

## »... die Principal-Closter-Kirchen herlich gezieret ...«

Die hochbarocke Kirchengestaltung in der Stiftskirche Indersdorf unter Propst Georg II. Riezinger (1704–1721) (1. Teil)

Von Dieter Gerhard Morsch

»Unsere Kirche dankt ihren Glanz, in dem sie heute hervorragt, größtenteils Propst Georg. Er hat sieben Altäre errichtet: [...] wie man sie in der Kirche von Gold überzogen sieht, und er hat die meisten ihrer Bilder zu einem erheblichen Preis gekauft.«

### *Penzl-Chronik als Quelle*

So schrieb der Indersdorfer Augustinerchorherr Georg Penzl (1697–1748) in seiner lateinisch verfassten Klosterchronik über Propst Georg II. Riezinger und dessen Verdienste um die Kirchengestaltung.<sup>1</sup> Penzl ist besonders interessant, weil er seine Niederschrift 1745 abschloss noch vor der großen Rokoko-umgestaltung ab 1755 unter Propst Gelasius Morhart (1748 bis 1768), also die Riezinger-Ausstattung noch unverändert kannte. In der ehemaligen Klosterkirche finden wir noch heute diese sieben unter Propst Georg II. Riezinger entstandenen Retabel (Altaraufsatz). Gemeint sind das auf dem Hochaltar, zwei an den Seitenschiffen und vier an den Pfeilern zwischen Mittelschiff und den Seitenschiffen. Das (achte und neunte) Retabel in der angebauten Anna- beziehungsweise Rosenkranzkapelle, so bemerkt Penzl ausdrücklich, sind erst unter dem nachfolgenden Propst entstanden.<sup>2</sup> Damit hätten wir in der Kirche ein siebenteiliges, zeitgleich entstandenes Ausstattungsensemble erhalten. Die sechs Retabel in den Kirchenschiffen wurden allerdings, vor allem im Rokoko, in Teilen verändert, sodass das Hochaltarretabel für die Kunsthistoriker als altertümlicher Solitär innerhalb der Rokokoausstattung herausragt. Dieses Hochaltarretabel wurde bislang stets um 1690 datiert, also nicht in die Amtszeit Georg II. Riezinger, sondern in die Zeit des Vorgängers Propst Georg I. Mall (1673–1693). Die hier anfangs verwendete Quelle aus der Penzl-Chronik, die als Auftraggeber für den Hochaltar Georg II. Riezinger nennt, blieb deswegen solange für die Datierung der Ausstattung unter Riezinger ungenutzt, da die Handschrift lange unbeachtet in der Bayerischen Staatsbibliothek lag. Erst anlässlich der Ausstellung »Das Augustinerchorherrenstift Indersdorf« im Jahre 2000 wurde die Handschrift »wiederentdeckt«.<sup>3</sup>

### *Leichenpredigt als Quelle*

Nun ist die Nachricht in der Penzl-Chronik über die sieben Altäre aber nicht so eindeutig, wie zu wünschen wäre, da nicht die einzelnen Altartitel aufgezählt werden, die Penzl meint. Eine Bestätigung findet sich aber in einer 1732 gedruckten Quelle, der Leichenpredigt unseres Georg II. Riezinger, die anlässlich seines Requiems am 30. Tag nach seinem Tod durch den Scheyerner Abt Benedikt in der Indersdorfer Klosterkirche gehalten wurde. Propst Georg II. war während eines Besuches in Scheyern an einem Schlaganfall verstorben, der befreundete Benediktinerabt von Scheyern überführte ihn nach Indersdorf und hielt die Requiem. In der Trauerrede am 13. November 1721 zählt der Abt auf der Indersdorfer Kanzel der Trauergemeinde die unmittelbar in der Klosterkirche sichtbaren Verdienste des Verstorbenen auf: die Kirchenkuppel (gemeint ist damit der neue Chor mit dem Klostergewölbe), das neue Hochaltarretabel, die Reliquienschreine mit den aus Rom kommenden Martyrern Julii und Innocentii, die sechs Nebenaltäre und die Kanzel: »Nun / Vielgeliebte / erhebet eure Augen / und sehet in die Höche dieser schönen Kirchen=Kupel / schauet in die Länge und Breite / und betrachtet / ob nit unserm in

GOTT ruhenden Herrn Praelaten die Lieb / Ehr / und Glori Gottes vor all anderen im Herzen tieff eingeflößet war? Sehet den funckl=neu außgearbeiteten mit Silber und Gold reichlich bekleideten / wohl prächtig herauß=gezierten Hoch=Altar: Considerieret auf deren Seiten zwey lebendige sehr kostbar herauß geschmuckte Gottes=Tempel / nemlich die zwey heilige Leiber der heiligen Martyrer Julii und Innocentii: Betrachtet die von künstlicher Schreiner= und Bildhauer Arbeit / und noch fürtrefflicheren Mahler=Pemsel hervor=strahlende Neben=Altär: Schauet an die Canzl / allwo ich Unwürdiger dises verkünde: Seynd das nit lauter= und laut=schreyende Zungen / so da verkünden die Ehr / Glori / und Majestät Gottes in seinem Pallast? Seynd sie nit augenscheinliche Proben / und Zeugnissen deß in Gott seelig verschidenen Herrn Praelatens allhier / und bis an seinem letsten Athem brinnenden Eyfers für die Ehr Gottes? Heisset das nicht: Zelus domus tuae comedit me: Der Eyfer deines Hauses / O Gott / hat mich gantz aufgeessen / und verzehret?« Später weist Abt Benedikt nochmals auf die Verdienste in der Klosterkirche hin und erweitert sie um Bemühungen um die dem Kloster inkorporierte Kirchen: Der Propst habe aber »nit allein / wie schon gemelt / die Principal-Closter-Kirchen herlich gezieret / sondern auch das incorporierte Gotts-Hauß S. Johannis Baptistae in Häreszell auß dem Grund mit grossen Spesen erhoben / und die unserer Benedictinerin der heiligen Ottiliae eingeweichte Fial-Kirchen zu Straßbach recht annehmlich herauß geschmucket.«<sup>4</sup>

Als weiterer Hinweis zum Hochaltar kann nochmals eine kleine Nachricht dienen. Über Riezingers Nachfolger Aquilin Noder (1721–1728) berichtet Penzl: »Als Propst besorgte er bald, was am Hochaltar noch fehlte: / den Altar selbst hat sein Vorgänger aufstellen lassen: / nämlich den Tabernakel, den er schnitzen ließ.«<sup>5</sup> Der Chor Neubau, die sieben Retabel der Kirchenschiffe und die Kanzel können zwar mit der Leichenpredigt in die Regierungszeit des Propstes Georg II. Riezinger eingeordnet werden, aber zunächst nur grob zwischen seiner Wahl am 9. 6. 1704 und seinem Todestag am 15. 10. 1721.<sup>6</sup> Eine Präzisierung der Datierung wird nach der Beurteilung der kunsthistorischen Literatur vorgenommen.

### *Fehldatierungen*

Die Gesamtausstattung unter Georg II. Riezinger wurde in der kunstgeschichtlichen Literatur wenig oder gar nicht beachtet, das Hauptinteresse galt stets dem imposanten Hochaltarretabel.

Bereits 1895 wurde von Gustav von Bezold und Berthold Riehl in der Reihe der Kunstdenkmale des Königreiches Bayern der Indersdorfer Hochaltar und die Kanzel in die Regierungszeit von Propst Georg I. Mall (1673–1693) falsch eingeordnet, die Seitenaltäre in den Kirchenschiffen sogar völlig falsch 1755. Die beiden Verfasser teilen dann noch mit, dass das Hochaltarbild Mariä Himmelfahrt von Andreas Wolff stammt und 1691 entstand.<sup>7</sup> 1905 hat Richard Hoffmann in seinem Standardwerk über den Altarbau im Erzbistum München und Freising das Indersdorfer Hochaltarretabel ebenfalls in die Regierungszeit von Georg I. Mall gesetzt und schreibt: »Nach der Datierung des Altarblattes zu schließen, welches der Münchener Hofmaler Andreas Wolf 1691 geschaffen hat, mag wohl die Struktur

