

»Der Reisende, der Indersdorf besucht, tut es wegen seiner Kirche«

Baukern, Altäre, Fresken, Orgel und Kapellen der Stiftskirche

Von Lothar Altmann

Dieser 1985 von den Kunsthistorikern Hermann und Anna Bauer geprägte Satz¹ ist zwar heute angesichts weiterer Attraktionen wie des preisgekrönten »Augustiner-Chorherren Museums« nicht mehr ganz aktuell, hat aber noch immer eine gewisse Berechtigung.

Altehrwürdiger Baukern

Die ehemalige Stifts- und heutige Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt bildet den Nordtrakt jenes Konventgevierts, das um den rechteckigen, mittelalterlichen Kreuzgarten angelegt ist. Ihre beiden 54 m hohen Fassadentürme grüßen mit ihren 1983/84 regotisierten Spitzhelmen weit ins Land. Aus der Ansicht von Nordwesten wirkt der langgestreckte basilikale Kirchenbau imposant und wegen der verwirrenden Anzahl von Anbauten auch sehr malerisch. Ungewöhnlich erscheint der turmartige Aufbau mit Laterne im Osten.

Romanisches Portal

Betritt man die polygonale Vorhalle, die der Westfassade der Kirche vorgebaut ist und an ihrer Südseite seit etwa 1700 in den Arkadengang an der Westfront des Konventgebäudes übergeht, überrascht das romanische Rundbogenportal mit seinem gestuften Gewände, den basislosen Säulen und Wülsten. Es wird zwar aufgrund seiner kraftvoll-»archaischen« Elemente allgemein in das späte 12. Jahrhundert datiert, also in die Epoche der ersten, 1128 geweihten Stiftskirche, dürfte aber doch eher erst nach deren Brand von 1249 entstanden sein.² Dass das romanische Portal alle späteren Umgestaltungen der Kirche überdauert hat, könnte damit zu tun haben, dass das Stift damit demonstrativ seine »Antiquität« hervorkehren wollte.

Vorhalle

Durch dieses Portal hindurch gelangt man in den niedrigen Vorraum der Kirche unter der Orgelempore. Dessen Deckenfresko, geschaffen von Johann Georg Dieffenbrunner (1758?),

signalisiert, wo man sich befindet, nämlich in einer ehemaligen Stiftskirche der Augustiner-Chorherren, und wozu dieser Orden berufen ist – vor allem zu Seelsorge und Wissenschaftspflege – und wem man die Rokokopracht, die man gleich erleben wird, zu verdanken hat: Der hl. Augustinus, der schon als Kloster- und Ordenspatron in der Nischenfigur aus Lindenholz am Fassadengiebel der Kirche präsent war, thront zusammen mit Gott-Vater und Gott-Sohn auf Wolken, das brennende Herz, Symbol seiner Gottesliebe, in der Rechten. Zu seinen Füßen kniet, ebenfalls in der Tracht der Augustiner-Chorherren, der hl. Papst Gelasius I. Dieser war nicht nur – wie weiter zu sehen ist – ein Kämpfer gegen Häresie und Heidentum im Sinne des hl. Augustinus, sondern auch der Namenspatron des ihm gegenüber dargestellten Indersdorfer Propstes Gelasius Morhart, des Auftraggebers der Neugestaltung der Stiftskirche in den 1750er Jahren.³

Romanischer Baukern

Ein paar Schritte weiter und es erstrahlt vor den Augen der Besucher – schon durch das schön geschmiedete Gitter (zum Teil noch aus der Zeit um 1670) hindurch – der Kirchenraum mit seiner goldschimmernden Ausstattung, für die Menschen des 18. Jahrhunderts nachvollziehbar ein Abbild der himmlischen Königshalle. Hat man sich etwas eingesehen, erkennt man unter dem Kleid des Rokokos gleichsam wie eine kostbar gefasste Reliquie den spätromanischen Kern des Bauwerks: die dreischiffige, querschifflose Pfeilerbasilika, die – nach dem Klosterbrand von 1249 – neu errichtet und im Jahr 1264 geweiht worden ist. Sie weist mit einer Länge von 52 m, einer Breite von 17 m und einer Mittelschiffhöhe von 14 m stattliche Ausmaße auf und ist relativ steil proportioniert, was ursprünglich noch mehr zur Geltung kam, waren doch damals die Schiffe flachgedeckt und das Bodenniveau etwas niedriger.⁴ Möglicherweise wurde das Mittelschiff aber auch erst nachträglich noch etwas erhöht.⁵ Das benachbarte Augus-



