

MONIKA REISERER

## Der Hochaltar der Klosterkirche Schäftlarn



Diplomarbeit  
Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften  
Technische Universität München  
März 2009

## **Kurzzusammenfassung**

Der bayerische Hofbildhauer Johann Baptist Straub schuf in den Jahren 1756 bis 1765 insgesamt sieben Altäre sowie die Kanzel für die damals neu erbaute Klosterkirche St. Dionysius und Juliana zu Schäflarn. Auf diese Weise prägte er zusammen mit dem Stukkateur und Freskant Johann Baptist Zimmermann das Aussehen des Kirchenraums entscheidend, zumal angenommen wird, dass Straub auch die Entwürfe für das Chorgestühl, die Beichtstühle und das Orgelgehäuse lieferte.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich vornehmlich mit dem Hochaltar der Klosterkirche, der in der Literatur zu Johann Baptist Straub als eines der bedeutendsten Werke des Rokokobildhauers aufgeführt wird. Schwerpunkt der Untersuchung ist die Beschreibung und zeichnerische Dokumentation der Retabelkonstruktion, um Aussagen über die Arbeitsweise des archivalisch nicht überlieferten Kistlers treffen zu können. Des Weiteren wird die Fassung von Altararchitektur, Figuren und Ornamenten untersucht. Ein gesondertes Kapitel beschreibt die komplexe Ikonographie des Hochaltars, welche die hohe künstlerische Leistung des Bildhauers zum Ausdruck bringt und gleichzeitig eine enge Zusammenarbeit aller ausführenden Künstler bezeugt. Eine einleitende Zusammenstellung der Quellenschriften gibt Einblick in die Entstehungsgeschichte und die Umstände, unter denen die Altäre geschaffen wurden. Zudem werden in diesem Zusammenhang Überarbeitungen an den Altären aufgezeigt.

## **Vorwort**

Die vorliegende Arbeit wurde im März 2009 als Diplomarbeit an der TU München im Fach Restaurierung eingereicht. Die Anregungen dazu kamen von Professor Erwin Emmerling, dem ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank für die Betreuung der Arbeit aussprechen möchte.

Bei Fragen hinsichtlich der Fassungsuntersuchung unterstützten mich Diplomrestaurator Marc Richter, Diplomrestauratorin Frau Dr. Christina Thieme und das Zentrallabor der Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, denen ich ganz herzlich für ihr Interesse und Engagement danken möchte.

Desweiteren danke ich Stefan Hildebrandt und Maria Nadler, Markus Hundemer, Günther Grundmann, Susanne Raffler, Peter Schrönghamer und Jörg Klaas.

Tiefer Dank gilt meinen Freunden und ganz besonders meiner Familie, die mir immer zur Seite gestanden sind, und deren Unterstützung diese Arbeit erst möglich gemacht hat.

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig angefertigt habe.  
Die von mir verwendeten Quellen und Hilfsmittel sind als solche im Text kenntlich gemacht.

München, den 31. März 2009

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einführung</b> .....	<b>6</b>
	Geschichte der Abtei Schäftlarn.....	6
	Historischer Abriss über das Kirchengebäude und dessen Ausstattung.....	7
<b>2</b>	<b>Die Altäre von Johann Baptist Straub in der Klosterkirche Schäftlarn</b> .....	<b>11</b>
	Art und Aufstellungsort der Altäre .....	11
	Die an den Altären beteiligten Künstler .....	12
	<i>Der Bildhauer Johann Baptist Straub</i> .....	13
	<i>Der Maler Balthasar Augustin Albrecht</i> .....	14
	<i>Der Fassmaler Aloys Thurner</i> .....	15
<b>3</b>	<b>Der Hochaltar der Klosterkirche Schäftlarn</b> .....	<b>16</b>
	Beschreibung der Altararchitektur.....	16
	Ikonographie und Darstellung.....	19
	<i>Die Darstellung der Himmelfahrt Mariens</i> .....	19
	<i>Die beiden Assistenzfiguren</i> .....	21
	<i>Das ikonographische Programm des Tabernakels</i> .....	22
<b>4</b>	<b>Konstruktion und Holzbearbeitung</b> .....	<b>25</b>
	Konstruktion .....	25
	<i>Sockel, Stipes und Mensa</i> .....	25
	<i>Postamentverbände</i> .....	27
	<i>Retabelrückwand mit Pilastern</i> .....	29
	<i>Säulen</i> .....	30
	<i>Gebälk</i> .....	32
	<i>Baldachin mit Fransen und Vorhang</i> .....	33
	<i>Aufsatz und Gloriolen</i> .....	35
	<i>Tabernakel</i> .....	38
	<i>Ornamente</i> .....	39
	Zusammenfassung und Überlegungen zum Werkprozess.....	39
	Überarbeitungen an der Altarkonstruktion.....	41
<b>5</b>	<b>Fassung</b> .....	<b>42</b>
	Fassungsphasen und jetziges Erscheinungsbild.....	42
	Beschreibung der originalen Fassung und der Überarbeitungen.....	43
	<i>Allgemeine Aussagen zur Grundierung</i> .....	43
	<i>Altararchitektur</i> .....	44
	<i>Skulpturen mit Weißfassung, Attribute und Gloriolen</i> .....	47
	<i>Wolken</i> .....	48
	<i>Ornamente</i> .....	49
	<i>Vorhang</i> .....	49
	<i>Tabernakel und Vasen</i> .....	50
	Zur Urheberschaft Aloys Thurners an der Fassung des Hochaltars.....	50
<b>6</b>	<b>Zusammenfassung der Ergebnisse</b> .....	<b>51</b>
<b>7</b>	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>53</b>
<b>8</b>	<b>Abbildungen und Anhang</b> .....	<b>55</b>

## **Abbildungsverzeichnis**

### **Bildteil**

#### **Anhang Fassungsuntersuchung**

##### **Zeichnungen**

*Zeichnung 1: Vorderansicht des Hochaltars mit Sockel (ohne Ornamente und Tabernakel)*

*Zeichnung 2: Rückansicht*

*Zeichnung 3: Seitansicht (links)*

*Zeichnung 4: Detail, Gebälkstück über der vorgestellten Säule*

*Zeichnung 5: Detail, Postament unter der vorgestellten Säule*

*Zeichnung 6: Detail, Abschlussgesims am Auszug*

*Zeichnung 7: Detail, Profil am Baldachin*

*Zeichnung 8: Detail Profil des Zierrahmens*

*Zeichnung 9: Aufsicht auf das Gebälk mit Aufsatz und Baldachin*

*Zeichnung 10: Aufsicht auf das Gebälk mit darunter liegenden Säulenkapitellen*

*Zeichnung 11: Schnitt knapp oberhalb des Postamentverbands*

# 1 Einführung

Das ehemalige Prämonstratenserklster Schäftlarn liegt etwa zwanzig Kilometer südlich von München nahe der Isar und wurde 1140 anstelle eines früheren Benediktinerklsters gegründet. Als der gotische Vorgängerbau auffällig wurde, begann man 1733 unter FRANÇOIS CUVILLÉS mit dem Neubau der Klosterkirche, der nach Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs unter JOHANN GEORG GUNEZRÄINER und JOHANN MICHAEL FISCHER fortgeführt wurde (Abb. 1).

Neben diesen berühmten Architekten und Baumeistern betraute man mit dem Stukkateur und Freskantem JOHANN BAPTIST ZIMMERMANN und dem MÜNCHNER HOFBILDHAUER JOHANN BAPTIST STRAUB nicht minder renommierte Künstler der damaligen Zeit mit der Ausstattung der Kirche.

Zusammen mit dem Hofmaler BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT schuf STRAUB in den Jahren 1756 bis 1765 insgesamt sieben Altäre sowie die Kanzel für die damals neu erbaute Klosterkirche und prägte so das Aussehen des Kirchenraums entscheidend, zumal angenommen wird, dass Straub auch die Entwürfe für das Chorgestühl, die Beichtstühle und das Orgelgehäuse lieferte.<sup>1</sup>

In der von VOLK und STEINER verfassten Literatur über JOHANN BAPTIST STRAUB sowie in den Kirchenführern und Quellenschriften zum Kloster Schäftlarn werden die Altäre ausschließlich auf dem kunsthistorischen Weg beschrieben. Konstruktive und fasstechnische Eigenschaften, die oftmals mehr über die Genese eines Kunstwerks und die zeitgenössische Werkstattpraxis aussagen können, werden dabei nicht berücksichtigt. Zudem wird durch eine rein äußerliche Betrachtung der Altararchitektur ein wichtiges Kennzeichen der damaligen Altarbaukunst übergangen, nämlich die Diskrepanz zwischen dargestellter Architektur und der dahinter steckenden Konstruktion mitsamt der Staffage.

Ziel dieser Arbeit ist die Analyse und Dokumentation der Altarkonstruktion, die zusammen mit einer Fassungsuntersuchung und Quellenrecherche Aufschlüsse über die Arbeitsweise der beteiligten Altarbauer und Künstler liefert.

## Geschichte der Abtei Schäftlarn

Die Geschichte der Abtei kann bis in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts zurückverfolgt werden, als der adlige Priester und spätere Abt Waltrich mit Einwilligung des Bayernherzogs Tassilo ein Benediktinerklster am „*Peipinrach*“ zu Schäftlarn („*Skeftilari*“) errichten ließ. Die Weihe der ersten Klosterkirche erfolgte am 1. November 762 zu Ehren des Heiligen Dionysius durch Bischof Joseph von Freising. Zunächst erblühte das Klster dank zahlreicher Schenkungen, doch die wiederholten Einfälle der Ungarn in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Bayern führten zu einer Auflösung der Mönchsgemeinschaft. An ihre Stelle trat eine Art weltliche Priesterkongregation, die bis etwa 1130 die Gebäude verwaltete und ihren Dienst am Altar der Kirche verrichtete.<sup>2</sup>

Eine Neugründung des Klsters erfolgte 1140, als Bischof Otto von Freising das Klster mitsamt seinem Besitz den Kanonikern des 1121 gegründeten Prämonstratenserordens als freies Eigentum übergab und ihnen die Seelsorge sowie die pfarrlichen Rechte in den umliegenden Kirchen übertrug. Zum Patrozinium des heiligen Dionysius trat nun die heilige Juliana als zweite Patronin von Klster und Kirche hinzu, die bereits seit dem 10. Jahrhundert in Schäftlarn verehrt worden war.<sup>3</sup> Der Grund dafür könnte sein, dass das Schäftlarn Klster, das ursprünglich als Doppelklster<sup>4</sup> konzipiert war, die heilige Juliana als Patronin der Ordensfrauen neu hinzu wählte, während Dionysius als Patron für die Mönche übernommen wurde. Ab Ende des 13. Jahrhunderts sprach sich der Orden jedoch entsprechend dem bereits einige Jahre zuvor

---

<sup>1</sup> Diese gelten nach NORBERT LIEB und MAX HIRMER als Münchner Kunstschreinerarbeiten, die nach Zeichnungen von Straub angefertigt wurden. Siehe hierzu HUNDT, DIETMAR/ETTELT, BERNHARD: *Johann Baptist Straub*, Freilassing 1982; S. 30.

<sup>2</sup> Der gesamte Absatz bezieht sich auf ABSTREITER, LEO (OSB): *Geschichte der Abtei Schäftlarn*, Schäftlarn 1916, S. 1- 8.

<sup>3</sup> Der vorausgegangene Abschnitt bezieht sich auf ABSTREITER, S.10- 14.

<sup>4</sup> siehe ABSTREITER 1916, S.15.

von Papst Gregor VII. erlassenen Verbot gegen Doppelklöster aus. Um diese Zeit dürfte der weibliche Zweig der Kongregation in Schäftlarn abgeschafft worden sein.<sup>5</sup>

Entscheidende Vorteile brachte dem Kloster die Erhebung zur Abtei ein, die am 17. März 1598 auf Fürsprache des bayerischen Herzogs Wilhelm durch Papst Clemens VIII erfolgte. So wurde am 26. September des folgenden Jahres der frühere Propst, Leonhard Klotz, durch den Freisinger Weihbischof zum ersten Abt von Schäftlarn geweiht.<sup>6</sup>

Die beiden folgenden Jahrhunderte überstand die Abtei trotz mehrerer Kriege in wirtschaftlich guter Verfassung, was man an stetigen Umbau- und Erneuerungsmaßnahmen der Wirtschaftsgebäude sowie am Neubau des Klostergebäudes (1702–1707) und der Klosterkirche (1733–1753) erkennen kann.<sup>7</sup> Doch nahm das Klosterleben in Schäftlarn ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts ein rasches Ende. Wirtschaftlich geschwächt durch die beiden Koalitionskriege gegen Frankreich (1796 und 1800), wurde die Abtei schließlich im Zuge der Säkularisation am 1. April 1803 aufgehoben. Das noch vorhandene Hab und Gut wurde inventarisiert, beschlagnahmt und größtenteils veräußert, die Gebäude an private Unternehmer der Umgebung verkauft. Die Klosterkirche wurde fortan als Pfarrkirche weiter genutzt, wobei die Seelsorge zunächst den wenigen verbliebenen Prämonstratenser Chorherren oblag.<sup>8</sup>

Etwa ein halbes Jahrhundert später, 1845, wurden Klostergebäude an die Nymphenburger Kongregation der Englischen Fräulein weiterverkauft, die dort ein Filialinstitut ihrer räumlich überlasteten Münchner Schule einrichtete.<sup>9</sup> Aufgrund der großen Entfernung zum Mutterhaus und der schlechten Verkehrsanbindung zwischen den beiden Lehranstalten wollte der Orden jedoch 1865 die gut besuchte Schäftlarn Zweigstelle nach Pasing verlegen. Die sodann leer stehenden Gebäudetrakte sollten zur Finanzierung des Pasinger Filialinstituts veräußert werden.<sup>10</sup>

Dieser Gelegenheit ist zu verdanken, dass 1866 durch eine Stiftung des bereits abgedankten König Ludwigs I. wieder eine Benediktinerkongregation ins Schäftlarn Kloster zurückkehrte. Denn dieser ließ den verbliebenen Klosterbesitz von den Englischen Fräulein aufkaufen und den Benediktiner unter der Auflage übergeben, sich der Seelsorge sowie der Erziehung und Bildung der Jugend zu widmen. Demgemäß wurde ein Internat eingerichtet, sodass im Herbst 1867 der Schulunterricht im Schäftlarn Kloster beginnen konnte. 1910 wurde das Kloster wieder zur Abtei erhoben und Pater Sigisbert Liebert zum ersten Abt ernannt.<sup>11</sup>

Schule und Internat von Schäftlarn existieren bis in die heutige Zeit und werden zum Teil noch von den dort ansässigen Benediktinern mit geleitet.

## **Historischer Abriss über das Kirchengebäude und dessen Ausstattung**

Die heutige Klosterkirche St. Dionysius und Juliana wurde anstelle des früheren gotischen Gotteshauses erbaut. Dieses war durch den Brand von 1527 sowie durch mehrere Hochwasser, die Plünderung durch die Schweden im Jahr 1632 und nicht zuletzt wegen seines hohen Alters baufällig geworden. Im Laufe der Zeit nahmen die Bauschäden an der Vorgängerkirche derart zu, dass 1702 der Kirchturm einstürzte, und sich im Gewölbe des Schiffes immer bedenklichere Risse zeigten. Nach dem Wiederaufbau des Turms 1712 erwog man daher, die alte Klosterkirche abzureißen und an deren Stelle ein neues, größeres Gotteshaus zu errichten. 1733 wurde mit dem Abbruch begonnen und so konnte am 5. Juli 1733 der Grundstein für die Kirche nach den Plänen des kurfürstlichen Hofbaumeisters FRANÇOIS CUVILLIÉS gelegt werden. Der Turm sowie die beiden rechts und links anliegenden Kapellen wurden hierbei jedoch nicht angetastet. Um weiterhin Gottesdienste feiern zu können, erbaute man 1734 eine Interimskirche, die bis zur Weihe der neuen Kirche im Jahr 1757 genutzt wurde. Während des Österreichischen Erbfolgekriegs 1740–1745 ruhten die Bautätigkeiten und wurden erst 1751 unter einem neuen Architekten, JOHANN GEORG GUNEZRÄINER, und dem ausführenden Baumeister JOHANN MICHAEL FISCHER wieder aufgenommen. Beim Weiterbau wurde in der Folgezeit erheblich vom

---

<sup>5</sup> siehe ABSTREITER 1916, S. 16.

<sup>6</sup> siehe ABSTREITER 1916, S.53f.

<sup>7</sup> siehe ABSTREITER 1916, S. 54- 127; insbesondere S. 94- 100 sowie S. 117- 126.

<sup>8</sup> Der gesamte vorausgegangene Abschnitt bezieht sich auf ABSTREITER, S. 132- 148.

<sup>9</sup> ABSTREITER, S. 148f.

<sup>10</sup> siehe ABSTREITER 1916, S.155 f.

<sup>11</sup> ABSTREITER 1916, S. 155- 159.



ursprünglichen Plan und Grundriss CUVILLIÉS abgewichen. Die Gründe dafür dürften architektonischer, räumlich bedingter, vor allem aber finanzieller Art gewesen sein. Allgemein lässt sich sagen, dass die Kirche nach den neuen Plänen erheblich kleiner dimensioniert wurde, wodurch eine Integration der noch vorhandenen Reste der Vorgängerkirche, nämlich des Turms und seiner seitlich anliegenden Kapellen, in den Neubau möglich war. Der baulich bereits weit vorangeschrittene Chor wurde übernommen, die Grundmauern des Längshauses jedoch wieder abgetragen. Der Weiterbau schritt rasch voran, sodass bereits 1752 der Chor eingewölbt und das Langhaus mit einem Dachstuhl versehen werden konnte. 1753 war auch die Kuppel des Langhauses fertig gestellt und alle Kuppeln und Bögen verputzt.<sup>12</sup>

In den Folgejahren 1754–1756 schritt die Innenausstattung der Kirche mit Fresken, Stuck, Böden und Altären voran. In einer Urkunde heißt es hierzu: *1754, 1755, 1756 sind die Kapeln im Chor und Langhaus mit Mahlerey in Fresco, die Gewölber und andere Bläz mit Stukador Arbeit und darauf angebrachten Vergoldungen ausgemacht, der Boden aber mit einem Pflaster von Marmor und Schifersteinen belegt, wie auch der neue Choraltar aufgesetzt, und gefast, andere 6 Seithen Altär interim aufgericht, mithin das liebe Gottshaus soweith hergestellt, daß Selbes 1757 am Osterabend zu allgemein Freud und Trost bezogen werden können; So in procession unter Vertretung des ganz lobl. Kapittl und Sr. Hochwürden und Gnaden abtten Felix mit dem venerabili aus der interims in die neue Kirche geschehen ist. [...] 1760 aber die Klosterkirchen samt den Oratorio 9ten und 10ten November durch den Weyhebischofen zu Freysing Herrn von Werdenstein eingeweyht.*<sup>13</sup>

In mehreren Urkunden sind die ausführenden Künstler erwähnt: JOHANN BAPTIST ZIMMERMANN, der unter Mithilfe von JOHANN MARTIN HEIGL 1754–1765 die Ausschmückung der Gewölbe mit Stuck und Fresken übernahm, JOHANN BAPTIST STRAUB, der 1756 den Hochaltar und um 1764 die sechs Altäre im Langhaus sowie die Kanzel aufstellte und BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT, der 1755 das Gemälde für den Hochaltar und 1764 die beiden Altarblätter für den Kreuz- und den Rosenkranzaltar lieferte.<sup>14</sup> Da die Signatur auf den Gemälden der Seitenaltäre auf 1764 datiert ist, muss es sich bei den zuvor genannten Altären, die bei der Einweihung der Kirche im Langhaus aufgestellt waren, tatsächlich um provisorische Altäre gehandelt haben. Diese urkundlich erwähnte Vermutung wird gestützt durch folgende spätere Aussage: *In den folgenden Jahren hat man die Seithen Altär verferthigen und endlich 1776 angefangen selbe mit Faßbarbaith versehen zu lassen.*<sup>15</sup> Aus dieser Formulierung kann zudem geschlossen werden, dass die „endgültigen“ Seitenaltäre nach ihrer Aufstellung mehrere Jahre holzsichtig in der Kirche gestanden haben müssten – möglicherweise aus finanziellen Gründen. Als Fassmaler der Seitenaltäre ist der Schäftlarnner Kammerdiener Aloys Thurner belegt, der die Fassarbeiten bis 1780 beendet hatte. So heißt es, *die 6 Altäre im Langhaus sind nach Marmorart gefasst und vergoldet von Aloys Thurner, Kammerdiener zu Schäftlarn.*<sup>16</sup> Und im Ausgabenbuch von 1780 taucht unter dem Posten *Ausgab auf Maller und Bildhauer* folgender Eintrag auf: *Dem Kammerdiener um Fasser materialien 10 fl demselben zu gleichen Ziel und Ende 12 fl.*<sup>17</sup> Ob Thurner jedoch auch den wesentlich früher fertig gestellten Hochaltar gefasst hat, geht aus den überlieferten Quellen nicht hervor. Dabei muss auch berücksichtigt werden, dass Aloys Thurner erst 1766 zum Kammerdiener des Schäftlarnner Abtes ernannt wurde.

Eine erste Überarbeitung der Altäre dürfte kurz vor 1880 stattgefunden haben. So schreibt ABSTREITER über die beiden Kirchenpatrone Dionysius und Juliana am Hochaltar: *Diese Figuren waren ehemals glänzend weiß, wie die Statuen der übrigen Altäre; eine Restauration am Ende der [achtzehnhundert]siebziger Jahre hat sie und die Figuren des Giebelaufsatzes polychrom*

<sup>12</sup> Der gesamte Absatz bezieht sich auf ABSTREITER 1916, S. 117–123.

<sup>13</sup> Aus den *Klosterliteralien* des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München: *KL Schäftlarn 7*, f.137 in: HILDEBRANDT, MARIA/NADLER, STEFAN: *Schäftlarn, Klosterkirche St. Dionys und Juliana. Dokumentation zur Bau-, Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte* (unveröff.), 2002, S. 32.

<sup>14</sup> HILDEBRANDT/NADLER 2002, S.5; sowie ferner aus den *Klosterliteralien* des Bayerischen Hauptstaatsarchivs: *KL Schäftlarn 7*, f.138 f. in: HILDEBRANDT/NADLER, 2002, S. 34f., und *Geographisches, statistisch-Topographisches Lexikon von Baiern, Bd III*, Ulm 1797; Sp. 266–268 in: HILDEBRANDT/NADLER, 2002, S. 36.

<sup>15</sup> *Klosterliteralien* des Bayerischen Hauptstaatsarchivs: *KL Schäftlarn 7*, f.138 f. in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 34 f.

<sup>16</sup> *Geographisches, statistisch-topographisches Lexikon von Baiern, Bd. III*, Ulm 1797, Sp. 266–268 in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 36.

<sup>17</sup> Aus der *Landshuter Abgabe Rep. 46/II*, 388 des Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 35 f.

gefaßt.<sup>18</sup> Und im 1895 erschienenen Band der *Kunstdenkmale des Königreichs Bayern* ist der *neuerdings entsetzlich polychromierte Choralter* erwähnt.<sup>19</sup> Bei dem ausführenden Fassmaler könnte es sich um einen gewissen „Johan Georg Hueber“ handeln, der sich handschriftlich auf der Rückseite des Aufsatzes verewigt hat (Abb. 2). Im Vergleich mit den Einträgen in Künstlerlexika konnte der Name jedoch keinem Künstler zugeordnet werden<sup>20</sup>.

Bei der Untersuchung der Altäre konnte festgestellt werden, dass am Hochaltar alle Skulpturen und die komplette Altararchitektur farbig überfasst, die originalen Vergoldungen jedoch größtenteils belassen wurden. An den Querseitenaltären wurden die Skulpturen mit weißer Farbe überlasert und aufpoliert. Wie am Hochaltar wurde auch dort die Altararchitektur überfasst.

1924 reichte die Firma Radspieler aus München einen Kostenvoranschlag zur Restaurierung des Hochaltartabernakels ein. Darin heißt es, man sei *nach eingehender Prüfung zur Überzeugung gelangt, daß es eine unnütze, ... gänzlich ungerechtfertigte Ausgabe bedeuten würde, das alte Gold gänzlich zu entfernen und Tabernakel und Figuren etc. neu zu vergolden, ... zumal gewisse Partien einen sehr feinen, antiken Goldton aufweisen, welchen [der Verfasser des Kostenvoranschlags] unbedingt erhalten möchte; außerdem eine neue Vergoldung im Ton von dem übrigen Gold in der Kirche recht abstechen würde. Stattdessen solle man sich darauf beschränken, die defekten Stellen zu ergänzen und auszubessern ..., das gut erhaltene Gold zu putzen, ferner die späteren Zutaten (Sandelung) zu entfernen und vor allem die Fleischteile der Figuren und Engel wieder, wie in ihrem ursprünglichen Zustand zu fassen. Denn der Verfasser des Kostenvoranschlags glaube sicher, auf Grund [s]einer Beobachtungen und sonstigen Kenntnisse annehmen zu können, dass dieselben weiß waren, bevor dieselben mit Goldbronze überstrichen wurden.*<sup>21</sup>

Eine Durchführung dieser Arbeiten ist archivalisch nicht belegt<sup>22</sup>.

Im Zweiten Weltkrieg hatte die Kirche größere Schäden im Dachbereich erlitten, sodass sich 1947 Flecken am Gewölbe zeigten, und der Stuck an der Decke zu bröckeln begann. Nachdem das Dach repariert worden war, wurde es im Winter 1953/54 erneut beschädigt, wodurch sich die Feuchtigkeitsprobleme im Gewölbe verstärkten. Im Zuge der folgenden Sanierungsmaßnahmen wurde 1954 auch mit der Innenrestaurierung der Klosterkirche unter der Leitung von Restaurator Prof. Georg Hiltz begonnen. Da man unter der abplatzenden Vergoldung des Stucks irrtümlicherweise die originale Farbigkeit vermutete, wurde die ursprüngliche Blattmetallaufgabe bis aufs Poliment entfernt.<sup>23</sup>

Auch der Hochaltar wurde auf die ursprüngliche Fassung freigelegt. So heißt es in einem Kostenvoranschlag der Firma Georg Hiltz vom 28. Mai 1954: *Die alte Marmorierung des Hochaltars freilegen, mit Harzfirnis fixieren, und mit gereinigtem Bienenwachs wachsen und frottieren. Das Gold aufpolieren und putzen, schadhafte Stellen in echtem Gold ausbessern. Die Plastiken von der schlechten Ölfarübermalung [des 19. Jahrhunderts] befreien (eventuell sind sie im Original Polierweiß mit Gold), sollten sie neu gefaßt werden müssen, so in Polierweiß mit Gold. Das Altarbild reinigen, regenerieren und firnissen.*<sup>24</sup> Gemäß diesem Kostenvoranschlag erfolgte bereits kurze Zeit später, von August bis Oktober, die Restaurierung des Hochaltars. Um die Freilegung der Altararchitektur zu erleichtern, wurden alle Figuren und Ornamente durch den Bildhauer und Restaurator Josef Koch aus Bad Aibling abmontiert und später mit neuen

---

<sup>18</sup> ABSTREITER 1916, S. 176.

<sup>19</sup> *Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, 1.Bd., III. Teil, Weilheim, München I und München II*, München 1895, S. 901.

<sup>20</sup> Hierzu wurde der Name mit den Einträgen in folgendem Künstlerlexikon verglichen: THIEME, ULRICH/BECKER, FELIX: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 17/18, Leipzig 1999. Der einzige Künstler dieses Namens, der zu dieser Zeit in Frage kommen würde, ist der 1860 in Hütting im Rottal geborene Bildhauer Johann Huber. Dieser lernte ab 1876 bei dem Bildhauer Basler zu Limbach, später bei Bradl und Riesenhuber in München. Nach einem dreijährigen Studium an der Akademie bei Syrius Eberle war er als Bildhauer im Münchner Umkreis tätig. Da dieser Bildhauer Ende der 1870er Jahre noch sehr jung war und in unterer Position gearbeitet haben muss, ist eine Urheberschaft an der Signatur nahezu ausgeschlossen.

<sup>21</sup> Kostenvoranschlag der Fa. Radspieler, München, vom 16. September 1924, aus dem *Klosterarchiv Schäftlarn, Kirche und Klostergebäude*, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 106 f.

<sup>22</sup> HILDEBRANDT/NADLER 2002 S. 8.

<sup>23</sup> Der gesamte Absatz bezieht sich auf HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 8.

<sup>24</sup> Klosterarchiv Schäftlarn, Akt *Kirchenrenovierung*, Kostenvoranschlag vom 28. Mai 1954, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 120.

Schrauben wieder befestigt.<sup>25</sup> Die Freilegung der Figuren auf die originale Weißfassung scheint problematisch gewesen zu sein, sodass an vielen Stellen nur noch die gelbliche Grundierung sichtbar war. Daher wurden die ursprünglich weiß gefassten Bereiche nach Abnahme der Farbfassung flächig mit einer weißen Lasur überstrichen.

Ähnlich wie am Hochaltar verfuhr man ein Jahr darauf auch an den beiden größeren Seitenaltären, die als Kreuz- und Rosenkranzaltar bezeichnet werden. Nach Abmontierung der Figuren und Ornamente wurde dort ebenfalls die Marmorierung des 19. Jahrhunderts entfernt. Offenbar waren jedoch an den Vergoldungen dieser zwei Seitenaltäre größere Ausbesserungen nötig als am Hochaltar. So verrechnet Georg Hiltz im Oktober 1954 folgende Posten: *Seiten-Altäre freigelegt. Das Gold an den Seitenaltären zum größten Teil vollkommen neu aufgebaut. Den Marmor ergänzt, gefirnißt und mit Wachs behandelt (siehe Behandlung des Hochaltars).*<sup>26</sup> Und Koch stellte im Oktober 1955 den *Aufbau der Seitenaltäre* in Rechnung.<sup>27</sup> Da die dortigen Figuren im Gegensatz zum Hochaltar nicht farbig überfasst waren, wurde an ihnen auch keine Freilegung vorgenommen. Der in der Quelle erwähnte Aufbau einer neuen Vergoldung betrifft am Kreuz- und Rosenkranzaltar vor allem die Rocailleornamente und die Säulenkapitelle; die Wolken weisen grobenteils noch die ursprüngliche Fassung mit matt- und glanzvergoldeten Bereichen auf.

Zuletzt, zwischen September und Dezember 1957, wurden auch die verbliebenen vier kleinen Seitenaltäre, die Kanzel und die beiden Gemälde der großen Seitenaltäre restauriert. Die Maßnahmen lauten nach der Rechnung der Firma Hiltz wie folgt: *Renovierung der Kanzel incl. Plastiken und Ornamentik. ... Die 4 Seitenaltäre (Aufbau ohne Bestückung) freigelegt, verkittet, restauriert, gefirnißt. Das Gold der Ornamentik gereinigt und aufpoliert. Die 2 Gemälde gereinigt und gefirnißt.*<sup>28</sup>

Offenbar waren an fast allen sechs Seitenaltären und an der Kanzel bildhauerische Ergänzungen nötig, die ebenfalls durch den Bildhauer und Restaurator Josef Koch aus Bad Aibling durchgeführt wurden. Aufgeführt werden *Ergänzungen an der Kanzel, Ornamente, Finger, ... Aufbau der Kanzel, Ergänzung der Seitenaltäre St. Josef und St. Nepomuk.*<sup>29</sup> Des weiteren heißt es für *Arbeiten in der Klosterkirche Schäftlarn: Ornamente ergänzt, große Engel ergänzt, Altarbekrönung (Reifen) ergänzt, Gehänge ergänzt.*<sup>30</sup>

Bei den „Ergänzungen“ dürfte es sich in der Regel um geringfügige Reparaturen bzw. kleinere bildhauerischen Ergänzungen gehandelt haben. An den großen Seitenaltären vermutet die Verfasserin aus stilistischen Gründen die Rekonstruktion mehrerer, offenbar verloren gegangener Ornamente an den Säulenkapitellen.

Während dieser Zeit wurden neben den Altären weitere Teile der Innenausstattung unter der Aufsicht von Professor Hiltz bearbeitet. Hierzu zählt die Restaurierung des Chorgitters, die Freilegung und Ergänzung des Stucks sowie die Freilegung und Restaurierung des Mauerwerks, die Neu- bzw. Überfassung eines „*Renaissance-Auferstehungs-Heilands*“, die Restaurierung der Deckenbilder, die Freilegung zweier Beichtstühle sowie das Ablaugen von sechs weiteren Beichtstühlen und Restaurierungsmaßnahmen an der Orgel.<sup>31</sup>

In der Folgezeit wurden bisher lediglich Reparaturen und Renovierungsmaßnahmen am Kirchengebäude, nicht jedoch an der Ausstattung vorgenommen. Nachdem sich im Dezember des Jahres 2000 Stuckteile von der Decke gelöst hatten, wurde die Kirche gesperrt und eingerüstet.

---

<sup>25</sup> Josef Koch verrechnet am 29. November 1954 wie folgt: (22.8.) *Abbau des Hochaltars und Stuckergänzungen in der Kirche, ... (30.10.) Aufbau des Hochaltars ..., Nägel und Schrauben.* Siehe Klosterarchiv Schäftlarn, Akt *Kirchenrenovierung*, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 123. Da an vielen Altarteilen, nicht jedoch an den Figuren und Ornamenten noch die originale Befestigung zu erkennen ist, können nur diese Einzelteile und nicht der gesamte Altar abgebaut worden sein.

<sup>26</sup> Klosterarchiv Schäftlarn, Akt *Kirchenrenovierung*, Rechnung vom 17. Oktober 1955, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 123.

<sup>27</sup> Klosterarchiv Schäftlarn, Akt *Kirchenrenovierung*, Rechnung vom 8. Oktober 1955, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 123.

<sup>28</sup> Klosterarchiv, Akt *Kirchenrenovierung*, Rechnung der Firma Hiltz, Bad Aibling, vom 7. Dezember 1957, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 125.

<sup>29</sup> Klosterarchiv, Akt *Kirchenrenovierung*, Rechnung des Bildhauers und Restaurators Josef Koch, Bad Aibling, vom 27. August 1957, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 125.

<sup>30</sup> Klosterarchiv, Akt *Kirchenrenovierung*, Rechnung des Bildhauers und Restaurators Josef Koch, Bad Aibling, vom 3. Dezember 1958, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 125.

<sup>31</sup> Siehe HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 123- 125.

Nach Stabilisierung des sich senkenden Dachstuhls konnte mit der Restaurierung der Deckenbilder sowie mit der Festigung, Ergänzung und Neuvergoldung des Stucks begonnen werden. Eine weitere Restaurierung der Innenausstattung ist für die kommenden Jahre geplant.

## **2 Die Altäre von Johann Baptist Straub in der Klosterkirche Schäftlarn**

Für die Ausstattung der Kirche berief das Prämonstratenserkloster mit dem Stukkateur und Freskantem JOHANN BAPTIST ZIMMERMANN und dem bayerischen Hofbildhauer JOHANN BAPTIST STRAUB die besten und wohl bekanntesten Künstler, die seiner Zeit im Münchner Umkreis tätig waren. Neben Entwürfen für das Chorgestühl, die Beichtstühle und das Orgelgehäuse<sup>32</sup> schuf STRAUB in den Jahren 1756 bis 1765 alle sieben Altäre sowie die Kanzel und prägte damit das Aussehen des Kirchenraums entscheidend. Die Gemälde für den Hochaltar und zwei Seitenaltäre fertigte der Münchner Hofmaler und Galerieinspektor BALTAHAR AUGUSTIN ALBRECHT, den eine enge Freundschaft mit STRAUB verband.

### **Art und Aufstellungsort der Altäre**

Die sieben Altäre lassen sich nach ihrem Aussehen und Standort in drei verschiedene Typen unterteilen. Der größte und prächtigste unter ihnen ist der Hochaltar (Abb. 3), der im Presbyterium aufgestellt ist. Er ist größtmöglich dimensioniert und füllt den Chorschluss vom Boden bis zur Decke sowie von der rechten zur linken Seitenwand aus. Im Retabel befindet sich ein großes, vom Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht geschaffenes Gemälde, auf dem die Himmelfahrt Mariens dargestellt ist, und das beidseitig von einem Säulenpaar gerahmt wird. Den Auszug ziert eine plastische Figurengruppe der Heiligen Dreifaltigkeit. Die beiden Assistenzfiguren, die rechts und links der Säulen stehen, verbildlichen die beiden Kirchenpatrone, Dionysius und Juliana. Zwischen den sich unterhalb der Säulen verkröpfenden Postamentstücken befindet sich der Tabernakel mit den allegorisch dargestellten christlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe. Darüber spannt sich ein Baldachin, der die beiden Gebälkteile miteinander verbindet, die sich analog zum Postament über den Säulenkapitellen verkröpfen. Aufgrund des Baldachins und des daran befestigten Vorhangs kann das Retabel als Bühnenaltar bezeichnet werden, das zudem früher während der Osterzeit als Schauplatz für liturgische Inszenierungen diente.

Von dem zweitgrößten Altartyp ist in der Kirche je ein Vertreter an der Außenwand der beiden Querschiffkapellen des großen Langhausmitteljochs aufgestellt (Abb. 4). Die beiden Querseitenaltäre gliedern sich in zwei Geschosse und fassen ein Gemälde des Hofmalers Albrecht zwischen zwei gestaffelten Säulenpaaren ein, wobei ihr oberes Geschoss nicht so groß und reich ausgebildet wie der Auszug des Hochaltars. Denn an den volutenartig geformten Gebälkstücken des Giebels sind lediglich zwei plastisch ausgearbeitete Engel dargestellt, die eine große runde Krone als oberen Abschluss des Aufsatzes tragen. Die Gesamthöhe der Querseitenaltäre ist so gewählt, dass das darüber liegende Rundfenster nur minimal von dem obersten Teil des Aufsatzes verdeckt wird, doch gleichzeitig die Krone bei schöner Witterung in helles Licht gehüllt ist. Anstelle eines Tabernakels befindet sich zwischen den Postamentstücken ein Schrein, der einen reich gefassten Leib eines Märtyrers beherbergt und der zur Vorderseite hin mit einer Glasscheibe verschlossen ist. Der in der nördlichen Kapelle situierte Querseitenaltar diente ursprünglich speziell der Schäftlarnen Rosenkranzbruderschaft als Altar<sup>33</sup>, weshalb das Gemälde eine Rosenkranzmadonna mit Jesuskind zeigt. Auf deren Fürbitte habe der Legende nach Don Juan d'Austria, der unterhalb Mariens dargestellt ist, die Türken in der Seeschlacht von Lepanto besiegt. Als Assistenzfiguren wurden die beiden Patrone der Rosenkranzbruderschaft,

<sup>32</sup> Diese gelten nach NORBERT LIEB und MAX HIRMER als Münchner Kunstschreinerarbeiten, die nach Zeichnungen von Straub angefertigt wurden. Siehe hierzu HUNDT, DIETMAR/ETTELT, BERNHARD: *Johann Baptist Straub*, Freilassing 1982, S. 30.

<sup>33</sup> WINHARD, WOLFGANG (OSB): *Kloster Schäftlarn. Geschichte und Kunst*, Passau 1993, S. 44.

Dominikus<sup>34</sup> und Katharina von Siena ausgewählt. Als heiligen Leib birgt der Schrein das reich geschmückte Skelett des Märtyrers Vincentius, das der Abtei 1777 von Kurfürst Max III. Josef gestiftet wurde. Dem Rosenkranzaltar gegenüber steht der so genannte Kreuzaltar, dessen Altargemälde die Kreuzigung Christi zeigt. Die beiden Assistenzfiguren beziehen sich ebenfalls auf die Szene des Altarblatts, da beide dargestellten Personen bei der Kreuzigung anwesend waren und sich öffentlich zu ihrem Glauben an Christus bekannten. Diese sind der römische Hauptmann Longinus, der nach dem Johannesevangelium die Seite des Gekreuzigten mit der Lanze durchbohrte, sowie der reuige Schächer Dismas. In den Reliquienschrein des Kreuzaltars ist der Leib des heiligen Adrianus gebettet, der dem Kloster bereits 1719 als Primizgeschenk übergeben worden war.<sup>35</sup>

In den vier kleinen Seitenkapellen, die sich rechts und links der beiden Querschiffkapellen befinden, steht je ein Vertreter des dritten Altartyps (Abb. 5). Alle vier Altäre sind in eine Nische zwischen zwei Pilastern der Wandgliederung eingepasst und so ausgerichtet, dass sie vom eintretenden Kirchenbesucher mit schräg nach vorne gerichtetem Blick betrachtet werden können. Die vier Nebenaltäre sind ebenfalls zweigeschossig, doch im Vergleich zum Hochaltar und den Querseitenaltären bedeutend kleiner und einfacher in der Gestaltung. In dem unteren Geschoss befindet sich anstelle eines Altargemäldes eine Nische mit einer vollplastisch ausgearbeiteten Heiligenfigur, die von zwei übereck gestellten, beidseitig in Voluten auslaufenden Pilastern eingefasst wird. Über den Kapitellen der Pilaster erhebt sich ein architektonischer Aufsatz, welcher ebenfalls von Voluten gerahmt wird und in seiner Form spiegelbildlich mit dem gegenüberliegenden Altar korrespondiert. Das Dekor der vier Nebenaltäre beschränkt sich auf wenige Wolken und Putti sowie auf Blumengirlanden und Vasen. Vor der nischenartigen Rückwand des verkröpften Postaments befinden sich anstelle von Tabernakeln geschweifte, tabernakelartige Aufsätze, die je ein großes, fein ausgearbeitetes Reliefmedaillon umschließen. Betritt man die Kirche durch das im Westen gelegene Portal, so ist auf dem ersten Nebenaltar auf der Evangelienseite der heilige Joseph dargestellt, der das Jesuskind auf seinem rechten Arm trägt. Der korrespondierende Altar auf der Epistelseite ist dem heiligen Johann Nepomuk geweiht, der zur Zeit des Rokoko als Volksheiliger breite Verehrung fand. Der östlicher und damit näher am Chorraum situierte Seitenaltar der Evangelienseite zeigt den Gründer des Prämonstratenserordens, Norbert von Xanten, welcher der Legende nach im Tal von Prémontré die ersten Gelübde auf die Augustinusregel ablegte. Und dementsprechend ist auf der gegenüberliegenden Seite der Kirchenlehrer Augustinus selbst dargestellt.

## Die an den Altären beteiligten Künstler

Betrachtet man, wie das ikonographische Thema der Himmelfahrt und Krönung Mariens am Schäftlarner Hochaltar umgesetzt ist, so darf man von einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Bildhauer JOHANN BAPTIST STRAUB und dem Maler BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT ausgehen. Denn nur auf diese Weise konnte es möglich sein, die auf dem Altargemälde dargestellte Szene derart eng mit der plastisch ausgearbeiteten Dreifaltigkeitsgruppe zu verflechten, wie später noch beschrieben wird. Nicht zuletzt waren STRAUB und ALBRECHT miteinander befreundet und hatten zuvor bereits mehrere Aufträge gemeinsam ausgeführt. Zu diesen zählen der Hochaltar von Diessen (1738) sowie Arbeiten für Kloster Reisach am Inn (1745/46). Da beide am Münchner Hof beschäftigt waren, erscheint eine weitere Zusammenarbeit wahrscheinlich. Der Fassmaler ALOYS THURNER dürfte entweder über die Bekanntschaft mit ALBRECHT oder mit STRAUB mit der Fassung des Altars betraut worden sein.

Kennzeichnend für die damalige Zeit ist, dass renommierte Aufträge meist immer an dieselben Künstler vergeben wurden. So arbeiteten mit GUNETSRHAINER, ZIMMERMANN, STRAUB und THURNER an der Schäftlarner Klosterkirche dieselben Künstler wie beispielsweise für das Palais Toerring.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Der Heilige Dominikus gilt als Begründer des Rosenkranzgebets.

<sup>35</sup> WINHARD 1993, S. 44.