des Hochbaues um dieselbe Zeit errichtet worden sein.<sup>8</sup> Er setzt damit Altarbild und Retabel zeitgleich, eine fragwürdige Datierungsmethode, da ein Altarbild in einem älteren Retabel zunächst eingesetzt sein konnte, der dann einem späteren Retabel weichen musste und häufig Altarblätter übernommen wurden. Hoffmann bemerkt wegen des schmalen, das Kirchenschiff überragenden Chorbaus die ungewöhnlich schlanke Proportionierung des Retabels, die für diese Zeit erstaunliche Grundrissform mit freigestellten Säulen, die »durch ein im Viertelkreis oval laufendes Gebälk mit dem rückwärtigen Bau der Umrahmung der Altarblätter« verbunden werden, den abwechslungsreichen Formenreichtum der Architekturglieder, besonders die »sonst in der Altararchitektur des Erzbistums nie mehr wiederkehrende Form« der sich nach unten verjüngenden Pfeiler, die »eine spezielle Erfindung des Altarbauers zu sein scheinen« und findet interessant, »daß hier unseres Wissens zum erstenmale eine Schweifung der Säulenkämpfer zu bemerken ist.« Nachdem er auf die Figuren, die ihn »erinnern an die Art des Münchener Hofbildhauers Andreas Faistenberger«, und die Fassung eingegangen ist, schließt er, wenig weiterführend, mit einem Vergleich zum Hochaltar der Münchener Jesuitenkirche St. Michael. Mit seiner falschen und zu frühen Datierung um 1690 wird schließlich das Indersdorfer Retabel zu einem »Typus« in der bayerischen Altarhaukunst.<sup>9</sup> Obwohl Hoffmann selbst einige Kriterien nennt, die eine frühe Datierung um 1690 ausschließen, zum Beispiel die Raumhaltigkeit des Retabels, die sich von der flachen, frontalen Form verabschiedet hat, oder das Hochziehen von Gebälkteilen anstatt eines waagrecht verlaufenden, hinterfragt er seine Datierung nicht. Da der enge, hohe Chor neubau in Indersdorf die Errichtung eines sehr schmalen und hohen Retabels motivierte, wurde der Neubau des Chors anstelle der engen, romanischen Apsis auch um 1690 (falsch) datiert.<sup>10</sup> Die Datierung von Chor neubau und Retabel um 1690 wurde seit Hoffmann in der kunstgeschichtlichen Literatur tradiert. Bei Interpretationen der Hochaltarbilder und der Skulpturen musste es in der einschlägigen Literatur mit dieser Fehlдатierung des Retabels zu Irritationen kommen. 1988 hat Kuno Schlichtenmaier in seiner Dissertation über Johann Andreas Wolff auf eine Stelle in der deutschen Klosterchronik des Propstes Gelasius Morhart aufmerksam gemacht und das Desiderat, das Retabel nur über das Altarbild zu datieren, scheinbar ein Ende bereitet. Propst Georg I. Mall aus Tödenriedt (Lkr. Aichach-Friedberg) habe in seiner Regierungszeit 1673 bis 1693 »die Kirchen mit 2 neuen Altären samt vortrefflicher Altar-Blättern« ausgestattet.<sup>11</sup> Die Nachricht spricht dabei ausdrücklich von zwei Retabel und zwei Altarbildern. Schlichtenmaier ordnet dabei zu Recht diese Nachricht den Bildern im Chor und in der Annakapelle zu.<sup>12</sup> Obwohl die Arbeit sich eigentlich mit dem Maler Wolff beschäftigt, bearbeitet Schlichtenmaier auch die Retabel im Chor und in der Annakapelle. Der uns hier interessierende Hochaltar mit dem dazugehörigen Wolffbildern sei nach Schlichtenmaier in »unveränderter Form« seit 1691 erhalten.<sup>13</sup> Damit verbindet er die Nachricht über Georg Mall irrtümlich mit dem bestehenden Altaraufbau. Er bedenkt dabei nicht, wie dünn die Quelle in Hinsicht auf die Altarretabel ist. Wie sich durch die anderen Quellen oben gezeigt hat, bezieht sich die Quelle bei Morhart auf ein älteres Hochaltarretabel und nicht auf das jetzige. Bedauerlicherweise hat Guido Reuter in seinem sonst so fundierten Buch über die barocken Hochaltäre von 2002 diese falsche Datierung des Indersdorfer Retabels übernommen. Wie Hoffmann sieht er in seiner Genese des Altarbaus die »aufschließende Grundform« in Indersdorf. Er würdigt »die historische Bedeutung der Indersdorfer Anlage, die als erste



Propst Georgius Riezinger (1704–1721), Ölporträt, 18. Jh.

Foto: Autor

innerhalb der Geschichte des Altarhaus in Bayern und Schwaben einen halbierten rund umschließenden Grundriß besitzt.« Er sieht »gegen 1690 (...) mit dem Hochaltar der Augustinerchorherren-Stiftskirche in Indersdorf wohl das erste Beispiel dieses Altartyps in Bayern.«<sup>14</sup> Mit der in diesem Beitrag vorgenommenen Neudatierung des Indersdorfer Chorretabels muss die Suche nach dem ersten Beispiel dieses Altartyps wohl wieder aufgenommen werden. Mit der korrekten Datierung in die spätere Regierungszeit von Propst Riezinger findet das Indersdorfer Retabel in der Entstehungsabfolge des Altarbaus nun seinen richtigen Platz. Das Retabel ist also nicht Vorreiter, aber durchaus auf der Höhe der Kunstentwicklung um 1715/20.

#### Die Kirchengestaltung vor 1704

Über die Ausstattung der Klosterkirche nach dem Dreißigjährigen Krieg erfahren wir wenig. Immerhin weiß man aus einer Rechnung von 1665, dass zwölf große Leinwandbilder an den Hochschiffwänden von Kaspar Engelschalk hingen, die das Ordensleben thematisierten.<sup>15</sup> Später mussten sie den Rokokofresken weichen. Über ein Vorgängerretabel des heutigen Hochaltaraufbaus erfahren wir, dass 1665/68 der Bildhauer Christoph König 26 fl. für einen heiligen Augustinus und einen heiligen Joseph ausgezahlt wurden.<sup>16</sup> 1668 erhält für die Fassung des Hochaltars und die Vergoldung dieser beiden Skulpturen der Dachauer Maler Thomas Holzmaier 30 fl.<sup>17</sup> Ein anderer Fassmaler, Wolfgang Prandtstetter, bekommt 1670 für Fassung und Vergoldung einer heiligen Dreifaltigkeit und einer Maria am Hochaltar ebenfalls 30 fl.<sup>18</sup> Vermutlich war eine Marienkrönung im Hauptgeschoss dargestellt. In der Regierungszeit von Propst Georg I. Mall (1673–1693) wurde das Hochaltarretabel verändert. 1691 lieferte Andreas Wolff seine beiden Bilder für das Hauptgeschoss und den Auszug. Im gleichen Jahr fasste Johann Hörmann den Hochaltar und die Kanzel.<sup>19</sup> Dabei könnte der Umbau des älteren (um 1665/68 entstandenen) Retabels für die Präsentation der neuen Altarbilder von Andreas Wolff stattgefunden haben. Selbstverständlich könnte auch ein neues Retabel für die Wolffbil-

der entstanden sein. Das umgebaute oder neue Retabel mit den Wolffbildern entsprach dabei noch in seinen Maßen der romanischen Apsis. Dieses Retabel war nach dem Neubau des Chorraumes um 1700 viel zu niedrig und wurde, wie oben die Quellen aufzeigen, in der Regierungszeit von Propst Georg II. Riezinger ersetzt. Unter Propst Mall fanden auch bauliche Veränderungen am Choreingang statt. Dort wurde ein Kreuzaltar abgebrochen und an dieser Stelle eine Propstegruf angelegt. Im Zuge der Baumaßnahmen wurde die Kirche mit weißen Steinplatten gepflastert und ein neues Chorgestühl aufgestellt.<sup>20</sup> Ein Gitter schloss den Chor ab.<sup>21</sup>

#### *Beschreibung des Hochaltaraufbaus*

Die gemauerte Mensa trägt heute eine dicke Altarplatte, eine unschöne Erneuerung vermutlich aus den 1980er Jahren. Das neobarocke Tabernakel, eine Arbeit der Münchener Werkstätte Joseph Elsner um 1900, die auch das Antependium erneuerte, ruht auf einem gemauerten Hohlraum hinter dem Altar auf. Das Retabel steht dagegen an keiner Stelle auf dem Altar, der somit umgehbar ist. In der kunstgeschichtlichen Literatur wurde immer die schlanke Proportionierung des Retabels betont, entsprechend dem schmalen Chor, der sich an das romanische Breitenmaß des Mittelschiffs hält, beziehungsweise dem extremen Höhenmaß des barocken Choranbaus, der die Mittelschiffhöhe weit übersteigt. Um von Anfang an eine große Höhe am Retabel zu gewinnen, wurde eine hohe, doppelte Sockelzone verwendet. Als Gestaltungsmittel der ersten Sockelzone scheinen Seitenabschränkungen mit Durchgängen an das Retabel heran- beziehungsweise davorgeschoben. Versehen mit Konsolen bilden sich Podeste beziehungsweise eine untere Bühne aus für vier Altarfiguren und die Standfläche des Retabelaufbaus. Diese Bühne war, da zunächst kein Tabernakel unter Riezinger aufgestellt war, gut zu sehen, ebenso die Konsolen der oberen Figuren und die Zone unter dem Bild. Diese unteren Partien, die heute durch das überdimensionierte neobarocke Tabernakel verdeckt werden, sind marmoriert beziehungsweise die Ornamente vergoldet. Es folgt eine zweite Sockelzone mit Säulen- und Pfeilerpedestalen (auch eine kleine Zungenmauer zu den Fenstern hin) beziehungsweise Konsolen für zwei weitere Altarfiguren. Hier ist eine zweite, obere Bühne ausgebildet, auf deren Ebene sich nicht nur die Säulen beziehungsweise Pfeiler erheben, sondern auch die oberen Altarfiguren stehen und der Bilderrahmen des großen Altarbildes aufsitzt. Dieser »doppelte Bühnenaltar« ermöglicht erst die ungewöhnliche hohe Anzahl von sechs Altarfiguren, die mit dem Altarbild mehr oder weniger kommunizieren.

