

ordens in Bayern am Beispiel des Stifts Indersdorf eröffnet. Es ist Tragik, wenn man sein Werk, das Zeit und Kraft in Anspruch nahm, unvollendet zurücklassen muss. Aber: Er sah bereits das Ende seiner unermüdlichen Arbeit vor sich. Josef Berghammer hinterlässt eine Lücke im kulturellen Leben seiner Gemeinde Markt Indersdorf, deren Ehrenbürger er seit 2005 war, die nicht zu schließen ist. Sein ehrenamtliches Wirken seit 1962 fand Anerkennung durch die Bezirksmedaille in Bronze, durch die Verdienstmedaille des Landkreises und durch das Ehrenzeichen für Verdienste im Ehrenamt des Ministerpräsidenten.

Auch unsere Zeitschrift verliert einen Autor, der von 1984 bis 1997 in zehn Beiträgen und Aufsätzen vor allem über die Sanierung und Restaurierung der Stifts- und Pfarrkirche Indersdorf und die österreichischen Weingüter des Stifts publizierte.

Josef Berghammer hat sich auch mit dem heiligen Augustinus beschäftigt, nach dessen sogenannter Augustinus-Regel die Indersdorfer Chorherren lebten. Möge seiner Frau, seinem Sohn und seiner Tochter, aber auch denen, die ihn kannten und schätzten, ein Ausspruch des Kirchenvaters Augustinus Trost sein: »Der Mensch, den wir liebten, ist nicht mehr da, wo

er war. Aber er ist überall, wo wir sind und seiner gedenken.«
Requiescat in pace!

Anhang: Bibliografie

- Die Vorbereitungen zur Sanierung und Restaurierung der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: Amperland 20 (1984), S. 635–638 u. 677.
Der Fund im Nordturm der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: Amperland 21 (1985), S. 10–14.
Die Sanierung und Restaurierung der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: Amperland 21 (1985), S. 60–62 und S. 189–194; Amperland 23 (1987), S. 381–384 und S. 417–419; Amperland 26 (1990), S. 430–431.
Die Orgel in der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: Amperland 23 (1987), S. 479–482.
Orgelweihe in der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: Amperland 25 (1989), S. 253–254.
Die Weingärten des Chorherrenstifts Indersdorf. In: Amperland 26 (1990), S. 503–505.
Die Sanierung der Pfarrkirche St. Korbimian in Westerholzhausen. In: Amperland 32 (1996), S. 252–255.
Die Reisen des Indersdorfer Revisors zur Weinlese nach Weinzierl bei Krems in den Jahren 1762 und 1764. In: Amperland 33 (1997), S. 167–168.

Anmerkungen:

- ¹ Nina Praun: Der Kirchenpfleger. In: Münchner Merkur Nr. 164 vom 20. 7. 2009, S. 10. – Das Amt hatte er von 1970 bis 2000 inne.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Wilhelm Liebhart M. A., Hohenrieder Weg 20, 85250 Altomünster

Das Gnadenbild und die Marienwallfahrt von Ainhofen

Beschreibung, Ikonografie, Datierung und Erstverwendung (1. Teil)

Von Dr. Dieter Gerhard Morsch

Auf einer Anhöhe unweit des ehemaligen Augustinerchorherrenstifts Indersdorf liegt die Wallfahrts- und Filialkirche Ainhofen St. Maria. Der spätbarocke Hochaltar präsentiert eine kleine, thronende Madonna mit Kind aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts. Die Wallfahrt zu dieser Madonna ist seit 1519 nachgewiesen. Damit haben wir es zwar nicht mit der ältesten Marienwallfahrt, aber immerhin mit dem ältesten erhaltenen Marien-Gnadenbild in Bayern zu tun.

Untersuchung und Überarbeitung 1942/43

Die Holzart der 39 cm großen Skulptur ist bisher noch nicht abschließend geklärt, vermutet wird Linde, aber auch anderes Material wie Nussbaum oder Eiche käme in Frage. Wie die Jahresringe an der Unterseite zeigen, wurde die Skulptur aus Kernholz geschnitzt und nicht gehöhlt. 1942/43 wurde das Gnadenbild untersucht. Dafür nahm man die Figur aus dem barocken Inszenierungszusammenhang des Hochaltars heraus, die barocke Kleidung wurde entfernt, vermutlich wurde teilweise freigelegt und überfasst. Die fast simple Formensprache der romanischen Skulptur kam den Bestrebungen der liturgischen Bewegung nach möglichst großer Einfachheit, Klarheit und Entmystifizierung entgegen. Um die reromanisierte Figur ohne die barocke Kleidung ausstellen zu können, platzierte man die Skulptur in einem neobarocken Schrein am Hochaltar. Seitdem besteht die Meinung, die Madonna in ihrem ursprünglichen Zustand mit einer romanischen Fassung zu sehen. Der Befund zeigt aber Überschnitzungen und zumindest zwei überlagerte Fassungen im sichtbaren Bereich, vor allem am Kopf der Maria, wohl die barocke und die 1940er Überfassungen. Darunter sind vielleicht noch eine gotische und eine romanische Fassung zu finden, die der barocken Neufassung mit ihren Überschnit-

zungen und eventuellen Neuanlage der Untergründe entgingen. Die Gewänder zeigen heute eine ziemlich langweilige, matte und teigig wirkende Vergoldung auf rotem Poliment von 1942/43, die absichtlich durchgerieben wurde, um die Fassung »irgendwie« romanisch aussehen zu lassen. Die Inkarnate sind undifferenziert, besonders im Gesicht des Kindes.