<sup>36</sup> Die Informationen über die an Bau und Ausstattung des Palais Toerring beteiligten Künstler sind der Diplomarbeit von SOPHIE EICHNER entnommen (siehe EICHNER, SOPHIE: *Ein Skulpturenzyklus von Johann Baptist Straub. Neun antike*

## ***Der Bildhauer Johann Baptist Straub***

Die Biographie von JOHANN BAPTIST STRAUB wurde noch zu seinen Lebenszeiten durch den Landesregierungsrat und Archivar JOHANN KASPAR VON LIPPERT ausführlich dokumentiert. LIPPERT veröffentlichte in den Jahrgängen 1770 bis 1773 des *Augsburger monatlichen Wochenblatts* sogenannte „Nachrichten“ von zeitgenössischen Künstlern, darunter auch Roman Anton Boos. Über das Leben und den Werdegang STRAUBS berichtet er in Ausgabe sieben von 1772 und fügt der Biographie ein ausführliches, nahezu vollständiges Werkverzeichnis des Bildhauers bei. Anzunehmen ist, dass der Biographie eigene Angaben von STRAUB zugrunde lagen, da diese auch in allen Details mit den überlieferten archivalischen Quellen übereinstimmt.<sup>37</sup>

JOHANN BAPTIST STRAUB wurde am 25. Juni 1704 im schwäbischen Städtchen Wiesensteig als zweites Kind des Bildhauers<sup>38</sup> JOHANN GEORG STRAUB geboren. Wie seine fünf jüngeren Brüder erlernte er zunächst bei seinem Vater die Grundkenntnisse des Bildhauerhandwerks<sup>39</sup>. Als die Lehrzeit beendet war<sup>40</sup>, sandte ihn sein Vater zu seinem Freund, dem churfürstlichen Hofbildhauer GABRIEL LUIDLS aus Mehring. Vier Jahre später verabschiedete sich JOHANN BAPTIST von seinem Lehrmeister, da er den Auftrag bekam, selbständig die ornamentale Dekoration für die neu auszustattenden schönen Zimmer der Residenz München anzufertigen.

Als das Projekt zwei Jahre später abgeschlossen war, zog Straub nach Wien, wo er zunächst für kurze Zeit bei IGNAZ GUNST, und weitere drei Jahre bei dem Hofbildhauer CHRISTOPH MADER arbeitete. Mit 26 Jahren erhielt er den Auftrag, Teile der Ausstattung für die Schwarzenspanierkirche in Wien anzufertigen. Später schuf er Figuren und Ornamente für eine nicht mehr erhaltene Rechenmaschine für KARL IV., wodurch er sich großen Ruhm erwarb und die nähere Bekanntschaft mit dem kaiserlichen Hofbaumeister Freiherr JOSEPH EMANUEL FISCHER VON ERLACH sowie dem Architekten GIUSEPPE GALLI BIBIENA machte, deren Einfluss ihn nachhaltig prägte. Auch besuchte er die Akademie und strebte danach, sich künstlerisch und stilistisch weiterzuentwickeln.<sup>41</sup>

Nach einem etwa achtjährigen Aufenthalt in Wien kehrte STRAUB 1734 auf Veranlassung des Hofbildhauers ANDREAS FAISTENBERGER nach München zurück und arbeitete ein Jahr lang als dessen Gehilfe. Schon bald erwarb er sich so großen Ruhm, dass er am 7. Juni 1737 von Kurfürst KARL ALBRECHT VON BAYERN zum Hofbildhauer ernannt wurde. Wenige Monate später heiratete er MARIA THERESIA SPÄTH, die Tochter des Hofkupferstechers FRANZ XAVER SPÄTH, und ließ sich in München als Bildhauermeister nieder. 1741 erwarb er ein Haus in der Hackenstraße 10 in München, welches er nach dem Umbau noch im selben Jahr bezog.

STRAUBS Werkstatt in München dürfte in den Jahren 1740 bis 1765 führend gewesen sein, wenn man die im Werkverzeichnis LIPPERTS genannten Aufträge mit denjenigen der anderen Bildhauer im Münchner Raum vergleicht. Hauptauftraggeber waren die großen Klöster der Umgebung, wie beispielsweise Schäftlarn, Benediktbeuern, Diessen, Ettal, Andechs oder Altomünster, aber auch der Münchner Hof sowie einige aristokratische Auftraggeber, insbesondere die Familie TÖRRING. So arbeitete STRAUB nicht nur für das Residenztheater, für das Schloss Nymphenburg und für Adelspalais, sondern fertigte auch Prunkwägen, Paradeschlitten und Grabmäler. Durch vier Brunnen, die STRAUB im Auftrag der Residenzstadt an den damals renommiertesten Plätzen

---

*Gottheiten aus dem Treppenhaus des ehem. Palais Toerring in München* (Diplomarbeit TU München), München 2006, S. 13.

<sup>37</sup> Vgl. STEINER, PETER: *Johann Baptist Straub* (Diss.), München 1974, S. 5f. sowie WESTENRIEDER, LORENZ: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1782, S. 334.

<sup>38</sup> Andere Quellen benennen seinen Beruf auch mit „Schreiner, Vergolder und Bildhauer“ (vgl. ZIEGLER, WALTER/VOLK, PETER: *Johann Baptist Straub (1704-1784). Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783). Bildhauer aus Wiesensteig*, Weißenhorn 1984, S. 12) bzw. mit „Bildhauer und Maler“ (HUNDT, DIETMAR/ETTELT, BERNHARD: *Johann Baptist Straub*, Freilassing 1982, S. 1). Möglicherweise liegt hinsichtlich des Schreiners ein Irrtum vor, da der Bruder Johann Georg Straubs, Johann Straub, das Schreinerhandwerk ausübte (ZIEGLER/VOLK 1984, S.14).

<sup>39</sup> LIPPERT sagt hierzu, dass alle seiner Brüder „in verschiedenen Orten ihren standesmäßigen und guten Unterhalt fanden“ (LIPPERT 1772, S. 53), doch sind bis heute nur wenige Werke von einem seiner Geschwister, nämlich von Philipp Straub bekannt, der wie Johann Baptist die Akademie in Wien besucht hat (STEINER, S.14).

<sup>40</sup> Dies war um 1722 (STEINER 1974, S. 13).

<sup>41</sup> Bei LIPPERT heißt es hierzu: „Durch diese und obige Arbeiten verschaffte er sich Ansehen, und die ihm sehr nützliche Bekanntschaft mit dem kaiserlichen Hofbaumeister Freyherrn von Fischer, und mit dem berühmten Architekten Bibiena; aus welchem Unterricht in Kunstsachen er großen Nutzen schöpfte, den er durch fleißige Besuchung der übrigen geschickten Leute, und der Kunstacademie daselbst, noch mehr zu erweitern suchte.“ (LIPPERT 1772, S. 55).

errichtete sowie mit einigen Werken für wohlhabende Bürgerhäuser, war seine Kunst zu dieser Zeit in der gesamten Stadt München präsent.

Eine derart große Anzahl an Aufträgen erforderte mehrere Gehilfen, sodass angenommen werden darf, dass STRAUB zeitweise zehn bis fünfzehn Gesellen und Lehrlinge beschäftigt haben könnte.<sup>42</sup> Zu seinen Schülern und Mitarbeitern gehörten unter anderem IGNAZ GÜNTHER (von 1743 bis 1750), CHRISTIAN JORHAN (Eintritt in die Werkstatt 1748), seine Neffen FRANZ XAVER (von 1745 bis 1750) und JOHANN ADAM MESSERSCHMIDT, FRANZ ANTON BUSTELLI (1750), FRANZ XAVER NISSEL (1750 bis 1755), sein späterer Schwiegersohn ROMAN ANTON BOOS (ab 1769), JOSEPH WEINMÜLLER (von 1768 bis 1772), JOSEPH STREITER (von 1775 bis 1780) sowie JOSEPH GÖTSCH.<sup>43</sup>

Ab etwa 1770 übernahm STRAUB deutlich weniger und vor allem auch kleinere Aufträge als in den Jahren zuvor – offenbar aufgrund seines Alters und seiner zunehmenden Gebrechlichkeit. 1776 heißt es über die Anfertigung von zwei Marmorstatuen für den Schlosspark Nymphenburg, dass STRAUB *in solchs Leibs gebrechliche Umstände gerathen [sei], das er selber die Veraccordirte Statuen herzustellen ausserstand gesetzt ist*<sup>44</sup>. Am 15. Juli 1784 verstarb JOHANN BAPTIST STRAUB nach langer Krankheit und wurde auf dem Münchner Südfriedhof beerdigt. Sein Schwiegersohn ROMAN ANTON BOOS, erbt das Wohnhaus und übernahm die Werkstatt.<sup>45</sup>

### ***Der Maler Balthasar Augustin Albrecht***

Im Gegensatz zu JOHANN BAPTIST STRAUB ist über die Vita des Hofmalers BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT nur wenig bekannt. Grund dafür ist, dass sich mit Ausnahme von Tauf-, Heirats- und Sterbeurkunden nur vereinzelt archivalische Quellen über ALBRECHT erhalten haben. Daher gründen sich die Aussagen, die BACHTER in seiner Dissertation<sup>46</sup> über die Anfangszeit des beruflichen Werdegangs von ALBRECHT bis 1746 macht, vor allem auf plausible Hypothesen.

BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT wurde am 3. Januar 1687 in Berg bei Starnberg geboren. Ursprünglich auf den Namen BALTHASAR ALBRECHT getauft, legte er sich um 1732 den Zweitnamen AUGUSTIN zu, den sein Vater, AUGUSTIN ALBRECHT, Zimmerer und Wassermeister am kurfürstlichen Schloss zu Berg als Erstnamen trug. Die Gründe hierfür könnten einerseits die Vorliebe der damaligen Zeit für klingende Doppelnamen gewesen sein; andererseits konnte BALTHASAR dadurch seine eigenen Initialen von denjenigen seines Onkels, des Münchner Malers BENEDIKT ALBRECHT, unterscheiden. Seine beiden jüngeren Brüder hatten ebenso wie er das Malerhandwerk erlernt: so war NIKOLAUS ALBRECHT Maler in Pfaffenhofen an der Ilm und JOHANN ALBRECHT in der Stadt Wels in Oberösterreich.

Über die Anfangszeiten BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHTS haben sich keine schriftlichen Quellen erhalten, doch es darf angenommen werden, dass er die Lehrzeit bei seinem Onkel BENEDIKT ALBRECHT verbracht hat, der seit dem 11. Juli 1684 der Münchner Malerzunft angehörte. Gemäß dem damals üblichen Brauch dürfte er nach seiner Ausbildung eine Italienreise unternommen haben, von der er 1719 zurückgekehrt sein müsste.<sup>47</sup> Daraufhin arbeitete er offenbar in München, da ihm in einer Urkunde aus dem Jahr 1723 der Hofschutz zuerkannt wurde. Dies setzt voraus, dass sich Albrecht in der Residenzstadt bereits größeren Ruhm erworben hat, da ihm durch den Hofschutz besondere Privilegien zuteil wurden: so musste er keinerlei Steuern an den Staat zahlen, unterstand der höfischen anstelle der städtischen Gerichtshoheit und war nicht mehr an die Zunftsatzung gebunden. Am 26. Mai 1726 heiratete er MARIA THERESIA BUSAN, die Tochter des aus Danzig stammenden Filigranarbeiters JACOB BUSAN. Etwa in dieser Zeit,

<sup>42</sup> HUNDT/ ETTTEL 1982, S. 4.

<sup>43</sup> vgl. STEINER 1974, S.13-18, sowie HUNDT/ ETTTEL 1982, S. 1.

<sup>44</sup> VOLK, PETER: *Zur Geschichte der Nymphenburger Gartenplastik, 1716-1770*, (Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, Bd. 18) 1967, S. 239.

<sup>45</sup> Soweit nicht anders angegeben, bezieht sich der gesamte Absatz auf LIPPERT, JOHANN KASPAR VON: *Augsburger monatliches Wochenblatt* (Bd. 7), Augsburg 1772; S.53- 64 sowie ferner auf STEINER 1974, S.13- 34.

<sup>46</sup> BACHTER, FALK: *Balthasar Augustin Albrecht 1687-1765. Ein Bayerischer Hofmaler des Barock* (Diss. LMU München), Mittenwald 1981.

<sup>47</sup> So hat sich eine Urkunde erhalten, in der Felix Halm erwähnt, dass Albrecht 1719 von einem Studienaufenthalt in Italien nach München zurückgekehrt sei. (BACHTER 1981, S. 2).

zwischen 1723 und 1732<sup>48</sup>, erfolgte auch seine Ernennung zum Hofmaler. Im Alter von 59 Jahren wurde er am 2. August 1746 zum Malereiinspektor der kurfürstlichen Sammlungen berufen. So gehörte fortan neben der Malerei die Inventarisierung und Restaurierung des Gemäldebestands in den kurfürstlichen Schlössern und Galerien zu seinen Aufgaben. In den Quellen heißt es hierzu, dass ALBRECHT in den Jahren 1746 bis 1759 mehrere hundert Gemälde dieser Sammlungen restauriert habe. Daher ist nicht verwunderlich, dass er in dieser Zeit nur wenige eigene Werke schuf. Zu diesen zählen drei Altarbilder für die Karmelitenklosterkirche in Reisach (1745/46), das Hochaltarbild für die Wieskirche (1753/54) sowie die drei Altarblätter für das Kloster Schäftlarn (1755 für den Hochaltar bzw. 1764 für die beiden großen Seitenaltäre). Ferner ist überliefert, dass ALBRECHT 1747/48 die Aufkirchner Mirakelbilder restaurierte. Erst ab der Zeit nach 1759, als seine Tätigkeit als Malereiinspektor beendet war, scheint er wieder vermehrt eigenschöpferisch tätig gewesen zu sein.

Aufgrund seiner Tätigkeit als Malereiinspektor und den damit verbundenen Aufgaben und Reisen arbeitete BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT weitgehend allein und bildete kaum Lehrlinge aus. So kann ihm nur ein einziger Mitarbeiter gesichert zugeordnet werden: FRANZ IGNAZ ÖFELE, dem ALBRECHT zu einer Studienreise nach Italien verhalf.

Als Maler schuf ALBRECHT sowohl Leinwandbilder als auch Fresken, doch zog er stets die Leinwandmalerei vor. Grund dafür dürfte gewesen sein, dass er seit 1735 *an der Kliederkrankheit gelitten*<sup>49</sup> habe, und versuchte, Arbeiten in kalten zugigen Räumlichkeiten zu meiden. Die von ihm erhaltenen Fresken stammen größtenteils aus seiner Anfangszeit und beschränken sich mit Ausnahme der Deckenbilder in der Klosterkirche Schönbrunn auf Innenräume der Münchner Residenz. Möglicherweise lernte er in diesem Zusammenhang den kurfürstlichen Hofbildhauer JOHANN BAPTIST STRAUB kennen, mit dem ihn eine engere Freundschaft verband. Aus diesem Grund sind mehrere von ALBRECHT geschaffene Porträts des Bildhauers erhalten – darunter auch ein 1763 entstandenes Gemälde, das Straub in seiner Werkstatt zeigt.

Sechs Jahre nach seiner Pensionierung verstarb BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT am 15. August 1765 nach kurzer Krankheit. Seinen Grabstein am Friedhof St. Stephan, der außerhalb der Münchner Stadtmauern liegt, gestaltete sein Freund STRAUB mit einem Porträt des Malers und einem Genius.<sup>50</sup>

### ***Der Fassmaler Aloys Thurner***

In den Archivalien zur Klosterkirche Schäftlarn ist der Münchner Maler ALOYS THURNER als Fassmaler der sechs Seitenaltäre belegt.<sup>51</sup>

THURNER wurde gemäß den Einträgen in den Pfarrbüchern von St. Peter in München am 20. Juni 1730 auf den Namen JOHANN ALOYS getauft. *Nach handwerklichen Anfängen als Fassmaler, Versilberer und Marmorierer* sei er bei dem Münchner Hofmaler BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT in die Lehre gegangen.<sup>52</sup> Danach habe THURNER im Alter von 23 Jahren als Ornamentmaler in der Münchner Residenz gearbeitet.<sup>53</sup> In den folgenden Jahren verliert sich die Spur des Fassmalers und taucht erst wieder im Zusammenhang mit dem Auftrag auf, die 1764 von Straub geschaffenen Seitenaltäre der Klosterkirche Schäftlarn zu fassen. NAGLER schreibt hierzu in seinem Künstlerlexikon: *den meisten Beifall erwarb er sich aber durch seine Dekoration der Klosterkirche in Scheftlarn. Er fasste da die Altäre, und marmorierte die Säulen, wobei er*

<sup>48</sup> Die erste Urkunde, in der Albrecht mit dem Zusatz „Hofmaler“ unterschreibt, ist auf Januar 1732 datiert. Auch erscheint dort erstmals sein zweiter Vorname, Augustin.

<sup>49</sup> BACHTER 1981, S. 83.

<sup>50</sup> Das gesamte Kapitel bezieht sich, soweit nicht anders angegeben, auf BACHTER, FALK: *Balthasar Augustin Albrecht 1687-1765. Ein Bayerischer Hofmaler des Barock* (Diss. LMU München), Mittenwald 1981, S. 1-7.

<sup>51</sup> *Geographisches, statistisch-Topographisches Lexikon von Baiern, Bd. III*, Ulm 1797, Sp. 266- 268 in: HILDEBRANDT/NADLER, 2002, S. 36.

<sup>52</sup> THIEME, ULRICH/BECKER, FELIX: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 33/34, Leipzig 1999, S. 119.

<sup>53</sup> THIEME/BECKER, 1999, S. 119. Hierbei ist zu beachten, dass der Name Thurners im Zusammenhang mit der Münchner Residenz ansonsten nur bei BRUNNER auftaucht (vgl. EICHNER, SOPHIE: *Ein Skulpturenzyklus von Johann Baptist Straub. Neun antike Gottheiten aus dem Treppenhaus des ehem. Palais Toerring in München* [Diplomarbeit TU München], München 2006, S. 15).



sich des pulverisierten Alabasters bediente, und ganz reinen Firnis unter die Farbe mischte.<sup>54</sup> Gesichert ist, dass THURNER 1766 zum Kammerdiener des Schäftlarners Abts ernannt wurde, die Fassarbeiten an den Seitenaltären jedoch erst zehn Jahre später, 1776 bis 1780, ausführte.<sup>55</sup> Nachdem das Kloster 1802 säkularisiert worden war, kehrte ALOYS THURNER nach München zurück<sup>56</sup>, wo er am 26. Februar 1806 verstarb<sup>57</sup>.

Neben den Schäftlarnern Altären ist THURNER als Fassmaler nur noch 1774 im Zusammenhang mit den von STRAUB geschaffenen neun Treppenhäuserfiguren sowie von dreizehn „kleinen Figuren“ für das Palais Toerring erwähnt.<sup>58</sup> Als Maler scheint er es nicht zu allzu großem Ruhm gebracht zu haben. So schreibt NAGLER über Thurner, dass er es nur in Dekorationsarbeiten zur Perfektion gebracht hätte.<sup>59</sup>

Die Aussagen über den beruflichen Werdegang ALOYS THURNERS sind spärlich und teils widersprüchlich. So steht die Behauptung im Künstlerlexikon von THIEME/BECKER, THURNER habe bei BALTHASAR AUGUSTIN ALBRECHT gelernt, im Widerspruch zu der These BACHTERS, dass ALBRECHT mit Ausnahme von FRANZ IGNAZ ÖFELE keine bzw. kaum Lehrlinge ausgebildet habe.<sup>60</sup> Andererseits würde sie plausibel erklären, warum gerade ALOYS THURNER die Aufgabe übertragen wurde, die Schäftlarnern Seitenaltäre zu fassen. Denn als (ehemaliger) Mitarbeiter ALBRECHTS wäre der Kontakt zwischen ihm und dem Schäftlarnern Auftraggeber hergestellt. Eine andere Möglichkeit wäre, dass THURNER den Auftrag auf Empfehlung des kurfürstlichen Hofbildhauers JOHANN BAPTIST STRAUBS bekam, den er möglicherweise während Arbeiten in der Münchner Residenz kennen gelernt hat.

Die Ernennung Thurners zum Kammerdiener des Abtes dürfte im Zusammenhang mit den geplanten Fassarbeiten an den Seitenaltären zu sehen sein, da Thurner zwei Jahre nach deren Aufstellung am Schäftlarnern Kloster angestellt wurde. Möglich ist, dass Thurner in den 1750er Jahren bereits den Hochaltar zur vollsten Zufriedenheit seines Auftraggebers gefasst hat, weshalb man beschloss, ihn als Kammerdiener am Kloster zu beschäftigen. Eine Urhebererschaft Thurners an der Fassung des Hochaltars konnte jedoch nicht gesichert nachgewiesen werden.

### 3 Der Hochaltar der Klosterkirche Schäftlarn

Die folgenden beiden Kapitel beschreiben die Altararchitektur und die Ikonographie des Schäftlarnern Hochaltars. Dieser diente bis in die 1930er Jahre während der österlichen Fastenzeit als Schauplatz für liturgische Inszenierungen. Mit den vorhandenen Kulissen und Figuren konnten drei verschiedene biblische Szenen nachgestellt werden: *Die Erhöhung der Schlange*, *Die schlafenden Jünger am Ölberg* und *Christus am Ölberg*, dem ein Engel den Kelch reicht. Die dritte Szene konnte im Gegensatz zu den beiden ersten mit Gliederpuppen nachgespielt werden. Für die Inszenierungen wurde das Altarbild aus dem Zierrahmen gehoben, an die Rückwand des Chors gelehnt und durch eine Kulisse ersetzt.

Die Kulissen und Figuren befanden sich zum bereits Zeitpunkt der Restaurierung in den 1950er Jahren offenbar in einem außerordentlich schlechten Zustand und haben sich nicht bis in die heutige Zeit erhalten.<sup>61</sup>

#### Beschreibung der Altararchitektur

Beim Betreten der Kirche wird der Blick des Betrachters sogleich nach vorne auf den pyramidenartig aufgebauten Hochaltar gelenkt. Dieser ist größtmöglich dimensioniert ist und fügt

<sup>54</sup> NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1848, S. 75.

<sup>55</sup> Vgl. die Zusammenstellung der Archivalien im vorigen Kapitel der Arbeit (s.o.).

<sup>56</sup> LIPOWSKY, FELIX JOSEPH: *Baierisches Künstler Lexikon*, Bd. 2, München 1810, S. 271.

<sup>57</sup> THIEME/BECKER, 1999, S. 119.

<sup>58</sup> THIEME/BECKER, 1999, S. 119.

<sup>59</sup> EICHNER 2006, S. 14.

<sup>60</sup> Vgl. die Biographie von Albrecht (s.o.).

<sup>61</sup> Der gesamte Absatz bezieht sich auf mündliche Aussagen von Frater Ansgar, der in früherer Zeit beim Umbau für die Inszenierungen geholfen hat.

sich passgenau in den dreiviertelrunden Chorschluss ein, was an folgenden drei Aspekten deutlich wird. Zum einen reicht der Altar mit einer Gesamthöhe von ca. 13,40 Metern bis knapp unter das Gewölbe, das schon fast von den Strahlen der großen, schräg nach vorne geneigten Gloriole berührt wird. Zum anderen ist das Gebälk des Retabels nur wenige Zentimeter von dem Gesims der Wandgliederung entfernt, das auf nahezu gleicher Höhe endet und um den Altar herum zu verlaufen scheint<sup>62</sup>. Und schließlich ist der Altar oberhalb des schulterhohen Sockels über Bogendurchgänge mit der Wand verbunden.

Da der Altar ursprünglich als temporäre Bühne für liturgische Inszenierungen diente, war es nötig, diesen rückseitig auf geeigneter Höhe betreten zu können. Daher ist bündig mit der Oberkante des Postaments ein Bretterboden eingezogen, der bis über die Bogendurchgänge hinaus reicht und halbkreisförmig zwischen die Mauern des Chorschlusses eingepasst ist. Des weiteren befindet sich an den Außenkanten der Retabelrückwand je eine Seitenwand, die von der Vorderseite aus nicht eingesehen werden kann. In diese ist je eine schmale Tür integriert, die man nach innen öffnen kann, um auch die äußeren Bereiche des Bretterbodens zu erreichen. Zudem ist es mithilfe einer langen Leiter möglich, das Gebälk über die Rückseite des Altars zu betreten.

Durchschreitet man die Bogendurchgänge, so gelangt man in einen Altarumgang, der unterhalb des Bretterbodens verläuft und in früherer Zeit zweierlei Funktionen erfüllte: Einerseits konnten die Chorherren über zwei Treppen, die auf der rechten und linken Seite des Chorschlusses in den Altarumgang münden, direkt vom Klostertrakt in den Chorraum der Kirche einziehen. Andererseits waren die für die Heilige Messe notwendigen Utensilien und Einrichtungen hinter dem Altar platziert. So befindet sich mittig hinter dem Altar eine 154 Zentimeter breite, 204 Zentimeter hohe und 68 Zentimeter tiefe, apsidenartige Nische, in der die benötigten Gerätschaften<sup>63</sup> auf zwei Regalböden während des Gottesdienstes bereitgehalten werden konnten<sup>64</sup>. Des weiteren können sowohl das Tabernakel als auch die beiden daneben stehenden Wangen durch je eine abschließbare Tür von der Rückseite aus bestückt werden. Unterhalb des Tabernakels verbirgt sich hinter der hölzernen Sockelverkleidung ein nachträglich eingebauter Panzertabernakel sowie ein weiteres, in späterer Zeit eingerichtetes Gelass, das mit Stoffen ausgekleidet ist (Abb. 6). Unter diesem befindet sich in einer nischenartigen Aussparung des Sockels das Sacarium – eine 38 Zentimeter breite, 35 Zentimeter lange und 45 Zentimeter tiefe, quaderförmige Aussparung im Fußboden, die mit einer hölzernen, beschlagenen Klappe verschlossen ist (Abb. 7). Sie diente beispielsweise als Auffangbehältnis für verbrauchte Flüssigkeiten, wie Salböle oder das bei der rituellen Händewaschung verwendete Wasser.

Die Mensa des Altars, die nur wenige Zentimeter über den sarkophagförmigen<sup>65</sup> Stipes hinausragt, erreicht der Priester über drei marmorne Stufen, die auf Gehrung verlegt sind und die vorderen drei Seiten des Stipes umgeben. Kennzeichnend ist, dass die Mensa auf gleicher Höhe mit dem vergleichsweise hohen Sockel endet, auf den der Postamentverband des Retabels gestellt ist<sup>66</sup>. Durch die tiefen Verkröpfungen der Postamente entsteht eine Nische, die das Tabernakel beherbergt, das größtmöglich dimensioniert ist und die Nische in ihrer gesamten Breite ausfüllt. Der Bereich hinter dem Tabernakel ist nicht verkleidet, damit Licht in den Altarumgang einfallen kann, und die im Tabernakel sowie in den beiden Wangen befindlichen Gelasse von der Rückseite bestückt werden können. Um eine Auflagefläche für den Zierrahmen des über dem Tabernakel positionierten Altargemäldes zu erhalten, ist die Nische durch eine Verlängerung des oberen Postamentgesimses überbrückt. So erstreckt sich das Gesims ununterbrochen von der rechten zur

---

<sup>62</sup> In Wirklichkeit verliert es immer mehr an Tiefe, je weiter es hinter dem Gebälk des Altars verschwindet, und läuft schließlich stufenlos an der Wand aus.

<sup>63</sup> Hierzu zählen beispielsweise Hostienschalen, Kelche, diverse Tücher, Weihrauchfass und -schiffchen, u. v. m.

<sup>64</sup> Heute ist die Nische mit zwei hölzernen Türflügeln verschlossen und dient als Wandschrank, in dem diverse Gegenstände aufbewahrt werden.

<sup>65</sup> Nach der Definition von JOSEPH BRAUN handelt es sich bei einem derartig geformten Stipes um einen sogenannten „Sarkophagaltar“. Über dessen Beschaffenheit, die derjenigen des Schäflarner Altars gleicht, schreibt er: *Die Regel ist, daß er auf einem Sockel ruht, der oft reich profiliert ist. Die Erweiterung des Stipes nach oben erfolgt ... gewöhnlich ... in Gestalt des sog. verkehrt steigenden Karnies* (siehe BRAUN, JOSEPH S.J.: *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 1. Bd., München 1924; S. 244f.). *Da seine ganze Erscheinung allzu gut der Eigenart des späten Barocks [entspreche]..., dürfe man den Sarkophagaltar fast als den Altartypus des Spätbarocks und des Rokoko bezeichnen.* (BRAUN, 1924; S. 240).

<sup>66</sup> Hierbei ist anzumerken, dass derselbe hohe Sockel in gleicher Weise auch an allen Seitenaltären der Kirche unterhalb des darauf gestellten Postaments aufzufinden ist. Ein Grund dafür könnte sein, dass ursprünglich geplant war, den gesamten Sockel der Kirche mit Platten aus Hohenschongauer Marmor zu verkleiden.

linken Chorwand und dient zugleich als Verkleidung für den eingezogenen Bretterboden, der etwa auf gleicher Höhe verläuft. Um einen optischen Übergang zwischen massivem Postament und rückwandloser Nische zu schaffen, ist an der rechten und linken Seite des Rücksprungs direkt unter dem Gesims je eine Volute befestigt.

Parallel zur Sockelzone verläuft oberhalb des Gesimses eine etwa 95 Millimeter hohe Plinthe, auf der die Säulen und Assistenzfiguren sowie zwei geschnitzte Vasen Platz finden. Die vier Säulen des Retabels rahmen das Altargemälde und prägen das Erscheinungsbild des Altares entscheidend. Sie sind paarweise angeordnet und derart gestaffelt, dass die außen liegenden Säulen mitsamt den verkröpften Postamenten und Gebälkstücken nach vorne treten. Hinter den Säulen befindet sich eine Rückwand, die beidseitig durch je zwei Pilaster gegliedert ist. Die Pilaster stehen jedoch nicht, wie meist üblich, direkt hinter den Säulen, sondern sind wenige Zentimeter nach innen versetzt. Betrachtet man den Grundriss des Altars, so stellt man fest, dass die Rückwände mit dem Altarblatt einem Winkel von etwa 110° einschließen. Dies bedingt ein Einschwingen der gesamten Seitenflügel, also der Postamente, der Säulen sowie der Gebälkstücke. Auffällig ist, dass die Kapitelle annähernd parallel zum Altarblatt ausgerichtet sind, wohingegen die Gebälkstücke, wie oben beschrieben, nach vorne eingeschwenkt sind. Aus diesem Grund scheinen die Säulen formell eher zum Gemälde zu gehören, welches sie einrahmen, anstatt sich auf ihr architektonisches Pendant, das von ihnen getragene Gebälk, zu beziehen. Diese Vermutung wird auch durch die oben genannte Tatsache gestützt, dass die Säulen nicht direkt vor den Pilastern der seitlichen Rückwand stehen. Insgesamt wird der Eindruck erweckt, dass die Säulen des Schäftlarners Altars eher von dekorativem anstatt von funktionalem Charakter sind.

Setzt man die Säulen in Relation zu dem, was sie statisch zu tragen haben, so erscheinen sie überdimensioniert. Denn anstelle eines durchgehenden Gebälks sind am Hochaltar zwei einzelne Gebälkstücke verbaut, die auf den Kapitellen der Säulenpaare lasten. Den dazwischen liegenden Raum überbrückt ein Baldachin, der beidseitig auf den Gebälkstücken aufliegt. Entscheidend ist, dass sich das obere Profil des Gebälks nicht am Baldachin fortsetzt, sondern dass vielmehr ein andersartiges Profil gewählt wurde<sup>67</sup>. Da sich der Aufsatz des Retabels zum größten Teil über dem Baldachin befindet, der aufgrund seines andersartigen Profils nicht den Gebälkstücken angehört, erscheint es fast so, als würden auf dem Gebälk lediglich vier Figuren<sup>68</sup> stehen, deren Gewicht auf je einer Säule lastet, zumal der Aufsatz nach hinten gerückt ist. Dadurch wirken die Säulen weniger als architektonisch tragendes Element sondern (zusammen mit den Gebälkstücken) vielmehr als überdimensionierte „Sockel“ für die himmlischen Hauptakteure. Dieser Eindruck wird umso deutlicher, je näher der Betrachter an den Altar herantritt. Denn durch die Verkürzung erscheint der bereits durch zahlreiche Wolken und Putti verdeckte Aufsatz immer kleiner, zumal der Blick auf die große, golden strahlende Gloriole darüber gelenkt wird.

Der Aufsatz selbst ist architektonisch doch vergleichsweise frei geformt. Sowohl Ober- als auch Seitenkanten schwingen kreissegmentartig nach innen, sodass fast keine gerade Linie mehr existiert, und auch die Rückwand ist konkav gewölbt. Die Oberkante des Aufsatzes ist durch ein Profil geschmückt, das zu beiden Seiten in Voluten endet und dadurch in die äußeren Seitenflächen übergeht, da diese über eine Art Kapitell in denselben Voluten auslaufen.

Auffälligstes Merkmal des Altars ist jedoch die weit ausladende Gloriole, deren Strahlenkranz das Gewölbe des Chors schon fast berührt. Als Besonderheit ist die Gloriole nicht flach wie eine Scheibe gearbeitet sondern schwingt mittig konkav zurück. Auf diese Weise fängt sie die auftreffenden Sonnenstrahlen ein, bündelt sie, und hüllt die am Aufsatz stattfindende Szene in himmlisches Licht. Anzunehmen ist, dass der Künstler dabei den natürlichen Einfall des Sonnenlichts berücksichtigt hat: Da dieses durch ein großes Rundfenster von der rechten Seite<sup>69</sup> aus einfällt, ist Gottvater an den rechten Rand des Aufsatzes gerückt und wirft nur wenig Schatten auf den linken, freistehenden Teil der gewölbten Gloriole.

---

<sup>67</sup> Diese Unstimmigkeit wird durch zwei Engel, die an bzw. auf den inneren Kanten der Gebälkstücke platziert sind, kaschiert.

<sup>68</sup> Dies sind von rechts nach links der kleine Engel mit Kreuz, Christus, eine kleiner Putto, der den Vorhang des Baldachins rafft sowie der Engel mit Krone.

<sup>69</sup> Bei der rechten Seite handelt es sich um die Südseite.

## **Ikonographie und Darstellung**

Das ikonographische Programm des Hochaltars lässt sich in drei verschiedene, voneinander unabhängige Einzelthemen unterteilen. Hierbei nimmt das Hauptthema, die Darstellung der Himmelfahrt Mariens, den größten Raum ein, die sich auf dem Altarblatt sowie im Auszug des Bühnenaltars fast wie in einem Theater zu ereignen scheint. Die Szene flankierend stehen die beiden Märtyrer und Kirchenpatrone, der heilige Dionysius sowie die heilige Juliana, die zwischen dem irdischen Betrachter und dem himmlischen Ereignis vermitteln, doch auf den gesamten Altar bezogen eher eine Nebenrolle spielen. Das dritte und ikonographisch komplexeste Thema des Hochaltars ist die allegorische Darstellung der drei christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe, die, mit Szenen aus der Ostergeschichte verquickt, den Tabernakel zieren.

### ***Die Darstellung der Himmelfahrt Mariens***

Das Hochfest Mariä Himmelfahrt wird seit Beginn des 8. Jahrhunderts gefeiert und geht auf die römisch-katholische Glaubenslehre zurück, dass Maria als erster Mensch nach Christus leiblich in den Himmel aufgenommen wurde. Dies wurde erst 1950 durch Papst Pius XII. dogmatisch bestätigt, doch ging die Legende von der Himmelfahrt Mariens schon früh in die Bildtradition ein und wurde ab dem 13. Jahrhundert um die Szene der Marienkrönung erweitert.

Bei CÄSARIUS VON HEISTERBACH heißt es, dass der Leichnam der Gottesmutter in einem strahlenden Lichtkranz, von Engeln getragen, zum Himmel aufgefahren sei.<sup>70</sup> Als Zeugen für das Ereignis werden die Apostel genannt, die am leeren Grab gestanden und das Ereignis beobachtet hätten. Thomas jedoch sei zu spät gekommen und habe, da er das Wunder anzweifelte, den Gürtel Mariens als Bestätigung erhalten.<sup>71</sup>

Am Schäftlarnner Hochaltar ist die Himmelfahrt Mariens in Kombination mit der Aufnahme durch die göttliche Dreifaltigkeit dargestellt. Die Krone, die der rechts auf dem Gebälk kniende Engel auf einem Kissen trägt, lässt ihre Krönung als Himmelskönigin vorausahnen.

Inhaltlich und formell spielt sich das Thema in zwei Zonen ab: in einer „irdischen“ und einer „himmlischen“. Der irdische Bereich entspricht dem Altarblatt, das in eine „greifbare“ Architektur integriert ist, die sich aus zwei Säulenpaaren und dem Gebälk zusammensetzt. Auch die im unteren Bereich des Gemäldes dargestellten Jünger, die vor dem leeren Sarkophag der auffahrenden Muttergottes stehen, sind noch ganz der irdischen Welt verhaftet. Die im Gegensatz zum Altarblatt plastisch ausgearbeiteten Repräsentanten der himmlische Zone sind die göttliche Dreifaltigkeit und eine Schar von Engeln am Aufsatz, der in einer raumgreifenden, goldstrahlenden Gloriole gipfelt und sich zugleich an dieser Stelle aufzulösen scheint. Charakteristisch für diesen überirdischen Bereich ist, dass die dortige Architektur zum größten Teil von zahlreichen Wolken und Engeln verdeckt wird und dadurch in den Hintergrund gedrängt wird. Zudem ordnet sie sich formal unter, da auf eigentümliche Weise am oberen Abschluss des Aufsatzes ein Kreissegment für die Gloriole ausgespart ist, das zugleich als „Thron“ für Gottvater dient.

Auf dem Altarblatt ist der auf Erden stattfindende Teil der Legende dargestellt –die sich vor den Augen der Jünger ereignende Himmelfahrt Mariens. Maria wird auf einer Wolkensäule von Engeln gestützt gen Himmel hinaufgetragen, während sie sehnsüchtig zu ihrem bereits wartenden Sohn aufblickt. Sie ist mit einem rosafarbenen, langen gegürteten Kleid und einem hellblauen Mantel mit Schleier bekleidet. Um ihren leeren Sarkophag stehen die Jünger, die das Geschehen mitverfolgen. Die meisten von ihnen haben ihren Blick erstaunt und verwundert auf Maria gerichtet. Johannes, der links im Bildvordergrund abgebildet ist, weicht erschrocken mit gespreizten Händen einen Schritt zurück. Zwei der Jünger ziehen das Grabtuch zur Seite, sodass ein anderer, der gerade erst herbeigestürzt zu sein scheint, ungehinderte Sicht in den leeren Sarkophag hat. Bei diesem Jünger handelt es sich wahrscheinlich um Thomas, der zu spät zum Ort des Geschehens kam und deshalb an der Wahrhaftigkeit des Wunders zweifelte. Neben den

<sup>70</sup> Die Überlieferung von Cäsarius von Heisterbach ist die älteste bekannte Schilderung der Legende und wurde 1216 verfasst.

<sup>71</sup> Siehe [http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria\\_Assunta.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Assunta.html), Stand 08.01.2009.

Jüngern sind links im Bildvordergrund die Rückenfiguren einer Frau und eines Kindes zu sehen, die das Geschehen mitbezeugen und den Betrachter ins Ereignis einbeziehen.

In der oberen, himmlischen Sphäre des Altars ist in plastischer Weise die göttliche Dreifaltigkeit dargestellt. Gottvater, Christus und der Heilige Geist befinden sich inmitten von zahlreichen Wolken und sind von einer großen Schar an Engeln umgeben. Von diesen sind die Puttenköpfe sowie ein kleiner Engel kreisförmig an den Strahlen der großen, goldenen Gloriole angeordnet, welche die Dreifaltigkeit gleich einer leuchtenden Sonne in eine himmlische Lichtaura hüllt. Im Zentrum dieser Gloriole schwebt der Heilige Geist, als Taube verkörpert, dargestellt, die mit weit ausgebreiteten Flügeln nahe der rechten Hand Gottvaters schwebt. Christus, der rechts von Gottvater steht, scheint gerade erst an den Rand des Gebälks getreten zu sein, um Maria zu empfangen, die ihm mit weit ausgebreiteten Armen von Engeln entgegen getragen wird. Sein dynamisch bewegter Körper ist in einen langen mantelähnlichen Umhang gehüllt, den er im Schreiten mit der linken Hand rafft, während er erwartungsvoll nach unten zu seiner Mutter blickt. Das Attribut des Gottessohnes, ein Kreuz mit Titulus und Nägeln, wird von einem Engel gehalten, der am äußeren Rand des Gebälks sitzt. Gottvater thront rechts von Christus erhöht auf dem Aufsatz. Er sitzt jedoch nicht mittig sondern nach rechts versetzt auf der gerundeten Kante des Aufsatzes und wird von einem Engel zu seinen Füßen gestützt. Als Zeichen seiner Macht hält er ein Zepter in der Rechten während ihm die Weltkugel wie ein Schemel zu Füßen liegt. Auffällig ist, dass Gottvater an der intimen Begegnung zwischen Mutter und Sohn keinen Anteil nimmt und sich vielmehr von Christus abwendet. Grund dafür ist, dass er die bevorstehende Krönung Mariens vorzubereiten scheint. So ist sein Blick auf einen Engel konzentriert, der links außen auf dem Gebälk kniet und ein Kissen mit einer darauf gebetteten Krone in den Händen trägt. Mimik und Gestik beider Figuren lassen vermuten, dass Gottvater dem Engel befiehlt, die Krone herbei zu bringen, um Maria gleich nach ihrer Aufnahme in den Himmel zu krönen.

Auszeichnend für den Schäftlarn Hochaltar ist die virtuose Umsetzung des ikonographischen Themas, was besonders im Vergleich mit dem 1745 entstandenen Fürstenzeller Hochaltar von Straub deutlich wird (vgl. Abb. 8). Dieser inszeniert die Himmelfahrt Mariens auf sehr ähnliche Weise und könnte als Vorbild für den sechs Jahre später entstandenen Schäftlarn Altar gedient haben. Auch in Fürstenzell ist der „irdische“ Teil der Legende, die zum Himmel auffahrende Muttergottes und die Apostel vor dem leeren Grab, auf dem Altarblatt dargestellt. Im himmlischen Part des Altares ist ebenso wie in Schäftlarn die Dreifaltigkeit als plastische Gruppe vor einer Gloriole ausgearbeitet, und auch hier nimmt Christus persönlich seine Mutter in den Himmel auf. Kennzeichnend für Schäftlarn ist jedoch, dass die Grenzen zwischen der himmlischen und der irdischen Zone, obwohl eindeutig vorhanden, erheblich stärker verschliffen sind als in Fürstenzell. Diese Verbindung beider Sphären erfolgt sowohl darstellerisch als auch kompositionell und konstruktiv. In Fürstenzell ist das beide Zonen trennende Gebälk durchgehend gebildet, was der üblichen Altarbaupraxis entspricht, und nur durch eine mittig positionierte Schriftkartusche unterbrochen. In Schäftlarn hingegen ist kein durchgehendes Gebälk vorhanden. Der Baldachin ist lediglich auf die Gebälkstücke rechts und links aufgesetzt und zudem noch anders profiliert als diese. Um diesen „Mangel“ zu kaschieren, werden an den Schnittstellen zwei zusätzliche Figuren eingeführt: ein kleiner Engel, der den Vorhang des Baldachins unter sichtlich großen Mühen derart rafft, dass der Bausch den Übergang verdeckt, sowie ein weiterer Engel, der die Wolke zu Füßen Christi trägt. Doch die drei zugefügten Elemente, nämlich Wolke, Engel und Vorhang „verschleiern“ nicht nur, sondern verbinden vielmehr die beiden Zonen miteinander. So scheint der linke Engel Christus auf der Wolke seiner Mutter entgegen zu tragen, zumal er sich Maria zugewandt hat, und der Vorhang erstreckt sich mitsamt dem rechten raffenden Putto nicht nur über beide Ebenen, sondern lenkt auch den Blick des Betrachters entlang der großen Kompositionslinie. Diese zieht sich von Johannes unten links im Altargemälde über die Wolkensäule und die schwebenden Engel zu Maria selbst, vermittelt durch den linken Engel zu deren Sohn, Christus, und weiter über den Heiligen Geist bis hin zu Gottvater<sup>72</sup>. Als sich nach oben hin verbreiternde Serpentine durchdringt sie gleichermaßen irdische wie himmlische Zone und dynamisiert das ganzheitlich auf den gesamten Altar verteilte Geschehen.

