Zur Bautätigkeit des Klosters Indersdorf um 1700

Die ehemaligen Refektorien im Konventbau[1]

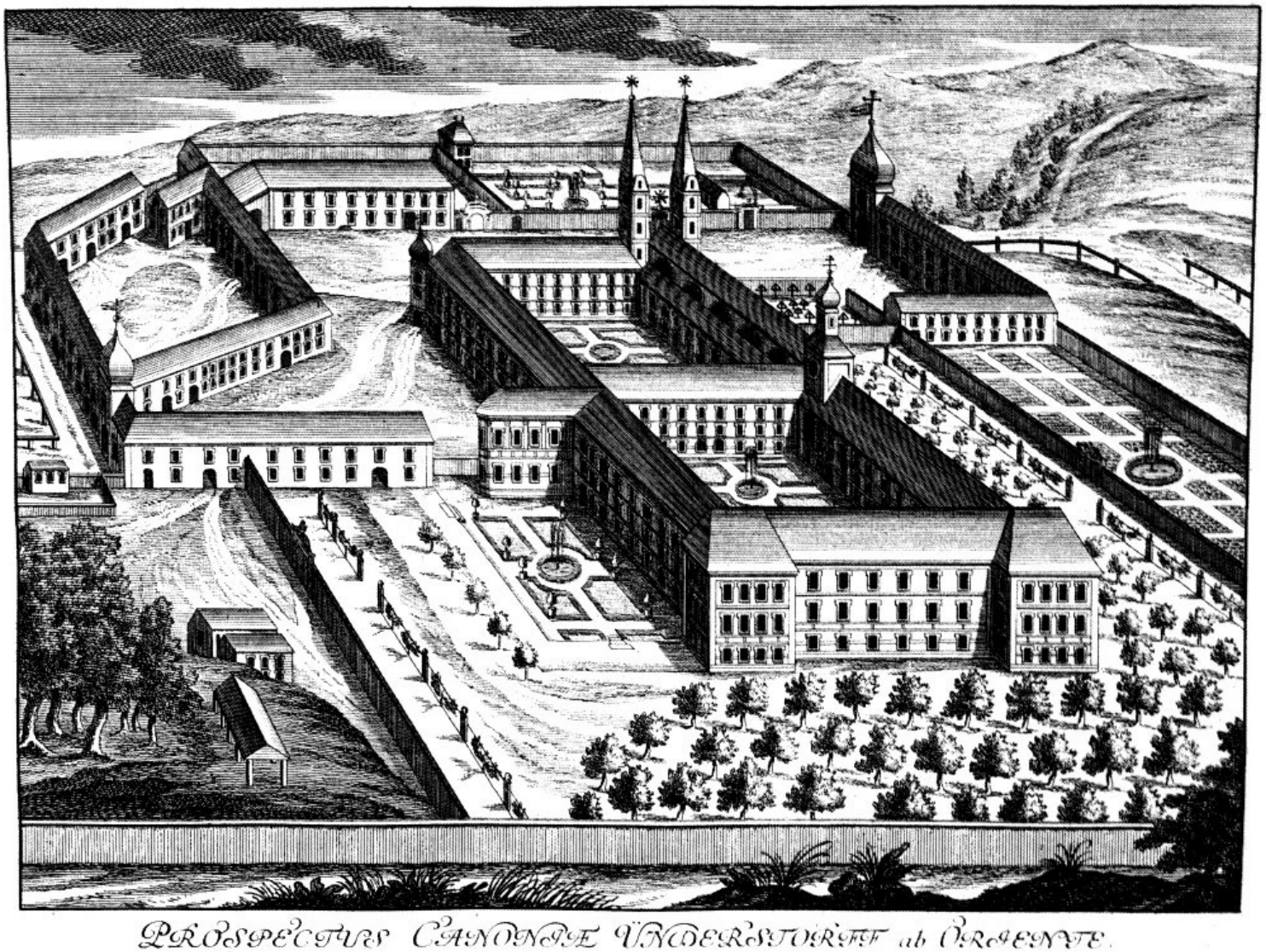
Von Carla Th. Mueller

Anläßlich der jüngst abgeschlossenen Restaurierung der Pfarrkirche Indersdorf und dem 1980 erschienenen Katalog Wittelsbach und Bayern, in dem das Kloster als Wittelsbachisches Hauskloster eine neuerliche historische Wertschätzung erfuhr, hat das geschichtliche und kunstgeschichtliche Interesse am ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Indersdorf zugenommen.[2]

Die beiden Ovalräume der ehemaligen Refektorien jedoch sind – wie Peter Dorner in einem Aufsatz über die verlorene Pröpstegalerie im Indersdorfer Sommerrefektorium[3] gleich anfangs erwähnt – in Vergessenheit geraten. Das mag sowohl an der etwas versteckten Lage und der nach innen gekehrten Pracht als auch an den bislang anonymen Meistern dieser Werke liegen.

Die beiden übereinanderliegenden Ovalräume, im Erdgeschoß das Winterrefektorium (heute Speise- und Theatersaal der Mädchenrealschule der Barmherzigen Schwestern), im Obergeschoß das Sommerrefektorium (heute Hauskapelle), befinden sich in einem weit herausragenden, tiefovalen Baukörper auf der Südseite des Konventtraktes (Abb. 1 und 2), der unter Propst Dominicus Vent (1693–1704) gebaut worden ist und den alten und neuen Teil des Klosters zusammenbindet. Der Neubau des Konvents – eine angebaute Dreiflügelanlage mit Eckpavillions – gehört der regen Bautätigkeit des Klosters an, die Jahrzehnte nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges einsetzte und mit Kirchenanbauten ab 1680 eingeleitet worden war. Beide Innenräume wurden repräsentativ ausstaffiert und noch heute ist in der Hauskapelle die damalige Stuckausstattung zu sehen. Das untere Refektorium erhielt in der Mitte des 18. Jahrhunderts – zusammen mit dem Kirchenumbau – eine teilweise neue Stuckausstattung, während die Fresken der Erstausstattung übernommen wurden. Sowohl der Architektur des zeitlich frühen ovalen Baukörpers als auch der qualitätsvollen Ausstattung der Innenräume gebühren besondere Beachtung.

Beginnen wir zunächst mit dem Bau des Konventgebäudes. Im Rechnungsbuch von 1693[4], das Jahr des Amtsantrittes von Dominicus Vent, wird in der Rubrik »Außgab auf das gepeu« berichtet, daß die »Zimer- und Maurermeister . . . vor abprechung der alten Probstey im Con-



PROSPECTUS CANONICÆ VNDERSTORFFF ab ORIENTE.