Das romanische Portal von 1259.
Foto: P. Seiler



Der imposante Hochaltar von 1721 mit zwei älteren Altarblättern von Johann Andreas Wolff.

Foto: P. Seiler



Spätgotisches Wandbild »Opfertod Jesu Christi am Astkreuz« von um 1450, Teil des Antonius-Altars der Rokokozeit.

Foto: P. Seiler

tinier-Chorherren-Museum bewahrt den »größten Backstein Bayerns« (74 x 72 x 13 cm) auf, der bis 1972 im Boden der um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Basilika – wohl als Deckplatte eines Grabes – verbaut war.

Spätgotischer Umbau

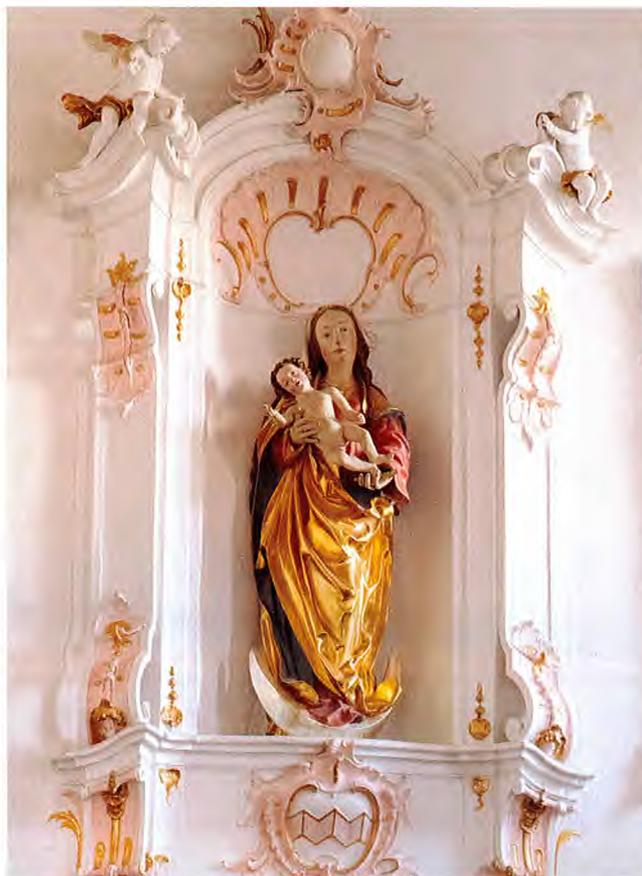
Zur zweiten Blütezeit des Klosters wurde diese spätromanische Kirche ab 1430 das erste Mal gründlich modernisiert: im Stil der Spätgotik. Die beiden Seitenschiffe wurden in ihrem Ostteil um je drei Joche samt Apsis gekürzt und erhielten einen geraden Abschluss. Dementsprechend wurden die Seitenarkaden des Chors bis in halbe Höhe vermauert, sodass dieser seitdem einschiffig erscheint, und darüber Oratorien in die einstigen Abseiten eingefügt. Diese architektonische Akzentuierung fand ihre Fortsetzung wohl in einer Anhebung des Chorbodenniveaus. Zeitgemäß wurden 1432 Chor und Langhaus nun eingewölbt. Wie schon gesehen, erhielt die Kirche danach im Westen durch Erhöhung des schon vorhandenen Nordturms und Hinzufügen des Südturms bis spätestens 1480 ihre heutige, einheitliche Doppelturmfassade und vom Augsburger Meister Paul sukzessive ein neues Geläut. Südlich davon wurde eine Marienkapelle angebaut, die seit der Gründung der Rosenkranzbruderschaft 1630 »Rosenkranzkapelle« heißt.