Bezieht man alle Engel und Wolken als zwischen den Hauptakteuren vermittelnde Elemente mit ein, so kann man sogar eine chronologisch korrekte Handlungslinie ablesen, die sich über den

---

<sup>72</sup> Vgl. hierzu auch STEINER 1974, S.95.

gesamten Bühnenaltar erstreckt und der Kompositionslinie folgt. Diese wird hierfür weiter ergänzt von Gottvater über den stützenden Engel und den Vorhang raffenden Putto bis hin zu dem knienden Engel links, der die Krone trägt. Dadurch ergibt sich folgende Handlungsabfolge: Himmelfahrt Mariens, Aufnahme in den Himmel und zuletzt die Marienkrönung.

Entscheidend ist auch, auf welche Weise die göttliche Dreifaltigkeit dargestellt wird. In Fürstenzell sind Christus und Gottvater vergleichsweise nah zusammengerückt und ihre Körper wenden sich einander zu. Da sich der Altar stärker als in Schäftlarn in die Vertikale ausdehnt, sind Altarblatt und Aufsatzgruppe und damit Christus und Maria weiter voneinander entfernt. Aus diesen Gründen *gemahnen sie an herkömmliche Aufsatzgruppen der Dreifaltigkeit, ohne Aktivierung der Empfangsszene*. Christus, der erhöht auf einer Wolke über dem Gebälk steht, ist fast lotrecht über Maria positioniert, sodass *sein schräg nach unten gerichteter Begrüßungsgestus wenig überzeugt. Nur angedeutet ist die Verbindung zwischen Figur und Gemälde*.<sup>73</sup> In Schäftlarn hingegen ist Christus weiter an den Rand der Gloriolen hinausgerückt und auf das Gebälk hinab gestellt. Dadurch ist der Abstand zwischen ihm und Maria etwa genauso groß wie derjenige hin zu Gottvater. Auch wendet sich Gottvater von Christus ab und dem knienden Engel zu, der die Krone für Maria herbei getragen hat. Dies führt zu einer Schwächung des Zusammenhalts innerhalb der göttlichen Dreifaltigkeit. Christus ist losgelöst für die Begegnung mit seiner Mutter, und er hat dadurch, dass sein Kreuz im Gegensatz zu Fürstenzell von einem Engel gehalten wird, beide Hände frei, um Maria mit offenen Armen zu empfangen. All dies führt dazu, dass am Schäftlarn Altar die Aufnahme Mariens in den Himmel authentischer wirkt, was die Zusammengehörigkeit von Altargemälde und plastischer Aufsatzgruppe stärkt. Und nicht zuletzt findet sich in Schäftlarn ein weiteres Detail, das diese untrennbare Einheit zum Ausdruck bringt: alle drei Hauptakteure, also Gottvater, Christus und Maria, werden von Engeln getragen bzw. gestützt und sind damit in gewisser Weise optisch miteinander verbunden.

Zusammenfassend darf gesagt werden, dass am Schäftlarn Hochaltar eine Einheit von Malerei und Plastik erreicht wurde, die auch unter den Altären Straubs ihresgleichen sucht.

### ***Die beiden Assistenzfiguren***

Rechts und links der Säulen, oberhalb der Portale des Chorumgangs, stehen die Figuren der beiden Kirchenpatrone, Dionysius und Juliana. Über den beiden Heiligen schwebt jeweils ein kleiner Putto, der einen Palmwedel in der Hand hält, durch den die Kirchenpatrone als Märtyrer gekennzeichnet werden.

Der heilige Dionysius von Paris ist auf der linken Seite des Altares dargestellt. Der Legende nach sandte ihn Papst Fabian um 250 n. Chr. zusammen mit sechs anderen Bischöfen als Missionar nach Gallien, woraufhin er von Papst Clemens I. zum ersten Bischof von Paris ernannt wurde<sup>74</sup>. Dort gründete er eine Kirche, predigte und bekehrte viele zum christlichen Glauben. Gemäß der Heiligenlegende, die Hieronymus um 600 nach Christus verfasste, wurde Dionysius mit seinen beiden Gefährten Rusticus und Eleutherius um das dritte Viertel des 3. Jahrhunderts vor den Toren von Paris am Montmartre enthauptet und die Körper der Märtyrer in die Seine geworfen. Daraufhin habe eine fromme Frau namens Catula die Leichname geborgen und begraben. Über dem Grab des Heiligen habe sie später eine Kapelle erbaut, an deren Stelle später die Abtei St. Denis errichtet wurde.<sup>75</sup> Eine später unter Abt Fulrad entstandene Version der Legende setzt Dionysius von Paris mit Dionysius Areopagita gleich, der im 1. Jahrhundert gelebt hat und als Schüler des Apostels Paulus zum ersten Bischof von Athen geweiht wurde. Auch erscheint dort erstmals die Erzählung, dass Dionysius nach seiner Enthauptung aufgestanden sei, um, seinen Kopf in den Händen tragend, zu seiner Begräbnisstätte zu schreiten. Im 15. Jahrhundert wurde Dionysius unter die Vierzehn Nothelfer aufgenommen und, da er enthauptet wurde, vor allem gegen Kopfschmerzen und seelische bzw. psychische Leiden angerufen.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Die vorausgegangenen Zitate beziehen sich auf STEINER 1974, S.98.

<sup>74</sup> Dieser Teil der Legende stammt aus der ursprünglichen Fassung seiner Leidensgeschichte, die im 6.Jh. entstanden ist. Vgl. [http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Dionysius\\_von\\_Paris.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Dionysius_von_Paris.html), Stand: 08.01.2009.

<sup>75</sup> siehe *Stadlers Vollständiges Heiligenlexikon* unter [http://www.heiligenlexikon.de/Stadler/Dionysius\\_von\\_Paris.html](http://www.heiligenlexikon.de/Stadler/Dionysius_von_Paris.html), Stand: 08.01.2009.

<sup>76</sup> vgl. [http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Dionysius\\_von\\_Paris.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Dionysius_von_Paris.html), Stand: 08.01.2009.

Am Schäftlerner Hochaltar ist der Heilige seinem Stand gemäß in bischöflichem Ornat dargestellt. Über einer langen, schlichten Albe trägt er eine reich verzierte Dalmatik mit Fransensaum und ein Pluviale mit aufwändig gestalteter Schließe, das mit einer breiten Borte eingesäumt ist. Mitra, Stab, Pontifikalschuhe und -handschuhe zeichnen ihn als Bischof aus. Während er den Bischofsstab in der rechten Hand hält, trägt er ein Buch in seiner Linken, auf dem in Anlehnung an die Heiligenlegende das abgeschlagene Haupt ruht. Dabei scheint der vom Körper abgetrennte Kopf so schwer zu lasten, dass sich das Buch unter dem Gewicht ein wenig durchbiegt. Die Figur selbst steht im Kontrapost, wodurch eine S-förmige Haltung des Körper zustande kommt. Dabei ist der Kopf des Heiligen Dionysius entsprechend der gedrehten Silhouette nach links gewendet und leicht nach unten geneigt.

Ihm gegenüber, auf der rechten Seite des Altares ist die heilige Juliana von Nikomedien dargestellt. Der Legende nach wurde sie Ende des 3. Jahrhunderts in Nikomedien, dem heutigen İzmit in der Türkei geboren.<sup>77</sup> Als christliche Jungfrau verweigerte sie dem Präfekten der Stadt, Eleusius, die Heirat, da er nicht bereit war, auf ihren Willen zum Christentum zu konvertieren. Daraufhin wurde Juliana auf vielerlei grausame Art gefoltert und in den Kerker geworfen. Dort erschien ihr der Teufel in Gestalt eines Engels, der sie zur Beendigung ihres Martyriums durch das Bekenntnis zum heidnischen Glauben überreden wollte. Sie aber erkannte die Täuschung durch eine himmlische Stimme und schlug den Teufel mit den Ketten, mit denen sie gefesselt war. Schließlich legte sie dem Teufel selbst ihre Fesseln an und ertränkte ihn, als sie aus dem Gefängnis geholt worden war, auf dem Marktplatz in der Latrine.<sup>78</sup> Nach allerlei überstandener Marter wurde sie schließlich enthauptet<sup>79</sup>. Die Verehrung der Heiligen Juliana erfolgte zunächst in Neapel im 6. Jahrhundert, doch schon bald breitete sich der Kult auf viele Städte in Italien, Spanien, England und die Niederlande aus. Das Patrozinium der heiligen Juliana für das Kloster Schäftlarn hängt wahrscheinlich mit der Umwandlung der ehemaligen Benediktinerabtei in ein Prämonstraten-serkloster im Jahre 1140 zusammen, da Juliana wohl als Patronin für das Frauenkonvent ausgewählt worden war.<sup>80</sup>

Am Schäftlerner Hochaltar ist Juliana im modischen, prunkvollem Gewand einer Adligen dargestellt. Ihr langärmliges Kleid scheint aus kostbaren Stoffen gearbeitet und mit Goldborten verziert zu sein. Es setzt sich aus einem bodenlangen Unterkleid und einem knielangen Oberkleid mit Mieder zusammen, über dem sie einen Mantel trägt. Ihren Hals ziert eine Kette, die möglicherweise auf ihre vornehme Herkunft verweist. Die Krone auf ihrem Haupt und ihr langes, unbedecktes Haar zeichnen sie als Jungfrau aus. Mit ihrer linken Hand berührt sie ein Schwert, das auf ihren Tod durch Enthauptung verweist. Zu ihren Füßen sitzt als weiteres Attribut ein Drache, der mit Ketten gefesselt ist und den in der Legende erwähnten Teufel verkörpert. Auch Juliana steht im Kontrapost mit S-förmig geschwungenem Körper, doch hat sie ihren Blick im Gegensatz zu Dionysius gläubig und hoffnungsvoll nach oben erhoben.

### ***Das ikonographische Programm des Tabernakels***

Am Tabernakel werden die drei christliche Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe vergegenwärtigt (Abb. 9). Diese sind jedoch nicht für sich allein dargestellt, sondern ikonologisch mit dem Opfertod Christi für die Menschheit und der daraus resultierenden Heilsgeschichte verwoben, was den Bezug zum Tabernakel als Aufbewahrungsort des „Corpus Christi“ herstellt. Die Verknüpfung beider Themen erfolgt durch die Allegorie der Liebe: Im Gegensatz zu „Glaube“ und „Hoffnung“, die durch zwei Frauengestalten personifiziert werden, ist die Liebe verbildlicht durch ein Osterlamm, das auf einem Buch mit sieben Siegeln sitzt und von zwei Putten umgeben ist.

Die Tugenden sind in Form eines Dreiecks angeordnet, in dessen Mitte die drehbare Expositionsniische mit dem Allerheiligsten eingelassen ist. Sie ist halbrund eingetieft und mit einem Relief geschmückt, welches das Emmausmahl dargestellt. Vor dem Relief steht ein vollplastisch ausgearbeitetes Altarkruzifix. Unterhalb der Expositionsniische befindet sich ein

<sup>77</sup> nach [http://www.heiligenlexikon.de/Biographien/Juliana\\_von\\_Nikomedien.html](http://www.heiligenlexikon.de/Biographien/Juliana_von_Nikomedien.html), (Stand 08.01.2009).

<sup>78</sup> Nach ROSENFELD, HELMUT unter [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl) (Stand 03.06.2008).

<sup>79</sup> vgl. [http://www.heiligenlexikon.de/Biographien/Juliana\\_von\\_Nikomedien.html](http://www.heiligenlexikon.de/Biographien/Juliana_von_Nikomedien.html), (Stand 08.01.2009).

<sup>80</sup> Siehe ROSENFELD, HELMUT unter [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl) (Stand 03.06.2008).

zweites Geß zur Aufbewahrung der Hostien für die Kommunion. Es ist mit Flügeltüren verschlossen, auf denen mittig eine Sonne abgebildet ist. Die Seitenflächen des Tabernakelgehäuses sind mit Schnitzereien verziert, die Weinranken und Blüten zeigen, was erneut auf Christus verweist.<sup>81</sup>

### *Die drei christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe*

Die drei Tugenden Glaube (Fides), Hoffnung (Spes) und Liebe (Caritas) sind im ersten Brief des Apostels Paulus an die Korinther erwähnt und wurden von Papst Gregor dem Großen den sogenannten vier Kardinaltugenden, der Mäßigkeit (Temperantia), Klugheit (Prudentia), Gerechtigkeit (Justitia) und des Starkmuts (Fortitudo) beigelegt.<sup>82</sup> Paulus führt alle drei Tugenden in einem Satz auf, weist jedoch der Liebe den höchsten Rang zu.<sup>83</sup> Demgemäß befindet sich die „Liebe“ an der oberen Spitze des Dreiecks der Tugenden, oberhalb des Tabernakels. Zudem wird auf diese Weise auch die Symmetrie gewahrt, da die beiden anderen Tugenden, die durch weibliche Allegorien verkörpert werden, rechts und links neben dem Tabernakel aufgestellt sind.

Die Personifizierung der Tugend der Liebe erfolgt durch ein Lamm, das mit einer Fahne gekennzeichnet ist. Es symbolisiert Christus, der zur Erlösung der Menschheit gemäß der Bibel *wie ein Schaf zur Schlachtbank geführt* wurde<sup>84</sup> und von den Toten auferstanden ist, wobei die Fahne den Sieg des Messias über den Tod verdeutlicht. Im klaglosen Opfertod wird sowohl die Liebe Gottvaters als auch die Zuneigung Christi zu den Menschen offenbar. So habe Gott laut Paulus *seinen eigenen Sohn nicht verschont, sondern für uns alle dahingegeben*<sup>85</sup>. Daher fordert Paulus seine Gemeinde in einem Brief wie folgt auf: *Werdet Nachahmer Gottes als geliebte Kinder und wandelt weiterhin in der Liebe, wie auch Christus euch geliebt und sich selbst als eine Opfertgabe und ein Schlachtopfer für Gott für euch dahingegeben hat.*<sup>86</sup>

Diese Ermahnung zur Liebe ist umso dringlicher, als zugleich an das Ende der Welt und das Jüngste Gericht erinnert wird, bei dem die Menschen gemäß ihrem Lebenswandel und ihrer Taten beurteilt werden. Denn das Lamm ist auf einem Buch liegend dargestellt, an dem sieben Siegel befestigt sind, was auf die Offenbarung des Johannes<sup>87</sup> verweist. In dieser wird beschrieben, wie Christus in Gestalt eines geschlachteten Lammes auftritt und eine Buchrolle mit sieben Siegeln aus der Hand des thronenden Gottes empfängt. Denn nur er allein ist dazu fähig, die Siegel zu öffnen, wodurch das Ende der Welt eingeleitet wird. Alle Gläubigen, die in der Prüfung des Jüngsten Gerichts bestehen, haben jedoch Hoffnung auf ewiges Leben, da sich Christus aus Liebe für sie geopfert hat, um sie von Sünde und Tod zu erlösen.<sup>88</sup>

Die „Liebe“ spiegelt sich aber auch in der Haltung und Gestik der beiden kleinen Putti wieder, die sich zu beiden Seiten des Lammes befinden. So hat der linke Putto auf kindhafte Weise beide Ärmchen an den Hals des Lammes gelegt, als wolle er es umarmen, und schmiegt seine Wange beinahe an diejenige des Lammes an. Und obwohl er sich abwendet, hat auch der rechte Putto einen Arm um den Körper des Lammes gelegt. Auf diese Weise machen die beiden Putti die Tugend der Liebe emotional erfahrbar und könnten dem Betrachter als Vorbild und zur Ermutigung dienen, Gottvater aber auch Christus und seinen Nächsten zu lieben. Denn nicht zuletzt hat der rechte Putto seinen Arm an die Stirn gehoben, als würde er den Betrachter im Kirchenraum suchen, um ihn zu dieser Liebe „einzuladen“.

<sup>81</sup> Vgl. SACHS, HANNELORE/BADSTÜBER, ERNST/NEUMANN, HELGA: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, S. 67.

<sup>82</sup> SACHS/BADSTÜBER/NEUMANN, S.342f.

<sup>83</sup> Erster Brief des Apostels Paulus an die Korinther, (1. Kor. 13:13). Zudem ermahnt er die Thessalonicher „besonnen [zu] bleiben, angetan mit dem Brustpanzer des Glaubens und der Liebe und mit dem Helm der Hoffnung auf Rettung“ (1. Thess. 5:8).

<sup>84</sup> Jesaja, (Jes. 53:4-9).

<sup>85</sup> Brief des Apostels Paulus an die Römer, (Rö. 8:32).

<sup>86</sup> Brief des Apostels Paulus an die Epheser, (Eph. 5:1-2).

<sup>87</sup> Siehe hierzu v.a. Off. 5:1 - 6:17.

<sup>88</sup> Siehe Off. 8:13 : *Und einer der Ältesten ergriff das Wort und sprach zu mir: „Wer sind diese, die in die weißen langen Gewänder gehüllt sind, und woher sind sie gekommen?“ ... Und er sprach zu mir: „ Das sind die, die aus der großen Drangsal kommen, und sie haben ihre langen Gewänder gewaschen und sie in dem Blut des Lammes weiß gemacht. ... Sie werden nicht mehr hungern und auch nicht mehr dürsten, noch wird die Sonne auf sie niederbrennen, noch irgendeine sengende Hitze, weil das Lamm [gemeint ist Christus], das inmitten des Thrones ist, sie hüten und sie zu Wasserquellen des Lebens leiten wird.“*



Links neben der Expositionsniſche iſt die Allegorie des Glaubens in Geſtalt einer Frau dargeſtellt. Dieſe ſteht im Profil zum Betrachter und iſt mit einer langen gegürteten Tunika ſowie einem Schleier bekleidet, der das geſamte Haar bedeckt und bis zur Hüfte hinabreicht. Als Attribut hält ſie ein Kreuz in beiden Händen, das ſie mit andächtig konzentriertem Blick feſt umfaſſt. In dieſer anbetenden Verſenkung iſt ihr Oberkörper langgeſtreckt nach vorne geneigt. Um dennoch das Gleichgewicht halten zu können, ſtützt ſich die Figur auf den davor ſtehenden, mit Voluten und Rocailleornamenten geſchmückten Sockel. Dadurch nimmt ihr Körper eine Art Gebetshaltung wie in einer Chorbank ein, obwohl die Frauengeſtalt nicht kniend, ſondern ſtehend mit leicht eingeknicktem Bein dargeſtellt iſt.

Ihr gegenüber, auf der rechten Seite des Tabernakels, iſt die Allegorie der Hoffnung dargeſtellt. Auch dieſe iſt durch eine Frauengeſtalt perſonifiziert, die jedoch im Gegenſatz zum „Glauben“ frontal zum Betrachter ſteht. Sie iſt mit einer langen Tunika bekleidet, die von dem darüber liegenden Mantel faſt vollſtändig bedeckt iſt. Auch ſie trägt einen Schleier, doch iſt im Unterſchied zur Allegorie des Glaubens ein großer Teil ihres Haares ſichtbar. Ihr Attribut, einen Anker, hält ſie in der linken Hand, während ſie ihre Rechte an die Bruſt gelegt hat und mit hoffnungsvollem Blick zum Himmel blickt. Dabei ſtützt ſie ſich mit dem Ellebogen ſeitlich auf den neben ihr ſtehenden Sockel auf, wodurch ihr Körper eine S-förmige Haltung einnimmt.

Wie bei den beiden Putti der allegoriſch dargeſtellten „Liebe“ drückt ſich das Dargeſtellte, der „Glaube“ bzw. die „Hoffnung“, ebenfalls in der Körperhaltung und Mimik der jeweiligen Figur aus. Hierdurch kann der Betrachter den Vorgang des tiefen, andächtigen Glaubens ſowie der unerschütterlichen Hoffnung unmittelbar erfahren und dieſe eigentlich abſtrakten Begriffe emotional nachvollziehen.

Wie ſehr ſich gerade in Schäftlarn die ſcheinbar tatsächliche „Verkörperung“ der Tugenden in Geſtik und Mimik der allegoriſchen Geſtalten ausdrückt, iſt beſonders im Vergleich mit den themengleichen Tabernakeln in Diessen (1742), Polling (1763) und Eſchenlohe (1774) zu erkennen (Abb. 10- 12). Denn ohne die kennzeichnenden Attribute würde man den dortigen Allegorien im Gegenſatz zu Schäftlarn nur ſchwerlich ihre Identität zuordnen können. Beſonders extrem fällt dieſes bei der ſpäteſten Umſetzung des Themas in Eſchenlohe auf. Dort ſind die beiden weiblichen Allegorien zwar ſtark bewegt, doch nimmt die Geſtik keinen Bezug mehr auf das Attribut und iſt nicht mehr auf die authentische Verkörperung der Tugend hin ausgerichtet.

Ein weiterer Unterſchied beſteht auch in der Funktion der Putti, die der Allegorie der Liebe zugeordnet ſind. In Schäftlarn wollen ſie das Opferlamm liebkoſen, wohingegen ſie es in Eſchenlohe verherrlichend anbeten.

### *Das Emmausmahl*

In der Expositionsniſche des Tabernakels iſt unter einem Baldachin das Emmausmahl in Form eines Reliefs abgebildet (Abb. 13). Die dargeſtellte Szene bezieht ſich auf die Schilderung im Lukasevangelium<sup>89</sup>, daſs zwei der zwölf Jünger nach dem Tod Chriſti und dem Verſchwinden ſeines Leichnams nach Emmaus, einem Dorf nahe Jeruſalem, gingen. Auf dem Weg dorthin begegneten ſie einem Mann, mit dem ſie über die vorgefallenen Ereigniſſe ſprachen und den ſie ſchließlich zum Eſſen einluden. Als dieſer beim Mahl das Brot nahm, ſegnete, brach und es ihnen reichte, erkannten ſie in ihm ihren auferſtandenen Herrn.

Dieſer Moment des Erkennens iſt auf dem Tabernakel feſtgehalten. Entſcheidend iſt hierbei, daſs die Szene nicht in ein hiſtoriſch korrektes Interieur, ſondern in einen Raum mit zeitgenöſſiſcher Architektur eingegliedert iſt, was man am Portal auf der rechten Seite ſowie am ovalen Fenſter im Hintergrund erkennen kann. Anſtelle einer Decke wölbt ſich über den Raum ein Baldachin, der ſich formal auf denjenigen des Tabernakelgehäuses bezieht, was die Niſche tiefer und räumlicher erſcheinen läſſt. Auf dem Baldachin iſt eine Sonne dargeſtellt, die derjenigen auf dem unteren Geſaſs ähnelt. Eine Kerze, die durch einen Leuchter an der rechten Wand befeſtigt iſt, erhellt die Szene und könnte zuſammen mit der Sonne auf dem Baldachin die „Erleuchtung“ der beiden Jünger beim Erkennen ihres Herrn bildhaft zum Ausdruck bringen.

Chriſtus, der durch einen Nimbus gekennzeichnet iſt, ſitzt an der einen Seite eines gedeckten Tiſches, frontal zum Betrachter gerichtet. Die beiden Jünger haben die Plätze rechts und links von

<sup>89</sup> Vgl. Lk. 24:13-35.

ihm eingenommen, sodass sie im Profil zu sehen sind. Auf dem Tisch erkennt man einen Teller sowie einen Becher, vor dem Tisch steht eine Amphore. Christus hat den Laib Brot vom Teller genommen und in zwei Teile gebrochen, sodass er je eine Hälfte in jeder Hand hält. Noch bevor er die Brotstücke verteilt hat, wird den Jüngern offenbar, wen sie vor sich haben. An ihren Gebärden ist dieser überraschende Moment ablesbar: Der rechte Jünger hat beide Hände erschrocken empor gerissen, während er Christus fassungslos fixiert, und sein rechtes Bein ist angewinkelt, als wolle er aufspringen. Der linke Jünger hingegen reagiert vollkommen anders. Demütig hat er die rechte Hand an seine Brust gelegt, als er Christus mit schräg geneigtem Haupt anblickt. Diese treue Ergebenheit, die aus seiner Gestik abzulesen ist, wird durch die leicht gebeugte Körperhaltung noch unterstrichen. An der Art und Weise, wie sich Christus und der linke Jünger ansehen, wird deutlich, welche tiefe Zuneigung zwischen den beiden besteht – und in gewissem Sinne zeigt sich darin auch seine Liebe zu den Jüngern, die er bald verlassen wird. Das auf der Expositionsniische des Tabernakels dargestellte Thema nimmt folglich direkten Bezug auf die Mahlgemeinschaft Christi mit den Jüngern und das vertraute Brotbrechen, denn nicht zuletzt daran erkannten die Jünger in Emmaus den Auferstandenen.<sup>90</sup> Durch diesen Zusammenhang wird auch der thematische Bogen zur Funktion des Tabernakels als Aufbewahrungsort für das Allerheiligste, den „Leib Christi“, gespannt. Denn in jeder Messfeier wird während der Wandlung mit Hostien aus dem Tabernakel und mit Wein des letzten Abendmahls gedacht.<sup>91</sup>

#### 4 Konstruktion und Holzbearbeitung

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird insbesondere die Holzkonstruktion des Schäftlarners Hochaltars analysiert, die Rückschlüsse auf die Arbeitsweise von Kistler und Künstler zulässt. Während der Untersuchung war von großem Vorteil, dass das Retabel vollständig eingerüstet und dadurch gut zugänglich war. So konnte nicht nur die Vorderseite, sondern auch große Teile der Rückseite erreicht, begutachtet und zeichnerisch erfasst werden.

Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit war das Vermessen des Altars, das in Kombination mit der äußerlichen Betrachtung wichtige Erkenntnisse hinsichtlich des konstruktiven Aufbaus lieferte. Die Vermessung erfolgte von Hand mithilfe von Loten und Meterstab.<sup>92</sup> Die dabei gewonnenen Maße wurden in maßstabsgetreue Skizzen eingetragen und für die Gesamtansichten in CAD-Zeichnungen zusammengeführt. Von den Aufsichten, Querschnitten und Profilen wurden Handzeichnungen im Maßstab 1:10 bzw. 1:2 angefertigt.

In den folgenden Textabschnitten wird die konstruktive Zusammensetzung der einzelnen Bauteile beschrieben. Begleitend sei auf die angefertigten Zeichnungen verwiesen, die der Veranschaulichung der im Text getroffenen Aussagen dienen und maßgeblich zum genaueren Verständnis der Holzkonstruktion beigetragen haben.

---

<sup>90</sup> Nach Lukas 24:30-35 heißt es: *Und als er mit ihnen beim Mahl lag, nahm er das Brot, segnete es, brach es und begann es ihnen zu reichen. Dabei wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie erkannten ihn.* Und als sie nach Jerusalem zurückgekehrt waren *erzählten sie selbst, was auf dem Weg geschehen war und wie er von ihnen am Brotbrechen erkannt wurde.*

<sup>91</sup> Hierdurch wird ikonographisch auch das Altarkruzifix miteinbezogen, da es während der Wandlung heißt: *Denn in der Nacht, da er verraten wurde und sich aus freiem Willen dem Leiden unterwarf, nahm er das Brot, brach es, reichte es seinen Jüngern und sprach: Dies ist mein Leib, der für euch und für alle geopfert wurde zur Vergebung der Sünden. Tut dies zu meinem Gedächtnis.*

<sup>92</sup> Ein entscheidender Nachteil dieser Methode ist, dass die Messgenauigkeit mit zunehmender Entfernung zum Lot abnimmt, sodass ein verformungsgerechtes Aufmaß nur durch Abhängen einer Vielzahl an Loten hätte erstellt werden können. Zudem kam erschwerend hinzu, dass es nicht möglich war, Lote über alle Gerüstetagen hinweg zu hängen, was eine entscheidende potentielle Fehlerquelle darstellt. Ziel der Arbeit konnte folglich nicht die Erstellung eines verformungsgerechten Aufmaßes sein, da die dadurch gewonnene Genauigkeit in keinem Verhältnis zum Aufwand gestanden hätte. Dennoch wurden keine „Schemazeichnungen“ erstellt, sondern vielmehr alle sicht- und messbaren Verformungen in die Zeichnung übernommen.

## Konstruktion

### *Sockel, Stipes und Mensa*

Die tragende „Basis“ des Retabels ist ein halbkreisförmiger Unterbau, der sich östlich an den Stipes mit aufliegender Mensa anschließt und im folgenden als „Sockel“ bezeichnet wird.<sup>93</sup> Da die beiden äußeren Säulen des Retabels ein wenig nach vorne gerückt sind, ist auch der Sockel an diesen Stellen nach vorne gezogen, so dass er den hinteren Bereich des Altartisches umschließt. Diesem Unterbau gehören auch die beiden seitlich davon gelegenen kleinen Sockel an, die zwar separiert an den Außenwänden des Chores stehen, doch über Bogendurchgänge mit dem restlichen Unterbau verbunden sind.

Der gesamte Sockel endet auf gleicher Höhe wie die Oberkante der Mensa und besteht aus Ziegelmauerwerk, das an den vorderseitig einzusehenden Bereichen mit Platten aus bräunlich grauem, marmorartigem Gestein verkleidet ist.<sup>94</sup> Hierbei sind die einzelnen stumpf aneinander gefügten Steinplatten dem Mauerwerk derart vorgeblendet, dass die Platten der Frontseite den dahinter liegenden Stoß verdecken. Auf der Rückseite des Altars sind die Ziegel entweder verputzt oder, hinter dem Tabernakel, mit Holzbrettern verkleidet. Klappt man eines dieser Bretter zur Seite<sup>95</sup>, so erkennt man, dass sich gangartige Aussparungen innerhalb des Ziegelmauerwerks befinden, die eine Belüftung von Sockel und Stipes ermöglichen (Abb. 14). Zudem ist mittig auf der Rückseite eine rundbogenförmige Nische aus dem Sockel ausgespart, unter der sich das Sacarium befindet.

Ebenso wie der Sockel besteht wahrscheinlich auch der Stipes aus Ziegelmauerwerk<sup>96</sup>, das mit profilierten Marmorplatten verkleidet ist. Die Stipesverkleidung ist sarkophagartig geformt, wobei der Sockel aus einer hellrosafarbenen, der „Sarkophag“ dagegen aus einer roten Marmorart gefertigt wurde. Mit Ausnahme der Front wurde für jede Seite je eine Marmorplatte verwendet, die stumpf an die benachbarte Platte angesetzt wurde. Dabei achtete man darauf, dass die Stöße nur von der Seite aus, nicht aber von vorne zu erkennen sind. Die Frontplatte der Stipesverkleidung setzt sich sowohl am Sockel als auch am Sarkophag aus jeweils zwei spiegelsymmetrisch gearbeiteten Werkstücken zusammen, die in der Mitte durch ein Kreuz und an den Seiten durch Akanthusblätter geschmückt ist.

Die aufliegende Mensa ist profiliert und ragt über den Stipes hinaus. Sie setzt sich aus profilierten Leisten aus rotem Marmor, die rahmenartig am Außenrand des Stipes verlaufen, und dazwischen gelegten Steinquadern zusammen, die bündig mit ihrer Rahmung abschließen. In der Mitte der Mensa befindet sich das Sepulcrum, das von einer massiven Steinplatte verschlossen ist. Diese ist etwa 59 Zentimeter breit und endet unter dem unteren Gelass des Tabernakels.

Altartisch und Tabernakel sind über einen dreistufigen Antritt aus rotem Marmor zu erreichen. Die einzelnen Marmorplatten, die den gesamten Sockel des Stipes umgeben, sind an den Vorderkanten abgerundet und auf Gehrung verlegt. Das Tabernakel selbst steht nur zu einem kleinen Teil auf der Mensa und ist vielmehr nach hinten auf den Unterbau gerückt. Dadurch füllt es den Platz zwischen den Postamenten aus, die wie der Sockel und die darauf stehenden Säulen verkröpft sind und eine Nische für das Tabernakel ausbilden.

---

<sup>93</sup> Der Unterbau ist direkt hinter dem Altartisch platziert. Seine halbrunde Form ergibt sich deshalb, weil sich zwischen dem Unterbau und der halbrunden Chorapsis ein Umgang befindet, der bequem zu begehen sein sollte.

<sup>94</sup> Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Günther Grundmann handelt es sich hierbei um einen rötlich-grauen Korallenkalkstein. Da, wie in den Archivalien erwähnt, ursprünglich geplant war, den gesamten Sockel der Klosterkirche mit „Hohenschongauer Marmor“ zu verkleiden, könnten die Platten am Sockel des Altars aus ebendiesem Material bestehen. Auffällig ist, dass die Steinplatten an den innen liegenden Sockeln lediglich eine Stärke von 58 Millimetern, an den äußeren kleinen Sockeln hingegen eine Stärke von 80 Millimetern besitzen.

<sup>95</sup> Genau mittig hinter dem Tabernakel ist ein Brett in „Türangeln“ eingehängt und kann zur Seite geklappt werden.

<sup>96</sup> Die Unterkonstruktion des Stipes kann nicht eingesehen werden.

## ***Postamentverbände***

Auf dem massiven Sockel stehen die beiden Postamentverbände, die sich je aus zwei Postamenten sowie dem seitlich anschließenden Bogendurchgang zusammensetzen. Oberhalb der Postamente befinden sich die Säulen, die das Gebälk tragen; über den konvex gewölbten Bogendurchgängen sind die beiden Assistenzfiguren platziert. Die Anordnung der Postamente orientiert sich an Stellung und Verlauf des Sockels, weshalb das äußere Postament wie auch die obenauf stehende Säule um etwa 42 Zentimeter nach vorne gerückt ist. Beide Postamentverbände sind durch die durchgehende Profilleiste des oberen Gesimses miteinander verbunden, an der zwei große Voluten befestigt sind .

Die Postamente ruhen auf einer etwa 25 Zentimeter hohen Plinthe, die annähernd passgenau<sup>97</sup> auf dem Sockel aufsitzt, und setzen sich entsprechend dem klassischen Schema aus einer profilierten Basis, dem darauf stehenden Würfel und einem nach oben hin abschließenden Gesims zusammen (vgl. Zeichnung 5).

Die Außenseiten der Würfel sowie der seitlichen Stützen an den Bogendurchgängen sind nicht vollkommen gerade, sondern im unteren Bereich bauchartig nach vorne gewölbt. Zudem sind die Würfel durch aufgeblendete Felder geschmückt, die sich farblich von der übrigen Marmorierung der Postamente unterscheiden und an Füllungsfelder erinnern.<sup>98</sup> Alle Postamente sind durch vergoldete Ornamente geschmückt, die am Übergang vom Gesims zum Würfel appliziert sind. Je ein weiteres größeres Ornament befindet sich in der Ecke, die durch die Verkröpfung der Postamente gebildet wird, und scheint den darüber liegenden Teil des Gesimses zu tragen, der an dieser Stelle nicht rechtwinklig verläuft, sondern viertelkreisförmig vorspringt. Und nicht zuletzt sind auch die Kanten des Würfels im unteren gewölbten Bereich durch übereck gestellte Ornamente eingefasst.

Auf den seitlich neben den Postamenten ansetzenden Bogendurchgängen befinden sich mittig applizierte, ausladende Schriftkartuschen, welche die darüber stehenden Heiligenfiguren betiteln.

Die genaue Konstruktion des gesamten Postamentverbands lässt sich nicht bestimmen, da dessen Rückseite im oberen Bereich durch ein „Gewölbe“ aus Brettern verdeckt ist. Und auch die Oberseite des Postamentverbands kann aufgrund der darauf befindlichen Plinthen zum größten Teil nicht eingesehen werden.

Angenommen wird, dass die Postamente ähnlich wie die Gebälkstücke gefertigt sind und sich aus jeweils zwei verschieden großen „Kisten“ zusammensetzen. Wie am Gebälk sind die vom Betrachter einsehbaren Frontplatten mit Holznägeln stumpf an den dahinter befindlichen, senkrecht zur Front stehenden Seitenflächen befestigt. Aus statischen Gründen wird vermutet, dass die Seitenflächen ihrerseits durch Fingerzinken mit der Ober- und Unterseite der Kisten verbunden sind.<sup>99</sup> Die Rückseite der Kisten wird von jeweils zwei vertikal verlaufenden Brettern gebildet, die auf Stoß miteinander verleimt und in einfacher Brettbauweise mit Holznägeln fixiert sind. Wegen dem Umgang, der sich hinter dem Altar befindet, stehen die Rückwände der Kisten jedoch nicht senkrecht zu den Seitenwänden, sondern sie sind vielmehr ein wenig abgeschrägt. Für die bauchartige Wölbung, die der Würfel im unteren Bereich aufweist, wurde auf die Kiste jeweils ein entsprechend zugehobeltes Holzbrett pro Seite aufgebracht.<sup>100</sup> Die aufgeblendeten „Füllungen“ der Kiste sind aus größeren, etwa 14 Millimeter starken Brettern ausgesägt, die an den Rändern in Form einer Hohlkehle profiliert und mithilfe von Holznägeln fixiert wurden.<sup>101</sup>

Die Postamentbasen setzen sich mit Ausnahme der glatten Plinthen aus zwei Profilleisten zusammen, die auf Gehrung geschnitten und mit Holznägeln an der Kiste befestigt sind. Hierbei besteht die untere Profilleiste, ein steigendes Karnies, aus zwei miteinander verleimten Leisten, während der darüber liegende Rundstab aus einer einzigen Leiste herausgehobelt wurde. Das Profil des oberen Gesimses ist etwas komplexer aufgebaut, doch in gleicher Weise wie die Basis

---

<sup>97</sup> Die Plinthe ist mittig auf dem Sockel positioniert, doch geringfügig kleiner als dieser. Daher ragt der Sockel an jeder Kante um etwa drei Millimeter vor.

<sup>98</sup> Diese aufgeblendeten Felder sind jedoch nicht wie Füllungen vertieft ins Postament eingelassen, sondern ragen erhaben um ca. einen Zentimeter nach vorne.

<sup>99</sup> Dies entspräche der Konstruktionsweise des Gebälks.

<sup>100</sup> Auf welche Weise das Brett befestigt ist, kann nicht festgestellt werden, da der größte Teil des Würfels durch die aufgeblendete Füllung bzw. die übereck gestellten Ornamente verdeckt ist.

<sup>101</sup> Die Holznägel wurden hierbei lediglich an den Rändern der Füllungen eingeschlagen.

aus profilierten Leisten zusammengesetzt. Prägender Bestandteil des Gesimses ist die Traufleiste, die in Form einer langgezogenen Hohlkehle abfällt und auf einem Halbrundstab aufsitzt. Oben ist die Traufleiste von einem weiteren Halbrundstab mit breiter Randleiste bekrönt. Die Halbrundstäbe sind hierbei aus jeweils einem einzigen Stück Holzleiste herausgehobelt, das anschließend mit Holznägeln an der Kiste fixiert wurde. Die Traufleiste ist dagegen aus einem Brett und zwei Leisten zusammengesetzt, wobei das Brett die „Nase“ und die beiden Leisten die sich anschließende Hohlkehle bilden.

Die kleinen Stützen seitlich der Bogendurchgänge sind ebenso wie die Postamente konstruiert und auf den Sockel aufgestellt. Die konvex gewölbten Bogendurchgänge setzen sich aus mehreren vertikal verlaufenden Holzbrettern zusammen, die untereinander verleimt und mithilfe von Holznägeln an einer rechtwinklig dazu stehenden Trägerplatte montiert wurden (Abb. 17). Auf die Front der Trägerplatte sind mit Holznägeln dieselben Profilleisten wie am Abschlussgesims appliziert.

Hinter den Bogendurchgängen schließt sich der Altarumgang an, der, einem gemauerten Gewölbe ähnlich, mit Holzbrettern verkleidet ist. Die Montage der Bretter erfolgte in einfacher Brettbauweise mit Holznägeln. Das „Gewölbe“ wurde mit einfachen Mitteln unter Verwendung einer Hilfskonstruktion erstellt, die aus hochkant stehenden Brettern besteht, welche quer zum Umgang ausgerichtet und an der unteren Kante halbkreisförmig ausgesägt sind. An diese zugearbeitete Unterkante sind längere Bretter genagelt, die für den Betrachter das eigentliche „Gewölbe“ bilden (Abb. 15- 17).

Zwischen den inneren Postamenten spannt sich eine profilierte Leiste, die in ihrer Form das Gesims der Postamente weiterführt und auf diese Weise die Postamentverbände optisch miteinander verbindet. An dieser ist rechts und links ein schmales Brett mit applizierter Volute befestigt. Die Profilleiste selbst ist wiederum mit Holznägeln an einer Latte fixiert, welche auf den Postamenten aufliegt und die gewölbeartige Verkleidung des Altarumgangs durchbricht (Abb. 18).<sup>102</sup>

Oberhalb der profilierten Leiste ist ein Bretterboden eingezogen, der es ermöglicht, die Rückseite des Retabels zu betreten. Dies war in früherer Zeit nötig, um beispielsweise das Gemälde aus dem Zierrahmen zu heben und durch eine Kulisse für die liturgischen Inszenierungen zu ersetzen. Soweit dies zu erkennen ist, besteht der Bretterboden aus mehreren Einzelbrettern, die parallel zur Retabelrückwand verlegt sind und von insgesamt sechs „Querbalken“ getragen werden. Die beiden stärkeren „Balken“ stützen den mittleren Bereich des Bretterbodens und bestehen aus jeweils vier Brettern, die stumpf mit Holznägeln aneinander gefügt sind. Die durchgehenden Bretter dieser Holzverbindung sind hierbei die hochkant stehenden Seitenbretter, die den größten Teil des Gewichts tragen, und zwischen die das obere und untere Brett eingesetzt ist. Die Wahl einer derart schwachen Art von Holzverbindung bei einem tragenden Bauteil ist nur durch eine Verringerung des Gewichts zu erklären. Denn die „Balken“ liegen zwar mit einem Ende auf Aussparungen im massiven Mauerwerk auf, ihr anderes Ende stützt sich jedoch lediglich auf Holzstücke, die an der quer verlaufenden Latte zwischen den Postamenten befestigt sind.

Auf der rechten Seite des Altares fehlt der vorderste Bogen der gewölbeartigen Holzverkleidung, sodass ein Teil der Unterkonstruktion sichtbar ist, der die seitlichen Bereiche des Bretterbodens trägt. Die schräg zu dem Brettern des eingezogenen Bodens verlaufenden Traghölzer sind zwei hochkant gestellte, etwa sieben Zentimeter hohe Latten. Diese liegen mit einem Ende auf der Rückwand der Postamente auf, während ihr anderes Ende auf einem annähernd rechtwinklig dazu stehenden, etwa 16 Zentimeter dicken Balken ruht, der über hölzerne Auflager mit der Chorwand verbunden ist (Abb. 19). Anzunehmen ist, dass auch der linke Teil des Bretterbodens von einer derartigen Konstruktion getragen wird.

---

<sup>102</sup> Diese Leiste liegt höchstwahrscheinlich im Inneren des „Gewölbes“ rechts und links auf einem weiteren Bauteil auf, da sie ansonsten keine tragende Funktion erfüllen könnte.

## ***Retabelrückwand mit Pilastern***

Die Retabelrückwand befindet sich rechts und links auf den Postamenten und endet auf gleicher Höhe wie die davor stehenden Säulen. Sie ist auf jeder Seite durch zwei Pilaster gegliedert, die sich farblich von der Rückwand absetzen. Die Pilaster stehen jedoch nicht, wie meist üblich, direkt hinter den Säulen, sondern sind ein wenig nach innen gerückt. An den Außenkanten der Rückwand sind zwei Seitenwände eingezogen, die vom Betrachter nicht einzusehen sind und den Bereich hinter dem Retabel vom Kirchenraum abschirmen. In diesen Seitenwänden befindet sich jeweils eine Tür, durch die man vom eingezogenen Bretterboden hinter dem Altar auf die Postamente gelangen kann. An den Innenkanten der Rückwand ist der Zierrahmen des Altarblatts befestigt (Zeichnung 11).

Konstruktiv setzt sich die Retabelrückwand aus drei Hauptkomponenten zusammen, die wiederum aus mehreren Einzelementen bestehen. Diese drei Komponenten sind die beiden größeren flankierenden Teile der Rückwand mit Pilastern und Seitenwand sowie drei Bretter, an denen der Zierrahmen des Gemäldes befestigt ist.

Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass die flankierenden Teile der Rückwand in einfacher Brettbauweise aus etwa drei Zentimeter starken, vertikal verlaufenden Brettern gefertigt sind, die stumpf aneinander gefügt sind. Die Pilaster sind also nicht vor eine glatte Rückwand gesetzt, wie der außenstehende Betrachter vielleicht meinen möchte, sondern sie ergeben sich vielmehr durch eine geschickte zinnenartige Anordnung der einzelnen Bretter.

Die beiden flankierenden Teile der Rückwand setzen sich aus je zwei vorgefertigten Einzelteilen zusammen, die erst vor Ort miteinander verbunden wurden, um den Transport nicht unnötig zu erschweren. Die eine Komponente entspricht hierbei dem inneren „Pilaster“, die andere dem äußeren „Pilaster“ mitsamt der Seitenwand. Die Frontplatte des inneren „Pilasters“ besteht aus zwei unterschiedlich breiten Brettern, die mit Leim auf geraden Stoß zusammengefügt sind. Auf deren Rückseite sind die beiden Seitenbretter<sup>103</sup> rechtwinklig angesetzt und mit Holznägeln fixiert. Der äußere „Pilaster“ ist in gleicher Weise wie der innere gefertigt, wobei sich nicht nur die Frontplatte sondern auch die breite Seitenwand mit Tür aus jeweils zwei verschiedenen breiten Brettern zusammensetzt, die auf geraden Stoß verleimt sind. An der hinteren Kante der Seitenwand sind des weiteren zwei schmale, vertikal verlaufende Bretter befestigt, die L-förmig aneinander gefügt sind und im rechten Winkel zur Seitenwand stehen.<sup>104</sup>

Die beiden separat vorgefertigten „Pilaster“ sind durch ein etwa 20 Zentimeter breites Brett verbunden, das von der Rückseite aus mit handgeschmiedeten Eisennägeln an deren Seitenwänden fixiert ist. Dieses Brett stellt für den Betrachter die eigentliche „Rückwand“ dar, vor der scheinbar die Pilaster aufgestellt sind. Die Vermutung, dass dieses zusammenführende Brett erst vor Ort an den „Pilastern“ befestigt wurde<sup>105</sup>, stützt sich auf zwei Beobachtungen. Zum einen ist dieses Brett als einziges nicht mit Holznägeln, sondern mit handgeschmiedeten Eisennägeln montiert. Und zum anderen ist der innere „Pilaster“ auf beiden Seiten des Retabels etwas höher als der äußere, so dass der resultierende Spalt zwischen „Pilaster“ und aufsitzendem Gebälk seitlich durch ein keilartiges Holzstück und an der Front durch eine vorgeblendete Leiste verdeckt werden musste.

Angenommen wird, dass man zunächst die „Pilaster“ zu einem großen Bauteil zusammenfügte. Daraufhin konnte man die so entstandene „Wand“ aufrichten, die aufgrund ihres zinnenartigen Grundrisses fähig gewesen sein dürfte, ohne weiteres Zutun von selbst zu stehen, was ein beliebiges Zurechtrücken ermöglichte. Um die Standsicherheit der Rückwand dauerhaft zu gewährleisten, wurden rechtwinklig gebogene Eisen in die Chorwand eingeschlagen, die wie eine Klammer die L-förmige Bretterkonstruktion umfassen, die an der hinteren Kante der Seitenwand befestigt ist (Abb. 20).

---

<sup>103</sup> Das Brett, das sich näher an der Mitte des Retabels befindet, ist deutlich breiter als das andere Seitenbrett. Der Grund hierfür dürfte sein, dass man auf diese Weise das vorgefertigte Bauteil einfacher in die halbrunde Chorapsis einpassen konnte, da ein überbreites Brett grundsätzlich nicht nur ein Verschieben des gesamten Bauteils nach hinten sondern auch nach vorne zulässt. Der einkalkulierte Überstand des Bretts birgt hierbei keine Probleme, da er auf der nicht einsehbaren Rückseite des Retabels liegt.

<sup>104</sup> Das von den beiden Brettern gebildete „L“ ist etwa sieben Zentimeter breit und elf Zentimeter tief.

<sup>105</sup> Der Grund für ein derartiges Vorgehen dürfte gewesen sein, dass kleinere Bauteile einfacher zu tragen und zu transportieren sind.

An der innen liegenden Seite der beiden großen flankierenden Rückwandteile sind drei weitere, etwa 40 Zentimeter breite Bretter fixiert, an denen wiederum der Zierrahmen des Gemäldes befestigt ist. Zwei dieser Bretter sind vertikal, das dritte hingegen horizontal ausgerichtet. Die beiden vertikal verlaufenden Bretter stoßen annähernd rechtwinklig an die inneren Seitenbretter der innen liegenden „Pilaster“, mit denen sie durch handgeschmiedete Nägel verbunden sind, wobei die Seitenbretter der Pilaster um etwa fünf Zentimeter über die daran befestigten Bretter hinausragen. Der zwischen dem Überstand und dem rechtwinklig dazu stehenden Brett gebildete kleine Winkel wird durch eine angenagelte, vertikal verlaufende Holzleiste mit dreieckigem Querschnitt ausgefüllt. Das verbleibende, horizontal verlaufende Brett ist mit Keilschlössern an den beiden vertikal ausgerichteten Brettern befestigt und liegt mit seiner Unterkante auf der tragenden Leiste auf, die sich zwischen den Postamentverbänden befindet. Auf diese rahmenartige Konstruktion, die durch die drei Bretter gebildet wird, ist der Zierrahmen des Gemäldes aufgebracht. Dieser besteht aus zwei spiegelsymmetrischen Hälften, die durch Keilschlösser verbunden sind.

## **Säulen**

Auf dem verkröpften Postament befinden sich die beiden Säulenpaare, die das Gebälk zu tragen scheinen. Alle Säulen stehen auf einer Plinthe und sind gleichartig gestaltet. Sie setzen sich aus einer profilierten Basis, einem glatten Säulenschaft mit Entasis sowie einem reich ornamentierten Kapitell zusammen. Die Kapitelle erinnern aufgrund der übereck gestellten Voluten sowie der Form des konkav einschwingenden Abakus mit mittig appliziertem Ornament an Vertreter der korinthischen Ordnung. Doch sind anstelle von kleinteiligen Blattkränzen großflächigere Rocailleornamente an der zylindrischen Unterkonstruktion der Kapitelle befestigt.

Die zuunterst liegenden Plinthen zeichnen in ihrer Form den Verlauf der Postamente und der Bogendurchgänge nach und reichen bis an die Rückwand des Retabels zurück. In eine Art „Rahmenkonstruktion“, die aus etwa 41 Millimeter starken Brettern in einfacher Brettbauweise gefertigt wurde, sind die Deckbretter der Plinthen so eingesetzt, dass sie bündig mit der Oberkante der Rahmen enden. Angenommen wird, dass die Deckbretter auf der innen liegenden Unterseite durch Querbretter oder Streben unterstützt sind, da sie dem hohen Gewicht der auflastenden Säulen und Gebälkstücke standhalten müssen. Für die kreissegmentartigen Bereiche der Plinthe, die sich über den Bogendurchgängen befinden, verwendete man vorgebogene Bretter. Die viertelkreisförmigen Plinthenstücke, die in den Winkel zwischen den Postamenten eingesetzt sind, wurden separat gefertigt und an der vorhandenen Rahmenkonstruktion befestigt.

Die Konstruktion der darauf sitzenden, etwa 23 Zentimeter hohen Säulenbasis kann aufgrund der dick aufgetragenen Grundierung nicht eingesehen werden. Vertikale Risse innerhalb der Grundierung deuten darauf hin, dass die Basis aus einer Vielzahl an verschiedenen dicken Holzbrettern aufgebaut ist, die ringförmig ausgesägt, zusammengeleimt und profiliert wurden. Dabei setzt sich jeder „Ring“ wiederum aus mehreren<sup>106</sup> Segmenten zusammen, wodurch das Aussägen erleichtert und Material eingespart werden konnte. Diese sind so übereinander angeordnet, dass die Nahtstellen der zusammen gestückten Ringe an jeweils verschiedenen Stellen liegen, was für einen stärkeren Zusammenhalt der Basis sorgt.<sup>107</sup>

Oberhalb der Basis<sup>108</sup> befindet sich der glatte Säulenschaft, der etwa 434 Zentimeter hoch ist. Dieser ist an der Basis etwas dicker als am Kapitell und schwillt in der Mitte ein wenig an. Er ist innen hohl und setzt sich aus mehreren vertikal verlaufenden Holzbrettern zusammen, die vor dem Fassen zumindest im Umkreis der Fugen mit Leinwand kaschiert wurden (Abb. 21). An einer Stelle konnte die Breite eines Bretts auf ca. 15 Zentimeter bestimmt werden. Geht man davon aus,

<sup>106</sup> An der Hohlkehle der Basis sind vier Viertelkreissegmente zu erkennen.

<sup>107</sup> Hierdurch wird ein Auseinanderbrechen des Kapitells verhindert.

<sup>108</sup> Der Schaft der Säule ist wahrscheinlich in die Basis eingestellt. Möglicherweise wurde an einer Stelle der Basis kein Ring sondern eine kreisförmige Scheibe eingefügt, auf welcher der Säulenschaft steht. Vorausgesetzt dass auch der Säulenschaft einen kreisförmigen Boden besitzt, könnten an dieser Stelle Basis und Schaft durch Dübel miteinander verbunden sein (Da die Verbindung nicht eingesehen werden kann, stützen sich die in der Fußnote gemachten Aussagen lediglich auf Vermutungen der Verfasserin).

dass alle Einzelbretter ungefähr gleich breit sind, so setzt sich jede Säule aus insgesamt zehn Brettern zusammen.<sup>109</sup> Diese sind an den Seiten abgeschrägt und mit Leim und Holznägeln an je vier zehneckigen, horizontal ausgerichteten Holzscheiben oder -reifen befestigt (Abb. 22). Zwei der „Scheiben“ befinden sich nahe am oberen sowie am unteren Ende des Schafts; die beiden anderen sind derart auf die Länge des Säulenschafts verteilt, dass sie diesen in annähernd gleich hohe Drittel unterteilen. Eine solche Unterkonstruktion erhöht einerseits den Zusammenhalt der vertikalen Bretter, da diese nicht nur an den Seitenkanten mit sich selbst verleimt sind, sondern zusätzlich mit Holznägeln in ihrer Position gehalten werden. Andererseits erleichtert sie auch die Konstruktion der Entasis, die sich auf einfache Weise durch ein Vergrößern des Radius der Holzscheiben ergibt.<sup>110</sup>

Der Säulenschaft wird von einem Kapitell bekrönt, das sich architektonisch wie konstruktiv in den ringartigen Anulus, einen glockenartige Mittelteil sowie in den Abakus mit darauf befindlichem Abschlussgesims unterteilen lässt.

Auf dem Säulenschaft sitzt der in Form eines Rundstabs profilierte Anulus auf<sup>111</sup>, in den die glockenartige Unterkonstruktion des Kapitells eingestellt ist. Diese setzt sich aus insgesamt 15 dickeren Einzelbrettern zusammen, die vertikal in Form eines polygonalen Zylinders stumpf miteinander verleimt wurden.<sup>112</sup> Aus diesem Zylinder wurde die Glockenform des Kapitells erstellt, indem man insbesondere den unteren Bereich mithilfe von Bildhauereisen zuschnittzte. Dabei wurden diejenigen Partien der vier Frontseiten, die von den großen, vergleichsweise flachen Ornamenten verdeckt sind, kaum bearbeitet und wo möglich eben belassen.

Die Unterkonstruktion des Kapitells wird vom Abakus mit aufsitzendem Abschlussgesims bekrönt. Beide Bauteile besitzen einen achteckigen Grundriss mit vier langen, konkav einschwingenden und ebenso vielen kurzen, gerade verlaufenden Seiten. Der Abakus setzt sich aus insgesamt vier konkav gebogenen Leisten zusammen, die etwa 15 bis 42 Millimeter stark sind<sup>113</sup>. Dabei schmiegen sich die Enden der einzelnen Leisten derart aneinander, dass deren Hirnholzseiten die kurzen, geraden Seiten des Achtecks ausbilden, während die Langholzseiten den langen, konkav gewölbten Seiten entsprechen (Abb. 23). Alle Leisten sind in der Mitte, die dem höchsten Punkt der Wölbung entspricht, an der glockenförmigen Unterkonstruktion des Kapitells befestigt. Um sie auch an den Rändern fixieren zu können, wurden dreiecksförmige Bretter zwischen die kurzen Seiten des Achtecks und die Unterkonstruktion eingesetzt, die gewährleisten, dass der konkave Schwung, in den die Holzleisten „gezwungen“ werden, erhalten bleibt, auch wenn das Holz arbeitet. Auf die Oberkante des Abakus ist das Abschlussgesims wie eine Deckplatte aufgesetzt, deren Ränder in Form eines Halbrundstabs profiliert sind. Die Montage des Abschlussgesimses erfolgte mithilfe von Dübeln oder Holznägeln.<sup>114</sup>

Nach dem Anbringen von Abakus und Abschlussgesims wurden die großen Ornamente sowie die übereck gestellten Voluten mit Holznägeln auf die glockenartige Unterkonstruktion des Kapitells appliziert. Kleinteilige Komponenten der Ornamente sind hingegen lediglich mit Leim fixiert.

---

<sup>109</sup> Der Umfang des Säulenschafts beträgt an dieser Stelle ca. 149 Zentimeter. Teilt man den Umfang durch die Brettbreite, so erhält man gerundet zehn als Ergebnis.

<sup>110</sup> Die Unterteilung der Säulen in Drittel, die am Schäfllarner Hochaltar durch Holzscheiben oder -ringe erfolgt, deckt sich mit den Aussagen Palladios zur Konstruktion der Entasis. So empfiehlt Palladio im Kapitel *Über die Schwellung und Verjüngung der Säulen, Interkolumnien und Pilaster*, die Säulen in drei Drittel zu unterteilen, wobei das untere Drittel lotrecht bleiben soll, während sich die oberen beiden Drittel verjüngen (vgl. PALLADIO, ANDREA: *Die vier Bücher zur Architektur* [herausgegeben von ANDREAS BEYER und ULRICH SCHÜTTE nach der Ausgabe von Venedig 1570], Zürich/ München 1993, S. 40f.). Am Schäfllarner Hochaltar verjüngt sich jedoch auch das untere Drittel ein wenig, wenngleich nicht so stark wie das obere, während das mittlere Drittel annähernd lotrecht bleibt.

<sup>111</sup> Wahrscheinlich weist der ringartige Anulus im unteren Bereich der Innenseite eine Nut auf, so dass er einfach über den Säulenschaft „gestülpt“ werden konnte.

<sup>112</sup> Die Zahl 15 resultiert daraus, dass auf der Rückseite des Kapitells anstelle von zwei schmaleren Brettern ein einziges breiteres Brett verbaut wurde.

<sup>113</sup> Der Abakus ist im unteren Bereich gerade geformt und verbreitert sich oben hohlkehlenartig, so dass die Brettstärke zur Oberkante hin zunimmt.

<sup>114</sup> Die Verbindung zwischen Abakus und Abschlussgesims konnte lediglich durch ein Loch auf der Rückseite des Kapitells eingesehen werden. Da die Deckplatte des Kapitells vom aufliegenden Gebälk verdeckt ist, kann nicht beurteilt werden, ob es sich um einen Holznagel oder einen Dübel handelt.



## Gebälk

Auf den Säulenpaaren des Retabels sitzt das Gebälk auf, das nicht durchgehend gebildet, sondern durch das Altargemälde und den Baldachin unterbrochen ist. Da es sich weder an der Altarrückwand noch am Baldachin fortsetzt, wird im Folgenden der Ausdruck „Gebälkstück“ verwendet.

Jedes Gebälkstück ist profiliert und entsprechend der Stellung der Säulen verkröpft (Zeichnung 4 und 10). Der Aufbau der Gebälkstücke folgt der klassischen Architekturordnung mit Architrav, Fries und Gesims, obwohl diese ihrer ursprünglichen Funktion weitgehend enthoben sind.<sup>115</sup> Der Architrav gliedert sich in zwei Faszien, die nach oben hin weiter auskragen, und in die zuoberst anschließende Hohlkehle. Zudem ist der obere Abschluss jeder Faszie mit einem Profilstab versehen; bei der unteren Faszie ist dies ein fallendes Karnies, bei der oberen ein Halbrundstab. Der darüber liegende Fries ist an sich glatt gestaltet und mit großen applizierten Ornamenten geschmückt. Das Abschlussgesims ist im Gegensatz zum Architrav weit ausladend und lässt sich in zwei Einheiten unterteilen. Der obere Teil setzt sich aus einer geraden Leiste, die oben mit einer Hohlkehle und einem Halbrundstab geziert ist, und einem bekrönenden Profil in Form eines fallenden Karnies zusammen. Er wird von dem unteren Teil, einer großen Hohlkehle, gestützt, die oben in eine Art „Traufleiste“ mündet und schließlich in einem Rundstab endet. Nach unten wird die Hohlkehle von einem fallenden Karnies begrenzt.

Beide Gebälkstücke verlaufen parallel zu den Postamenten und sind wie diese nach innen einschwingend angeordnet.

Konstruktiv setzt sich jede Gebälkhälfte aus drei „Kisten“ zusammen, die aneinander befestigt und mit Profilen versehen wurden. Pro Gebälkhälfte sind zwei gleich große quaderförmige<sup>116</sup> und eine würfelförmige<sup>117</sup> Kiste verbaut. Betrachtet man den Grundriss des Gebälks, so sind die beiden quaderförmigen Kisten bündig hintereinander gestellt, so dass sich deren längere Seitenflächen berühren. Die würfelförmige Kiste ist davor an der außen liegenden Seite des Retabels positioniert. Sie endet jedoch nicht auf bündig mit der Außenkante der beiden quaderförmigen Kisten, sondern ist um etwa zehn Zentimeter nach außen versetzt. Dadurch ist die nach vorne gerückte äußere Säule unter der kleinen Kiste, die innere Säule dagegen unter der vorderen großen Kiste platziert.

Betrachtet man die beiden großen Kisten näher<sup>118</sup>, so erkennt man, dass ihre statische Belastung durch den darauf gestellten Aufsatz bei der Konstruktion berücksichtigt wurde. Denn die kurzen Seitenflächen der Kisten, die der nach unten und nach außen wirkenden Gewichtskraft standhalten müssen, sind übereck durch Fingerzinken mit der Ober- und Unterseite der Kisten verbunden. Die Front- und die Rückseite, die geringeren physikalischen Kräften ausgesetzt sind und wegen dem Verlauf der Einzelbretter nicht viel Gewicht tragen können, sind dagegen in einfacher Brettbauweise mit Holznägeln an dem dahinter befindlichen gezinkten „Rahmen“ befestigt.

Besonderer Wert wurde auch darauf gelegt, sichtbare Konstruktionsfugen zu vermeiden und die Fassarbeit nicht unnötig zu erschweren. So setzen sich alle langen Seitenflächen aus zwei verschiedenen breiten Brettern zusammen, die horizontal ausgerichtet und auf geraden Stoß zusammen geleimt sind. Dabei ist stets das schmalere Brett oben positioniert, so dass die Fuge vom aufgeblendeten Profil des Gesimses verdeckt wird. Um zu verhindern, dass sich die rauhen, schlecht zu glättenden Hirnholzseiten der angenagelten, horizontal verlaufenden Bretter auf den Seitenflächen abzeichnen, wurden an den Rändern beidseitig etwa 14 Zentimeter breite, vertikal verlaufende Bretter eingesetzt. Im Gegensatz dazu ist die vertikale Ausrichtung der Bretter an den kurzen Seitenflächen statisch zu begründen.

<sup>115</sup> So ist „Architrav“ definiert als *Balken der quer über die Säulen gelegt wird und den oberen Wandaufbau trägt*, was am Schäftlarners Hochaltar kaum zutrifft, da einerseits das Gebälk nicht durchgeht und andererseits der Aufbau vom Baldachin durchbrochen ist, der nicht mehr dem Gebälk angehört und konstruktiv keine tragende Funktion erfüllt. Ähnliches gilt für das „Gesims“, das *immer die Aufgabe [hat], Regenwasser vom darunterliegenden Teil fernzuhalten*, was beim Schäftlarners Altar nicht nötig ist, da er im Kircheninneren steht. (Die Definitionen beziehen sich auf: PALLADIO, ANDREA: *Die vier Bücher zur Architektur*, [herausgegeben von ANDREAS BEYER und ULRICH SCHÜTTE nach der Ausgabe von Venedig 1570], Zürich/ München 1993; S. 450 bzw. 453.)

<sup>116</sup> Die beiden quaderförmigen Kisten sind jeweils etwa 117 Zentimeter breit, 99 Zentimeter hoch und 65,5 Zentimeter tief.

<sup>117</sup> Die würfelförmige Kiste ist etwa 46,3 Zentimeter breit und tief und mit ca. 99 Zentimetern ebenso hoch wie die beiden anderen Kisten.

<sup>118</sup> Die Oberseite der kleinen würfelförmigen Kiste kann nicht eingesehen werden, da sie von einer Konsole verdeckt ist.

Beim fertig zusammengesetzten Gebälkstück entsprechen die sichtbaren Seitenflächen der Kisten dem glatten Fries, der durch applizierte Ornamente geschmückt ist. Die Profile, die auf Gehrung mit Leim und Holznägeln an den Kisten befestigt sind, bilden den Architrav und das Gesims. Für den vergleichsweise flachen Architrav genügte es, einige glatte Bretter sowie profilierte Leisten an den Seitenwänden zu fixieren. Bei dem weit ausladenden oberen Teil des Gesimses wurde jedoch eine kistenförmige Unterkonstruktion benötigt, um Material und Gewicht einzusparen.

Ähnlich, wie viele andere Komponenten des Retabels, wurden auch die Gebälkstücke in der Werkstatt vorgefertigt und vor Ort montiert. Sie liegen derart auf den darunter befindlichen Bauteilen auf, dass jede einzelne Kiste von jeweils einem anderen Bauteil gestützt wird. Auf diese Weise wird die Last gleichmäßig verteilt und zugleich eine statische Belastung derjenigen Holzverbindungen vermieden, die für den Zusammenhalt des Kistenverbands sorgen.<sup>119</sup> So befindet sich unterhalb der kleinen würfelförmigen Kiste sowie unter der vorderen quaderförmigen Kiste jeweils eine Säule, während die hinterste Kiste von der Retabelrückwand und einer rückseitig daran befestigten, horizontal verlaufenden Holzplatte getragen wird.

Für zusätzlichen Halt sorgen handgeschmiedete Eisen, die auf Höhe der Ober- und Unterkanten der Kisten horizontal ins Gemäuer der Chorwand eingeschlagen sind. Sie verbinden die Gebälkstücke mit der Wand, tragen einen Teil des Gewichts der hintersten Kiste und verhindern ein eventuelles „Nach-vorne-Überkippen“ des Kistenverbands (Abb. 24).<sup>120</sup> Das Vorhandensein dieser Eisen lässt die Möglichkeit zu, dass die Säulen erst nach Montage der Gebälkstücke aufgerichtet wurden. Denn nur in diesem Fall wäre ein Kippen der Gebälkstücke zu befürchten gewesen.

### ***Baldachin mit Fransen und Vorhang***

Nach dem Aufstellen von Retabelrückwand und Säulen sowie der Montage der Gebälkstücke konnte der Baldachin eingebaut werden. Dieser sitzt rechts und links auf den Gebälkstücken auf und ist an der Frontseite stark geschwungen ausgeformt. Denn der große Mittelteil des Baldachins wölbt sich gleichzeitig konvex nach oben und nach vorne, während die seitlichen Teile in einem konkaven Schwung zunächst nach hinten zurückweichend abfallen, um sich an den horizontal aufliegenden Enden wieder nach vorne hin zu verbreitern. Auf diese Weise breitet sich der Baldachin schützend über der Nische aus, die durch die verkröpften Gebälkstücke und Postamente gebildet wird und das Altargemälde sowie das Tabernakel umschließt. Dadurch entsteht ein maximal 101 Zentimeter tiefer „überdachter“ Raum, der durch den Vorhang Bühnencharakter erhält. Um einen harmonischen Übergang vom räumlich tiefen Baldachin zur senkrecht dazu stehenden Retabelrückwand zu schaffen, sind zwischen beide Flächen schräg verlaufende, konkav gebogene Bretter eingesetzt.

Konstruktiv setzt sich der Baldachin aus sechs vorgefertigten Bauteilen zusammen, die vor Ort vergleichsweise rasch montiert werden konnten. Zwei dieser Bauteile bilden die Rückwand, die anderen vier die geschwungenen Segmente des profilierten Baldachins.

Demgemäß besteht die Rückwand aus zwei spiegelsymmetrisch gearbeiteten Teilen, die aus je einer größeren Platte ausgesägt wurden. Jede dieser Platten setzt sich ihrerseits aus mehreren Brettern zusammen, die stumpf miteinander verleimt sind. Um Material und Arbeitszeit zu sparen, verlaufen die Einzelbretter wenn die Rückwand eingebaut ist diagonal, da auf diese Weise am wenigsten Holz abgesägt werden musste und gleich lange Bretter verwendet werden konnten (Abb. 25). Werkspuren an der außen liegenden Seite der Rückwand zeigen, dass diese nach dem Verleimen der einzelnen Bretter mit einem Zahnhobel geglättet wurde.

Die vier geschwungenen Segmente des Baldachins bestehen aus einer Grundkonstruktion mit L-förmigem Querschnitt, deren Front durch aufgeblendete Profile geschmückt ist. Wie bei der Rückwand sind jeweils zwei der Segmente spiegelsymmetrisch gearbeitet. Für die

<sup>119</sup> Wahrscheinlich sind die Kisten lediglich durch Holznägel miteinander verbunden.

<sup>120</sup> Da die Eisen mit handgeschmiedeten Nägeln auf der äußeren Ober- und Unterseite der Kisten befestigt sind, können zumindest die oberen Eisen keine tragende Funktion erfüllen (denn dadurch würden die Nägel auf Zug belastet werden und sich aus dem Holz lösen). Daher wird angenommen, dass sie vielmehr dazu dienen, eine Kippbewegung der Kisten zu unterbinden.

Grundkonstruktion wurde wahrscheinlich zunächst die Frontplatte angefertigt, die sich aus mehreren, etwa 33 Millimetern starken Brettern zusammensetzt. Dabei wurden die Einzelbretter stumpf miteinander verleimt und derart längs<sup>121</sup> zusammengestückt, dass sie die Grundform des fertigen Profils bereits grob erahnen ließen. Mithilfe einer Säge wurden dann die exakten Konturen der Frontplatte so herausgearbeitet, dass sie die obere Umrisslinie der Rückwand nachzeichnen<sup>122</sup> und dass die Front an allen Stellen eine Breite von etwa 17,5 Zentimetern aufweist. Auf der Rückseite der Frontplatte sind dazu rechtwinklig stehende Bretter befestigt<sup>123</sup>, die bündig mit deren Oberkante enden. Abhängig davon, wie stark das Baldachinsegment gekrümmt ist, wurden breitere oder schmalere Bretter gewählt.

Das untere Profil der Baldachinsegmente, eine Faszie, die von einem Viertelstab bekrönt ist, ist noch aus der Frontplatte herausgehobelt. Für den weiter hervor ragenden Teil des Profils, ein Karnies mit abschließender Hohlkehle, wurde eine Leiste auf die Frontplatte aufgeblendet, die sich wie diese aus mehreren längs aneinander gestückten Teilen zusammensetzt (Abb. 26, Zeichnung 7). Aufgrund der starken Krümmung der Profile wird angenommen, dass diese entweder zu einem Zeitpunkt herausgehobelt wurden, als die für die Profile benötigten Leisten bereits an die Baldachinsegmente anmontiert waren, oder dass vorgefertigte Profilleisten appliziert und nachgehobelt wurden. Die Oberseite der Baldachinsegmente, die von den senkrecht zur Frontplatte stehenden Brettern gebildet wird, wurde abschließend mit einem Schropphobel geglättet. Auch sind die einzelnen Segmente derart gearbeitet, dass sie auf Gehrung zusammengesetzt werden.

Der folgende Abschnitt beschreibt die Montage des Baldachins in chronologischer Reihenfolge. Zunächst wurde die Rückwand des Baldachins montiert, die bis etwa an die Unterkante der Gebälkstücke hinabreicht<sup>124</sup> und somit etwas höher als der eigentliche Baldachinaufsatz ist. Sie setzt sich aus zwei spiegelsymmetrischen Platten zusammen, die durch zwei Keilschlösser miteinander und durch jeweils ein weiteres mit der Retabelrückwand verbunden sind.

An der aufgerichteten Rückwand konnten daraufhin die profilierten Baldachinsegmente ausgerichtet und mit Holznägeln befestigt werden. Angenommen wird, dass man zunächst die beiden äußeren Segmente, die unmittelbar auf den Gebälkstücken aufsitzen, an die Rückwand schob und korrekt platzierte.<sup>125</sup> Anschließend fixierte man die beiden Segmente durch Holznägel an der Rückwand, die von der Rückseite aus eingeschlagen wurden. In einem zweiten Schritt wurden die beiden verbliebenen Segmente, die den Mittelteil des Baldachins bilden, auf die bereits befestigten Seitenteile aufgesetzt und durch ein Keilschloss miteinander verbunden. Daraufhin verband man das so entstandene Mittelteil mithilfe von weiteren Holznägeln mit den seitlichen Segmenten und der Rückwand.

Um den Baldachin rund wie ein Gewölbe erscheinen zu lassen, setzte man dünne konkav gebogene Bretter ein, die mit Holznägeln in einem Winkel von jeweils etwa 45° zur Rückwand und den senkrecht dazu stehenden Brettern der Baldachinsegmente befestigt wurden<sup>126</sup>. Die Breite dieser applizierten Bretter wurde abhängig von der Krümmung des Baldachins gewählt. Ihre Stärke beträgt etwa 12 Millimeter, wobei sie zu den Enden der Bretter hin dünner auslaufen, um einen fließenden Übergang zur tragenden Grundkonstruktion zu schaffen (Abb. 27).

Danach wurden die Fransen des Baldachins montiert. Der gesamte Fransensaum setzt sich aus einer Vielzahl an kleineren, etwa dreizehn bis sechzehn Zentimeter breiten Brettern zusammen, die rückseitig an der Frontleiste befestigt sind.<sup>127</sup> Der obere Teil der Bretter, der auf der Frontleiste aufliegt, ist flach, wohingegen am unteren, von vorne sichtbaren Teil die Fransen mit diversen Bildhauereisen herausgearbeitet sind. Jedes Brett ist mit je einem handgeschmiedeten Nagel fixiert, der von der Rückseite aus eingeschlagen wurde. Die spitzen Nagelschäfte, die aus

<sup>121</sup> Die Maserung der einzelnen Holzbretter verläuft in gleicher Richtung wie das Profil.

<sup>122</sup> Die Oberkante von Rückwand und Frontplatte ist deckungsgleich.

<sup>123</sup> Wahrscheinlich sind die Bretter verleimt und zusätzlich von der Vorderseite aus mit Nägeln an der Frontplatte fixiert. Aufgrund des vorgeblendeten Profils kann diese Verbindung jedoch nicht eingesehen werden.

<sup>124</sup> Die Baldachinrückwand sitzt auf dem etwa 33 Zentimeter breiten Teil der Retabelrückwand auf, der sich rechts und links neben den Gebälkkisten befindet.

<sup>125</sup> Die exakte Position der beiden Teile konnte anhand der Kontur der Rückwand ermittelt werden.

<sup>126</sup> Die Nägel wurden von der Vorderseite aus eingeschlagen. Die eingesetzten Bretter enden an den Baldachinsegmenten knapp vor der Frontplatte.

<sup>127</sup> Die Maserung dieser Bretter verläuft vertikal, sodass die Bretter senkrecht zur Profilleiste stehen.

der Frontplatte herausgestanden sein müssen, wurden umgeschlagen und später von der Fassung überdeckt (Abb. 26).

Zuletzt befestigte man den geschnitzten Vorhang mit einem rechtwinklig gebogenen, 35 Millimeter breiten Eisenband, das mit handgeschmiedeten Nägeln am Holz fixiert ist.

### *Aufsatz und Gloriole*

Oberhalb der Gebälkstücke und des Baldachins befindet sich der architektonische, in seinem Erscheinungsbild vergleichsweise frei geformte Aufsatz, der von einer groß dimensionierten Gloriole bekrönt ist. Auffallend ist, dass der Aufsatz stark geschwungen ist und daher keine gerade Fläche aufweist. So wölbt sich die gesamte Frontfläche konkav nach hinten (vgl. Zeichnung 9), und auch die Oberkante und die beiden Flanken des Aufsatzes schwingen zur Mitte hin ein. Betrachtet man den Aufsatz von vorne, so ist er an der Oberkante durch ein Profil und an den beiden Seiten durch eine aufgeblendete Leiste gerahmt, die sich beide farblich von der Rückwand absetzen. Die Farbgebung dieser rahmenden Elemente entspricht hierbei der Farbigkeit der Seitenflächen. Diese sind C-förmig gebogen und laufen zur Oberkante hin in je einer Volute aus. Als Besonderheit geht die Volute der Seitenfläche in das Profil der Vorderseite über.

Aufsatz und Gloriole sind separat gefertigte Bauteile, die zuletzt auf das Retabel montiert wurden. Ähnlich wie der Baldachin setzt sich auch der architektonische Aufsatz aus zwei spiegelsymmetrischen, vorgefertigten Hälften zusammen, die rückseitig mit zwei Keilschlössern verbunden sind. Das Gewicht des Aufsatzes lastet zum einen Teil auf den beiden Gebälkstücken, auf die er gestellt ist, und zum anderen Teil auf einer Rahmenkonstruktion, die über zwei Balken mit der Wand des Chorraums verbunden ist (Abb. 28).<sup>128</sup>

Ohne Berücksichtigung der Stützkonstruktion lässt sich jede Hälfte des Aufsatzes grob in vier Komponenten unterteilen: in eine stabile Kiste, die den äußersten Teil des Aufbaus bildet und direkt auf dem Gebälk aufliegt, in die aus vertikal verlaufenden Brettern zusammengesetzte Front mit aufgeblendetem Profil, in die daran befestigte Seitenfläche, die aus mehreren senkrecht zur Front montierten Brettern besteht, und in die separat gefertigte Volute.

Die Kisten, die vollkommen in den Aufsatz integriert und von vorne nicht zu erkennen sind, erfüllen hierbei zwei Aufgaben. Zum einen tragen sie einen großen Teil des Gewichts, da der gesamte Aufsatz neben der stützenden Rahmenkonstruktion fast ausschließlich auf den beiden Kisten rechts und links außen auflastet. Und zum anderen erschweren sie ein Kippen des Aufsatzes, da sie eine räumlich tiefere Auflagefläche schaffen. Dass sie eine statische Funktion erfüllen und stärkeren physikalischen Kräften ausgesetzt sind, erkennt man auch an ihrer Bauweise. Im Gegensatz zu vielen anderen Bauteilen des Retabels, die in einfacher Brettbauweise konstruiert sind, ist die Außenseite der Kisten mit der Oberseite übereck durch eine aufwändiger herzustellende Schwalbenschwanzzinkung verbunden. Jede der beiden Kisten ist etwa 47 Zentimeter hoch, 30 Zentimeter breit und entspricht mit einer Tiefe von etwa 49 Zentimetern der weitest ausladenden Stelle des architektonischen Aufsatzes. Die nicht einsehbaren Rückseiten sowie die Böden der Kisten sind offen belassen. Zudem sind die beiden Kisten so ausgerichtet, dass ihre Vorderseite dem konkaven Schwung der Aufsatzfront folgt, die an den Kisten befestigt ist. Da der Baldachin den Aufsatz zum Teil auch dort durchbricht, wo sich die Kisten befinden, verläuft die innen liegende Seitenfläche jeder Kiste nicht rechtwinklig zur Frontseite sondern schräg.

Die zweigeteilte Frontfläche setzt sich aus mehreren vertikal verlaufenden, etwa drei Zentimeter starken Brettern zusammen, die von je drei Querbrettern pro Aufsatzhälfte zusammengehalten werden. Diese sind rückseitig mit Holznägeln an den Frontbrettern fixiert. Hierbei sind die oberen beiden Querbretter horizontal, das unterste hingegen diagonal ausgerichtet.<sup>129</sup> Alle Querbretter sind mit der Säge derart zugearbeitet worden, dass ihre an die Frontbretter stoßende Seite den konkaven Schwung des Aufsatzes formt. Die nach hinten weisende Seite wurde hingegen gerade belassen, sodass die Querbretter an den Außenrändern des Aufsatzes deutlich

<sup>128</sup> Die Gebälkstücke vermögen die gesamte Last des Aufsatzes offenbar nicht alleine zu tragen, weshalb ein Teil des Gewichts über die Rahmenkonstruktion auf die Wand abgelastet wird.

<sup>129</sup> Die diagonale Anordnung des untersten Querbretts ergibt sich aus der Form des Aufsatzes, da in dessen unterem Bereich der Platz für den Baldachin ausgespart ist.

breiter sind als in der Mitte. Je breiter aber die Bretter sind, umso mehr Gewicht wirkt auf die Holzverbindung, weswegen die obersten beiden Querbretter in der Nähe der Außenränder durch jeweils ein vertikal eingesetztes Brett<sup>130</sup> unterstützt sind. Da der Baldachin den Aufsatz im unteren Bereich durchbricht, musste die entsprechende Fläche mithilfe einer Säge aus der Front ausgespart werden.

Ähnlich wie am Baldachin setzen sich die Seitenflächen des Aufsatzes aus mehreren Brettern zusammen, die rückseitig entlang der Ober- bzw. Außenkante der Front befestigt sind. Sie stehen nicht ganz senkrecht zur Frontfläche sondern leicht winklig, weshalb sie vor der Montage am anliegenden Brettende abgeschrägt werden mussten (Abb. 29). Die einzelnen Bretter sind sowohl untereinander als auch mit der Frontfläche verleimt.<sup>131</sup> Die überstehenden Ränder und Kanten der Bretter wurden an den einsehbaren Bereichen mit dem Hobel abgetragen und die Oberfläche sorgfältig geglättet. Die nicht einsehbaren Innenflächen wurden dagegen nicht weiter bearbeitet.

Nach Erstellung dieser Grundform konnten die Voluten und Profile appliziert werden. Die Voluten wurden separat mit Bildhauereisen aus einem großen Holzblock<sup>132</sup> herausgearbeitet und anschließend am Aufsatz befestigt. Die etwa neun Zentimeter breiten rahmenden Leisten auf der rechten und linken Seite des Aufsatzes wurden passgenau aus breiteren Brettern ausgesägt und mit Holznägeln auf der Frontseite fixiert. Die Holznägel wurden hierfür von der Vorderseite aus in Abständen von ca. 15 Zentimetern nahe den Außenkanten der Leisten eingeschlagen. Das obere Profil ist hingegen komplizierter aufgebaut und setzt sich aus insgesamt drei Brettern bzw. Leisten zusammen, die scheibenweise miteinander verbunden und auf die Frontfläche appliziert sind (Zeichnung 6). Hierbei ist der unterste Teil des Profils, eine langgezogene Hohlkehle, aus zwei Brettern herausgearbeitet, die jeweils etwa 34 Millimeter stark sind. Der obere Teil des Profils, der sich aus einem kleineren und einem größeren Rundstab zusammensetzt, wird durch eine weitere Leiste gebildet, die etwa 48 Millimeter stark ist. Auffällig ist, dass zu dieser oberen Leiste noch ein kleiner Teil der Hohlkehle gehört, was darauf hindeutet, dass keine vorgefertigten Einzelleisten verwendet wurden, sondern dass das Profil möglicherweise aus dem bereits zusammengesetzten Block herausgehobelt wurde. Der Grund dafür könnte gewesen sein, dass das Profil nicht gerade sondern halbkreisförmig verläuft, weswegen sich die einzelnen Leisten wie beim Baldachin aus mehreren längs aneinander gefügten Einzelstücken zusammensetzen. Um an diesen Nahtstellen keine „Knicke“ im Profilverlauf zu erhalten, müsste das Profil entweder nach dem Zusammensetzen nachgehobelt oder direkt am Werkstück herausgehobelt werden.

Die beiden vorgefertigten Hälften des Aufsatzes wurden wie folgt montiert. Zunächst legte man quer über die Gebälkstücke einen etwa 514 Zentimeter langen Balken, auf den später die Stützen der Rahmenkonstruktion gestellt werden sollten. Daraufhin wurden zwei tragende Eichenbalken, welche die Rahmenkonstruktion mit der Chorwand verbinden, mit einem Ende in eine dafür vorgesehene Aussparung im Gemäuer gelegt, und die beiden Hälften des Aufsatzes von der Vorderseite aus eingestellt. Danach wurden die beiden Hälften durch zwei Keilschlösser miteinander verbunden, die tragenden Eichenbalken der Rahmenkonstruktion ausgerichtet und mit Holzkeilen in der Wandnische fixiert. Um diese beiden Balken zu unterstützen, setzte man jeweils eine vorgefertigte Stütze aus Eichenholz ein, die auf den langen, quer über die Gebälkstücke gelegten Balken gestellt wurde.

Für liturgische Inszenierungen oder das Verhüllen des Altargemäldes während der Fastenzeit wurde daraufhin ein weiterer Balken eingefügt, der den Aufsatz mittig über dem Baldachin durchstößt und über den ein Seilzug von der Rückseite des Retabels aus nach vorne unter den Baldachin geführt ist. Um zu verhindern, dass dieser Balken nach unten kippt, wenn der Seilzug

---

<sup>130</sup> Dieses stützende Brett kann erst bei der Endmontage des Auszugs eingebaut worden sein, da es das mittlere Querbrett nach unten gegen den Balken der tragenden Rahmenkonstruktion drückt. Es ist zwischen die beiden parallel verlaufenden Querbretter „eingekeilt“ und steht, begründet durch den Arbeitsprozess beim Einkeilen, nicht ganz lotrecht.

<sup>131</sup> Wahrscheinlich sind die Bretter zusätzlich durch Holznägel an der Front fixiert, die von der Vorderseite aus eingeschlagen wurden. Aufgrund der applizierten Rahmenleiste kann die Holzverbindung jedoch nicht eingesehen werden.

<sup>132</sup> Dieser besteht aus Laubholz und setzt sich aus mehreren verleimten Holzbrettern zusammen.

durch ein Gewicht belastet wird, legte man einen weiteren Balken waagrecht über die beiden tragenden Balken der Rahmenkonstruktion.<sup>133</sup>

Zur Versteifung der Konstruktion wurden zwei weitere Eichenbalken verbaut, die unmittelbar vor der Chorwand auf den tragenden Balken der Rahmenkonstruktion aufsitzen und schräg nach oben verlaufend auf der Oberkante des Aufsatzes aufliegen. Um ein seitliches Abdriften dieser beiden Balken zu vermeiden, wurden zwei horizontal verlaufende, parallele Balken über je ein dazwischen gelegtes Brettstück mit den schrägen Balken verbunden.<sup>134</sup> Zuletzt wurde die vorgefertigte Gloriole am Aufsatz und an der Decke des Gewölbes befestigt.

Die Gloriole setzt sich aus einer Vielzahl von trapezförmigen Brettern zusammen, die in drei Ringen um eine kreisrunde Scheibe angeordnet sind. Die Scheibe bildet zusammen mit den inneren beiden Bretterkränzen den konkav gewölbten Mittelteil der Gloriole. An diesem ist der äußerste, separat gefertigte Ring befestigt, an welchen wiederum der Strahlenkranz montiert ist (Abb. 30).

Die kreisrunde Scheibe selbst besteht aus drei verschiedenen breiten Brettern, die stumpf miteinander verleimt sind.<sup>135</sup> Sie hat einen Durchmesser von 70 Zentimetern und ist etwa 43 Millimeter stark. Unmittelbar auf dieser Scheibe ist der innerste Kranz an radial verlaufenden Brettern in einem Winkel von etwa 30° befestigt. Die einzelnen Bretter sind etwa 28 Zentimeter lang, unterschiedlich breit und trapezförmig zugearbeitet.<sup>136</sup> Um das Montieren der Bretter im richtigen Winkel zu ermöglichen, sind diese jeweils an beiden parallelen Trapezseiten abgeschrägt. Alle Einzelbretter sind sowohl untereinander als auch mit der runden Trägerscheibe verleimt<sup>137</sup>, wobei sie innerhalb des Bretterkranzes auf geraden Stoß, mit der Trägerscheibe hingegen winklig auf schrägen Stoß verbunden sind. An diesem inneren Ring ist ein weiterer Bretterkranz in einem Winkel von etwa 16° befestigt. Die einzelnen Bretter sind mit einer Länge von ca. 28 Zentimetern etwas länger als diejenigen des inneren Kranzes und auch ein wenig breiter. Ansonsten sind sie in gleicher Weise gearbeitet und werden durch Leim zusammengehalten.