Abb. 2: Gesamtansicht des Klosters Indersdorf von Osten. Kupferstich von G. Tieffenbrunner. Aus: Gelasius Morhart: Kurtze Historische Nachricht von dem Ursprung und Fortgang Deß Stifft- und Closters Ünderstorff . . . Augsburg 1762. Foto: Bayer. Hauptstaatsarchiv München

vent« bezahlt worden sind. Im Vorspann der gleichen Rubrik ein Jahr später (1694)[5] steht, daß »erstlichen ist zuwissen, das an heur die alte Pralatur sambt der Hofstuben nebenzimerln, Canzley, alte genung, unnd anderes abgeprochen: unnd dargegen dieser von der herunder: unnd obern freysinger Stuben exclusivé an, biß zum küchenstibl inclusivé entstehente Stockh erpaut worden«. Hiermit ist der Baubeginn des neuen Klostertraktes also ins Jahr 1694 zu datieren. Dominicus Vent war laut der Klosterchronik der 35. Propst des Klosters, stammte aus Weichs,[5a] einem Nachbarort von Indersdorf und hatte »große Einsicht, sonderlich in der Bau-Kunst, wie er auch in der That erwisen bey Erbauung des Closters«, an dem er »das gantze Convent, samt denen beiden Refectories von Grund auf neu und wohl erbauet« und auch »in Eoeconomicis viles zum Nutzen des Closters gethan«.[6]

Mit dem Jahrgang 1694 enden die Rechnungsbücher und sind uns erst wieder ab 1717 überliefert. Doch gibt es eine Reihe von Visitationsprotokollen der »bayerisch-churfürstlichen und geistlichen, freysingischen« Regierung. Ein »Prothocollum, so bei der des Closters Inderstorff in Temporalibus vorgenommene visitation gehalten worden den 26. Juli 1702«,[7] besagt, daß der bisherige »Closter Pau aus des Closters aignen Mitlen: bestritten« wurde und auch »hierzu khein anlehen aufgenomen«[8] worden war. Zugleich stellte die kurfürstliche Kommission fest, daß das »neue Closter hechst notwendig: als auch solcher ganz regulariter und zugleich modes erpaut ware« und daß »die Nebengepäu . . . auch abgeprochen und von neuem aufgefiehret werden müssen«. Am »27. Julii 1702« gibt eine »Erinnerung, den Closter Pau betref«[9] bekannt, daß »dieser Closterpau . . . noch nit völlig aufgefiehret« und daß die bisherigen »Außgaben in deß herrn Pralatens manualien eingefiehret worden, woryber bißhero, auß denen vorhinangezogenen Ursachen, keine ordentlichen Rechnungen gemacht werden können«. Damit steht fest, daß 1702 noch gebaut und insgesamt großer Wert auf die »regulariter« und »modeste« Bauweise gelegt wurde. Zudem erfahren wir von einem für die Ausgaben gesonderten, eigens dafür vorgesehenen Buch, der »manualien«, in denen der Propst für sich alle Zahlungen aufgelistet hatte. Von diesen Aufzeichnungen fehlt heute jede Spur, und Verträge oder Pläne, die uns den Baumeister oder weitere Ausstatter nennen könnten, sind nicht bekannt.

Wie viele Klöster Altbayerns, verfügte das Kloster Indersdorf als selbständiger »Organismus« (W. Braunfels) über eigene Handwerker und Taglöhner und auch über einen »Closter Paumeister« namens Oswald Arnold, der kein Baumeister im heutigen Sinne war, sondern ein Ökonomiebaumeister, also Verwalter der Klosterlandwirtschaft.[10] Wenn nötig, wurden laut Eintrag in den Rechnungsbüchern noch weitere Untertanen aus dem Markt Indersdorf und Umgebung hinzugezogen. Sie wurden als »Closter diener« bezeichnet. Dem Kloster kam in dieser Hinsicht eine wichtige Funktion als Brotgeber zu. Doch wer kommt als Baumeister in Frage?

Ein lapidarer Eintrag am Ende der »Außgab auf gepeu und underschidliche Reparationes« im Rechnungsbuch von 1694 macht auf »Sig (etc.) Anton Riva« aufmerksam. Der Name ist in lateinischen Buchstaben festgehalten, fällt auf dieser Seite rasch ins Auge, aber er bleibt in den Quellen des Klosters, soweit ich absehen kann, der einzige Vermerk über Riva. Ihm wurden »lesstlichen . . . wegen gemachter 3er riß 12 Taller geben mit 24 fl« und »dann dessen Pallier 2 Taller per se 4 fl«.[11] Die »3 riß« sind weder näher erläutert, noch als Grund- oder Aufrisse spezifiziert. Allein die Bezahlung von zunächst bescheiden erscheinenden 24 fl stellt sich als ansehnlicher Betrag heraus, wenn er mit den Jahreslöhnen der Klosterhandwerker ins Verhältnis gesetzt wird. Antonio Riva, der italienische Pallier und Freund Enrico Zuccallis, scheint also als Urheber des neuen Klostertraktes in Betracht zu kommen. Bestärkt wird diese Vermutung durch die eingehende Untersuchung von Pfarrer Jakob Mois über die Stiftskirche in Rottenbuch, in welcher er ein Empfehlungsschreiben des Rottenbucher Propstes Gilbert Gast (1690–1700) vom 12. November 1699 an den Frh. Friedrich Peter v. Hegnenberg zitiert. Darin der Propst »ain beriehmter Baumeister recommendiert, Antonium Rivam, ut optime meritum, welcher per praxim in der Bau-khunst yberallemassen erfahren, auch von aignen mitlen capabel, dem Tausent nach caution zu geben, der zu Passau, Regensburg, Freysing, Indersdorff, Rohr, Tegernsee, Rottenbuch und anderen orthen völlige satisfaction hat geben«. Dennoch entschied sich jener Frh. v. Hegnenberg für Giovanni Antonio Viscardi.[12] Antonio Riva befand sich zu diesem Zeitpunkt (1700) bereits in Bonn. Er war in den späten 1680er Jahren und den beginnenden 90er Jahren in München und weiterer Umgebung, in Wien und Mähren tätig gewesen. Während er in Wien und Mähren ausschließlich nach Projekten Zuccallis gearbeitet hatte, nahm er schrittweise auch größere Aufgaben an und wurde im Rang eines Klosterbaumeisters geführt.[13]

Was die architektonische Form anbelangt, so scheinen die Indersdorfer Ovalräume auf süddeutschem Boden zunächst einzigartig zu sein. Es ließen sich nach längerem Suchen doch zwei – in Form und Funktion – äußerst nahestehende Vergleichsobjekte finden, die ebenfalls im Außenbau in Erscheinung treten. Zum einen ist da der zeitlich vorangehende Ovalraum in der heutigen Brauerei Schloß Hacklberg (bei Passau), dem ehemaligen Sommersitz des Fürstbischofs von Passau, und zum zweiten findet man im Rathaus zu Füssen, dem ehemaligen Benediktinerkloster St. Mang, einen weiteren »kuriosen« Ovalanbau mit zwei übereinanderliegenden Ovalräumen, der zeitlich später als der ovale Baukörper von Kloster Indersdorf einzuordnen ist. Alle drei genannten, im Außenbau in Erscheinung tretenden tiefovalen Baukörper von Indersdorf, Füssen und Hacklberg sind an der Südfront gelegen und in eine Gartenanlage integriert (gewesen).[14] Die Idee, Festsäle oval zu gestalten und diese als zylindrische Baukörper zu akzentuieren, gehörte damals einer modernen, von Johann Bernhard Fischer von Erlach in Wien übernommenen und weiterentwickelten Vorstellung an.[15] Diese Bauform kann um 1700 geradezu als Modeerscheinung bezeichnet werden.

