

der Oberen Hauptstraße floss, wurde in zwei Baumaßnahmen in den Jahren 1880 und 1892 vollständig überdeckt.

¹⁰ Diese Häuser wurden nach einem Brand 1833 abgerissen.

¹¹ StadtA Freising, Ratsprotokoll vom 16. 9. 1595.

¹² StadtA Freising, Ratsprotokoll vom 12. 5. 1655; BayHStA, HL 3, Rep. 53, Fasz. 123 Nr. 7.

¹³ Das Kirchlein St. Nikolaus gehörte pfarrlich zur Kirche St. Georg Freising. Im Jahr 1803 wurden das Leprosenhaus aufgehoben und die Gebäude und Gründe der Gemeinde Neustift zugeschlagen. Das Siechenhaus und das Kirchlein wurden zum Teil abgebrochen und für Wohnzwecke verwendet.

¹⁴ Wie Anm. 6.

¹⁵ Wie Anm. 6.

¹⁶ Hartnäckig hält sich die Meinung, dass das Gebäude über der Moosach (Aldiein-

gang, linke Seite Angerbadergasse) ein Teil des ehemaligen Angerbades ist. Das Angerbade befand sich aber gegenüber auf der rechten Seite (heute Fischgeschäft).

¹⁷ Vgl. *Ulrike Götz*: »Ein ersamb loblich Handwerch ...«. In: Freising als Bürgerstadt (gleichzeitig 35. Sbl. des Historischen Vereins Freising). Hrsg. von Hubert Glaser. Regensburg 1996, S. 143–148. – Anmerkung: Bei den auf den Seitentafeln der Flügellade der Freisinger Bader und Wundärzte angegebenen Namen handelt es sich um den Hochscheinbader Michael Loth und den Angerbader Christian Thenny. Letzterer erhielt 1672 das Freisinger Bürgerrecht (vgl. Bürgerbuch im Stadtarchiv, S. 29).

Anschrift des Verfassers:

Wolfgang Grammel, Stadtarchiv Freising, Major-Braun-Weg 12, 85354 Freising

Das Gnadenbild und die Marienwallfahrt von Ainhofen

Die barocke Inszenierung des Gnadenbildes (3. Teil)

Dieter Gerhard Morsch

1732 konnte unter dem Pfarrvikar Anton Zunhamer ein neues Hochaltarretabel aufgerichtet werden, eine sehr aufwendige und ikonographisch interessante Anlage des späten Régence.²² Darin wird das Gnadenbild entsprechend der Vorstellungen des Barock präsentiert und in engen ikonographischen Zusammenhang mit dem Tabernakel gebracht. Bis auf das Antependium, das vermutlich bei der Kirchenrenovierung von 1875 ausgewechselt wurde, ist das Retabel ausgezeichnet erhalten. Leider wurde 1942/43 die Figur entkleidet und »restauriert«, schließlich im Zuge der Neuaufstellung des Gnadenbildes der Hochaltar verändert.²³ Das nunmehr wieder von einer stehenden Madonna zu einer viel kleineren, thronenden Madonna geschrumpfte Gnadenbild konnte schwerlich auf dem barocken Platz gestellt werden. Auf den barocken Sockel wurde ein neobarocker Schrein gepfropft und die Figur damit ca. 15 cm nach vorne gerückt. Unverständlich ist, dass auch das Tabernakel ca. 25 cm auf die Mensa geschoben wurde. Das zuvor harmonische Gefüge zwischen dem Tabernakel und dem Retabel mit dem Gnadenbild ist damit empfindlich gestört. Zudem verlor das Tabernakel seine Grundplatte und die Leuchterbänke, die Tiefe der freien Mensa ist heute äußerst gering. Bleibt zu hoffen, dass ein Rückbau anlässlich der anstehenden Kirchenrestaurierung erfolgt.²⁴ Bei der Beschreibung der Präsentation des Gnadenbildes halte ich mich an den spätbarocken Bestand.