Der äußerste Bretterkranz ist separat gefertigt und annähernd flach gearbeitet. Er setzt sich aus zwei spiegelsymmetrischen Hälften zusammen, die durch zwei Keilschlösser miteinander verbunden sind. Die einzelnen radial verlaufenden Bretter sind etwa 41 Zentimeter lang, unterschiedlich breit und stumpf miteinander verleimt. Um diese vergleichsweise schwache Holzverbindung zu sichern, sind auf den Ring insgesamt acht Bretter in Form eines Achtecks aufgeleimt, das durch die beiden Keilschlösser unterbrochen ist. Die applizierten Bretter sind etwa 75 Millimeter breit, 17 Millimeter stark und auf der Unterseite in Abständen von etwa 20 Zentimetern senkrecht eingesägt, um sie der Biegung des Bretterkranzes anpassen zu können.

Der innere, konkav gewölbte Teil der Gloriole wurde nach Herstellung der Grundform anders bearbeitet als der äußere Ring, was zeigt, dass beide Teile separat gefertigt und erst danach zusammengesetzt wurden. So sind die Überstände der verleimten Bretter auf der Rückseite des gewölbten Innenteils durch einen Schropphobel abgearbeitet worden, während auf der Rückseite des äußersten Kranzes ein Zahnhobel verwendet wurde. Die Höhlung auf der Vorderseite wurde ebenfalls mit einem Rundhobel geebnet. Gemeinsam haben beide Teile, dass die Holzoberfläche auf der Vorderseite im Gegensatz zu der eher grob ausgearbeiteten Rückseite sehr gründlich geglättet und geschliffen wurde.

Die Verbindung beider Bauteile erfolgte möglicherweise erst vor Ort<sup>138</sup> durch Verleimen. Da die Abschrägung der Brettränder im Vorhinein offenbar nicht perfekt angepasst werden konnte, sind

---

<sup>133</sup> Der Querbalken liegt nicht direkt auf den senkrecht zur Aufsatzfront stehenden Balken der Rahmenkonstruktion auf, weil auf jeder Seite je ein kleineres Holzbrett dazwischengelegt wurde. Dies dient möglicherweise nicht allein dazu, den Querbalken etwas höher zu positionieren sondern auch dazu, die beiden Balken aneinander zu befestigen.

<sup>134</sup> Die eingesetzten Brettstücke dienen offenbar dazu, die Balken miteinander zu verbinden.

<sup>135</sup> Genauer gesagt wurde die Scheibe aus einer Platte ausgesägt, die sich ihrerseits aus den o.g. drei Brettern zusammensetzt.

<sup>136</sup> Da der Kreisumfang proportional zum Radius zunimmt, sind die Bretter mit der schmaleren Seite des Trapezes an der runden Scheibe fixiert, während die breitere Seite zum Äußeren des Kreises zeigt.

<sup>137</sup> Eine zusätzliche Sicherung der Verleimungen durch Dübel konnte nicht beobachtet werden und erscheint aufgrund der hohen Anzahl an Brettern und der komplizierten winkligen Anordnung unwahrscheinlich.

<sup>138</sup> Wäre die Gloriole in der Werkstatt zusammengesetzt worden, so wäre es einfacher gewesen, sie von Anfang an „aus einem Guss“ zu arbeiten. Ein Grund für das spätere Zusammensetzen könnte gewesen sein, dass ansonsten die

die größeren Hohlstellen zwischen den winklig aneinander gesetzten Brettern mit einer kittartigen Masse ausgefüllt. Der Mittelteil und der separat gefertigte Bretterkranz sind so ausgerichtet, dass die kreisrunde Scheibe auf einer annähernd parallelen Ebene zum äußersten Bretterkranz liegt.

Die Gloriole wurde erst nach dem Aufstellen des Aufsatzes eingebaut. Sie ist mit zwei etwa drei Zentimeter breiten und 72 Zentimeter langen Eisenbändern am Deckengewölbe des Chorraums befestigt, die mit metallenen Nägeln am innersten Bretterkranz fixiert sind. Im Gegensatz zum Aufsatz ist die Gloriole jedoch nicht gerade ausgerichtet, sondern neigt sich ein in einem Winkel von etwa 18° nach vorne. Für zusätzlichen Halt sorgen zwei Stützbretter, die auf die hintere Kante des Baldachins aufgestellt und mit metallenen Nägeln an der Baldachinrückwand befestigt sind. Beide Bretter besitzen an der Oberkante eine eckigen Aussparung, in welcher der untere Rand der Gloriole aufliegt. Da sich die Stützbretter quasi gegen die schräg nach unten wirkende Gewichtskraft der Gloriole stemmen, sind sie ebenfalls ein wenig nach vorne geneigt.

### ***Tabernakel***

Das Tabernakel des Altars befindet sich in der Nische, die durch die verkröpften Postamente gebildet wird, und steht teils auf der Mensa, teils auf dem sich dahinter anschließenden Unterbau. Visuell wie konstruktiv setzt es sich aus drei größeren Werkstücken zusammen: diese sind der turmartige Mittelteil, der das Allerheiligste beherbergt, und die beiden flankierenden Wangen mit den Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, die in früherer Zeit als Ostensorien gedient haben dürften.

Der turmartige Mittelteil des Tabernakels untergliedert sich wiederum in drei Teile. Der unterste von ihnen beherbergt das untere Gelass und erstreckt sich bis zur Oberkante des profilierten Zwischengesimses. Der Grundriss dieses Bauteils ist achteckig, wobei jeweils vier der Seiten größer und konvex gewölbt sind, wohingegen die anderen vier Seiten kleiner und durch Voluten geziert sind. Jede Volute ist bildhauerisch aus einem größeren Holzblock herausgearbeitet und an die glatte Seitenfläche angesetzt. Das Zwischengesims setzt sich aus vorgefertigten, auf Gehrung geschnittenen Profilleisten zusammen, die mit Holznägeln an den Seitenflächen befestigt sind.

Das darüber befindliche Bauteil greift den Grundriss des unteren auf und umschließt ein Gelass mit drehbarer Expositions-nische. Anstelle der Voluten befinden sich jedoch Pilaster an den schmalen Seiten des Achtecks, die durch ornamentale Schnitzereien verziert sind. Die konvex gewölbten Seiten setzen sich aus mehreren vertikal verlaufenden Brettern zusammen, die in einfacher Brettbauweise an einer rechtwinklig dazu stehenden Deckplatte befestigt sind. Wie beim darunter liegenden Bauteil sind die Abschlussgesimse aus vorgefertigten Profilleisten erstellt, die auf Gehrung mit Holznägeln an der Grundkonstruktion befestigt sind. Auf der Rückseite des oberen Gelasses ist ein Rahmen angebracht, der sich aus vier Brettern zusammensetzt. Diese sind stumpf aneinander gesetzt und mit Holznägeln an der darunter liegenden Rückwand fixiert. Der Rahmen erstreckt sich in Höhe und Breite über das gesamte obere Bauteil und überlappt auch das untere um etwa 26 Zentimeter, sodass beide untrennbar miteinander verbunden sind. Zudem ist an diesem Rahmen eine Tür befestigt, über die man die Expositions-nische von der Rückseite aus bestücken kann.

Das zuoberst abschließende Bauteil ist kuppelartig geformt und trägt die Allegorie der Liebe. Es ist aus mehreren Holzstücken zusammengestückt, die mit Hobeln in ihre endgültige rundliche Form gebracht wurden, und auf die unteren beiden Bauteile aufgesetzt. Größere Spalten zwischen dieser Kuppel und dem darunter befindlichen Teil des Tabernakels lassen vermuten, dass beide Bauteile nicht fest miteinander verbunden sind.

Seitlich vom Mittelteil des Tabernakels befinden sich die beiden separat gefertigten Wangen, die von den weiblichen Allegorien des Glaubens und der Hoffnung flankiert sind. Die Wangen selbst bestehen aus einem rocailleartig geschwungenen „Kasten“, an den die Figuren gelehnt sind, und einem kleinen Podest, auf dem dieselben stehen. Auf der Rückseite des „Kastens“ befindet sich eine abschließbare Holztür, die auf der Außenseite glatt belassen, auf der Innenseite hingegen durch eine profilierte Füllung geschmückt ist (Abb. 31). Diese Tatsache lässt vermuten, dass die

---

Verleimungen der Bretter durch die Erschütterungen beim Transport aufgrund des höheren Gewichts und der ungünstigen statischen Belastung (der konkave Mittelteil der Gloriole steht nach hinten ab) gefährdet gewesen wären.

Wangen ursprünglich als Ostensorien fungierten, zumal aus den Brettern der Vorderseite ein größere Fläche ausgespart ist, die von einer profilierten Leiste gerahmt wird.<sup>139</sup>

Die Vorder- und Rückseite der Ostensorien setzt sich jeweils aus zwei vertikal verlaufenden Brettern zusammen, die stumpf miteinander verleimt sind. Aus dieser Holzplatte sind die Aussparungen für den Schaukasten und die Tür sowie die genaue Form von Front und Rückwand ausgesägt. Die Seitenwände der Ostensorien werden durch schmale Bretter gebildet, die im rechten Winkel zur Front und Rückwand stehen und mit Holznägeln angeschlagen sind. Um die Reliquien auf geeigneter Höhe präsentieren zu können, ist in die Ostensorien ein Zwischenboden eingezogen und mit Holznägeln befestigt.

An den Außenseiten der Ostensorien schließt sich je ein kleines Podest an, auf das die Figuren gestellt sind. Dieses besteht aus vier Brettern, die auf verschiedene Weise zusammengesetzt sind. So ist das Deckbrett über Schwalbenschwanzzinken an der Vorder- und Rückseite befestigt, da das Postament dem Gewicht der Figur standhalten muss. Das Seitenbrett, das aufgrund des fehlenden Pendants nicht statisch belastbar ist, ist hingegen nur mit Holznägeln an den anderen Brettern fixiert.

Für die Profile an den Wangen verwendete man vorgefertigten Leisten, die auf Gehrung geschnitten und mit Holznägeln an der schrankartigen Konstruktion befestigt sind.

### ***Ornamente***

Alle am Retabel vorkommenden Ornamente sind separat hergestellt und auf die Altararchitektur appliziert. Mit Ausnahme der Voluten am Aufsatz setzen sie sich dadurch von der übrigen Altararchitektur ab, dass sie nach der Befestigung grundiert und vergoldet wurden. Kennzeichen aller Ornamente ist, dass sie aus Laubholzbrettern gefertigt sind, was Vorteile hinsichtlich der bildhauerischen Bearbeitung bietet. Weil sie bei der Restaurierung der 1950er Jahren abgenommen und mit Schlitzschrauben neu befestigt wurden, können keine Aussagen über deren originale Befestigung getroffen werden. Vermutet wird, dass sie ursprünglich mithilfe von Nägeln appliziert waren.

Da die Voluten sowie alle vergoldeten Ornamente bildhauerisch erstellt wurden, erscheint es wahrscheinlich, dass der Kistler entweder selbst einen Mitarbeiter beschäftigte, der in der Kunst der Ornamentalschnitzerei geübt war, oder dass er dafür einen eigenständig arbeitenden Bildhauer beauftragte. Prinzipiell wäre eine „Fremdvergabe“ möglich gewesen, da das Retabel aufgrund der Keilschlösser leicht zerlegt und transportiert werden kann, was ein Anpassen der einzelnen Ornamente am fertigen Bauteil zugelassen hätte.<sup>140</sup>

Neben den applizierten Ornamenten finden sich am Retabel auch Beispiele für eine ornamentale Bearbeitung bestimmter Bauteile, die mit bildhauerischen Mitteln erstellt wurde. So sind die Pilaster des Tabernakels und der Vorhang am Baldachin mit rocailleartigen, frei geformten Mustern geschmückt, die mit Geißfuß und Hohleisen aus der zuvor glatten Oberfläche herausgearbeitet wurden. Auffällig ist bei diesen Bauteilen jedoch, dass sie nicht wie die Ornamente selbst aus Laub- sondern vielmehr aus Nadelholzbrettern bestehen.

### **Zusammenfassung und Überlegungen zum Werkprozess**

Vergleicht man die am Retabel vorgestellte Architektur mit deren konstruktivem Aufbau, so erkennt man häufig einen erheblichen Unterschied zwischen Sein und Schein. Denn Ziel des Kistlers war es, durch geschickten Einsatz von möglichst einfachen Mitteln ein „Erscheinungsbild“ zu schaffen, das an massiv gebaute Architektur denken lässt. Erst durch einen Blick hinter die Kulissen kann man erkennen, wie groß die Differenz zwischen tatsächlichem Aufbau und gedachter Zusammensetzung sein kann. Das prägnanteste Beispiel hierfür ist wohl

<sup>139</sup> Die Aussparung ist in heutiger Zeit durch eine Holzplatte verschlossen, die auf der Vorderseite graviert und vergoldet ist.

<sup>140</sup> Insbesondere bei den übereck gestellten Ornamenten an den Postamenten und denjenigen, die am Gebälk über die Kante des Gesimses sowie des Architraven hinweg verlaufen, dürfte ein derartiges Anpassen unausweichlich gewesen sein.



die Retabelrückwand mit Pilastern, bei der die Pilaster nicht wie vom Betrachter angenommen als separates Bauteil vor eine flache Rückwand gesetzt sind, sondern sich vielmehr durch eine zinnenartige Anordnung mehrerer Einzelbretter ergeben.

Um Zeit, Material und Gewicht zu einzusparen, sind alle Bauteile des Retabels aus Brettern gefertigt, die meist in einfacher Brettbauweise zu Kisten, Wänden oder dergleichen zusammengesetzt wurden. „Einfache Brettbauweise“ bedeutet in diesem Fall, dass jeweils ein Brett rechtwinklig an ein anderes stößt und mit diesem durch Holznägel verbunden ist. Lediglich für diejenigen Bauteile, die statischen Belastungen ausgesetzt sind, verwendete man stabilere, doch zugleich aufwändiger herzustellende Holzverbindungen wie Finger- oder Schwalbenschwanz-zinken. Auffällig ist, welche geringe Anzahl an Balken für den Bau des Retabels verwendet wurde. Denn der Einsatz massiver Balken beschränkt sich lediglich auf den Aufsatz, wo tragende oder stützende Funktionen erfüllt werden mussten. Als Beispiel sei die stützende Rahmenkonstruktion des Aufsatzes angeführt, die dessen Gewicht trägt und teils auf die Wand, teils auf die Gebälkstücke verteilt. Doch sollte man die Holzkonstruktion nach den oben gemachten Aussagen keinesfalls als „simpel“ abwerten, da bei einer Verwendung von derart leichten Konstruktionshölzern und zumeist schwachen Holzverbindungen eine große Erfahrung und hohes technisches Verständnis nötig ist, um die Standsicherheit des Altars zu gewährleisten, zumal der Altar weitgehend frei im Chorraum steht und sein Gewicht kaum auf die Wand ablasten kann. Zudem kann als Qualitätsmerkmal gewertet werden, dass der Kistler bei der Verarbeitung der Bretter nicht nur auf statische sondern insbesondere auf optische Gesichtspunkte achtete. Ein Beispiel hierfür ist das Gebälk, wo durch das Einsetzen von hochkant stehenden Brettern verhindert wird, dass die schlecht zu glättenden und zu grundierenden Hirnholzseiten der Bretter von Vorder- und Rückseite auf den einsehbaren Seitenflächen enden. Des Weiteren sind stets die seitlichen Bretter jedes Bauteils von hinten an die Frontbretter angesetzt, sodass der Stoß dieser durchgehenden Verbindung nicht von der Vorderseite aus zu sehen ist. Kennzeichnend ist auch, dass auf der Vorderseite nur Holznägel eingeschlagen wurden, die sich gut von der Fassung überdecken lassen, während sich die Verwendung von handgeschmiedeten Eisennägeln auf die nicht einsehbaren Bereiche beschränkt.

Die Art und Weise wie die Profile am Retabel gebildet werden, hängt davon ab, ob ein gerades oder ein gekrümmtes Bauteil gestaltet werden soll. So bestehen die Profile an allen geraden Bauteilen aus mehreren vorgefertigten Profilleisten, die auf Gehrung geschnitten und mit Holznägeln an der Unterkonstruktion befestigt wurden. An gekrümmten Bauteilen wie dem Aufsatz und dem Baldachin setzen sich die Profile hingegen aus scheibenartig übereinander angeordneten, profilierten Brettern zusammen. Jede dieser „Scheiben“ wird ihrerseits von mehreren Brettstücken gebildet, die in Längsrichtung aneinander gesetzt sind.<sup>141</sup> Um dadurch entstehende Knicke im Profilverlauf zu vermeiden, wird angenommen, dass entweder vorprofilierte Bretter verwendet wurden, die nach dem Befestigen nachgehobelt wurden, oder dass die Profile direkt am Werkstück herausgehobelt wurden. Diese Vermutung wird gestützt durch die Tatsache, dass weder an den Profilen des Baldachins noch des Aufsatzes Holznägel gefunden wurden, da diese das Hobeln erschwert hätten.

Die Auswahl der Hölzer erfolgte nach Funktion und Verfügbarkeit. Für die Bretterkonstruktion wählte man Nadelholz, wohingegen die tragenden und stützenden Balken am Aufsatz aus Eichenholz bestehen. Bei bildhauerisch bearbeiteten Komponenten wie den Voluten am Aufsatz oder den applizierten Ornamenten kam Laubholz zum Einsatz. Am gesamten Retabel sind Hölzer von guter Qualität verbaut, die das Risiko für ein starkes Verformen durch das Arbeiten des Holzes minimieren. Zudem existieren mit Ausnahme der gebogenen profilierten Leisten keinerlei Anstückungen in Längsrichtung, weshalb Bretter bis zu einer Länge von 5,2 Metern beschafft und transportiert werden mussten.

Hinsichtlich der Holzbearbeitung ist anzumerken, dass generell zwischen einsehbaren Bereichen, wie zum Beispiel der Vorderseite und der Seitenflächen, und nicht einsehbaren Partien, wie der Rückseite des Retabels, unterschieden wurde. So sind die Bretter auf der Retabelrückseite häufig sägerau belassen, doch gibt es zahlreiche Bauteile, die in den rückseitig gelegenen Bereichen entweder mit einem Zahn- oder einem Schropphobel geglättet wurden. Eine Besonderheit dürfte

---

<sup>141</sup> Die Länge der einzelnen Brettstücke ist hierbei abhängig von der Stärke der Krümmung.

insbesondere die Rückseite des Aufsatzes darstellen, die mithilfe eines Putzhobels außerordentlich glatt gestaltet wurde. Die Gründe, die für eine derart unterschiedliche Behandlung der Rückseiten gesprochen haben, sind kaum ersichtlich. Anzunehmen ist, dass prinzipiell nur diejenigen Bauteile gehobelt sind, die in der Werkstatt vorgefertigt wurden. Die vor Ort eingebauten Stützbretter am Auszug sind stets sägerau belassen.

Die Oberseiten der Bauteile sind entweder mit dem Zahnhobel, wie bei den Postamenten und Gebälkstücken<sup>142</sup>, oder mit dem Schrophhobel bearbeitet. Die Oberfläche der Vorderseiten wurde zudem noch weiter mit dem Putzhobel geglättet und gründlich geschliffen.

Das wohl wichtigste Kennzeichen der Altarkonstruktion ist die Verwendung vorgefertigter Bauteile, die an Ort und Stelle in verhältnismäßig kurzer Zeit zusammengebaut werden konnten. Denn zumeist handelt es sich dabei um spiegelsymmetrisch gearbeitete Stücke, die durch Keilschlösser zusammengehalten werden. Eine derartige Arbeitsweise bot sowohl dem Kistler als auch allen anderen am Bau Beteiligten entscheidende Vorteile: So konnte der Kistler die Hauptarbeit bereits vor oder während der Arbeiten an der Raumschale verrichten ohne den Arbeitsablauf der Stukkateure und Freskantens zu stören, da er so gut wie alle Bestandteile des Altars in seiner Werkstatt anfertigen konnte.<sup>143</sup> Andererseits konnten die einzelnen Bestandteile des Retabels bequem am Boden hergestellt werden, wobei die Keilschlösser ein reversibles Zusammensetzen zu Kontrollzwecken ermöglichten. Und nicht zuletzt wäre es dem Bildhauer prinzipiell möglich gewesen, beispielsweise den Aufsatz in seinem Atelier aufzustellen, um die Figurengruppe von Gottvater und dem stützenden Engel in die Rundung des Aufsatzes einzupassen und das Arrangement der beiden Figuren mitsamt der Weltkugel zu überprüfen.

## Überarbeitungen an der Altarkonstruktion

Im Laufe der Jahrhunderte wurde die hölzernen Bauteile des Retabels nur geringfügig überarbeitet, sodass nahezu überall noch die originale Holzkonstruktion eingesehen werden kann. Der Auslöser für etwaige Veränderungen dürfte meist die Nutzung als Bühnenaltar für liturgische Inszenierungen gewesen sein, die es nötig machte, bestimmte Bereiche des Retabels (bequemer) betreten zu können. So wurde auf der rechten Seite des Altars eine rechteckige Aussparung in den Bretterboden gesägt, die die rückseitige Begehung desselben mit einer Leiter erleichterte. Denn griffartige Löcher in einigen Brettern auf der linken Seite deuten darauf hin, dass man zuvor zum Betreten des Bodens einige Bretter umklappen musste, was von der Leiter aus ein schwieriges Unterfangen gewesen sein dürfte. Für die Luke im Bretterboden mussten des Weiteren die vordersten Bretter der Verkleidung des rückseitigen Altarumgangs entfernt werden.

Zudem ist die hinterste „Kiste“ des rechten Gebälkstücks stark abgearbeitet, wodurch man sich möglicherweise erhofft hatte, einfacher mit der Leiter vom Bretterboden aus auf die Gebälkstücke gelangen zu können.

Der wohl schwerwiegendste Eingriff war die Errichtung einer gerüstartigen Verbindung zwischen den Gebälkstücken, die aus mehreren Brettern zusammengesetzt und an den tragenden Balken des Aufsatzes befestigt ist. Die Art und Weise, wie dieses „Gerüst“ angefertigt wurde, und die Tatsache, dass es mithilfe von industriell hergestellten, metallenen Nägeln montiert ist, lässt darauf schließen, dass es erst in jüngerer Zeit eingebaut wurde.

Möglicherweise wurden zusätzlich kleinere Veränderungen wie zum Beispiel die Montage oder der Austausch der hölzernen Rollen für die Seilzüge vorgenommen. Zudem wurden alle Ornamente bei der Restaurierung in den 1950er Jahren abgenommen und mit Schlitzschrauben neu befestigt. Da die Wangen am Tabernakels bereits seit längerer Zeit nicht mehr als Ostensorien genutzt werden, sind die ursprünglich wohl vorhanden gewesenen Glasscheiben durch gravierte und vergoldete Holzplatten ausgetauscht worden.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Durch die Bearbeitung mit dem Zahnhobel werden die Oberflächen nicht nur geebnet sondern auch aufgeraut. Dies ist insbesondere bei Gesims und Postamenten sinnvoll, da beide im Zusammenhang mit den liturgischen Inszenierungen betreten werden mussten.

<sup>143</sup> Bedenkt man, dass die Ausschmückung der Raumschale erst 1756 beendet war, so muss die Aufstellung und Fassung des Altars vergleichsweise rasch vonstatten gegangen sein, da er wahrscheinlich bereits Ostern 1757 fertig gestellt war.

<sup>144</sup> Auf historischen Fotos, die vor der Restaurierung der 1950er Jahre erstellt wurden, ist zu sehen, dass die ornamental gestalteten und vergoldeten Holzplatten bereits eingebaut sind.

## 5 Fassung

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit dem Fassungs- und Aufbaufbau des Hochaltars, wobei die Beschreibung der originalen Fasstechniken im Vordergrund steht. Zudem soll versucht werden zu klären, ob es sich bei dem Fassmaler des Hochaltars bereits um Aloys Thurner gehandelt haben könnte. Hierfür wird der Aufbau der Marmorierung des Hochaltars mit dem Kreuzaltar verglichen. Eine Analyse der verwendeten Farbmittel soll die in der Literatur gemachte Aussage, Thurner habe bei seinen Marmorierungen *pulverisierten Alabaster* verwendet<sup>145</sup>, überprüfen.

### Fassungsphasen und jetziges Erscheinungsbild

Die heutige Sichtfassung des Hochaltars lässt mit Ausnahme von wenigen Flächen dessen ursprüngliche Farbgestaltung erkennen. Wie in den einleitenden Kapiteln berichtet, wurde der Altar Ende des 19. Jahrhunderts zum größten Teil überfasst. Ausgenommen wurden dabei weite Teile der Vergoldungen, die sich in so gutem Zustand befunden haben müssen, dass eine Überfassung unnötig erschien<sup>146</sup>. Nur im Sockelbereich und am Tabernakel wurden größere Flächen neu vergoldet. Grund dafür mag gewesen sein, dass die Metallauflagen an diesen Stellen durch häufiges Umdekorieren und üppigen Altarschmuck (Abb. 32) abgerieben waren. Die Überfassung beschränkt sich folglich fast ausschließlich auf Altararchitektur und Figuren, wobei mehrerlei Gründe für eine Umgestaltung der betroffenen Bereiche gesprochen haben dürften. Die Weißfassung der Figuren entsprach wohl nicht mehr dem Geschmack der Zeit, so dass man sich für ein polychromes Überfassen in zumeist hellen, abgetönten Farben entschied. Hierdurch konnte auch der hierarchische Unterschied zwischen den insgesamt sieben Altären hervorgehoben werden, da die Skulpturen an den Seitenaltären in weißer Farbe belassen<sup>147</sup> wurden. Möglich ist auch, dass man gerade am Hochaltar, wo Malerei und Plastik eng miteinander verbunden sind, versuchte, eine Einheit zwischen beiden Gattungen durch farbiges Angleichen herzustellen. Für die Überfassung der Altararchitektur dürfte hingegen ein anderer Anlass bestanden haben. Vergleicht man Fotos des Altars, die noch die Überfassung des 19. Jahrhunderts zeigen, mit anderen, die nach der Freilegung in den 1950er Jahren entstanden sind, so erkennt man kaum Differenzen hinsichtlich der Art der Marmorierung (Abb. 33). Denn der Fassmaler orientierte sich weitgehend am Aderverlauf der originalen Marmorierung und verwendete ähnliche Farben.<sup>148</sup> Größere Unterschiede sind lediglich an den Säulen zu erkennen, die im Original eher gebändert, in der Überfassung dagegen mit einer feinen Aderung versehen sind. Die große Übereinstimmung zwischen beiden Fassungen mag erklären, warum ABSTREITER in den Quellen lediglich eine Überfassung der Skulpturen, nicht aber die Überarbeitung des gesamten Altars erwähnt. Folglich kann das Ziel dieser Maßnahme keine Umwandlung in gestalterischem Sinne gewesen sein. Wahrscheinlicher ist, dass der Überzug der originalen Marmorierung durch Alterungsprozesse in solchem Ausmaß vergilbt war, dass die Fassung unansehnlich erschien und erneuert werden sollte.

Kritik an der Überfassung wurde bereits kurze Zeit später im 1895 erschienenen Band der *Kunstdenkmale des Königreichs Bayern* geäußert, in dem der *neuerdings entsetzlich polychromierte*<sup>149</sup> Choraltar erwähnt wird. Die Freilegung auf die originale Fassung erfolgte jedoch erst im Zuge der Restaurierung in den 1950er Jahren. Hierbei wurde die marmorierte Überfassung der Altararchitektur mit großen Klingen<sup>150</sup> abgeschabt, was man an Kratzern und Ausbrüchen in der schichtweise aufgetragenen Originalfassung erkennen kann. Im gleichen Arbeitsschritt wurde auch deren spröder, vergilbter originaler Überzug entfernt, der als

<sup>145</sup> Vgl. NAGLER 1848, S. 75 sowie LIPOWSKY 1810, S. 271.

<sup>146</sup> So wurden im oberen Bereich des Altares lediglich an drei Wolken größere Ausbesserungen vorgenommen. Alle anderen Vergoldungen sind intakt erhalten.

<sup>147</sup> An den beiden Seitenaltären im Querhaus sind auf der Altararchitektur Reste einer Überfassung zu erkennen. Im Zuge dieser Überarbeitung hätten auch die Figuren polychromiert werden können, doch war dies offensichtlich nicht erwünscht.

<sup>148</sup> An noch vorhandenen Resten der Überfassung kann abgelesen werden, dass die Wahl der Farbtöne, wenngleich sie etwas dunkler sind, in Übereinstimmung mit der Originalfassung erfolgte.

<sup>149</sup> BEZOLD, GUSTAV VON/RIEHL, BERTHOLD: *Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, I. Bd., III. Teil, Weilheim, München I und München II*, München 1895, S. 901.

<sup>150</sup> Es wurde teils wohl mit Freilegemessern, teils auch mit Ziehklingen gearbeitet.

Trennschicht die Abnahme der Überfassung erleichtert haben dürfte. Wo es nötig schien, wurde nach dem Aufbringen eines neuen Überzugs mit wässrig gebundener Farbe retuschiert<sup>151</sup>, die mit einem dicken Rundpinsel aufgetragen wurde. Im Gegensatz zur Altararchitektur dürfte die Freilegung der Skulpturen auf deren ursprüngliche Weißfassung problematisch gewesen sein, zumal man beim Überfassen auf eine trennende Zwischengrundierung verzichtet hatte. So lagen nach Abnahme der Überfassung größere Bereiche der originalen Grundierung frei, weshalb man sich entschloss, die ursprünglich weiß gefassten, inhomogen wirkenden Partien mit einer flächig aufgetragenen, weißen Lasur „zusammenzuziehen“.

Kennzeichen der in den 1950er Jahren aufgetragenen Retuschen und Überfassungen ist, dass sie keine ausreichende Menge an Bindemittel enthalten. Daher ist die Oberfläche der überarbeiteten Bereiche matt, während insbesondere an den Skulpturen ein ausgeprägtes „Kreiden“ der weißen Übermalung zu beobachten ist.<sup>152</sup> Besonders negativ wirkt sich der matte Charakter der Retuschen an den marmorierten Flächen aus, da sie aufgrund des veränderten Brechungsindex zu hell erscheinen und sich störend von der übrigen Fassung abheben (Abb. 34).

Doch nicht nur Überfassung und Retuschen zeichnen sich durch ihre matte Oberfläche aus, sondern auch der Überzug der Altararchitektur. Denn nach Einlassen der freigelegten Marmorierungen mit verdünntem Naturharzfirnis wurde, wie aus den Rechnungen hervorgeht, gereinigtes Bienenwachs aufgetragen und durch Frottieren auf einen gewissen Glanzgrad gebracht. Dieser Glanz hielt jedoch schon in früherer Zeit nicht lange an, weshalb die Klosterverwaltung Schäftlarn bereits zwei Jahre nach vollendeter Restaurierung der beiden großen Seitenaltäre an den Restaurator Georg Hiltz schreibt, dass *die vorderen zwei Altäre übrigens unbedingt nochmals poliert werden müssten*.<sup>153</sup>

Beurteilend zusammengefasst kann gesagt werden, dass im heutigen Zustand sowohl die Marmorierungen als auch die Weißfassung matt erscheinen, was der ursprünglichen Intention des Fassmalers, ein real existierendes Material zu imitieren, nicht entspricht.

## **Beschreibung der originalen Fassung und der Überarbeitungen**

Die Fassung des Altars erfolgte vor Ort in bereits montiertem Zustand, was aus mehreren Indizien ersichtlich ist. So sind beispielsweise an der marmorierten Altararchitektur deutliche Grundierungskanten zu erkennen, die den Umrissen der darauf befestigten Ornamente bzw. Skulpturen folgen. Zudem ist die Grundierung in unmittelbarer Nähe dieser Kanten nicht so exakt geschliffen wie an den umliegenden Flächen, was darauf hindeutet, dass die Bearbeitung dieser Randbereiche durch Applikationen die erschwert wurde (Abb 35). Ein weiterer Beweis ist, dass die Grundierung mitsamt den darüber liegenden Farbschichten über alle Nägel hinweg verläuft, so dass die Montage vor dem Grundieren stattgefunden haben muss. Und nicht zuletzt finden sich an der Oberseite aller waagrecht verlaufenden Bauteile zahlreiche Grundierungstropfen, was nur durch ein Fassen im vollständig aufgebauten Zustand erklärt werden kann.

### ***Allgemeine Aussagen zur Grundierung***

Alle zu fassenden Flächen wurden vor dem Grundieren mit verdünntem Bindemittel eingelassen, um die Haftung zwischen hölzernem Fassungsträger und Grundierung zu erhöhen und zu vermeiden, dass das Bindemittel der Grundierung ins Holz abwandert. Daher kann man an beiden Querschliffen, die einen Teil des hölzernen Fassungsträgers enthalten, eine feine, weiß fluoreszierende<sup>154</sup> Linie erkennen, die sich zwischen Holz und Grundierung befindet (vgl. Q 22 und Q 15 im Anhang „Fassungsuntersuchung“). Aufgrund der weißen Fluoreszenz dürfte es sich

<sup>151</sup> Die „Retuschen“ erfolgten verhältnismäßig großflächig und bezweckten in der Regel eine Abdeckung von geöffneten Konstruktionsfugen. Die hellen blaugrauen Bereiche des Postaments wurden komplett übermalt.

<sup>152</sup> Aus diesem Grund ist bei den Figuren bereits ein großer Teil der Überfassung abgerieben, sodass Aussagen über die darunter liegende Fassung möglich waren.

<sup>153</sup> Siehe Klosterarchiv Schäftlarn, Akt *Kirchenrenovierung*, in: HILDEBRANDT/NADLER 2002, S. 125.

<sup>154</sup> Um die Fluoreszenz zu bestimmen, wurden die Querschliffe ultraviolettem Licht ausgesetzt. Generell fluoreszieren Bindemittel stärker als Farbmittel.

bei der Bindemittelansammlung um eine Leimlöse handeln, zumal in den Malerbüchern der damaligen Zeit empfohlen wird, den hölzernen Fassungsträger vor dem Grundieren mit Leim zu tränken.<sup>155</sup>

Nach dem Isolieren des Untergrunds erfolgte der Auftrag der Grundierung. Dabei wurden alle Bereiche, die durch plastischen Schmuck oder Skulpturen verdeckt sind, ausgespart, da sie einerseits nicht mehr von außen erreicht werden konnten, andererseits aber auch nicht einsehbar sind. Ebenso wurde die gesamte Rückseite des Altars holzsichtig belassen.

Im Querschliff setzt sich die Grundierung, sofern sie im Ganzen entnommen werden konnte, aus drei bis fünf dickeren Schichten zusammen<sup>156</sup>. Kennzeichnend ist, dass sie an Bereichen die später poliert werden sollten, nämlich für Vergoldungen und Weißfassung, dicker aufgetragen wurde als für die unpolierte Fassung der Altararchitektur. Zudem ist die unterste Grundierungsschicht der weiß gefassten und vergoldeten Flächen etwas dunkler, gelblicher, grobkörniger und härter als die beiden darüber liegenden Schichten der Grundierung<sup>157</sup> (vgl. Q 13, Q 15, Q 20 und Q 23). Eine Analyse der verwendeten Farbmittel und Füllstoffe mittels REM-EDX an Querschliff Q 13 bestätigt die Unterteilung der originalen Grundierung in drei größere Schichten verschiedenartiger Zusammensetzung. So unterscheidet sich die unterste Schicht von den beiden darüber liegenden Schichten durch ihren hohen Gehalt an Dolomit<sup>158</sup>, was ihre dunklere Farbe und größere Härte erklärt. Die darüber liegenden beiden Schichten setzen sich vornehmlich aus Gips<sup>159</sup> und Kreide<sup>160</sup> zusammen, wobei der Gipsgehalt in der mittleren Schicht höher ist als in der obersten.

Vor dem Fassen des Altars wurde die Grundierung gründlich geschliffen. Lediglich die Stellen, die aufgrund von applizierten Ornamenten schwer zugänglich waren, sowie nicht einsehbare Flächen, wie z.B. auf der Rückseite der Skulpturen, wurden gar nicht oder nur grob geglättet.

### ***Altararchitektur***

Die Fassung der Altararchitektur imitiert mit Ausnahme der vergoldeten Kapitelle und Säulenbasen verschiedenartige Gesteine, die aufgrund ihres Erscheinungsbildes und ihrer Musterung im Folgenden als „Marmor“ bezeichnet werden. Insgesamt lassen sich am Altar fünf verschiedene Marmorarten unterscheiden.

Alle horizontal gliedernden, profilierten Bauteile sind als Imitation eines dunkelroten Marmors mit heller, bläulich-grauer Aderung gestaltet. Zu diesen zählen am Postament die Plinthe sowie das untere und obere Gesims und am Gebälk der Architrav sowie das obere Gesims. Die Marmorierung dieser Profile ist auf der mehrschichtigen Grundierung entsprechend der späteren Farbigekeit in einem dunkelrosafarbenen bzw. hellblauen Ton vorgelegt. Eine weitere Ausarbeitung erfolgte mit verschiedenen roten, rotviolett und blaugrauen Farben, die lasierend bis deckend mit dem Pinsel und evtl. einem Schwamm aufgetragen wurden. Hierbei kann man erkennen, dass an den meisten Stellen ein dickerer Rundpinsel zur Verwendung kam, der stufend eingesetzt wurde. Zum Abschluss wurden einige helle Adern mit deckender weißer Farbe unter Verwendung einer Feder aufgesetzt. Daraufhin wurde ein etwa 100 µm dicker Überzug aufgetragen (vgl. Q 23), der sich stellenweise in kleinen inselförmigen Resten erhalten hat.

An wenigen Stellen sind Relikte der Überfassung des 19. Jahrhunderts zu erkennen. Diese sind etwas dunkler als die originale Marmorierung, aber ähnlich im Farbton.

---

<sup>155</sup> Vgl. WATIN, JEAN-FELIX: *Der Staffirmaler oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackieren ...*, nach der zweyten viel verbesserten Französischen Ausgabe übersetzt, Leipzig 1774, S. 131.

<sup>156</sup> Aufgrund ihrer Eigenfarbe lassen sich stets drei dicke Grundierungsschichten unterscheiden. Gelegentlich ist es möglich zu erkennen, dass sich die oberste und auch dickste Schicht wiederum aus drei Schichten zusammensetzt.

<sup>157</sup> Diese Eigenschaft bemerkt man bereits beim Entnehmen des Probenmaterials für den Querschliff. Die oberen beiden Schichten der Grundierung sind erheblich weicher als die unterste Schicht und trennen sich beim Ausüben von Druck leicht voneinander oder von der untersten Schicht ab. Daher war es häufig nicht möglich, das vollständige Schichtpaket zu entnehmen.

<sup>158</sup> Es handelt sich hierbei um Calcium-Magnesium-Carbonat, das umgangssprachlich auch als „Steinkreide“ bezeichnet wird.

<sup>159</sup> Hydratisiertes Calciumsulfat.

<sup>160</sup> Calciumcarbonat.

Die Freilegung in den 1950er Jahren erfolgte mit Messern oder einem skalpellähnlichen Werkzeug in Längsrichtung der Profile. Spuren dieser Maßnahme sind noch heute in Form von langen Kratzern zu erkennen, die nicht retuschiert wurden.

In ähnlicher Technik, doch mit helleren, wärmeren Farben wurden auch die aufgeblendeten Felder auf den Würfeln des Postaments gefasst. Zum Marmorieren verwendete man einen dicken Rundpinsel, der streichend und stufend eingesetzt wurde. Im Gegensatz zu den Profilen verzichtete man jedoch auf die Verwendung einer Feder. Auch erfolgte die Freilegung behutsamer, sodass kaum Kratzer und keinerlei Überreste einer Überfassung oder des originalen Überzugs gefunden werden konnte.

In Kombination miteinander werden zwei weitere Marmorarten einerseits am Aufsatz und andererseits an den Säulen mit den dahinter stehenden Pilastern imitiert. So sind die innere Fläche des Aufsatzes sowie die Säulen hellrosa, die den Aufsatz rahmenden Profile und Voluten sowie die Pilaster der Rückwand hingegen hellblau marmoriert.

Kennzeichnend ist, dass die Marmorierung am gesamten Aufsatz sowie auf den Pilastern mit wenigen Kontrasten ausgeführt ist. Ein derartiges Erscheinungsbild erreichte der Fassmaler durch lasierenden Einsatz von relativ ähnlichen Farben, die auf einen zart vorgetönten Untergrund aufgetragen wurden.

Im Gegensatz dazu wurde bei den kontrastreicher marmorierten Säulen mit deckenderen Farben gearbeitet. So ist dort die gesamte Grundierung zunächst mit einem kräftigen, warmen rosa Farbton abgetönt worden. Auf dieser Unterlegung wurde anschließend die Marmorierung mit deckenden dunkelrosa, hellgrauen und weißen Farben mithilfe eines dicken Rundpinsels angelegt. Im Streiflicht ist zu erkennen, dass der Fassmaler vergleichsweise „nass“ mit gut gefülltem Pinsel gearbeitet hat, da sich an den unteren Begrenzungen der einzelnen „Farbfelder“ Farbränder<sup>161</sup> und Läufer gebildet haben. Dies beweist auch, dass die Säule stehend in bereits eingebautem Zustand gefasst wurde. Auffallend ist, dass die Farbschicht in hellen Bereichen mit hohem Weißanteil ausgesprochen viele Bläschen enthält (Abb. 39).

An allen oben genannten Flächen sind Reste des originalen Überzugs und der Überfassung zu erkennen. Auch hier ist zu beobachten, dass sich die Überfassung in ihrer Farbigkeit an der originalen Marmorierung orientiert. So sind die rosa marmorierten Bereiche mit einer bräunlich- roten Farbe überfasst, die hellblauen hingegen in einem etwas dunkleren Blauton. Für die Freilegung der Säulen und Pilaster wurde eine größere, gebogene Klinge verwendet. Aufgrund der Werkspuren könnte es sich hierbei um eine Ziehklinge gehandelt haben (Abb. 40). Nach dem Aufbringen des neuen Überzugs wurden größere Bereiche, insbesondere die Fugen zwischen zwei aneinander stoßenden Brettern, mit einer hellen, teils bläulichen, teils rötlichen Farbe retuschiert.

Die fünfte und letzte Gesteinsart wird auf den würfelartigen Bestandteilen von Postament und Gebälk sowie auf Rückwand und Baldachin des Altars imitiert. Als Vorbild diente ein blaugraues Gestein, das mit Ausnahme der Altarrückwand keine Aderung zeigt.

Auf gräulichem Untergrund erfolgte die Anlage der Gesteinsnachbildung mit einer blaugrauen, etwas grünlichen Farbe. Auf dem Fries des Gebälks sowie auf den Würfeln und Bogendurchgängen des Postaments ist diese Farbe so gleichmäßig aufgetragen, dass keinerlei Struktur innerhalb des „Gesteins“ zu erkennen ist.<sup>162</sup> Lediglich am Baldachin ist eine geringfügige Modulierung des Farbtons zu erkennen. Eine differenzierte Marmorierung findet sich ausschließlich an der Rückwand des Altars. Dort wurde die charakteristische Marmorstruktur mit dem Pinsel unter Verwendung von lasierenden Farben erstellt und durch das Ziehen von weißen Adern mithilfe einer Feder präzisiert.

Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass Baldachin und Rückwand des Altars mit einer etwas dunkleren blauen Farbe überfasst waren, die bei der Restaurierung der 1950er Jahre entfernt wurde. Auch fallen dort größere Retuschen an Fugen und Fassungsabbrüchen aufgrund ihrer helleren Farbe auf. Am Fries des Gebälks sowie auf den Würfeln und Bogendurchgängen des

---

<sup>161</sup> Diese sind durch ein „Absacken“ der nass aufgetragene Farbe entstanden, die aufgrund ihrer Oberflächenspannung vor den trockenen Bereichen Halt gemacht hat.

