auf die Kraft der brüderlichen Gemeinschaft und auf die Vorbildwirkung jedes Einzelnen, den rechten Glauben zu verstehen, zu sehen.

⁶⁴ Das gemeinsame Ziel ist die brüderliche Liebe.

erkennen. Darin war die vom Himmel herabschwebende Taube des Hl. Geistes dargestellt. Das Oberbild ist nicht erhalten.

Die beiden Engelsfiguren huldigen dem Erzengel Michael auf dem Altarbild. Er ist der Bruderschaftspräfekt, der „in allem seinen untergegebenen Schöfflein mit gutem Exempel vorleuchten“ soll – d. h. präziser ausgedrückt: Bruderschaft und Ritterorden huldigen ihrem gekrönten Oberhaupt Joseph Clemens.“⁶⁵ Die seitlichen Figuren, die als Gabriel und Raffael gesehen werden können, sind für Engel ungewöhnlich irdisch, ohne Flügel dargestellt. Die Figuren wurden von Andreas Faistenberger⁶⁶ gefertigt. Die Raffael-Figur (Abb. 10) ist im Heim der barmherzigen Schwestern erhalten, die zweite Figur ist leider verschollen.

Weiters ist der Entwurf von Johann Baptist Straub von 1766/67 zu erwähnen (Abb. 11).⁶⁷ Auf diesem Entwurf sind vor dem Altarbild ein Lamm und ein Buch mit sieben Siegeln positioniert. Diese stehen als Sinnbild für den Opfertod Christi. Die flankierenden Erzengelfiguren Gabriel und Raffael bilden mit Michael auf dem Altarblatt die Erzengeltrias.

Der Verkündigungsengel Gabriel, dessen Name „Stärke Gottes“ bedeutet, befindet sich auf der linken Seite des Altarbildes. Außerdem ist ein Putto mit einem Buch, das die Inschrift „Ecce ancilla Domini“ zeigt, dargestellt.⁶⁸ Im Relief darunter ist die Opferung Isaaks zu sehen, bei der im letzten Moment ein Engel den Knaben verschont, als er Abrahams Gottesfurcht erkennt.

Auf der rechten Seite befindet sich der Erzengel Raffael, dessen Name „Gott hat geheilt“ bedeutet, gemeinsam mit einem Putto, der eine Galle in den Händen hält (Abb. 12). Der Engelsknabe bezieht sich auf Tobias, denn auf Gottes Weisung heilt

⁶⁵ Stalla 1989, S. 140.

⁶⁶ Siehe Anmerkung Nr. 32.

⁶⁷ Johann Baptist Straub wurde im Jahr 1704 in einer Bildhauerfamilie geboren. Er lernte bis ins Jahr 1722 bei seinem Vater in der Werkstatt. Die nächsten vier Jahre war er bei dem Hofbildhauer Gabriel Luidl in München tätig. Im Jahr 1726 reiste er nach Wien und bildete sich bei Ignaz Gunst, Christoph Mader, Galli Bibienna, Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Raphael Donner weiter. Andreas Faistenberger lud ihn im Jahr 1734 ein, nach München zurückzukehren. Unter Kurfürst Karl Albrecht von Bayern wurde er am 7. Juni 1737 zum Hofbildhauer ernannt. Er führte eine Werkstatt in München. Zu seinen Werken zählen die Kanzel der Schwarzspanierkirche in Wien, der Hochaltartabernakel der Klosterkirche St. Anna im Lehel, die Seitenaltäre und die Kanzel im Marienmünster in Dießen; außerdem der Tabernakel der Klosterkirche Fürstenzell, der rechte Seitenaltar der Frauenkirche in Gaubing, die Nebenaltäre der Klosterkirche von Reisach und die Altäre der Klosterkirche Andechs; weiters die Hochaltäre der Kirchen von Bichl, St. Rasso in Grafrath und St. Georg in Bogenhausen. Er fertigte die Kanzel und Altäre der Klosterkirche Schäftlarn und den Hochaltarumbau der Klosterkirche Polling. Er stattete die Klosterkirche Altomünster aus und schuf die Kanzel und Seitenaltäre des Klosters Ettal. Er starb am 15. Juli 1784.

⁶⁸ Vgl. dazu Luk 1,38: „Ich bin die Magd des Herrn“.

Tobias mit der Galle eines Fisches seinen blinden Vater. Auf dem Relief in der Sockelzone des Altars wird Jakob im Kampf mit dem Engel gezeigt. Das Geschehen findet in der Nacht vor der Versöhnung mit Jakobs Bruder Esau statt. Jakob erhält den Segen vom Engel des Herrn und als Verheißung seines Sieges über alle Widersacher den Namen „Israel“.

Clemens August starb im Februar 1761 und damit verloren die Bruderschaft ihr Oberhaupt und der Hochaltar seine Projektionsfigur. Der Entwurf von Straub wurde mit einem nackten Schild mit Rankenwerk auf der Kartusche umgesetzt (Abb. 8). Es fehlen das Kurfürstenwappen und die kurfürstlichen Insignien. Dargestellt wurde das Bruderschaftskreuz mit dem Losungsmonogramm „F. P. F. P.“, das in kreuzförmiger Anordnung auf dem von Putten getragenen Schild des Erzengels erscheint.

In dem Altarbild wurde der Kreuzstab zur Lanze, mit dem die lutherische Ketzerei getötet wurde (Abb. 7). Das Monogramm an den Kreuzenden „F. P. F. P.“ für „fideliter, pie, fortiter, perseveranter“, bedeutet: „getreu in der Liebe, fromm im Gemüthe, starkmüthig im Glauben und beharrlich in der Verehrung“⁶⁹, und weist auf den Bruderschaftsstab hin. Damit wurde Sakrales profaniert und Profanes in den Bereich des Sakralen erhoben, das zu einer Wechselwirkung zwischen Michael und Joseph Clemens führt. „Wolffs Bild zielt einerseits auf den hl. Michael, der – nun mit Bruderschaftsstab – den Bruderschaftsmitgliedern als gen Himmel schwebender Sieger den Weg weist; andererseits zielt es in der Gestalt des Erzengels auf Joseph Clemens, der als geistlicher und weltlicher Fürst für Bruderschaft und Ritterorden eine ähnliche Leit- und Symbolfigur darstellte wie St. Michael.“⁷⁰ Bei der Stiftungszeremonie trug der Kurfürst das Kreuz voran und erteilte mit dem Bruderschaftsstab den Segen vom Altar aus. Die Frage „Quis ut Deus?“ auf Michaels Schild hat in Bezug auf die Bruderschaft und den Ritterorden eine neue Dimension bekommen.⁷¹ Das ursprüngliche Gründungsziel der Michaelsbruderschaft, ein geistliches Werk ohne Ehrentitel zu betreiben, lässt sich mit diesem Anspruch nicht vereinbaren.

Guido Reuter nennt als besonderes Kennzeichen des Hochaltars von Straub „sein gravitatisches, gemessenes Erscheinungsbild.“⁷² Dieses wird zum einen durch die

⁶⁹ Lieb/Sauermost 1973, S. 180.

⁷⁰ Stalla 1989, S. 142.

⁷¹ Stalla 1989, S. 142.

⁷² Reuter 2002, S. 200.

besondere Disposition der Altararchitektur und zum anderen durch die Komposition der Skulpturen hervorgehoben (Abb. 8). In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die gekoppelten Säulen zu erwähnen. Sie sind paarweise auf blockhaft geschlossenen Postamenten zusammengefasst. Nach oben schließen sie wieder mit einem blockhaften Gebälk ab. Hinter den Säulen ist eine Architekturschicht mit pilasterhinterlegten Dreiviertelsäulen angebracht.

In dem ursprünglichen Gemälde von Wolff ist, wie auch nach der Erweiterung durch Oefele, der Erzengel fast im Bildzentrum positioniert (Abb. 7). Wegen der Anordnung ein wenig oberhalb der horizontalen Mitte scheint es, als würde er nach oben schweben. „Die Funktion, die der Altararchitektur als Rahmung des Gemäldes zukommt, um den Charakter des Bildes zu betonen, besteht darin, daß die gemäßigte hochrechteckige Grundform des Bildgeschosses ebenfalls dazu beiträgt, daß der hl. Michael sacht, gemessen, nach oben schwebt.“⁷³ Weiters steht die breite Architektur im Gegensatz zur senkrechten Richtungsachse des Aufschwebens. Durch die nach außen breit gewinkelten Flanken wirkt der Flug langsam verzögert.

Der Grundriss der Michaelskirche ist wie eine Bühne geformt (Abb. 13). Dabei stellt der Bruderschaftsraum den Bereich der Zuschauer dar, während der Ritterordens- und Altarraum den Bühnenbereich markieren. Den Übergang vom Zuschauer- zum Bühnenraum unterstreicht die Architektur. Beim Eingang zum Ritterordensraum laufen Sockel- und Gebälkteile spitz aufeinander zu. Als einspringende Kulissenwände scheinen die Säulen am Übergang zum Ritterordensraum als selbstständige Versatzstücke. Diese Säulen sind am Bruderschaftsbereich noch eng mit Pilastern verbunden, während sie sich dort aus dem Stützenmassiv lösen. Der Sieg des Erzengels Michaels wird in Szene gesetzt.

Der Altarraum ist durch Fenster beleuchtet. Diese sind in seitliche Nischen eingeschnitten und deshalb für den Betrachter nicht sichtbar (Abb. 8). Dadurch ist der Raum hell erleuchtet, die weißen Wandflächen erstrahlen und das einfallende Licht reflektiert sich in dem goldenen Altarauszug.

⁷³ Reuter 2002, S. 202f.

4.2. Bildbeschreibung

Das Hochaltarbild zeigt den Erzengel Michael als Sieger über die gefallenen Engel (Abb. 7). Der schwebend stehende Michael berührt mit seinen Zehenspitzen den hoch aufragenden Turm. Seine Flügel sind ausgebreitet und sein Körper ist fast in einer S-Kurve dargestellt. Michael trägt ein weißes und blaues Gewand und am Oberkörper einen Brustpanzer. In der rechten Hand hält er ein abwärts gerichtetes Flammenschwert. Seine Attribute, wie Seelenwaage, Kreuzstab und das Schild mit der Aufschrift „Quis ut Deus“, tragen Putten zu seiner linken Seite. Sein rechter Fuß tritt auf das Bein vom Luzifer. Dieser ist mit fast nacktem Körper dargestellt. Er hat Drachenflügel und wird von einem schlangenartigen Schwanz umschlängelt.

Im unteren Bereich ist ein Turm von vier übereinander liegenden Menschen zu sehen. Auf ihn liegt der gefallene Teufel und darüber schwebt nach oben hin Michael. Die Flammen stellen die Hölle dar. In dieser ist auf der linken Seite ein Mensch mit einem Turban gemalt, der auf den falschen Glauben hinweist. Auf der rechten Seite ist ein Fabelwesen in der Hölle dargestellt.⁷⁴ Satan fällt. Es ist sein endgültiger Sturz. Michael ist mit der Siegespalme in der Hand gemalt. Damit ist der Untergang des Teufels besiegelt.

Die Erweiterung erfasst vor allem den unteren Teil des Bildes (Abb. 14).⁷⁵ Durch Oefele wurde das Gemälde auch inhaltlich erweitert, wie es in der Apokalypse beschrieben wird (Abb. 7). Nach oben hin wurde das Gemälde um den Engelskranz erweitert. An den beiden Seiten wurde es passend zum Hintergrund verbreitert. So umfasst die ursprüngliche Größe die Mittelgruppe.

Im Oberbild war die vom Himmel herabschwebende Taube des Hl. Geistes dargestellt (Abb. 9). Diese hielt im Schnabel das Kreuz des St.-Michael-Ritterordens. Das Oberbild ist aber leider nicht erhalten, aber im Entwurf von Wolff aus dem Jahr 1693 zu sehen.

4.3. Farbe

Nach der Festschrift der „Churfürstlichen Ertz-Bruderschaft“ aus dem Jahr 1732 bedeutet der weiße Rock „ein Reines Gewissen allzeit zu halten, solches von

⁷⁴ Vgl. dazu Apokalypse 19,20.

⁷⁵ Stalla 1989, S. 157.

Leinwand die Demuth, so allein ohne weltliche Ehren herrschen solle. Die blaue Gürtel ist ein Zeichen der getreuen Verbuendnuß mit dem göttlichen Willen usw. daß schließlich auch die weiß und blaue Farb des Gnaedigsten Herrn Stifters Durchl. Chur/Hauß Bayern eigen ist, so wird auch von allen Farb- Außlegern, die blaue Farb der Treu und Gedult zugeeignet.“⁷⁶

Die Hölle und der Teufel sind in roten Farbtönen dargestellt (Abb. 7). Rot ist das Zeichen der Sünde. Blau ist die Farbe, die mit der göttlichen Weisheit gleichgesetzt wird. Michael erhält ein blaues Tuch um die Hüfte. Er ist in weißen und goldenen Tönen gemalt. Diese symbolisieren das göttliche Licht. Blau, Weiß und Gold häufen sich zum oberen Bildrand. Dort sind auch die himmlischen Chöre und im Altarauszug Gottvater zu sehen. Er ist der Ausgangspunkt und der Ursprung. Der Erzengel trägt einen Brustpanzer und einen weißen Rock, um seine Beine schlingen sich blaue Bänder. Waagen führt dazu aus: „Es hat wohl gut zu den Versammlungen der eleganten, von Kurfürst Clemens Joseph 1693 in der alten Kapelle gegründeten Ritter vom hl. Michael gepaßt, die in weißem Rock mit blauem Gürtel, ein weißes Fähnchen in der Hand, um den Hals den St. Michaelsorden an blauem Band den Raum füllten“⁷⁷ (Abb. 15).

Diese drei Farben – Blau, Weiß und Gold – stellen einen kosmischen Aspekt, der in Erfüllung gegangenen Schöpfungsgeschichte dar. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass nur Michael alle drei Farben in sich vereint (Abb. 7). Nach Stalla können diese möglicherweise auch hinweisen „auf die Elemente als Ausdruck der Vergänglichkeit der Welt, denen das Licht, der ‚Himmelbaustoff‘, als fünfte Wesenheit gegenübergestellt ist.“⁷⁸ Das Licht hat in der Darstellung eine wichtige Rolle, denn Michael, der neue Lichtbringer, wird – Christus ähnlich – zum Erlöser der Finsternis.

4.4. Aufbau und Entwürfe

„Michael war aber nie ‚lux per se‘, sondern immer nur ein ‚bestrahlter Glantz des höchsten Liechtes‘.“⁷⁹ Deshalb zeichnete Wolff in seinen Entwürfen über Michael das Auge Gottes (Abb. 16 und 17). Es ist das Zeichen für das unumgängliche Licht, in

⁷⁶ Schlichtenmaier 1988, S. 59.

⁷⁷ Waagen 1932, S. 43.

⁷⁸ Stalla 1989, S. 157f.

⁷⁹ Stalla 1989, S. 146.

dem Gott wohnt. In diesem Licht erscheint der Erzengel mit dem Feuerschwert in seiner Rechten und der Siegespalme in seiner Linken. Seine ursprünglichen Attribute – das Schild, die Waage und der Kreuzstab – tragen rechts im Bild die Putten. Der Erzengel hat die Funktion als Seelenwäger und Totengeleiter.

Dieser Aufgabe kommt Michael im ersten Entwurf von Wolff nach (Abb. 16). Dieser misst 23,8 x 15,3 cm. Darin hält er in der linken Hand die Seelenwaage. Auf dieser sind jeweils in eine Schale der Apfel – als Symbol der Sünde – und das Kreuz gelegt. Innerhalb einer Rahmung steht Michael auf Wolken. Wie in der Endfassung hält der Erzengel in der gesenkten rechten Hand das Schwert. Michael trägt ein Kreuz über der Stirn.

Hinter dem Erzengel ist im linken oberen Bereich des Entwurfs ein Putto mit einem schwenkenden Weihrauchgefäß dargestellt. Anhand dieser Zeichnung ist die ursprüngliche Form des Altarblattes zu erkennen. Von einem rechteckigen Format sind die vier Ecken segmentär entfernt und entlang der Mittelachse findet sich am unteren Rand eine konkave Einbuchtung. Im oberen Bereich ist das Altarblatt konvex erweitert; hier ist das Dreieck mit dem Tetragramm eingezeichnet. Das Auge Gottes wird darin von beflügelten Engelsköpfen getragen.

„Diese Veränderung und Loslösung von den tradierten Typen – vereint sind hier Michael als Seelenwäger und Michael als Kämpfer – geben Aufschlüsse über die von Auftraggeber (und Künstler) intendierte, wohl durchdachte Aussage des Bildes und müssen in größerem Zusammenhang gesehen werden.“⁸⁰

So zeigt die zweite Entwurfszeichnung den veränderten Michael-Typus und die Gestalt des Teufels (Abb. 17). Diese misst 28,5 x 19 cm. Es können Übereinstimmungen zum ausgeführten Gemälde erkannt werden. Die Vorstellungen des Kurfürsten wurden in einem Brief übermittelt: „Solle in allen Bildnussen, wo der heil. Erzengel Michael von wegen der Bruderschaft vorgestellt wird, von Mahlern, Bilthauern und andern Handwerksleithen observiert werden, auch die pfenning und Bruderschaftswappen und sigill darnach gerichtet werden, daß die figur S. Michaelis bey der Bruderschaftsnus vorgestellt mit einem Kreiz in der Rechten und mit der waag in der linkhen, den Drackh vnder sich ligend habent, und hingegen kein schilt nicht oder Donnerkeill darin gesehet werde, dan zwischen dem Ritterorden und Bruderschaafft dissien ynderschid zu machen, das Erste S. Michaelfigur führet mit

⁸⁰ Stalla 1989, S. 129.

einem Donnerkeil in der Rechten auf der Brust das Ordenskreuz und auf dem Haupt, in der linken einen Schild mit dem Namen Jesus und in dessen Rand zu lesen: Quis ut Deus, Vnder seinen Füßen streitend den Trakhen, -die ander aber auf obebemelte Weis, weilen der Orden gestiftet ad gloriam die defendendam, die Bruderschaft aber pro felice morte...“⁸¹

Die Figur des Erzengels der vorherigen Zeichnung entsprach offensichtlich nicht den Forderungen des Kurfürsten für die Bruderschaft. Außerdem zeigt der zweite Entwurf alle Attribute, die sich Joseph Clemens vorstellt. Die Interessen des Ritterordens werden allerdings, durch das Kreuz an der Stirn des Erzengels und sein Flammenschwert in der Hand hervorgehoben. Weiters wird wie in der Endfassung Satan dargestellt. Das bewirkt eine Verkleinerung des Erzengels. Der Heilige und seine Begleiter wirken in diesem Entwurf isolierter als in der vorigen Zeichnung.

Satan und seine gefallenen Engel sind im unteren Drittel des Bildes angeordnet (Abb. 7). Der strenge kompositionelle Aufbau, der charakteristisch ist für großfigurige Gemälde von Wolff, bleibt erhalten. Es herrscht eine aufsteigende Diagonalbewegung. Die Körper sowie die Arme und Beine des Teufels ordnen sich dieser unter. So verhalten sich auch der rechte Arm des Erzengels, seine Gewanddraperie und seine Flügel. „[Die] aufsteigende Diagonalbewegung verdeutlicht formal den Bildinhalt, die Überwindung des Bösen.“⁸² Die zweite Diagonale ist abfallend, hin zur unteren rechten Bildecke. Diese Diagonale führt durch die Beine von Michael und den von Putten getragenen Kreuzstab. Schlichtenmaier beschreibt hier eine pyramidenförmige Komposition, die sich durch Kreuzstab und Flammenschwert ergibt. Darin werden die dargestellten Personen eingebunden.

4.5. Ikonografie

Die Bedeutung des Namens Gabriel ist „Stärke Gottes“, von Raffael „Gott hat geheilt“ und von Michael „Wer ist wie Gott?“. Damit ist die Erzengeltrias dargestellt. Nach

⁸¹ Schlichtenmaier 1988, S. 58f. Briefwechsel von 1693/94 des Kurfürsten Joseph Clemens von Köln. Diese Quellen wurden im Jahr 1945 des Erzbruderschaftsarchivs St. Michael Pfarrhaus vernichtet.

⁸² Schlichtenmaier 1988, S. 57.

Stalla ist „Michaels Name [...] eine Kampfansage an alle Widersacher.“⁸³ Über dem Altarbild befindet sich die Wappenkartusche mit Kurhut, Bischofsstab und Schwert (Abb. 8). Diese Kartusche steht eindeutig mit dem Bild in Verbindung. Als zusätzliche Hinweise betonen Palmwedel, Lorbeer und Adlerschwinge nicht nur den triumphalen Sieg, sondern auch die Apotheose des Auftraggebers sowie seine Äquivalenz mit Michael.