Das Altarbild wird gerahmt von je zwei dunkelgrün lüstrierten Säulen, denen an den Chorseitenwänden je eine gleichgefaste Säule zugeordnet ist. Verbunden sind diese grünen Säulen durch einen Viertelkreis, gut zu sehen an dem gebogenen Architrav und dem reichgegliederten Gebälk. Nach einer starken Umknickung folgt auf die äußere glatte Säule als Sonderform je ein Hermenpfeiler, der sich aus einem Postament mit Voluten entwickelt, sich dann obeliskentartig nach oben verbreitert, dabei fünfmal quergeteilt ist und Rosettenschmuck aufweist. Die raffinierte Form erinnert am ehesten an Pfeiler in manieristischen italienischen Gartenarchitekturen. Umstellt ist dieser Hermenpfeiler von zwei tordierten Säulen. Damit stehen in Achse eine glatte Säule, der Hermenpfeiler und eine gedrehte Säule. Die zweite gedrehte Säule steht in Querachse zum Pfeiler nach innen gerückt und kann in Frontalansicht nicht gesehen werden, erschließt sich dann aber bei einer Seitenansicht. Die reichen, immerhin 12 Kompositkapitelle des Hauptgeschosses sind mit Engelsköpfen ausgezeichnet.

Insgesamt ist mit der reich ausgestaffierten Retabelarchitektur des Hauptgeschosses eine vorne geöffnete Kolonnade wie am Petersplatz in Rom zitiert, die für die Zwecke eines Retabels zusammengeschoben und »deformiert« wird. Gemeint ist aber kein simpler umlaufender Säulenkranz, sondern eine aufwendigere Form. Als statische Elemente sind zunächst Pfeiler aufgerichtet, zu den seitlichen Durchblicken sind glatte Säulen unter den Architrav eingestellt. Jeweils neben dem Altarbild sehen wir zwei glatte Säulen, der eigentlich dazugehörige Pfeiler dazwischen scheint zu fehlen. Bei genauem Hinsehen ist er zu einem Brett zwischen den Säulen geschrumpft. Beim Ablesen der aufstrebenden Retabelarchitektur helfen dann aber die Gebälkteile über dem Kämpfer (Architrav, Gesims und Abschlussprofil). Das Gebälk zeichnet nicht nur die Grundrissform der Altaranlage nach, sondern zeigt auch durch Verkröpfungen die darunterliegenden Architekturglieder an. Das Brett zwischen den glatten Säulen lässt zunächst nur die Kante des Pfeilers erahnen, darüber bildet sich am Architrav nur ein kleiner Sporn als Abdeckung aus, der aber zu einem gewaltig vorspringenden Sporn anschwillt, je weiter die Gebälkteile vorspringen. Die jeweils vorderen Pfeiler sind dagegen voll als Hermenpfeiler ausgebildet und stehen am Eingang der geöffneten Kolonnade, der durch das Würdesymbol der tordierten Säulen zusätzlich bereichert wird. Der Betrachter blickt damit durch die Kolonnade, einem Atrium gleich, auf das Heilsereignis im Altarbild.

Das Gebälk über dem Altarbild ist interessant. Der Stiltendenz folgend, die Hauptgeschoss und Auszug nicht mehr durch ein durchlaufendes Gebälk stark voneinander in Geschosse trennt, wird der Architrav nicht über die Mitte gezogen (fällt aus), nur Gesims und Abschlussprofil werden durchgeführt und nach oben gebogt. Dabei wird das Ausladende des Abschlussgesimses unterdrückt, eine dadurch verursachte Zäsur unterlassen. Die Rahmung des Altarbildes scheint diese Biegung des Gesimses und des Abschlussgesimses zu motivieren. Zum Hauptgeschoss gehören noch zwei große Auszugsengel über dem Gebälk und zwei eine Krone haltenden Putten in der Mittelachse.

Der Auszug wiederholt die Architektur des Hauptgeschosses, variiert und bereichert dabei die Aufstellung von Pfeilern und Säulen. Zwischen der rahmenden glatten Säule neben dem Auszugsbild erscheint nun der Pfeiler, der im Hauptgeschoss darunter nur durch seine Kante erahnt werden konnte. Vor diesen nun ausgebildeten Pfeiler im Auszug wird zusätzlich eine tordierte Säule gestellt. Es folgt im Grundriss wieder ein Segment einer gerundeten Kolonnade. Die ganz außen erscheinende glatte Säule dient wieder als Scharnier zur starken Einknickung zu dem Hermenpfeiler, der nun nur von einer tordierten Säule, nach innen nun aber mit einer glatten (anstatt gedrehten) Säule umstellt wird. Selbst die niedrige Zungenmauer vor dem Hermenpfeiler wird als bekanntes Motiv vom Hauptgeschoss im Auszug wiederholt. Über dem Durchblick sitzen und stehen je Seite zwei Putten. Über den Außensäulen wird das ganze Gebälk nach oben schwach gebogt. Eine Gloriole mit dem Auge Gottes, Gewölk, Strahlen, vier Putten und acht Puttenköpfen sitzt auf. Während bisher die Architektur als Kolonnade ohne eine Überdachung in den Kirchenraum gestellt wurde, wird nun ein Ziborium zitiert mit Spangen, die einen profilierten Reif stützen. Auf dessen vorderer Kante stehen ein Sockel mit drei riesigen Engelsköpfen und darauf eine skulpturale Dreiergruppe, überragt von einer Gloriole mit Marienmonogramm.

#### *Rechnungen zum Hochaltarretabel*

Die Datierung des Hochaltarretabels kann durch ein vor-

handenes Rechnungsbuch des Klosters Indersdorf von 1717 bis 1721 auf die letzten Jahre der Regierungszeit von Propst Georg II. Riezinger präzisiert werden. Der Kistler ist leider nicht eindeutig überliefert.<sup>22</sup> Eine zweite Rechnung datiert die Fertigstellung des Chorretabels 1721 durch die Fassung von Franz Deschler aus Schleißheim für 1268 fl. 26 kr.<sup>23</sup> Damit erhalten wir erstmals eine genauere Datierung des Retabels, der die Entstehung auf die letzten Regierungsjahre des Propstes Georg II. Riezinger einschränkt, der 1721 im Oktober stirbt. Franz Deschler erhielt ein Jahr zuvor für »6 geschnittene Bilder mit fein //golt und Silber planiert und mit Lasur= // farhen gefaßt« 75 fl.<sup>24</sup> Damit könnte die Fassung der sechs großen Altarfiguren gemeint sein, die allerdings heute keine lüstrierten Silberfassungen mehr aufweisen, sondern seit einer Ablaugeaktion um 1900 im Zuge der Aufstellung des neobarocken Tabernakels nur noch Inkarnatsfassungen und Polimentvergoldungen. Das in der Quelle genannte Fassungssystem findet sich aber vergleichbar an zwei Figuren am Choreingang, einer Immaculata und einem Joseph beziehungsweise einer Mater Dolorosa in einer Nische des hinteren südlichen Pfeilers. Damit hätten alle Großfiguren des Kirchenraumes dasselbe Fassungssystem besessen.<sup>25</sup> Der geringe Preis von 75 Gulden für die sechs großen Figuren erklärt sich vermutlich daraus, dass nur ein Abschlag ausgezahlt wurde, die große Restsumme wurde erst nach Fertigstellung des Retabels ein Jahr später im Rechnungsbuch vermerkt. Am Retabel scheinen die Pinselmarmorierungen von 1721 weitgehend original zu sein, auch wenn die hart glänzenden Lacke fehlen. Der Fassmaler Franz Deschler zeigt noch im Gegensatz zum Rokoko ziemlich »naturnahe« Marmorierungen in Grau, Blau-Grün und Hellrot, darauf sind reichlich weißliche Sprenkelungen aufgebracht. Das Farbsystem erleichtert das Ablesen der einzelnen Architekturglieder. Die lüstrierten Säulen sind vermutlich Neufassungen von der Kirchenrenovierung um 1980 anstatt verschwärzter (blauer) Säulenschäfte. Die Vergoldungen sind augenscheinlich weitgehend erneuert, vermutlich um 1900 und 1980.

