Eine „Beweinung Christi" von Christian Wink (1738-1797)

Von Martin Lechner

Christian Wink erblickte am 19. Dezember 1738 zu Eichstätt[1] das Licht der Welt und wurde einer der Hauptvertreter des Ausklangs der südbayerischen Rokokomalerei. Aus einfacher Familie stammend, verbrachte er, nachdem er Schüler bei seinem Bruder Chrysostomus war, seine Lehrjahre in dem behäbigen niederbayerischen Marktflecken Eggenfelden bei Faßmaler Anton Scheidler. Darauf folgte eine fruchtbare Augsburger Lehrzeit Ende der fünfziger Jahre. Anschließend suchte er sich in Freising selbständig zu machen, blieb jedoch dort ohne Aufträge und siedelte 1763 nach München über, wo er bald zu Namen und Ansehen gelangte und am 7. Januar 1769 zum kurfürstlichen Hofmaler avanciert wurde. Adolf Feulner[2] hat diesem regen südbayerischen Künstler eine eingehende Darstellung und Würdigung zukommen lassen und ein umfassendes Verzeichnis der Werke Winks erstellt.

Wir wollen uns hier nicht mit den weit bekannteren Fresken[3] des Meisters beschäftigen, sondern mit den Tafelbildern, die wie bei den meisten Rokokomalern an Bedeutung hinter die Fresken zurücktreten. Wink hat aber in ihnen dieselbe große Produktivität wie im Fresko entwickelt. Wenn Feulner 1912 schrieb, daß manche Bilder „wohl noch in Privatbesitz versteckt sein werden"[4], so war er sich der Unvollständigkeit seines Verzeichnisses bewußt. Es sei hier auf ein Ölbild Winks hingewiesen, das Feulner — wie so manche Werke — in seinem Katalog nicht anführt, und das bis heute noch nicht beachtet wurde.

„Beweinung Christi", Ölbild von Christian Wink 1776.
Foto: Martin Lechner, Neumarkt St. Veit

Aus dem Zisterzienserkloster Fürstenfeld bei Bruck ist uns auf etwas sonderbare Weise ein kleiner Rokokoaltar in Holz (Höhe 365 cm, Breite 241 cm) mit einem Ölbild Christian Winks erhalten geblieben. Der Altar hat heute im ehemaligen Benediktinerkloster St. Veit bei Neumarkt im Rottal Aufstellung gefunden. Das Altarblatt der „Beweinung Christi" ist signiert und datiert mit 1776. Durch ein interessantes Wappen im Auszug des Altares ist die Zugehörigkeit zum Kloster Fürstenfeld gesichert. Wink hatte mehrere Aufträge in diesem Kloster. So datierte Feulner auf ca. 1763 in seinem Oeuvre-Verzeichnis ein Altarblatt des linken Seitenaltares der Fürstenfelder Klosterkirche, das den hl. Florian zeigt. Hugo Schnell[5] unterläßt dazu eine Datierung. Die noch etwas unbeholfene Art dieser Malerei läßt es als ein Frühwerk des Meisters erkennen. Nach Michael Hartig[6] scheint das Floriansblatt der Rest einer umfassenderen Tätigkeit Winks für dieses Kloster gewesen zu sein. So läßt Abt Martin Hazi (1761 - 1779) durch Wink einen Kreuzweg anfertigen. In das Entstehungsjahr der St. Veiter Beweinung 1776 fällt auch, auf die Initiative des Abtes hin, die umfassende Restaurierung der Brucker Pfarrkirche.

Kurz etwas über den Weg des Altares nach dem Stift St. Veit, das im August 1934 in den Besitz des Erzbischöflichen Ordinariates München überging, und wo heute die Barmherzigen Schwestern ein Altersheim unterhalten. Der Altar stammt aus dem Nachlaß August Aumillers, der am 5. November 1929 als freiresignierter Pfarrer von Unteralting (Dekanat Fürstenfeldbruck) und als letzter Hofkaplan von Fürstenfeld verstorben ist. Das Werk soll in einem Heustadel von Fürstenfeldbruck gefunden worden sein[7] und gehört heute der Kunstsammlung der Erzdiözese München-Freising an. Zwischen 1934 und 1937 hat es Aufstellung im Gang des ersten Stockes des Stiftes St. Veit gefunden.