Beschreibung der romanischen Figur

Die Madonnenfigur ist streng axial symmetrisch aufgebaut. Das Sitzmotiv ist überzeugend dargestellt. Allerdings ist auffallend, dass die Beine der Madonna verhältnismäßig eng zusammenstehen, fast parallel, während vergleichbare Figuren der Zeit meist die Knie etwas auseinanderziehen und dem Kind viel Platz ermöglichen. Die Schultern sind sehr schmal, umso mächtiger wirken der Hals und der Kopf, der zudem proportional zum Körper der Figur etwas zu groß ausgebildet erscheint. Das Gesicht ist geradeaus gerichtet und wendet sich nicht dem Kind zu. Das schildförmige Gesicht wird eingefasst von seitlichen Haarsträhnen und einem Kronreif, nur an den Schläfen ist die Gesichtskontur etwas eingetieft. In der ziemlich ebenmäßig verlaufenden Gesichtsoberfläche sitzt die kräftige Nase, deren Spitze etwas weiter nach unten führt als die Nasenflügel. Die Augenhöhlen sind unterhalb der Brauen eingetieft, sie haben aber unterhalb des Unterlides bereits wieder die Ebene der Gesichtsoberfläche erreicht. Während die Oberlider organisch gebildet wurden, wirken die Unterlider wie aus Graten teigig aufgesetzt. Die für den gerichteten Blick so wichtigen Pupillen sind aufgemalt und sehr unterschiedlich, was auf eine neue Fassung des rechten Auges beziehungsweise eine ältere Fassung des linken Auges zurückzuführen ist. Der fest geschlossene, ernste Mund wird kaum bildhauerisch ausgebildet. Schwache Nasalfalten und nur

unter dem Mund ein etwas hervorgehobenes Kinn sind zu unterscheiden.

Das Madonnengesicht war ursprünglich eingerahmt von jeweils nur einer leicht gewellten Haarsträhne, die bis zum Obergewand herunterreichte. Über dem restlichen Haupthaar lag ein Schleier, der auf den Schultern auflag. An der hinteren Kalotte ist der Schleier noch original erhalten, die restlichen Flächen wurden im Barock als Haarsträhnen umgearbeitet. Dabei war die vorhandene Holzmasse meist ausreichend, nicht aber an den Schultern, wo der Schleier nur dünn ausgebildet war. Deshalb wurden die Strähnen einfach in die Schultern eingetieft. Ebenso nicht überzeugend ist die Lösung der Haarbildung an der Kalotte zum Rest des Schleiers hin, dort allerdings normal nicht für den Betrachter sichtbar.

Die Krone besteht aus einem schlichten Reif mit nach oben gezogenen einfachen Zacken. Im Barock wurde der angeschnittene Kronreif durch einen langen Schleier/Umhang verdeckt und bis über die Stirn eine Bügelkrone übergestülpt. Unnötig zu sagen, dass eventuell geschnittener Steinbesatz dafür abgearbeitet und vermutlich auch die Zacken verstümmelt wurden.

Die Arme der Figur sind von den schmalen Schultern ausgehend eng an den Oberkörper angelegt und bleiben im Block. Der linke Arm und die Hand stützen das Christuskind, der rechte Arm ist annähernd in gleicher Höhe wie das Kind erhoben. Die rechte Hand ist eine Ergänzung, wie der formale Vergleich zur angeschnittenen linken Hand und ein Haarriss zur Eindübelung beweisen. Ebenso ist falsch ergänzt ein Stück nacktes Armgelenk, das nach der Kleiderordnung von dem Untergewand überdeckt sein sollte. Die Finger sind geradeaus weisend und mit dem Daumen zur Aufnahme eines Barockzepters geeignet. Entweder war die ursprüngliche Hand verlorengegangen oder sie wurde im Barock zum Halten des Zepters ersetzt. Das barocke Untergewand der Figur mit einem Loch für das Durchstecken der Hand erforderte eine unorganisch weit vorgestreckte Hand, dafür war ein Stück Armgelenk notwendig.

Die Madonna ist bekleidet mit einem Untergewand, das über den Beinen und um die Armgelenke sichtbar wird. Bei den Falten zwischen den Unterschenkeln wird die strenge Symmetrie etwas aufgebrochen, indem einmal drei und einmal vier Falten seitlich der Mittelachse angegeben sind, also sieben Falten. Oberhalb der Schuhe knickt das Untergewand deutlich waagrecht ein, um darunter vielfach fein gefaltet zu erscheinen. Damit ist ein Materialwechsel im Untergewand zu einer breiten Borde angegeben.

Das Obergewand ist zeittypisch für Madonnen wie eine Glockenkasel rund geschnitten. Beim Sitzen zieht sich das Gewand in der Mittelachse nach oben und formt sich stumpf zugespitzt unterhalb der Knie der Marienfigur. Um die Hände frei zu haben, wird das Gewand in die Armbeugen gerafft und bildet Falten über den Unterarmen. Am Hals zeigt sich ein runder Ausschnitt, bereichert durch eine glatte Borde und eine Faltung durch Raffes des Stoffes.

Gerade bei den Gewändern spürt man den Verlust der originalen Fassung am deutlichsten. Die matte, teigige Fassung des 20. Jahrhunderts ebnet die verschiedenen Materialien innerhalb der einzelnen Kleidungsstücke ein und erschwert eine Unterscheidung zwischen Unter- und Obergewand. Sicherlich ist neben der Differenzierung durch Untergründe und Metallauflagen auch mit ornamentalen Lüstringen zu rechnen, die Binnengliederungen und Details angegeben haben.