<sup>162</sup> Grund hierfür mag gewesen sein, dass der größte Teil dieser Flächen durch Ornamente verdeckt ist, weshalb eine differenzierte Ausarbeitung des Gesteins nicht notwendig erschien. Möglich ist jedoch auch, dass an diesen Bauteilen kein Marmor, sondern ein anderes Gestein imitiert werden sollte.

Postaments konnten hingegen keinerlei Reste einer Überfassung gefunden werden. Doch muss bei dieser Aussage berücksichtigt werden, dass die blaugrauen Partien des Postaments im Zuge der Restaurierung fast vollständig mit einer helleren graublauen Farbe übermalt wurden.

Alle marmorierten Flächen waren ursprünglich mit einer etwa 100 µm dicken Lackschicht überzogen, die einen ähnlich starken Glanz wie bei poliertem Marmor erzielen sollte. Alterungsprozesse haben zu einem Verspröden und Verbräunen dieses originalen Naturharzüberzugs<sup>163</sup> geführt, was ein Grund für das Überfassen der Altararchitektur gewesen sein dürfte.

Im Querschliff (vgl. Q 23) zeigt sich die Schicht vergleichsweise homogen, so dass die Anzahl der einzelnen Aufträge nicht bestimmt werden kann, obwohl ein mehrmaliges Aufbringen von gelöstem Naturharz aufgrund der Schichtstärke vorausgesetzt werden darf. Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass der gesamte Überzug von einem feinen Netz von Mikrorissen durchzogen ist, was die Sprödeheit des Lacks erklärt. Zudem enthält er tiefe Risse, die von der Oberfläche des Überzugs bis zur Marmorierung hinab reichen. Und nicht zuletzt ist eine Trennung von Überzug und Farbschicht zu beobachten, welche für die Empfindlichkeit des Schichtpakets gegenüber mechanischen Einwirkungen und das leichte Absplittern des Überzugs verantwortlich ist.

Bei der Restaurierung in den 1950er Jahren wurde die freigelegte Altararchitektur zunächst, wie in den Rechnungen beschrieben, mit gelöstem Naturharz eingelassen. Da dieses in sämtliche Risse und Zwischenräume des Überzugs eingedrungen ist, ist an diesen Stellen sowie an der Oberfläche des originalen Lacks eine helle Fluoreszenz zu beobachten (siehe Q 23 UV). Daraufhin wurde ein neuer Überzug aus gereinigtem Bienenwachs aufgetragen, der als feine gräuliche Schicht oberhalb des originalen Lacks zu sehen ist.

Die einzigen Elemente der Altararchitektur, die keine Imitation von Stein vorstellen, sind die vergoldeten Kapitelle, Basen und Plinthen der Säulen sowie der Zierrahmen des Gemäldes.

Die Vergoldungen an den schmückenden Bestandteilen der Säulen sind in wässriger Technik ausgeführt und zeichnen sich durch einen Wechsel von matten und glänzenden Partien aus. Auf die dick aufgetragene und sorgfältig geschliffene Grundierung wurde zunächst überall eine dünne Schicht von gelbem Bolus aufgetragen. An den Kapitellen strich man auf die schlecht erreichbaren und matt zu vergoldenden Rücklagen sowie auf die nierenförmigen Vertiefungen innerhalb der Rocailleornamente weitere Schichten von gelbem Poliment auf, bis die weiße Grundierung vollständig abgedeckt war. Alle anderen Partien wurden deckend rot polimentiert, ohne Rücksicht auf matt oder glänzend zu vergoldende Bereiche zu nehmen. Der Grund für diesen Unterschied mag gewesen sein, dass man die vertieft liegenden Stellen schlecht mit dem Anschleifer erreichen konnte bzw. aufgrund der stark konkaven Wölbung ein Einreißen des Blattgolds befürchten musste. Daher wählte man für diese kritischen Partien einen gelben Untergrund, welcher der Farbe des Blattgolds ähnlich ist und kleine „Fehlstellen“ innerhalb der Metallaufgabe weniger stark erkennen lässt. Bei den gut zugänglichen und einfacher zu vergoldenden Flächen erlaubte man sich dagegen ein rotes Polimentieren, da man sicher sein konnte, dass der Bolus vollständig vom Blattgold abgedeckt würde.

Angenommen<sup>164</sup> wird, dass alle matt zu vergoldenden Bereiche, wie bei den Ornamenten und Wolken beschrieben, mit einer transparenten Leimschicht überzogen wurden. Anschließend wurde das Blattgold appliziert und entweder poliert oder mithilfe einer Flüssigkeit<sup>165</sup> matt angelegt. Flächen mit Mattgoldauflagen sind die Rücklagen der Kapitelle, die tiefen, nierenförmigen Aushöhlungen an deren Ornamenten sowie die Hohlkehle an der Säulenbasis und die darunter liegende Plinthe. Glanzvergoldet sind hingegen die Ornamente, sowie alle konvex gewölbten Profilleisten. Die nicht einsehbaren Rückseiten des Kapitells wurden im gelben

---

<sup>163</sup> Bindemittel des Überzugs dürften natürliche Harze sein, da unter ultraviolettem Licht eine bläulich grüne Fluoreszenz zu beobachten ist. Zudem hätte man mit anderen Bindemitteln schwerlich eine derart dicke Schichtstärke erreichen können. Und nicht zuletzt entspricht die Verwendung von Naturharzen für derartige Überzüge der damaligen Werkstattpraxis.

<sup>164</sup> Von der vergoldeten Fassung der Altararchitektur wurden keine Proben für die Anfertigung von Querschliffen entnommen. Die Untersuchung erfolgte an diesen Stellen ausschließlich durch äußere Begutachtung.

<sup>165</sup> Wahrscheinlich handelte es sich dabei um Vergoldernetze und/ oder Leim, wie es der noch heute üblichen Praxis entspricht.

Polimentton belassen. Die Vertiefungen der Glanzvergoldung wurden mit einem wässrig gebundenen Überzug<sup>166</sup> nachgezogen, der mit einem feinen Rundpinsel aufgetragen wurde (Abb. 36, 37). Unklar ist, ob der Überzug in gestalterischem Sinne oder aus technischen Gründen aufgebracht wurde. Da das Blattgold bis in die Tiefen der Ornamente angeschossen ist, könnte der Überzug entweder eine bewusste Mattierung der vertieften Partien zum Ziel gehabt haben, um die Plastizität der Schnitzerei zu erhöhen, oder er könnte dazu gedient haben, die Blattgoldauflage an den schwer zu polierenden Bereichen am Untergrund zu befestigen.

In späterer Zeit trug man flächig auf alle Vergoldungen einen patinierenden Überzug auf, der im Streiflicht als grülicher Schleier zu erkennen ist.

Im Gegensatz zu den Vergoldungen an den Kapitellen, die sich mit Ausnahme der Patinierung noch in ihrem ursprünglichen Zustand befinden, wurden an den Basen und Plinthen der Säulen großflächige Überarbeitungen vorgenommen. Da sich die Metallaufgabe dort stärker abgerieben hatte, wurde die gesamte Plinthe mattgolden überfasst, während man sich an den Wülsten der Basis auf ein Ausbessern der polimentsichtigen Partien mit Blattgold beschränkte. An Bereichen, wo dies nicht geschah, liegt heute das rote Poliment fast vollständig frei.

Der Zierrahmen des Gemäldes ist geschwungen geformt und mit goldenen Blumengirlanden geschmückt. Während sein innerer, tief profiliertes Teil aus glatten Leisten besteht, ist der flachere äußere Teil durch gravierte Rocailleornamente gestaltet. Hierfür war es notwendig, die Grundierung vergleichsweise dick aufzutragen. Wie bei den Kapitellen wurde auch am Rahmen zwischen Matt- und Glanzgoldbereichen unterschieden. So sind alle strukturierten Flächen der Gravur matt, die glatten sowie die tiefen Profilleisten hingegen glänzend vergoldet. Hierbei ist das Mattgold lediglich mit gelbem, das Glanzgold dagegen mit rotem Poliment unterlegt.

Bei der letzten Restaurierung wurden die Blumengirlanden abgenommen, neu grundiert und auf gelbem und darüber liegendem rotem Bolus vergoldet. Zudem wurde auf den inneren, tief profilierten Teilen des Rahmens neues Blattgold appliziert und aufpoliert. Dieses unterscheidet sich aufgrund von Größe und Format<sup>167</sup> von der originalen Blattmetallaufgabe.

### ***Skulpturen mit Weißfassung, Attribute und Gloriole***

Mit Ausnahme der Allegorien am Tabernakel waren alle Skulpturen ursprünglich zum größten Teil weiß gefasst. Polimentvergoldet waren die Flügel der großen Engel, alle Attribute sowie die meisten Details an der Kleidung, wie zum Beispiel Fransensäume, Borten, Mieder, Kopfbedeckungen und Schuhe. Im 19. Jahrhundert wurden ausschließlich die weiß gefassten Partien der Skulpturen polychrom überfasst, die Vergoldungen wurden hingegen belassen und, wo nötig, ausgebessert. Bei der Restaurierung der 1950er Jahre nahm man die farbigen Überarbeitungen auf mechanische Weise ab, so dass sich nur kleinflächige Reste aus dieser Fassungsphase erhalten haben. Bei der Freilegung wurde die darunter befindliche Weißfassung erheblich beschädigt, was größere Kittungen erforderlich machte und letztendlich die komplette Überfassung aller weißen Bereiche mit einer wässrig gebundenen weißen Lasur nach sich zog. Angenommen wird, dass die freigelegte Fassung zuvor flächig aufpoliert wurde, weil nicht nur die Überreste der Weißfassung sondern auch die teils offen liegende Grundierung einen starken Glanz aufweisen.<sup>168</sup>

Da die originale Weißfassung stark beschädigt und überarbeitet ist, lassen sich nur wenige Aussagen über deren optische Qualität machen. Vermutet wird, dass zwischen glänzenden und matten Bereichen differenziert wurde<sup>169</sup>. Anhaltspunkte für eine farbige Gestaltung von Augen

---

<sup>166</sup> Aufgrund der bläulich-weißen Fluoreszenz wird vermutet, dass der Überzug Leim enthält.

<sup>167</sup> Das neu angeschossene Blattgold misst ca. vier mal acht Zentimeter, was der Größe eines halbierten modernen Goldblatts entspricht.

<sup>168</sup> Wahrscheinlich versuchte man zunächst, den inhomogen erhaltenen Resten der originalen Fassung durch Aufpolieren ein einheitlicheres Erscheinungsbild zu geben. Da man mit dem Ergebnis offensichtlich nicht zufrieden war, entschied man sich für ein Überfassen der entsprechenden Bereiche.

<sup>169</sup> Bei den 2004 restaurierten Straubskulpturen der Wallfahrtskirche Grafrath konnte an der gut erhaltenen originalen Fassung beobachtet werden, dass Inkarnat, Schuhe und der größte Teil der Kleidung poliert waren. Die Haare sowie die Gewand- bzw. Mantelinnenseiten der Figuren waren jedoch matt belassen.



oder Lippen konnten ebenso wenig gefunden werden wie Hinweise auf eine Vergoldung der glatten Säume.<sup>170</sup>

Charakteristisch ist, dass die Grundierung der Skulpturen und Attribute vergleichsweise dick aufgetragen und äußerst glatt geschliffen wurde. Um die Plastizität der goldenen Applikationen an der Dalmatik des Heiligen Dionysius und am Unterkleid der Heiligen Juliana zu erhöhen, sind deren Konturen ebenso wie die Brokatstoff imitierenden Ornamente am Mieder Julianas in die Grundierung eingraviert.

Die zu vergoldenden Bereiche wurden zunächst gelb, dann rot polimentiert. Auf das mehrschichtig aufgetragene Poliment wurde dünn ausgeschlagenes Blattgold bis in die Vertiefungen hinein angeschossen und anschließend poliert. Zuletzt wurden alle Kontur gebenden Tiefen wie beispielsweise zwischen den einzelnen Federn der Engelsflügel mit dem bereits beschriebenen, wässrig gebundenen Überzug nachgezogen (vgl. Q 13). Bereiche wie der unterste Teil der Gloriole, die vom Betrachter nicht eingesehen werden können, wurden im gelben Polimentton belassen. Nach Vollendung der Vergoldungsarbeiten fasste man alle verbliebenen Flächen mit weißer Farbe.

Bei genauerer Betrachtung der vergoldeten Flächen kann man erkennen, dass diese in späterer Zeit mit einer patinierenden Lasur eingelassen wurden. Im Querschliff zeigt sich diese Lasur als dünne, schwach fluoreszierende Schicht, die größere, dunkle Partikel enthält. Ob dieser Überzug bei der Überarbeitung im 19. Jahrhundert oder beim Aufpolieren der Vergoldungen in den 1950er Jahre aufgetragen wurde, ist nicht zu bestimmen.

## ***Wolken***

Auf den Wolken ist zum größten Teil noch die originale Fassung erhalten, die durch einen ringartigen Wechsel von glänzend und matt vergoldeten Partien gekennzeichnet ist (Abb. 38). Durch diesen fassmalerischen Effekt wirken die bildhauerisch relativ flach gearbeiteten Wolken plastischer und lebendiger. Ein derartiges Spiel mit changierender Matt- und Glanzvergoldung scheint in der Fasstechnik der damaligen Zeit durchaus üblich gewesen zu sein. So finden sich zum Beispiel im Malerbuch des JEAN-FELIX WATIN Anweisungen, die das gleichzeitig vonstatten gehende Anfertigen von matten und glänzenden Vergoldungen beschreiben.<sup>171</sup> In Schäftlarn sind Matt- und Glanzvergoldung entsprechend den Angaben WATINS in wässriger Technik ausgeführt.

Analog zu allen anderen vergoldeten Partien des Altars ist auch die Grundierung der Wolken vergleichsweise dick aufgetragen und glatt geschliffen. Um die Grenzen zwischen matten und glänzenden Bereichen für den späteren Vergoldungsvorgang zu markieren, wurden feine, ringförmig verlaufende Vertiefungen mit einem stumpfen, dünnen Werkzeug in die Grundierung eingedrückt. Daraufhin erfolgte ein flächiger, dünner Anstrich mit gelbem Bolus und ein dickerer, wohl mehrschichtiger Auftrag von orangerotem Poliment. In einem weiteren Arbeitsschritt wurden alle matt zu vergoldenden Partien mit Leim eingestrichen, um die Haftung des Blattmetalls zu verbessern, während die glanzvergoldeten Flächen ausgespart wurden<sup>172</sup>. Im Querschliff zeichnet sich diese Leimlöschung als dünne, weißlich fluoreszierende Schicht ab, die sich eindeutig unter der unpolierten Metallaufgabe befindet (vgl. Q 04 und Q 17) und bei Proben, die an polierten Bereichen der Vergoldungen entnommen wurden, fehlt (vgl. Q 05 und Q 16).

Anschließend erfolgte das Anschließen des dünn ausgeschlagenen Blattgolds, das in gleichmäßig große, quadratische, etwa viereinhalb Zentimeter lange und breite Stücke geschnitten worden war. Dabei fällt auf, dass das Blattmetall sehr gleichmäßig über die gesamte Fläche hinweg appliziert wurde, ohne Rücksicht auf Matt- oder Glanzgoldfelder zu nehmen. Zuletzt wurde das Blattgold poliert bzw. in den matten Bereichen mit einer Flüssigkeit angelegt. WATIN empfiehlt hierfür stark verdünnten Leim, der zweimalig über die matt vergoldeten Flächen gestrichen wird.<sup>173</sup> An den Querschliffen konnten jedoch keinerlei Hinweise auf einen derartigen

<sup>170</sup> Ausgenommen sind hierbei die ornamental gestalteten Säume der beiden Assistenzfiguren.

<sup>171</sup> WATIN 1774, S. 136- 139.

<sup>172</sup> Bei den glanzvergoldeten Bereichen ist ein zusätzliches „Vorleimen“ nicht nötig, da das Blattgold beim Polieren in den Poliment hineingedrückt wird, und somit besser anhaftet.

<sup>173</sup> Vgl. WATIN 1774, S. 138 f.

Leimüberzug gefunden werden. Doch ist möglich, dass dieser durch Reinigungsmaßnahmen oder allgemeine Abnutzung entfernt wurde.

Die Vergoldungen an den Wolken befinden sich allgemein in einem guten Zustand. Lediglich in den matten Bereichen ist des Öfteren eine Ablösung von kleinen Stücken der Metallaufgabe zu beobachten, so dass der rote Bolus frei liegt. An zwei Wolken wurden flächige Ausbesserungen vorgenommen, wobei die originale Vergoldung ohne Rücksicht auf matte oder glänzende Stellen mit neuem Blattgold in matter Technik überschossen wurde. Auch wurde in späterer Zeit die bereits oben beschriebene patinierende Lasur<sup>174</sup> flächig auf die Wolken aufgetragen.

### ***Ornamente***

Die Rocailleornamente an Gebälk, Bilderrahmen und Sockel sind in ähnlicher Weise wie die Ornamente an den Kapitellen gestaltet und entsprechend gefasst. So ist die Grundierung relativ dick aufgetragen und gründlich geschliffen. Bildhauerische Vertiefungen, die mit Grundiermasse aufgefüllt oder in ihrer Form verändert worden waren, wurden mit einem Repariereisen nachgezogen. Wie bei den Kapitellen sind alle glatten Flächen mit gelbem und rotem Poliment unterlegt und in Glanzgoldtechnik vergoldet. Ebenso sind die nierenförmigen ornamentalen Vertiefungen an den Ornamenten des Gebälks ausschließlich gelb polimentiert und matt vergoldet. An einem Querschliff, der von dieser Mattvergoldung erstellt wurde, ist zu erkennen, dass das gelbe Poliment vor dem Applizieren des Blattgolds mit einer transparenten Leimlöse überzogen wurde, um die Klebkraft des Untergrunds zu erhöhen (vgl. Q 03). An den Ornamenten des Gebälks, die im Gegensatz zu den am Sockel befestigten noch mitsamt der originalen Vergoldung erhalten sind, ist in vertieften Bereichen der bereits mehrmals beschriebene, wässrig gebundene Überzug zu erkennen. Am mittig platzierten Ornament des Zierrahmens ist zu beobachten, dass der Fassmaler quadratisch geschnittene Goldfolien verwendete, die eine Kantenlänge von etwa viereinhalb Zentimetern aufweisen und außerordentlich gleichmäßig über die gesamte Fläche hinweg angeschossen wurden. Das Ornament wurde demnach in gleicher Weise wie die Wolken mit Blattgold überzogen.

Wie bei allen anderen Vergoldungen wurde auch an den Ornamenten ein patinierender Überzug aufgetragen, der auf allen Querschliffen als unregelmäßig dicke, schwach fluoreszierende Schicht mit dunklen Partikeln zu erkennen ist.

### ***Vorhang***

Der Vorhang des Bühnenaltars ist in Anlehnung an einen kostbaren Brokatstoff gestaltet. Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass die Webung des „Stoffes“ imitiert wird, indem plastisch hervortretende, in Glanzgoldtechnik gefasste Ornamente von gerieften, matt vergoldeten Hintergrundflächen umgeben sind. Im Gegensatz zum Zierrahmen sind die Ornamente jedoch nicht in die Grundierung eingraviert, sondern wurden bereits vom Bildhauer mit diversen Schnitzeisen angelegt. Um die plastisch ausgearbeitete Oberfläche nicht zu stark zu überdecken, wurde die Grundierung vergleichsweise dünn aufgetragen und alle bestehenden Konturen mit einem Repariereisen oder Gravierhaken, nachgezogen.

Beim Auftragen des Bolus auf die gründlich geschliffene Grundierung wurde darauf geachtet, lediglich die glatten, glänzend zu vergoldenden Ornamente rot zu polimentieren. Auf den unebenen, matt vergoldeten Rücklagen ist an Stellen, wo die Metallaufgabe fehlt, ausschließlich gelber Bolus zu erkennen. Flächen, die nicht einsehbar sind, wurden im Farbton des gelben Poliments belassen.

---

<sup>174</sup> Sowohl auf den Querschliffen der matten Vergoldung als auch auf denen, die von der Glanzvergoldung erstellt wurden, ist oberhalb der Metallaufgabe eine dünne, schwach fluoreszierende Schicht zu erkennen, die auffallend große dunkle Partikel enthält. Aufgrund dieser bewussten Abtönung wird darauf geschlossen, dass die Lasur eine Patinierung der Vergoldungen erzielen sollte.

## ***Tabernakel und Vasen***

Seiner Funktion als Aufbewahrungsort für das Allerheiligste angemessen, ist das Tabernakel fast ausschließlich golden gefasst. Lediglich Korpus und Titulus des zentral positionierten Altarkruzifixes besitzen eine weiße Fassung, die sich vom Gold abhebt und an Elfenbein erinnert.

Die Art und Weise, in der die vergoldeten Flächen gestaltet sind, lässt erkennen, dass kostbare Goldschmiede- und Metallgussarbeiten imitiert werden sollten. So sind nahezu alle Flächen am Tabernakelgehäuse und an den beiden Wangen mit geschnitzten oder gravierten Ornamenten verziert, die getriebenes Goldblech vorstellen. Die große Anzahl an filigranen, verhältnismäßig flachen Ornamenten, die am mittleren Teil des Tabernakels appliziert sind, lässt an metallene Beschläge denken. Und mit den goldenen Allegorien und Vasen assoziiert der Betrachter vergoldete Skulpturen aus gegossenem Metall.

Fasstechnisch kann verallgemeinernd gesagt werden, dass am Tabernakelgehäuse alle plastisch hervorstehenden Bereiche wie Profile, Ornamente und Relieffiguren glänzend, die Hintergründe bzw. Rücklagen hingegen matt vergoldet sind. Unabhängig davon, ob in Glanz- oder Mattgoldtechnik gefasst wurde, ist die Blattgoldauflage auf allen Flächen zunächst dünn mit gelbem, dann dicker mit rotem Poliment unterlegt. Bereiche, wo die Ornamente in die Grundierung eingraviert sind, wurden dicker grundiert; an Stellen, die bildhauerisch gestaltet wurden, ist die Grundierung dünner aufgetragen, wobei man Konturen gegebenenfalls mit einem Repariereisen nacharbeitete.

Bei figürlichen Darstellungen, wie den drei Allegorien und den Engeln am Tabernakel sowie den Putti und Maskerons an den Vasen, sind die Haare und das Inkarnat stets matt vergoldet<sup>175</sup>, um die Weichheit der Haut und deren zartes Schimmern nachzuempfinden. Auf den Flügeln der Engel ist die Vergoldung hingegen poliert. Auch ist die Kleidung der Allegorien größtenteils glanzvergoldet, doch wird zwischen glänzenden Gewandaußenseiten und matten -innenseiten differenziert. Bei den beiden weiblichen Allegorien sind die Säume durch Gravuren gestaltet, und die Iris der Augen ist durch eingravierte feine Linien angedeutet.

Mit Ausnahme der Skulpturen sind die Vergoldungen am Tabernakel stark überarbeitet. Grund hierfür dürften extremere Bereibungen der Blattmetallaufgaben durch das stetige Auswechseln des Altarschmucks gewesen sein. Zudem liegt das Tabernakel auf Augenhöhe, wodurch Verluste der Metallaufgabe als störender empfunden werden. Daher sind die meisten Flächen des Tabernakelgehäuses und der beiden Wangen mit neuem Blattgold überschossen worden, wobei Ausbesserungen insbesondere an exponierten Partien nötig waren. An den Skulpturen beschränkte man sich zumeist auf ein Retuschieren der verhältnismäßig kleinen Abplatzungen.

## **Zur Urheberschaft Aloys Thurners an der Fassung des Hochaltars**

Im Zuge der Fassungsuntersuchung wurde versucht, zu klären, ob ALOYS THURNER vor den Seitenaltären bereits den Hochaltar der Schäftlarn Klosterkirche gefasst haben könnte. Da NAGLER in seinem Künstlerlexikon über THURNER schreibt: *den meisten Beifall erwarb er sich aber durch seine Dekoration der Klosterkirche in Scheftlarn. Er fasste da die Altäre, und marmorierte die Säulen, wobei er sich des pulverisierten Alabasters bediente, und ganz reinen Firnis unter die Farbe mischte.*<sup>176</sup>, schien es am ehesten Ziel führend, die wie ein Markenzeichen erscheinende Verwendung von pulverisiertem Alabaster zu überprüfen. Hierfür wurde je eine Schabeprobe von der Marmorierung am Abschlussgesimses des Hochaltars und des Kreuzaltars mithilfe der Röntgendiffraktometrie analysiert. Doch konnte in keiner der beiden Proben Gips nachgewiesen werden, sodass die Aussagen von NAGLER über die Arbeitsweise THURNERS als

---

<sup>175</sup> Die Mattvergoldung der Skulpturen am Tabernakel ist in ihrer Technik identisch mit den Wolken und Ornamenten. Auf einer dicken Grundierung wurde zunächst eine sehr dünne Schicht gelber, dann eine dickere Schicht orangeroter Bolus aufgetragen. Auf die darauf aufgebraute transparente Leimlöse wurde in einem weiteren Arbeitsschritt das Blattgold angeschossen und matt nieder genetzt. Zuoberst sind Reste des später aufgetragenen patinierenden Überzugs zu erkennen (vgl. Q 08).

<sup>176</sup> NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1848, S. 75.

„Mythos“ entlarvt werden konnten. Als weißes Farbmittel wurde in beiden Fällen Bleiweiß bestimmt.

Erstaunlich ist vielmehr das Vorkommen von Dolomit und Calcit in annähernd gleichem Verhältnis<sup>177</sup> bei gleichzeitiger Abwesenheit von Gips, wenn man davon ausgeht, dass beide Bestandteile aus der Grundierung stammen. Denn Gips ist zusammen mit Calcit Hauptbestandteil der oberen Grundierungsschichten bei dem analysierten Querschliff Q 13, der an einer vergoldeten Partie am Hochaltar entnommen wurde. Vergleicht man Querschliffe von marmorierten Bereichen mit anderen von vergoldeten oder weiß gefassten Partien, so erkennt man, dass alle Grundierungsschichten der marmorierten Fassung sowohl am Hoch- als auch am Kreuzaltar gelblich sind und der untersten Schicht der Weißfassung bzw. Vergoldung ähneln. Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sich offenbar sämtliche Grundierungsschichten der marmorierten Fassung aus Dolomit und Kreide zusammensetzen, die in ähnlichem Verhältnis gemischt wurden. Bei den Fassungen, die poliert werden sollten, enthält an beiden Altären offenbar nur die unterste Schicht Dolomit, während die oberen optisch weißer erscheinen und sich aus anderen Füllstoffen zusammensetzen.

Geht man davon aus, dass diese Eigenheit nicht der gängigen Praxis entspricht und dass das semiquantitativ gemessene Verhältnis von Dolomit und Calcit in der Grundierung der marmorierten Bereiche nicht zufällig ähnlich ist, so erscheint eine Urhebererschaft Thurners an der Fassung des Hochaltars wahrscheinlich, wenngleich sie archivalisch nicht zu belegen ist.

## 6 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Zuge dieser Arbeit wurde die Konstruktion, der Fassungs Aufbau sowie die Genese und Ikonographie des Schäftlarners Hochaltars untersucht, um Rückschlüsse auf die Arbeitsweise der Altarbauer des Rokoko ziehen zu können. Zum besseren Verständnis der Holzkonstruktion wurde der Altar vermessen und zeichnerisch dargestellt.

Betrachtet man, wie eng am Schäftlarners Altar Skulptur und Malerei miteinander verflochten und auf welcher komplexen Weise die einzelnen ikonographischen Themen umgesetzt sind, so wird deutlich, welcher Ideenreichtum sich hinter dem Retabel verbirgt. Doch war für das Gelingen eines derartigen Projekts vor allem auch eine sorgfältige Planung und ein harmonisches Zusammenarbeiten der einzelnen Künstler und Handwerker nötig.

Die Konstruktionsweise des Retabels zeichnet sich dadurch aus, dass mit vergleichsweise einfachen Mitteln eine möglichst hochwertig erscheinende Altararchitektur erzielt wurde. Diese Einstellung spiegelt sich unter anderem in der spärlichen Verwendung von Holzbalken wieder, deren Einsatz auf den Auszug des Retabels beschränkt bleibt. Vergegenwärtigt man sich, dass bei einer stattlichen Höhe von über vierzehn Metern kein einziger massiver Balken im unteren Bereich des Altars verbaut wurde, so gerät man leicht ins Staunen über das hohe technische Verständnis und das Können der damaligen Altarbauer. Aus einfachen Brettern, die meist lediglich durch Holznägel, also durch eine vergleichsweise schwache Holzverbindung zusammengesetzt sind, werden ganze Rückwände, Pilaster und massiv erscheinende Säulen gestaltet, was von einer ungeheuren Vorstellungskraft und Erfahrung der beteiligten Kistler zeugt. Diese Diskrepanz zwischen äußerem Erscheinungsbild und dem konstruktiven Aufbau, das „so tun als ob“, ist Kennzeichen der Rokokozeit. Die kulissenartige, scheinbar simple Bauweise des Altars ist vielmehr als Qualitätsmerkmal zu werten, das die künstlerischen Fähigkeiten des Altarbauers zum Ausdruck bringt. So werden durch geschickte Anordnung der eigentlich starren Hölzer dynamische, schwingend gewölbte Formen erstellt –wenn nötig auch durch kleinteiliges Zusammenstückeln einer Vielzahl an Hölzern, wie es beispielsweise am Baldachin oder am Aufsatz zu beobachten ist.

Nach einer gründlichen Vorbereitung erfolgte das eigentliche Aufstellen des Altars vor Ort vergleichsweise rasch. So setzen sich die meisten Bauteile des Retabels aus spiegelsymmetrisch

<sup>177</sup> In der am Kreuzaltar entnommenen Probe ist das Verhältnis von Dolomit zu Calcit gemäß der semiquantitativen Bestimmung etwa 12:5, am Hochaltar 16:6.

gearbeiteten Hälften zusammen, die, in die Kirche transportiert und richtig platziert, nur noch durch Keilschlösser miteinander verbunden werden mussten. Auf diese Weise konnte die Ausstattung der Kirche schneller vonstatten gehen, da beim Stukkieren und Freskieren keine Rücksicht auf den Kistler genommen werden musste. Denn dieser konnte die einzelnen Bauteile komfortabel in der Werkstatt herstellen und das Retabel innerhalb von wenigen Tagen errichten.

Ähnlich wie die Holzkonstruktion zielt auch die Fassung des Altars auf Effekte und Imitation ab. So sind Bereiche, die von der Vorderseite aus gesehen werden können, aufwändig gefasst, während rückseitig gelegene oder nicht einsehbare Flächen holzsichtig oder im Polimentton belassen sind. Da alle Altäre bei einer Restaurierung in den 1950er Jahren auf die ursprüngliche Fassung freigelegt wurden, ist die Intention des Fassmalers gut nachzuvollziehen, wenngleich der Oberflächencharakter aller Bestandteile durch die Restaurierung verändert wurde. So ist die Weißfassung der Figuren durch eine aufgebrauchte Lasur einheitlich matt gestaltet, und auch die Altararchitektur erscheint aufgrund des wachshaltigen Überzugs nicht so glänzend wie der Marmor, den sie eigentlich vorstellen sollte. Die Vergoldungen sind jedoch, abgesehen von einem flächig aufgebrauchten Überzug, großenteils in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Abzulesen ist, dass der Fassmaler großen Wert auf eine Modulation der vergoldeten Flächen legte, weshalb er bei Profilen und Ornamenten zwischen konvexen, glanzvergoldeten und konkaven, mattgoldenen Bereichen unterschied. Auffällig ist die Vergoldung der Wolken, die ringartig zwischen matten und glänzenden Partien wechselt, und dadurch die Plastizität der vergleichsweise flach gearbeiteten Wolken erhöht.

Die Altäre wurden vor Ort im stehen grundiert, und nach gründlichem Schleifen gefasst. Aufgrund der spärlich erhaltenen Quellen zur Genese des Schäftlerner Hochaltars, ist der Fassmaler des Hochaltars im Gegensatz zu dem der Seitenaltäre, Aloys Thurner, nicht bekannt. Aufgrund des charakteristischen, ähnlichen Aufbaus der Grundierung wird jedoch vermutet, dass Thurner bereits den Hochaltar gefasst habe.

Der Schäftlerner Hochaltar wurde im Laufe der Jahrhunderte konstruktiv kaum, und lediglich geringfügig überarbeitet. Auch lässt sich dessen ursprüngliche fassmalerische Gestaltung gut erkennen. Dadurch kann der Werkprozess und die Arbeitsweise der damaligen Altarbauer und Künstler auch in heutiger Zeit noch gut nachvollzogen werden.

## 7 Literaturverzeichnis

- ABSTREITER, LEO (OSB): *Geschichte der Abtei Schäftlarn*, Schäftlarn 1916.
- BACHTER FALK: *Balthasar Augustin Albrecht 1687-1765. Ein Bayerischer Hofmaler des Barock* (Diss. LMU München), Mittenwald 1981.
- BEZOLD, GUSTAV VON/RIEHL, BERTHOLD: *Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, I. Bd., III. Teil, Weilheim, München I und München II*, München 1895, S. 901.
- BRAUN, JOSEPH S.J.: *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. I und II, München 1924.
- BRUNNER, HERBERT: *Altes Residenztheater München*, München 1969.
- EICHNER, SOPHIE: *Ein Skulpturenzyklus von Johann Baptist Straub. Neun antike Gottheiten aus dem Treppenhaus des ehem. Palais Toerring in München* (Diplomarbeit TU München), München 2006.
- GERNHARDT, LUDWIG: *Geschichte des Handwerks der Maler und Lackierer in München*, Kallmünz 1937.
- GISTL, JOHANNES DR.: *Schefflarn. Das Heilbad und die Umgebung. Gedenkmeine für Kurgäste*, München 1837.
- HILDEBRANDT, MARIA/NADLER, STEFAN: *Schäftlarn, Klosterkirche St. Dionys und Juliana. Dokumentation zur Bau-, Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte* (unveröff.), 2002.
- HOFFMANN, RICHARD: *Kloster Schäftlarn im Isartal*, (Bd. 17 der von ADOLF FEULNER herausgegebenen Reihe *Deutsche Kunstführer*), Augsburg 1928.
- HUNDT, DIETMAR/ETTELT, BERNHARD: *Johann Baptist Straub*, Freilassing 1982.
- LIPOWSKY, FELIX JOSEPH: *Baierisches Künstler Lexikon*, Bd. 2, München 1810.
- LIPPERT, JOHANN KASPAR VON: *Augsburger monatliches Wochenblatt* (Bd. 7), Augsburg 1772.
- NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1848.
- PALLADIO, ANDREA: *Die vier Bücher zur Architektur* (herausgegeben von ANDREAS BEYER und ULRICH SCHÜTTE nach der Ausgabe von Venedig 1570), Zürich/ München 1993.
- SACHS, HANNELORE/ BADSTÜBER, ERNST/ NEUMANN, HELGA: *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980.
- STEINER, PETER: *Johann Baptist Straub* (Diss.), (hrsg. unter den *Münchner Kunsthistorischen Abhandlungen* von WOLFGANG BRAUNFELS und NORBERT LIEB), München 1974.
- THIEME, ULRICH/ BECKER, FELIX: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 17/18 sowie Bd. 33/34, Leipzig 1999.
- VOLK, PETER: *Zur Geschichte der Nymphenburger Gartenplastik, 1716-1770*, (*Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, Bd. 18), 1967.
- VOLK, PETER: *Johann Baptist Straub, 1704 – 1784*, München 1984.
- WATIN, JEAN-FELIX: *Der Staffirmaler oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackieren, wie solche bey Gebäuden, Meublen, Galanteriewaaren, Kutschen, usw. auf die beste, leichteste und einfachste Art anzuwenden ist, sowohl den Künstlern als den Liebhabern zum Unterricht herausgegeben, nach der zweyten viel verbesserten Französischen Ausgabe übersetzt*, Leipzig 1774, S. 131.
- WESTENRIEDER, LORENZ: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1782.

WINHARD, WOLFGANG (OSB): *Kloster Schäftlarn. Geschichte und Kunst*, Passau 1993.  
*Ökumenisches Heiligenlexikon* unter <http://www.heiligenlexikon.de>, (Stand: 08.01.2009).

ZIEGLER, WALTER (Hrsg.)/ VOLK PETER: *Johann Baptist Straub (1704-1784). Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783). Bildhauer aus Wiesensteig*, Weißenhorn 1984.

## **8 Abbildungen und Anhang**

### **Abbildungsverzeichnis**

Die im Folgenden nicht aufgeführten Tafeln und Abbildungen stammen von der Verfasserin.

Abb. 1:	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Abb. 3- 5:	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Abb. 8:	Steiner 1974
Abb. 9:	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Abb. 10- 13:	Steiner 1974
Abb. 32-:	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

### **Bildteil**

### **Anhang Fassungsuntersuchung**

#### **Zeichnungen**

Zeichnung 1: Vorderansicht des Hochaltars mit Sockel (ohne Ornamente und Tabernakel)

Zeichnung 2: Rückansicht

Zeichnung 3: Seitansicht (links)

Zeichnung 4: Detail, Gebälkstück über der vorgestellten Säule

Zeichnung 5: Detail, Postament unter der vorgestellten Säule

Zeichnung 6: Detail, Abschlussgesims am Auszug

Zeichnung 7: Detail, Profil am Baldachin

Zeichnung 8: Detail Profil des Zierrahmens

Zeichnung 9: Aufsicht auf das Gebälk mit Aufsatz und Baldachin

Zeichnung 10: Aufsicht auf das Gebälk mit darunter liegenden Säulenkapitellen

Zeichnung 11: Schnitt knapp oberhalb des Postamentverbands



## Bildteil



*Abbildung 1: Ansicht des Klosters Schäftlarn*



*Abbildung 2: Signatur von Johan Georg Hueber auf der Rückseite des Aufsatzes*



*Abbildung 3: Hochaltar*



*Abbildung 4: Rosenkranzaltar*



*Abbildung 5: Augustinusaltar*



*Abbildung 6: Rückseite des Tabernakels*



*Abbildung 7: Sacrarium*



*Abbildung 8: Der Hochaltar von Fürstzell*

Abbildung 9: Tabernakel des Schäftlarnner Hochaltars



Abbildung 10: Tabernakel in Eschenlohe (1774)

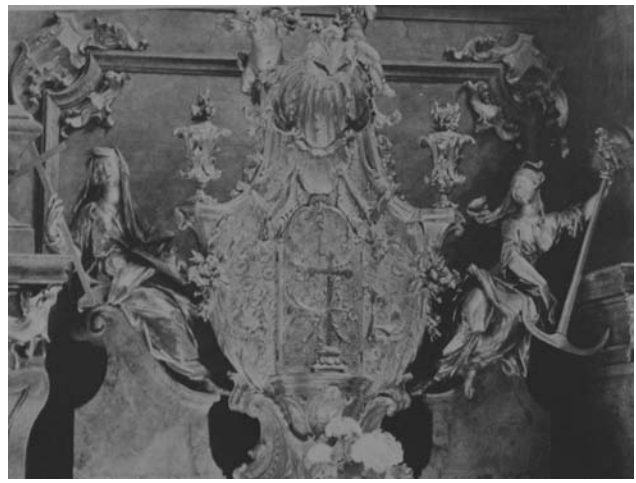


Abbildung 11: Seitenaltartabernakel in Diessen (1742)



Abbildung 12: Tabernakel Polling (1763)



Abbildung 13:  
Emmausmahl am  
Schäftlarnner Tabernakel



*Abbildung 14: Belüftungsöffnungen am Stipes*



*Abbildung 15: Verkleidung des Altarumgangs*



*Abbildung 17: Verkleidung des Altarumgangs*



*Abbildung 16: Verkleidung des Altarumgangs*



*Abbildung 18: Durchgehende Profilleiste der Postamente*



*Abbildung 19: tragende Konstruktion des Bretterbodens*



*Abbildung 20: Retabelrückwand mit aufsitzendem Gebälkstück*



*Abbildung 21: Kaschierte Brettfuge am Säulenschaft*



*Abbildung 22: Kreisrund verlaufende Holznägel am Säulenschaft*



*Abbildung 24: Stabilisierende Eisen am Gebälk*



*Abbildung 23: Konstruktion des Abakus*



*Abbildung 25: Diagonal verlaufende Bretter an der Rückwand des Baldachins*



*Abbildung 26: längs aneinander gestückte Bretter an den Profilen des Baldachins*



*Abbildung 28: Schräg eingesetzte Bretter am Baldachin*



*Abbildung 27: Rahmenkonstruktion des Aufsatzes*



*Abbildung 29: Konstruktion des Aufsatzes*



*Abbildung 30: Konstruktion der Gloriole*



*Abbildung 31: Rückseite der Wange*



*Abbildung 32: Beispiel für eine üppige  
Dekoration*

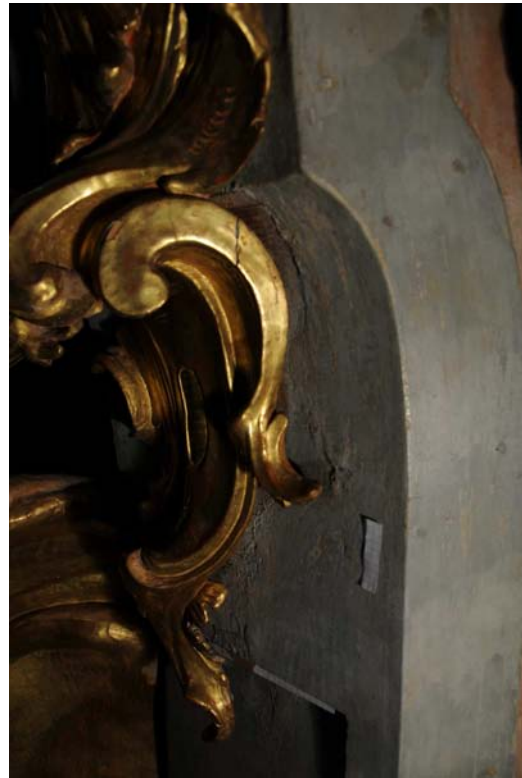




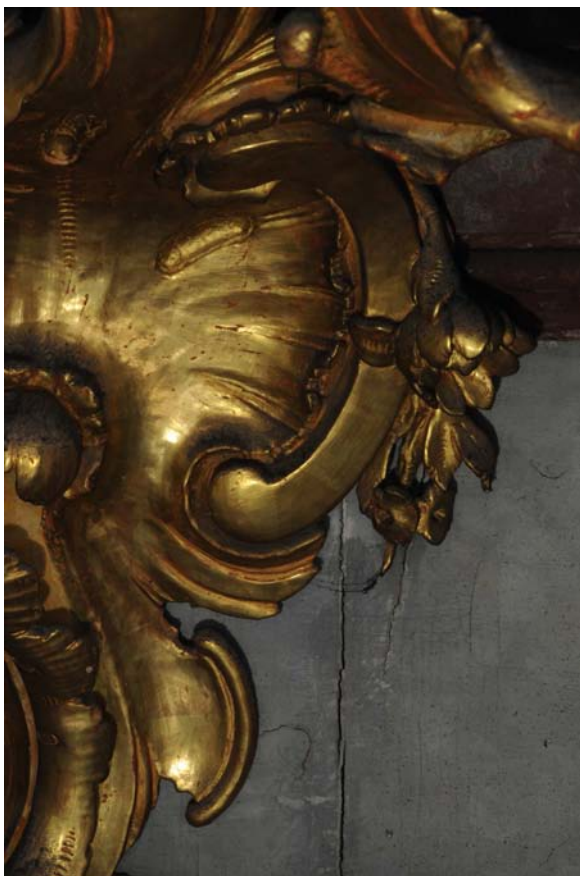
Abbildung 33: Hochaltar mit Überfassung des 19. Jahrhunderts