Enrico Zuccalli übernahm die Fischersche Grundidee in seine unausgeführten Ovalbauprojekte für Schloß Schleißheim, die Antonio Riva, als enger Freund Zuccallis, sicherlich mitverfolgte.[16] Daß er um die gleiche Zeit

den Gedanken eines tiefovalen Saales aufgriff und ihn als wesentlichen Bestandteil, als repräsentativen Klosterfestsaal bzw. Refektorium in seine Planung für den Konvent aufnahm, spricht dafür, in der unausgeführten Schleißheimplanung Zuccallis den Impuls für die Anwendung eines tiefovalen Raumtypus in der Planung von Kloster Indersdorf zu sehen. Das Kloster hatte also mit der modernen – italienisch orientierten – Strömung der tiefovalen Säle, die insbesondere um 1690ff. in der Kaiserstadt Wien zum Ausdruck kam, mitgezogen. Inwieweit der Propst an der Formgebung – als Auftraggeber – beteiligt war, läßt sich nicht klären. Vielleicht spielte die Stellung des Klosters als drittes der Wittelsbachischen Hausklöster eine Rolle in der Auswahl des Baumeisters, der dem ersten Architekten des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel nahestand. Antonio Riva hatte bis 1694 ausreichend Bauerfahrung gesammelt, wie er 1693 nicht ganz ohne Stolz verlautbarte und hatte das Bestreben, sich »mittels der erlernten Architektur besser bekannt zu machen«.[17]

Auf einen festlich-repräsentativen Anspruch, der im Außenbau mit seiner wuchtigen baukörperlichen Gestalt und der sehr zurückhaltenden Gliederung weniger zum Tragen kommt, weist in Indersdorf vor allem die innere Ausstattung. Alle Innenräume des Klosterbaues von 1694 (der angebauten Dreiflügelanlage) liegen an dem zum Innenhof ausgerichteten Korridor (Abb. 1). Von besonderem Interesse sind die mit Stuck und Fresken ausgestatteten Innenräume, von denen drei sehr gut erhalten sind: das obere Refektorium – die heutige Hauskapelle – mit einer bemerkenswerten, italienisch beeinflußten Stuckausstattung, das große Zimmer im südöstlichen Eckpavillon, die ehemalige physikalische Sammlung,[18] mit einer dem oberen Refektorium nahestehenden Ausstattung (beide im ersten Stock) und das untere Refektorium, der heutige Speise- und Theatersaal, der als größter Raum mit figürlich-ornamentalem Stuck und Fresken ausgestattet ist.

Das einstige obere Refektorium ist ein Ovalsaal (20,75 m x 11,5 m x 5,45 m), den man an der Stirnseite über 14 Stufen betritt, da die Geschoßhöhe des unteren Refektoriums das Korridorniveau des ersten Stockwerkes durchbricht und den darüberliegenden Raum nach oben »drückt« (um 2,02 m). Beim Eintreten wird man zunächst von dem ungewöhnlichen Raumeindruck überrascht, der durch die im Verhältnis zur Länge recht niedrige Höhe verursacht wird. Die Decke (Abb. 3), eine Spiegeldecke über einer Hohlkehle, wartet mit weiteren Überraschungen auf: der gut erhaltene, streng in Felder gegliederte, weiße Stuck kommt mit reichlich Licht, das durch acht Fensterachsen eindringen kann, sehr gut zur Geltung. Das Licht erhellt durch die zusätzliche Fensterachse nach Osten hin mehr als die Hälfte des Raumes.[19] Der Raum ist uns in einem der Klosterchronik beigelegten einzelnen Kupferstich (von J. G. Dieffenbrunner 1771 angefertig und in Augsburg bei Klauber gestochen) bildlich überliefert. Er war mit keinem Freskenbildprogramm ausgestattet, sondern enthielt die Pröpstegalerie.[20] Die Pröpsteportraits (heute verstreut) repräsentierten hier in einem Festsaal die Kontinuität des Klosters unter seinen »Regenten« und wiesen ihrem Haus eine historisch-legitimierte Linie zu, der Anspruch auf eine andauernde Existenz. Von dieser Intention her gesehen stände er – wäre er vom Auftraggeber 1694 als solcher bereits vorgesehen gewesen – in Tradition der »Ahnensäle«. Unter Ahnen können genuine Familienmitglieder, ausgewählte historische Vorbilder oder – wie hier – die Reihe der Amtsvorgänger gemeint sein. Doch wäre ein beabsichtigter »Ahnensaal« in der Klosterchronik von 1762 kaum vergessen worden.[21] Als Festsaal kam dem oberen Refektorium (und wahrscheinlich auch dem unteren im Winter bei größeren Empfängen) eine repräsentative Aufgabe zu und das nicht nur bei »hohen Festivitäten«, sondern bei allen Empfängen von Gästen, seien es Besuche vom Geistlichen Rat aus Freising, vom kurfürstlichen Kreis aus München oder von Durchreisenden.

Die Stuckausstattung des Raumes ist eine andere als die Darstellung des Kupferstiches zeigt. Der füllige, dichte, plastisch-modellierte Stuck überzieht in einer dominierend geometrischen Aufteilung die Flachdecke. Er kann mit Sicherheit früher als der abgebildete datiert werden; der heute noch vorhandene Stuck wurde in dem Stich durch eine wahrscheinlich beabsichtigte und nicht ausgeführte Neuausstattung mit Rocailleornamenten (dem heutigen Aussehen des unteren Refektoriums ähnlich) ersetzt.