#### Die Altarbilder von Johann Andreas Wolff

Durch die Signatur auf dem Hochaltarbild, dort steht auf dem Sarkophagdeckel »Andre Wolff Invenit Anno 1691«, war stets eindeutig das Altarblatt Johann Andreas Wolff zugewiesen und auf 1691 datiert. Georg Penzl berichtete zudem 1745, dass unter Georg Mall nicht nur der Hochaltar, sondern auch der Annaaltar ein Bild von Wolff erhielt.<sup>26</sup> Damit bringt die Penzl-Quelle die lange gefehlte schriftliche Bestätigung, dass Andreas Wolff auch das Annabild in der Indersdorfer Klosterkirche geschaffen hat. Eingehend hat Ludwig Waagen, von dem eine Wolff-Monografie stammt, sich 1932 mit den beiden Hochaltarbildern (Hauptgeschoss Krönung Mariens/Auszug Gottvater) beschäftigt und die Signatur mit Datierung festgehalten. Er wies zwei erhaltene Skizzen den beiden Altarbildern im Chorretabel zu.<sup>27</sup> Kuno Schlichtenmaier, der eine weitere Wolff-Monografie verfasste, hat 1988 nur die Entwurfskizze mit Gottvater für Indersdorf noch gelten lassen.<sup>28</sup> Er stellt als Unterschied fest, dass die Zeichnung als Entwurf für ein zwiebelförmiges Gottvaterbild gedacht war, wie die Einfassungslinie zeigt. Abweichend davon wurde das bereits fertiggestellte Auszugsgemälde in Indersdorf durch angestückte Leinwand vergrößert. Schlichtenmaier folgert daraus: »Im Verlauf der Bauarbeiten am Hochaltar in Indersdorf muss es zu einer Planungsänderung gekommen sein. Als Folge wurden an das ursprüngliche, zwiebelförmig gerahmte Auszugsgemälde oben und unten Leinwandpartien angestückt und das



Der Hochaltar der Stiftskirche Indersdorf

Foto: Autor

Gemälde dadurch vergrößert. Selbst aus weiter Entfernung sind die Nahtstellen erkennbar. Diese sind ein Beweis dafür, daß die erste Ausführung des Oberbildes bereits zu einer Zeit angefertigt worden war, in der die endgültige Konzeption des Altarbaus noch nicht definitiv feststand.<sup>29</sup> Demnach wäre nach Schlichtenmaier die Vergrößerung des Auszugsbildes noch von Andreas Wolff um 1691 vorgenommen worden. In Indersdorf lässt sich aber eine Unstimmigkeit in der Koloristik der beiden eng zusammengehörenden Gemälde feststellen, das Auszugsbild ist dunkler, der eigentlich zu erwartende gleiche »Himmelshintergrund« voneinander abweichend. Diese Verschiedenartigkeit lässt sich nicht auf eine Restaurierung mit unterschiedlichem Ausgang zurückführen, sondern eher auf die von Schlichtenmaier beobachtete Vergrößerung des Bildes. Nur fand diese nicht bereits 1691 statt und geht auf Wolff zurück, sondern steht im Zusammenhang mit dem neuen Retabel unter Riezinger um 1715/20. Das nun wesentlich höhere Retabel in dem neugebauten, barocken Chorabau erforderte ein größeres Auszugsbild. Für die Bildvergrößerung kommt Wolff kaum mehr in Frage, der 1716 verstarb. Der Maler, der die Anstückelungen kaschierte, könnte nach 30 Jahren bereits vergilbte

Firnisse vorgefunden und seine Palette danach ausgerichtet haben, was dann zu einer dunkleren Malerei im Gesamteindruck des Auszugsbildes geführt hat.

Waagen und Schlichtenmaier entging es auch, dass das Bild der Krönung Mariens durch den oben stark gebogenen (neuen) Rahmen des Riezinger-Retabels zum Teil verdeckt ist. Ein so geschweiften Rahmen wäre tatsächlich um 1690 ungewöhnlich. Dadurch wird unter anderem ein Teil des Flügels der Heiliggeisttaube abgeschnitten.

#### *Die Figuren von Andreas Faistenberger*

Die kunsthistorische Literatur konnte mit der Fehldatierung des Retabels auf 1691 nur zu ungenügenden Ergebnissen kommen, auch in den Beurteilungen der Skulpturen. Zunächst möchte ich mich als Grundlage für die nun unter Riezinger datierten Choraltarskulpturen mit den beiden Figuren am Chorbogen beschäftigen, die ebenfalls unter Propst Georg II. Riezinger in dort dafür geschaffenen Nischen aufgestellt wurden. Links ist eine Maria Immaculata, rechts ein heiliger Joseph dargestellt, beide, wie darzulegen ist, von Andreas Faistenberger.<sup>30</sup>

Die Immaculatafigur steht recht unsicher auf einer Dreiviertelkugel und dem Schlangenkopf. Das Spielbein über dem Schlangenkopf zeichnet sich durch das Gewand hindurch, das Standbein wird durch die hochgeschobene Hüfte deutlich angezeigt. Maria überkreuzt die beiden Arme, das Gesicht hat sie dem Betrachter zugewendet. Das Unterkleid ist dem schrägen Hüftverlauf folgend ebenso schräg gegürtet. Der Mantel wird mit einer Art Tassel über der Brust zusammengehalten und fällt über die Schultern herab. Dabei bauscht sich das rechte Mantelteil über dem rechten Oberschenkel, das andere Mantelteil hinterfängt wie eine Folie den Körper. Die Indersdorfer Immaculata wurde zu Recht Faistenberger eindeutig zugeordnet wegen eines berühmten, signierten und datierten Vorbilds, der sogenannten Rodinger Immaculata, benannt nach ihren heutigen Standort in Roding. Die Rodinger aus Alabaster, 68 cm, ist an der Rückseite bezeichnet mit »And. Faist. MON. Fe. 1709«, aufgelöst Andreas Faistenberger aus München, hergestellt 1709. Die Indersdorferin wiederholt ziemlich identisch die Rodinger, worauf Corinna Rösner in ihrer Faistenberger-Monografie die Indersdorfer Figur Faistenberger zuschrieb und bereits um 1708 (m. E. zu früh) datierte.<sup>31</sup> Zur Datierung der Indersdorfer Immaculata kommen wir gleich nach dem heiligen Joseph in der gegenüberliegenden Nische des Choreingangs.

Die Figur des *heiligen Joseph* wird von Rösner dem Andreas Faistenberger abgesprochen. »Die viel ungeschmeidige Art, in der diese Figur in ihrer Nische steht, beweist, daß sie nicht vom selben Künstler stammen kann. Auch weicht der Faltenstil von dem Faistenbergers ab, und das Gewand kaschiert den Körper, dessen Aufbau vor allem durch den Mantel verunklärt wird. Hier war ein anderer am Werk, vielleicht einer der Ableithner-Söhne, oder ein Geselle Faistenbergers.«<sup>32</sup> Ganz davon abgesehen, dass man sich über die Qualität der Skulptur streiten kann, übersah Rösner, dass es ebenfalls für diese Skulptur ein unmittelbares Vorbild gibt, den heiligen Joseph aus der Bürgersaalkirche in München, ein Werk, wofür Andreas Faistenberger 1711 entlohnt wurde.<sup>33</sup> Die vier großen Figuren an der Ostwand der Münchener Kirche verbrannten im Zweiten Weltkrieg, sind aber durch Bildmaterial zu erschließen. Da die Münchener Josephfigur ganz versilbert war, ist ihr Aufbau schwerer ablesbar als an der Indersdorfer Figur mit ihrer Inkarnats- und Blattmetallfassung mit Lüstringen. Aber unverkennbar sind die gleiche Stand- und Spielbeinstellung, die Armhaltung und das Zurücksinken der Schulter. Lediglich

die Kopfhaltung ist für den Blickkontakt zum Betrachter in Indersdorf abgeändert, in München schaut die Figur motiviert zum Geschehen im Hochaltarrelief. Frappiert die gleiche Manteldrapierung mit einem Knoten auf der rechten Schulter und der über den linken Arm gelegte rechte Mantelteil mit seinen Umschlag, ebenso der tief aufgefächerte Mantelteil unter dem linken Arm. Stilistisch schließt sich das Figuren paar in Indersdorf eng zusammen unter anderem in der Gesichtsbehandlung mit den geschlitzten Augen durch die Ober- und Unterlieder, die Hände oder die Gewandgestaltung.

Der Datierung der Indersdorfer Immaculata von Rösner um 1708 (also vor der Rodinger Immaculata von 1709) wird hier widersprochen, da der Joseph erst nach seinem Vorbild in München, also nach 1711, entstanden sein kann.<sup>34</sup> Da die beiden Figuren als Paar für ihren Standort nur denkbar sind, müssen beide Figuren nach 1711 datiert werden. Für unsere Abhandlung über die Ausstattung unter Georg Riezinger ist darüber hinaus wichtig, dass Andreas Faistenberger damit nachweislich für Indersdorf zeitnah zu der Entstehung der Hochaltarfiguren gearbeitet hat.