Beschreibung Retabel und Tabernakel

Der sechssäulige Retabelaufbau aus Holz ist hellrot und grün marmoriert, alle Régenceornamente zeigen Polimentvergoldungen, die Figuren Inkarnatsfassungen und Metallauflagen.²⁵ Die noch gotische Mensa wurde für das Barockretabel auf der Rückseite im Grundriss segmentbogig erweitert (gemauert und verputzt), seitlich wurden hölzerne Sockelunterbauten angebaut. Die Predellazone folgt einem segmentbogigen Grundriss, teilweise ausgebildet als Säulenpedestale für die Innen- und Frontsäulen. An den Segmentbogen sind je ein Piedestal für die Außensäulen herangeführt, innen sind für die zwei Altarfiguren Konsolen angefügt, die bis zur Mensa herunterreichen. Im Mittelteil des Hauptgeschosses öffnet sich ein Vorhang, der den Blick freigibt zu zweifach kulissenartig gestaffelten Wolkenkreisen, darin steht vor einem Strahlenkranz auf einem Sockel die Gnadenmadonna. Das dahinterliegende hochovale Fenster hat eine gelbgetönte Verglasung, das goldgelbe Licht wird durch einen geschlossenen Schacht nach vorne gezielt geleitet. Der architektonische Kern des Aufbaus bildet rechts und links

des Mittelteils je ein Pfeiler, der mit Pilastern und einer glatten Dreiviertelsäule (grün lüstriert) besetzt ist. Vor den Pfeilern befinden sich die Altarfiguren. Die Pfeiler sind umstanden von je drei Säulen (korinthisierende Kapitelle), die mit oder gegen den Uhrzeigersinn tordiert (gedreht) sind. Das Hauptgeschoss wird abgeschlossen durch das Gebälk, wobei der Architrav Ornamente trägt. Das Gebälk ist im Mittelteil überdeckt durch den Vorhang und die darüber befindliche Figurengruppe Gottvater und Heilig-Geist-Taube. Der Auszug suggeriert eine Kalotte mit Innengurten und mit einer Öffnung nach oben. Die Öffnung führt in eine weitere kleine Kalotte (ähnlich einer Laterne), darüber ein Strahlenkranz mit Marienmonogramm. Volutenstücke über den Frontsäulen und neben der Laterne sind als Teilstücke eines neu entstehenden Kalottensegments zu interpretieren. Zum klassischen Repertoire eines Retabels gehören noch die großen Bedachungengel über den Frontsäulen, dazu kommen noch Putten über den Außensäulen und im figuralen Mittelteil des Hauptgeschosses.

Das zeitgleiche Tabernakel ist ein ähnlich kompliziertes Gebilde. Aus Holz gefertigt ist es ganz vergoldet bis auf sechs in Muschelnischen eingestellte Figürchen mit Inkarnatsfassungen und teilweise lüstrierten Metallauflagen. Der zweistöckige Aufbau birgt unten das Tabernakelgehäuse. Die Front mit konkavem Grundriss zeigt eine plane Tür mit einem Relief (Kelch und Hostie). Die Seiten sind konvex und konkav geführt (Felderung mit Blütenkorb)²⁶ und laufen dann mit Muschelnischen für Figürchen aus. Die Kanten sind jeweils mit Volutenkonsolen über Piedestalen besetzt. Darüber baut sich als Aussetzungs-nische ein sakraler Miniaturbau auf. Dieser bildet eine konkave Schaufassade aus mit einer großen korbboogigen Arkade und einem phantasievollen Giebelabschluss mit einer hochovalen Öffnung. Die Seiten des kleinen Gebäudes sind konvex, hier eine Arkade unter dem Gesims, und konkav, mit einer Nische für ein Figürchen, gebildet. Am Außenbau finden sich Spiralsäulen. Innen ist der Miniaturbau gestaltet als Kuppelraum mit vier Pfeilern besetzt mit je drei unten tordierten, oben glatten Säulen mit einem Wirtel. In der Kuppel bleiben aber nur die Kuppelgurte stehen, die vier Kuppelsegmente sind ausgeschnitten und es kann Licht hereinfallen. Auf die Kuppel ist eine Laterne mit hochrechteckigem Durchblick aufgesetzt. An den Kuppelraum ist ein halbrunder Chorraum angebaut, der wie in der Indersdorfer Klosterkirche als Lichtschacht dient. Er übertrifft in der Höhe weit den Kuppelraum und zeigt über dem Gesims eine weitere Etage mit einem kleinen Ölbild auf Metall (Himmelfahrt Mariens). Als Seitenwände

dieser Etage dienen kleine Aufbauten, die innen leere, aber außen figurenbesetzte Nischen zeigen. Dies mag als architektonische Beschreibung genügen, wir werden bei der folgenden ikonographischen Betrachtung nochmals auf die Details des Tabernakels eingehen.