Der Kampf des Satans gegen das Volk Gottes wird in der Bibel in der Offenbarung des Johannes 12,7-12 beschrieben. In Offb. 19,20 steht geschrieben: „Aber das Tier wurde gepackt und mit ihm der falsche Prophet; er hatte vor seinen Augen Zeichen getan und dadurch alle verführt, die das Kennzeichen des Tieres angenommen und sein Standbild angebetet hatten.“ Weiters wird beschrieben, dass beide bei lebendigem Leib in den See von brennendem Schwefel geworfen wurden. Im Gemälde ist die Hölle in roten Tönen und mit Flammen dargestellt (Abb. 7). Satan wird in Offb. 12,9 wie folgt beschrieben: „Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel abgeworfen.“ In der Darstellung hat der Teufel Drachenflügel und ein schlangenartiger Schwanz umschlingt ihn.

Es ist sein letzter Fall und dazu findet sich in Offb. 20,10 folgende Textpassage: „Und der Teufel, ihr Verführer wurde in den See von brennendem Schwefel geworfen, wo auch das Tier und der falsche Prophet sind. Tag und Nacht werden sie gequält, in alle Ewigkeit.“ Stalla ergänzt: „Und wer nicht eingeschrieben war in das Buch des Lebens (es muß in Parallelisierung wohl auch heißen: in das Buch der Michaelsbruderschaft), der wurde in den Feuersee geworfen.“⁸⁴

Es wird in der Darstellung nicht am Sieg des Erzengels mit der Siegespalme in den Händen gezweifelt (Abb. 7). Das bestätigt die Bibel in der Offenbarung des Johannes 21,1: „Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr.“ Deshalb ist Michael der Sieger, der Lichtbringer und der Vollender der Heilsgeschichte sowie der Verkünder des neuen Lebens. Es kann auch in dieser Gestalt Clemens August gesehen werden. Clemens August ließ sich – Oberhaupt von Bruderschaft und

⁸³ Stalla 1989, S. 155.

⁸⁴ Stalla 1989, S. 157.

Ritterorden – in der Gestalt des Erzengels als Überwinder des Bösen, neuer Lichtbringer und Verkünder der ewigen Seligkeit feiern.⁸⁵

Nach dem frühen Tod Kaiser Karls VII. im Jahr 1745, übernahm Clemens August eine wichtige Rolle. Denn bei der Kaiserwahl wollte er seinem Bruder Carl Albrecht kurz vor den Wahlverhandlungen die Kurstimme verweigern. Am 12. Februar 1742 war Clemens August Koronator, und bei der Krönungszeremonie im Frankfurter Dom wurde dem Kaiserthron gegenüber ein Thron für Clemens August aufgestellt. Damit vereinte er geistliche und weltliche Würde. Als Zweitgeborener des bayrischen Fürstenhauses erreichte er aber in der Erbfolge die Kaiserwürde nicht. Carl Albrecht wurde Kaiser in der Gnade von Clemens August, der in deutlicher Konkurrenz zum gekrönten Bruder stand. Daher kann die Darstellung des Erzengels Michael laut Stalla, nicht nur als Verkünder der ewigen Seligkeit gedeutet werden, sondern auch als Vertreter eines politischen Programms.⁸⁶

Stalla beschreibt Wolffs Gemälde als Meditationsbild: „Jedes Bruderschaftsmitglied konnte mit dem gen Himmel schwebenden Michael – zumindest in dem kurzen Moment von Andacht und Identifikation – sein eigenes Ziel sich erfüllen sehen: die Aufnahme in die ‚ewige Seeligkeit‘.“⁸⁷ Der neue ikonografische Typus ermöglicht das meditative Einswerden mit Michael in der Glorie des Sieges über Satan.

Für Joseph Clemens ist Michael der Beschützer. Im Jahr 1688 ist ein Kupferstich gefertigt worden, der die Einnahme der Festung Belgrad zeigt (Abb. 18). Max Emanuel ist hier in der Gestalt des Erzengels Michael mit Schwert und Schild dargestellt. Er besiegt die Türken, während er von der Siegesgöttin mit dem Lorbeerkranz gekrönt wird. Diese Darstellung könnte Joseph Clemens als Vorbild gedient haben.

Stalla erwähnt, dass in dem von der Michaels-Bruderschaft herausgegebenen Büchlein vor allem dem Monte Gargano⁸⁸ eine besondere Stellung eingeräumt werde.⁸⁹ Darin ist das Heiligtum mit seiner erlösenden Heilskraft durch mehrere Beispiele belegt und es wird empfohlen, dort hin zu reisen. Baron Karl de Simeoni

⁸⁵ Stalla 1989, S. 160.

⁸⁶ Stalla 1989, S. 160.

⁸⁷ Stalla 1989, S. 134.

⁸⁸ Am Monte Gargano befindet sich das älteste Michaelsheiligtum Europas. Handschriften aus dem 9. und 12. Jahrhundert berichten von einer Erscheinung des Erzengels Michael in Gargano. Bischof Lorenzo von Siponto übernahm die uralte Kultstätte für den christlichen Gottesdienst.

⁸⁹ Stalla 1989, S. 125.

unternahm im Jahr 1699 eine Pilgerfahrt zum Monte Gargano, brachte die reliquienähnliche Michaelsfigur mit und stiftete sie der Bruderschaftskapelle der Josephsburg (Abb. 19). Diese Figur wurde später in den Neubau übertragen. Der Erzengel Michael ist stehend in Rüstung gekleidet mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt. Er hält in seiner rechten Hand ein Schwert, während sich die Drachengestalt unter seinem linken Fuß krümmt. Wolff nahm in manchen Punkten Bezug auf das „Urbild“ vom Monte Gargano. Dieses wird in dem Bruderschaftsbüchlein so beschrieben: „Zwey Flügel seynd zum schnell-fliegen bereitet. Ein Fürstlicher Mantel über den Rucken. Über die Brust ein gespiegelter Harnisch. Die Lenden mit einer gewickelten Feld-Scherpen umbgürtet. Die gantze Bekleydung auff ein alte Ritters Weiß außgefertiget. Die ober und unter Knye gantz ritterlich entblesset. Beyde Füß mit gebrochenen Stifflen geziert.“⁹⁰ Stalla stellt fest, dass Michael in dem Büchlein als „Obsiger“ bezeichnet wird und in diesem Zusammenhang die ikonengleiche Bedeutung und das Aussehen des Michael-Urbildes erwähnt wird.⁹¹ Trotzdem ist seiner Meinung nach Michaels siegreiche Apotheose ein neuer Bildtypus in Berg am Laim, die deshalb auch in keinem Zusammenhang zu sehen ist. Vielmehr ist nach Stalla der Siegertypus aus dem Glaubensverständnis der Bruderschaft zu erklären.⁹²

Obwohl der Figuren-Typus des triumphalen Siegers in der Michaels-Ikonografie nach Stalla keine Tradition hat, ist dieser in der profanen Herrscher-Ikonografie der alexandrinischen Zeit und der Christus-Ikonografie zu finden.⁹³ Bereits Grünewald, Raffael, und Schönfeld variierten mit dem Himmelfahrts- bzw. Verklärungs Christus-Typus. Außerdem erwähnt Stalla ein Bild in Augsburg, der den verklärten Christus in übereinstimmender Körper-, Arm- und Kopfhaltung zeigt (Abb. 20).⁹⁴ Nach Herbert Peé ist in diesem Augsburger Bild „Die Verklärung Christi“ der Stil Schönfelds vom Anfang der siebziger Jahre zu sehen.⁹⁵ Auch die Gewanddraperien des Verklärten könnten Wolff angeregt haben, auf Schönfeld⁹⁶ zurückzugreifen.

⁹⁰ Stalla 1989, S. 134.

⁹¹ Stalla 1989, S. 132f.

⁹² Stalla 1989, S. 134.

⁹³ Stalla 1991, S. 233.

⁹⁴ Stalla 1991, S. 233.

⁹⁵ Kat. Ausst. Museum Ulm 1967, S. 70.

⁹⁶ Johann Heinrich Wilhelm Schönfeld wurde am 23. März 1609 in Biberbach an der Riß geboren. Er konnte seit Geburt nur mit dem rechten Auge sehen und konnte seine rechte Hand nicht gebrauchen. Dadurch sollte er, wie viele andere seiner Familie, Goldschmied werden. Er ließ sich zum Maler bei Caspar Sichelbein in Memmingen ausbilden. Seine Wanderjahre führten ihn nach Stuttgart, Basel und

Grundlegend kann nach Stalla von einer Verschmelzung von drei Bildmotiven in Wolffs speziellem Michaelstypus festgestellt werden: Himmelfahrt, Herrscherapotheose und der Erzengel als Kämpfer.⁹⁷

ab dem Jahr 1633, nach Rom. Außerdem reiste er im Jahr 1649 nach Neapel und nach einem Aufenthalt in Dresden, kam er drei Jahre später nach Biberbach zurück. Er heiratete Anna Elisabeth Strauß und hatte acht Kinder. Er wohnte und arbeitete in Augsburg, wo er im Jahr 1652 das Bürger- und Meisterrecht bekam. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen „Der Raub der Sabinerinnen“, „Salomon wird durch den Priester Zadok zum König gesalbt“, „Kreuztragung Christi“ und „Abnahme Christi vom Kreuz“. Außerdem sind „Schatzgräber in römischen Ruinen“, „Die Kirchenväter Gregor und Hieronymus hl. Bischöfe und Mönche“ und „Josef bewirtet seine Brüder in Ägypten“ zu nennen. Schönfeld starb im Jahr 1684 in Augsburg.

⁹⁷ Stalla 1991, S. 235.

5. Hochaltarbild der Stiftskirche Göttweig

Das Gemälde „Himmelfahrt und Krönung Mariae“ in der Benediktiner-Stiftskirche von Göttweig ist in Öl auf Leinwand gefertigt und misst 5,82 x 3,93 m (Abb. 21). Es ist signiert und datiert ins Jahr 1694.

Dargestellt sind in einer felsigen Gegend mit weitem Ausblick die Apostel. Sie finden erstaunt das leere Grab der Muttergottes vor. Maria schwebt – von Engeln getragen und begleitet – ihrem Sohn entgegen. Jesus hat seine Arme ausgebreitet und hält die Sternenkronen in der Hand.

Johann Andreas Wolff bestätigt in einem Brief vom 6. Juli 1688 an das Stift Göttweig den Empfang einer Abschlagszahlung von 600fl. für ein „angesinndtes Altar Plat interem guet zu machen gelobt.“⁹⁸ Der Auftraggeber, Johannes V. Dizen, war von 1672 bis 1689 Abt des Benediktinerstifts und erlebte die Fertigstellung des Gemäldes nicht mehr. Trotzdem gelang es ihm, Wolff für den Auftrag zu gewinnen, denn die Arbeiten des Künstlers standen hoch im Kurs. Der Abt Dizen sah seine Aufgabe in Bezug auf die Kunstförderung darin, die kirchlichen Kostbarkeiten zu vermehren.⁹⁹ Sein Nachfolger Berthold Mahr trat sein Amt im Jahr 1689 an und bemühte sich um das von seinen Vorgänger bestellte Altarbild. Bereits am 15. September 1689 mahnte der Abt zur Vollendung des Gemäldes und drängte zur Lieferung. In dem Schreiben werden zwei Altarbilder erwähnt. Eines ist das Hochaltarbild und das andere war für den Altar des Stifters von Göttweig, Bischof Altmann von Passau, gedacht. Die Ausführung des zweiten Gemäldes wurde aber nicht genehmigt.¹⁰⁰ Auf die Mahnung folgte keine Reaktion und am 2. Juli 1693 erging eine zweite Aufforderung.¹⁰¹

In der Endquittung Wolffs mit dem Datum 17. August 1694 ist Folgendes geschrieben „das vor 6 Jahren angesinndte und zwar auf Eilfhundert Gulden pactierte Altarblatt.“¹⁰² Darin bestätigt Wolff den Erhalt von 500 Gulden. Obwohl damit die im Vertrag festgelegten 1100 Gulden getilgt gewesen wären, forderte Wolff zusätzliche 600 Gulden. Wolff ließ das Gemälde in München schätzen, und begründete die

⁹⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 60.

⁹⁹ Vgl. Koller 1952, S. 81. So bekamen die Reliquien des Hl. Altmann einen Schrein, die Sakristei erhielt Messgeräte und Paramente und die Seitenaltäre Bilder.

¹⁰⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 60. Vgl. dazu auch Lechner 2008, S. 46. Es wurde aus Augsburg ein Altimanni-Schrein um 1689 angeschafft, der nach Lechner stilistisch den Werken des Silberschmieds Johannes III. Beckert nahe steht. Die Liegefigur könnte Elias I. Jäger gefertigt haben.

¹⁰¹ Schlichtenmaier 1988, S. 379.

¹⁰² Schlichtenmaier 1988, S. 61.

höheren Kosten „die weilen aber das original blat zeigt das selbiges nit allein mit mehrern Vnd perfectionniertn figuren sondern auch grösseren fleiß Und eine sauber arbeit.“¹⁰³ Nach den Kammerrechnungen des Stiftes „Ambts Raittung“ des Jahres 1694 erhält er statt der geforderten zusätzlichen 600 Gulden nur 300 Gulden: „Umb das ein herab yber München gebrachte AltarPlat, Herrn Johann Andree Wolf Hofmallern daselbst, den Rest auf die gedingten 1.100 fl. yber die vorhin schon empfangene 600 guetgemacht und mit 500 fl. Dann absonderlich nach gnädiger Absolution daryber Hin Herrn Wolfen bezahlt 300 fl.“¹⁰⁴

Am 17. August 1694 befand sich das Gemälde noch in München. Max Emanuel verweigerte vorübergehend die Ausfuhrgenehmigung, da er das Bild für seine Sammlung erwerben wollte. Allerdings erwähnt Wolff in seinem Brief darüber nichts. Er konnte sicher sein, „daß diese Entwicklung in Göttweig bereits mit Sorge beobachtet wurde.“¹⁰⁵ Somit gab sich der Künstler mit einem Kompromiss von 1400 Gulden zufrieden. Das Gemälde wurde per Schiff ausgeliefert: die Transportkosten übernahm das Stift.

5.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren

Der Choraltar ragt über 16 m in die Höhe und füllt das Presbyterium in Breite und Höhe aus (Abb. 22). Der Hochaltar ist von dem Bildhauer Hermann Schmidt¹⁰⁶ ausgeführt worden (Abb. 23). Am 22. Jänner 1640 wurde er geweiht. „Über den seitlichen Durchgangstüren findet sich im Schnitzdekor versteckt seine Datierung: rechts 1639 und links das Monogramm GDCAG (für Gregor David Corner, Abbas Gottwicensis).“¹⁰⁷

Über der Sockelzone ist das Sohlbankgesims, über dem vier Säulen empor ragen (Abb. 22). Die Säulen sind gedreht, metallblau gefasst und von Weinranken umwunden. Darüber ruht ein flacher, gebrochener Giebel, der die Gesamtbreite des Altars ausfüllt. Zwei weitere gewundene Säulen heben einen gebrochenen und gekröpften Giebelbau mit Maria in einer Engelglorie und zwei begleitenden Engeln

¹⁰³ Schlichtenmaier 1988, S. 61.

¹⁰⁴ Schlichtenmaier 1988, S. 61.

¹⁰⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 61.

¹⁰⁶ Hermann Schmidt wurde im Jahr 1605 geboren. Er war ein flämischer Bildhauer aus Eschen bei Antwerpen. Er war von 1639 bis 1644 in Göttweig und Wien tätig. Er starb im Jahr 1655 an der Pestepidemie in Wien.

¹⁰⁷ Lechner 1977, S. 38.

empor. Zwischen den beiden kleineren, ebenfalls metallblau gefassten Säulen sind sechs von ursprünglich sieben Auszugsbildern gerahmt, die in ihrer Reihenfolge getauscht werden können. Die Bilder haben folgende Themen: Mariä Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung, Auferstehung, Trinität und St. Benedikt als Ordensgründer.¹⁰⁸

Oberhalb des großen Giebels sind in der Höhe gestaffelt, jeweils zwei Skulpturen an den Seiten positioniert: links Gregor d. Große (Papst Gregor I.) und Katharina von Alexandrien, rechts der Gründerbischof Altmann mit Barbara.¹⁰⁹ Lechner meint, dass „[durch] die nachträgliche Überfassung des jetzigen Hochaltares [...] allerdings offen bleiben [muss], ob nicht einige Statuen aus dem Vorgängeraltar stammen“¹¹⁰ könnten.

Im Giebeldreieck ist eine Inschriftkartusche, die auf einen Psalm im Hohenlied verweist. Diese ist zwischen frei hängenden Fruchtgirlanden angebracht und bezieht sich inhaltlich auf das Hochaltarbild.¹¹¹ Die Gebälkengel sind mit Krone und Szepter für die Himmelskönigin dargestellt.

Das Hochaltarbild wird von zwei Säulen auf jeder Seite gerahmt, wobei zwischen die Säulen jeweils eine Nische gestellt ist. Darin befinden sich die Statuen der Apostel Petrus und Paulus. Die Darstellung der fünf Wunden Christi ist über Petrus angeordnet, während sich über Paulus die Arma Christi befinden.

Weiters sind an den vier Säulenkonsolen folgende Heiligenstatuetten angebracht: Scholastika, Bernhard von Clairvaux, Benedikt von Nursia und Mechthild von Helfta. Die Tabernakelzone wurde nachträglich verändert.

5.2. Bildbeschreibung

Das Gemälde zeigt die Himmelfahrt Mariae. Die Apostel sehen erstaunt in den leeren Sarkophag (Abb. 21). Ein Apostel hält das weiße Leichentuch in die Höhe. Links

¹⁰⁸ Vgl. dazu Lechner. Er nennt mögliche Maler für das Benedikt-Blatt (Onophrius Strohvogel) und für die Verkündigung (Franz Georg Bergmann). Das Bild von St. Benedikt ist mit der Jahreszahl 1643 datiert.

¹⁰⁹ Der Hl. Altmann trägt als Attribut die Göttweiger Gotthardikapelle. Die Auszugsheiligen wurden nach ehemaligen Kapellenpatrozinien ausgewählt.

¹¹⁰ Lechner 2008, S. 26.

¹¹¹ Vgl. dazu Kap. IV. 8 „Veni De Libano Sponsa / Mea, Veni De Libano, Veni / Coronaberis / Cant. IV“.

neben dem Sarkophag kniet Johannes, während dahinter einige Personen den schweren Deckel des Sarkophags heben.

Maria schwebt in den Himmel hinauf. Sie ist mit einem blauen Mantel und weißem Gewand bekleidet. Sie blickt auf Christus, der ihr vom Himmel entgegen kommt. Auf der rechten Seite Marias ist am oberen Bildrand ihr Sohn mit nacktem Oberkörper und weißem Tuch dargestellt. In seiner Hand hält er die Sternenkrone, die er zum Haupt Marias führt. Sein linker Arm ist leicht gebeugt über einer Erdkugel, als würde er an ihr lehnen. Zwei große Engel halten diesen blauen Planeten fest und dabei überkreuzen sich ihre Arme. Der rund abschließende Bildrand ist mit weiteren Putten und beflügelten Engelsköpfen ausgefüllt.

Der untere große Engel scheint fast mit seiner Zehenspitze den Kopf der Person von der Erde zu berühren. Der Trageengel und der Putto halten sich an der Mondsichel fest, auf der Maria mit ihrem linken Fuß steht. Rechts neben Maria ist ein großer Engel, der ein Weihrauchgefäß schwingt und Maria ansieht. Links von ihr sind drei Putten dargestellt: einer hält einen Palmwedel und ein anderer einen Kranz aus Rosen. Die Putten sind nackt mit hellen Flügeln dargestellt, während die großen Engel bekleidet gemalt sind. Der untere Trageengel mit der Mondsichel trägt ein dunkles Gewand mit einem orangebraunen Tuch um den Oberkörper.

An einem Felsen halten sich Personen aus dem irdischen Bereich fest, um besser in den leeren Sarkophag blicken zu können. Dabei sind ihre Köpfe geneigt und die Blicke zum Grab gerichtet. Sie sehen den Vorgang im Himmel, der sich zur gleichen Zeit ereignet, nicht. Am linken Bildrand ist eine Treppe zu sehen, wo weitere Personen stehen, die wie die anderen in starker Gestik über das Wunder der Himmelfahrt diskutieren.

5.3. Farbe

Das Blau der flankierenden Doppelsäulen findet sich im Gemälde wieder (Abb. 22). Der stehende Apostel im linken unteren Bereich trägt ein blaues Gewand (Abb. 21). Über ihm und auf der rechten Seite über den Felsen ist der Himmel bläulich gestaltet. Weiters ist dieser Farbton auch im Mantel von Maria enthalten. Zuletzt ist bei Christus die schwebende blaue Erdkugel zu nennen.