*Abbildung 34: Stark überfasste Säule*



*Abbildung 35: Grundierungskanten an einem Ornament des Ausatzes*



*Abbildung 37: Ornament; Glanzgold mit Überzug*



*Abbildung 36: Flügel des linken Engels am Auszug; Glanzgold mit Überzug*



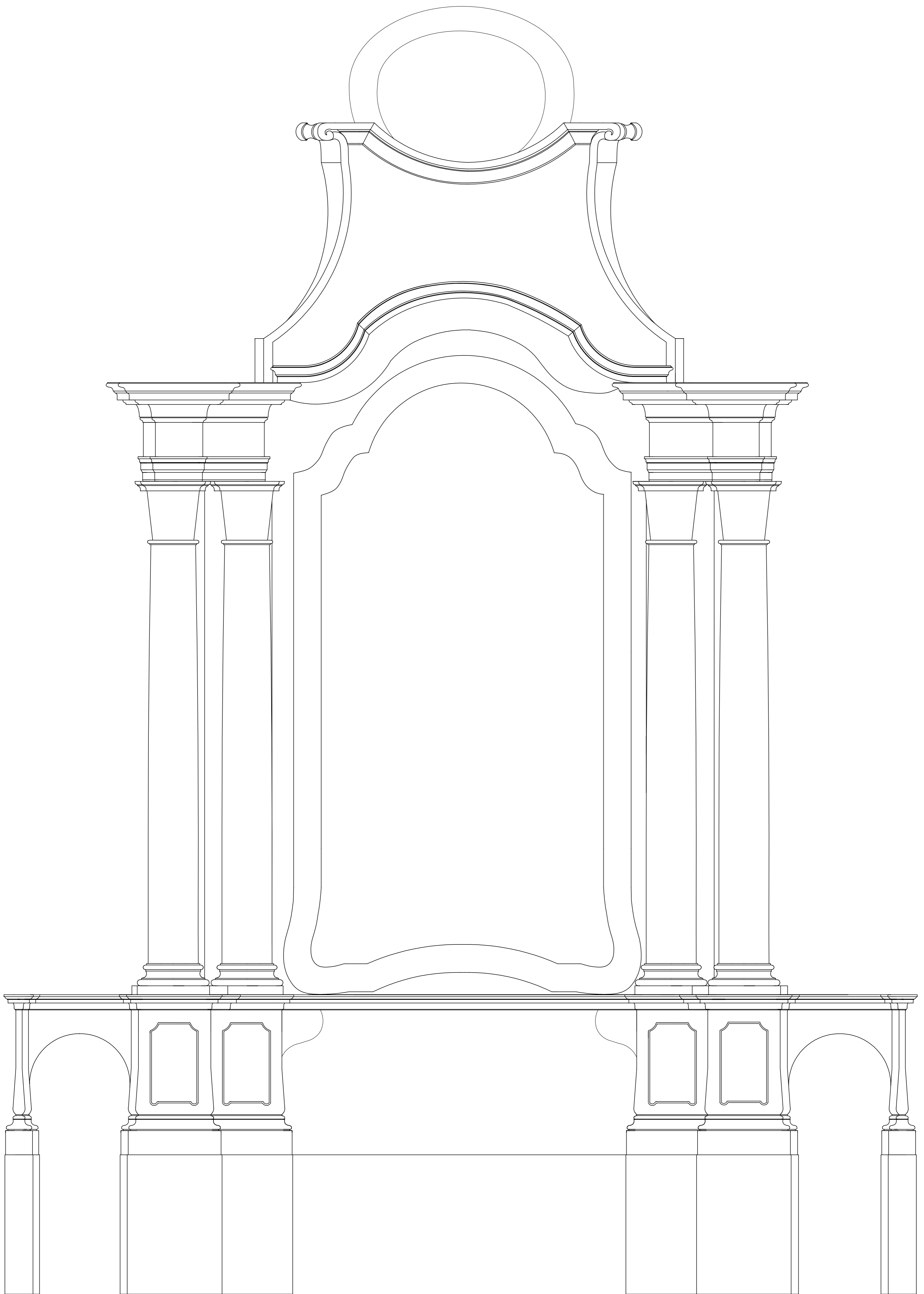
*Abbildung 38: Vergoldung auf einer Wolke*



*Abbildung 39: pastoser Auftrag von weißer Farbe auf einer Säule mit deutlicher Bläschenbildung*

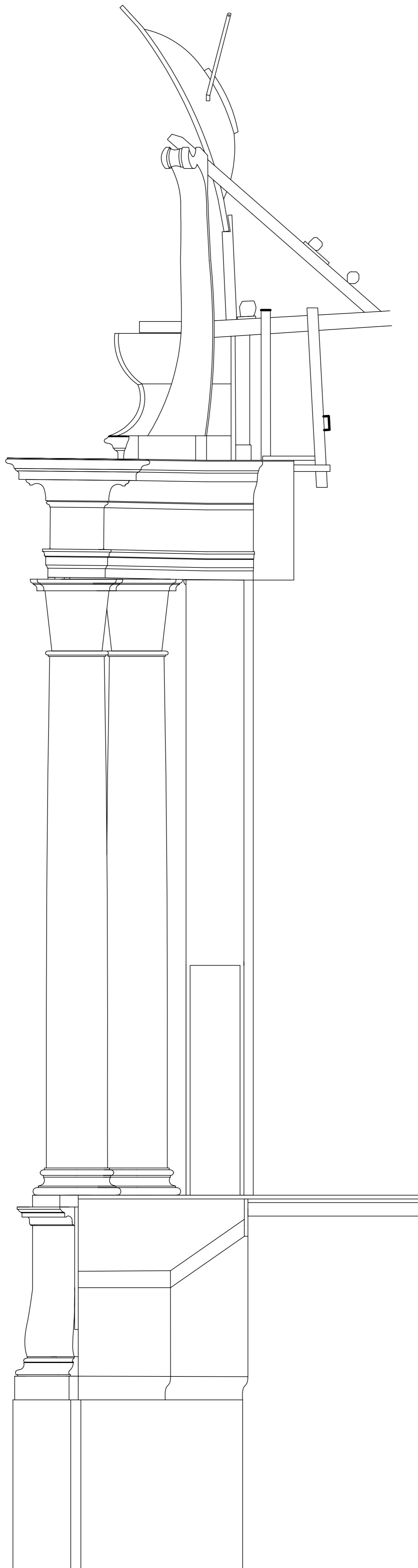


*Abbildung 40: Freilegungsspuren auf einer Säule*

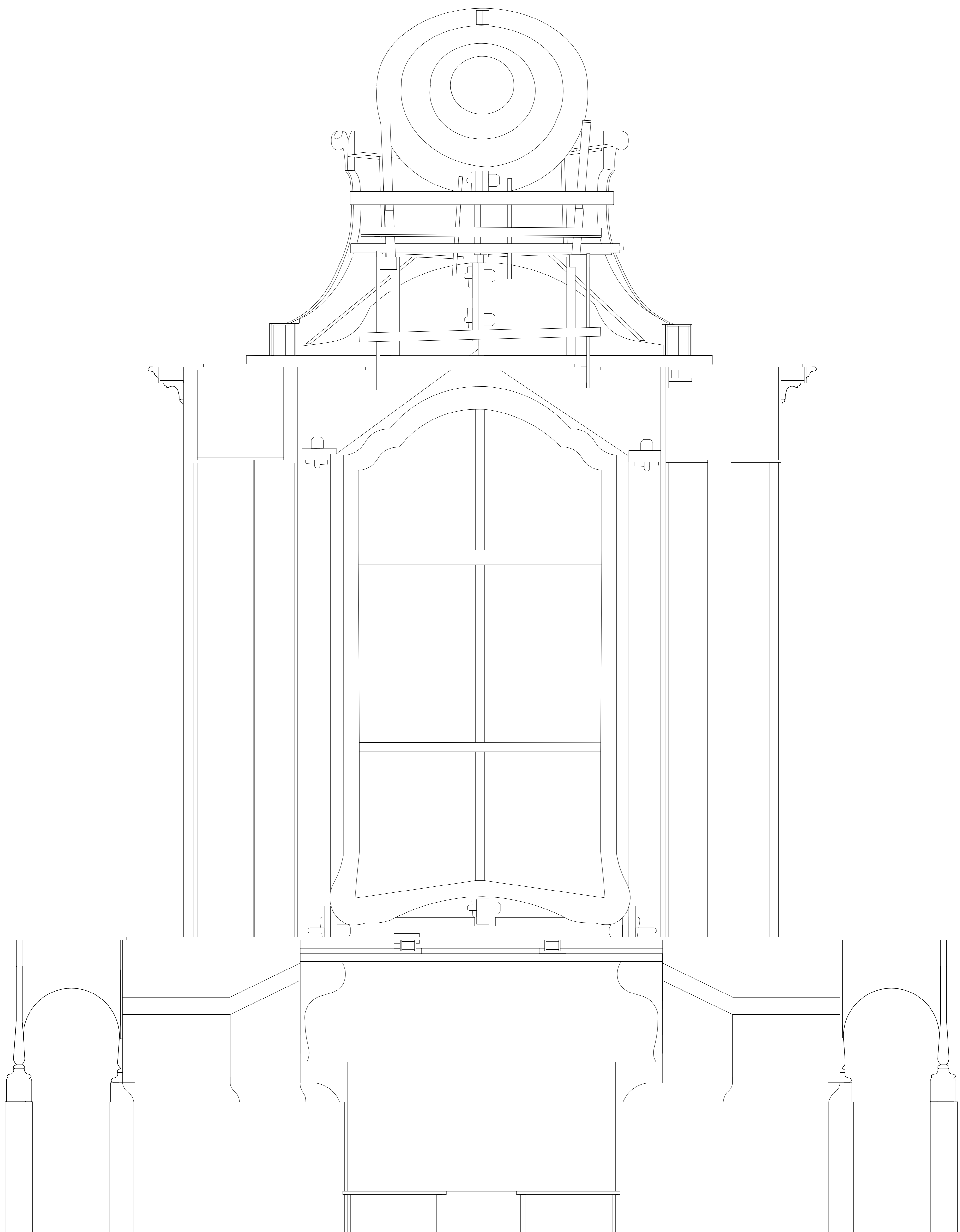


Zeichnung 1  
Schäftlarn, Hochaltar  
Vorderansicht des Retabels mit Sockel

Diplomarbeit Monika Reiserer



Zeichnung 3  
Schäftlarn, Hochaltar  
Seitansicht (links) des Retabels mit Sockel  
Diplomarbeit Monika Reiserer

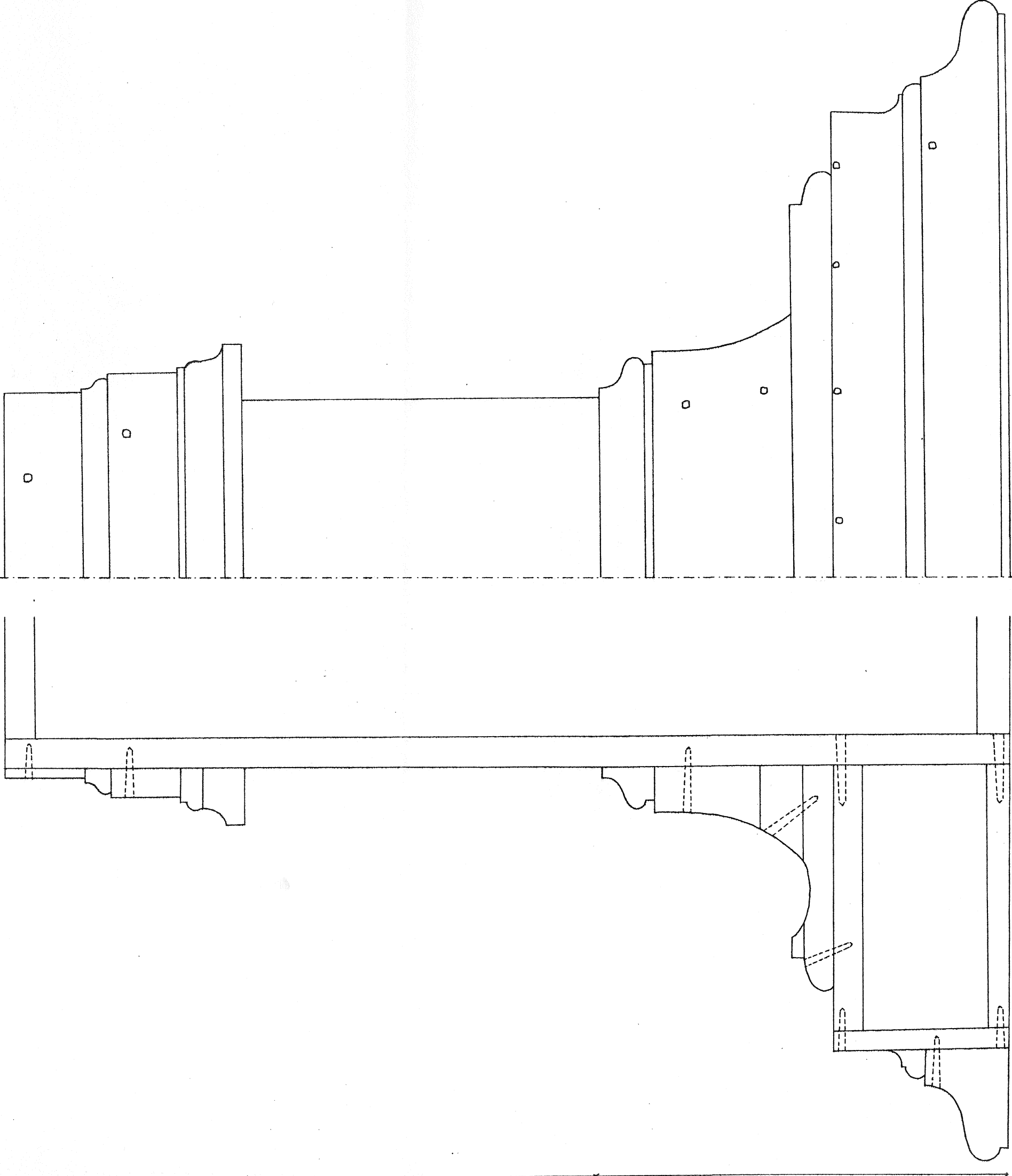


Zeichnung 2  
Schäftlarn, Hochaltar  
Rückansicht des Retabels mit Sockel  
Diplomarbeit Monika Reiserer

943 X 924 X 908

ANSICHT

SCHNITT



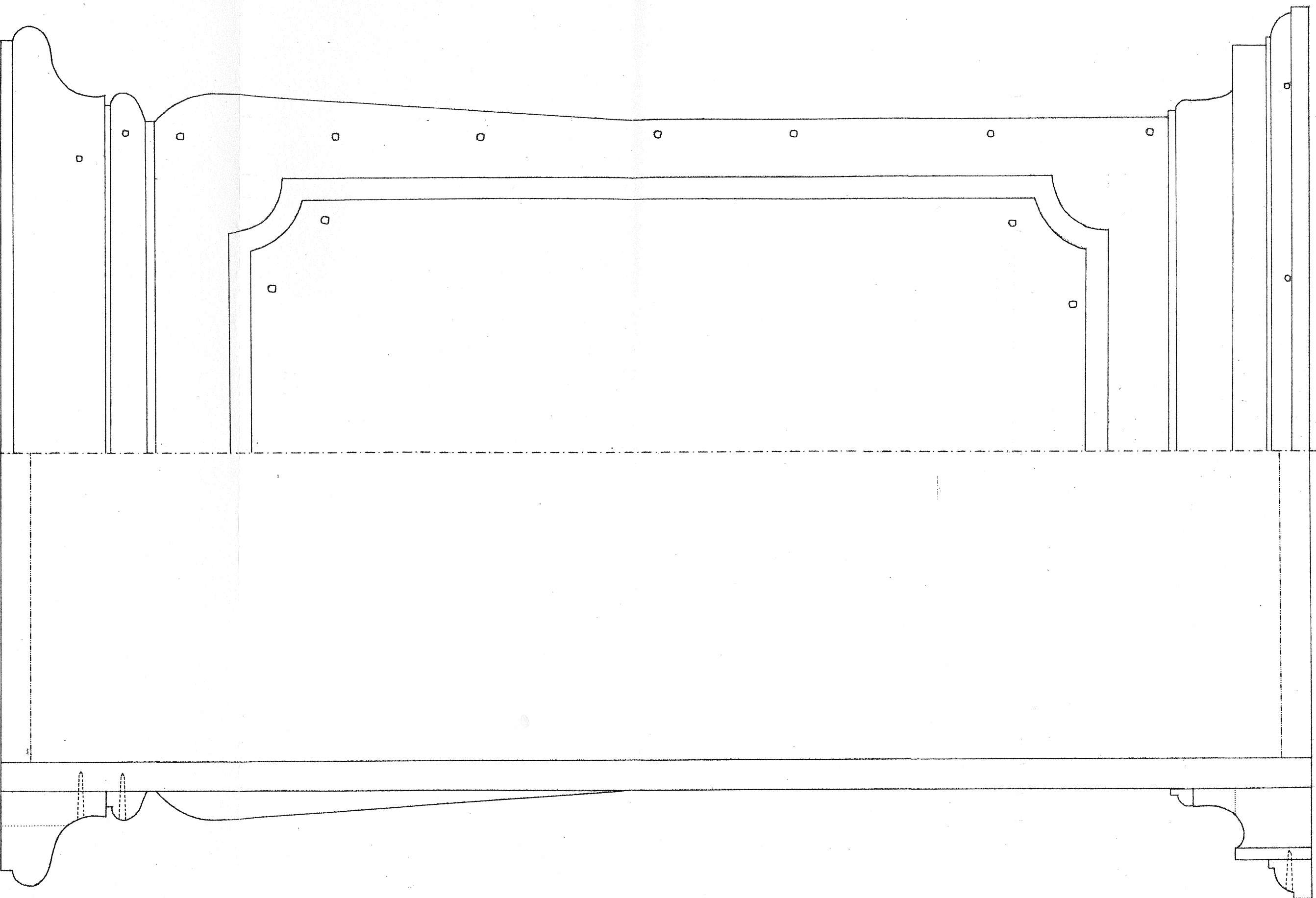
ZEICHNUNG 4  
Schäftarm, Hochaltar, Detail  
Gabelstück über der vorgestellten Säule  
Diplomarbeit Monika Reiserer

1:2

----- Holzlage, vermuteter Verlauf  
..... Konstruktionsfuge, vermuteter Verlauf

AUFSICHT

SCHNITT



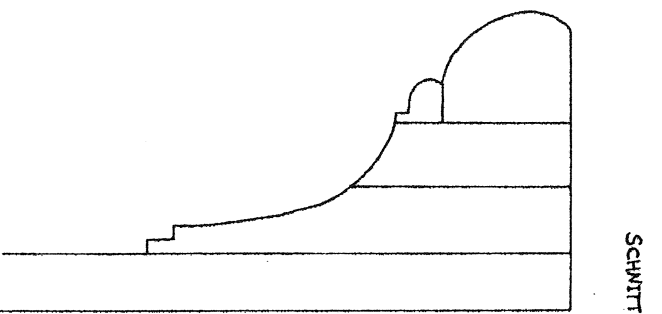
0,25  
0,40  
0,25

ZEICHNUNG 5  
Schäffler, Hochaltar, Detail  
Postament unter der vorgestellten Säule  
Diplomarbeit Monika Reiserer

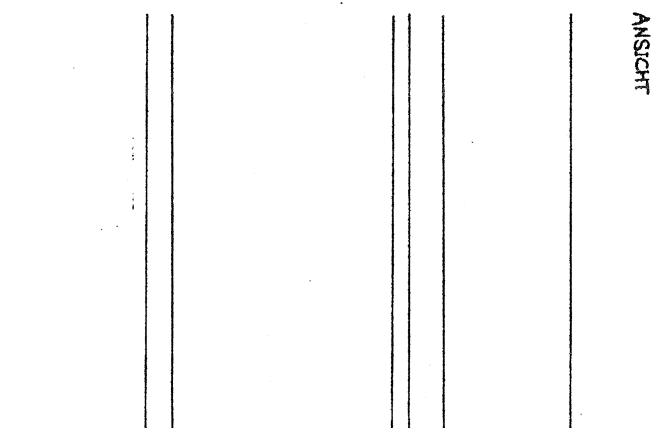
1:2

----- Holznaegel, vermuteter Verlauf  
..... Konstruktionsfuge, vermuteter Verlauf  
- - - - - Brett, vermuteter Verlauf



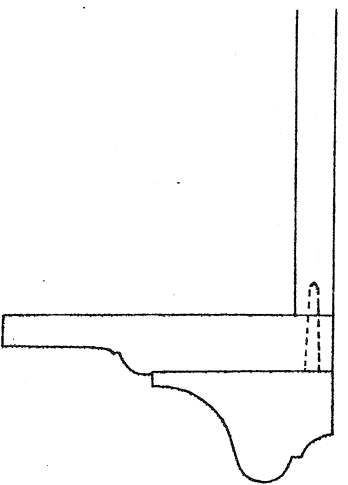


SCHNITT

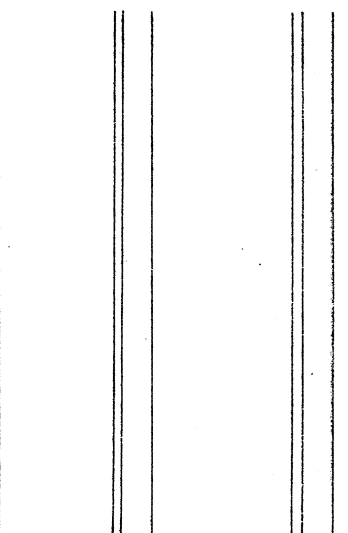


ANSICHT

ZEICHNUNG 6 1:2  
Schäftlarn, Hochaltar, Detail  
Abschlussgesims am Auszug  
Diplomarbeit Monika Reiserer

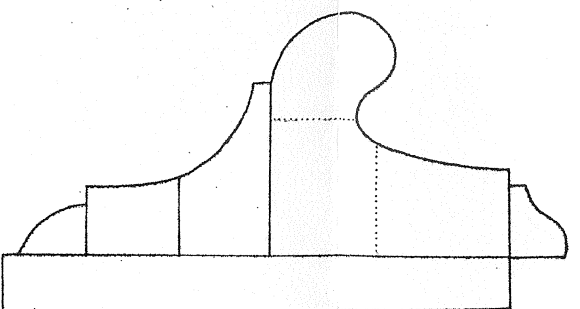


SCHNITT

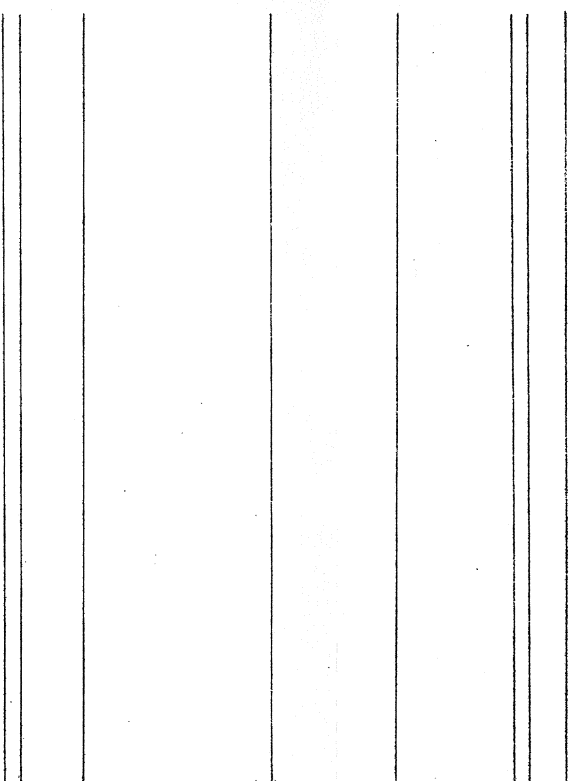


ANSICHT

ZEICHNUNG 7 1:2  
Schäftlarn, Hochaltar, Detail  
Profil am Baldachin  
Diplomarbeit Monika Reiserer



SCHNITT



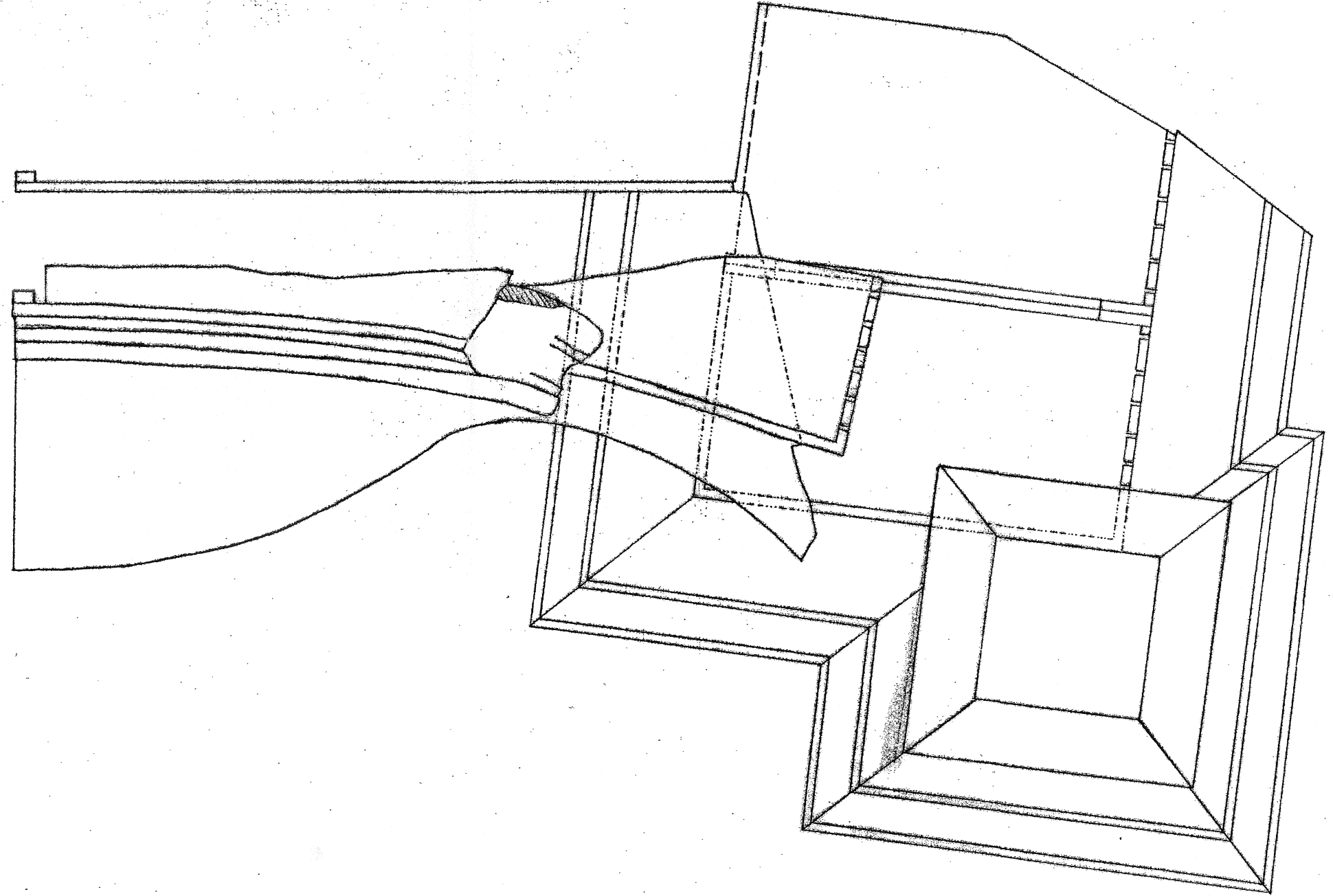
ANSICHT

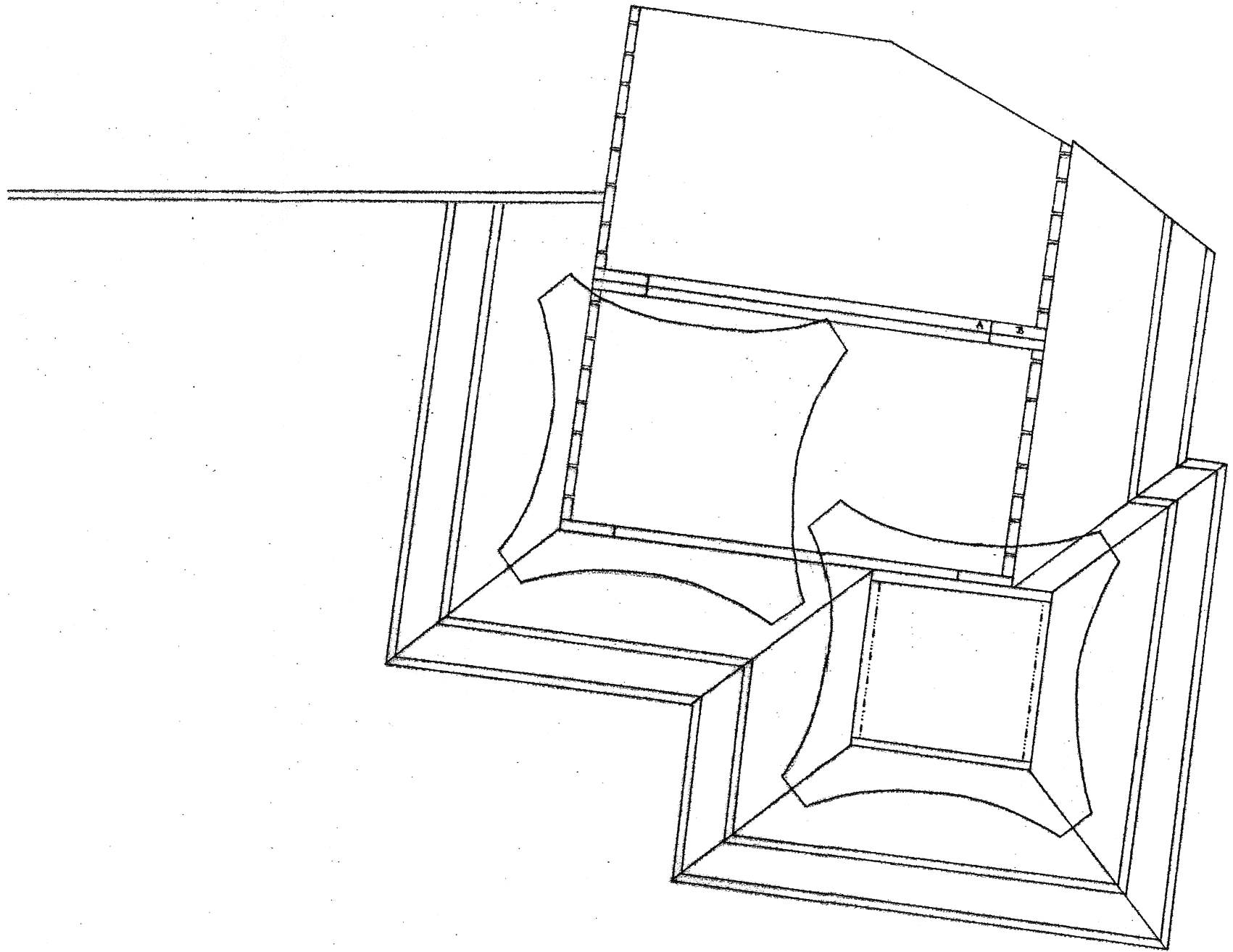
ZEICHNUNG 8 1:2  
Schäftlarn, Hochaltar, Detail  
Profil des Zierrahmens  
Diplomarbeit Monika Reiserer

Holztafel, vermuteter Verlauf

Konstruktionsfuge, vermuteter Verlauf

Zeichnung 9  
Schäffers, Hochstet, Detail  
Ansicht auf das Gebälk mit  
Aufsatz und Balдахin  
Diplomarbeit Monika Reiser





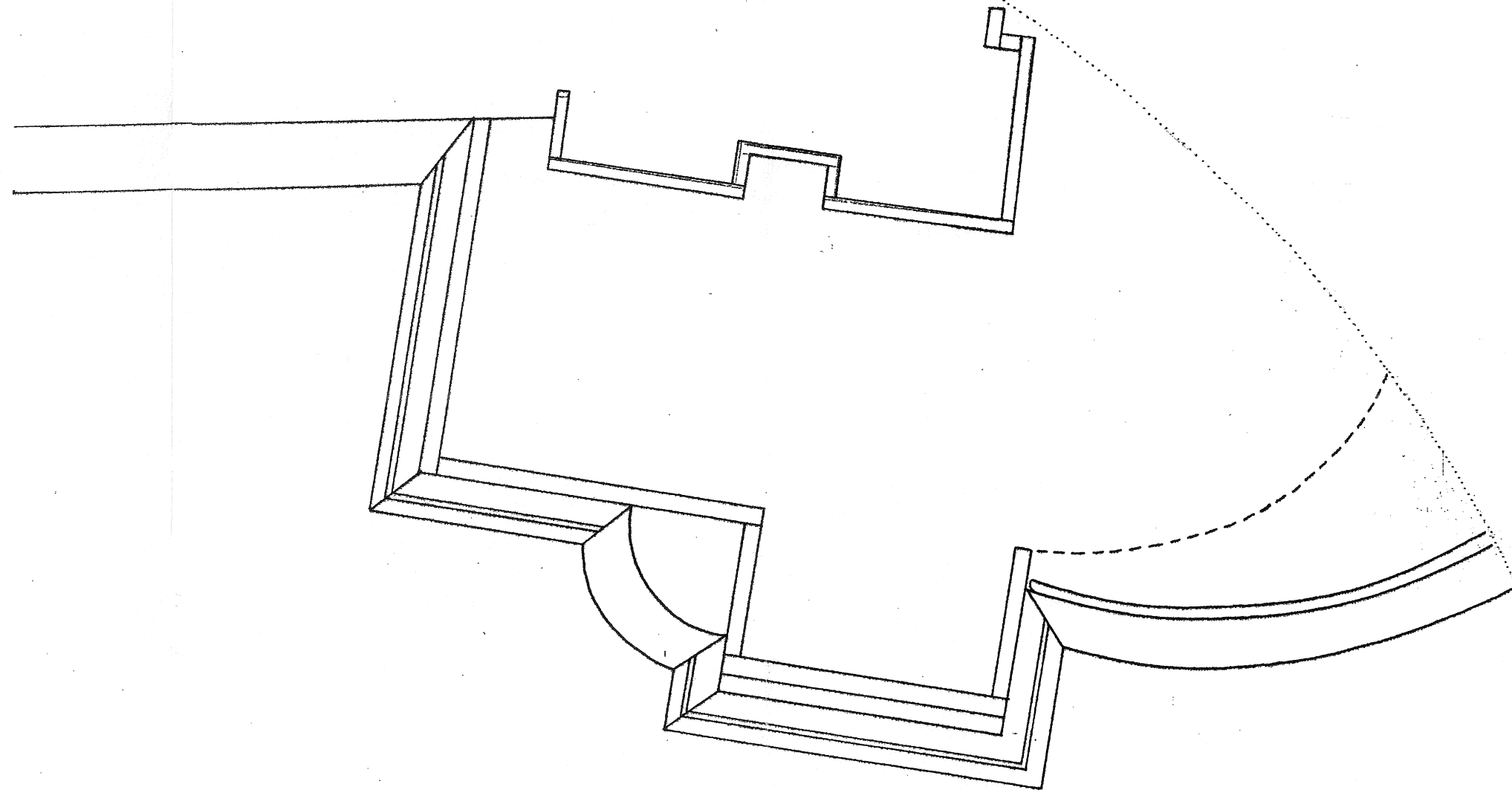
ZEICHNUNG 10

Schäftlarn, Hochaltar, Detail

Aufsicht auf das Gebälk mit darunter liegenden Säulenkapitellen

Diplomarbeit Monika Reiserer






- Brett, vermuteter Verlauf
- A horizontal verlaufende Bretter
- B vertikal stehendes Brett








ZEICHNUNG 11  
Schäftlarn, Hochaltar, Detail  
Schnitt knapp oberhalb vom Postamentverband  
Diplomarbeit Monika Reiserer

..... skizzierter Verlauf der  
Chorwand  
----- Nahtstelle in der Plinthe

## Probenverzeichnis






Lf.-Nr.	Proben-Nr.	Untersuchungsmethode	Entnommene Fassung	Beschreibung der Entnahmestelle	Aufnahme der Entnahmestelle
01	Q 01	Querschliff	weiß gefasstes Gewand mit Überfassung	Engel mit Krone, Rückseite	
02	Q 02	Querschliff	Originale Glanzvergoldung mit Überzug	Ornament des Gebälks; vorderes Ornament über der linken äußeren Kapitell	
03	Q 03	Querschliff	Ornament, Mattgold	nierenförmige Vertiefung, Ornament am rechten Gebälkstück	
04	Q 04	Querschliff	Wolke, Mattgold	Wolke am Auszug, rechts	
05	Q 05	Querschliff	Wolke, Glanzgold	Wolke am Auszug, rechts	

06	Q 06	Querschliff	rosa Marmor	Auszug, unterhalb der Wolke	
07	Q 07	Querschliff	Mattgold, Plinthe	Plinthe, linke Seite	
08	Q 08	Querschliff	Mattgold, Vase	Linke Vase, Gesicht	
09	Q 09	Querschliff	Mattgold, Tabernakelfigur	Gesicht der Allegorie der Hoffnung	
10	Q 10	Querschliff	rosa Marmor mit Überfassung	rechte Säule	

11	Q 11	Querschliff	Christus, Mantel mit Überfassung (Weißfassung)	Ausbruchstelle an Anstückung am Bein	
12	Q 12	Querschliff	Weißfassung	Gottvater, an Falte hinter Bein	
13	Q 13	Querschliff REM-EDX	Gold, teils mit Überzug	Flügel von linkem großem Engel am Auszug	
14	Q 14	Querschliff	rosa Marmor mit Überfassung	rechter Säule, unten	
15	Q 15	Querschliff	rosa Marmor mit Überzug	Auszug, links, direkt neben rahmender Profilleiste	

16	Q 16	Querschliff	Glanzgold, Wolke	Wolke über linkem Gebälkstück	
17	Q 17	Querschliff	Mattgold, Wolke	Wolke über linkem Gebälkstück	
18	Q 18	Querschliff	Goldlack, Ornament	entnommen direkt neben Q2	
19	Q 20	Querschliff	weißes Gewand mit Überfassung	Engel mit Krone, Gewand Rückseite	
20	Q 21	Querschliff	Weiß gefasstes Gewand	Fuß von Gottvater	



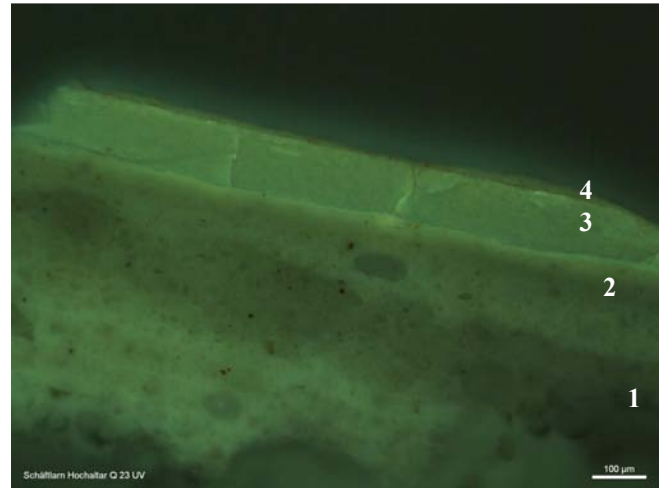
21	Q 22	Querschliff	weißes Gewand	Umhang Christi	
22	Q 23	Querschliff	Marmors mit Überzug	Gesims oberhalb des Tabernakels	
23	R 01	Querschliff	Weißfassung des Aufsatzengels	hinter dem Knie	
24	R 02	Querschliff	Vergoldung der Wolke	Auszug oben rechts	
25	R 03	Querschliff	Marmor mit Überfassung (?)	über der rechten Ecke des Gemälderahmens	
26	R 04	Querschliff	blauer Marmor	Kartusche am Auszug, direkt links neben dem goldenen Rahmen; entnommen rechts von R6	

27	R 05	Querschliff	Kreuzaltar, weiße Fassung des großen Aufsatzengels	Hinter Knie des großen Aufsatzengels	
28	R 06	Querschliff	rosa Marmor	Kartusche am Auszug, direkt links neben dem goldenen Rahmen	

## Anhang Fassungsuntersuchung

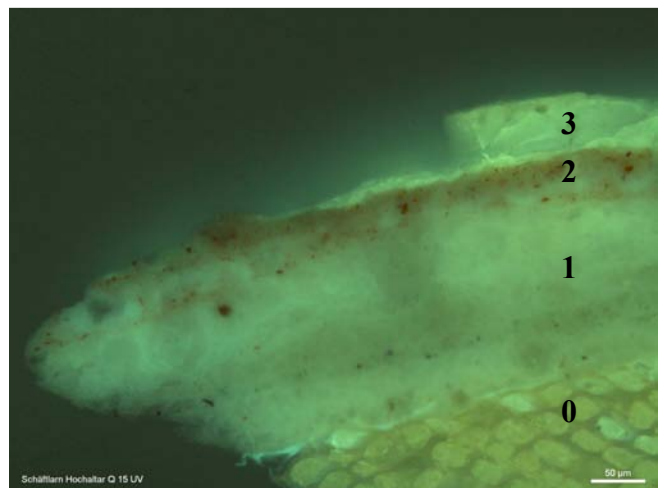
### Altararchitektur

Q 23 Rote Marmorierung mit hellgrauen Adern am oberen Gesims des Postaments



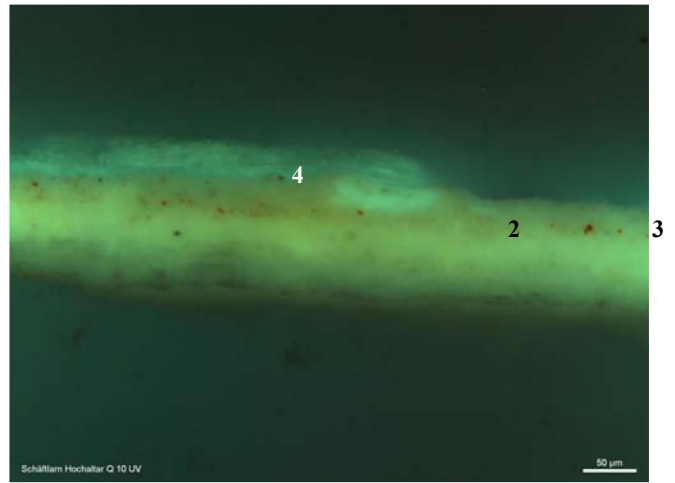
- 4 dünne, schwach fluoreszierende Schicht (Wachsüberzug?)
- 3 ca. 100 µm dicker, craquelierter Überzug mit starker grünlicher Fluoreszenz. Die feinen, hell fluoreszierenden Linien stammen wohl von der bei der Restaurierung der 1950er Jahre aufgetragenen Harzlösung, die auch zwischen das Craquelé sowie zwischen Farbschicht und Überzug eingedrungen ist.
- 2 Helle Farbschicht mit blauen und wenigen roten Partikeln.
- 1 Mehrschichtig aufgetragene Grundierung

Q 15 Rosafarbene Marmorierung am Auszug



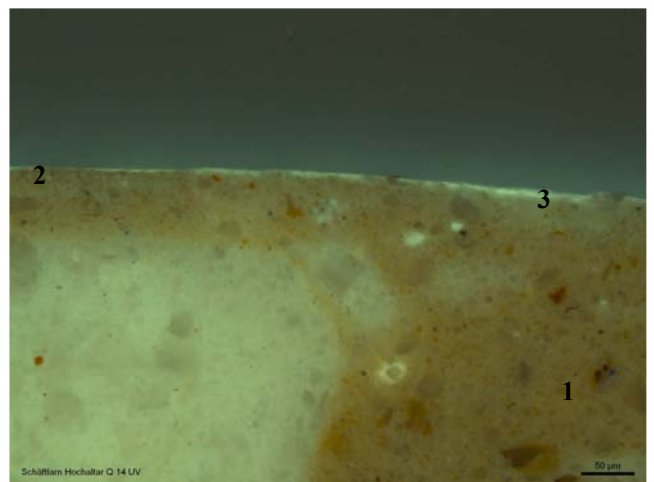
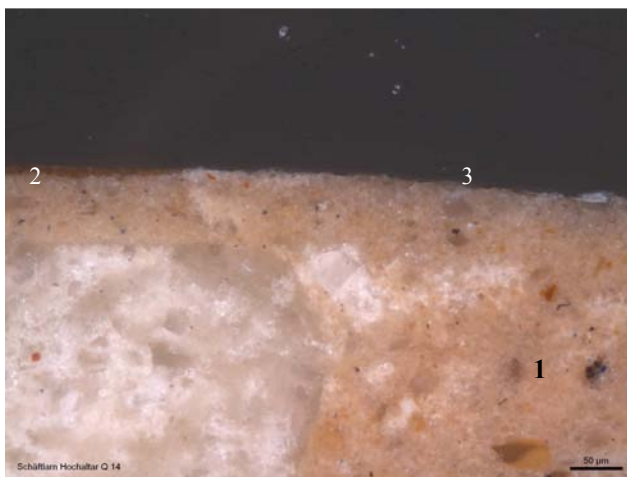
- 3 Ca. 100 µm dicker Rest des originalen Überzugs mit starker gelblich-grüner Fluoreszenz im ultravioletten Licht.
- 2 Rosafarbene Schicht mit roten Partikeln.
- 1 Mehrschichtig aufgetragene Grundierung.
- 0 Hölzerner Fassungsträger mit darauf liegender, dünner, bindemittelreicher, weißlich fluoreszierender Schicht.