Die Ikonographie der barocken Inszenierung

Bei der barocken Inszenierung der romanischen Madonna entfallen manche ikonographische Aussagen, die durch die Bekleidung der Figur nicht mehr sichtbar waren. Nun zeigte sich das Gnadenbild als stehende Figur, mit Kronen auf den Häuptern von Christus und Maria, mit Barockzepter und reichen Gewändern. Nicht mehr zu sehen war das Thronen und das Stillen des Christkinds.²⁷ Für die barocke Ikonographie blieben erhalten die Aussagen Gottes Mutter, dann Maria als Jungfrau durch das offen getragene Haar und Maria Himmelskönigin durch die Krone der Madonna. Dass hinter den mariologischen Titeln ursprünglich Aussagen über Christus²⁸ standen, dürfte in dem barocken Denken weitgehend keine Rolle mehr gespielt haben. Der barocken Ikonographie kam es nicht mehr wie im Mittelalter auf christologische Topoi an, die Verbildlichung von Konzilsaussagen. Vielmehr war durch die Gegenreformation die Theologie und damit auch die Ikonographie mehr pastoral geprägt: die Sakramente, vor allem die Eucharistie, und die Marien- und Heiligenverehrung wurden dem Volke nahegebracht und in der Volksfrömmigkeit gefühlsmäßig tief verwurzelt. Maria wurde nun vor allem als Gnadenvermittlerin, als große und mächtige Fürbitterin, verstanden und verehrt. An einem Ort mit Gnadenbild glaubte sich der Gläubige dieser Gnadenvermittlung besonders nahe. Dieses »erhebende Gefühl« konnte durch eine gekonnte Inszenierung des Gnadenbildes unterstützt werden und war damit pastoral geboten.

Das Hauptgeschoss des Ainhofener Retabels zeigt einen geöffneten roten Vorhang, den Putten zurückschlagen. Enthüllt wird mittels eines theatralischen Motivs eine sakrale Raumzone. Der Vorhang ist in typologische Parallele gesetzt zu dem im Bundeszelt des Moses und in den späteren Tempeln vorhandenen Vorhang, der das Allerheiligste mit der Bundeslade verhüllte. Dieses Allerheiligste wurde als Wohnung und Thronsaal Gottes verstanden. Sogar die Farbe des Vorhangs stimmt mit den alttestamentlichen Beschreibungen (roter Purpur, karmesinroter Stoff, vgl. u. a. Ex 26,31; 2 Chr 3,14) überein. Im Alten Testament trennt damit der Vorhang den betretbaren Raum und das verhüllte Allerheiligste mit der göttlichen transzendenten Sphäre voneinander ab. Beim Kreuzigungstod Christi reißt dieser Vorhang zum Tempel laut den Evangelien mitten entzwei, der Zugang zum himmlischen Heiligtum ist damit grundsätzlich eröffnet. Die Putten in Ainhofen halten nun gleichsam diesen geteilten Vorhang auf und ermöglichen einen Blick ins Allerheiligste, wo Maria mit dem Christuskind erscheint. Die Bedachungselge des Retabels mit den Posaunen gehören ebenso zum Personal dieses spektakulären Vorhangöffnens: sie haben das Signal dazu gegeben und nun die Posaunen abgesetzt.

Das Sichtbarwerden des Gnadenbildes wird theatralisch gesteigert durch zwei kulissenartig gestaffelte und sich nach hinten verjüngende Wolkenkreise, auf dem vorderen Wolkenkreis sind zwei Putten angebracht. Im zentralperspektivischer Fluchtlinienpunkt steht auf einem Sockel das Gnadenbild. Der Sockel wird im »Herabsinken vom Himmel« gehalten und das »Himmels Geschenk« präsentiert von zwei großen Engeln. Diese Engel, die an die üblichen Tabernakelengel erinnern, haben die wichtige Funktion, zwischen Tabernakel und dem Gna-