Die Mitte bildet ein großes, leeres, von einer einfachen

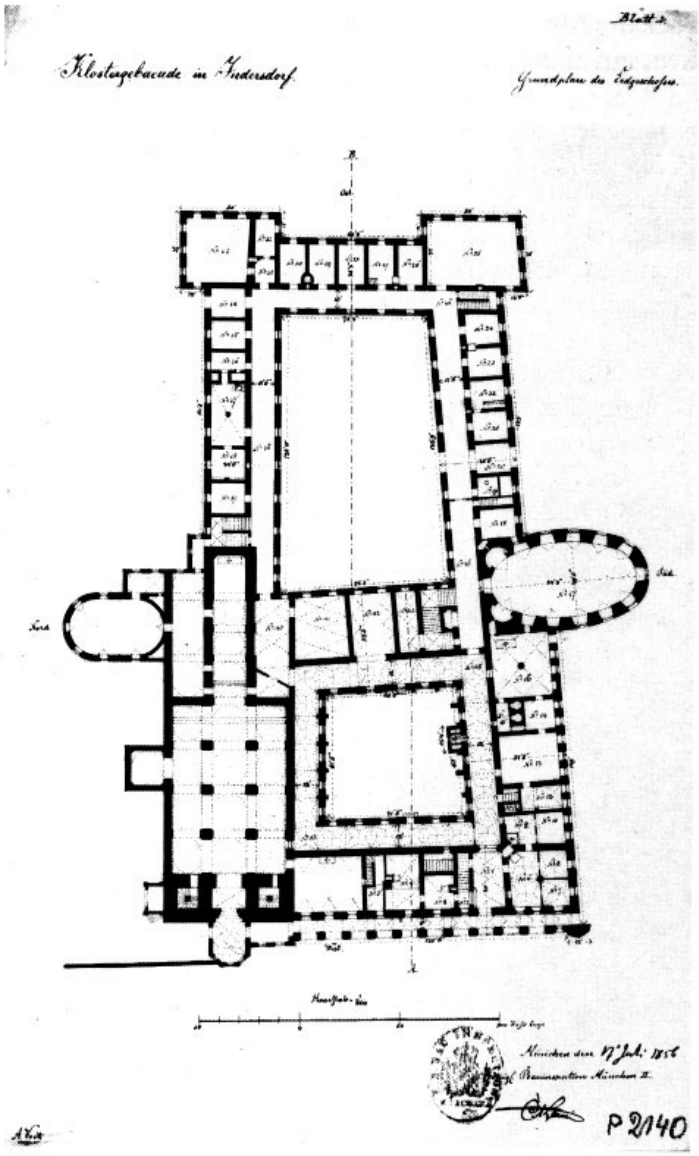


Abb. 1: Kloster Indersdorf, Grundriß des Erdgeschosses von 1856, StA München, Plansammlung 2140. Foto: Staatsarchiv München

Leiste eingefaßtes Feld mit leicht konkav eingezogenen Ecken und seitlichen Ausbuchtungen. Vermutlich waren in diesem und in den leergebliebenen Feldern (Mittelfeld, die beiden in der Längsachse sich an das Mittelbild anschließenden, leicht vierpaßförmig geformten, eventuell auch die in der Hohlkehle leergebliebenen) Freskendarstellungen vorgesehen, so wie im unteren Refektorium. Wir wissen nicht, ob je ein Programm entworfen worden war und haben auch keinerlei Anzeichen für eine beabsichtigte oder gar begonnene Ausführung. Um das Mittelbild herum sind – den flachen Teil der Decke ausfüllend – verschiedene polygonale (mit flachen Akanthusranken gefüllt), leicht vierpaßartige (leer), muschelförmige (Muschel als Motiv) und ornamental gerahmte (kartuschenähnlich, mit Puttiköpfen besetzt) Felder angeordnet, zwischen denen Draperien, Frucht- und Blumenfestons, Akanthusblätter und gekräuselte Bänder vermitteln. Die mit fünf Freifeldern betonte Mittelachse (Längsachse) des tiefovalen Raumes bildet zugleich die Symmetrieachse. Darüber hinaus sind alle Fensterlaibungen mit strengen, den Innenflächen der Fensternische eingepaßten, hochrechteckigen Rahmenfeldern versehen, in denen sich auf tieferliegendem Grund flach geformte, mehrmals übertünchte Akanthusranken mit verschiedenen Blüten winden. Betrachtet man diese Stuckzier aus der Nähe, überrascht das hier und da eingestreute Getier. Eine Libelle sonnt sich auf einem Blattrücken (Abb. 4); ein Käfer krabbelt zwischen den Ranken, ein andermal sitzen Frosch und Käfer nebeneinander und selbst der Fuchs (nur etwas größer als der Frosch) läßt sich finden. Sie beleben die Szene für den aufmerksamen Betrachter. Ob sie mit Handwerkeremblemen zu tun haben oder ob sie als Witz gedacht sind, mag vorerst niemand entscheiden. Vergleicht man die flachen, in kreisförmigen Spiralwindungen geführten Akanthusranken in den Fensterlaibungen und die in ähnlicher Weise gestalteten in den polygonalen Feldern mit dem übrigen Stuck, insbesondere mit den in den Rahmungen geformten Blättern, fällt der unterschiedliche Schwung und Modellierungsgrad ins Auge. Dieser offensichtliche Unterschied bleibt irritierend; ob er allerdings soweit begriffen werden darf, daß für diese flach geformten Akanthusblätter eine spätere Datierung in Frage kommt, kann nicht eindeutig gelöst werden.

Abb. 4: Oberes Refektorium (heute Hauskapelle), Fensterlaibung, Detail einer Akanthusranke mit Insekt. Foto: Carla Th. Mueller, München

Sowohl Aufteilung, Motive als auch die vollplastische, schwere Modellierung und die Monochromie sprechen für eine italienische Herkunft des Stucks bzw. einer italienisch beeinflußten Stuckauffassung um 1700. So finden wir z. B. im Schloß Aurolzmünster ähnliche Aufteilungen und die gleichen Motive.[22] Der vergleichbare Stuck beschränkt sich auf den Anteil von Nicolo Perti, der 1693 dort das Mezzaningeschoß stuckiert hatte. Wer für die Stuckausstattung in Indersdorf in Frage kommt, ist archivalisch nicht belegt. Wie wir bei der Besprechung des unteren Refektoriums sehen werden, dürfte der Stuck der dortigen Stukkatorengruppe zugerechnet werden können.

Dieser Raum, in der Außenansicht als Sockelgeschoß gekennzeichnet, im Innern im Erdgeschoß gelegen, ist neben dem oberen Refektorium der versteckte Höhepunkt des Klosters. Der prachtvolle tiefovale Raum weist wegen der stärkeren Wandstücke etwas kleinere Maße in Länge und Breite auf, ist dafür aber höher (21,65 m x 11,15 m x 6,16 m). Der Raumeindruck ist jedoch durch die erweiterte Höhe zum einen und zum andern durch die figural-ornamentale Stuck- sowie eine vorhandene Freskenausstattung (Abb. 5) ein gänzlich anderer. Das Aussehen des Refektoriums ist uns durch den Kupferstich der Klosterchronik im Jahre 1762 überliefert.[23] Der Stich zeigt eine Ausstattung, die mit der heutigen im großen und ganzen übereinstimmt: 14 Atlanten »tragen« eine von Rocailleornamenten überzogene Decke, ein eingezogenes Spiegelgewölbe. Die Rocaillen umspielen fünf freskierte Felder unterschiedlicher Formen und laufen am Eingang unter einer illusionistisch geformten, offenen Arkadenarchitektur in einer Wappenkartusche zusammen. Arkade und Wappen sind so inszeniert, daß zwei Putti die Vorhangdraperie zur Seite ziehen und damit den Durchgang bzw. Blick auf das Indersdorfer Bärenwappen freigeben.