Q 10 Rosa Marmor der linken Säule, evtl. mit Überfassung



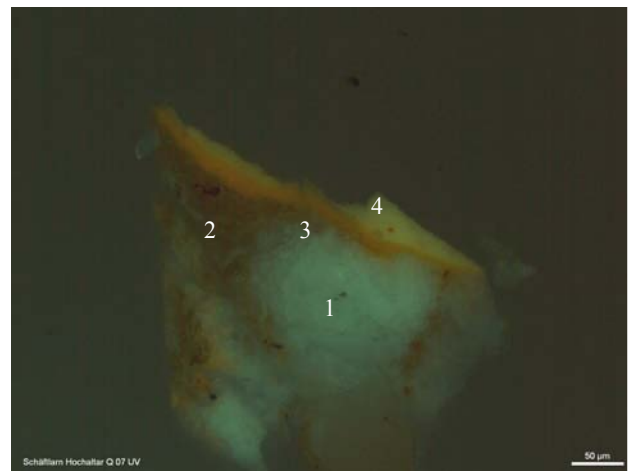
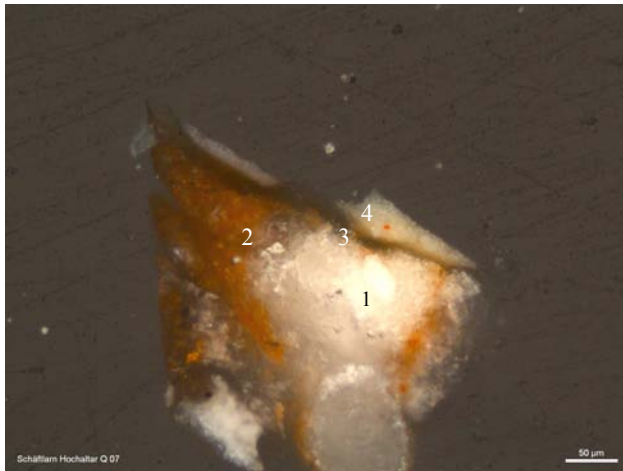
- 4 grünlich fluoreszierende Schicht (originaler Überzug?)
- 3 bläuliche Farbschicht mit blauen und wenigen roten Partikeln
- 2 rosafarbene Schicht mit roten und wenigen blauen Partikeln
- 1 mehrschichtige Grundierung

Q 14 Rosa Marmor von rechter Säule mit Überfassung



- 3 dünne, hell fluoreszierende Schicht
- 2 dünne, bräunlich-rote Schicht
- 1 außerordentlich dicke bräunliche Schicht, die große weiße Partikel und kleinere gelbe und rotbraune Partikel enthält

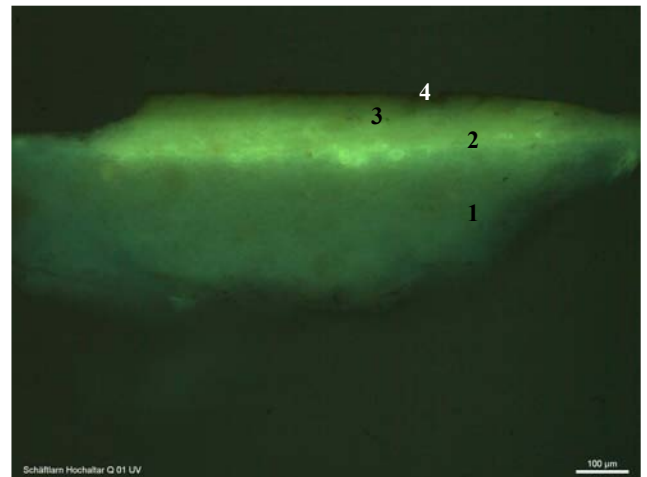
## Q 07 Mattgold an der Plinthe



- 4 weiße Schicht
- 3 gelblich-braune Schicht
- 2 orangerote Schicht (Poliment)
- 1 weiße Grundierung

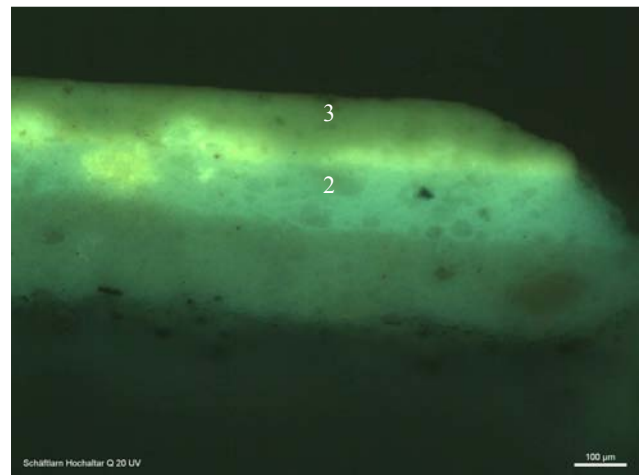
## Skulpturen

### Q 01 Weißes Gewand des rechten großen Aufsatzengels mit Überfassung



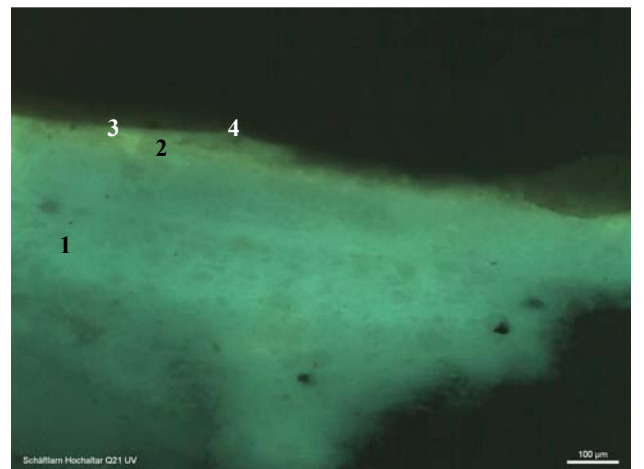
- 4 Helle grünliche Schicht mit schwacher Fluoreszenz.
- 3 Gräuliche Schicht.
- 2 Weiße Schicht mit starker, weißlicher Fluoreszenz.
- 1 Mehrschichtige Grundierung mit vereinzelten dunklen Partikeln.

## Q 20 Gewand des rechten Aufsatzengels mit Überfassung



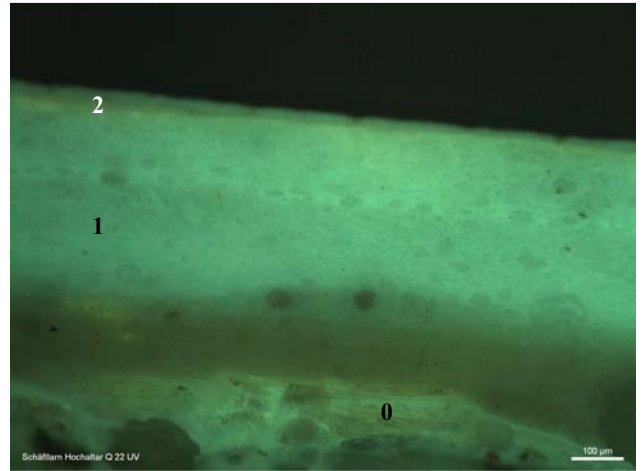
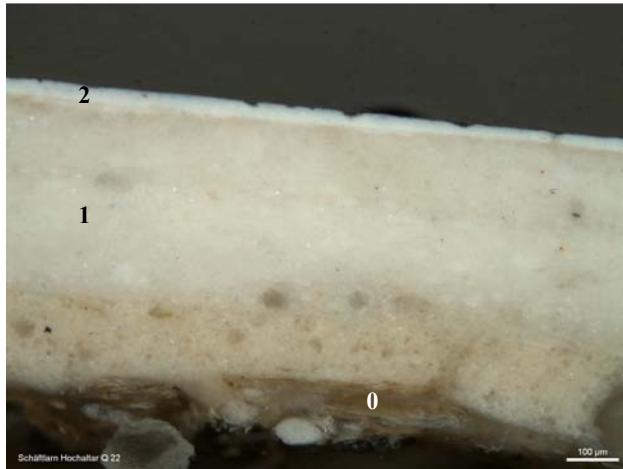
- 3 Dicke grünliche Schicht mit schwacher Fluoreszenz.
- 2 Dünne weiße Schicht mit starker weißlicher Fluoreszenz.
- 1 Mehrschichtig aufgetragene Grundierung mit vereinzelt dunklen Partikeln.

## Q 21 weißer Mantel von Gottvater



- 4 Dünne graue Schicht mit dunklen Partikeln.
- 3 Sehr dünne weiße Schicht.
- 2 Sehr dünne weiße Schicht mit starker weißlicher Fluoreszenz.
- 1 Mehrschichtig aufgetragene Grundierung mit vereinzelt dunklen Partikeln.

## Q 22 weißes Gewand vom Mantel Christi



- 2 Dünne weiße Schicht.
- 1 Mehrschichtig aufgetragene Grundierung.
- 0 Holzfasern. Darauf und dazwischen feine, weißlich fluoreszierende Linien (Isolierung mit Bindemittel).

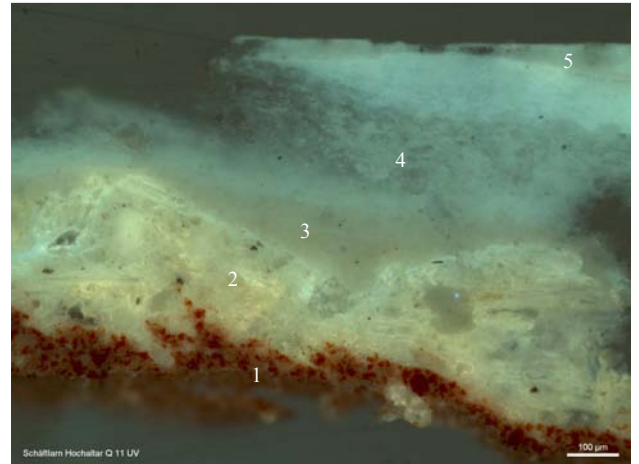
## Q 12 weiß gefasster Mantel von Gottvater



- 2 Dünne weiße, schwach fluoreszierende Schicht.
- 1 Dicke, mehrschichtig aufgetragene Grundierung.

1

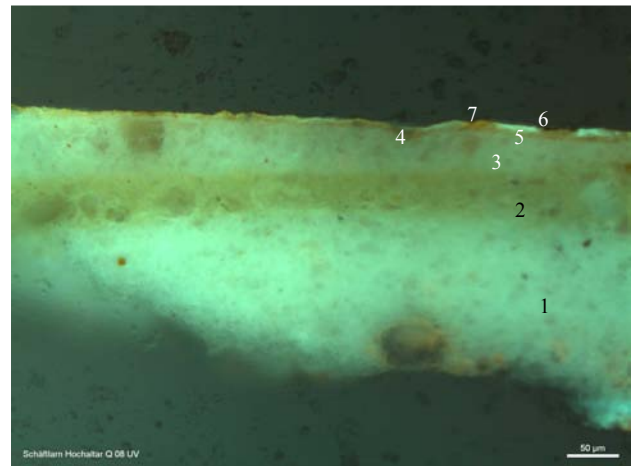
Q 11 weiß gefasster Mantel Christi mit polychromer Fassungsschicht



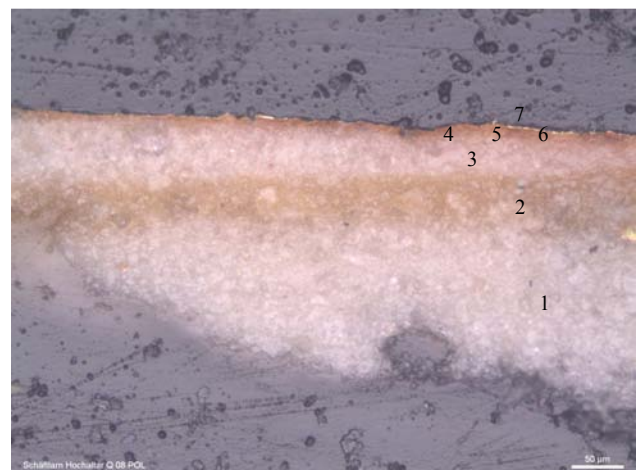
- 5 Dünne weiße Farbschicht.
- 4 Dicke hellgraue Schicht mit bläulicher Fluoreszenz.
- 3 Gelbliche Grundierung.
- 2 Pflanzenfasern (Kittmasse?).
- 1 Dicke rote Farbschicht mit groben Partikeln.

**Tabernakel**

Q 08 Mattgold am Inkarnat der rechten Vase



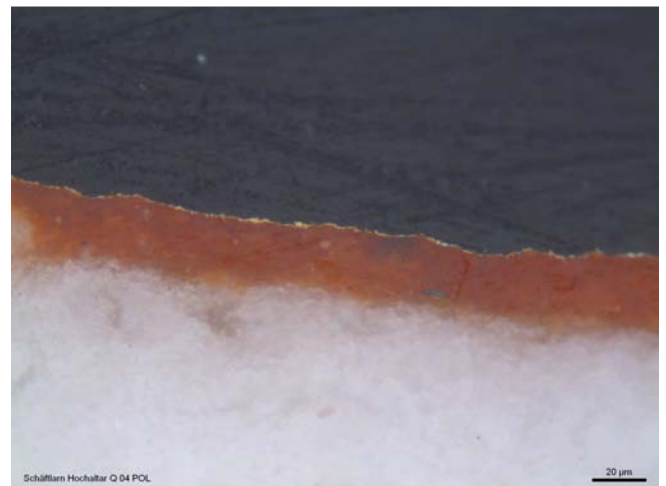
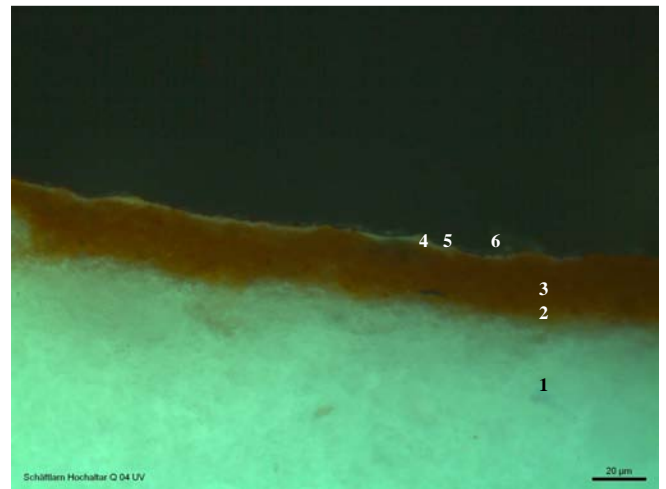
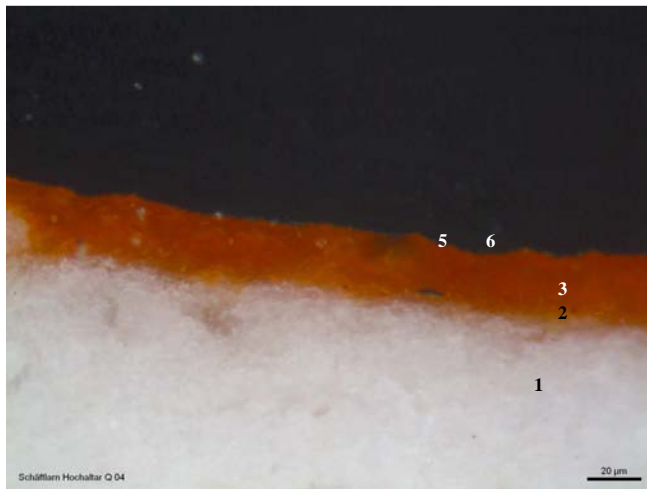
- 7 Halbtransparente Schicht mit grobkörnigen dunklen Partikeln.
- 6 Dünne Metallauflage (Blattgold).
- 5 Transparenter, weißlich fluoreszierender Überzug.
- 4 Dünne rotorange Schicht (Poliment).
- 3 Weiße Schicht (Grundierung).
- 2 Gelb gefärbter Bereich innerhalb der weißen Schicht.
- 1 Weiße Schicht (Grundierung).





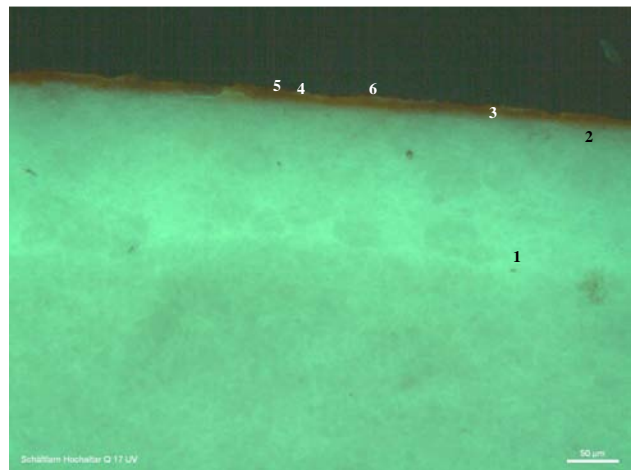
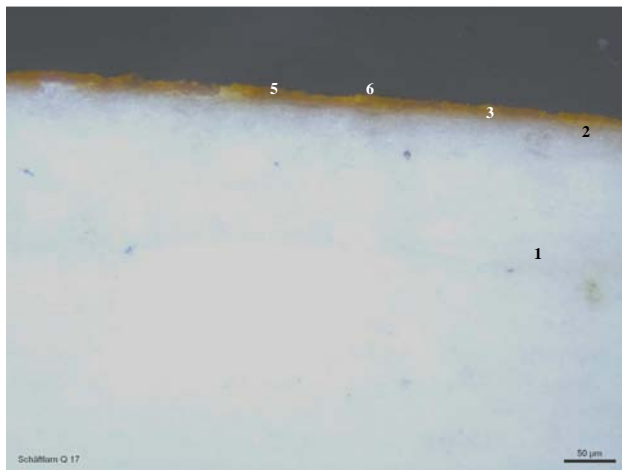
## Wolken

### Q 04 Wolke Mattgold



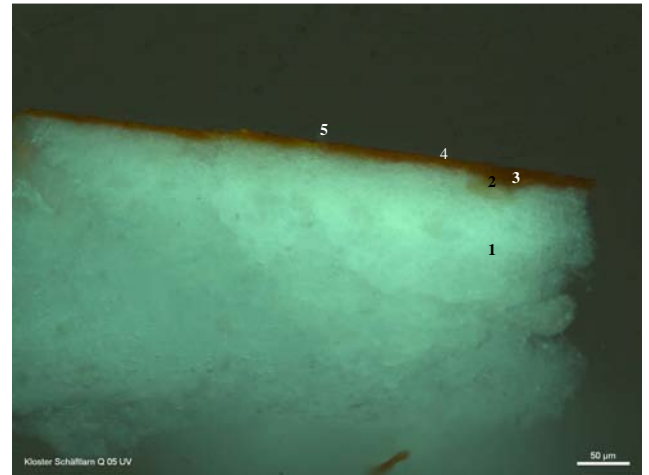
- 6 Dünne, schwach fluoreszierende Schicht mit groben, dunklen, eckigen Partikeln.
- 5 dünne Metallaufgabe (Blattgold).
- 4 dünne, weißlich fluoreszierende Schicht (nur unter ultravioletter Strahlung zu erkennen).
- 3 dicke orangerote Schicht (roter Bolus).
- 2 dünne gelblich orange Schicht (gelber Bolus).
- 1 dicke weiße Grundierung

## Q 17 Wolke Mattgold



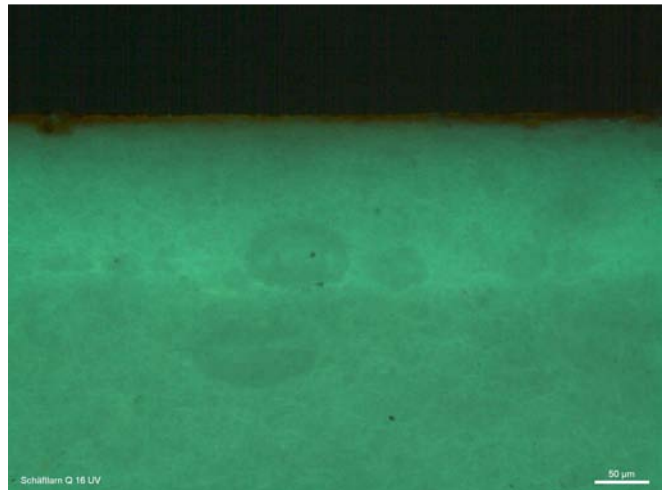
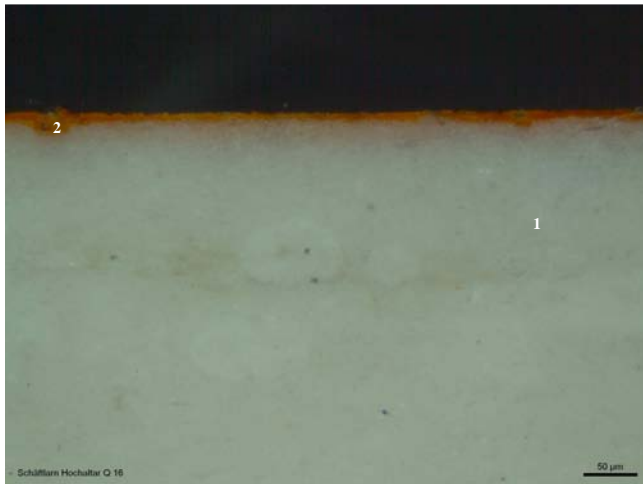
- 6 Dünne, schwach fluoreszierende Schicht mit groben, dunklen, eckigen Partikeln.
- 5 dünne Metallaufgabe (Blattgold).
- 4 dünne, weißlich fluoreszierende Schicht (nur unter ultravioletter Strahlung zu erkennen).
- 3 dicke orangerote Schicht (roter Bolus).
- 2 dünne gelblich orange Schicht (gelber Bolus).
- 1 dicke weiße Grundierung.

## Q5 Wolke Glanzgold



- 5 dünne gräuliche, halbtransparente Schicht mit grobkörnigen dunklen Partikeln.
- 4 dünne Metallaufgabe (Blattgold).
- 3 rote Schicht (roter Bolus).
- 2 dünne gelbe Schicht (gelber Bolus).
- 1 dicke weiße Grundierung.

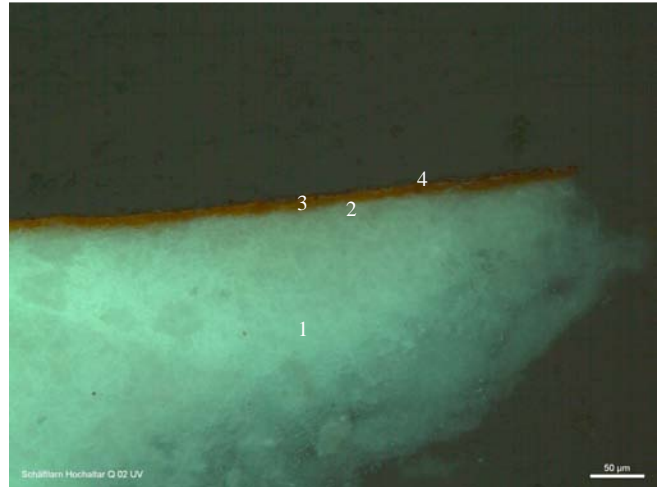
## Q 16 Wolke Glanzgold



- 5 dünne halbtransparente, schwach fluoreszierende Schicht mit grobkörnigen dunklen Partikeln.
- 4 dünne Metallaufgabe (Blattgold).
- 3 rote Schicht (roter Bolus).
- 2 dünne gelbe Schicht (gelber Bolus).
- 1 dicke weiße Grundierung.

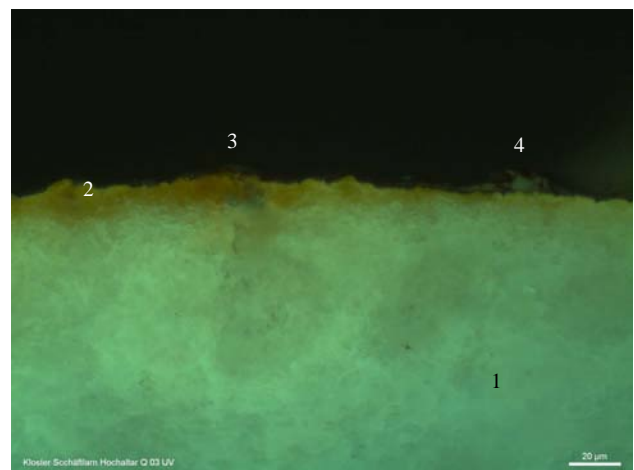
## Ornamente

### Q 02 Ornament Glanzgold

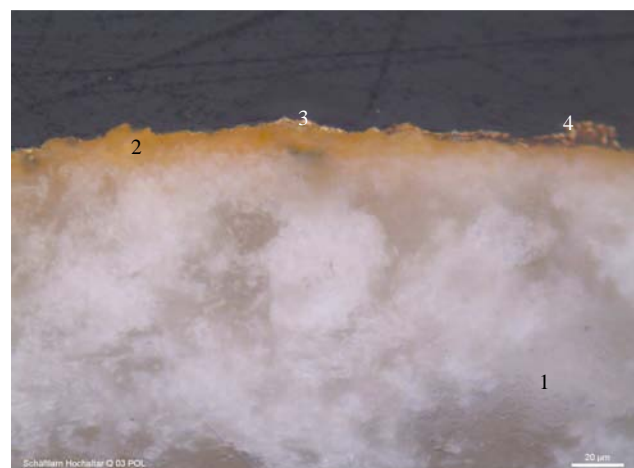


- 4 dünne Blattmetallaufgabe (Blattgold)
- 3 rote Schicht (rotes Poliment)
- 2 dünne gelbe Schicht (gelbes Poliment)
- 1 dicke weiße Grundierung

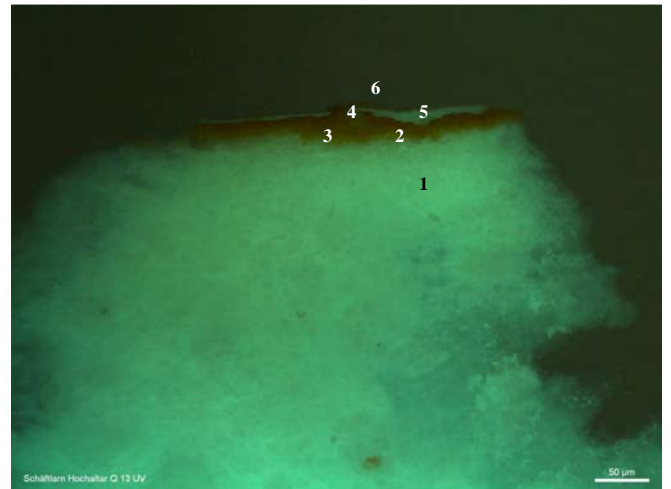
### Q 03 Ornament Mattgold in nierenförmiger Vertiefung



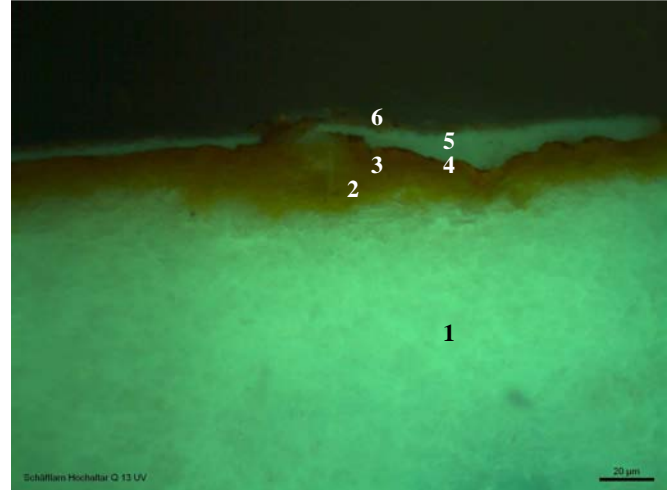
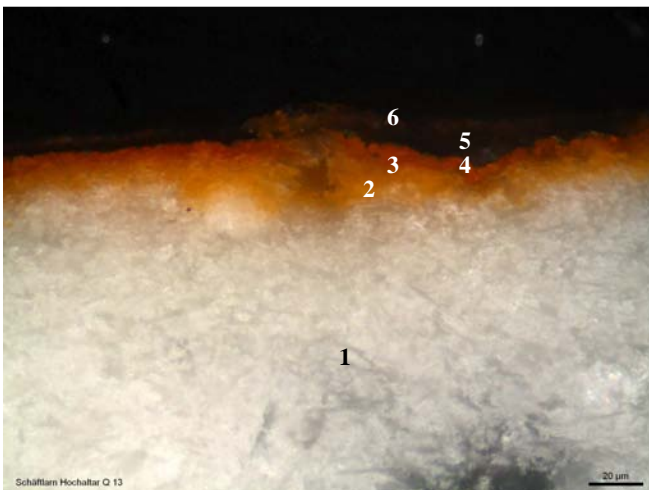
- 4 Dunkler, schwach fluoreszierender Überzug mit dunklen Partikeln.
- 3 Dünne Metallaufgabe (Blattgold); darunter weißlich fluoreszierende Schicht.
- 2 Gelb-oranges Poliment.
- 1 Dicke weiße Grundierung.



Q 13 Flügel des linken großen Engels, Glanzgold mit Überzug

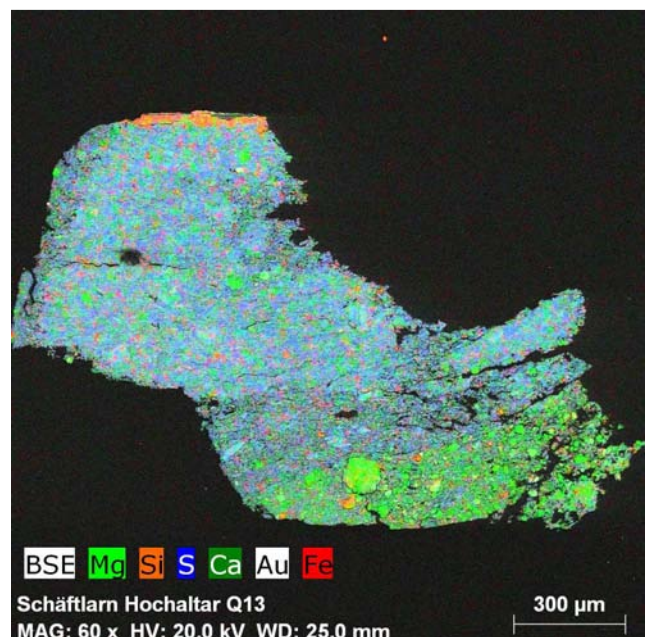


Vergrößerung 10x



Vergrößerung 50x

- 6 Dunkle halbtransparente Schicht mit groben dunklen Partikeln (Patinierung).
- 5 Stark und hell fluoreszierende Bindemittelschicht.
- 4 Dünne Metallaufgabe (Blattgold)
- 3 Dicke rote Schicht (rotes Poliment).
- 2 Dünne gelbe Schicht (gelbes Poliment).
- 1 Dicke weiße, mehrschichtig aufgebaute Grundierung.

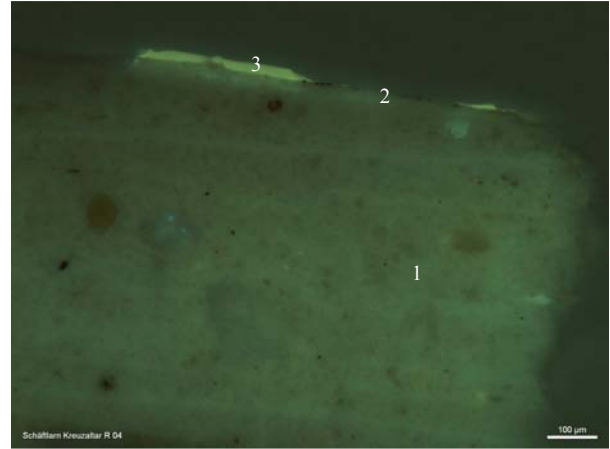


REM-EDX

## Kreuzaltar

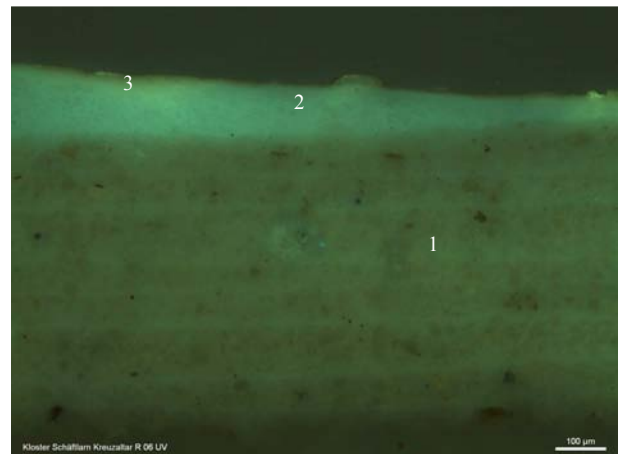
### Marmorierungen

#### R 04 blaue Marmorierung



- 3 stark fluoreszierende Schicht (Überzug)
- 2 dünne weißgraue Schicht
- 1 dicke, mehrschichtig aufgebaute Grundierung

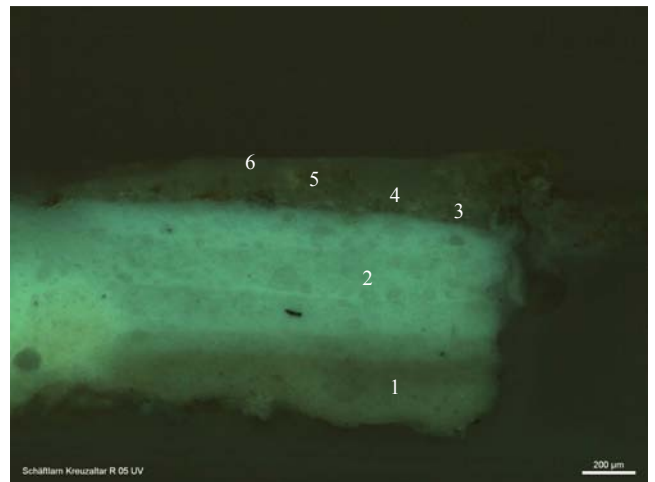
#### R 06 hellrosa Marmorierung



- 3 dünne weiße Schicht
- 2 grauweiße inhomogene Schicht
- 1 dicke, mehrschichtig aufgetragene Grundierung

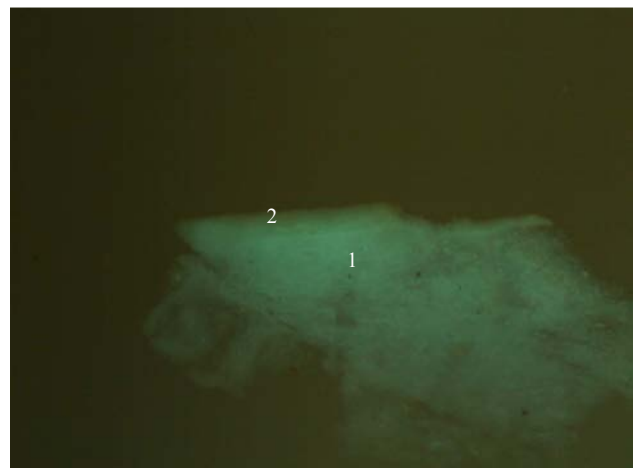
## Weißfassung der Figuren

### R 05 Weißfassung der Aufsatzengels



- 6 dünne weißgraue Schicht
- 5 unregelmäßig dicke weiße Schicht
- 4 unregelmäßig dicke weißgraue Schicht
- 3 braune organische Substanz (Kittmasse?)
- 2 dreischichtig aufgebaute weiße Grundierung mit starker Fluoreszenz
- 1 gelbliche Grundierungsschicht

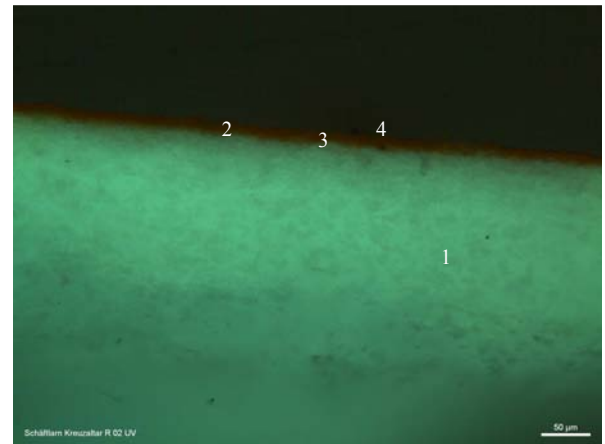
### R 01 Weißfassung der Aufsatzengels



- 2 dicke weiße Schicht
- 1 gräuliche Schicht (Grundierung)

## *Vergoldung der Wolken*

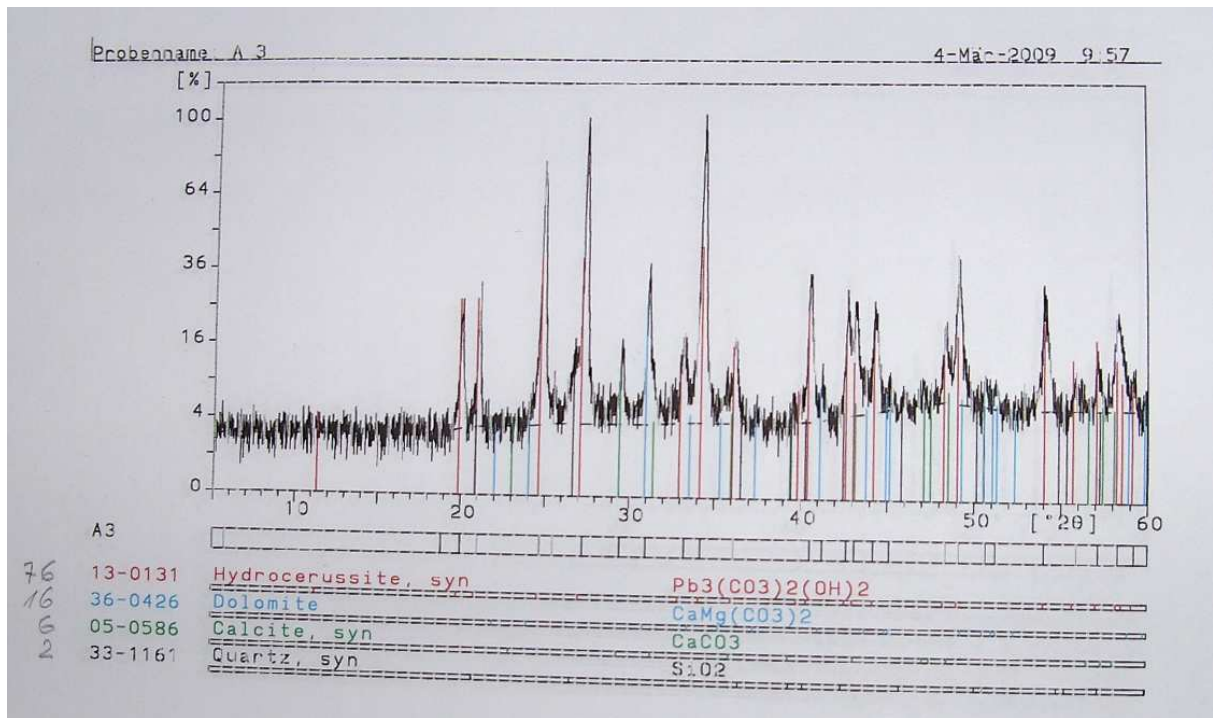
R 02



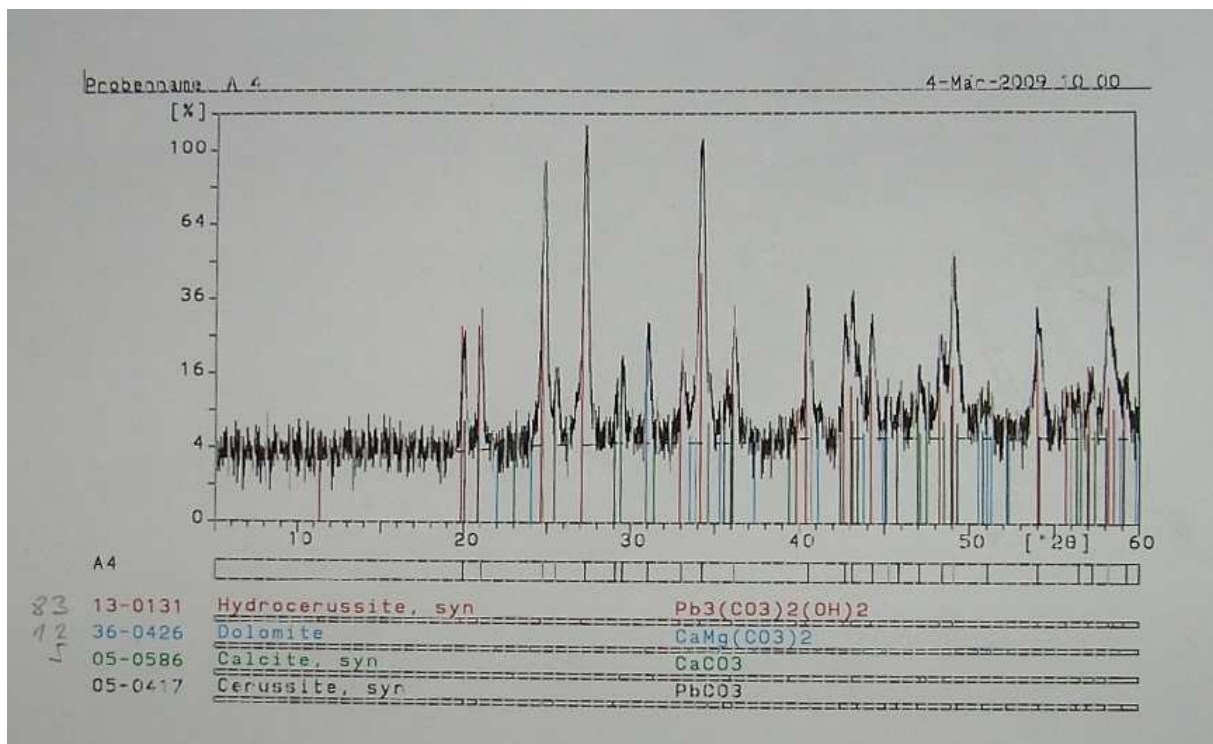
- 4 dünne Metallauflage (Blattgold)
- 3 dicke rote Schicht (rotes Poliment)
- 2 dünne gelbe Schicht (gelbes Poliment)
- 1 weiße Grundierung







Marmorierung am Gebäk des Hochaltars



Marmorierung am Gebäk des Kreuzaltars