denbild optisch zu vermitteln und die Teile eng aneinander zu binden.²⁹ Die Skulptur wird gezeigt vor einem vergoldeten Strahlenkranz, der im goldenen Gegenlicht des rückwärtig einströmenden Lichtes verklärt wird. Das ovale Fenster hinter dem Hochaltar mit dem gelbgetönten Glas ist ein bewusst gewähltes römisches Motiv, das abgeleitet werden kann von Bernini (Kathedra Petri im Petersdom 1656–52) und der Lichtführung der Gebrüder Asam. Das Zitat Petersdom wurde in dieser Zeit häufig bewusst gewählt, um dadurch die Verbundenheit der jeweiligen Ortskirche mit Rom augenfällig zu zeigen. Wie im Petersdom wird im Ainhofener Kirchenraum gestalterisch ein optischer Mittelpunkt angezeigt, den der Betrachter als einen visionären Blick in den im göttlichen Licht überblendeten Bereich des Transzendenten erlebt. Die durch die Lichtflut verschwimmende undeutliche Bildsilhouette steigert zudem das Numinose des Gnadenbildes. Durch die Dramaturgisierung mittels der Lichtregie, durch die Entstofflichung der Figur, durch die Aufhebung der Realitäts Grenzen wird der Wert des Gnadenbildes für den Betrachter erhöht, was seine Ehrfurcht steigern soll. Das visualisierte Erleben von Göttlichem, Gnadenhaftem und Übersinnlichem war ein pastorales Anliegen der Zeit. Der Illusionismus versuchte die Sphäre des Wunders und die Epiphanie des Göttlichen wenigstens für einen kurzen Moment zu vermitteln.

Oberhalb des geöffneten Vorhangs wird im Auszug des Retabels ein Gott-Vater und Gott-Heiliger-Geist gezeigt. Aus der »himmlischen Sphäre« sinkt die Figurengruppe in den »irdischen Raum« herunter. Der Betrachter ergänzt die Auszugsfiguren sofort zu einer Trinitätsdarstellung durch Gott-Sohn, dargestellt durch das Christuskind (Gnadenbild) oder durch die Eucharistie (Tabernakel, Monstranz oder besonders beeindruckend bei der Elevation nach der Wandlung). Die dienenden Putti um Gott-Vater mit der Heilig-Geist-Taube angeln sich im Auftrag aus dem Auszugsbereich herunter und öffnen den Vorhang zum Erblicken des Gnadenhaften.

Seitlich der christologischen Mittelachse mit Altarmensa, Tabernakel, Altarkreuz, Christuskind, Gott-Vater und Gott-Heiliger Geist stehen die Altarfiguren mit Darstellungen der königlichen Märtyrerinnen Barbara und Dorothea (Nebenpatrone der Ainhofener Kirche). Sie können sowohl als Blutzeugen Christi die christologischen Aussagen des Programms ergänzen als auch mariologisch gedeutet werden und Maria als Königin der Heiligen, der Märtyrer und der Jungfrauen (Virgo inter virgines) kennzeichnen.³⁰

Das Ainhofener Retabel erweitert die bereits vorgestellten ikonographischen Aussagen durch seine architektonische Ausgestaltung. Der Auszug zeigt deutlich an, was das Retabel darstellen soll: ein aufgeschnittener Rundtempel mit Kuppel und Laterne, außen und innen umstellt von Säulen, frontal geschlossen mit einer Giebelfassade. Der Rundtempel steht damit gleichsam im Chor der Ainhofener Kirche und weist ihn als Ort der Gnadenvermittlung aus. Zudem ist das Retabel mit sechs tordierten Säulen als architektonische Würdezeichen bestückt. Sie zitieren antike Spiralsäulen in Alt-S. Peter in Rom, die man für Spolien aus dem Salomontempel hielt. Aufgenommen wurde das Motiv an Berninis Baldachin über dem Hochaltar in S. Peter und von da an häufig als Assoziation »Salomonischer Tempel« an Retabeln verwendet.

Trotz der aufwendigen Inszenierung des Gnadenbildes ist das eigentliche Zentrum des Hochaltars das Tabernakel, der Aufbewahrungsort der Eucharistie. Das zeigt schon die vollkommene Vergoldung des Tabernakels an, das Retabel aber durch die hieratisch weniger wertvolle Fassung durch Marmorierungen und Teilvergoldungen bzw. Versilberungen mit Lüster. Das Pro-

gramm des Hochaltars setzt nun ganz bewusst die Eucharistie (Realpräsenz) mit dem Gnadenbild der Madonna (Bildpräsenz) in Beziehung.