Am Hochaltarretabel finden wir sechs monumentale Skulpturen auf zwei Bühnenebenen. Neben dem Altarbild mit der Aufnahme Mariens in den Himmel stehen die Figuren heiliger Petrus und heiliger Paulus, weiter unten Johannes Baptist und Johannes Evangelist, außen zwei frühchristliche Martyrinnen, die südlich durch das zerbrochene Rad als Katharina von Alexandrien gekennzeichnet. Die circa 200 cm großen Holzskulpturen tragen erneuerte Inkarnatsfassungen und Polimentvergoldungen. Die Körpergestik der Skulpturen ordnen sich alle mehr oder weniger dem Altarbild zu.<sup>35</sup> *Petrus*, mit zurückgesetztem Stand- und vorgestelltem Spielbein, dreht sich leicht in der Hüfte und wendet beziehungsweise hebt seinen Kopf dem Geschehen im Altarbild zu. Unter seinem rechten Arm trägt er ein riesiges Buch, den linken Arm hat er angewinkelt erhoben, den Handrücken dem Betrachter zugewendet trägt er die beiden Schlüssel als sein individuelles Attribut. Wohl als Hinweis auf seinen Beruf als Fischer trägt er ein kurzes Untergewand mit halblangen Ärmeln, das ihm aber über seiner rechten Schulter herabgerutscht ist. Seinen Mantel, wie vor dem Wasser bei seiner Berufsausübung zu schonen, hat er hochgenommen und vor der Brust geknotet. Während der Mantel von der rechten Schulter geglitten ist, wird er von der rechten Schulter gehalten. Mit seiner nackten Schulter und dem angewinkelten Arm mit dem nach außen gedrehten Handrücken zitiert Petrus die Christusfigur im Gemälde.

Die Figur des *heiligen Paulus* ist asymmetrisch zu Petrus aufgebaut. Wie bei Petrus findet sich beim Paulus Stand- und Spielbein, die Drehung in der Hüfte, das Zurücklegen des Kopfes in den Nacken und die Zuwendung zum höher gelegenen Geschehen im Bild. Er führt seinen linken Arm quer über seinen Körper, um mit der Hand ein am Boden aufgesetztes Schwert zu halten, sein erhobener rechter Arm hält ein Buch, das er auf seinem Bauch aufstützt. Auch er trägt ein kurzes Untergewand mit halblangen, umgeschlagenen Ärmeln. Seine Mantelseiten werden über der Schulter geknotet und durch einen Riemen auf seiner rechten Körperhälfte gerafft.

Die Figur des *Johannes Baptist* ist nach innen gedreht. Aus dieser Position wendet er sich aber vom Altarbild ab und dem Betrachter zu. Er zeigt sich spärlich bekleidet nur mit einem Fell, Beine und Oberkörper sind weitgehend nackt. Ein dünner Mantel wird immerhin vor die Brust geknüpft und von seiner linken Schulter gehalten, von der rechten ist er heruntergeglitten, reicht dann aber hinter der Figur verlaufend bis zum

Boden. Sein Gesicht wendet er zum Betrachter, seine rechte, erhobene Hand weist in sprechendem Gestus auf das Altarbild: sein erhobener nach außen geführter Arm trägt einen Kreuzstab mit seiner Botschaft »ECCE AGNUS DEI«. Ähnlich wie bereits die Petrusfigur zitiert die nackte Schulter und die Armbewegungen die Christusfigur des Bildes.

Sein Gegenstück, die Skulptur des *Johannes Evangelist*, ist ebenso nach innen ausgerichtet. Wie bei fast allen Altarfiguren ist sein Standmotiv in Verbindung mit einem Kontrapost wenig plausibel, etwas unmotiviert ragen seine Füße aus dem Untergewand und Mantel hervor. Er wendet sich dem Altarbild zu und beobachtet die Aufnahme Mariens in den Himmel. Gekennzeichnet ist Johannes als Evangelist mit geöffnetem, nach außen getragenen Buch mit dem Anfang des Johannevangeliums »IN PRINCIPIO ERAT VERBUM« und Schreibfeder.

Die nördliche, außen stehende Martyrerin mit Untergewand, Brustpanzer und Mantel wendet sich wie Johannes Evangelist empathisch dem Altarbild zu, indem sie den Kopf wendet und gleichzeitig in den Nacken legt. Während ihre linke Hand im Hinweisgestus den Betrachter auf ihren himmlischen Bräutigam Christus hinweist, trägt sie in der rechten erhobenen ihre Martyrerpalm.

Im Gegensatz zu der »geschlossenen Form« der Martyrerin mit vor dem Körper hochgezogenen Mantel trägt das Gegenstück, die *heilige Katharina*, ihren Mantel vorn offen, Untergewand und Brustpanzer sind gut sichtbar. Sie dreht sich (ähnlich wie Johannes Baptist) aus einer leichten Zuwendung von der Retabelmitte heraus dem Kirchenschiff zu. Sie trägt als Martyrereichen ein am Boden aufgesetztes Schwert in ihrer rechten Hand und führt die linke flach auf die Brust.

Die Kurzbeschreibungen haben bereits gezeigt, dass die Figuren allein schon durch ihre Bewegungsabläufe zusammengehören und abwechslungsreiche Variationen gesucht wurden. Auch stilistisch gehören sie zusammen. Zugegebenermaßen wirken Petrus und Paulus durch ihre über den Häuptern aufgewirbelten Haare, die stark gelockten Bärte und die etwas feinteiliger geschnitzten Gewänder unruhiger und reicher als die unteren Figuren. Aber in den Bewegungsabläufen mit den etwas unsicheren Standmotiven sind sie eng verwandt, auch in Details wie die Augenlider, breite Nasenrücken, Muskulaturbeziehungsweise Handgestaltung. Die großen Auszugsengel gehören nach der Kopfbildung zu schließen ebenso zu diesen Altarfiguren, ebenso die Putten und Puttenköpfe. Zuschreiben möchte ich die Altarfiguren Andreas Faistenberger.<sup>36</sup> Die Figuren Immaculata und Joseph am Choreingang konnten zuvor eindeutig Andreas Faistenberger durch ihre Vorbilder in Roding beziehungsweise in der Bürgersaalkirche in München zugeordnet werden. Damit ist nachgewiesen, dass Faistenberger in Indersdorf unter Propst Georg II. Riezinger tätig war. Aus diesem Kontakt dürfte sich auch der Anschlussauftrag für die sechs Hochaltarfiguren ergeben haben. Gerade diese beiden Skulpturen sind in vielem den Altarfiguren gleich. Als eindeutige Belege möchte ich hier nur den hochgewirbelten Mantel über dem linken Knie der Immaculata und den ebenfalls hochgewehten Mantel der heiligen Martyrerin rechts am Altar nennen oder als Vergleich den umgeschlagenen Mantel des heiligen Joseph mit dem des heiligen Johannes Evangelist vorschlagen.<sup>37</sup> Außerhalb der Indersdorfer Kirche können als Vergleichsbeispiele Faistenbergerfiguren in München herangezogen werden. Zeitnahe, als große Standfiguren im gleichen Medium hergestellt und manchmal sogar mit den selben Heiligendarstellungen sind zu vergleichen die Skulpturen Paulus und Andreas in St. Peter um 1708/1712, Anna, Joachim, Elisa-

beth und Joseph der Bürgersaalkirche 1710/1711 und Johannes Baptist und Petrus in der Dreifaltigkeitskirche.

Zur Ornamentik dieses Retabels ist anzumerken: Wir befinden uns mit dem Retabel in einer Zeit, in der der Akanthusstil überholt und der Bandelwerkstil am Abklingen ist. Bis zu einem gewissen »Neuanfang« mit der Rocaille im Rokoko wird mit dem überkommenen Formengut verschwenderisch und überreich ausgeziert. Es gibt Rosetten, Blütengehänge, spitzen Akanthus, Durchbrucharbeiten mit ins Bandelwerk übergehenden Akanthus, aber auch Muschelwerk an den Vasen auf den Durchgangstüren im Sockelgeschoss. Zeittypisch ist das mehrfache Durchsetzen des mächtigen Gebälks mit vergoldeten Ornamentbändern.