Die Madonna thront auf einer niedrigen Bank (Polimentver Silberung). Sicherlich wurde die Bank ebenfalls im Barock überarbeitet und die Kastenform dem zeitgenössischen Formgefühl angepasst. Unterhalb der Sitzfläche schnürt sich die Bank zeittypisch für das Barock ein. Ursprünglich ist an eine breitere Thronbank oder einen Thron mit Pfosten zu denken. Solch ein Thron war aber der barocken Bekleidung der Figur im Wege!

Das Christuskind

Das Christuskind sitzt etwas seitlich auf dem linken Knie der Madonna, von ihrer Hand gestützt. Es hält seinen Rücken gerade und streckt sich. Während das linke Bein angewinkelt nach unten weist, hat es sein rechtes Knie erhoben. Damit balanciert es aus, dass es seinen Kopf weit nach hinten legt, um an der linken Brustseite seiner Mutter Milch zu saugen. Dafür hat das Kind seine linke Hand auf das Brustbein der Madonna gelegt, seine rechte schiebt die Brustseite an seinen Mund. Im heutigen Zustand ist die nackte Brustseite abgearbeitet. Der fast kugelige Kopf des Kindes zeigt ein sehr eingebnetes Gesicht, eigentlich ist nur noch die Nase und die etwas hervorquellenden Augäpfel zu unterscheiden, den Rest der Gesichtsangaben übernimmt die Fassung. Die ursprünglich wahrscheinlich vorhandenen Haare sind eingebnet und zu einer Art Kappe umgearbeitet. Das Christuskind ist bekleidet mit einem Untergewand mit langen Ärmeln.

Ikongrafie der romanischen Madonna

Seit dem Konzil von Ephesus 431 trägt Maria die Würdebezeichnung Theotokos, Gottesgebärerin. In Verbildlichung dieses Titels taucht zeitgleich die thronende Gottesmutter mit Kind als autonomes Bildthema auf und war das Marienbild des Westens bis ins 13. Jahrhundert schlechthin. An einer Darstellung Mutter mit Kind konnte eindrücklich die menschliche Natur Christi gezeigt werden, dabei war aber stets darauf geachtet worden, dass die göttliche Natur Christi ebenfalls im Bild erscheint. Die zwei Naturen Christi, vollkommener Gott und vollkommener Mensch, weder miteinander vermischt noch scharf voneinander getrennt, sind in den Titel Theotokos und im Bildtypus der Madonna eingeflossen. Es handelt sich bei den Darstellungen nicht um ein Idyll aus der Kindheit Jesu, nicht um ein rein historisches Bild, sondern ausdrücklich um eine theologische Komposition, die die Inkarnation Gottes in Jesus Christus und sein Erlösungswerk in den Blick nimmt. Die theologischen Bildaussagen überdecken fast vollkommen das natürliche Mutter-Kind-Geschehen. Die Akteure Christus und Maria erscheinen »überzeitlich«, der Zeitlichkeit enthoben, vergleichbar dem liturgischen Zeitbegriff. Dabei entsteht in wechselseitiger Beziehung zwischen heilsgeschichtlichem Geschehen und zeitloser Bedeutung eine neue Bildeinheit. Für die »Überzeitlichkeit« sprechen zum Beispiel bei der Maria die unhistorischen Beigaben wie Krone und reiche Gewandung, die ihr erst durch theologisch-spekulative Reflexionen zukommen. Durch eine Überführung der geschichtlichen Personen Jesus von Nazareth und seiner Mutter in den dogmatisch-ideengeschichtlichen Bereich wird es erst möglich, das Wesentliche der Personen zum Ausdruck zu bringen. Inhaltlich ist die Gottesmutter mit Kind ein repräsentatives Bild der Inkarnation, der Ausgangspunkt und ein Hauptthema der Christologie.

Wie jede Gottesmutter mit Kind stellt auch das Ainhofener Gnadenbild primär die Inkarnation Gottes aus dem Fleisch

Mariens dar. Aus dieser Mutterschaft erwächst Maria ihre besondere Stellung gegenüber ihrem Sohn und in der Kirche. Die Verehrung Mariens gilt in erster Linie der jungfräulichen Gottesmutter. Ihre Jungfräulichkeit wird durch die Haartracht und die Kopfbedeckung angezeigt: durch die offenen Haarsträhnen beiderseits des Gesichts und den darüber gelegten Schleier. Durch Überschneidungen wurde der Schleier abgearbeitet und nur noch offene lange Haarsträhnen gezeigt, die barocke Art, die Jungfrau Maria zu kennzeichnen. Dabei wird aber vermutlich nicht auf den religionsgeschichtlichen Topos der Gottesgeburt aus einer Jungfrau angespielt, also auf die göttlich Natur Christi hingewiesen, sondern die Sündenlosigkeit des Menschen Jesu artikuliert. »Kaum jemals ist sie [die Jungfrauengeburt] im Bereich der Theologie als Beweis für seine Gottessohnschaft angeführt, sondern fast immer erscheint sie unter dem Einfluss der augustinischen Erbsündenlehre als die einzige mögliche und daher notwendige Weise, wie der Erlöser geboren werden musste, um selbst nicht der Erbschuld zu unterliegen.«²