Die Madonna mit Kind trägt inhärent auch die Aussage, dass das Fleisch und Blut aus dem Leib Mariens das gleiche Fleisch und Blut ist, das der Gläubige in der Kommunion empfängt. Eine Maria Lactans mit dem säugenden Christuskind brachte diesen Bezug besonders stark zum Ausdruck. Bereits Petrus Damiani († 1072) hat die Verbindung zwischen der Inkarnation und der Eucharistie gesehen: »Denn denselben Leib Christi, den die seligste Jungfrau geboren hat, den sie in ihrem Schoß genährt, in Windeln gewickelt und mit mütterlicher Sorgfalt aufgezogen hat: diesen selben Leib, sage ich, und keinen andern nehmen wir jetzt auf dem heiligen Altar wahr.«³¹ In der barocken Fassung des Gnadenbildes war zwar die Lactans nicht mehr zu sehen, aber die enge räumliche Nähe des Tabernakels und des Gnadenbildes, ihr offensichtliche Bezugsnahme aufeinander, bringen auf einem anderen Weg als über die Lactans der theologische Vergleich Eucharistie – Leib des Herrn aus dem Fleisch Mariens zum Ausdruck. Durch eine parallelisierte Gestaltung wird der Gedanke sinnfällig gemacht: wir sehen auf der Tabernakeltür vor einer Strahlenglorie Kelch und Hostie (zeitweise kann in einer Strahlenmonstranz auch eine Hostie ausgesetzt sein) und darüber auf der Mittelachse ebenfalls in einer Strahlenglorie das Gnadenbild. Aber auch ein marianischer Titel aus der Lauretischen Litanei, bei der Maria als Goldenes Haus angerufen wird, setzt Maria mit dem »Goldenen Haus« des Tabernakels in Beziehung. Wie Maria Christus in ihrem Leib geborgen hat, so birgt das Tabernakel den Leib des Herrn.

Die Aussetzungsnische ist als Rundbau mit Kuppel und Laterne ausgebildet. Der Kuppelbau gilt in der barocken Ikonographie häufig als Symbol für die Ekklesia und setzt den Kirchenbau gleich mit der Gemeinde Christi, der Kirche. Die vier Evangelisten, die oft an den Trompen der barocken Kuppelräume auftauchen, finden sich in Ainhofen an den Seitenwangen des Ainhofener Tabernakels und weisen das Miniaturgebäude ebenfalls als Ekklesia aus.³² Das kleine Kirchengebäude muss als neuer Tempel verstanden werden, der den Jerusalemer Tempel übertrifft. Die tordierten Säulen weisen auf den salomonischen Tempel hin, noch deutlicher aber wird der alttestamentliche Bezug durch die Bundeslade an der Rückwand des Innenraums. Die Bundeslade im Tempel galt im Alten Testament als Ort des Wohnens und Thronens Gottes bei den Menschen und wurde in der barocken Ikonographie als Typus zum Wohnen und Thronen Gottes in der Ekklesia (Eucharistie im Tabernakel) verstanden. Ambivalent gibt es aber auch eine mariologische Ausdeutung des Tempels und der Bundeslade. Der Tempel mit seinem Allerheiligsten gilt als Symbol für Maria (in ihr war das Allerheiligste in der Schwangerschaft) und als »Du Bundeslade Gottes« wird Maria in der Lauretischen Litanei angerufen. Wie Gott im Tempel auf der Bundeslade erscheint und thront, so erscheint und thront Christus auf dem Schoß seiner Mutter. Das »Geheimnis« der Bundeslade im Alten Testament findet nun seine richtige »Enthüllung« in der Hindeutung auf das Tabernakel oder das Gnadenbild. Eine weitere mariologische und ekklesiologische Deutung des Tempels und der Bundeslade findet sich in der Apokalypse des Johannes (Lesung zum Fest Mariä Himmelfahrt Apk 11, 19ff.). In einer Vision wird der Tempel geöffnet und die Bundeslade sichtbar. Daraufhin erscheint die apokalyptische Frau, ein Zeichen für Mariä und für die Kirche. Das Gnadenbild deutet in seiner barocken, bekleideten Form mit dem Mond zu ihren Füßen auf diese apokalyptische Frau.