Das Refektorium wurde 1753/54 im Zuge der Kirchenumgestaltung und Neuausstattung von F. X. Feichtmayr d. Ä. ausstuckiert.[24] In wenigen, dafür sehr aufschlußreichen Partien weicht die heutige Ausstattung von derjenigen auf dem Kupferstich ab. So können wir – im Unterschied zu der Darstellung auf dem Stich – heute noch eine streng um den oberen Bereich jeder Nische gezogene Blattkelchleiste (Abb. 5) sehen, die mit dem Stuck des oberen Refektoriums in Verbindung gebracht werden kann. Zum zweiten sind die drapierten Atlanten aus Voluten entwickelt, die der Rollwerkornamentik des

Abb. 3: Oberes Refektorium (heute Hauskapelle), Stuckdecke, Blick nach Süden.
Foto: Carla Th. Mueller, München

ausgehenden 17. Jahrhunderts ähnlich sind, während der Stich freischwebende Rocaillen an dieser Stelle zeigt. Und auch die Rahmung des seitlich zu sehenden Puttobildes wird gänzlich von einer Rocaille gefaßt wiedergegeben, doch ähnelt sie de facto eher einer dreipaßartigen Leiste, die dem Fresko, das allem Anschein nach eine andere Umrißform besaß, aufgesetzt worden ist (Rahmenleiste ungleich breit, verschieden von den anderen Einrahmungen). Diese Abweichungen machen auf eine früher vorhandene Stuckausstattung aufmerksam, die vor allem anhand der Blattkelchleiste in die Erbauungszeit um 1700 zu datieren ist. Die schlicht gerahmten Freskofelder könnten ursprünglich einem dem oberen Raum vergleichbaren Stuckdekorationssystem eingebunden gewesen sein.

Die 14 Atlanten, von denen nur die beiden rechts und links des Eingangs mit Bart deutlich als männliche Hermen gekennzeichnet sind, sind zunächst nicht so einfach der füheren oder der späteren Stuckausstattung zuzuordnen, obgleich die eingezogene Spiegeldecke mit den Konsolen als der speziell für die Atlanten vorgegebene Träger wirkt. Da wir vom Jahre 1753 lediglich über eine Neuausstattung informiert sind und von keinem Umbau die Rede ist, ist keine Veränderung der architektonischen Gestalt des Raumes anzunehmen. So steht im Rechnungsbuch von 1753[25] als Grund der Renovierung: »weillen in dem untern Refectorio an der Stuccadorarbeit ein halber Cranz von sich selbsten herabgefallen, und auf beschehene Untersuchung befundten wordten, das die übrige Stuccador-arbeit glaichfalls meistenthails holl und von dem wurf abgeleset, also ist zu abwendtung grosser gefahr die vorige Stuccadorarbeit herabgeschlagen wordten, wo sich gezaiget, das die obwohlen grosse und schwere Stuccadorarbeit weder mit stöffen, weder mit Näglen verf . . . [?] gewesen, dahero ein ganz neuer wurf« beschlossen wurde. Da trotz dieses neuen »wurffs« dennoch die Rahmungen der Fenster übernommen wurden und keine Figurenausstattung erwähnt wird, muß diese der früheren Ausstattung angehören.

Ganz allgemein ist die Idee, Decken von Atlanten »tragen« zu lassen, in der Zeit um 1700 bereits vorgeprägt, wie z. B. im Chor des Passauer Domes,[26] der zwischen 1678 und 1680 von Giovanni B. Carlone und seinen Mitarbeitern ausgestattet worden war und schnell Nachfolge fand (Coburg, Riesensaal in der Ehrenburg von 1696; Regensburg, Obermünster 1704). Darüber hinaus ist keine vergleichbare Ausstattungskonzeption im reichen Werke von F. X. Feichtmayr bekannt. Die Indersdorfer Hermenatlanten sind in ihren Haltungen reich variiert und halten darin einem Vergleich mit den Atlantenfiguren des Passauer Domes stand.

Wie W. Boek am Beispiel J. A. Feichtmayrs und seines Vaters F. J. Feichtmayr, die gelegentlich nach Entwürfen der Carlone-Werkstatt arbeiteten, gezeigt hat, sind die »carlonesken« Züge der süddeutschen Skulptur Einflüsse der monumentalen Stuckplastik dieser italienischen Stukkatorengruppe.[27] Wer aber hat in Indersdorf die Erstausstattung des unteren Refektoriums und die noch erhaltene im oberen Raum geschaffen? Im Rechnungsbuch von 1694[28] ist die Zahlung an »Bartholomaen Provisor Stockhadorern von München sambt seinen Gesöllen und Pallier für das herunder mit Stockhador arbeith außgemachte grosse Taflzimer warmit selbe 66 tag zugebracht« notiert. Der Eintrag geht der Zahlung an Antonio Riva direkt voran und kann nur auf die Ausstattung des unteren Refektoriums bezogen werden, die noch im selben Jahr des Baubeginns ausgeführt worden ist. Daß derselbe Stukkatorentrupp auch für das obere Refektorium in Frage kommt, ist archivalisch zwar nicht festgehalten, doch sind die Blattkelchrahmungen um die Nischen mit dem Stuck des oberen Refektoriums in Verbindung zu bringen. Bartholomäus (Barthlme) Provisor (Profiser, Provisore) ist als Münchner Stukkator im Jahre 1699 nachweisbar, als Maria Theresia Profiser, die Tochter des »Bartholom. Profisers Stukhators Monac.«, den Wessobrunner Stukkator Johann Caspar Hennevogel heiratete.[29] P. Vierl[30] nimmt eine vierjährige Tätigkeit für J. H. Hennevogel in München an (ab 1695). Naheliegend

ist demnach die Vermutung, daß der Wessobrunner in der Werkstatt des Profisers mitgearbeitet hatte, was die im oberen Refektorium erwähnten »Capricci« der Wessobrunner Art (das Getier mit Ranken) und eventuell die flacher gestalteten Akanthusranken mit ihrem kreisrunden Schwung erklären könnte.