Die Ainhofener Madonna trägt eine Krone. Die Krone weist Maria als *regina caeli* aus, ebenso die prächtige Kleidung. Der Titel der Himmelskönigin mit der in der Krönung Mariens verliehenen Krone hat ihre theologische Legitimation in Christi Königtum, an dem Maria teilhat. Der primäre Bedeutungssinn der Krone liegt darin, den Königstitel des Sohnes anzuzeigen und auf dessen Sendung hinzuweisen: die Königsherrschaft und das Reich Gottes aufzurichten, ein Hauptthema in den Evangelien. Wie wir gerade an der Krone gezeigt haben, lässt sich die christologische und die marianische Deutung der Symbolik nicht voneinander trennen. Auf einer weiteren Bedeutungsebene ist die Krone als Brautkrone und damit ekklesiologisch zu deuten. Seit Paulus (Eph 5,22-33) wurde die Ekklesia, die Gemeinschaft der Christen, als Braut Christi verstanden und trägt auf Darstellungen als Attribut immer eine (Braut-)Krone. In Weiterführung dieses Gedankens der Brautschaf hat u. a. Augustinus sich eine mystische Hochzeit von Christus mit seiner Kirche vorgestellt. Die Brautschaf der Kirche sah man vorgebildet in der innigen Beziehung zwischen Maria und ihrem Sohn, in der mystischen Vermählung von Christus im Schoß seiner jungfräulichen Mutter. Maria als Urbild und Vorbild der Kirche zeigt damit typologisch an, wie eng und innig die Zuwendung Gottes zu den Menschen und seiner Kirche ist. Die Analogien zwischen Maria und Ekklesia machten es insgesamt leicht, die ursprünglichen ekklesiologischen Aussagen weitgehend auf Maria zu übertragen.

Die Madonna trägt in der ergänzten Hand nichts mehr. Hier wäre an einen kurzen Zweig zu denken, wie ihn zeitgenössische Madonnen zum Beispiel in der Buchmalerei tragen. Der Zweig besteht dort meist aus zwei langblättrigen Seitentrieben, dazwischen der Haupttrieb mit und ohne Blüte. Gemeint ist damit ikonografisch ein Reis Jesse (nach Jes 11). Das Reis weist auf die menschliche Abstammung Christi aus dem davidischen Königshaus. Der Zweig ist dann ein Symbol für die Mutter als geweissagte Jungfrau, die Blüte, wenn sie denn vorhanden war, bedeutete Christus. Da der Zweig in der gleichen Höhenlinie wie das Kind sich befunden haben muss, wofür die Armhaltung der Figur spricht, wurde sinnfällig eine Parallelisierung ins Bild gebracht: wie auf einer ausgeglichenen Waage wurde gezeigt, dass hier das Symbol der Verheißung des Messias aus dem Hause Davids ist, gegenüber aber die Erfüllung in Jesus Christus. Die Ergänzung mit einem Zweig ist nur ein Vorschlag, gedacht werden kann auch an eine Kugel (Apfel), die Maria als neue Eva kennzeichnen würde.

Wie im westlichen Kunstkreis des 12. Jahrhunderts manchmal möglich, trägt die Madonna nicht Tunika und Pallium oder ein Untergewand mit Mantel, sondern ein Untergewand und ein kreisrund geschnittenes Obergewand, ähnlich einer Glockenkasel. Da aber bei den Darstellungen nie eine Stola zu sehen ist, muss eine liturgische Kleidung bei einer Maria nahezu ausgeschlossen werden.³

Der streng frontale symmetrische Aufbau der Madonna würde den zeitgenössischen Darstellungen entsprechend nun ein ebenso gestaltetes hieratisches Christuskind erwarten lassen, eine Darstellung des Logos mit dem Handgestus der Allmacht und einer Buchrolle. In Ainhofen finden wir aber den in dieser Zeit im Westen sehr seltenen Typus der milchnährenden Gottesmutter vor, eine Galaktotrophousa, eine Maria Lactans. Die allgemeine Bildidee der Maria Lactans stammt aus Ägypten (Isis, die den Horus nährt) und wurde in der koptischen Kirche kreierte. Inhaltlich wird die Darstellung meist abgeleitet aus Lk 12,27: »Selig der Schoß, der dich getragen, und die Brust, die dich genährt hat.«⁴ Vermittelt über Byzanz fand der Bildtypus Eingang im Westen, wo er sich weiterentwickelte. In Ainhofen ergreift das Christuskind die eine nackte Brustseite Mariens und nährt sich. Dabei ist keine Beteiligung der Mutter zu sehen, sie wendet sich nicht dem Kind zu und bleibt kultbildhaft erstarrt. Das Kind ist umso mehr aktiv, es balanciert sich aus seiner »thronenden« Stellung rückwärts heraus auf die nackte Brust zu, stützt sich ab und schiebt die Brustseite zu seinem Mund. Auf den verbreiteten Kindtypus des Logos weist aber noch, dass Christus nicht als Säugling oder Kleinkind dargestellt ist, sondern als Erwachsener, dem die Größe eines Kindes gegeben wurde. Das »Thronen« und die »Erwachsenengestalt« weisen damit noch auf die übliche theologische Aussage des präexistenten Logos hin, was aber an der Figur nicht mehr konsequent zu Ende gebracht wird durch eine korrekte Kleidung mit Pallium und Sandalen, Buchrolle und Allmachtsgestus. Das Kind ist dagegen barfuß und nur mit einem einfachen Untergewand bekleidet, das nur durch die Vergoldung reich erscheint. Das Kleidungsstück meint eine Tunika mit engen Ärmeln bis zu den Handgelenken. Genau genommen handelt es sich um eine *tunica intima*, darüber wurde die eigentliche Tunika gezogen mit weiten, halblangen Ärmeln, schließlich darüber das Pallium. Hier haben wir es mit einer westlichen Weiterbildung des Typs zu tun, bei der das Christuskind nur noch in einem Untergewand gezeigt wird und die übrige reiche Gewandung abgelegt hat. Die einfache, fast ärmliche Bekleidung des Kindes, nur ein Hemd, weist auf die menschliche Natur Christi hin, seine Inkarnation in Knechtsgestalt. Nach Phil 2,6-8, beginnt das Erlösungsgeschehen in der Selbstentäußerung Gottes, der Inkarnation Christi, und findet seinen Höhepunkt in der größten Erniedrigung, im Tod am Kreuz.⁵ Durch das Fehlen von Krone, Nimbus oder reichen Gewändern wird die menschliche Natur Christi betont, die göttliche Natur Christi aber bleibt verborgen. Damit folgt die Ainhofener Figur einer zeitgenössischen theologischen Tendenz, im zunehmenden Maße die menschliche Natur Christi zu betonen und die Hinweise zu reduzieren, welche auf die göttliche Natur Christi und seine Allmacht deuten. Ein neu gewichtetes Christusbild bricht sich hier langsam die Bahn: die Erniedrigung des Menschensohnes, sein Herabsteigen aus dem Himmel, die Kenosis Gottes, wird in den Blick genommen. Der Ausgangspunkt ist die Inkarnation und der Höhepunkt der Kreuzestod. Durch die Lactans-Darstellung wird zudem nochmals gesteigert aufgezeigt, wie geradezu hungrig der Logos das Fleisch annimmt, um sein Erlösungswerk zu