Die Polarisierung mit Hilfe von Farben ist in dem Altarbild von Wolff besonders deutlich ausgeprägt. Der irdische Bereich ist von warmer Farbigkeit und vom kontrastreichen Hell-Dunkel-Spiel der Gewänder gekennzeichnet. Die muskulöse Figur im Vordergrund, die das Tuch in die Höhe hält, ist dafür ein gutes Beispiel. Die Falten des Gewandes sind von schwarzen dunklen Tönen bis ins helle Gelblichgrüne gemalt. Ihr rechtes Bein verschwindet fast im Dunkel des Hintergrundes, während ihre erhobenen Arme hell im Licht erscheinen. Der stehende Apostel links vom Sarkophag trägt ein blaues Gewand, das um seine Schultern, die ins Licht ragen, in hellem Blau erstrahlt, doch um seine Beine passt es sich beinahe der schwarzen Dunkelheit an. So ist die irdische Zone dunkler gestaltet als der himmlische Bereich. In dem Zusammenhang ist noch das weiße Leichentuch, das der Apostel in die Höhe hält, zu nennen. Es hebt sich durch die helle weiße Farbe vom restlichen irdischen Bereich ab.

Der himmlische Bereich wird von kühler Farbigkeit bestimmt. Es gibt eine gleichmäßige Helligkeit bei Engeln und Putten. Die Schatten sind nicht so kontrastreich wie in der irdischen Zone. Jesus und Maria werden von einem gleichmäßigen Licht beleuchtet. Sie haben eine hellere Haut, wie auch die Engelsschar. Für diesen Bereich verwendet der Künstler auch goldene Farbtöne. Zum oberen Bildrand hin steigern sich die Helligkeit und die Verwendung von goldenen und weißen Farben.

5.4. Aufbau und Entwürfe

Bezüglich der Entwürfe ist zuerst eine lavierte Federzeichnung mit einer Größe von 80 x 49,5 cm zu nennen (Abb. 24). Diese wurde erstmals im Katalog der Max-Emanuel-Ausstellung Wolff zugeschrieben.¹¹² Eine zweifache Bezeichnung nennt einerseits Wolff, andererseits irrtümlich Christoph Stuber.¹¹³

Christus, der eine Sternenkrone in der Hand hält, empfängt Maria, die auf einer Mondsichel schwebend gezeichnet ist. Viele Engel und Putten begleiten die Himmelfahrt Marias, wobei ein Engel Rosen vor die Füße Marias streut. Andere Putten tragen ihre Kleidung, Palmzweige oder ein Weihrauchgefäß. Dahinter sind noch weitere Engelsgestalten und beflügelte Engelsköpfe dargestellt. Auch Christus

¹¹² Vgl. Huber 1976, Katalog der Ausstellung von Max Emanuel.

¹¹³ Schlichtenmaier 1988, S. 62.

ist von einer Engelsschar umgeben, die die Weltkugel und ein Kreuz trägt. Weiters ist die Taube und im Hintergrund ein Vertreter des Alten Testaments zu sehen. Am unteren Teil des Entwurfes ist ein Sarkophag erkennbar.

Diese Zeichnung ist wegen der stilistischen Merkmale in die Zeit der Auftragsvergabe um 1688 zu datieren.¹¹⁴ Es ist eine Bestell- und Werkzeichnung, was anhand der Art und Weise der Ausführung erkennbar ist. So wurde sie dem Auftraggeber vorgelegt. Die Zeichnung gibt nicht nur das gesamte Altarblatt wieder, sondern das Format und die Proportionsverhältnisse der Zeichnung stimmen auch mit dem ausgeführten Gemälde überein. Beispiele dafür sind die Engel und Knabenengel in der Nähe Marias, die größtenteils genau dem Altarbild gleichen.

Der Grund für die höheren Kosten kann die höhere Anzahl der dargestellten Figuren sein, vor allem die vielen im unteren Bereich angeordneten Protagonisten.¹¹⁵ Das führt dazu, dass Maria und die Engel kleiner ausgeführt werden und am Bildrand platziert werden. Auf den Vertreter des Alten Testaments wurde in der Endfassung verzichtet.

Außerdem ist eine Zeichnung in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung zu nennen (Abb. 25). Es zeigt die Himmelfahrt Marias und im Oberbild Gottvater. Wegen der seitlich leicht ausschwingenden Ränder sieht Schlichtenmaier einen Zusammenhang mit einer verschollenen Zeichnung des Aschaffener Schlossmuseums.¹¹⁶ Es ist darauf ein kompositioneller Unterschied zum Altargemälde in Göttweig zu sehen. Die Apostel sind so um den leeren Sarkophag angeordnet, dass in der Mitte unmittelbar darüber ein Keil frei bleibt. In diesem wird die Himmelfahrtsgruppe gezeichnet. Darin ist Maria mit begleitenden Engeln dargestellt, die sich nach unten spitz zulaufend und nach oben hin über den Köpfen der Apostel ausbreiten.

Dann ist noch eine Zeichnung „Himmelfahrt und Krönung Mariae“ in München in der Staatlichen Graphischen Sammlung zu erwähnen. Sie misst 34 x 19 cm. Am Rand steht eine Notiz „Entwurf für Hochaltar Indersdorf“. Nach Waagen ist diese Zeichnung im Zusammenhang mit dem Indersdorfer Altargemälde entstanden (Abb. 3).¹¹⁷ Eine

¹¹⁴ Schlichtenmaier 1988, S. 62.

¹¹⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 63.

¹¹⁶ Vgl. dazu Schlichtenmaier: Er geht auf eine Fotografie der Zeichnung ein, die ebenfalls einen halbrunden Abschluss der Rahmung nach oben aufweist und seitlich leichte Ausbuchtungen hat.

¹¹⁷ Waagen 1932, S. 30.

deutliche Veränderung zur Ausführung ist aber beim Hauptbild erkennbar. Durch die Einbeziehung der Trinität in die Bildkomposition spricht sich Schlichtenmaier gegen den von Waagen vermuteten Zusammenhang aus.¹¹⁸ Nach Schlichtenmaier verbinden nur allgemeine Ähnlichkeiten motivischer Art die Münchner Zeichnung mit dem Indersdorfer Altarbild.

Auf der Zeichnung ist die hl. Trinität – Gottvater, die Taube und Christus – und Maria, die begleitet von Engeln zum Himmel fährt, dargestellt. Jesus krönt Maria, während Putten an ihrer Seite Blumen streuen. Am unteren Rand der Zeichnung ist der Sarkophag zu erkennen, dessen Deckel zur Seite gestellt ist. Weiters ist im Hintergrund ein Obelisk zu sehen.

Daher besteht eher ein Zusammenhang zum Göttweiger Hochaltargemälde, da Gottvater im Indersdorfer Auszugsbild erscheint und nicht im Hauptbild.¹¹⁹ Außerdem wurde der links unten dargestellte Trageengel im Göttweiger Gemälde übernommen (Abb. 21). Ähnlichkeiten finden sich auch beim streitenden Puttenpaar. Schlichtenmaier datiert die Zeichnung in die frühen neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts, da sich „[die] kantig brechenden, wie gefroren wirkenden Falten in der Entwurfszeichnung [...] nicht nur bei Gemälden wie dem in Göttweig [...] [finden].“¹²⁰ Diese Falten sind beispielsweise am flatternden Tuch des linken Trageengels zu erkennen und finden sich in Zeichnungen aus dieser Zeit wieder. Deshalb ist der Münchner Entwurf aus 1691/92 und stellt keinen direkten Zusammenhang zum Göttweiger Altarbild her. Das Gemälde wurde in den Jahren 1688/89 vertraglich festgelegt.

Zuletzt ist noch ein laviertes 13,4 x 9,6 cm großer Entwurf zu nennen (Abb. 26). Dargestellt ist die zum Himmel getragene Maria, die von Christus gekrönt wird. Im Hintergrund ist ein kleiner Obelisk zu erkennen. Nach Schlichtenmaier wird diese Zeichnung traditionell Wolff zugewiesen. „Sie liegt bei den Zeichnungen des Hofmalers, wurde von Waagen (1932) jedoch nicht berücksichtigt. Gregor Lechner hegt unberechtigt nicht näher begründete Zweifel an der Zuschreibung.“¹²¹ Weiters erwähnt er eine Datierung in das Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts.

¹¹⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 43.

¹¹⁹ Vgl. Schlichtenmaier 1988, S. 462.

¹²⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 462.

¹²¹ Schlichtenmaier 1988, S. 456f.

Dieses Gemälde ist in eine obere Zone für den himmlischen Bereich und in einen unteren, irdischen Teil gegliedert (Abb. 21). Im oberen Bereich des Gemäldes sind die Heiligen und Engelsgestalten von Wolken umgeben dargestellt, während in der unteren Zone die Protagonisten in einer weiten Felslandschaft um das leere Grab Marias angeordnet sind.

In der Komposition findet sich eine von links nach rechts ansteigende Höhenlinie. Zwei vertikale Linien bei der Apostelfigur im linken unteren Bereich des Bildes und bei den Grabfelsen rechts oben teilen das Bild in zwei Zonen.

Die untere Zone ist vom Schatten der Wolken geprägt und erdbraun dargestellt. Sie bildet ein Dreieck. Die Gestalten sind weitläufig verteilt. Sie unterstreichen damit die vertikalen Linien. Von der Spitze des Dreiecks der unteren Zone ist ein Blick zu der weiter hinten angeordnete Apostelfigur möglich. Diese hebt das Leichentuch mit beiden Händen empor. Darüber ist die Bergkuppe zu sehen, die den Diagonalzug des Dreiecks beendet.

In der oberen Zone führen die verschiedenen Vertikallinien und Diagonalen dazu, dass die schwebende Gruppe eine aufwärts strebende Bewegung erhält. Diese Gruppe besteht aus wolkenhaft auffahrenden Engeln und Maria. Die Engel sind in bauschigen Gewändern und mit bewegten Flügeln in einer „barocken“ Bewegung gestaltet. Die Diagonalströme zeigen sich auch in den gelben und lichtroten Gewändern und in den rosa und weißen Blumen. Ludwig Waagen beschreibt die Gruppe so: „Sie lockert sich nach oben in ihrem Gefüge immer mehr, leuchtet in den verklärten Gesichtern und Körper von Maria und Christus in fast durchsichtigem, überirdischen Weiß und löst sich endlich in goldene Himmelglorie auf.“¹²²

Es gibt zwei sich kreuzende Diagonalen, die in das Bild hineinführen. Darüber wird eine Ellipse von der Gruppe der Himmelfahrt gebildet, während sich darunter in eine weitere Ellipse dem Sarkophag und der sich darüber werfende Apostel einschreiben lassen. Die beiden übergroßen Apostel im Vordergrund haben nicht nur die Aufgabe eine Verbindung mit dem Betrachter herzustellen, sondern auch das Hauptmotiv zurückzudrücken. Eine Linienkonsonanz wird durch die ausgebreiteten Arme betont, wie beim Engel links neben dem hochragenden Felsen, der die Draperie horizontal ausbreitet.

¹²² Waagen 1932, S. 45.

„Wolffs koloristische Feinheiten verweisen auf seine Lehrer Ulrich Loth¹²³ und Heinrich Schönfeld¹²⁴ und den zeitgemäßen Italianismus.“¹²⁵ Loth fertigte das Hochaltarbild „Himmelfahrt Mariä“ für die Weilheimer Stadtpfarrkirche im Jahr 1642 (Abb. 27). Das Bild ist deutlich in eine himmlische und eine irdische Zone gegliedert. Im unteren Bereich ist in der Apostelschar der leere Sarkophag platziert. Darüber schwebt Maria von Engeln begleitet zum Himmel empor. In diesem Bild kommt ihr nicht Christus mit einer Sternenkrone entgegen. Ein Engel links neben Maria führt einen Lorbeerkranz zu ihrem Haupt. Loth lässt einen größeren Raum zwischen der aufsteigenden und der irdischen Gruppe als Wolff.¹²⁶ Loth bezieht sich damit bewusst auf die gewöhnliche Darstellungsweise, bei der in der Regel Maria entfernt von den Menschen erscheint. Damit entsteht keine direkte Verbindung zu den Aposteln. Bei Loth blickt der Apostel Johannes aus dem Bild hinaus und versucht nach Reinhold Baumstark dem Betrachter sein Erlebnis zu vermitteln.¹²⁷

5.5. Ikonografie

In der Legenda Aurea findet sich eine Textstelle, die das Thema der Himmelfahrt Marias beschreibt. Jesus sprach „Steh auf du meine Nächste, [...]: gleichwie du bei meiner Empfängnis durch fleischliche Sünde nicht bist befleckt worden, so sollst du auch im Grabe keine Verwesung des Leibes leiden.’ Alsbald fuhr Marien Seele in den Leib und stund herrlich auf aus dem Grab und fuhr auf gen Himmel, geleitet von

¹²³ Johann Ulrich Loth wurde vor 1599 in München geboren. Er wurde am Münchner Hof von dem Hofmaler Peter Candid ausgebildet. In den Jahren von 1619 bis 1623 war er in Italien. Ein Jahr nach seiner Rückkehr heiratete er Libia Krumpper. Sie hatten zwei Söhne Johann Carl und Franz Loth. Ulrich Loths Werke in München sind „Der hl. Franz Xaver“ in St. Michael, „Der hl. Hieronymus mit dem Posaunenengel“ im Kapuzinerkloster St. Anton und „Die Anbetung der Könige“ in der Frauenkirche. Weiters zählen „Der Tod Mariens im Freisinger Dom St. Maria und St. Korbinian“, „Die hll. Rupert und Maximilian“ in der Salinenkapelle St. Rupert und Maximilian in Traunstein, „Die hl. Familie des Stifters Johann von Werth“ in der Pfarrkirche Mariä Lichtmess in Lindkirchen und „Das Apokalyptische Weib“ in der Pfarrkirche in St. Zeno in Isen dazu. Außerdem malte er „Der hl. Georg und Margarethe“ im Münchner Dom zu Unseren Lieben Frau, „Das letzte Abendmahl“ in der Pfarrkirche St. Peter in München und „Die Ausgießung des hl. Geistes“ in der Münchner Pfarrkirche Hl. Geist. Loth starb im Jahr 1662 in München.

¹²⁴ Vgl. dazu Pée 1971, S. 249. Pée nennt zwei Gemälde Schönfelds mit dem Thema der Maria Himmelfahrt. Zuerst wird ein Bild der ehemaligen Pfarrkirche zum Hl. Kreuz von München-Giesing genannt. Diese Kirche wurde Ende des 19. Jahrhunderts abgerissen und das Inventar größtenteils verkauft. Leider ist das Bild von Schönfeld verschollen. Der Künstler malte ein Hochaltarbild mit dem gleichen Thema im Jahr 1681. Doch dieses ist seit der Errichtung eines neuen Hochaltars im Jahr 1855 mitsamt dem Auszugsbild verschollen.

¹²⁵ Lechner 2008, S. 28.

¹²⁶ Kat. Ausst. 2008, S. 212.

¹²⁷ Vgl. Kat Ausst. 2008, S. 212.

der Menge der Engel.“¹²⁸ Diese Szene findet sich im Gemälde wieder (Abb. 21). Maria ist bereits auf dem Weg ins Himmelreich und wird von einer Engelsschar begleitet. Sie sieht nicht aus, als würde ihr Körper Anzeichen einer Verwesung zeigen.

Die Himmelfahrt Marias auch Assumptio genannt, wird im Barock oft mit der Krönung Marias verbunden. Das mittelalterliche Motiv der sitzenden Maria, die von Jesus gekrönt wird, wird nun verändert und die Krönung wird an der stehenden und auffahrenden Mutter Gottes vollzogen. Die Mondsichel kann als Verweis auf die Immaculata verstanden werden. Dabei steht Maria mit einem Fuß auf einer Schlange; diese ist das Symbol der Erbsünde und des Bösen, die sich oft um eine Erdkugel ringelt. Der andere Fuß Marias steht meist auf einer Mondsichel. Die Immaculata verweist auf die spätere Gottesmutterschaft, die frei von der Erbsünde empfangen wird.

Das Hochaltarbild der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Indersdorf von Johann Andreas Wolff ist ins Jahr 1691 datiert (Abb. 3). Dieses Gemälde stellt Maria dar, die auf Wolken getragen in den Himmel fährt, wobei ihr Christus entgegenkommt. Er hält eine Sternenkronen in der Hand und das Wunder der Himmelfahrt wird von Engeln, Putten und beflügelten Engelsköpfen begleitet. Jesus ist im Beisein der Taube als Symbol des Hl. Geistes am oberen Bildrand und des Gottvaters im Auszugsgemälde dargestellt. Im unteren Bereich ist ein geöffneter Sarkophag gemalt. Das Gemälde wird von den Apostelfiguren Petrus und Paulus flankiert.

Im Vergleich zum Indersdorfer Altar (Abb. 4) finden sich die Göttweiger Apostelfiguren eher nicht in eine Nische gezwängt (Abb. 22). Im Benediktinerstift nehmen sie auch nicht die Bewegung des Gemäldes auf. In Göttweig sind auf dem Bild selbst Apostel dargestellt (Abb. 21), während in Indersdorf (Abb. 3) nur der Sarkophag zu sehen ist.

In Göttweig ist eine klare Zweiteilung des Bildes erkennbar, während in Indersdorf der Bildausschnitt so gewählt wurde, dass dieser sich auf die Heiligen mit begleitenden Engeln und Putten beschränkt. Maria und Christus sind im Zentrum des Bildes angeordnet. Der irdische Bereich wird nur durch den Sarkophag angedeutet. Daher sind weniger Protagonisten als auf dem Göttweiger Gemälde dargestellt.

¹²⁸ Benz 1997, S. 588.

Auf dem Altarbild von Göttweig ist die irdische Zone mit vielen Aposteln und Personen dargestellt, die sich vom Wunder selbst überzeugen wollen (Abb. 21). Dadurch ist die Hauptszene mit Maria, Christus und den Engeln in die obere Bildhälfte gedrängt. Dort ist im Vergleich zu Indersdorf keine Taube positioniert. Trotz der vielen Protagonisten im unteren Bereich des Bildes von Göttweig ist kein Erzengel Michael mit der Seele Marias unter ihnen. In Indersdorf befindet sich der Engel Michael mit einer kleinen zarten Figur in seinen Händen unmittelbar hinter dem offenen Sarkophag (Abb. 3). Es scheint als würde Wolff in Göttweig eine strengere Teilung des Gemäldes in irdischen und himmlischen Bereich verfolgen.

6. Hochaltarbild der Stiftskirche Kremsmünster

Das Hochaltarbild der Stiftskirche Kremsmünster stellt die „Verklärung Christi“ dar (Abb. 28). Auf dem Gemälde fällt als Erstes Christus in weißem Gewand ins Auge. Rechts von ihm sind Moses mit den Gesetztafeln und Elias positioniert. Links von dem Verklärten finden sich Engel und darüber Gottvater. Darunter sind die Jünger Petrus, Jakobus und Johannes auf dem Berg Tabor dargestellt. Diese sind den Berg hochgestiegen und geraten durch die Verklärung Christi in Verzückung.

Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 6,15 x 3,73 m. Wolff erhielt den Auftrag dafür im Jahr 1699 von Abt Erenbert II. Schrevogel. Im Stiftsarchiv von Kremsmünster finden sich Aufzeichnungen und Briefe in einem Umschlag gesammelt, der auf der Rückseite das Datum vom 14. März 1699 trägt.¹²⁹ Daher kann von einem Auftrag vor 1700 ausgegangen werden. Das Bild ist signiert „AW“ mit der Ortsangabe „Monachi“ für München und datiert mit dem Jahr 1712.¹³⁰

Erenbert II. Schrevogel ließ am 17. Mai 1699 einen neuen Hochaltaraufbau aus Stuckmarmor errichten.¹³¹ Wolff bestätigt schriftlich am 21. Mai 1700, dass er die Nachricht des Auftrages erhalten hat. Jedoch verlangte er für seine Arbeit 1000 Gulden. Der Abt gab bereits Maß und Grundriss für das Gemälde an. Marlene Pötsch erwähnt in ihrer Diplomarbeit auch die Briefe des Stiftsarchivs zwischen dem Künstler, dem Abt und dem Krämerer Weinberger. Darin wird über den Vertrag verhandelt, es werden Fragen bezüglich der Größe und des Formates geklärt und über finanzielle Angelegenheiten werden besprochen.¹³² „Bereits in einem Brief vom 7. Juni 1700 jedoch verlangte er 1500 fl. und berichtete dem Stift, er habe die Leinwand bestellt.“¹³³ Der Künstler ließ einen eigenen Webstuhl bauen, um ein nahtloses Stück Leinwand darauf fertigen zu lassen. Dieser wurde dann lange Zeit im Münchner Rathaus ausgestellt.¹³⁴

Wolff bat das Stift um einen Vorschuss, und ihm wurden 200 Gulden bewilligt.