Der Altar diente seinem Aussehen nach vermutlich einer Privatkapelle in den Klostergebäuden Fürstenfelds. Seine Entstehungszeit dürfte von dem Datum der Signatur Winks kaum abweichen. Im Auszug ist das farbige Wappen des Abtes Martin Hazi angebracht. E. Zimmermann[8] hat in seiner Klosterheraldik für das Wappen Hazis unter anderem die Kanzel von Inchenhofen zum Vorbild genommen. Dabei spricht er aber die Vermutung aus, daß bei einer gelegentlichen Restaurierung derselben die Farben des Wappens verändert worden sein könnten. Er nimmt dann als weitere Quelle die Variante eines Siegels Hazis. Das Wappen

auf dem St. Veiter Altar weicht zwar nicht in den Farben, sondern vielmehr in der Zeichnung etwas hiervon ab. Die sechs letzten Fürstenfelder Äbte führten ein Dreischildwappen. An erster Stelle, und somit einen Hauptteil der Wappen bildend, steht seit 1623 in Fürstenfeld das Ordenswappen. Es ist dies bei den Zisterziensern das St. Bernhardswappen, der weiß-rot geschachte Schrägbalken in Schwarz. Den zweiten Schild nimmt das persönliche Abtwappen ein. Dieses ist geviertelt und zeigt in dem von schwarz und weiß geteilten Feld eins und vier ein lanzenbewehrtes Männlein, einem Jäger ähnelnd, und in zwei und drei einen wachsenden Hirsch über einem grünen Dreiberg auf weißem Schildgrund. Das persönliche Wappen weicht also in St. Veit von dem bei Zimmermann angeführten insofern ab, als hier deutlich ein lanzenstoßender Mann gezeigt ist im Gegensatz zu dem Mann mit drei Ähren oder dreigezackter Gabel. Im dritten Schild macht sich dann der Mangel eines ausgesprochenen Fürstenfelder Stiftswappens bemerkbar, und so setzt Abt Hazi für diesmal dorthin die seinem Namenspatron Bischof Martin geweihte Gans auf grünem Grund.

Über der Mensa in geschmackvollem Rokokorahmen ist das Ölbild Winks, „die Beweinung Christi" (Höhe 109 cm, Breite 90 cm) eingelassen. Das Altarbild teilt der Künstler mittels einer Diagonale in zwei Bildhälften. Dieselbe verläuft vom oberen rechten Bildrand zum unteren linken in Form des weißen Grablinnens. Die obere Bildhälfte ist im Dunkeln gehalten und fungiert hauptsächlich als Hintergrund, während die untere vorherrschend in vollem Licht den vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi dem Beschauer zur Verehrung darbietet. Dieser Gestus des etwas theatralischen Darbietens wird vor allem durch die ausspannende Drapierung des Leintuches hervorgerufen. Quer zur Faltenstruktur des Linnens und beinahe parallel zur Bildbasis liegt Christus im reflektierenden Licht des weiß leuchtenden Linnens, das Josef von Arimathia auf die Zustimmung der weinenden Mutter Maria wartend, um den Leichnam Christi einschlagen will. Die Schönheit des greisen Hauptes von Josef ist unverkennbar. Die Mutter sitzt in der Bildmitte, ganz ihrem Schmerz hingegeben, und bringt korrespondierend mit dem unentschlossen wartenden Blick Josefs in das ganze etwas statuarische Bildgeschehen ein retardierendes Moment. Um die hinschüttende Bewegung des Linnens aufzufangen, sind im Vordergrund ein Schächerkreuz, Salbgefäß, Dornenkrone und die Nägel gelagert. In der rechten unteren Bildecke ist die Signatur: „Christianus Wink / Aulae Boicae pictor / invenit et pinxit / 1776".

Im Bayerischen Nationalmuseum zu München findet sich in der Sammlung Wilhelm Reuschel[9] ebenfalls eine Skizze Christian Winks in Öl auf Kupfer (Höhe 43,5 cm; Breite 28 cm) mit dem Beweinungsthema. Diese undatierte Skizze für ein Altarblatt ist verglichen mit dem St. Veiter Bild in der Gefühls- und Gestiksprache der beiden handelnden Personen viel emotionaler, dramatischer konzipiert. Auch der Gesamtcharakter entbehrt hier mehr der Ruhe und Geschlossenheit der Komposition, der Akt Christi ist vollkommener und straffer durchgestaltet. Auch bringt das Kupfermaterial hier die brillante Skizzenmanier Winks mit der spritzigen und pastosen Pinselführung besonders gut zur Geltung. Qualitätsmäßig steht die St. Veiter Beweinung hinter der Münchner Beweinungsskizze, sofern man Skizze und Ausführung überhaupt vergleichend bewerten kann. 1790 hat Wink dasselbe Thema in größerem Ausmaß (Höhe 97 cm; Breite 207 cm) für die Untere Pfarrkirche zu Ingolstadt nochmals behandelt. Hier ist der Leichnam Christi über die Breite des Bildes hin ausgestreckt, und sein Haupt umgeben Magdalena und Josef von Arimathia. Der Jünger Johannes küßt die Hand des Erlösers, und Maria steht zu Füßen ihres Sohnes. Die Signatur: Christian Wink pictor aulicus Monachii 1790.