vollbringen, voll im Bewusstsein seiner heilsgeschichtlichen Sendung. In einer Art »glückseligen Tausches« gibt Maria ihr Fleisch und Milch, Gott aber gibt sein Fleisch und Blut für die Erlösung der Menschen.

Werk der Frühromanik

Insgesamt wirkt die Marienfigur in ihrer Kontur und ihrer Tektonik mit den parallel geführten Beinen, den schmalen Schultern, den großen geradeaus gerichteten Kopf und durch die strenge, summarische Faltenführung sehr archaisch und kultbildhaft. Die dicke Überfassung plant zudem Differenzierungen ein, die Aufgabe einer feinen Fassung fällt aus. Immerhin trägt der Goldglanz zu einer Spiritualisierung der Figur ein und erinnert an ein mit Edelmetall beschlagenes Kultbild, das wie ein Bild gewordenes Reliquiar erscheint. Die strengen Formen und das unbewegte Gesicht der Madonna zeigen noch retrospektiv das ottonische Erbe an, das die Figur in eine kultische Sphäre entrückt. Die Feierlichkeit aber ist erstarrt und weist darauf, dass es sich nicht mehr um ein ottonisches oder spätottonisches Werk handeln kann. Es fehlen als Elemente das seitliche Ausbiegen der Beine und Arme, eine lebensvolle Bewegung des Kopfes oder die erfindungsreichen schön linierten Falten. Die Figur überwindet den überkommenen Stil und sucht Neuformulierungen, die uns schwerfällig, formelhaft und vereinheitlicht in ihrer Massigkeit vorkommen, die neue frühromanische Formensprache. An der Marienfigur ist andererseits noch nichts von den neuen Kunstströmungen aus Frankreich zu entdecken. Dass wir es stilistisch mit einer Skulptur des Überganges zu tun haben, zeigt auf einem anderen Weg das Kind an. An ihm sehen wir recht deutlich, dass der Bildhauer auch anders kann und organische Beweglichkeit beherrscht. Das Sitzen, Ausbalancieren und Hinaufstrecken zur Brust der Mutter ist überzeugend gelöst.

Auch die hier angesprochene Ikonografie entspricht der zeitlichen Einordnung in die Frühromanik: entsprechend der zeitgenössischen spekulativen Theologie werden ältere Marientypen ungezwungen weiterentwickelt. Dabei wird die Gottesgebärerin um ekklesiologische Züge bereichert, um das neue Kirchenverständnis im Zeitalter des Investiturstreites ins Bild zu setzen. Zudem wird mit der Wiederaufnahme eines ursprünglich koptischen und byzantinischen Typs mit dem Säugen des Christuskindes ein alter Typus zitiert und sozusagen an eine altkirchliche Tradition angeknüpft. Die Darstellung einer Maria Lactans will aufzeigen (auch kirchenpolitisch), wie eng das Heilsgeschehen und die Kirche zusammengehören. Die Madonna in Ainhofen ist in der Zusammenschau der stilistischen und ikonografiegeschichtlichen Argumente in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts einzuordnen.

Lokalisierung der Erstverwendung

Wie die vorliegende Arbeit bisher ausführlich zeigte, hat die Figur eine hohe ikonologische Bedeutungsdichte, die nur mit dem Umfeld des Augustinerchorherrenstifts von Indersdorf in Verbindung gebracht werden kann. Die Maria Lactans ist auf keinen Fall für die kleine Landkirche Ainhofen entstanden. Es wurde vermutet, dass 1126 der erste Propst mit den sechs Augustinerchorherren aus Marbach im Elsass die Skulptur als Erstausrüstung zur Klostereinweihung mitbrachte.⁶ Es ist schwierig zu entscheiden, ob die Entstehung der Skulptur stilistisch eher im Elsass oder in Altbayern zu lokalisieren ist. Erschwert wird dies durch die sehr wenig erhaltenen Objekte aus Bayern und am Oberrhein. Immerhin steht die Figur

stilistisch in Tradition der ottonischen und spätottonischen Skulptur und muss im Ausschlussverfahren ein Werk aus Süddeutschland sein. Mit der zeitgleichen sächsischen oder kölnischen Skulptur und mit den Kunstzentren in Frankreich hat die Ainhofener Figur wenig zu tun. Damit bleibt aber immer noch offen, ob in Bayern oder am Oberrhein entstanden. Stilistisch ist aber nicht nachweisbar, dass die Marbacher Augustinerchorherren am Oberrhein die Figur fertigen ließen und dann den Mitbrüdern für die Neugründung in Indersdorf mitgaben.