Außer der Stuckdekoration sind fünf verschieden große Deckenfresken erhalten, die voneinander isoliert mittels Rocailleornamenten zusammengefaßt werden. Diese überspielen züngelnd die glatt profilierten, einfachen Rahmungen der Bilder und umziehen in lockerem Gefüge den gesamten Deckenspiegel. Es werden verschiedene Bibelszenen erzählt, die thematisch auf die Nutzung des Raumes als Speisesaal Bezug nehmen. Dargestellt sind vom Eingang aus gesehen: 1. Christus am Tisch mit den Jüngern in Emmaus (Rundformat), 2. Christus beim Gastmahl des Pharisäers Simon mit der Sünderin Maria Magdalena (ovales Mittelbild), 3. Putti mit Spruchbändern (Dreipaßformate zu beiden Seiten des Mittelovals), und 4. Jesus am Jakobsbrunnen (Rundformat).[31] Die drei Darstellungen in der Mittelachse sind auf den Eingang an der Stirnseite des Ovalraumes ausgerichtet, einansichtig komponiert und in Untersicht gemalt. Die beiden flankierenden Puttiszenen beziehen sich auf das große Mittelfresko und ihre Komposition ist dementsprechend auf einen gemeinsamen Betrachtungsstandpunkt in der Mitte des Saales hin komponiert. Insgesamt gesehen könnte man von drei Sinnschichten der Darstellungen sprechen, einer ersten bildlichen, in der anhand von Bibelgeschichten der Ort wörtlich als Schauplatz eines Mahls gemeint ist. In einer zweiten hören wir den moralischen Appell von Glaube, Liebe, Vergebung und Barmherzigkeit. Im übertragenen Sinn, auf einer dritten Ebene, könnte eine erweiterte Sicht, nämlich die von Augustinus vertretene Auffassung: Gott zu erkennen, an ihn zu glauben und sein Wort zu hören gesehen werden. Kommen wir aber von der Ikonologie des Raumes zu den Fresken selbst und zu ihrem Meister.[32] Bezahlt wurde im Jahre 1694 »H: Gregorien Sulzpöckh, Mallern in Wasserburg auf angedingte 5 Rundelle ins herunder grosse Taflzimer«.[33] Mit den »5 Rundellen« sind die heute noch zu sehenden fünf Deckenbilder gemeint, von denen die beiden flankierenden Puttibilder einer später veränderten, dreipaßartigen Rahmung eingepaßt wurden. Im Jahre 1718 wurde die »Mallerey in dem Refectorio« von dem »hofmaller in Freising, Josephen Lederer«, renoviert.[34] Bei der Neuausstattung von 1753 wurden »die gemähl gebuzt und retouchiert« und zwar von »H: Gündter«, der für die »reparation der 5. fresco gemählen in dem Refectorio«[35] und gleichzeitig für die Fresken in der großen Sakristei 150 fl erhielt.

Gregor Sulzpöckh (-böck, -beck, -böth) wurde 1636 in Eggenfelden als Sohn des Bürgers und Zimmermeisters Peter Sulzpöckh(beck) geboren und gehörte zusammen mit Georg Pittenhart und Strohvogel einer in Wasserburg/Inn im 17. Jahrhundert bedeutenden Malerwerkstatt an. Er ist als Bürger und Maler von 1658–1698 nachgewiesen, war mit Anna Maria (Kollnberger?), der Witwe Pittenharts und Strohvogels (in zweiter Ehe) verheiratet, mit der er einen Sohn (Thomas Thaddäus, Maler in Rosenheim, geboren 1681) hatte. Er starb am 20. Januar 1698, so daß Indersdorf zu seinen letzten Werken gehört.[36] Bislang sind von Gregor Sulzpöckh keine Freskenmalereien bekannt gewesen; mit Indersdorf ist nun ein gesichertes, wenn auch überarbeitetes Werk vorhanden.

Frappante Ähnlichkeiten, sowohl was die Themen, die Komposition als auch den malerischen Stil betrifft, weisen die Malereien im sogenannten Fürstensaal im »Alten Schloß«, dem ehemaligen Augustinerchorherrenstift Herrenchiemsee auf. Der Saal wurde 1699/1700 von Antonio Riva gebaut und erst 1712/13 von Johann Eustachius Kendlbacher und Benedikt Albrecht ausgemalt.[37] Im Gegensatz zu Indersdorf ist der Saal gänzlich mit Perspektivmalerei, in deren illusionistischen Öffnungen Bibelszenen komponiert sind, ausgemalt. Besonders markant ist aber eine sehr ähnliche Figurenauffassung, wie die von Christus, der knienden Magdalena, den in Herrenchiemsee im Hauptbild vertretenen Putti und auch der Junge mit dem Hund kehrt wieder. Allein die Farbgebung ist, trotz der sichtbaren Restaurierung in Herrenchiemsee, in Indersdorf wesentlich intensiver, so daß die Farben dort sehr verblaßt scheinen. Wie H. u. A. Bauer schon hingewiesen haben,[38] lassen sich »venezianische Eindrücke, vor allem von Veronese« finden, was in unserem Fall nicht nur auf Herrenchiemsee, sondern auch auf Indersdorf zutrifft. Vor allem in der Farbgebung, in der Figurenbildung und Komposition sind zahlreiche Anleihen offensichtlich, und selbst die Thematik des Gastmahles im Hause des Pharisäers ist im Venedig des 16. Jahrhunderts häufig zu beobachten.

Wie die Architektur und der Stuck(Plastik), weist also auch die Malerei und das (Stuck)Ornament auf den vor 1700 vorherrschenden italienischen Geschmack der Bau- und Ausstattungstendenzen, die in Rom und Oberitalien und auch in Wien gängig waren. Die kaiserstädtische Architektur Wiens war um 1690 stark von der römisch-italienischen Barockarchitektur geprägt, eine Kunstrichtung, die unter Kurfürst Max Emanuel bis zu seinem Aufenthalt in Brüssel (bis 1692) auch in München tonangebend war. Die Neuplanung des Konvents im Wittelsbachischen Hauskloster Indersdorf kann als Reflex auf die römisch-italienisch orientierte Architektur Wiens gesehen werden und zwar zu einem Zeitpunkt, als der Geschmack am Münchner Hof gerade im Begriff war, sich der niederländisch-französischen Kunst zu öffnen. Die Indersdorfer Ovalräume sind damit Zeugnisse der vor 1700 im süddeutschen Raum in Bau und Ausstattung gepflegten Kunst, wie sie insbesondere am Münchner Hof in der Zeit zwischen 1600 und 1690 (Theatinerkirche, Residenzausstattung, die Erstausstattung von Schloß Nymphenburg und Lustheim) bevorzugt worden war.

Indersdorf baute den Konvent in einer Zeit (vor 1700), in der die wenigsten Klöster ihre Stellung nach außen hin behaupten konnten. Als Grundherr war das landständische Kloster ein zentraler Wirtschaftshof mit Untertanen und in sozialer Hinsicht Schirmherr und Arbeitgeber. Politische Wirren wie auch wirtschaftliche Krisen brachten das Kloster zeitweise in finanzielle Engpässe, dennoch vermochte es sich mit reichen Besitzungen, den inkorporierten Pfarreien und den treuen Untertanen als herrschaftliche Institution aufrechtzuerhalten. Repräsentiert wurde der landesherrschaftliche Anspruch weni-

Abb. 5: Unteres Refektorium (heute Speise- und Theatersaal), Stuck- und Freskenausstattung, Blick nach Süden. Foto: Carla Th. Müller, München

ger im äußeren Bau als vielmehr in der nach innen gekehrten Pracht der Klostergebäude, insbesondere durch die Refektorien und später durch die Neuausstattung der Klosterkirche. Maßgeblich war der Trend der Zeit. Mit dem Bau des Klosters gehörte Indersdorf zu den Vorboten der im 18. Jahrhundert noch stärker vertretenen Klosterbautätigkeit. Mit der Kirchenumgestaltung stellte es sich dann in Tradition der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts begonnenen Neuformulierungen mittelalterlicher Bauten. Mit dem Aufbau der physikalischen Sammlung war selbst die wissenschaftliche Tätigkeit repräsentativ vertreten. Das Stift Indersdorf war somit als sozialer und wirtschaftlicher Träger in gleichem Maße ein wichtiger Kulturträger neben dem kurfürstlichen Hof, und vor allem in der Nachbarschaft zahlreicher landständischer Klöster, was durch den Ausbau der Klostergebäude und ihre Ausgestaltung anschaulich proklamiert wurde.