Als oberster Abschluss des Tabernakels befindet sich vor einem Strahlenkranz, in einer Wolkengloriole und in einem Dreieck das Auge Gottes, gemeint ist damit als Symbol die Vorausschau, der ewige Ratschluss Gottes.³³ Gott in seinem Ratschluss hat den Heilsplan vor ewigen Zeiten entworfen, dass sein Sohn aus Maria Fleisch annimmt und sich selbst als Opfer darbringt. Dies geschieht auch weiterhin in der Eucharistie. Die mariologische Deutung des Ratschlusses Gottes bezieht sich auf die Bewahrung Mariens von der Erbsünde und die Geburt Christi aus ihrem jungfräulichen Leib. Der mariologische Gedanke von der Auserwählung der Jungfrau Maria vor allen Zeiten findet seinen Abschluss in dem kleinen Ölbild über der Bundeslade mit der Darstellung der Auferstehung Mariens im Kreis der Apostel und ihrer Himmelfahrt. Der Heilsplan Gottes für Maria wird damit vollendet in der Verherrlichung der Gottesmutter. Ein überraschendes Capriccio des Tabernakels ist der Blick durch den leeren Bilderrahmen am Giebel der Aussetzungsnische, durch die Öffnung der Laterne über dem Kuppelraum hinweg auf das Bildchen Mariä Himmelfahrt, genau auf den zum Himmel getragenen Leib Mariens.

Würdigung

In der kunsthistorischen Forschung fand bisher die kleine, unscheinbare romanische Skulptur in der Wallfahrtskirche Ainhofen kaum Beachtung, zumal sie schwierig einzuordnen war. Die Figur zeigt aber eine erstaunliche theologische Bedeutungsdichte, die von den Augustinerchorherren des neugegründeten Reformklosters Indersdorf ausgeht. Die nahezu einmalige Darstellung als Maria Lactans in dieser Zeit macht die Figur zu einer besonderen Kostbarkeit, zudem ist sie das bislang älteste erhaltene Gnadenbild der Erzdiözese München und Freising. Die Figur übersteht spannenweise seine Gefährdung durch Erneuerungen (wie) durch ein Wunder und wird dann in einem spätbarocken Hochaltar als Gnadenbild präsentiert. Die Augustinerchorherren von Indersdorf als Auftragsgeber bestimmten das qualitätsvolle Programm des Hochaltars mit dem Tabernakel und dem Gnadenbild. Die in romanischer Zeit hochtheologische Maria Lactans, deren ikonographische Aussagen nicht mehr so aktuell waren, wurde im Sinne der zeitgenössischen Theologie der Augustinerchorherren umgestaltet und in einen neuen Gesamtzusammenhang zu dem barocken Hochaltarretabel und dem Tabernakel gebracht. Dabei gelang es pastoraltheologisch sinnvoll, die Mariologie eng an die Christologie zu binden und dabei die mariologische Verehrung der Wallfahrer auf die Eucharistie zu lenken.

Anmerkungen:

- ²² Den Preis des Retabels samt dem Tabernakel mit 546 fl. 20 kr. gibt Penzl Nr. 1084 an. Vgl. *Dorner*, Chronik, S. 238. Kistler, Bildhauer und Fassmaler sind nicht quellenmäßig überliefert. Das Ainhofener Retabel steht mit den fast zeitgleichen und ähnlichen Retabeln in Indersdorf in der Rosenkranz- und Annakapelle nur in einer stilgeschichtlichen Reihe, aber auf gleicher Qualitätsstufe.
- ²³ Innenrenovierungen fanden laut den Akten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1875, um 1942 und um 1979 statt. 1875 wurden die Chorfenster mit halbfigurigen Darstellungen verglast, am Hochaltar vermutlich das Antependium erneuert und das Retabel neu marmoriert. 1942 und 1979 sind die Marmorierungen freigelegt worden, wobei auch die barocken Lacke entfernt wurden. Als schwachen Ersatz für die hart glänzenden Barocklacke wurden zwei Schichten Schellack aufgebracht. Um die barocke Lichtführung wieder herzustellen wurden 1979 die figuralen Chorverglasungen entfernt und sollten damals den Stifterfamilien zurückgegeben werden.
- ²⁴ Die Veränderungen an der Madonna werden angezeigt durch eine Inschrift mit Bleistift am Strahlenkranz im Hauptgeschoss des Retabels und durch die Votivtafeln, die nach dem 2. Weltkrieg die romanische Figur abbilden. Eine historische Aufnahme vom Februar 1942 zeigt noch den ursprünglichen barocken Zusammenhang mit der bekleideten Gnadenfigur und den noch nicht nach vorne gerückten Tabernakel.
- ²⁵ Polimentvergoldungen und lüstrierte Polimentversilberungen.
- ²⁶ Die Felderung ist abnehmbar, dahinter aber keine Reliquienkammern, sondern je ein ungefasstes Muschelornament. Da die Ornamente nicht vergoldet sind, waren sie wohl nie zu sehen.