Eine weitere Möglichkeit, die Madonna der ersten Indersdorfer Klosterkirche zuzuweisen, bietet ein Hinweis von Propst Gelasius Morhart in seiner »Kurzen historischen Nachricht«, gedruckt 1762. Der Kupferstich Nr. 2 zeigt über den Stiftern, Pfalzgraf Otto IV. von Wittelsbach und Otto von Indersdorf, die spätgotische Madonna, die vermutlich ehemals auf dem Hochaltar stand und heute sich in der Rosenkranzkapelle befindet. Dazu lesen wir als Erklärung: »Der Kupfer Num. 2 stellet vor oben in der Mitten jenes hölzerne Frauen-Bild in Lebens-Größe, welches der Stifter auf den Hoch-Altar statt eines gemalten Chor-Altar-Blatt hat aufsetzen lassen, und daher Domina Fundatrix: oder Frau Stifterin benamset worden, auf welchen Altar die Gutthäter ihre Schanckungs-Brieff zu opffern pflegten. Es ist zu bewundern, daß diese hölzerne Statuen, so dermahl in der Rosenkranz Capell stehet, nach 600 Jahren noch gänzlich unverseht seye. Unter rechter Hand stehet der Stifter deutent auf das Closter, lincker Hand aber Otto Freyherr von Ünderstorff deutent auf die dem Closter geschenckte Hofmarch Ünderstorff.«⁷ Morhart vermischt hier Quellenmaterial mit Deutungen. Als möglichen historischen Kern würde er aber immer noch überliefern, dass Otto IV. anstatt eines gemalten, niedrigen Altaraufsatzes eine Madonnenskulptur für den Hochaltar gestiftet hat. Die Stiftung der Marienfigur muss dann vor dem Tod von Otto IV. 1146 erfolgt sein. Die Chronik von 1762 irrt dann aber, wenn sie die Nachricht auf die spätgotische Madonna mit dieser Stiftung des Otto zusammenbringt. Erklärbar ist der Irrtum durch den Titel Domina Fundatrix, Frau Gründerin, die die spätgotische Figur offenbar um 1762 als geläufige Bezeichnung trägt. Zunächst muss klargestellt werden, dass Maria, die Gottesmutter, als Domina Fundatrix des Klosters bezeichnet werden kann und der Titel nicht unbedingt an ein Bild oder eine Skulptur gebunden sein muss, aber kann. Vermutlich hat tatsächlich die romanische kleine Marienfigur den Titel bereits während der Klostergründung bekommen, nur so ergibt der Titel in Verbindung mit einer Figur genaugenommen Sinn. Mit dem Niederlegen der Stiftungsurkunde und dem sinnfälligen Aufstellen der Marienfigur macht der Stifter deutlich, Maria ist die Frau Gründerin des Klosters. Wegen ihrer unscheinbaren Größe und dem gotischen Zeitgeschmack gar nicht entsprechend, wurde dann die romanische Figur um 1500 durch eine repräsentative spätgotische Figur ersetzt, die vermutlich ursprünglich in einem großen den Chor füllenden Flügelaltar aus Ulm stand. Der Titel Domina Fundatrix wurde auf die neue Marienfigur übertragen, umso leichter, da sie am richtigen Ort, dem Hochaltar, stand, wo eben der Stifter ursprünglich auch eine Madonnenfigur aufstellen ließ. Die romanische Skulptur dürfte in dieser Zeit nach Ainhofen in die kleine Kirche gegeben worden sein, wo bald darauf die ersten Wunder des Gnadenbildes einsetzten. Auf diesem Weg überstanden übrigens in Bayern einige romanische Werke, die ursprünglich zu den Ausstattungen großer Klosterkirchen gehört haben. Bei der Abfassung der Indersdorfer Klosterchronik 250

Jahre später erinnerte sich niemand mehr daran, dass das Ainhofener Gnadenbild ursprünglich in der Klosterkirche gestanden hatte.

Ein sehr starkes Argument für die Erstlokalisierung der Figur auf dem Hochaltar bei den Augustinerchorherren ist schließlich die deutliche Übereinstimmung der stilistischen und ikonografischen Datierung und die Weihe der ersten Klosterkirche 1126. Dies kann kein Zufall sein und schließt damit meines Erachtens letztgültig eine Entstehung für die Kirche in Ainhofen aus.

Die Madonna als kirchenpolitische Botschaft?

Noch fast nicht angesprochen wurde, warum gerade für die Klostergründung die sehr seltene Darstellung einer Maria Lactans gewählt wurde.⁸ Hier soll nun spekulativ aufgezeigt werden, dass die Wahl einer Darstellung Maria Lactans in der besonderen kirchengeschichtlichen Situation von Indersdorf lag.

Die klösterliche Reform im 10. Jahrhundert führte zu einer allgemeinen Reformbewegung der Kirche, zu einer Rückbesinnung auf ihre Wurzeln, aber auch eine Weiterentwicklung und Vertiefung der Theologie. Kirchenpolitisch ist diese Zeit der Kirchenreform geprägt durch den Investiturstreit. In einer Atempause nach dem unter Heinrich IV. und Papst Gregor VII. eskalierten Auseinandersetzungen zog Heinrich V. 1110 zur Kaiserkrönung nach Rom. In seinem Gefolge befand sich der wittelsbachische Graf Otto IV., der spätere Gründer des Klosters Indersdorf. Kurz vor der Krönung wurde 1111 ein Geheimvertrag zwischen Heinrich V. und Papst Paschalis II. (1099–1118) unterzeichnet, der die Rückgabe der Reichslehen vorsah und damit das Ende des Investiturstreites bedeutet hätte. Als dieser Vertrag während der Krönungszeremonien verlesen wurde, kam es zu heftigen Tumulten in der Peterskirche, zur Gefangennahme des Papstes samt den anwesenden Kardinälen und zur Plünderung von St. Peter. Nach zwei Monaten Haft wieder freigekommen belegte Paschalis II. Heinrich V., ebenso Otto IV., mit dem Kirchenbann. Nach der Papstwahl von Calixtus II. 1119 näherten sich aber die beiden Parteien sofort wieder an, was zum Kompromiss im Wormser Konkordat 1122 führte.