#### *Die Ausschmückung des Hochaltars*

Ein Tabernakel fehlte am Choraltar unter Riezinger noch, verhindert wohl durch den plötzlichen Tod des Propstes. Wie oben bereits erwähnt, ließ erst der Nachfolgepropst nach dem Tod Riezingers ein Tabernakel errichten. Für die Zier des Hochaltars wurden laut den Rechnungen von 1720 zwei Büsten aus Silber noch unter Propst Riezinger besorgt. Zunächst erhielt Franz Anton Mallet für zwei geschnitzte Büstenmodelle eine Bezahlung.<sup>38</sup> Die Ausführung in Silber übernahm dann der Goldschmidt Johann Sebastian Kipfinger, der gleichzeitig auch noch ein großes, silbernes Standkreuz lieferte.<sup>39</sup> Laut Penzl Nr. 994 handelt es sich dabei um Silberbüsten mit den Darstellungen von Jesus und Maria. Das Silberkreuz wäre für die Sakristei angeschafft worden und hätte einen Kreuzpartikel beziehungsweise Reliquien von Stephanus und Laurentius geborgen. Büsten und Kreuz sind heute nicht mehr erhalten. Eine noch heute in Indersdorf erhaltene (reduzierte) Garnitur mit Altarkreuz und vier Leuchtern, versilberte Gürtlerarbeiten beziehungsweise einem vergoldeten Holzkorpus, dürfte unter Georg Riezinger auf dem Altar gestanden haben.

#### *Ikongrafie und Programm des Chorretabels*

Bereits bei der ersten Kirchweihe nach der Gründung des Augustinerchorherrenstiftes, am Festtag des heiligen Augustinus 1126, wurde der Choraltar Maria, Petrus und Paulus geweiht. Die Wahl der Patrozinien erklärt sich aus der Gründungsgeschichte des Klosters. Zuerst wurde die Patronin der kirchlichen Reformpartei, Maria, gewählt, dann als Sühneakt für die Teilhabe an der Plünderung von St. Peter in Rom durch den Stifter als weiterer Patron Petrus, daraus erfolgt als Ergänzung zu Petrus das Patrozinium Paulus. Die Patrozinien hielten sich am Ort und so sehen wir sie auch heute noch am Hochaltar des Georg Riezinger. Das Marienpatrozinium ist dargestellt durch das Bild Maria Aufnahme in den Himmel mit Christus und der Heiliggeisttaube beziehungsweise dem Auszugsbild mit Gottvater, schließlich die weiteren Patrozinien durch die beiden Altarfiguren Petrus und Paulus neben dem Bild.

Die Zusammenstellung Johannes Baptist und Johannes Evangelist bei den unteren Altarfiguren erklärt sich aus der Inkorporierung der Chorherren in die Lateranische Kongregation seit Propst Georg Mall.<sup>40</sup> Durch die beiden Johannesfiguren am Hochaltar wurden die Augustinerchorherren auf die Gebetsverbrüderung hingewiesen und dem Kirchenbesucher die hohe Ehre der römischen Mitgliedschaft angezeigt.

Die beiden außen stehenden weiblichen Heiligen sind durch ihre Brustpanzer, Diademe und Palmzweige als königliche, frühchristliche Martyrerinnen gekennzeichnet. Neben der südlichen Figur steht als individuelles Attribut ein zerbrochenes Rad und kennzeichnet die Figur als *heilige Katharina von Alexandrien*. Der anderen Martyrerin fehlt das individuelle

Attribut zu einer genaueren Bezeichnung.<sup>41</sup> Auch wenn traditionell in Indersdorf die Figur als heilige Juliana von Nikomedien bezeichnet wird, möchte ich doch für die üblichen Begleiterinnen der Katharina plädieren: als virginis capitalis gelten neben Katharina die heilige Margaretha und heilige Barbara. Da der heiligen Barbara bereits ein Seitenaltar in Indersdorf geweiht ist, bleibt nur die *heilige Margaretha* für die Bezeichnung der Indersdorfer Heiligenfigur übrig. Als virginis capitalis stehen sie am Choralter als Begleiterin der Jungfrau Maria, die auch den Titel »Königin der Martyrer« trägt. Im Retabelauszug sehen wir einen Strahlenkranz in einer Wolkengloriole und in einem Dreieck das Auge Gottes, gemeint ist damit als Symbol die Vorausschau, der ewige Ratschluss Gottes, darüber eine dreiteilige Figurengruppe, drei sich umarmende Engel. Als Abschluss wurde ein Marienmonogramm in einer Gloriole angebracht. Damit wird der Hochaltar als Marienaltar gekennzeichnet. Dem Marienthema folgend findet sich in der Mittelachse des Retabels im Altarbild dargestellt die Vollendung des Lebens Mariens im Himmel durch ihre Krönung. Die besondere Stellung, die Maria als Ersterlöste auszeichnet, leitet sich aus dem ewigen Ratschluss Gottes (Glorie mit dem Auge Gottes) ab, seinen Sohn als Erlöser zu inkarnieren. Dafür wurde Maria, nach der Lehre der Kirche, von der Erbschuld Adams und Evas befreit. Das Bild mit der Krönung Mariens im Himmel zeigt dabei den Abschluss des Heilsplans um Maria. Das Retabel in Indersdorf weist als Marienaltar ein durchweg mariologisches Programm auf ohne besonderen Bezug zur Eucharistie. Ob ein Tabernakel zunächst am Choralter mit dem Allerheiligsten überhaupt besetzt war, ist in Frage zu stellen. Die Annakapelle galt in Indersdorf als Sakramentskapelle, während der Chor für das Chorgebet reserviert war. Erst als mit der Rokokoumgestaltung das Chorgebet auf die Empore verlegt wurde und das alte Chorgestühl entfernt war, wurde durch das Fresko in der Kuppel mit apokalyptischen Lamm und Kelch über dem Hochaltar ein eucharistischer Hinweis angefügt und ab diesem Zeitpunkt wohl auch die Eucharistie am Hochaltar aufbewahrt.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> *Georg Penzl*: Handschrift Clm 28570 ohne Titelblatt in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wesentliche Teile der Penzl-Chronik publizierte *Peter Dörner*: Die Indersdorfer Chronik des Chorherren Georgius Penzl (1697–1748) und ihre Bearbeitung durch Propst Gelasius Morhart (1710–1770). Historische Quelle und Beispiel barocker Klostergeschichtsschreibung. Paring, 2003. Künftig zitiert als *Dörner, Penzl*. – Dörner bietet neben dem transkribierten, lateinischen Text eine Übersetzung, beides benutze ich in dieser Arbeit. Die hier als Einleitung zitierte Stelle betrifft *Dörner, Penzl* Eintrag Nr. 994.

<sup>2</sup> Annaaltar, errichtet unter Propst Aquilin Noder (1721–1728), die Fassung erst 1732 unter Propst Innozenz Weiß (1728–1748), vgl. *Dörner, Penzl* Nr. 1017 und 1054. Der Rosenkranzaltar wurde zum 100-jährigen Jubiläum der Rosenkranzbruderschaft 1730 neu erstellt, vgl. *Dörner, Penzl*, Nr. 1044.

<sup>3</sup> *Dörner, Penzl*, S. 60 erwähnt, dass die »heutige künstlerische Einheitlichkeit« der Indersdorfer Klosterkirche auf Georg Riezinger zurückgeht, der sieben neue Altäre errichtete. Er geht nicht weiter auf diese Stelle ein und ordnet nicht die einzelnen Retabel dieser Nachricht zu. Die Fehldatierungen in der kunsthistorischen Literatur zum Hochaltarretabel thematisiert er nicht.

<sup>4</sup> *Benedict Meyding*: Fidelis servus et prudens. Ein treuer und vorsichtiger Knecht. Leichenpredigt für den Indersdorfer Propst Georg II. Riezinger am 13. November 1721, Augsburg: Labhart, 1722, 8 und 11 f. Abt Benedikt kannte die Entstehungsgeschichte der Ausstattung deshalb so genau, weil er unter anderem bei der feierlichen Aufstellung der Reliquienschreine 1712 als Gast im Kloster war (*Dörner, Penzl* Nr. 1004). Vgl. dazu knapp *Wilhelm Liebhart*: Leichenpredigten aus dem Augustiner-Chorherrenstift Indersdorf. In: *Amperland* 40 (2004), S. 383–389.

<sup>5</sup> *Dörner, Penzl* Nr. 1017.

<sup>6</sup> Geboren 19. 4. 1658; *Dörner, Penzl* Nr. 924, Propstwahl *Dörner, Penzl* Nr. 925; verstorben in Scheyern während eines Besuches, so *Dörner, Penzl* Nr. 1009.

<sup>7</sup> Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. 1. Band: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Bearb. durch *Gustav von Bezold* und *Berthold Riehl*. 1. Theil. München 1895, S. 294.

<sup>8</sup> *Richard Hoffmann*: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. München 1905, S. 138.

<sup>9</sup> *Hoffmann 1905*, S. 138–141.

<sup>10</sup> *Hoffmann 1905* setzt die Gleichzeitigkeit Chor Neubau und Retabel voraus, datiert den Neubau aber dann explizit 1691 in seinem Kirchenführer von 1937. *Richard Hoffmann*: Pfarrkirche Indersdorf. Ehemalige Augustinerchorherren-Stiftskirche. München und Zürich 1939 (Schnell & Steiner Kirchenführer Nr. 242), S. 4.