Spätgotische Ausstattung

Zudem erneuerte man die Altäre und andere Ausstattungstücke, wie nicht nur Altarweihen 1486 bzw. 1494 bezeugen. Möglicherweise stammt die wohl gegen 1500 in Schwaben geschnitzte überlebensgroße Mondsichelmadonna »Domina fundatrix« (Frau Stifterin) in einer Nische der Rosenkranzkapelle aus dem Schrein des neuen, spätgotischen Hochaltars der Stiftskirche – in Nachfolge der wesentlich kleineren romanischen Holzfigur der Maria lactans, die dafür in die Wallfahrtskirche Ainhofen kam?⁶ Die »Domina fundatrix« genoss offensichtlich große Verehrung: Auf dem Thesenblatt des Indersdorfer Chorherrn und Rechtsgelehrten P. Augustin Mich(e)l, das 1686 von Carl Gustav von Amling nach einer Zeichnung von Johann Andreas Wolff gestochen wurde, ist die Verehrung der spätgotischen Indersdorfer Madonna durch Kurfürstin Maria Antonia (1669–1692), Gemahlin Kurfürst Max Emanuels, dargestellt.⁷ Und auch auf dem zweiten nach einer Vorzeichnung Matthäus Günthers entstandenen Klauer-Stich in Morharts Klosterchronik von 1762 ist dieser Madonnenstatue eine hervorgehobene Position eingeräumt. Weitere sichtbare Überreste der spätgotischen Umgestaltungsperiode sind die Statue des Schmerzensmannes (um 1500) am linken westlichen Langhauspfeiler, die womöglich ebenfalls ein Bestandteil des spätgotischen Hochaltars war;⁸ dann das meist verdeckte Frontbild mit dem Tod Mariens am Stipes des Rosenkranzaltars und das Wandgemälde mit dem Opfertod des Gottessohnes am Kreuz, der durch die ohne Erbsünde empfangene Jungfrau Maria Mensch wurde, am Antoniusaltar. Beide Gemälde sind ihrem Stil nach im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden. Fragmente der offenbar reicheren spätgotischen Ausmalung der Kirche⁹ sind auch im Indersdorfer Museum zu sehen.

Barock: Der Hochaltar

Nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) musste die spätgotische Ausstattung einer barocken weichen. Aus dieser Stilepoche haben sich, wenn auch teilweise später modifiziert, die Altarretabel erhalten, die das Erscheinungsbild des Kirchenraums noch immer mitbestimmen: Vier Seitenaltäre an den Pfeilern des Langhauses führen in ihrer optischen Staffe-



Die »Mondsichelmadonna« in der Rosenkranzkapelle, ein Werk eines schwäbischen Meisters um 1500. Foto: P. Seiler



Aus dem spätgotischen Vorgängerbau stammt der »Schmerzensmann« von um 1500. Foto: P. Seiler



Maria Immaculata von Andreas Faistenberger, nach 1711.

Foto: D. G. Morsch



Mater Dolorosa von Andreas Faistenberger

Foto: D. G. Morsch

lung auf den lichtumfluteten Hochaltar als Ziel der Kirche hin. Eine Voraussetzung für dessen hervorgehobene Wirkung im Raum war die Errichtung des quadratischen »lichtschachtartigen Altarhauses«¹⁰ am Chorscheitel, die vermutlich erst kurz nach 1704¹¹ erfolgte. Da damals das Langhaus, das im unteren Bereich ohnehin nur von Norden belichtet wird, wegen der kleineren mittelalterlichen Obergadenfenster dunkler war als heute, muss der Kontrast der Lichtführung noch stärker gewesen sein. In den Nischen des innen achteckigen, tambourartigen Altarhaus-Aufbaus haben sich vom ursprünglichen Stuckdekor noch die Statuen der vier abendländischen Kirchenväter erhalten sowie – hinter dem Hochaltarretabel – spiralenförmige Akanthusranken. Diese sind »eng verwandt mit dem Stuck im oberen Refektorium des Indersdorfer Klosters, der dem Münchener Stuckator Bartholomäus Profiser [...] zugeschrieben wird.«¹²