1120 bot Calixtus II. in einer Bulle Otto IV. an, ihn vom Bann zu lösen.⁹ Die Bedingungen waren wahre Reue über den Ungehorsam gegenüber der römischen Kirche und als Buße die Stiftung eines Klosters mit Regularkanonikern aus der Reformbewegung, in diesem Fall Augustinerchorherren. Otto IV. stimmte in der Zeit der Annäherung der beiden Parteien zu und stiftete das Sühnekloster. 1126 wurde das Kloster vom Reformzentrum Marbach aus besiedelt. Damit hatte Otto IV. seine Schuld eingestanden, eine Wiedergutmachung geleistet, sich der päpstlichen Partei gebeugt und war darüber hinaus bereit, die Reformbewegung zu fördern. Die Indersdorfer Gründung zeigt das Überwechseln zur päpstlichen Partei offensichtlich. Zunächst einmal durch die Wahl von Regularkanonikern, die die Reform der Kirche maßgeblich mittrugen. Weiterhin wird neben Maria bewusst als weiterer Patron der heilige Petrus bestimmt. Kaum deutlicher konnte damit die Unterordnung Ottos an Rom und die Anerkennung der Ansprüche des Papstes, dem Nachfolger Petri, proklamiert werden.¹⁰ Daneben könnte nun auch die gewählte Darstellung der Maria Lactans auf dem Hochaltar Ähnliches zum Ausdruck bringen.

Gehen wir von der These aus, dass die Madonna mit ihren auffallend ikonografischen Besonderheiten bewusst so konzipiert wurde, um der speziellen Aufgabe gerecht zu werden,



Die »Maria Lactans« von Ainhofen, um 1130/1140

Foto: Autor

die Domina Fundatrix eines Sühneklosters im Investiturstreit darzustellen. Wie oben bei der ikonografischen Deutung der Marienfigur ausgeführt, zeigt die Darstellung ekklesiologische Züge. Diese ikonografische Weiterentwicklung ist aus den theologischen Vertiefungen der Ekklesiologie zu erklären, die gerade in der Zeit des Kampfes zwischen Regnum und Sacerdotium notwendig geworden war. In der all-

gemein bekannten Verschmelzung der Gestalt Mariens und der Ekklesia entsteht in Madonnenfiguren geradezu ein Synonym für die einzig wahre Kirche. In Indersdorf wird aber nun die Aussage nochmals gesteigert, indem die Madonna als Lactans ausgebildet wird, ein in Bayern unbekannter Typus, der aber in Rom bekannt war. Ursprünglich wurde mit einer Maria Lactans die menschliche Natur Christi aufgezeigt und das besonders innige Verhältnis von Christus und Maria. In der Weiterdeutung und Pointierung des 12. Jahrhunderts wird bewusst die Beziehung von Christus und seiner Kirche herausgestrichen. Wie die Lactans Christus nährt, so nährt gleichsam die »Mutter Kirche« mit dem Heil und den Sakramenten die Gläubigen. Otto, durch den Bann von den Sakramenten ausgeschlossen, wird nun wieder nach seiner Stiftung des Klosters mit den Sakramenten »genährt«. Um keinen Zweifel an der ekklesiologischen Notation aufkommen zu lassen, wurde der alte Typus der Maria Lactans mit einer Krone versehen.¹² Die Mehrdeutigkeit der Figur ist damit gegeben: neben den grundsätzlichen theologischen Aussagen zur Christologie und Mariologie eröffnen sich nun vertiefte ekklesiologische und damit sublimiert kirchenpolitische Assoziationen. Auf dem Hochaltar des Indersdorfer Sühneklosters stand damit eine Figur, die andeutete, dass Otto in den Schoß der römischen, einzig wahren Kirche zurückgekehrt war und das neue vertiefte Verständnis von Kirche guthieß.¹³ Der Stifter des Klosters Indersdorf steht nun in der Gefolgschaft Mariens und des heiligen Petrus und damit explizit der römischen Kirche.

(Fortsetzung folgt)

Anmerkungen:

- ¹ Der Thron mit Arm- und Rückenlehnen könnte auch extra gearbeitet gewesen sein. In den Thron wurde dann die kastenförmige Bank, die mit der Figur geschnitzt war, eingeschoben. Auch ein Fußpostament könnte vorhanden gewesen sein, dann wäre die Figur später unten gekürzt worden.
- ² *Maria Elisabeth Gössmann*: Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München 1957, S. 156.
- ³ Vergleichbar in der Gewandung sind zum Beispiel eine Madonna im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg um 1200, die Ruhpoldingener Madonna um 1220/30 und die Piedendorfer Madonna im Diözesanmuseum Freising vom Anfang des 13. Jahrhunderts.
- ⁴ Zu weiteren schriftlichen Quellen vgl. *Lucia Langener*: Isis lactans – Maria lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie. Altenberge 1996, S. 235–259 (Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten; 9). Die Lac-

tans, darauf weisen die Quellen hin, soll die tatsächliche Menschwerdung prägnant aufzeigen, später wird das Stillen typologisiert in Hinsicht auf das Heilsgeschehen für die Gläubigen und die Eucharistie.