<sup>11</sup> *Kuno Schlichtenmaier*: Studien zum Münchner Hofmalers Johann Andreas Wolff (1652–1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen. Diss. phil. Tübingen 1983, Eigenverlag 1988, S. 42. Die Quelle dazu *Gelasius Morhart*: Kurtze Historische Nachricht von dem Ursprung, und Fortgang des Stiff- und Closters Understorff Can. Reg. S. Aug. Congreg. Lateranensis in Ober-Bayrn, Rent-Amts München, Bistums Freyßing. Herausgezogen aus denen alt- und Neuern Closter-Chronicis. Anno 1762. Augsburg. Gedruckt bey Maximilian Simon Pringitzer, Nr. 81 oder XXXVI. Propst.

<sup>12</sup> Für das Bild in der Annakapelle kann *Schlichtenmaier* eine Zeichnung Wolffs heranziehen und so das Annabild in Indersdorf Wolff eindeutig zuweisen. *Schlichtenmaier*, S. 43.

<sup>13</sup> *Schlichtenmaier*, S. 42 beruft sich dabei auf *Hoffmann 1905* und seine von ihm selbst in die kunsthistorische Literatur eingeführte Stelle der Morhart-Chronik.

<sup>14</sup> *Guido Reuter*: Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660–1770. Diss. phil. Düsseldorf 2000 (Druck: Petersberg 2002), S. 72 f.

<sup>15</sup> *Max Gruber*: Die für Kloster Indersdorf bis gegen 1800 tätigen Künstler und (Kunst-) Handwerker. In: *Amperland* 18 (1982), S. 280: Engelschalk, Meister aus München, bekam für die sechs Bilder »in der Höhe vor dem Chor herausen« um 53 fl. und für die sechs in Chor 135 fl. 36 kr.

<sup>16</sup> *Max Gruber*: Bis 1800 im Dachauer Land wirkende Bildhauer. In: *Amperland* 18 (1982), S. 254.

<sup>17</sup> *Max Gruber*: Bis gegen 1800 im Amperland tätige Maler. Ergänzungen. In: *Amperland* 23 (1987), S. 487 (bei den Figuren wohl als Bezeichnung Joseph und Jakob verwechselt). Vgl. dazu auch *Max Gruber*: Die Künstlerfamilie Holzmaier. In: *Amperland* 5 (1969), S. 37.

<sup>18</sup> *Gruber, Indersdorf Künstler*, S. 280.

<sup>19</sup> Johann Hörmann, geb. 1640 in Grassau, erhielt 1672 das Bürgerrecht in Dachau und starb am 14. 1. 1691, also im Jahr der Fassung des Hochaltars. Sein Sohn Johann Georg Hörmann übernahm die Werkstatt und dürfte den Indersdorfer Auftrag zu Ende gebracht haben. Zu Johann Hörmann und Sohn bzw. Fassung des Hochaltarretabels *Max Gruber*: Werkverzeichnis der Dachauer Maler Johann und Johann Georg Hörmann. In: *Amperland* 16 (1980), S. 109.

<sup>20</sup> Vgl. *Dörner, Penzl* Nr. 884 zum Kreuzaltar. Die Nachricht bezieht sich zunächst noch auf Propst Jakobus Kipferle (1663–1673), der den Kreuzaltar etwas nach Westen verrückt habe (vermutlich im Zusammenhang mit der Entfernung des mittelalterlichen Lettners). Dieser Kreuzaltar, hier greift Penzl in seiner Chronik vor, sei dann unter Propst Mall ganz entfernt worden zugunsten der Propste-gruft. Zur Propste-gruft, Auspflasterung und Chorgestühl unter Propst Mall siehe *Dörner, Penzl* Nr. 898.

<sup>21</sup> Die heute in der Kirche am Choreingang befindlichen Türöffnungen (eine vermauert) weisen dem Gitter seinen ehemaligen Platz zu. Der Chor konnte damit vor oder hinter dem Gitter durch separate Türen betreten werden. Nach der Entfernung des Kreuzaltars konnte das Gitter eine Mittelloffnung haben. Das Chorgitter wurde unter Propst Riezinger aufwendig gefasst durch Johann Georg Hörmann für 300 fl. (zur Gitterfassung vgl. *Gruber 1980*, S. 110 beziehungsweise die Rechnung BayHStA München, KL Indersdorf 220, Rechnungen 1718, fol. 19 recto, Nr. 35). Das Gitter wurde durch die Verlegung des Chorgestühls auf die Empore seit 1754 entbehrlich und unter die Orgelempore als »Chorstuhlstreit« erbittert um die Übernahme älterer Ausstattungsstücke gestritten, unter anderem auch um dieses eiserne Chorgitter. Vgl. dazu *Andreas Brandmaier*: Das Augustinerchorherrenstift Indersdorf unter Propst Gelasius Morhart 1754–1758: Umgestaltung der Klosterkirche und Streit um die Verlegung des Mönchschors. Ein Geistlich-weltlicher Baurechtsstreit im Augustinerchorherrenstift Indersdorf 1754–1758. Ms. Freising um 1998, S. 29 und 35.

<sup>22</sup> BayHStA, München KL Indersdorf 220, Rechnungen 1720, fol. 21 recto, unter Nr. 102, nennt zwar (nachdem bereits die Fassung des Choralters bezahlt worden war) einen nicht näher bezeichneten Kistler Blasius, der einen Betrag von 200 fl. als »primum Vorschuß« für den Choralter ausbezahlt bekommt. Dabei handelt es sich wohl um eine nachgezogene und an falscher Stelle in das Verzeichnis eingefügte Rechnung. Der Hinweis von *Gruber*, es sei eventuell der Schlierseer Kistler Blasius Zwick gemeint, führt ins Leere. Vgl. *Gruber, Indersdorf Künstler*, 1982, S. 280; *ders.*: Bis gegen 1800 im Amperland tätige Kistler, Schreiner, Tischler und Schneidkistler. In: *Amperland* 22 (1986), S. 319.

<sup>23</sup> Franz Deschler, geb. 1688, Bürgeraufnahme in Freising 1717. Daten zum Maler und zur Indersdorfer Retabelfassung *Gruber, Indersdorf Künstler*, 1982, S. 280 (= BayHStA, München KL Indersdorf 220, Rechnungen 1721, fol. 20 verso, Nr. 101). Zuvor hatte Deschler in der von Riezinger neu ausgestatteten Kirche in Straßbach um 1717 die Fresken geschaffen und 1719/21 die Fassungen besorgt: *Gruber 1987*, S. 489.

<sup>24</sup> BayHStA, München KL Indersdorf 220, Rechnungen 1720, fol. 18 verso, Nr. 83.

<sup>25</sup> Die Verwendung von Silber und Gold am Hochaltarretabel erwähnt auch Abt Benedikt in seiner Leichenpredigt für Riezinger (siehe oben im Text).

<sup>26</sup> *Dörner, Penzl* Nr. 898. Übersetzung *Dörner*: »Er erneuerte die Altäre des Chores und den zu Ehren der heiligen Anna, welchen er auch entsprechende Gemälde einfügte, von denen eines die Aufnahme der Jungfrau Maria in den Himmel, das andere die heilige Anna darstellt. Sie sind von der Hand des berühmten Münchner Malers Jonas Wolf kunstvoll geschaffen.« Dabei irrt sich der Chorherr

Penzl allerdings im Vornamen des Malers. Jonas Wolf(f), der Vater des Andreas, verstarb bereits 1680 und kommt für das durch Inschrift 1691 datierte Gemälde nicht in Frage.