Trotz der Fortschritte beim Altarbau war das Gemälde nicht vollendet. Nach Schlichtenmaier gelang es Wolff im Jahr 1702, das Bild zur Hälfte fertigzustellen.¹³⁵ Doch vier Jahre später war es noch immer nicht ausgeliefert und so „forderte Abt

¹²⁹ Pötsch 1996, S. 2.

¹³⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 397.

¹³¹ Schlichtenmaier 1988, S. 91.

¹³² Vgl. dazu Pötsch 1996, S. 3.

¹³³ Schlichtenmaier 1988, S. 92.

¹³⁴ Waagen 1932, S. 102.

¹³⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 92.

Martin ungehalten die vorgestreckten 200 fl. unter angedrohter Exekution.“¹³⁶ Wolff konnte den voraussichtlichen Liefertermin bis Ende Oktober 1706 verschieben. Er argumentierte mit dem mühseligen Herstellen des Webstuhles, der nur im Sommer gefertigt werden konnte, und mit den Kriegsunruhen.

Das Stift entzog dem Künstler den Auftrag endgültig, weil es nachweisen konnte, dass Wolff inzwischen andere Altarbilder gemalt hatte. Er bevorzugte also andere Auftraggeber und das führte zum Vertragsbruch. „Außerdem sei ‚das Bild nicht mehr anständig..., indem der darzu bestimmte Altar in so langer Zeit bereits ruiniert und darum in eine andere Kirche verschenkt worden sei, so daß dem Stift dadurch ein Schaden von gewiß 1.000 Th. erwachsen’ werde.“¹³⁷

Im Jahr 1712 einigte sich Abt Alexander Strasser mit Wolff, sodass am 1. Oktober 1711 der Schnitzer Johann Baptist Spaz den Auftrag erhielt, neue Fundamente für den Hochaltar zu legen. Diese sollten an die anderen Altäre angepasst sein.

Es wurde am 3. Juni 1712 „einem Floßmann von München, welcher das Naue Hochaltarblath, die Verklärung Christi, bis Linz herabgeführt, gedingtes Fuehrlon 7 fl.“ ausbezahlt. Johann Andreas Wolff ...seyndt für das Neue Hochaltarblath...accordiertermassen 1500 fl., Dan seinen 3 Töchtern anstatt eines ihm versprochenen Recompens 150 fl. zusammen 1650 fl., item dem Herrn Wolf Jacobus Nagl Administrations Secretario zu München für seine wegen nöthigen Urgierung dieses Blatts gehabte Bemuehung 50 fl., in allem aber bezahlt worden 1700 fl.“¹³⁸ Am 24. November 1712 wurde der Hochaltar geweiht (Abb. 29).

6.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren

Bereits 1700 wurde Johann Georg Bader¹³⁹ aus München beauftragt, einen neuen Hochaltaraufbau aus Stuckmarmor zu fertigen (Abb. 30). Wie bereits erwähnt, war das dafür vorgesehene Gemälde von Wolff noch nicht fertig und deshalb konnte der

¹³⁶ Schlichtenmaier 1988, S. 92

¹³⁷ Schlichtenmaier 1988, S. 92.

¹³⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 92.

¹³⁹ Johann Georg Bader wurde im Jahr 1675 geboren. Er war ein Wessobrunner Stuckateur und arbeitete in der Dreifaltigkeitskirche in München, in Hl. Blut in Erding, im Münchner Bürgersaal und in der Kammerkapelle in Schloss Schleißheim. Er starb im Jahr 1726.

neue Hochaltar nicht aufgesetzt werden. Der Hochaltaraufbau verfiel immer mehr und wurde „in beschnittenen Zustand in ein andere Kürchen übertragen.“¹⁴⁰

Am 1. Juli 1712 wurde mit den Abbrucharbeiten des Retabels vom Hochaltar begonnen, das in die Pfarrkirche von Grünau im Almtal übertragen wurde. Spaz lieferte bis „Johanni 1712“ den Altar aus rotem Untersberger Marmor.¹⁴¹ Die Lieferung bestand aus Steinmetzarbeiten in Marmor, wie Pflastersteinen, Staffeln für das Hochaltarpodest und Gruftplatten für alle drei Chöre.¹⁴²

Erika Doberer führt an, dass in dem Stiftstagebuch von Prior P. Coelestin Maralt der Hochaltar beschrieben wird.¹⁴³ In dem Text werden zwei Engelsstatuen, die das Gemälde von Wolff flankieren, genannt. Das sind allerdings nicht die Statuen, die sich heute dort befinden. Eine Bescheinigung und „Quittänz“ vom 4. August 1713 bestätigt die Bezahlung von 2250 fl. an Spaz „wegen der auf die Neuauffgerichte 3 Seiten Altär (Benedikt, Kreuz- und Allerseelenaltar), von Weissen Marmorstain verfürdigte 6 Englen, wie auch noch Sonderbahr fier die heüntigs Tags widerumben aufs Neue bey mier angefrimfte 2 grosse weiß marmorsainerne Engeln, so auf Hiesigen Hochaltar gemacht und verfürtiget werden miessen. In all: und Jeden also fier Ermeldte 8. Marmorstainerne Engln...“¹⁴⁴ Am 23. Oktober 1714 wurden die fertigen Figuren aufgestellt. Diese wurden wahrscheinlich von Joseph Anton Pfaffinger¹⁴⁵ in dunkelrotem, hellrotem und hellrot-weiß-gesprenkeltem Adneter und weißem Untersberger Marmor ausgeführt. Der rechte Engel ist im Profil dargestellt und betrachtet das Gemälde. Beide Engel weisen auf das Bild, ohne es zu halten (Abb. 31).

Der Stoffbaldachin wurde mehrmals erneuert. Dieser schließt die Vorstellung aus, dass die beiden Engelsstatuen gerade erst vom Himmel herabgestiegen sind.

Über den Durchgängen finden sich horizontal unterteilte pilasterartige Vorlagen, die mit einem Gesims abschließen (Abb. 30). Auf diesem stehen Blumenvasen. Das

¹⁴⁰ Doberer 1977, S. 252. Vgl. dazu Pühringer-Zwanowetz vermutet Heiligenkreuz bei Kremsmünster.

¹⁴¹ Schlichtenmaier 1988, S. 92.

¹⁴² Vgl. Doberer 1977, S. 214.

¹⁴³ Anlässlich der Initiierung des Hochaltars durch Abt Alexander II. Strasser am 24. November 1712.

¹⁴⁴ Doberer 1977, S. 253.

¹⁴⁵ Josef Anton Pfaffinger kam am 19. Jänner 1684 in Laufen als Sohn eines Bildhauers zur Welt. Er war als Bildhauer-Geselle in Kremsmünster tätig. Im Jahr 1716 kam er nach Salzburg und zwei Jahre später bekam er die Bürgerrechte der Stadt. Zu seinen Werken zählen die Figuren des Hl. Nepomuk in verschiedenen Variationen, zum Beispiel in Salzburg an der Salzach bei den Barmherzigen Schwestern, an der Nepomuk-Brücke in Maxglan, beim Leopoldskroner Weiher und in Sankt Jakob am Thurn. Außerdem sind die Neptungruppe der Kapitalschwemme, das Portal der Sebastiankirche und der Hl. Florian des Brunnens am Alten Markt zu nennen. Pfaffinger starb am 3. August 1758 in Salzburg.

Gesims schwingt – wie die Durchgänge – beim oberen Abschluss konvex nach oben. Zwischen Gesims und Durchgang ist jeweils eine Kartusche mit einer breiten Muschelrahmung platziert. Sie tragen die Inschriften „HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS“ links und „IN QVO MIHI COMPLACVI“ rechts.¹⁴⁶ Dieser Text bedeutet: Es ist die Stimme aus dem Himmel, die zu den drei Jüngern am Berg sagt: „Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen gefunden habe.“¹⁴⁷ Damit wird auf das Thema „Verklärung Christi“, das Motiv des Bildes verwiesen.

6.2. Bildbeschreibung

In der unteren Bildhälfte sind die drei Jünger Petrus, Johannes und Jakobus auf dem Berg Tabor dargestellt. Der untere Bildrand mit dem dunklen Erdreich wird teilweise vom Aufsatz des Tabernakels verdeckt (Abb. 28). Am linken Bildrand ist Petrus. Er zeigt mit seiner rechten Hand aus dem Bild heraus, wobei seine Finger gestreckt sind und er keine bestimmte Richtung verfolgt. Jakobus und Johannes sind ihm gegenüber positioniert. Jakobus ist mit rotem Gewand gemalt und stützt sich mit beiden Händen auf ein Buch. Dahinter lehnt Johannes, der ein blaues Schultertuch trägt, mit seinem linken Ellbogen auf einem Buch. Alle drei Apostel blicken Christus an. Sie sind mit ihm größer dargestellt als die anderen Figuren. Die Apostel sind locker nebeneinander platziert, sodass eine Tiefenwirkung des Bildes angelegt ist.

In der oberen Hälfte des Gemäldes sind die Figuren dicht aneinander gedrängt. Darin ist Christus im Zentrum dargestellt. Er ist von einer Engelsschar umgeben, die ihn wie eine Gloriole umschließt. In dieser finden sich auch Moses und Elias.

Moses ist blau gekleidet und hält die Gesetzestafeln in seiner linken Hand, während er sich mit der anderen Hand zur Brust greift. Moses befindet sich hinter Elias und neigt seinen Kopf nach vorne, also über den von Elias, um Christus sehen zu können. Von Moses sind daher auch nur Teile des Oberkörpers, der Schultern, der Arme und des Kopfes zu sehen. Er hat dunkle Haare und einen dunklen Bart. Daneben ist eine Engelsgestalt sichtbar, die Moses hilft, die Gesetzestafeln zu halten.

¹⁴⁶ Pötsch 1996, S. 5.

¹⁴⁷ Vgl. dazu Mt 17,1–9.

Elias ist ebenfalls rechts von Christus vor Moses gemalt. Eine Engelsgestalt am rechten Bildrand trägt das Flammenschwert und ein Buch. Es scheint so, als ob der Engel mit seiner linken Hand zu Christus zeigt. Elias stützt seinen linken Fuß auf einen bräunlichen Hügel, während sein Bein auf einer Wolkenbank liegt. Er beugt sich nach vorne zu Christus und greift sich mit der linken Hand an die Brust. Seine rechte Hand ist in einer erhobenen Gestik dargestellt.

Der Körper von Christus ist in einer s-förmigen Bewegung gemalt. Er hält seine Arme nach unten, weggestreckt vom Körper. Seine Hände sind offen, so dass die Handflächen sichtbar sind. Die passive Haltung von Christus wird durch seinen leicht gedrehten Oberkörper, die angehobene Schulter und seinen geneigten Kopf mit Blick nach oben dargestellt. Sein Kopf ist von einem Strahlennimbus umgeben, dessen Leuchten bis in die Wolken strahlt. Christus ist in einem langen weißen und silbernen Gewand gemalt. Drei Putten links von ihm halten die Kleidung und eine kleine Engelsgestalt rechts drapiert sie. Zwei von dieser Dreier-Gruppe sind teilweise hinter Christus und hinter seinem Gewand versteckt.

Links vom Verklärten sind vier große Engel dargestellt. Diese sind so im Bild angeordnet, dass von jedem nur Kopf, Arme und Oberkörper zu sehen sind. Der Engel auf Schulterhöhe von Christus schwingt ein Weihrauchgefäß. Nach Pötsch soll für diesen Engel die Tochter des Künstlers Modell gesessen haben.¹⁴⁸ Der Engel hält beide Arme nach links ausgestreckt und darunter beugt sich ein weiterer weit nach vorne, um Christus anzusehen. Beide haben die Flügel weit ausgebreitet. Der Engel hält beide Arme vor seiner Brust. Am linken Bildrand erscheint ein kindlicher Kopf mit nacktem Oberkörper. Daneben ist ein großer Engel, der nicht zu Christus blickt und der im Schatten der anderen dargestellt ist. Sein rechter Zeigefinger berührt das Kinn, während seine linke Hand auf das Ohr zeigt. Der letzte große Engel auf der linken Seite ist im Profil dargestellt. Seine Rechte zeigt zu Christus, den er auch ansieht, und seine Linke hält er sich vor die Brust.

Gottvater erscheint am oberen Bildrand und ist von blauem Himmel umgeben. Von ihm sind Kopf, Schultern und Arme zu sehen und seine Hände hält er mit gespreizten Fingern vor seinen Oberkörper. Sohn und Vater schauen einander an. Links neben dem Haupt Christi tragen zwei Putten die Erdkugel. Diese ist so positioniert, dass sie scheinbar den rechten Arm von Gottvater berührt. Die Putten

¹⁴⁸ Pötsch 2011, S. 48.

haben ihre Arme fest um die Erdkugel geschlungen, können sie aber wegen der Größe nicht komplett umschließen.

6.3. Farbe

Der Kopf des Verklärten ist in einen Strahlennimbus gehüllt (Abb. 28). Diese Strahlen leuchten in den Wolken weiter. Sie sind in einem orangerötlichen Lichtton dargestellt. Das Gewand Christi hebt sich von den anderen Gewändern ab und leuchtet weißsilbern: daher geht von Christus ein Lichtfeld aus, von dem die vier Engeln links und Elias und Moses rechts eingeschlossen werden. Die gelben Strahlen vom Nimbus Jesus beleuchten den Himmel mit hellrötlichen bzw. bläulichen Tönen. Gottvater ist in einem klaren, wolkenfreien Himmel dargestellt, wobei sich in der lichterfüllten Himmelssphäre viele Putten befinden. Der Engel rechts über Moses ist im Bild so positioniert, dass sein linker Flügel den Rand des Gemäldes berührt und in eine dunkle Zone ragt. In der linken Bildecke erscheint eine dunkle Wolke, die sich in Richtung Gottvater und Christus aufhellt.

Das Lichtfeld, das Christus mit seinen ausgebreiteten Armen erzeugt, breitet sich weiter aus. Die Stirn von Moses, das Haupt von Elias und seine Schulter werden von diesem Licht bestrahlt. Dieser Strahl kann bis zum Bildrand verfolgt werden, weil ein Engel mit den Attributen von Elias teilweise hineinrückt. So sind seine Stirn und sein linker Arm beleuchtet. Der Engel mit dem schwingenden Weihrauchgefäß hat ein hell erleuchtetes Gesicht. Sogar im Rauch des schwingenden Gefäßes reflektiert sich der Lichteinfall.

Wolff ordnet die Putten, die links von Christus mit seiner Draperie spielen, klar in Licht- und Schattenbereich. Der Engelsknaube vorne hat eine beleuchtete Stirn und seine rechte Körperhälfte, von der Schulter mit einem hellen Flügel bis zum Fuß mit seinen Zehenspitzen, befindet sich im Lichtfeld. Die zwei anderen Putten dahinter sind im Schatten der Kleidung dargestellt.

Auch der große Engel im Profil gemalt am linken Bildrand weist eine helle Schulter und einen vom Licht beschienenen Oberarm auf. Die Figur wird zum Bindeglied zwischen der Glorie und der Apostelgruppe.¹⁴⁹ Ein Zusammenhang zwischen der bereits genannten Glorie und der Apostelgruppe besteht, da das rote Tuch des

¹⁴⁹ Pötsch 1996, S. 15.

Engels als Übergang zum rauen und ebenfalls roten Mantel von Petrus gesehen wird. Der ältere Petrus ist mit ausgebreiteten Armen dargestellt. Seine Schulter und sein Kopf sind deutlich beleuchtet. Vom jugendlichen Johannes befinden sich Kopf und Hals im Lichtstrahl, während von Jakobus das Gesicht und der blaue Mantel an seiner Schulter beleuchtet sind.

Wolff erreichte mit diesem Werk seinen künstlerischen Höhepunkt und kann mit dem Besten seiner Zeit verglichen werden.¹⁵⁰ In dem Gemälde findet sich nicht mehr eine Teilung in Zonen. Die felsige Bergeshöhe mit den drei mächtigen Aposteln, und die überirdische Sphäre, in der die Propheten und Engeln schweben, werden von einem gemeinsamen Licht erfüllt. Diese zeigt sich im Leben der majestätischen Gestalt des verklärten Gottes, der alles zu einer unzertrennlichen Einheit zusammenschmelzen lässt. Von ihm wird der empfangene Glanz wieder zurückgestrahlt. Der Betrachter wird von der dunklen Erdenzone durch die Blickrichtungen und Gesten der Apostel aufwärts geleitet zur majestätischen Gestalt des Verklärten. Jeder Dualismus ist verschwunden und zu Gunsten der Bildgeschlossenheit, der organische Einheit und der Monumentalität gewichen.

6.4. Aufbau und Entwürfe

In München ist eine grau lavierte Federzeichnung erhalten (Abb. 32). Sie misst 19 x 15 cm. Die Zeichnung „wurde dem ‚Ausschuß‘ entnommen und Wolff zugewiesen.“¹⁵¹ Darauf ist die Verklärung Christi dargestellt. Jesus schwebt auf einer Wolke über der Kuppe des Berges Tabor. Auf der rechten Seite ist der jugendliche Johannes dargestellt. Er hat die Hände vor der Brust gekreuzt und blickt Christus an. Jakobus kniet gegenüber von Johannes. Petrus zeigt mit seiner rechten Hand aus dem Bild und ist hinter Jakobus platziert.

Die Vertreter des Alten Testaments befinden sich auf Wolken. Elias, als ein älterer Mann mit Bart dargestellt, ist links angeordnet. Er hat in seinem Schoß ein geöffnetes Buch liegen, auf das er hinweist. Auf der anderen Seite sitzt Moses mit den Gesetzestafeln.

Das Haupt Christi ist mit einem Strahlennimbus umgeben. Er ist von geflügelten Engelsköpfen umgeben.

¹⁵⁰ Waagen 1932, S. 103.

¹⁵¹ Schlichtenmaier 1988, S. 93.

Außerdem ist ein Entwurf der Graphischen Sammlung Albertina in Wien zu nennen (Abb. 33). Dieser ist mit brauner Feder ausgeführt und grau laviert und misst 38,5 x 24,8 cm. Der aufbewahrte Entwurf wurde ehemals Johann Anton Gump zugeschrieben. Gertrude Aurenhammer erkannte die Zeichnung für den „späten Wolff“ und nahm sie als Vorzeichnung zu Wolffs Hochaltarbild der Stiftskirche Kremsmünster.¹⁵²

Das Bild weist oben am Rand eine halbkreisförmige konvexe Erweiterung auf. Vom rechteckigen Format wurden die Ecken mit konkaven Segmentbögen beschnitten. Dieser gemalte Rahmen ist ein Hinweis auf die Datierung um 1700, also zu Beginn des Planungsprozesses. So dürfte nach Schlichtenmaier die vorher erwähnte Zeichnung um 1699 einzuordnen sein.¹⁵³

Im Entwurf in Wien sind die Figuren nicht mehr achsensymmetrisch angeordnet. So sitzen Moses und Elias, wie in der Endfassung hintereinander auf einer Seite im Bild. Der Prophet Elias hat sein Buch auf sein linkes Knie gelegt und stützt sich mit der rechten Hand auf einer Wolkenbank ab. Dahinter ist Moses platziert, der die Gesetzestafeln zeigt.

Weiters werden auch Johannes und Jakobus auf der rechten Seite dargestellt. Der dritte Apostel kniet ihnen gegenüber. Petrus ist aufrecht gezeichnet und blickt zu Christus. Er weist, wie in der Endfassung, aus dem Bild heraus. Johannes presst seine Hände hinter dem Kopf zusammen und wirft sich zu Boden, während dahinter Jakobus positioniert ist.

Die Kleidung von Christus liegt quer über seinem Körper. Er ist im Entwurf nicht mehr in der Mitte dargestellt und wendet sich den Vertreter des Alten Testaments zu. Weiters sind in der himmlischen Szene Engeln und Putten zu sehen.

Christus und Petrus sind im Gemälde ähnlich dargestellt (Abb. 28). Es wurden auch Gesten der Hände übernommen.

Christus ist in einer Gloriole dargestellt (Abb. 28). Moses und Elias sind dieser mit ihrer Körperhaltung angepasst. Der Bogen dieses Ovals ist über dem Verklärten in den Wolken zu finden, die sich über die gesamte Bildbreite spannen. Darin werden Gottvater und die Engeln eingebunden. So ist die Gloriole am rechten und oberen Bildrand beschnitten. Drei große Engel links von Christus rücken mit ihrem Gesicht ins Licht, so dass die Form des Ovals gegeben ist. Der Engel am linken Bildrand

¹⁵² Schlichtenmaier 1988, S. 93.

¹⁵³ Schlichtenmaier 1988, S. 94.