- ⁵ Phil 2,6ff.: »Er war Gott gleich, hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich. Sein Leben war das eines Menschen; er erniedrigte sich und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz.«
- ⁶ Vgl. *Robert Böck*: Wallfahrt im Dachauer Land. Dachau 1991, S. 50f (Kulturgeschichte des Dachauer Landes; 7). Böck überprüfte nicht die Herkunft der Vermutung, in Quellen ist sie zumindest nicht fassbar. Für ihn scheint die These »fraglich und wenig überzeugend.«
- ⁷ Kurze historische Nachricht von Gelasius Morhart. Augsburg 1762, Nr. 92. Quelle zitiert nach der Textedition von *Peter Dörner*: Indersdorfer Chronik des Chorherren Georgius Penzl (1697–1748) und ihre Bearbeitungen durch Propst Gelasius Morhart (1710–1771). Historische Quellen und Beispiel barocker Klostergeschichtsschreibung. Paring 2003, S. 400 (Publikationen der Akademie der Augustiner-Chorherren von Windsheim; 5).
- ⁸ Ein Vergleichsbeispiel aus dem 12. Jahrhundert findet sich nicht in Süddeutschland. Eine Maria Lactans aus dem 12. Jahrhundert ist aber die »Vierge de Dom Rupert«, die unter Abt Wazelin de Fexhe 1149 bis 1158 entstand, Lütich, Museum Curtius. Vgl. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausstellungskatalog Köln 1972, S. 281f.
- ⁹ Zu der Bulle, ausgestellt im Lateran am 25. Juni 1120, siehe: Wittelsbach und Bayern. Bd. 1/2: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. München 1980, S. 41 (dort auch die Angaben zur Edition der Urkunde und die Literatur). Eine Übersetzung findet sich neuerdings bei *Anton Haschner*: Zur Geschichte des Stifts Indersdorf. In: Das Augustinerchorherrenstift Indersdorf. Ausstellungskatalog des Heimatvereins Indersdorf. Indersdorf 2000, S. 9f.
- ¹⁰ Zudem war man offensichtlich der Meinung, dass die Plünderung von St. Peter in Rom eine Gutmachung an den heiligen Petrus erfordere.
- ¹¹ Darstellungen der Maria Lactans finden sich in Rom bereits im 3. Jahrhundert in den Priscillakatakomben (Capella Graeca) und auf einem Krater aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts im Zusammenhang der Anbetung der Könige, Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum). Um 1148 wird ein Mosaik an der Fassade von S. Maria in Trastevere mit einer Lactans datiert (restauriert 1291 durch Pietro Cavallini). Die Vielzahl der vorhandenen Maria Lactans Bilder in Rom ist aber erst nach dem 12. Jahrhundert entstanden, dabei wurde aber vermutlich auf ältere vorhandene Typen zurückgegriffen.
- ¹² Eine Krone bei Lactans-Darstellungen ist nicht üblich, trotzdem gibt es sie wie bei der Lactans im Tympanon des Rufinusdomes in Assisi, Baubeginn der Fassade 1134.
- ¹³ Die Legende, dass Otto die Skulptur selbst für den Hochaltar gestiftet hat, würde dann sogar eine Steigerung bedeuten. Nicht die Reformpartei hat die Figur aufstellen lassen, die er dann sozusagen zähneknirschend akzeptierte. Er selbst erkennt ausdrücklich die Ekklesiologie der Reformbewegung an und dokumentiert es mit dem Auftrag, so eine Madonna herstellen zu lassen. Falls die Idee dazu nicht von den Augustinerchorherren kam, könnte Otto IV. auf seiner Romreise eine Lactansdarstellung gesehen haben.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Dieter Gerhard Morsch, Ringseisstraße 4, 80337 München

Dr. Norbert Göttler zum 50. Geburtstag

Theologe, Sozialhistoriker, Dichter, Fernsehjournalist, Regisseur und Kreisheimatpfleger

Von Prof. Dr. Wilhelm Liebhart M. A.

Der Landkreis Dachau berief 2002 in der Nachfolge des Schulamtsdirektors Alois Angerpointner und der Volkskundlerin und Museumsleiterin Ursula Nauderer M. A. einen neuen hauptamtlichen Kreisheimatpfleger. Die Wahl fiel auf Dr. Norbert Göttler, der aufgrund seiner kulturellen Interessen und seines vielseitigen Engagements bereits eine feste Größe im Kulturleben von Stadt und Landkreis darstellte.

Werdegang

Er wurde zwar am 9. August 1959 in Dachau geboren, wuchs aber im elterlichen Großbauernhof in Walpertshofen, heute Gemeinde Hebertshausen, auf. Die bäuerliche Welt der Nachkriegszeit hat ihn zutiefst geprägt und ihm manches in die

Wiege gelegt. Der Beruf des Landwirts war ihm aber nicht bestimmt. 1978 schloss er das Gymnasium in Dachau mit dem Abitur ab. Nach dem Zivildienst an der katholischen Jugendstelle schloss sich von 1979 bis 1985 das Studium der Philosophie und katholischen Theologie an der LMU an, das er als Diplomtheologe beendete. Der weitere akademische und berufliche Weg sollte ihn von der Theologie wieder wegführen. Im Fach Wirtschafts- und Sozialgeschichte promovierte er 1988 bei dem bekannten Münchner Historiker Prof. Dr. Wolfgang Zorn (1922–2004) mit dem Thema »Die Sozialgeschichte des Bezirks Dachau 1870 bis 1920. Ein Beispiel struktureller Wandlungsprozesse des ländlichen Raumes«. Im gleichen Jahr absolvierte er beim Bayerischen