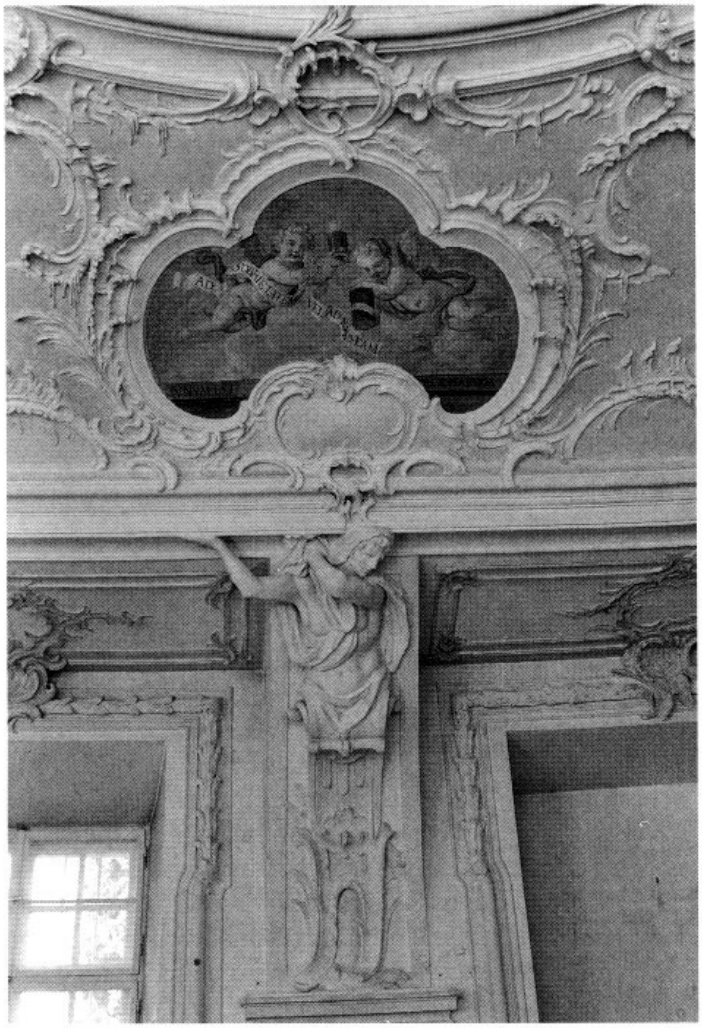


Abb. 6: Unteres Refektorium (heute Speise- und Theatersaal), Westseite, Atlantenfigur und Fresken mit Putti. Foto: Carla Th. Mueller, München

Anmerkungen:

1 Der Aufsatz ist eine Zusammenfassung des Schwerpunktes einer Magisterarbeit (Masch.) mit dem Titel »Zur Bautätigkeit des Klosters Indersdorf im späten 17. und 18. Jahrhundert – unter besonderer Beachtung der beiden ovalen Refektorien und ihrer Stellung im süddeutschen Barock vor 1700«, die an der Ludwig-Maximilians-Universität München von Prof. H. Bauer betreut und 1989 abgeschlossen wurde.

2 *W. Störmer:* Die Hausklöster der Wittelsbacher. In: Wittelsbach und Bayern I/1. Hrsg. v. *H. Glaser,* München 1980, S. 143ff.

3 *P. Dorner:* Die verschollene Pröpstegalerie im Indersdorfer Sommerrefektorium. Amperland 10 (1974) 537–542.

4 BayHStA München, KL Fasz 970 (1693), fol. 32, no 39.

5 Ebenda (1694) fol. 45'.

5a Hausnr. 48 »beim Heißbauer«. Georg Fent (Vent), der Vater von Dominicus Fent, hatte den Hof um 1643 von seinem Vater übernommen. Siehe: Gemeinde Weichs. Weichs 1989, S. 83.

6 *Gelasius Morhart:* Kurtze Historische Nachricht von dem Ursprung, und Fortgang Dess Stifft- und Closters Ündersdorff. Augsburg 1762, VI, XXXV, 24.

7 BayHStA München, KL Ind. 327, fol. 278.

8 Ebenda 282, no 4.

9 Ebenda 262.

10 BayHStA München, KL Fasz 970 (1681), fol. 38; (1682), fol. 35; (1683), fol. 48. Auf die Stellung des Klosterbaumeisters machte mich *Dr. G. Hanke* aufmerksam.

11 BayHStA München, KL Fasz 970 (1694), fol. 50'.

12 *J. Mois:* Die Stiftskirche zu Rottenbuch. München 1953, S. 28.

13 Weitere Stationen des Antonio Riva sind in einem Exkurs der Magisterarbeit (Anm. 1) zusammengetragen.

14 Zu Hacklberg siehe: *F. Mader:* Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern. Bd. 3: Stadt Passau. München 1919. – Zu Füssen siehe: *M. Petzet:* Die Stadt und Landkreis Füssen. München 1960. – *Ders.* (Hrsg.): Denkmäler in Bayern. Bd. I/2, München 1986.