über Petrus ist so positioniert, dass er das Oval mit den Aposteln weiterführt. Der Körper von Johannes ist so positioniert, dass er sich dem Oval einordnet, während sich sein rechter Unterarm radial zu Christus zeigt.

Die bestimmenden Diagonalen der Raumachsen treffen sich in Christus. Von seinem rechten Arm fällt ein Faltenwurf seiner Kleidung zu seiner linken Hüfte. Die Körperneigung von Jakobus ist dieser Diagonale zuzuordnen, während sich sein linker Unterarm und sein Oberschenkel senkrecht dazu verhalten und die andere Raumachse beschreiben. Weiters richtet sich diese zweite Diagonale nach der links bewegten Draperie von Christus aus. Diese Kompositionsachsen werden im Bild durch helle, von Licht bestrahlte Körperteile hervorgehoben.

Die Gestik der Hände wiederholt sich bei einigen Figuren. In diesem Zusammenhang sind die rechten Hände von Christus und Petrus bzw. die von Elias und Johannes zu nennen. Daher wird ein geordneter Bildaufbau erkennbar. Weiters weisen auch die helfenden Putten, die die Attribute von Moses und Elias tragen, eine ähnliche Armhaltung auf.

Interessant ist die linke Hand von Petrus, dessen nach unten gestreckter Zeigefinger sich genau auf der senkrechten Mittelachse des Gemäldes befindet. Auf diesen Bezugspunkt hin sind die Apostel angeordnet. Er ist ihr räumlicher Mittelpunkt. Außerdem endet bei dem nach unten weisenden Zeigefinger die vertikale Linie, die bei Gottvater beginnt und über Christus zum Apostel Petrus leitet.

Der Kulminationspunkt der Kompositionslinien findet sich in Christus, der Zentralfigur. Die Raumachsen und deren Projektionslinien sind einer vom Verklärten ausgehenden Ordnung unterstellt bzw. nehmen sie von dort ihren Ausgangspunkt.

Auch die Draperien passen sich den Raumachsen an. Zum Beispiel lässt sich an der Kleidung des Johannes erkennen, wie sich die Gestaltung seiner Draperie in die entstandene Ordnung der lichtmäßig hervorgehobenen Projektionslinien einfügt. Außerdem formt sein roter Mantel vom linken Arm von Petrus in Richtung Christus eine konzentrische Linie.

6.5. Ikonografie

Die Verklärung Jesus findet sich in der Bibel an verschiedenen Stellen, bei Matthäus Mt 17,1–9, Markus Mk 9,2–101 und Lukas Lk 9,28–36. Das Geschehen wird von diesen Evangelisten ähnlich berichtet.¹⁵⁴

Parallelen zu der Darstellung finden sich schon in Mt 17,1–2: „Sechs Tage danach nahm Jesus Petrus, Jakobus und dessen Bruder Johannes beiseite und führte sie auf einen hohen Berg. Und er wurde vor ihren Augen verwandelt, sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht.“ Christus ist im Gemälde dementsprechend mit leuchtend weißem Gewand dargestellt (Abb. 28). Im unteren Bereich ist zwischen den Jüngern ein felsiger brauner Berg zu erkennen. Markus fügt noch hinzu (Mk 9,3): „seine Kleider wurden strahlend weiß, so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.“

Von den Evangelisten werden die Vertreter des Alten Testaments eindeutig genannt Mk 9,4: „Da erschien vor ihren Augen Elija und mit ihm Mose, und sie redeten mit Jesus.“

Die Jünger sind im Schatten der Wolke dargestellt. Dieses Detail wird im Zusammenhang einer Rede von Petrus zu Jesus erwähnt. Mt 17,5: „Noch während er redete warf eine leuchtende Wolke ihren Schatten auf sie, und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe, auf ihn sollt ihr hören.“¹⁵⁵

Meiner Meinung nach kannte Wolff die Bibelstellen, denn er zeichnet in seiner Skizze die Jünger, wie sie sich ehrfürchtig zu Boden werfen. Das findet sich in Mt 17,6: „Als die Jünger das hörten bekamen sie große Angst und warfen sich mit dem Gesicht zu Boden.“ Jedoch sind die Jünger in der Endfassung mit aufrechtem Körper dargestellt, diese Änderung erfolgte entweder auf Wunsch des Auftraggebers oder zu Gunsten des Bildaufbaus. Die Jünger ordnen sich einer Komposition unter, die von Raumachsen und radialer Ausrichtung zum Verklärten geprägt ist. Weiters dienen die vom Licht beleuchteten Stellen dieser Anordnung.

¹⁵⁴ Lukas beschreibt als Einziger in Vers 32, dass die Jünger schliefen und durch das strahlende Licht Jesu aufwachten. Da die Grundzüge der einzelnen Bibelstellen übereinstimmen, ist es für diese Diplomarbeit wichtiger, Hinweise zum Gemälde herzustellen, als die Bibelstellen miteinander zu vergleichen.

¹⁵⁵ Diese Worte finden sich im Altarbau wieder. Über den Durchgängen wurde als Hinweis auf das dargestellte Thema des Gemäldes die Inschriften „HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS“ und „IN QVO MIHI COMPLACVI“ angebracht.

Zunächst soll das Textfragment „zelo zelatur“ untersucht werden.¹⁵⁶ Der Engelsknabe rechts im Bild neben Elias hält ein Buch und ein Flammenschwert. In diesem Buch steht „zelo zelatur“, „von Eifer entbrannt“. Damit wird auf das 1. Buch der Könige angespielt, in dem Elias dem Herrn auf dem Berg Horeb begegnet (1Kön 19,10): „Er sagte: Mit leidenschaftlichem Eifer bin ich für den Herrn, [...]“ Mit diesem Text aus dem Alten Testament wird nun auf die Transfiguration typologisch Bezug genommen.¹⁵⁷ Demnach entsprechen die Schauplätze, der Berg Horeb und der Berg Tabor in der Verklärung, einander. So ist Elias, nach Götz, eine – wenn auch nur schattengleich – Präfiguration Christi.¹⁵⁸ Er begegnet auf dem Berg Tabor auf besonderer Weise seinem Vater „in messianischen Sendung von Eifer entbrannt [...]“¹⁵⁹

Wie bereits in Kapitel 2 zum Künstler erwähnt wurde, hat Wolff keine Auslandsreise zum Studieren von Originalen nach Paris unternommen. Er besaß aber eine eigene Stichsammlung und sogar Gemälde von Raffael.¹⁶⁰

Raffaels Gemälde der Transfiguration aus den Jahren 1515 bis 1520 ist zweigeteilt, da im unteren Bereich die Heilung eines Besessenen dargestellt ist (Abb. 34). In der oberen Zone ist die Verklärung Christi in Anwesenheit seiner Jünger zu sehen. Moses und Elias flankieren den schwebenden Jesus.

Pötsch hat in ihrer Diplomarbeit richtig angemerkt, dass bei Raffaels Transfiguration Christus frei im Raum schwebt.¹⁶¹ In der Verklärung von Wolff ist das nicht der Fall: Jesus wird von einer Engelsglorie umgeben und wird von dieser gehalten (Abb. 28). Elias und Moses befinden sich beide rechts vom Verklärten. Wolff stellt in seinem Gemälde drei Apostel dar, die das Geschehen beobachten und nicht vom hellen Licht Christi geblendet werden. Engel, Putten und Gottvater füllen das Bild nach oben und fügen sich in ein einheitliches Ganzes.

¹⁵⁶ Vgl. Götz S. 88f. Sie bringt in dem Zusammenhang den Begriff „argutezza“ ein, da Wolff häufig gezielt ausgewählte kurze Zitate in seine Darstellungen einbringt. Diese überraschend, scharfsinnig erdachten Bezugssetzungen und raffinierten Anspielungen können nach Götz in seinen Bildern angewendet werden.

¹⁵⁷ Götz 1988, S. 89.

¹⁵⁸ Götz 1988, S. 89.

¹⁵⁹ Götz 1988, S. 89.

¹⁶⁰ Schlichtenmaier 1988, S. 12.

¹⁶¹ Pötsch 1996, S. 68.

„Die Vorstellung des Monstranzhaften, die dem Verklärungsbild überlagert ist, geht vom Geheimnis des gewandelten bzw. konsekrierten Leibes Christi aus.“¹⁶² Nach Pötsch kann sie im Verhältnis zum Vorgang des Verklärungsgeschehens gesehen werden. In der Verklärung wird der verherrlichte Christus in seiner Doppelnatur als Gott und Mensch gewürdigt. Christus gilt als das Ursakrament und wird in der Form des Sakramentes in der Monstranz durch den konsekrierten Leib des eucharistischen Herrn gezeigt. Somit präsentiert die Monstranz die Eucharistie, die die Gläubigen anbeten und in Prozessionen sehen.

Beim Betrachten des Hochaltarbildes ist der erhöhte Leib wichtig, da er auf das tiefe Geheimnis der Wandlung hinweist. Unter dem Hochaltargemälde, im Tabernakel, werden die Hostien aufbewahrt (Abb. 35). Es wird vom Bild auf den Tabernakel verwiesen und umgekehrt.¹⁶³ Auf dem Gemälde bezieht sich die Verklärung Christi, die auf dem Berg Tabor dargestellt ist, auf das Geheimnis des gewandelten eucharistischen Herrn.

¹⁶² Pötsch 1996, S. 70.

¹⁶³ Pötsch 1996, S. 70.

7. Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche in München

Das Hochaltargemälde der „Hl. Dreifaltigkeit“ ist in Öl auf Leinwand gemalt und misst 4,80 x 2,50 m (Abb. 36). Im Oberbild ist der Engelschor dargestellt. Das Gemälde ist unbezeichnet, da Johann Andreas Wolff am 9. April 1716 – vor der Fertigstellung des Bildes – starb. Sein Schüler Johann Degler¹⁶⁴ vollendete das Werk. Nach Ludwig Waagen wurden die Hl. Dreifaltigkeit und die Engel im oberen Bereich von Wolff gemalt; sie wären daher ins Jahr 1716 zu datieren. Der untere Teil hingegen sei von Degler im Jahr 1717 fertig gestellt worden.¹⁶⁵ Das Bild befindet sich in der Votiv- und Klosterkirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit in München. Dieser Neubau seiner Zeit ist auch für das Bild von Bedeutung und verdient eine genauere Betrachtung seiner Entstehungsgeschichte:

Das Altargemälde wurde im Jahr 1715 von Kurfürsten Max Emanuel in Auftrag gegeben. Seit er die Schlacht am Schellenberg am 2. Juli 1704 verloren hatte, geriet München im weiteren Verlauf des Spanischen Erbfolgekrieges in Gefahr vom Feind eingenommen zu werden. Um diese Gefahr zu bannen, wurde ein Gelübde abgelegt. In der Kirche befindet sich dazu eine Tafel (Abb. 37) mit folgender Inschrift:

„Die Nachwelt später Zeiten
soll wissen, was bedeuten
Die Stein und diß Gebäu,
warums erhebet sey!
Vom Feind und Gefahr umgeben
wür händt und hertz aufheben
zu Dir in dieser Noth,
Drey Einig großer Gott:
Ein Kirch Dir zu dem Ende
Geloben wür drey Stände,

¹⁶⁴ Johann Degler wurde im Jahr 1667 in Villnöß in Südtirol geboren. Er lernte wahrscheinlich bei seinem Vater, dies lässt sich jedoch nicht belegen. Es ist auch unklar, wie er nach München kam. Er begann bei Johann Andreas Wolff eine Lehre und im Jahr 1698 erhielt er den Meistertitel. So können folgender Werke, die sich an Wolff orientieren genannt werden: das Altarblatt der ehemaligen Münchner Franziskanerkirche, die Bilder für die Freiburger Jesuiten und Ursulinen, Gemälde in Indersdorf, Bilder für das Haller Damenstift, für die Linzer Karmeliten und die Zisterzienser in Kaisheim. Er heiratete im Jahr 1698 Maria Lybia. Im Jahr 1715 wurde er zum Hofmaler ernannt. Seine Hauptwerke waren die Bilder der Altäre in den beiden Barockkirchen in Erding, der Wallfahrtskirche Heilig Blut und der Friedhofskirche St. Paul. Nach dem Tod seiner Frau vier Jahre später, entschied er sich für ein zölibatäres Leben im Kloster Tegernsee, wo er im Jahr 1729 starb.

¹⁶⁵ Waagen 1932, S. 106.

Der Bürger, Edelleith,
und gesamter Geistlichkeit
Wür haben nichts gelitten:
Dan Du uns auf das bitten
Ohn aller Mentschen Hand
Erhalten von dem Brand
Diß Denkhmahl dan verbleibe,
In aller Hertzen schreibe:
Die Stadt läg in dem grund,
Wan dise Kirch nit stund.“¹⁶⁶

Das abgelegte Gelübde geht auf eine Vision von Maria Anna Lindmayr (Abb. 38), die Tochter eines Kammerdieners von Herzog Maximilian Philipp, zurück. Sie sah die Rettung der Hauptstadt vor Kriegszerstörungen in ihrer Vision. Dabei wurde eine Kirche zu Gunsten der Trinität gegründet. Der Jungfrau Lindmayr gelang es Adel, Bürgerschaft und Klerus für die Umsetzung einer Kirchenstiftung zu gewinnen und es wurden trotz der anhaltenden Kriegsbedrohung Grundstücke erworben. Im Jahr 1687 wurde eine finanzielle Basis für das Karmelitinnenkloster¹⁶⁷ geschaffen, „als Herzog Maximilian Philipp von Bayern [...] und dessen Frau Mauritia Febronia [...] für den Bau eines Karmelitinnenkloster im München testamentarisch 20000 Gulden aussetzten.“¹⁶⁸

Der Prior, Pater Franz Ernst vom Hl. Philipp, des bereits bestehenden Karmelitenkloster setzte sich für den Bau ein. Katharina Herrmann nennt die Unterzeichner des Gelübdes der drei Stände „Johann Martin Constante von Vestenburg, Caspar Hoyer, Franz Carl von Ow, F.P. Hr. zu Hegnenberg, Joseph Dominicus Reindl“, ¹⁶⁹ die als Auftraggeber für den Bau zu erwähnen sind.

Im Zusammenhang mit dem Kirchenkeubau gab es mehrere Auftraggeberinnenintentionen – die der Karmelitinnen, der Stände und vielleicht auch der Maria Anna Lindmayr selbst.¹⁷⁰ Es ist fragwürdig, ob all die verschiedenen

¹⁶⁶ Götz/Ramisch 2007, S. 2f.

¹⁶⁷ Ab 8. Oktober 1714 lebten 20 Nonnen nach der Ordensregel. Der Landesherr benannte acht Karmelitinnen, der Adel zwei und die Münchner Bürgerschaft acht Nonnen. Die Priorin wurde auf drei Jahre gewählt und stand an der Spitze des Konvents. Die benachbarten Karmeliten übernahmen die seelsorgliche Betreuung und die Aufsicht über das klösterliche Leben. Die Armut der unbeschuhten Karmeliten war bekannt und ihre Einnahmen bestanden aus dem jährlichen Ertrag des Stiftungskapitals.

¹⁶⁸ Herrmann 2010, S. 113.

¹⁶⁹ Herrmann 2010, S. 114.

¹⁷⁰ Herrmann 2010, S. 113.

Vorstellungen unter einen Nenner gebracht werden konnten; insofern ist es auch in Frage zu stellen, ob es ein einheitliches Bildprogramm gab. Daher geht Herrmann von mehreren Konzeptideen aus, die zusammengeführt wurden.¹⁷¹

Der kurfürstliche bayrische Hofbaumeister Antonio Viscardi¹⁷² entwarf den Kirchenneubau. Bereits im Jahr 1711 wurde mit dem Bau begonnen und am 29. Mai 1718 wurde die Kirche vom Freisinger Fürstbischof, Johann Franz Eckher von Kapfing, geweiht.¹⁷³ Maria Anna Lindmayr trat umgehend in das Karmelitinnenkloster ein. Die Stadt kam ohne größere Schäden im Krieg davon, aber Max Emanuel musste für ein Jahrzehnt ins Exil gehen.

Die mittlere Szene im Altarraum mit dem vorgelagerten Stiftungsfresko verweist auf das Gelübde (Abb. 39). Darin hebt ein Engel ein dreifaches Herz zum Himmel empor. Dieses steht für die einmütige Stiftung der drei Stände der Stadt – Adel, Klerus und Bürgerschaft.

Wichtig war die Dreizahl der Altäre, allerdings konnte eine bauliche Dreiheit der Konchen oder Türmen auf dem Grundstück nicht umgesetzt werden. Deshalb ist nach Michael Andreas Schmid „die inhaltliche Symbolik der Ausstattung zugefallen.“¹⁷⁴

7.1. Hochaltar: Aufbau und Figuren

Der Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche ist insofern von Bedeutung, da es der erste innerhalb des süddeutschen Raums ist, der einem polygonalen Apsidenverlauf formal angeglichen ist (Abb. 40). Es wurde versucht, den Hochaltar der Apsisform bündig einzupassen. Dadurch entstand eine bisher Gestaltungsform.

¹⁷¹ Herrmann 2010, S. 113.

¹⁷² Giovanni Antonio Viscardi wurde im Jahr 1645 geboren und lernte bei seinem Vater Bartolomeo. Antonio Viscardi half als Parlier Enrico Zuccalli beim Umbau der Altöttinger Wallfahrtskirche St. Magdalena. Im Jahr 1678 war er Hofmaurermeister des Kurfürsten Ferdinand Maria und sieben Jahre später Hofbaumeister. In den Jahren von 1689 bis 1702 wurde er auf Betreiben Zuccallis entlassen und dann wieder eingestellt. Zu seinen Werken zählen der Neubau des Klosters der Salesianerinnen in München, der Umbau der Wallfahrtskirche Loh, das Erstellen des Klosters in Landshut, die Erneuerung der Kirche und des Saals des Münchner Jesuitenkollegs St. Michael und die Erweiterung der Klosteranlage zu Benediktbeuern. Weiters errichtete er auch Schlossbauten. Seine Hauptwerke sind die Wallfahrtskirche Mariahilf zu Freystadt, aber auch die Pfarrkirche Steindorf bei Mering und die Prämonstratenser-Kirche Neustift bei Freising. Er starb am 9. September 1713.

¹⁷³ Vgl. dazu Götz/Ramisch 2007, S. 5.

¹⁷⁴ Schmid 2008, S. 77.

Außerdem ist die farbige Abstimmung der Fassung des Hochaltars mit der Deckenmalerei zu erwähnen. Dadurch tritt die Architektur des Hochaltars in eine neuartige, engere Beziehung zum Raum. Die Kirchenwände hingegen sind heller gefasst und stehen im Kontrast zur erdigen Farbigkeit des Altars. Auffällig ist, dass der Aufbau das Gefüge der Wand überschneidet. Dieses ist bei den Seitenaltären, die reduzierter gegliedert sind, nicht der Fall. Dadurch unterscheidet sich der Hochaltar in der eigentlichen Raumordnung von den Seitenaltären. Außerdem ist die Differenz auch in der Aufteilung der Apsiskalotte deutlich sichtbar.

Das Grundgerüst des Altares besteht aus drei doppelt aufgesockelten rhythmisierten Säulentravéen mit einem auf einer Attika auflagernden kleinen Auszugsgeschoss.¹⁷⁵

Einerseits wurden am Hochaltar strukturelle Momente aus der Raumordnung übernommen. Erkennbar ist das an den auf Sockeln stehenden Säulen und an der Attika, die am Altar den Fuß des Auszugs bildet. Andererseits finden sich auch Unterschiede, zum Beispiel in den Details der Gebälke. Die Architektur des Hochaltars weicht in der Größe und im Volumen zu den einzelnen Baukörpern ab.

Zwischen dem Altargemälde und dem Auszugsbild ist eine Zäsur zu erkennen, die durch den reduzierten Giebel auf dem Gesims und der kurzen Attika, die ihn überschneidet, gebildet wird. Eine Verbindung der beiden Geschosse stellt das Wappen dar. Es ist golden gefasst; wie auch die Altarbilder weisen eine goldene Rahmung auf.

Das Auszugsgemälde ist in einen vierpassförmigen Rahmen eingegliedert. Diese Form stellt eine Korrespondenz zu den seitlichen Freskenfeldern der Apsiswölbung dar. Im Oberbild sind Putten mit einem Notenblatt und dem Text „Sanctus“ dargestellt. Links neben dem Ölbild steht ein Engel. Er zeigt auf sein Herz, während der auf der anderen Seite des Gemäldes seine Arme vor der Brust kreuzt. Weiters ist der Auszug auch von Putten flankiert, die Weihrauchgefäße schwenken. Darunter ist das kurfürstliche Wappen angebracht. Darüber befindet sich eine Kartusche mit der Inschrift: „ALTARE / QUIDIE / PRIVI ~ / LEGIA ~ / TUM“.¹⁷⁶

Ein deutlicher Verweis darauf, dass von Seiten der Architektur kein Anschluss gesucht wird, ist an der farblichen Trennung des Hochaltars von der Wandgliederung erkennbar und, dass die Gliederung der rückwärtigen Wand Teile der Wölbung überschneidet und vom zentralen architektonischen Gerüst des Rahmens getrennt

¹⁷⁵ Reuter 2002, S. 40.