²⁷ Zumindest die Geistlichen von Indersdorf wussten, dass es sich um eine Maria Lactans handelt. So schrieb Penzl Nr. 1081 bzw. in der Übersetzung Morhart: »In der Kirche von Ainhofen wird ein sehr altes Standbild der allerseiligsten Jungfrau Maria verehrt, das von ungeschickter Hand aus Holz geschnitzt ist. Mit der linken Hand hält sie das göttliche Kind, das aus der jungfräulichen Mutterbrust Milch saugt, was man aber, da sie bekleidet ist, nicht sieht, sondern vorher wissen muß.« Ed. *Dorner*, Chronik, S. 212.

²⁸ Gottesmutter = göttliche und menschliche Natur Christi, Jungfrau = Sündenlosigkeit Christi, Himmelskönigin = Christus als Weltenherrscher und das Reich Gottes begründend auf Erden usw.

²⁹ Hier zeigt sich besonders störend das nach vorne Rücken des Tabernakels. Die beiden Engel knien nicht mehr direkt am Tabernakel und versinken optisch nach unten.

³⁰ Das bereits erwähnte Foto von 1942 zeigt die beiden Figuren in einer anderen Reihung, links Dorothea, rechts Barbara. Damit schauen die Figuren nach außen zum Betrachter. Die Figuren wurden nach 1942 nach innen gerichtet aufgestellt.

³¹ Petrus Damiani, Sermo 45, in: ML 144, 743 B.

³² Kaum sichtbar an der Kuppelschale außen befinden sich in Nischen kleine

Heiligenfiguren: rechts Johannes von Nepomuk mit Chorhemd, Mozetta, Birett und Handkreuz, links Antonius von Padua in einer nur in der Augustinerikonographie vorkommenden Ausformung mit Chorhemd und Christkind. Bevor er Franziskaner wurde, war der Heilige 1212–1220 Augustinerchorherr in Coimbra [vgl. Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. 5 (1973), Sp. 220]. In der Kunsttopographie der Erzdiözese München und Freiburg schlägt Stefan Nadler für Ainhofen unter Vorbehalt Kajetan von Thiene (Weihnachtsvision) vor. Damit müsste aber der hl. Kajetan im Ordensgewand der Theatiner mit dem Christkind erscheinen (also ohne Chorhemd). Die beiden volkstümlichen Heiligen sind nur als Ergänzung des ekklesiologischen Gedankens an der Miniaturkirche angebracht.

³³ Eine Wolke zeigt allgemein in der christlichen Ikonographie die Nähe Gottes an (frühchristlich auch mit der Hand Gottes) und ist als Art himmlischer Schleier zu verstehen, der die Gegenwart Gottes dem menschlichen Auge verhüllt. Nach Lev 16,2 oder Num 11,25 erschien über der Bundeslade zuweilen der Herr in einer Wolke.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Dieter Gerhard Morsch, Ringseisstraße 4, 80337 München

Veranstaltungskalender 2010

Altomünster

21. Februar bis 11. April: *Klaus Eberlein* – Ausstellung im Museumsforum

In Zusammenarbeit mit dem Museumsverein Dachau

19. März, 19.30 Uhr: Literaturabend im Museum (in Zusammenarbeit mit der VHS): *Literarisches Kabarett*

16. April, 19.30 Uhr: Literaturabend im Museum (in Zusammenarbeit mit der VHS): *Rettet die deutsche Sprache!*

17. April, 14 Uhr: Ortsführung (in Zusammenarbeit mit der VHS): *Altomünsters Untervelt: Keller, Gräfte und finstere Gänge*