Doch wieder zurück zur Beschreibung der St. Veiter Beweinung. Die obere Bildfläche gibt aus ihrem Dunkel die in Schmerz versunkenen heiligen Personen frei, von denen farbig und kompositionell Maria als Zentralfigur des Beweinungsgeschehens gesondert behandelt ist. Man fühlt, daß hier Wink dem Thema zuliebe die Farbeinheit des Gemäldes verläßt. Maria nämlich ist in ein rosa-violettes Gewand gehüllt, dem der traditionelle blaue Mantel übergeworfen ist, alles Farben, die Maria hervortreten lassen, die das Gemälde aber nirgends mehr einfügt. Maria Magdalena, in grauem Kleid, weint zu Häupten Christi, und Johannes, der Lieblingsjünger, steht betrachtend versunken unter dem Kreuz, aus dem Dunkel nur hervortretend durch seinen dunkelroten Mantel mit dem grünen Kleid. Der Farbcharakter des gesamten Bildes ist mehr in bräunlicher Tönung gehalten, und das Studium der niederländischen Meister ist auch hier, wie bei den meisten Malern dieser Epoche, in der Hell-Dunkel-Behandlung durchzuspüren.

Die Beweinung steht zeitlich zwischen dem Seitenaltarblatt mit dem hl. Andreas in Eching am Ammersee und den beiden Altarbekrönungen zu Thannkirchen (1777) — die Heiligen Sebastian und Franz Xaver sind darauf dargestellt — und damit an Winks Übergang zu der härteren Manier seiner mittleren Schaffensperiode, als deren Anfang der hl. Andreas aus Eching (1774) anzusehen ist. Die Bilder der kommenden Jahre verlieren nun viel von ihrer vorherigen frischen Stimmung, sie werden besser ausgearbeitet, und das Detail tritt mehr in den Vordergrund. Andreas besitzt noch die harmonische Abtönung, welche die Beweinung schon in manchem, besonders in der Behandlung der Zentralfigur, der Muttergottes, vermissen läßt. Im selben Raum mit der St. Veiter Beweinung hängen noch zwei Werke Christian Winks, die bei der Auflösung und Profanierung der Josefspitalkirche in München von Domkapitular Martin Grassl für das Stift St. Veit erworben wurden: der hl. Franz Xaver (Höhe 166 cm, Breite 88 cm) und Franz von Sales (Höhe 164 cm, Breite 89 cm), beide aus dem Jahre 1782. An Qualität steht die St. Veiter Beweinung den Bildern aus der Josefspitalkirche nach. Diese sind farbig wieder besser ausgewogen. Deutlich ist in ihnen Winks künstlerische Weiterentwicklung spürbar. Auch die etwas statuarische Wirkung der Bewei-

nung dürfte, vergleichend mit den anderen Werken, nicht nur auf die Züge eines kommenden Klassizismus hin ausgerichtet sein, denn den Übergang in den Klassizismus macht Wink nur im allgemeinen mit. Tief geht diese Veränderung in keiner Weise mehr. Es erinnert daran nur gelegentlich die Behandlung des Beiwerks und des Stofflichen. Wenn auch in München schon das kurfürstliche Mandat über die kirchliche Baulast und kirchliche Kunst vom 4. Oktober 1770[10] erlassen ist, so leben Winks Ideen noch lange vom Geiste des Rokoko, an dem er zäh festhält, selbst im aufkommenden Zeitalter der „edlen Simplicität".

Anmerkungen:

[1] Folgende Maler mit Namen Wink sind aus Eichstätt hervorgegangen:
a) Johann Chrysostomus Wink, geboren am 22. 1. 1725, gestorben in Eichstätt am 10. 3. 1795. Fürstbischöflicher Hofmaler zu Eichstätt und älterer Bruder des Christian Wink.
b) Johann Christian Thomas Wink, geboren am 19. 12. 1738, gestorben in München am 6. 2. 1797. Vater des am 19. 7. 1766 zu München geborenen Malers Joseph Kajetan Wink.
c) Johann Amandus Wink, Maler, geboren um 1748, gestorben in München 1817. Schüler seines Onkels Christian Wink.

[2] Feulner, Adolf: Christian Wink (1738 - 1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern. Altbayerische Monatsschrift 11 (1912) 1 - 62.

[3] Wink als Freskant: Feulner 1 - 52. — Tintelnot, Hans: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951, S. 132 - 138.