¹⁷⁶ Herrmann 2010, S. 115.

ist.¹⁷⁷ Die architektonischen Motive sind von denen der Raumordnung unterschieden. Damit ist er als eigenständiges Ausstattungsstück gekennzeichnet und wirkt als prägnanter Hinweis auf das liturgische Zentrum.¹⁷⁸

7.2. Bildbeschreibung

Es fällt auf, dass im mittleren Bereich des Bildes – Jesus, Gottvater und der Hl. Geist – die Hl. Dreifaltigkeit als drei gleichaltrige junge Männer dargestellt ist (Abb. 36).

Gottvater lehnt mit seinem linken Arm über die Tafeln und die Weltkugel. In dieser Hand hält er ein Flammenschwert. Sein rechter Arm ist gebeugt; mit ausgestrecktem Zeigefinger weist er nach oben, während sein Blick zu Maria gerichtet ist.

Neben Gottvater ist sein Sohn in sitzender Position dargestellt. In ihrer Mitte ist das Kreuz angeordnet. Es lehnt auf der linken Schulter Christi und ragt zwischen den Köpfen empor. Jesus hält es mit seiner linken Hand fest, während er sich mit der anderen Hand an seine Wunde an der Brust fasst. Neben ihm erscheinen Engelsgestalten am linken Bildrand. Eine davon hält Palmzweige in ihren Händen und eine weitere ist in Gebetshaltung dargestellt. Der Sohn Gottes steht mit seinem rechten Fuß auf zusammen gekrümmten Verdammten. Dabei ist die Wunde seiner Kreuzigung am Fuß deutlich zu sehen.

Über dem hochragenden Kreuz erstrahlt der Hl. Geist in Gestalt eines Jünglings. Er ist mit einem Nimbus von sieben Flammen gemalt und breitet seine Arme weit aus. Er hat ein weißes strahlendes Gewand an und vor seiner Brust ist im gleichen Farbton eine Taube zu erkennen. Diese ist sehr zart und fliegend gemalt. Der Hl. Geist ist von einer Engelsschar umgeben, die den Bildrand fast bis zur Gänze nach oben hin ausfüllt. Nur im linken Bereich ist eine dunkle Wolke zu sehen. Zwischen dem Hl. Geist und dem Kreuz ist ein liches Dreieck zu erkennen, dessen Spitze beim Mund des Hl. Geistes aufhört. Kuno Schlichtenmaier beschreibt dies so: „An seinem Mund setzt einem ätherischen Hauch gleich, die Spitze eines Lichtdreiecks an und führt zu den Schultern von Christus und Gottvater.“¹⁷⁹ Der obere Teil des Kreuzes ist daher ebenfalls vom hellen Schein des Lichtdreiecks umgeben. Dadurch hebt es sich mit seiner braunen dunklen Farbe vom Hintergrund ab.

¹⁷⁷ Reuter 2002, S. 40.

¹⁷⁸ Reuter 2002, S. 40.

¹⁷⁹ Schlichtenmaier 1988, S. 101.

Im rechten unteren Bereich des Bildes sind die zwei Türme der Münchner Frauenkirche und die Mariensäule dargestellt. Waagen vermutet einen Zusammenhang zwischen den Frauentürmen, die sich vom feuerroten Himmel abheben, und der Frau unter dem blauen Mantel Marias.¹⁸⁰ Maria sitzt im unteren Bereich des Bildes und ihr Blick ist zu Gottvater gerichtet. Unter ihrem Mantel kauert eine ältere Frau, die in der Rechten drei Herzen in einer Schale hält. Die Frau unter dem Mantel wird von Maria schützend festgehalten, während Maria mit ihrer linken Hand und ausgestrecktem Zeigefinger auf den Korb mit den drei Herzen zeigt. Waagen beschreibt die Frau Hilfe suchend und abgehärmt, „in deren naturalistischen Zügen man wohl ein Porträt der Lindmayer vermuten darf.“¹⁸¹ Rechts neben Maria sind Engelsgestalten und Wolken im Bild zu erkennen. Ein Putto hält sich an den Gesetzestafeln fest.

Neben den Engeln sieht ein Totenkopf in blassem blauen Gewand zu Maria. Darüber ist die Weltkugel am rechten Bildrand positioniert. Gottvater und die Gesetzestafeln lehnen am Erdball. Auf dieser Erdkugel sind das Kreuz Christi auf dem Hügel Golgotha und Adam und Eva dargestellt. Sie deuten auf den Tod und die erste Sünde, die auf Erden gebracht wurde, hin. Der Erdball wird von einem bekleideten Skelett getragen. Wie schon erwähnt ragen dahinter steinerne Tafeln mit den zehn Geboten hervor.

Im Oberbild sind mehrere Putten dargestellt (Abb. 40). Sie halten ein Notenblatt mit Noten und den Text „Sanctus“.

„Wolff malte die Dreifaltigkeit und nach dessen Tod Johann Degler die unteren Figuren.“¹⁸² So ergibt sich nach Waagen für „den oberen auf Wolff zurückgehenden Bildteil, die Hl. Dreifaltigkeit und die Engel als Datierung 1716, für den unteren von Degler fertiggemalten das Jahr 1717.“¹⁸³

7.3. Farbe

Obwohl das Gemälde von Johann Degler fertig gestellt wurde, können bezüglich der farbigen Gestaltung die Grundmerkmale von Wolff festgestellt werden (Abb. 36).

¹⁸⁰ Waagen 1932, S. 106.

¹⁸¹ Waagen 1932, S. 106.

¹⁸² Waagen 1932, S. 106.

¹⁸³ Waagen 1932, S. 106.

Bereits Elisabeth Herzog bemerkte, dass „Degler in der Lage war, sich den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten seines Lehrers weitestgehend anzugleichen.“¹⁸⁴ Schon in den Quellen des 18. Jahrhunderts wurde erwähnt, dass er in der Art seines Lehrers, Wolff, malte.¹⁸⁵ Das ist vermutlich einer der Gründe, warum sein Schüler auserwählt wurde, das Gemälde fertig zu stellen.

So zeigen sich in der farbigen Gestaltung für das Irdische starke Hell-Dunkel-Kontraste. Die Dreifaltigkeit hingegen erscheint gleichmäßig beleuchtet, mit hellen Farben und weniger kontrastreichen Schattierungen. Gottvater trägt ein goldenes Gewand, während sein Sohn mit nacktem Oberkörper gemalt und einen orangefarbenen Stoff um die Hüften und Beine gelegt hat. Das Kreuz ist in dunklem braunen Holz dargestellt. Es hebt sich vom Hintergrund des Lichtdreiecks ab. So ist auch die helle Haut im Gesicht Jesus ein Kontrast zum Kreuz. Weiters ist die nach oben zeigende Hand Gottvaters und sein goldener Mantel lichter gemalt als das Kreuz.

Maria und die ältere Frau unter ihrem Mantel weisen stärkere Kontraste auf, ihre Köpfe sind lediglich von einem Lichtstrahl beleuchtet. Besonders der Schatten des Mantels Marias ist in dunklen Tönen unmittelbar neben ihrer blassen hellen Haut des Gesichtes gemalt. In starker Dunkelheit verschwinden der Boden, auf dem Maria sitzend dargestellt ist, und auch der Grund unter ihren Füßen. Es ist nur ein steiniger Vordergrund in grauen Tönen zu erkennen. Die Frauentürme und die Mariensäule heben sich vom roten wolkenfreien Hintergrund ab; sie sind auch in dunklen Tönen gemalt, wie der Grund unter den Füßen Marias. Der Tod trägt ein bläuliches Gewand, das sich von weißen bis schwarzen Tönen in Falten legt.

7.4. Aufbau und Entwürfe

Leider haben sich zu diesem Gemälde keine Entwürfe oder Zeichnungen erhalten. Doch bereits Waagen stellt fest: „Wie schwer Wolff mit seinen Bildentwürfen gerungen hat, fiel schon seinem Biographen auf, bei dem es heißt: „wenn er ein Altarblatt zu machen gehabt, hat er`s zwei bis drei mal gezeichnet bis er zum malen kommen, und dann ist fast alles wieder anders geworden. Denn er hatte eine Menge

¹⁸⁴ Herzog 1998, S. 55.

¹⁸⁵ Vgl. Herzog 1998, S. 54.

Eingebungen und Gedanken, wie man eine Begebenheit vorstellen sollte, daß sie darin am besten wirke“.¹⁸⁶

In der Mitte des Gemäldes sind Jesus mit dem Kreuz und Gottvater angeordnet (Abb. 36). Das Kreuz lehnt an der Schulter Jesus und ist daher schräg ins Bild gemalt. Die Köpfe von Jesus und Gottvater sind fast auf gleicher Höhe, während in deren Mitte das dunkle hölzerne Kreuz herausragt. Die Spitze ist in einen Strahlenkranz gehüllt. Diese Lichtstrahlen beleuchten den Engelskranz, der sich bogenartig von Jesus über den Hl. Geist zu Gottvater erstreckt. Daher sind ein Putto und ein Engel neben dem Kopf Jesus hell dargestellt. Der lehrende Position Jesus bildet eine Linie vom Knie bis zum Kopf, die wieder in der Spitze des Kreuzes endet. Auch das Haupt von Gottvater ist so stark geneigt, dass sich von seiner Schulter eine Gerade zum Kreuz ziehen lässt.

Das Licht strahlt zwischen dem Palmwedel und der rechten Hand des Hl. Geistes hindurch, beleuchtet weitere Putten und endet in den dunklen Wolken am linken Bildrand. Weiters erhellen die Lichtstrahlen radial von der Kreuzspitze ausgehend die gesamte bogenförmig angeordnete Engelsschar. Immer wieder rückt ein Flügel eines Puttos oder ein Kopf eines Engels in die Lichtstrahlen.

Der Engelskranz wird noch zusätzlich von der Helligkeit und Strahlkraft des Hl. Geistes beleuchtet, da auch sein Haupt von einem Strahlenkranz mit sieben Flammen umgeben ist. Die Leuchtkraft, die vom Kreuz ausgeht, lässt diesen Bereich des Bildes besonders hell erscheinen. Außerdem wird dieses Strahlen auch durch das Lichtdreieck, das sich vom Hl. Geist bis zu den Köpfen Gottvaters und Jesus erstreckt, betont. Die Engelsschar, die hinter dem Hl. Geist hervorblickt, rückt so in den hellen Schein und wird beleuchtet.

Um das Kreuz mit seiner schrägen Achse sind in einem Oval die Hauptfiguren angeordnet. Wie schon erwähnt sitzen rechts Gottvater und links Jesus, darüber ist der Hl. Geist als Jüngling mit der Taube vor der Brust, darunter sitzt Maria mit der älteren Frau unter ihrem Mantel. Die beiden Frauen haben ein helles Gesicht und gebeugte lichte Arme. Auffällig sind die drei fast in gleicher Weise gebeugten rechten Arme von Jesus, Maria und der älteren Frau. Diese geben die Rundung des Ovals wieder. Neben den beiden Frauen schaut ein Engelskopf mit weißem flatternden Gewand hervor. Dahinter ordnet sich ein weiterer der Rundung in Richtung Gottvater ein. Das Oval schließt sich beim Hl. Geist mit seinen ausgebreiteten Armen und

¹⁸⁶ Waagen 1932, S. 30.

seinem Kopf in der Engelsschar. Jesus weist mit seinem rechten abgewinkelten Bein und dem Faltenwurf seiner Draperie in Richtung der Frauen.

Das Kreuz sowie die zeigenden Hände Marias und Gottvaters geben die schräge Achse des Ovals vor.

Der Mittelpunkt des Gemäldes findet sich genau in der rechten Hand Jesus, mit der er das Kreuz festhält.

Unter einer horizontalen Wolkenlinie befinden sich die Türme der Münchner Frauenkirche und die Mariensäule. Auf dieser Waagrechten sitzt Maria, und Jesus stellt sein rechtes Bein darauf. Im darüber gemalten Bereich sind Jesus und Gottvater angeordnet, die durch das Lichtdreieck mit dem Hl. Geist verbunden sind. Den Abschluss nach oben bildet der Engelskranz.

Von unten rechts ist eine steigende Linie auszumachen: Sie geht von den Türmen aus und setzt sich im Gewand vom rechten Bein Marias, dem rechten gebeugten Arm und der Draperie von Jesus fort und endet im Knie des Gottessohnes. Unter dieser imaginären Linie befindet sich der dunkelste Bereich des Gemäldes, der der Verdammten, auf die Jesus seinen hellen Fuß stellt. Nur die ältere Frau und ihr Korb mit den drei Herzen werden vom Licht erfasst.

Trotz der vielen Kompositionslinien und ovalen Rundungen, findet sich ein Mittelpunkt – das Kreuz. Es bildet die Mitte und Achse des Ovals, um das die Protagonisten angeordnet sind. Außerdem sendet es Lichtstrahlen zum Engelskranz und zu Maria mit der älteren Frau, zu dem Tod und zu der Erdkugel. Es ist eine sehr durchdachte Komposition, die Wolff in diesem Werk umsetzte.

7.5. Ikonografie

Wichtig ist zu erwähnen, dass die Hl. Dreifaltigkeit in der Gestalt von drei jungen Männern gemalt wurde (Abb. 36). Jesus stellt seinen Fuß auf die elenden Verdammten und weist damit auf das Thema „Strafe“. So erinnert auch Gottvater mit dem Flammenschwert an die Vertreibung aus dem Paradies. In diesem Zusammenhang sind Adam und Eva auf der Erdkugel dargestellt, an die er sich lehnt.

Weiters wird die Erdkugel von einem Skelett getragen, das auf den Tod hinweist. Auf das Thema „Strafe“ wird auch durch die Gesetzestafeln aus dem Alten Testament erinnert, die ebenfalls an dem Erdball lehnen.

Trotzdem zeigen Gottvater und Jesus Hilfe und Erlösung. Deutlich ist beim Sohn die rechte Hand, die auf die Wunde der Brust greift, zu sehen. Weiters hält er das Kreuz und ein Engel bringt die Märtyrerpalme als Zeichen der Erlösung. Gottvater zeigt mit seiner rechten Hand nach oben und leitet damit den Blick des Betrachters zum Hl. Geist. Er hat offene, ausgebreitete Arme und ist mit einem freundlichen Gesichtsausdruck gemalt.

Allerdings wenden sich Gottvater und Jesus Maria zu, die mit flehendem Blick bittend nach oben sieht. Die Jungfrau bittet für die ältere Frau unter ihrem Mantel. Diese Frau kann in diesem Zusammenhang als Sinnbild der Armen Seele gesehen werden. Sie ist zusammengekauert dargestellt und hält einen Korb mit drei Herzen. Diese stehen für die drei Stände – Adel, Bürgerschaft und Klerus –, die das Gelübde abgelegt hatten, eine Kirche zu bauen, um damit die Stadt München vor Kriegszerstörungen zu schützen. Die Stadt München ist im Gemälde durch die beiden Türmen der Frauenkirche und die Mariensäule repräsentiert.

Die Freigiebigkeit der drei Stände war es, „die zusammen mit der Stiftung des Kurfürstenhauses, sichtbar im Wappen darüber, und der Fürbitte Marias die Stadt vor dem gerecht strafenden dreifaltigen Gott gerettet hat.“¹⁸⁷ Gott wird von der bevorstehenden Bestrafung Münchens von Christus abgehalten, der ihn auf seine Seitenwunde hinweist. Zusammengefasst werden beide im Lichtdreieck des Hl. Geistes. Dieses verbindet sie mit der Liebe, die durch Maria und die Arme Seele unter ihrem Mantel zum Ausdruck kommt. Daher führen nach Herrmann die Fürbitten Marias und Christi sowie die Stiftung der drei Stände zur Rettung der Stadt München und der Armen Seele vor der gerechten Bestrafung.¹⁸⁸ Das ist nur durch die Liebe des Hl. Geistes und die Erlösungstat Jesus möglich.

Die Gestalt des Hl. Geistes als Jüngling geht auf die Vorstellung von Crescentia Höß von Kaufbeuren¹⁸⁹ zurück. Pater Dominikus Ott SJ berichtet von Visionen, in denen Crescentia bereits als Kind den Hl. Geist gesehen hat (Abb. 41). Er ist ihr erschienen „in der Gestalt eines überaus schönen Jünglings in einem schneeweißen Rock und

¹⁸⁷ Herrmann 2010, S. 116.

¹⁸⁸ Herrmann 2010, S. 117.

¹⁸⁹ Crescentia Höß wurde am 20. Oktober 1682 in Kaufbeuren geboren und starb im Jahr 1757.

Mantel mit bloßem Haupt und gekrausten Haaren und mit sieben um das Haupt schwebende Flammen oder feurigen Zungen.“¹⁹⁰ Im Jahr 1721 war sie im Münchner Dreifaltigkeitskloster, wo sie durch ihre Begegnung mit Maria Anna Lindmayr in der Verehrung des Hl. Geistes bestärkt wurde. Die Oberin Johanna Altwöger merkte, dass sich nun die Heilig-Geist-Visionen von Crescentia wiederholten. Daher gab sie Joseph Ruffini¹⁹¹ den Auftrag, ein Bild des Hl. Geistes zu malen und zwar „so wie sie es in der Erscheinung gesehen hat.“¹⁹² Crescentia war von dem Hochaltarbild Wolffs in München sehr beeindruckt.¹⁹³ Trotzdem ist es wichtig, ihre Vision vom Hl. Geist in ihrer Kindheit in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Der Hl. Geist hat sich in dieser Gestalt bereits im 16. Jahrhundert der hl. Jungfrau Theresia von Avila offenbart und Crescentia besaß Kupferstiche mit solchen Abbildungen.¹⁹⁴

In dem Bild von Ruffini ist eine Person dargestellt, die weder männliche noch weibliche Züge aufweist (Abb. 41). Es ist eine schwebende jugendliche Gestalt in hellem Gewand gemalt. Ihr Haupt ist von einem Nimbus umgeben, von dem gelbe Strahlen ausgehen. In diesen sind die sieben feurigen Zungen oder Flammen eingeordnet. Ihre Arme sind ausgebreitet und sie zeigt ihre Handflächen. Der Hl. Geist sendet von seinem Körper auch gelbe Strahlen aus, so dass auch die Wolken in gelben Tönen wiedergegeben sind.

Leider wurde das Original zerstört, da die Kirchenbehörden mit päpstlicher Billigung gegen diese Art der Veranschaulichung des Hl. Geistes rasch vorgingen. Auch viele andere Gemälde mit diesem Sujet wurden vernichtet. Das Hochaltarbild von Wolff war von dieser Zerstörung nicht betroffen; Schlichtenmaier vermutet, dass das an seiner Bedeutung als Votivbild lag.¹⁹⁵

Wolff knüpfte mit seinem Altargemälde (Abb. 36) an eine Bildtradition an, die sich auf Offenbarungen der seligen Crescentia von Kaufbeuren berief.

¹⁹⁰ Pörnbacher 2000, S. 65.

¹⁹¹ Joseph Ruffini wurde in Meran geboren, aber über sein Geburtsdatum und seine Familie ist nichts bekannt. Er lernte bei seinem Vater und ging dann nach München, wo er im Jahr 1711 den Hofschutz erhielt. Zu seinen Werken zählen 51 große und 20 kleine ovale Gemälde für den Konventbau im Kloster Ottobeuren und das Deckengemälde im Schlafzimmer der Winterabtei. Im Jahr 1719 malte er zwei weitere Bilder in Erkheim. Die drei Deckenfresken „Alexander der Große im Zelt des Darius“, „die Jahreszeiten huldigen der Mutter Natur“ und „Simson zerbricht die Säulen“ für das Stift St. Florian gestaltete er gemeinsam mit Johann Philipp Ruckenbauer. Ruffini malte das Hochaltarbild in der Damenstiftskirche in München und in der Dreifaltigkeitskirche das Gemälde vom Josephsaltar. Die „Maria Verkündigung“ in der Sakristei des Benediktinerstifts Lambach wird auch ihm zugeschrieben. Er starb am 7. Februar 1749.

¹⁹² Pörnbacher 2000, S. 65.

¹⁹³ Pörnbacher 2000, S. 65.

¹⁹⁴ Pörnbacher 2000, S. 65.

¹⁹⁵ Schlichtenmaier 1988, S. 101.

In den Darstellungen von Wolff und Ruffini ist der Hl. Geist eine junge Person mit hellem Gewand, deren Haupt von sieben Flammen umgeben ist.