15 Die Genese der Architektur ist ausführlich in der Magisterarbeit (Anm. 1) besprochen.

[16] *S. Heym:* Enrico Zuccalli. Der kurbayerische Hofbaumeister. München 1984, S. 56.
[17] *F. Martin:* Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Braunau. Österreichische Kunsttopographie Bd. 30, Wien 1947, S. 367.
[18] Zur physialischen Sammlung siehe: *G. Paula:* Die Entstehung der physikalischen Sammlung im Kloster Indersdorf. Amperland 22 (1986) 319–322. – *P. Dorner:* Die physikalische Sammlung des Klosters Indersdorf. Amperland 14 (1978) 296–300.
[19] Vgl. *G. v. Bezold* u. *B. Riehl:* Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, Bd. 1, Nachdruck von München 1895, München-Wien 1982, S. 293. Hier fanden die Refektorien zum ersten Mal Beachtung; die Beobachtung von nur sieben Fensterachsen ist allerdings irrtümlich.
[20] *Dorner:* Pröpstegalerie 538. Der Stich ist auf S. 538 abgebildet.
[21] *Morhart* (Anm. 6).
[22] *St. Nadler:* Aurolzmünster – Schloß der Grafen Wahl. Diss. (Masch.), Salzburg 1987. Stefan Nadler stellte mir seine Dissertation freundlicherweise zur Verfügung.
[23] *Morhart* (Anm. 6). Abgebildet bei *Dorner:* Pröpstegalerie 537.
[24] *P. Dorner:* Die Barockbauten des Indersdorfer Propstes Gelasius Morhart. Amperland 9 (1973) 357–364. – *Ders.:* Pröpstegalerie 540.
[25] BayHStA München, KL Fasz 972 (1753) Rubrik: » . . . auf gepäu und reparationes . . . Nota 1«.
[26] *E. Guldan:* Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern. In: Arte e artisti dei laghi Lombardi II. Como 1964. Stichwort G. B. Carlone, Fig. 215.
[27] *W. Boek:* J. A. Feuchtmayr. Tübingen 1948, S. 82 u. Abb. 20, 80, 81, 83.
[28] BayHStA München, KL Fasz 970 (1694), fol. 50.
[29] *H. Schnell* u. *U. Schedler:* Lexikon der Wessobrunner. München-Zürich 1988. Stichwort Johann Caspar Hennenvogel.
[30] *P. Vierl:* Der Stuck. Aufbau und Werdegang erläutert am Beispiel der neuen Residenz Bamberg. München-Berlin 1969, S. 94–98.
[31] *Dorner:* Pröpstegalerie 537.
[32] *Ebenda* 540. Dorner datiert sie um 1715 in die Nähe von J. A. Gumpp und M. Steidl.
[33] BayHStA München, KL Fasz 970 (1694), fol. 49.
[34] BayHStA München, KL Ind. Nr. 220 (1718), fol. 39.
[35] BayHStA München, KL Fasz 972 (1753), Rubrik: » . . . auf gepäu und reparationes . . . « Nota 1 im Vorspann und no 90.
[36] An dieser Stelle danke ich Frau *A. Bauer* und Herrn *W. Birkmaier,* Rott am Inn, herzlich für ihre Information über G. Sulzpöckh.
[37] *P. v. Bomhard:* Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim. Bd. 3, Rosenheim 1954, S. 370. – *Ders.:* Kloster Herrenchiemsee. In: Jahrbuch 1966 für altbayerische Kirchengeschichte. München 1966, S. 22. – Nach den neuesten Untersuchungen von *Bärbel E. Seidl* sind die Arbeiten von J. E. Kendlbacher und B. Albrecht nicht zu trennen.
[38] *H. u. A. Bauer:* Klöster in Bayern. München 1985, S. 95.

Anschrift der Verfasserin:
Carla Th. Mueller M. A., Wittelsbacherstraße 16, 8000 München 5

Der Heilige auf der Brucker Amperbrücke

Die Geschichte der Nepomuk-Skulpturen

Von Fritz Scherer

Am 16. Mai 1990 waren es 650 Jahre, seit Johannes 1340 (?) als Sohn des Stadtrichters »Welfin« in Pomuk (Südböhmen) geboren wurde. Seit 1370 war er Kleriker und Notar, 1380 Priester, 1389 Generalvikar des Erzbischofs. Sein standhaftes Eintreten für die Rechte der Kirche und die Weigerung, das Beichtgeheimnis zu brechen, verärgerten König Wenzel IV., der ihn nach Folterungen 1393 von der Prager Brücke in die Moldau stoßen ließ. Als »Nepomuk« wurde der Märtyrer 1719 selig- und 1729 heiliggesprochen. Seine bekannten Attribute sind Talar, Birett, in der Hand ein Kruzifix (oder ein Palmzweig) und fünf Sterne um sein Haupt.[1]

Kurfürst Karl Albrecht (1726–1745) erklärte ihn am 18. August 1729 zum Landespatron Bayerns und zum Patron der Landeshauptstadt München. Als Schutzherr der Beichtväter, Flößer, Schiffer, Fischer, Müller und vor allem der Brücken zum Schutz vor Hochwasser wird der Heilige auch im Landkreis Fürstenfeldbruck und besonders in der Kreisstadt verehrt.

In der amtlichen Liste der Baudenkmäler – sie wird derzeit für den Landkreis Fürstenfeldbruck überarbeitet – werden für Fürstenfeldbruck gleich drei Nepomuk-Plastiken genannt:

1. Schöngeisinger Straße; Kapelle St. Nepomuk, wohl 18. Jahrhundert (FFB 1508/2). (Diese Plastik von Ignaz Günther oder aus seiner Werkstatt wurde nach einer Restaurierung im Jahre 1977 nicht mehr aufgestellt. Sie wartet im Depot auf einen Ehrenplatz im neuen Heimatmuseum. Die Kapelle ziert seit 1983 ein Tryptichon von Professor Josef Dering, das Christus, St. Christophorus und St. Nepomuk darstellt).
2. Silbersteg; Eisensteg über die Amper, um 1900; mit neubarockem Torbogen und Figur des hl. Johann Nepomuk, 1902 (FFB 119).
3. Hauptstraße; Brückenfigur, Gruppe hl. Johann Nepomuk mit Flußfigur der Moldau, Kopie nach Roman Anton Boos, 1905 (FFB 350/2).

Mit der Brückenfigur in der Hauptstraße wollen wir uns im folgenden näher befassen; zur Vollständigkeit aber sollen die weiteren Nepomukdarstellungen im Landkreis genannt werden: In einem Seitenaltar der Klosterkirche Fürstenfeld befindet sich ein Nepomuk-Gemälde von Johannes Nepomuk Schöpf;[3] in der Grunertshofener Pfarrkirche St. Laurentius steht eine 1718 gestiftete Statue im nördlichen Kirchenschiff;[4] in der Germerswanger Pfarrkirche St. Michael steht an der Nordwand ein hl. Johann Nepomuk[4a], die 1726/27 errichtete Kapelle in Geiselbullach wurde ihm noch vor seiner Kanonisierung geweiht[5] und im Pfarrzentrumhof in Olching steht seit 1983 ein bronzener Nepomuk-Brunnen von Michael Veit.

Ein Nepomuk ersetzt das Kreuz

Wann die Geschichte der Amperbrücke beginnt, die dem Ort ihren Namen gab, ist nicht genau anzugeben. In der Häuserchronik von Jakob Dirnagl deutet der Verfasser das Wappen von 1565 mit der Amperbrücke und dem Kreuz als Beleg für ein dort stehendes Kruzifix.[6] Auch der kurz vor 1701 entstandene Kupferstich von Michael Wening (1645–1718) zeigt an der Brücke ein Kreuz.[7]

Die erste Statue des heiligen Nepomuk wurde hier 1722 (sieben Jahre vor seiner Heiligsprechung) aufgestellt. Sie war aus Kupfer und von dem aus Wels in Oberösterreich stammenden Brucker Kupferschmiedmeister Georg Pöckhmann gefertigt. In Lebensgröße stand sie auf einer vom Flußbett aufsteigenden Pyramide aus Naturfelsen.[8] Diese genaue Datierung überrascht deshalb, weil in einer 1875 beginnenden, drei Jahre dauernden Streit-Korre-