Treffpunkt: Marktbrunnen

25. April bis 27. Juni: *Photographien von Artho Wittemann* – Ausstellung im Museumsforum

8. Mai, 14 Uhr: Ortsführung (in Zusammenarbeit mit der VHS): *Denkmäler der Geschichte und des Todes*

Treffpunkt: Marktbrunnen

Dachau

13. März, 18 Uhr: *Dresdner Künstler auf der Kurischen Nehrung. Ein heiter-ernster Ausflug nach Nidden von Max Pechstein bis Georg Gelbke und Rudolf Birnstenge*

Diavortrag von Andreas Albert in der Gemäldegalerie

Bis 14. März: *Nidden. Die Künstlerkolonie auf der Kurischen Nehrung* – Ausstellung in der Gemäldegalerie

Bis 18. April: »Da ich ein Kind war ...« *Vom Kind-Sein in vergangenen Zeiten*. 1. Teil der Ausstellungsreihe »Die vier Lebensalter« – Ausstellung im Bezirksmuseum

23. April bis 6. Juni: *Wolfgang Sand* – Ausstellung in der Neuen Galerie

Ab 13. Mai: *Der württembergische Landschaftsmaler Georg Jaus (1867–1922)* – Ausstellung in der Gemäldegalerie

18. Juni bis 31. Juli: *Inge Gutbrod* – Ausstellung in der Neuen Galerie

Freising

Bis 11. April: *Der Altar von Rabenden*. Restaurierung 2009 – Ausstellung im Diözesanmuseum

April/Mai: *Seltene Andachtsbildchen der Sammlung Seibold* – Ausstellung im Diözesanmuseum

Fürstenfeldbruck

Bis 5. April: *Albert Bunge und die Metallkunst der 1920er bis 1950er Jahre* – Ausstellung im Stadtmuseum

Ab 22. April: *Hans Ritter von Petersen (1850–1940). Ein Marinemaler in Bayern* – Ausstellung im Stadtmuseum

Ismaning

5. März bis 2. Mai: »Update«. 11 Künstlerinnen – 11 Jahre später – Ausstellung im Kallmann-Museum

7. Mai bis 11. Juli: *Jochen Sendler. Arbeiten aus dem Holz* – Ausstellung im Kallmann-Museum

Jexhof

Ab Mai: *Braunes Land und tausendjähriges Reich*. Nationalsozialismus im Brucker Umland – Ausstellung im Bauernhofmuseum

Landsberied

5. Mai, 19 Uhr: »Hereinspaziert!« *Die Geschichte vom kleinen Philipp Kuhn* – Vortrag von Toni Drexler in der Dorfwirtschaft (Hist. Verein FFB)

Alle Angaben ohne Gewähr

Hinweise auf Ausstellungen und Veranstaltungen bitte an Dr. Lothar Altmann, Landsberger Str. 84, 82205 Gilching, E-Mail: Redaktionsbuero.Dr.Altmann@online.de

Passion von Pater Ferdinand Rosner

Oberammergau 1750 – Asamsaal Freising 2010

Wie für Oberammergau ist auch für Freising das Jahr 2010 Passionsspieljahr. In der Fastenzeit kommt die berühmte barocke Passion zur Aufführung, die der Ettaler Benediktinerpater Ferdinand Rosner für Oberammergau 1750 schrieb, die dort seit dem frühen 19. Jahrhundert aber nicht mehr gespielt wird.

Der Lebensweg des Autors ist mit Freising eng verbunden. Rosner wirkte über viele Jahre als Professor in Freising an der bischöflichen Hochschule (dem heutigen Asamgebäude). In diesem Zusammenhang schrieb er auch Theaterstücke für die Bühne der damaligen Hochschulaula, den heutigen Asamsaal. In diesem prächtigen barocken Rahmen wird die Rosner-Passion 2010 aufgeführt und damit auch barockes Benediktinertheater am passenden Ort wiederbelebt.

Das Stück wird von der Projektgruppe »RosnerPassion 2010« auf die Bühne gebracht, die aus Mitgliedern verschiedener Freisinger Laienspielgruppen besteht. Regie führt Diethart Lehrmann, der dieses bedeutende Zeugnis bayerischer Barockliteratur bereits in den Jahren 1998 und 2000 mit großem Erfolg für den Freisinger Asamsaal anspruchsvoll und zeitgemäß inszenierte.