Das Thema des Ausstattungsprogrammes der Kirche ist das Gelöbnis der drei Stände. Auf das weist schon eine Inschrift an der Fassade hin und im Inneren werden auch auf Steinplatten die drei Stände in Latein (Abb. 37) und Deutsch genannt, die die Kirche der Dreifaltigkeit widmeten. Die Arme Seele erfährt am Hochaltar stellvertretend für die drei Stände durch die Fürbitte Mariens die Gnade der Dreifaltigkeit.¹⁹⁶ In den Deckenbildern wird das Thema wieder aufgegriffen. Die Allmacht der Dreifaltigkeit konnte die Einheit der drei Stände unterstützen und die Stadt München retten. Die Liebe – in Form von drei Herzen der drei Stände – wird von den Engeln der Dreifaltigkeit gereicht (Abb. 39). Das Kuppelbild bezieht sich auch auf die Stadt München. So wird nach Herrmann im Chor „das Geheimnis der Dreifaltigkeit zunächst beschrieben und seine ganze Unerfassbarkeit vorgeführt.“¹⁹⁷ Die Dreifaltigkeit wird nur insoweit gezeigt, wie sie der Mensch erfassen kann: durch die Selbstoffenbarung des dreifaltigen Gottes in der Philoxenie und die zugeordneten Darstellungen der drei Personen. Auch im Hochaltarbild (Abb. 36) wird – nach Herrmann – die gnädige Hilfe durch die Dreifaltigkeit bei der an sie gerichteten Fürbitte für die Armen Seelen und bei der Rettung der Stadt durch die Stiftung der drei Stände hervorgehoben.¹⁹⁸ Damit ist jede Rezipientengruppe angesprochen, denn die Münchner Bevölkerung kann sich mit der Armen Seele identifizieren. Im Deckenbild des Vorjoches wird der Erfolg des Gelübdes der Stände gezeigt und gewürdigt, indem die Stände ihr Opfer der Dreifaltigkeit darbringen. Das ist nur aufgrund der Allmacht und der Unterstützung der Dreifaltigkeit möglich, und damit steht nach Herrmann die ganze Kirche unter dem Schutz der Dreifaltigkeit.¹⁹⁹

Bei Augustinus steht die Zahl Drei für die Vollkommenheit und daher spielt bei der Dreifaltigkeit die Zahl Drei eine nicht unwesentliche Rolle. Der Wunsch nach Vollkommenheit lässt sich mehrfach belegen. In diesem Zusammenhang ist auch das Streben nach Vollendung auf verschiedenen Ebenen zu erkennen. Wird lediglich die Form Kunstwerke betrachtet, so ist festzustellen, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die drei Gattungen immer mehr zu einer ästhetischen

¹⁹⁶ Herrmann 2010, S. 154.

¹⁹⁷ Herrmann 2010, S. 155.

¹⁹⁸ Herrmann 2010, S. 155.

¹⁹⁹ Herrmann 2010, S. 155.

Gesamterscheinung verschmelzen, welche den Eindruck eines „Gesamtkunstwerkes“ erwecken.²⁰⁰ So gehen auch Form und Inhalt bei den Ausstattungsprogrammen der Dreifaltigkeitskirchen ineinander über. Die Verehrung der Dreifaltigkeit kann heilsgeschichtlich als Streben nach dem „Prinzip der glanzvollen Vollendung“ gesehen werden.²⁰¹

²⁰⁰ Herrmann 2010, S. 313.

²⁰¹ Herrmann 2010, S. 313.

8. Schlussfolgerung

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Funktion der Hochaltaranlagen darin besteht, innerhalb der Kirche ein besonderer Schmuck des liturgischen Zentrums zu sein. Sie verweisen auf diese Mitte und bilden einen würde- und prunkvollen Rahmen für die Altargemälde.

Das Verhältnis des Hochaltars zum Raum zeigt sich einerseits durch die räumliche Trennung vom Betrachter, denn er weicht mit seiner architektonischen Struktur von der Raumordnung ab und unterscheidet sich durch seine Farbigkeit ästhetisch von seiner Umgebung. Andererseits bedingen die Größe der Altaraufbauten und ihre Struktur, die von der Gestalt des Innenraums der Kirche unterschiedlich ist, dass der Hochaltar nach Guido Reuter wirkungsmächtig aus der Ferne den Raum überstrahlt.²⁰² Aus diesen Gründen ist der Hochaltar in seiner Individualität als Ausstattungsstück gekennzeichnet; er hebt das liturgische Zentrum prägnant als herausragenden Ort des Innenraums hervor.

Im 17. und 18. Jahrhundert haben die Seitenaltäre nach Reuter eine wichtige „Brückenfunktion“.²⁰³ Vor allem sind die Chorbogenaltäre zu nennen, die in reduzierter Form Gestaltungsmomente des Hochaltars aufnehmen. Damit weisen sie auf ästhetischem Weg von ihrer Aufstellung im Laienbereich zum Hochaltar.

Dadurch, dass Hochaltarbauten proportional auf den Raum hin abgestimmt sind, ergibt sich ein Zusammenhang zwischen ihnen und dem Raum. Einige wurden mit formaler Angleichung bündig im Raum eingestellt. Daher können Hochaltaranlagen nicht in beliebige Räume platziert werden, weil sie sich auf ihren Aufstellungsort beziehen.

Kennzeichnend für das Barock ist es, beide Geschosse des Hochaltarbaus mit einem größeren Gemälde unten und einem kleineren Auszugsbild zu gliedern. So bleibt die räumliche Schichtung der beiden Geschosse erhalten. In der Dreifaltigkeitskirche in München ist eine Zäsur zwischen den Ebenen zu erkennen (Abb. 40). Diese wird durch den reduzierten Giebel auf dem Gesims und der kurzen Attika, die ihn überschneidet, gebildet. Das Wappen auf dem Giebel verbindet beide Geschosse und ist golden gefasst; wie auch beide Altarbilder eine goldene Rahmung aufweisen.

²⁰² Reuter 2002, S. 224.

²⁰³ Reuter 2002, S. 224.

Eine besondere Bedeutung erlangte der Hochaltar während der Messe als Ort der Wandlung mit dem Tabernakel und den konsekrierten Hostien, dem Leib Christi.

Die Lehrmeinungen der katholischen Kirche in Bezug auf die Verehrungswürdigkeit der Mutter Gottes, der Heiligen und der Reliquien sowie die Gegenwart Christi in der Eucharistie wurden von protestantischer Seite geleugnet. Die Einsetzungsworte beim Abendmahl hatten nach den Reformatoren rein symbolischen Charakter. So wurden in der 13. Sitzung des Konzils von Trient im Jahr 1551 die Realpräsenz, Beständigkeit und Anbetungswürdigkeit der Eucharistie betont.

Im Hochaltarbild „Verklärung Christi“ in Kremsmünster wird vom Bild auf den Tabernakel verwiesen und umgekehrt (Abb. 28). In der Darstellung wird der konzipierte und erhöhte Leib betrachtet und damit wird auf das tiefe Geheimnis der Wandlung angespielt. In der Verklärung wird Christus in seiner Doppelnatur als Gott und Mensch gezeigt. Christus, der als Ursakrament gilt, wird in der Form des Sakramentes dargestellt. Der konsekrierte Leib des eucharistischen Herrn wird von der Monstranz veranschaulicht.

Die christliche Bildmeditation ist außergewöhnlich, weil die Liturgie der katholischen Kirche kein reiner Wortgottesdienst ist, sondern „auch das göttliche Wort, der Logos, der sich einst nicht nur dem Fleische, sondern auch der menschlichen Sprache verbunden hat, in allen Ebenen des geschöpflichen Seins bildhaft aufleuchtet.“²⁰⁴ Damit ist die Liturgie auch im Bild zu erkennen; es leitet – von einem sinnlichen Bild ausgehend – zu einem Sehen Gottes über.

Laut Alfons Rosenberg wird vom Teilnehmer an der Feier der Liturgie – vor allem bei der Eucharistie – verlangt, dass „er die Unruhe der äußeren, notwendigerweise zweckgerichteten Welt hinter sich lasse und dadurch sein Inneres für die göttlichen Mysterien aufschließe, daß er den Kirchenraum als den sichtbar gewordenen „inneren Raum“ betrete.“²⁰⁵ Wichtig ist die Offenheit des Inneren, ein allmähliches Sich-Öffnen des geistigen Auges. Dadurch werden der göttliche Sinn und die tiefe Bedeutung des Schauspiels der Liturgie dem Betrachter verständlich.

In der Zeit des Barocks konnten die Menschen aus einem tiefen Bedürfnis heraus im Alltag mit Bildern umgehen und wussten auch, wie man sie zu interpretieren hat. Die Gemälde dieser Zeit müssen vor diesem Hintergrund gesehen werden.

²⁰⁴ Rosenberg 1955, S. 43.

²⁰⁵ Rosenberg 1955, S. 42.

Besonders ist der leidenschaftliche Lichtkult, der Heilige in kunstvollen Sonnenmonstranzen zeigt. In der Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim berichtet das Hochaltarbild vom Triumph des Hl. Michael den Sieg über den Teufel (Abb. 7). Der Erzengel ist als Sieger dargestellt; seine Apotheose war Wunsch und Überzeugung der Bruderschaftsmitglieder. In diesem Zusammenhang ist es ein Meditationsbild, weil jedes Bruderschaftsmitglied im Moment der Andacht und Identifikation sein eigenes Ziel erfüllt sehen konnte. Dieser Zustand des meditativen Einswerdens mit Michael in der Glorie des Sieges über den Teufel ermöglichte nach Stalla den neuen ikonografischen Typus.

Abschließend kann festgestellt werden, dass alle Hochaltarbilder, die in dieser Diplomarbeit untersucht wurden, ihre eigene Entstehungsgeschichte haben; oft kam es zu Planänderungen, wie in Indersdorf, wo es bereits während der Entstehung zu einer Anstückelung des Oberbildes kam, oder auch nach ihrer Vollendung. Hier kann die nachträgliche Erweiterung des Hochaltarbildes „Triumph des Hl. Michael“ in Berg am Laim genannt werden. Um die Gemälde nach Wünschen der Auftraggeber individuell an den Hochaltar anzupassen, findet Wolff stets neue Lösungen, wie es bei dem eigens angefertigten Webstuhl für Kremsmünster der Fall war. Aber eine Fertigstellung eines Hochaltarbildes kann auch Probleme bereiten, wenn es neben dem Auftraggeber auch der bayrische Kurfürst erwerben will. Dies traf auf den Altar in Göttweig zu; neben der späten Auslieferung von Wolff kam es dadurch zu einer weiteren zeitlichen Verzögerung. Ein Hochaltarbild kann auch seine Entstehungsgeschichte erzählen, wie es in dem der Dreifaltigkeitskirche in München der Fall ist; es birgt neben der Hl. Trinität auch das Thema des Gelübdes der drei Stände.

9. Zusammenfassung

Johann Andreas Wolff war Hofkünstler (Abb. 1). Er stand damit unter Hofschutz und war von den strengen Vorschriften der Zunftordnungen befreit. So durfte er mehr Lehrlinge ausbilden als die in den Zünften organisierten Meister. Außerdem durfte er eine größere Zahl an Gesellen haben. Das führte dazu, dass sie konkurrenzfähiger waren als die unter den Zunftbestimmungen arbeitenden Werkstätten, wodurch es häufig zu Auseinandersetzungen zwischen den Künstlern kam.²⁰⁶ Die Hofkünstler erhielten eine feste Besoldung, deshalb bemühten sich viele um diese lukrative Anstellung. Der bayrische Kurfürst Max Emanuel stellte auch sämtliche Werkzeuge und Materialien und bezahlte zusätzlich jede abgelieferte Arbeit.²⁰⁷ Max Emanuel bot dem Hofkünstler eine Wohnung mit Beheizung und Beleuchtung. Der Hof konnte den Künstler aber auch aus dieser Position wieder entlassen und in seinem Ermessen lag es, den Hofkünstler für andere Aufträge freizustellen. Weiters behielt er sich vor, die Zahlungen unregelmäßig auszuführen.

Das Hochaltarbild der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Indersdorf ist aus dem Jahr 1691 (Abb. 3). Es besteht aus dem Hauptgemälde und einem Oberbild, das noch in der Entstehungszeit angestückelt wurde (Abb. 4). Darin ist der segnende Gottvater dargestellt. Das Hochaltargemälde wird von den Aposteln Petrus und Paulus flankiert. Es zeigt Maria, die – auf Wolken getragen – in den Himmel fährt, und Christus, der ihr – von Engeln begleitet – mit einer Sternenkronen in seiner Hand entgegenkommt.

Hier zeigt sich als besonderes Merkmal, dass es zur Überlagerung mehrerer Motive der Mariendarstellung kommt. Mit der Sternenkronen wird auf das Thema der Marienkrönung verwiesen, die im Barock während der Himmelfahrt vollzogen wird. Die Himmelfahrt zeigt Maria siegesgewiss zum Himmel auffahren. Ein vorbildlicher Typus für das Wunder der Himmelfahrt findet sich in den Mariendarstellungen von Rubens. Außerdem kann die Vorstellung von der Himmelfahrt als Triumph von den antiken Triumphen hergeleitet werden, die im Barock wieder auflebten. Die Mondsichel im Gemälde von Wolff ist im Zusammenhang der Immaculata zu sehen, die auf die spätere Gottesmutterschaft – frei von Makel der Erbsünde – hinweist. Im

²⁰⁶ Reuter 2002, S. 239.

²⁰⁷ Vgl. Reuter 2002, S. 239.

Kampf gegen den Protestantismus im 17. Jahrhundert versuchte die kirchliche Propaganda, die Gläubigen in ihrem Bann zu halten. In diesem Zusammenhang wurde von Propst Gerog I. Moll von Dötteried ein Hochaltarbild mit einem Thema in Auftrag gegeben, das die Jenseitshoffnung erweckt und bestärkt. Wolff stellte die höchste Heiligendarstellung die Himmelfahrt Mariä dar.

Im Jahr 1693 gab Kurfürst Joseph Clemens von Köln das Hochaltargemälde „Triumph des Hl. Michaels“ in Auftrag (Abb. 7). Wolff führte es für die Bruderschaftskapelle in Berg am Laim aus. Aber bereits im Jahr 1745 wurde das Bild in einen Kirchenneubau und damit auch in einen neuen Hochaltar übertragen. Dafür musste es nachträglich vergrößert werden. Diese Erweiterung, die der Hofmaler Franz Ignaz Oefele ausgeführt hatte, zeigt sich vor allem im unteren Teil des Gemäldes.

Wolff malte die Mittelgruppe mit dem schwebend stehenden Erzengel. Er ist mit ausgebreiteten Flügeln und in weißem und blauem Gewand dargestellt. Michael als Sieger hält ein Flammenschwert in seiner rechten und die Siegespalme in seiner linken Hand. Die Putten tragen seine Attribute – die Seelenwaage, der Kreuzstab und ein Schild mit der Aufschrift „Quis ut Deus“. Michael tritt auf den Teufel, dessen endgültiger Sturz dargestellt ist.

Im unteren Bereich ist ein Turm von übereinander liegenden Menschen zu sehen und in der Hölle sind ein Fabelwesen und eine Person mit einem Turban zu erkennen. Das Gemälde wurde nach oben um den Engelskranz und an beiden Seiten erweitert.

Leider ist das Auszugsbild nicht erhalten, auf dem die vom Himmel herabschwebende Taube dargestellt war. In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass Wolff einen Entwurf aus dem Jahr 1693 für den Hochaltar zeichnete (Abb. 9). Darin ist das ursprünglich geplante Oberbild zu erkennen.

Das Hochaltargemälde stellt eine Verbindung zum Bruderschafts- und Ritterorden dar, dessen Oberhaupt Clemens August war. Die Mitglieder trugen weißen Rock, blauen Gürtel und den Michaelsorden am blauen Band um den Hals. Sie waren also in den gleichen Farben angezogen, wie der Erzengel, der im Gemälde als Einziger die Farben Weiß, Blau und Gold in sich vereint. Am Sieg des Engels Michael wird nicht gezweifelt.

Ein Vorbild für diese Darstellung könnte ein Kupferstich aus dem Jahr 1688 sein. Dieser zeigt Max Emanuel in der Gestalt des Erzengels Michael mit Schwert und Schild beim Sieg über die Türken. Er wird von der Siegesgöttin mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Clemens August erreichte als Zweitgeborener die Kaiserwürde nicht. Trotzdem wurde für ihn ein Thron als Koronator bei der Krönungszeremonie im Frankfurter Dom im Jahr 1742 aufgestellt. Er stand damit in Konkurrenz zum gekrönten Bruder. Aufgrund dieser Tatsachen ist der politische Hintergrund bei diesem Gemälde wichtig.

In der chronologischen Reihenfolge steht das Hochaltarbild der Stiftskirche Göttweig von 1694 an nächster Stelle (Abb. 21). Es steht aber mit dem dargestellten Thema „Himmelfahrt und Krönung Mariae“ in Bezug zu dem Indersdorfer Gemälde (Abb. 3). Wolff positioniert erstaunte Apostel und Personen auf steinigem Untergrund (Abb. 21). Sie blicken in den leeren Sarkophag, während darüber Maria auf Wolken von Engeln begleitet in den Himmel fährt. Christus kommt ihr mit der Sternenkronen entgegen.

Der Auftraggeber Johannes V. Dientzgen gab das Hochaltargemälde bei Wolff in Auftrag. Trotz der Mahnungen seines Nachfolgers Abt Berthold Mahr, war das Bild immer noch nicht fertig. Wolff forderte mehr Geld, nachdem er das Werk in München schätzen ließ. Er begründete die höheren Kosten mit der besseren Ausführung der Figuren, dem größerem Fleiß und einer sauberen Arbeit. Trotz des zusätzlichen gezahlten Geldbetrags, befand sich das Bild im Sommer des Jahres 1694 immer noch in München. Der bayrische Kurfürst Max Emanuel wollte es für seine Sammlung erwerben und verzögerte vorübergehend die Ausfuhrgenehmigung. Davon erwähnte Wolff nichts gegenüber dem Abt von Göttweig. Später gab sich der Künstler mit einem Kompromiss über den Restbetrag zufrieden und schließlich konnte das Gemälde nach Göttweig transportiert werden.

Das Bild weist eine klare Zweiteilung in eine himmlische und irdische Zone auf. Im dunklen unteren Bereich sind in einem Dreieck weitläufig Personen verteilt. Sie sind im Schatten der Wolken dargestellt und weisen starke Hell-Dunkel-Kontraste auf. Die himmlische Zone wird von einem gleichmäßigen Licht erfüllt, wodurch die schwebende Gruppe heller dargestellt ist. Zum oberen Bildrand häuft sich die Verwendung von weißen und goldenen Tönen. Wolffs Lehrer Loth und Schönfeld

können bezüglich der koloristischen Feinheiten im Zusammenhang mit dem Hochaltarbild genannt werden.

Das Hochaltargemälde der Stiftskirche Kremsmünster ist aus dem Jahr 1712 und zeigt die Verklärung Christi (Abb. 28). Da das Gemälde eine Größe von 6,15 x 3,73 m aufweist, wurde ein eigener Webstuhl angefertigt, damit die Leinwand aus einem Stück hergestellt werden konnte.

Christus wird von einer Gloriole umgeben, deren Bögen sich oben in den Wolken und unten bei den Aposteln finden. In diesem Oval sind Gottvater und die Engel eingebunden. Die Gloriole ist am rechten und linken Bildrand beschnitten. Aber die Engel links und die Vertreter des Alten Testaments rechts rücken mit ihren Gesichtern so ins Licht, dass die Form des Ovals dadurch fortgeführt wird.

Vom Verklärten gehen die bestimmenden Diagonalen der Raumachsen aus. Dem Faltenwurf seiner Kleidung zu seiner linken Hüfte und der Körperneigung von Jakobus ist einer Diagonale zuzuordnen. Sein linker Unterarm und Oberschenkel verhalten sich senkrecht dazu und beschreiben somit die andere Raumachse. Diese Diagonalen werden durch helle, von Licht bestrahlte Körperteile hervorgehoben. In der Zentralfigur findet sich der Kulminationspunkt der Kompositionslinien. Alle Raumachsen und Projektionslinien gehen von Christus aus. An die Raumachsen werden auch die Draperien angepasst. So wird Licht vor allem bei Christus und den Putten konzentriert. Das Licht erhält die Glorie und hebt Elemente hervor, die radial auf den Verklärten ausgerichtet sind. Im unteren Bereich beschränkt sich das Licht auf die Diagonalachsen und ist konzentrisch auf Christus ausgerichtet. Die leuchtende Glorienwölbung kann als bildhafte Umrahmung gesehen werden.

Zuletzt ist das Hochaltargemälde der Dreifaltigkeitskirche in München zu erwähnen (Abb. 36). Leider verstarb Johann Andreas Wolff im Jahr 1716, bevor er das Bild der Hl. Dreifaltigkeit vollenden konnte. Sein Schüler Johann Degler stellte das Werk fertig.