- <sup>27</sup> Ludwig Waagen: Johann Andreas Wolff 1652–1716. Diss. phil. München 1931 (Druck: Günzburg 1932), S. 30 mit Anm. 104.
- <sup>28</sup> Schlichtenmaier, S. 43 und Katalog Ze 40. Zeichnung in der Graphischen Sammlung München, Inv.-Nr. 30 129.
- <sup>29</sup> Schlichtenmaier, S. 42.
- <sup>30</sup> Geboren 1646 in Kitzbühel, Bildhauerlehre beim Vater, 1668 in München und Geselle bei Baltasar Ableithner, 1679 übernimmt er nach Heirat die Werkstatt Schütz, danach der bedeutendste Bildhauer in München, gestorben 9. 12. 1735.
- <sup>31</sup> Corinna Rösner: Andreas Faistenberger (1646–1735). Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700 (Miscellanea Bavarica Monacensia 143). München 1988, S. 92, 144–146, 231–234, zur Rodinger Figur 244 f. (mit Literatur).
- <sup>32</sup> Rösner, S. 232.
- <sup>33</sup> Rösner, S. 28 f., schreibt unverständlicherweise aus stilistischen Gründen die vier Figuren in der Bürgersaalkirche Faistenberger ab, obwohl er dafür entlohnt wurde. In ihrer Dissertation über Faistenberger bleiben nach dieser Vorgehensweise nur die Spitzenwerke im Werkkatalog, schwächere Arbeiten Faistenbergers werden aussortiert oder Werkstattmitarbeitern mühevoll und wenig überzeugend zugeordnet. Vom Œuvre Faistenbergers bleibt trotz sehr langer Tätigkeit dabei kaum etwas übrig. Vielmehr sollte man die Qualitätsschwankungen bei Faistenberger akzeptieren. Am besten scheint mir übrigens Faistenberger dann zu sein, wenn ihm eine Zeichnung als Vorlage von Gump, Wolff o. a. vorlag.
- <sup>34</sup> Die Anschaffung einer Statue der Immaculata könnte mit der Aufnahme des Indersdorfer Klosters in die römische Bruderschaft der »Unbefleckten Empfängnis« zusammenhängen. In drei Breves von Papst Urban V. zwischen 1709 und 1713 wurde die Aufnahme bestätigt, vgl. Eberhard von Fugger: Geschichte des Klosters Indersdorf von seiner Gründung bis auf unsere Zeit, nach Urkunden und historischen Quellen bearbeitet. München 1883, S. 99.
- <sup>35</sup> Für Petrus und Paulus hat dies bereits Waagen, 1932, 30 und Schlichtenmaier, S. 40, festgestellt. Beide gehen dabei irrtümlich davon aus, dass Figuren und Bild gleichzeitig entstanden (Gesamtentwurf Wolff). Tatsächlich entstanden aber die Figuren später als das Altarbild.
- <sup>36</sup> In der kunstgeschichtlichen Literatur gibt es Vermutungen, dass die Hochaltarfiguren etwas mit Andreas Faistenberger zu tun haben. Während in den Kunstdenkmälern des Königreiches Bayern 1895 die Figuren noch keine Beachtung fanden, hat Hoffmann 1905, S. 139 sie erstmals gewürdigt als »vorzügliche Werke der Barockskulptur«, die ihn »erinnern an die Art des Münchener Hofbildhauers Andreas Faistenberger (1646–1735)«. Richard Hoffmann: Bayerische

Altarbaukunst: München 1923, S. 278 lässt hier seine Vorsicht fallen und schreibt die Figuren Faistenberger zu, während er dann in seinem Kirchenführer von 1937, S. 5 zu seiner alten Formulierung »nach der Art Andreas Faistenberger« zurückkehrt. Adolf Feulner: Münchner Barockskulptur. München 1922, S. 2 (Nr. 3) schreibt ebenfalls über Andreas Faistenberger: »...um 1680 (sic) Figuren am Hochaltar der Indersdorfer Klosterkirche.« Diese über Notizen nicht hinausgehenden Beurteilungen der Altarfiguren erweiterte etwas Heinrich Stern: Münchner Barockplastik 1660–1720 (Diss. phil 1932). In: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst N.F. 9 (1932), S. 205 f. Die Altarskulpturen seien um 1690 entstanden, die Zuweisung an Faistenberger sei aber unrichtig, eher an dessen Umkreis sei zu denken. Trotz Sterns Bedenken setzte sich in den Kirchenführern und der kunstgeschichtlichen Literatur die Zuschreibung an Faistenberger fort. Wie von einer Dissertation über Andreas Faistenberger zu erwarten gewesen wäre, hätte Corinna Rösner 1988 die Debatte beenden können. Rösner, S. 91 f., schrieb aber, wie bereits Stern, die Figuren Faistenberger ab und den Söhnen des Baltasar Ableithners zu. Da aber Rösner die Figuren um 1690 falsch datierte, bleibt die Frage aber offen und die Beurteilung von Rösner nicht glaubwürdig. Die Zuschreibung an die Ableithner-Söhne ist mit einer späteren Datierung des Hochaltars hinfällig, da sie später dafür nicht mehr in Frage kommen.

- <sup>37</sup> Aufbau dieser Mantelpartie spiegelverkehrt. Als Detail ist Art der Muldung neben dem Knie interessant, bei Joseph nach oben gerundet, bei Johannes nach unten, aber beides in der gleichen Handschrift.
- <sup>38</sup> Franz Anton Mallet, geb. um 1682, Hofbildhauer in Freising, dort Bürgeraufnahme 1718, erhielt für die beiden Modelle 8 fl. Vgl. Gruber, Bildhauer, 1982, 255 (= BayHStA München, KL Indersdorf 220, Rechnungen 1720, fol. 18 recto, Nr. 82).
- <sup>39</sup> Kipfinger aus Weilheim, Silberschmied in Freising, gestorben 1736, erhielt für die zwei große Büsten und das Altarkreuz aus Silber 764 fl 50 kr, vgl. Max Gruber: Bis gegen 1800 im Amperland tätige Goldschmiede, Gürtler und Zinngießer. In: Amperland 19 (1983), S. 489; vgl. Georg Brenninger: Freisinger Künstler und Kunsthandwerker vor 1800. In: Freising 1250 Jahre Geistliche Stadt. Freising 1989, S. 112 (= BayHStA München, KL Indersdorf 220, Rechnungen 1720, fol. 18 recto, Nr. 79 und 80).
- <sup>40</sup> Dem Antrag auf Aufnahme wurde am 1. 4. 1682 stattgegeben, Dörner, Penzl Nr. 907.
- <sup>41</sup> Das Diadem, Zeichen der königlichen Abstammung, aber auch als Martyrerkrone zu verstehen, fehlt. In der Karlotte ist aber eine Rille eingeschnitten, in der das separat gearbeitete Diadem saß.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Dieter Gerhard Morsch, Ringeisstraße 4, 80337 München

## Die Patriotische Bienengesellschaft in Baiern (1783/84–1793)

Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Agraraufklärung

Von Claudius Stein

Im Kurfürstentum Bayern war die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zeit gelehrter Gesellschaften oder Sozietäten. Im Folgenden wird eine völlig unbeachtete Sozietät vorgestellt, nämlich die 1783 gegründete »Patriotische Bienengesellschaft in Baiern«.<sup>1</sup>

### Bienenzucht

Das 18. Jahrhundert hegte für die Bienenzucht ein starkes wissenschaftliches Interesse, das sich in der Gründung zahlreicher Bienengesellschaften manifestierte. Die Verbreitung dieser in der Regel überregional organisierren Gesellschaften setzte in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg (1757–1763) ein. Obwohl zunächst häufig nur Gegenstand des Spottes, übten die Bienengesellschaften gerade auf die mittleren, mit lokalen Aufgaben befassten Schichten der geistlichen und weltlichen Administration eine gewisse Anziehungskraft aus. Im Gegensatz zu Imkervereinen der Gegenwart ging es nicht nur um die technisch-praktische Verbreitung und Verbesserung der Bienenzucht im Mittelpunkt, sondern um die Natur des ganzen Bienenwesens, das es zu enträtseln galt. Im sprichwörtlichen Fleiß der Bienen und in der natürlichen Ordnung ihres Staates entdeckte der Aufklärer die symbolische und zugleich reale Verkörperung seiner persönlichen Wunschorstellungen von der neuen Gesellschaft. Der erste von der Systematik der Aufklärung geprägte Versuch zur Etablierung der Bienenzucht

im Gebiet des heutigen Altbayern ging von der »Sittlich-ökonomischen Gesellschaft zu Burghausen« aus. Diese griff eine Anregung aus Kursachsen auf.<sup>2</sup>

### Einfluss aus Kursachsen

Die Beziehungen zwischen Kurbayern und Kursachsen waren zu jener Zeit aufgrund des Doppelkonnubiums der Häuser Wittelsbach und Wettin besonders eng. Der aufgeklärte Absolutismus in Kursachsen ließ sich die Förderung von Landwirtschaft und Gewerbe durch gemeinnützige Sozietäten angelegen sein. In Leipzig wurde 1764, also unmittelbar nach dem Siebenjährigen Krieg, die Ökonomische Sozietät ins Leben gerufen, später in Dresden die Ökonomische Gesellschaft. Ihnen zur Seite standen die 1766 gegründete »Physikalisch-ökonomische Bienengesellschaft« nebst Imkerschule in der Oberlausitz mit dem Standort Kleinbautzen und die 1768 errichtete Schäferschule in Stolpen. Diese Sozietäten, die im Gegensatz zu ihren bayerischen Schwestern äußerst effizient arbeiteten, führten also zu einer Verbesserung der landwirtschaftlichen Ausbildung und bei den Rittergütern zu einer ökonomischen Profilierung. Im Falle der Assoziation zwischen den Gesellschaften in Kleinbautzen und Burghausen ging die Initiative nicht von der letzteren aus, sondern von dem rührigen »Bienenpastor« Johann Christoph Martini, der 1770 in die Sittlich-ökonomische Gesellschaft eingetreten war. Infolge