[4] Feulner S. 2.

[5] Schnell, Hugo: Fürstenfeldbruck. Kirchenführer Nr. 6. München 1959², S. 10.

[6] Hartig, Michael: Die oberbayerischen Stifte Bd. 1, München 1935, S. 118.

[7] Für freundliche Mitteilung darüber bin ich Ehrw. Frau Oberin M. Limbania Löffler O. S. V. vom Stift St. Veit zu Dank verpflichtet.

[8] Zimmermann, E.: Bayerische Klosterheraldik. Die Wappen der Äbte und Pröbste der bis zur allgemeinen Säkularisation in Ober- und Niederbayern, der Oberpfalz und bayerisch Schwaben bestandenen Herrenklöster. München 1930, S. 78 - 80.

[9] Katalog der Sammlung Wilhelm Reuschel: Ölskizzen und Entwürfe zu Gemälden des 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Österreich. München 1959, Kat.-Nr. 47 mit Abbildung.
Dieses Bild der Beweinung Christi ist in Pinselführung, Komposition und Farbenskala besonders nahestehend der autonomen Ölskizze auf Kupfer „Die Enthauptung Johannes des Täufers" von Christian Wink (siehe dazu: Kurt Rossacher: Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher. Katalog der Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1966. S. 188 - 191, Kat.-Nr. 89).

[10] Weber, Karl: Neue Gesetz- und Verordnungssammlung für das Königreich Bayern mit Einschluß der Reichsgesetzgebung. München 1880, Bd. 1. S. 16 (IV. Regel 5to).

Anschrift des Verfassers:
Martin Lechner, 8261 Neumarkt St. Veit, St. Veiterstraße 29.

Vom bäuerlichen Brotbacken und Buttern

Von Alfons Wörner

Große Mühe und Plage hatten die Bauern des Amperlandes früher mit dem Getreide. Dank der vielen Maschinen sind Mühen und Plagen bis heute doch viel geringer geworden und haben sich stark gewandelt. Nach der Ernte ist der Bauer heute seine Sorge um das Getreide los. Früher kam danach das langwierige Dreschen, die Schwierigkeit des Verkaufs und — für die Bäurin, nach dem Umweg des Getreides über die Mühle — das mühevolle Brotbacken.

Dazu brauchte sie einige einfache Geräte, die aus dem Universalmaterial unserer Großväter, nämlich aus Holz bestanden. Im Gegensatz zu unseren heutigen Plastikgeräten war es von geradezu unbegrenzter Haltbarkeit. Das wichtigste Requisit war der hölzerne Backtrog, der aus Brettern gefügt, uns noch allen bekannt ist. Sein Vorgänger schaut aber noch viel urtümlicher aus. Er ist nahe verwandt mit dem Einbaum der Steinzeit, weil er nämlich wie dieser aus einem Stamm gehauen war. Von seiner Länge von zwei Metern und einem Durchmesser von gut sechzig Zentimetern kann man leicht auf den mächtigen Stamm schließen, aus dem er entstand. Mochte er auch im Lauf der Zeit einmal reißen oder ein Stück absplittern, so wurde er eben mit einem Eisenband oder einem Stück Blech geflickt und erfüllte so jahrzehntelang, vielleicht sogar jahrhundertelang seinen Zweck. Eine kleinere Schwester von ihm ist die „Moltern". Sie schaute genau so aus, nur war sie eben kleiner. In ihr wurde der Teig für Nudeln und Schucksen zubereitet. Damit der Trog die richtige Arbeitshöhe erhielt, wurde er auf ein schlichtes Gestell gelegt und konnte nun der Bäuerin dienen. Zu den Backgeräten gehörte auch der „Dampfekübel", ein hölzernes Gefäß für den Sauerteig, konisch geformt mit einem durchlöcherten Deckel, in dem ein Rührlöffel steckte; eine saubere Schäfflerarbeit.

Noch vor einigen Jahren stand bei jedem Bauernhof ein Häuschen. Nicht das hölzerne mit dem Herzen in der Tür ist gemeint, sondern ein fester Steinbau mit einem Plattendach, aber ohne Fenster und Türen, nur mit einer Maueröffnung an der Giebelseite, der Backofen! Wegen der Brandgefahr stand er stets in einiger Entfernung von den Wirtschaftsgebäuden. In seinem Innern barg er nur den halbkugelförmigen Raum, der die Brotlaibe aufnahm. Zu seiner Bedienung gehörte die Ofenkruke, der Ofenwisch, die Brotschüssel, einfache hölzerne Geräte, die der Bauer an arbeitsarmen Wintertagen selbst gefertigt hatte.

Der Bauer hatte auch schon das Mehl herbeigeschafft.