Im Gemälde wird auf die Gründung des Kirchenneubaus verwiesen. Maria Anna Lindmayr, die Tochter eines Kammerdieners von Herzog Maximilian Philipp, sah in ihrer Vision, dass die Hauptstadt vor Kriegszerstörungen durch den Bau einer Kirche zur Hl. Dreifaltigkeit gerettet werden könne. Im Jahr 1704 verlor Kurfürst Max Emanuel die Schlacht am Schellenberg und dadurch geriet München in Gefahr, im

spanischen Erbfolgekrieg vom Feind eingenommen zu werden. Um diese Gefahr zu bannen, wurde ein Gelübde über einen Kirchenneubau zu Gunsten der Trinität geschlossen. Lindmayr gewann Adel, Bürgerschaft und Klerus für sich, um das Gelübde in die Tat umzusetzen.

Die Geschichte der Stiftung der drei Stände zeigt sich im Gemälde bei der älteren Frau. Sie ist schuttsuchend unter dem Mantel Marias mit einem Korb mit einem dreifachen Herz in der Hand dargestellt. Außerdem sind im rechten unteren Bereich die Türme der Münchner Frauenkirche und die Mariensäule gemalt.

Die Hl. Dreifaltigkeit, Jesus, Gottvater und der Hl. Geist, sind im Bild drei gleichaltrige junge Männer. Sie sind verbunden durch ein Lichtdreieck, das vom Mund des Hl. Geistes ausgeht. Die Liebe ist letztendlich die Verbindung der Hl. Dreifaltigkeit.

10. Bibliografie

Benz 1997

Benz Richard von, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, 12. Auflage, Darmstadt 1997.

Doberer 1977

Doberer Erika, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung (mit Ausnahme der Sammlung) 1. Teil, Österreichische Kunsttopographie, Wien 1977.

Fugger 1885

Fugger Eberhard Graf von, Geschichte des Klosters Indersdorf von seiner Gründung bis auf unsere Zeit, Nach Urkunden und historischen Quellen bearbeitet von Eberhard Graf von Fugger, München 1885.

Ganz 2003

Ganz David, Barocke Bilderbauten, Erzählung, Illusion & Institution in römischen Kirchen 1580 – 1700, Hamburg 2003.

Götz 1988

Götz Ulrike, Der Münchner Hofmaler Andreas Wolff (1652-1716) Untersuchungen zu seinen Altarbildern, Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 35, München 1988.

Götz/Ramisch 2007

Götz Roland/Ramisch Hans, München Dreifaltigkeitskirche, Kleine Kunstführer Nr. 27, Regensburg 2007.

Herrmann 2010

Herrmann Katharina, De Deo Uno et Trino, Bildprogramme barocker Dreifaltigkeitskirchen in Bayern und Österreich, Regensburg 2010.

Herzog 1998

Herzog Elisabeth, Der Münchner Hofmaler Johann Degler (1667-1729), phil. Diss. München 1998.

Hoffmann 1905

Hoffmann Richard, Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, München 1905.

Kat. Ausst. Alte Pinakothek, München 2008

Baumstark Reinhold/Büttner Frank/Dekiert Marcus (Hg.), Ulrich Loth, Zwischen Caravaggio und Rubens (Kat. Ausst., Alte Pinakothek München, 8.5.-7.9.2008), München 2008.

Kat. Ausst. Museum Ulm 1967

Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik (Kat. Ausst., Museum Ulm, 2.7.-17.9.1967), Ulm 1967.

Koller 1952

Koller Ludwig P., Abtei Göttweig, Abriß ihrer Geschichte und Kulturarbeit, Göttweig 1952.

Kramer 2008

Kramer Ferdinand, Die Wittelsbacher und die Münchner Kirchen, in: Hildmann Andreas, Jocher Norbert (Hg.), Die Münchner Kirchen, Architektur – Kunst – Liturgie, Regensburg 2008, S. 25-29.

Lechner 1977

Lechner Gregor M., Stift Göttweig und seine Kunstschatze, St. Pölten 1977.

Lechner 2008

Lechner Gregor M., Das Benediktinerstift Göttweig, Großer Kunstführer, Bd. 153, Regensburg 2008.

Lieb/Sauermost 1973

Lieb Norbert/Sauermost Heinz Jürgen, Münchens Kirchen, Mit einem chronologischen Verzeichnis der bestehenden Kirchenbauten, München 1973.

Pée 1971

Pée Herbert, Johann Heinrich Schönfeld, Die Gemälde, Berlin 1971.

Pörnbacher 2000

Pörnbacher Karl, Crescentia Höß von Kaufbeuren, Lindenberg 2000.

Pötsch 1996

Pötsch Marlene, Das Hochaltarbild der Stiftskirche in Kremsmünster, phil. DA., Wien 1996.

Reuter 2002

Reuter Guido, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660 – 1770, Petersberg 2002.

Rösner 1988

Rösner Corinna, Andreas Faistenberger (1646 – 1735), Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700, Bd.143, phil. Diss., Zur Bayrischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, München 1988.

Schmid 2008

Schmid Michael Andreas, Die Dreifaltigkeitskirche, in: Hildmann Andreas, Jocher Norbert (Hg.), Die Münchner Kirchen, Architektur – Kunst – Liturgie, Regensburg 2008, S. 73-81.

Schlichtenmaier 1988

Schlichtenmaier Kuno, Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652 – 1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen, phil. Diss., Tübingen 1988.

Staedel 1935

Staedel Else, Ikonographie der Himmelfahrt Mariens, Strassburg 1935.

Stalla 1989

Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens- und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 1, Weißenhorn 1989.

Stalla 1991

Stalla Robert, St. Michael – Studien am Beispiel des Hochaltarbildes von St. Michael in Berg am Laim, in: Möseneder Karl/Prater Andreas (Hg.), Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1991, S. 231-255.

Waagen 1932

Waagen Ludwig, Johann Andreas Wolff, phil. Diss., Günzburg 1932.

Walter 2008

Walter Uli, St. Michael in Berg am Laim, in: Hildmann Andreas, Jocher Norbert (Hg.), Die Münchner Kirchen, Architektur – Kunst – Liturgie, Regensburg 2008, S. 241-251.

Westenrieder 1782

Westenrieder Lorenz von, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustand), München 1782.

10. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Jasek Sabine, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 86583.
- Abb. 2: Unbekannt, www.wikipedia.de, (2.11.2012), Max Emanuel.
- Abb. 3: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), Markt Indersdorf, Maria Himmelfahrt Regensburg 2001, S. 7.
- Abb. 4: Reuter Guido, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, Petersberg 2002, Abb. 60.
- Abb. 5: Reuter Guido, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660-1770, Petersberg 2002, Abb. 59.
- Abb. 6: Seehuber Engelbert, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 30129.
- Abb. 7: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 101.
- Abb. 8: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 100.
- Abb. 9: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 57.
- Abb. 10: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 56.
- Abb. 11: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 67.
- Abb. 12: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 99.
- Abb. 13: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 24.

- Abb. 14: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 52.
- Abb. 15: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 104.
- Abb. 16: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 50.
- Abb. 17: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 51.
- Abb. 18: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 55.
- Abb. 19: Stalla Robert, Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens-, und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko, Weißenhorn 1989, Abb. 46.
- Abb. 20: Kat Ausst. Museum Ulm 1967, Abb.120.
- Abb. 21: Lechner Gregor M., Benediktinerstift Göttweig, Regensburg 2008, S. 29.
- Abb. 22: Roland Günther, www.fotocommunity.de, (2.11.2012).
- Abb. 23: Lechner Gregor M., Benediktinerstift Göttweig, Regensburg 2008, S. 25.
- Abb. 24: Ketelsen Thomas, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Inv. Nr. Z 310.
- Abb. 25: Jasek Sabine, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 30170.
- Abb. 26: Jasek Sabine, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 3061.
- Abb. 27: Kat. Ausst. Alte Pinakothek München 2008, Kat. Nr. 36.
- Abb. 28: Stift Kremsmünster (Hg.), Stift Kremsmünster, Wels 2011, S. 80 Rückseite.
- Abb. 29: Stift Kremsmünster (Hg.), Stift Kremsmünster, Wels 2011, S. 47.
- Abb. 30: Kunstverlag Hofstetter, Ried, Abb. Presbyterium der Stiftskirche.

- Abb. 31: Stift Kremsmünster (Hg.), Stift Kremsmünster, Wels 2011, S. 46.
- Abb. 32: Seehuber Engelbert, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 41898.
- Abb. 33: Jasek Sabine, Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv. Nr. 4378.
- Abb. 34: Jones Roger/Penny Nicholas, Raffael, München 1983, S. 241.
- Abb. 35: Stift Kremsmünster (Hg.), Stift Kremsmünster, Wels 2011, S. 49.
- Abb. 36: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), München Dreifaltigkeitskirche, Regensburg 2007, S. 17.
- Abb. 37: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), München Dreifaltigkeitskirche, Regensburg 2007, S. 3.
- Abb. 38: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), München Dreifaltigkeitskirche, Regensburg 2007, S. 5.
- Abb. 39: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), München Dreifaltigkeitskirche, Regensburg 2007, S. 2.
- Abb. 40: Schnell Dr. Hugo/Steiner Dr. Johannes (Hg.), München Dreifaltigkeitskirche, Regensburg 2007, S. 7.
- Abb. 41: Pörnbacher Karl, Crescentia Höß von Kaufbeuren, Lindenberg 2000, S. 66.

11. Abbildungen



Abb. 1: Johann Andreas Wolff, Selbstbildniss, 1700, Feder und Pinsel braun laviert, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 2: Josef Vivien, Maximilian II. Emanuel vor der Stadt Bergen, 1700, Residenzmuseum München.



Abb. 3: Johann Andreas Wolff, Himmelfahrt Mariae, 1691, Öl auf Leinwand, 4 x 2,25 m, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Indersdorf.



Abb. 4: Josef Matthias Götz, Hochaltar, 1690, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Indersdorf.



Abb. 5: Detail des Hochaltars, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Indersdorf.



Abb. 6: Johann Andreas Wolff, Segnender Gottvater, Oberbild, Entwurfszeichnung, 11,5 x 17,9 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 7: Johann Andreas Wolff, Triumph des Hl. Michaels, 1694, Öl auf Leinwand, 5,50 x 3 m, Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim.



Abb. 8: Johann Baptist Straub,
Hochaltar, 1767,
Bruderschaftskirche St. Michael in
Berg am Laim.

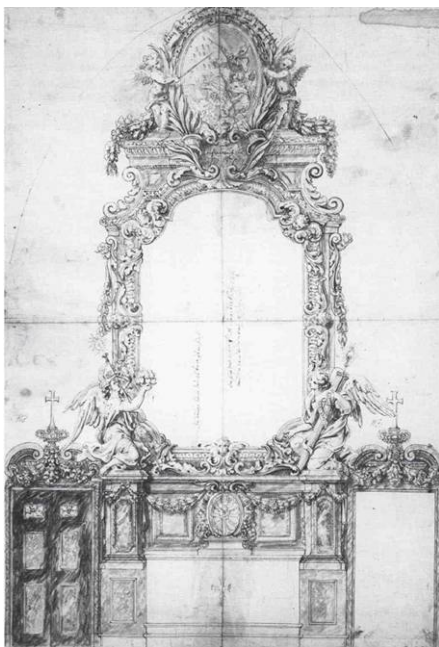


Abb. 9: Johann Andreas Wolff,
Entwurf für den Hochaltar der
ehemaligen Michaelskapelle,
1693.



Abb. 10: Andreas Faistenberger, Hl.
Raffael, 1693, Heim der barmherzigen
Schwestern in München.

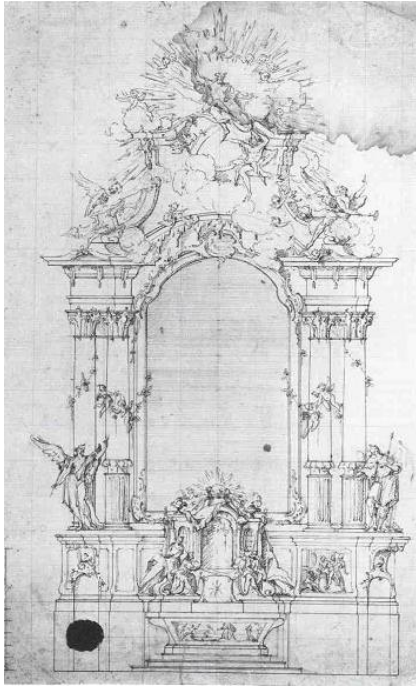


Abb. 11: Johann Baptist Straub, Entwurfszeichnung für den Hochaltar, 1766/67.

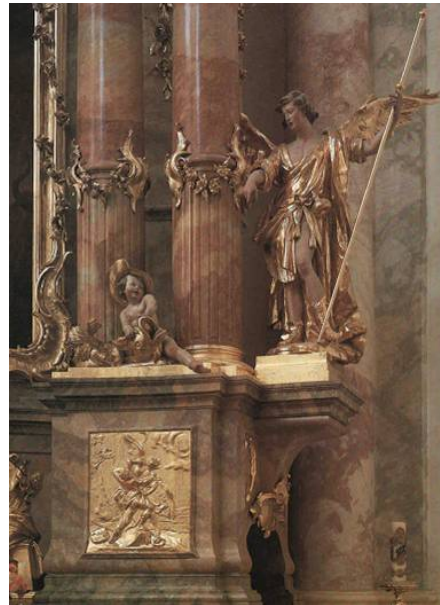


Abb. 12: Detail des Hochaltars, Erzengel Raffael und Putto mit dem Relief Jakobs Kampf mit dem Engel, Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim.

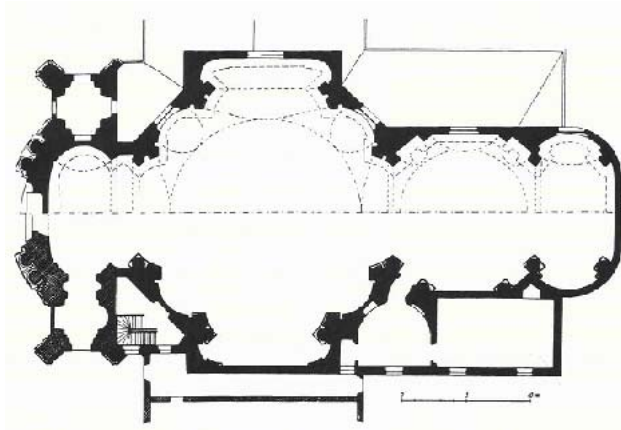


Abb. 13: Grundriss, Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim.



Abb. 14: Andachtszettel mit Stich nach Johann Andreas Wolffs Hochaltarbild der ehemaligen Michaelskapelle in Berg am Laim.



Abb. 15: Blatt aus dem Fürstenbuch der Erzbruderschaft, Joseph Clemens im Ornat des Präfekten der Michaelserzbruderschaft.



Abb. 16: Johann Andreas Wolff, Hl. Michael als Seelenwäger, Entwurfszeichnung, 23,8 x 15,3 cm, 1693, Wallraf-Richartz-Museum Köln.



Abb. 17: Johann Andreas Wolff, Entwurfszeichnung, 28,5 x 19 cm, 1693, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 18: Pierre Landry, Kurfürst Max Emanuel in der Gestalt des Hl. Michael als Sieger gegen die Türken, Kupferstich, 1688.



Abb. 19: Erzengel Michael, Kopie nach dem Urbild, 1699, Bruderschaftskirche St. Michael in Berg am Laim, südwestlicher Seitenaltar.



Abb. 20: Verklärung Christi, 1670, Leinwand, 70,5 x 50 cm, Ev. Heilig Kreuz Kirche in Augsburg.



Abb. 21: Johann Andreas Wolff, Himmelfahrt Mariae, 1694, Öl auf Leinwand, 5,82 x 3,93 m, Stiftskirche Göttweig.



Abb. 22: Hermann Schmidt, Hochaltar, 1640, Stiftskirche Göttweig.



Abb. 23: Einblick zum Hochaltar, Stiftskirche Göttweig.



Abb. 24: Johann Andreas Wolff, Himmelfahrt und Krönung Mariae, Entwurf, 80,0 x 49,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln.



Abb. 25: Johann Andreas Wolff, Himmelfahrt Mariae, Entwurf, 33,8 x 17,6 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 26: Johann Andreas Wolff, Krönung Mariae, Entwurf, braune Feder und braungrau laviert, 13,4 x 9,6 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 27: Johann Ulrich Loth, Himmelfahrt Mariae, Hochaltarbild, 1642, Öl auf Leinwand, 4,75 x 2,60 m, kath. Stadtpfarrkirchenstiftung Weilheim.



Abb. 28: Johann Andreas Wolff, Verklärung Christi, 1712, Öl auf Leinwand, 6,15 x 3,73 m, Stiftskirche Kremsmünster.



Abb. 29: Einblick zum Hochaltar, Stiftskirche Kremsmünster.



Abb. 30: Johann Baptist Spaz, Hochaltar, 1712, Stiftskirche Kremsmünster.



Abb. 31: Josef Anton Pfaffinger, linker Marmorengel des Hochaltars, 1714, Stiftskirche Kremsmünster.



Abb. 32: Johann Andreas Wolff, Verklärung Christi, Feder in Schwarz mit Graulavierungen, 19,0 x 15,0 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 33: Johann Anton Gump, Verklärung Christi, Feder in Graubraun mit Graulavierungen, 38,7 x 24,6 cm, Graphische Sammlung Albertina Wien.



Abb. 34: Raffael Santi, Transfiguration, 1515-1520.



Abb. 35: Urban Remele, Tabernakel, 1717, Stiftskirche Kremsmünster.



Abb. 36: Johann Andreas Wolff fertig gestellt von Johann Degler, Hl. Dreifaltigkeit, 1717, Öl auf Leinwand, 4,80 x 2,50 m, Dreifaltigkeitskirche München.



Abb. 37: Lateinische Widmungsinschrift, Eingangsraum der Dreifaltigkeitskirche München.



Abb. 38: Maria Anna Lindmayr als Karmeliten-Terziarin, 1704.



Abb. 39: Stiftungsfresko, Allegorie der Einmütigkeit der drei Stände der Stadt München, mittlere Szene im Altarraum, Dreifaltigkeitskirche München.



Abb. 40: Hochaltar,
Dreifaltigkeitskirche München.



Abb. 41: Nachzeichnung Ruffinis
Bild des Hl. Geistes nach der
Vision von Crescentia.

Abstract

Wolff arbeitete als Geselle beim Hofmaler Balthasar Ableithner, der in den Jahren 1670/72 die Evangelistenfiguren für die Chorschranke der Theatinerkirche in München gefertigt hatte. Zu dieser Zeit war die Altarbildausstattung die hauptsächliche und wichtigste Möglichkeit der malerischen Ausstattung einer Kirche im altbayrischen Raum. Die Maler Joachim von Sandrart und Karl Loth prägten diese Jahre und beeinflussten den jungen Wolff. Wichtige Aufträge erhielt Wolff einige Jahre später. Er wurde sogar von einigen österreichischen Klöstern beauftragt, heute sehr bedeutende Werke zu schaffen, obwohl die Malerei von Johann Michael Rottmayr, einem Schüler Loths, gut vertreten war. Der Münchner Hofmaler Wolff schuf zahlreiche Hoch- und Seitenaltarbilder. Er versuchte für individuelle Lösungen für die jeweiligen Aufträge zu finden. Das Hochaltargemälde der Dreifaltigkeitskirche in München bildet den Schlusspunkt von Wolffs Schaffen. In dieser Kirche war die Ausstattung bereits wesentlich durch das Deckenbild von Cosmas Damian Asams bestimmt. Später vertritt Wolffs Schüler Johann Georg Bergmüller eine neue Phase, in der das Altarbild seine entscheidende Rolle innerhalb der Raumausstattung an das Deckenbild abgibt bzw. sich voll in die Gesamtdekoration eingliedert.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten:

Name: Sabine JASEK
Geburtsdatum: 23. Mai 1979
Religion: röm.-kath.
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: verheiratet

Ausbildung:

2007-2013 Universität Wien, Studienrichtung: Kunstgeschichte
1998-1999 Universität Wien, Studienrichtung: Pädagogik und Kunstgeschichte
1990-1998 Bundesrealgymnasium in Stockerau, abgeschlossen mit Matura
1989-1990 Gymnasium Polgarstraße in 1220 Wien
1985-1989 Klostervolksschule in der Hardeggasse in 1220 Wien

Berufserfahrung:

Berufstätig seit Oktober 1999 mit Ausnahme der Karenzzeit von November 2001 bis November 2004.

Sprachkenntnisse:

Englisch Fließend in Wort und Schrift
Französisch Gutes Kommunikationsniveau
Italienisch Gutes Kommunikationsniveau