Schon 1691 hatte – wie die Signatur verrät – der Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652–1716) zwei neue Hochaltargemälde geliefert, die allerdings zunächst für den wohl von ihm entworfenen und im selben Jahr gefassten Vorgängeraltar bestimmt waren.¹³ Sie zeigen entsprechend dem Kirchenpatrozinium die Himmelfahrt Mariens, genauer: ihre »Assumptio«, ihre Aufnahme in den Himmel durch Christus, der bereit ist, sie zur Himmelskönigin zu krönen; hierzu gibt im kleineren Bild darüber Gott-Vater seinen Segen. Da es sich hierbei bis in die Gegenwart wohl um »das künstlerisch bedeutendste Werk innerhalb des Pfarrverbandes«¹⁴ Indersdorf handelt, ist es verständlich, dass beide Gemälde in das nachfolgende, heutige Hochaltarretabel, das möglicherweise auch noch andere Elemente von Wolffs Altar aufweist, übernommen wurden, auch wenn hierzu kleinere Formatänderungen nötig waren.

Dieses hoch aufragende, schlanke Holzretabel eines nicht näher bezeichneten Kistlers »Blasius« erhielt 1721 seine teilweise noch erhaltene Fassung durch den Freisinger Maler Franz Deschler (ca. 1688–1736) und war somit fertiggestellt.¹⁵ Über einer doppelten Sockelzone ist es in zwei Etagen mit glatten wie gedrehten Säulen reich bestückt und bietet den zahlreichen Bildwerken, darunter sechs überlebensgroßen Holzfiguren wohl aus der Werkstatt des in München tätigen Bildhauers Andreas Faistenberger (1646–1735)¹⁶, eine Bühne. So reihen sich auf der untersten Stufe die Statuen der Heiligen Johannes Baptist und Johannes Evangelist (innen), Hinweis auf die Zugehörigkeit der hiesigen Chorherren zur Lateranischen Kongregation, sowie die Statuen einer nicht näher gekennzeichneten frühchristlichen Märtyrerin (Juliana von Nikomedia / Margareta von Antiochia?) und der hl. Katharina von Alexandria (außen), passend zu Maria als Virgo inter virgines bzw. Regina virginum. Das große Altarblatt der Himmelfahrt Mariens flankieren die Figuren der Apostelfürsten Petrus (mit Schlüssel) und Paulus (mit Schwert), der beiden Nebenpatrone der Stiftskirche seit Anbeginn.¹⁷

Weitere Werke aus Faistenbergers Werkstatt

Allgemein als Werk Andreas Faistenbergers ist die wohl noch original lüstergefasste Statue der Maria Immaculata anerkannt, der ohne Erbsünde empfangenen Gottesmutter, deren Darstellungstypus sich von der biblischen Beschreibung der Apokalyptischen Frau herleitet. Denn das in der Muschelnische links des Chorbogens stehende Holzbildwerk gleicht der von diesem Bildhauer signierten Alabasterfigur desselben Typus in Roding (Oberpfalz) beinahe aufs Haar. Das Gegenstück hierzu bildet die Standfigur des hl. Josef als Nährvater Jesu rechts des Indersdorfer Chorbogens, die wohl ebenfalls aus

Faistenbergers Werkstatt stammt und wie die Immaculata nach 1711 geschnitzt worden sein dürfte.¹⁸

Dies gilt vermutlich auch für die barocke Statue der Mater dolorosa in der Nische des rechten westlichen Langhauspfeilers. Die Schmerzensmutter, deren Brust gemäß dem mittelalterlichen Gedicht »Stabat mater«, das auf der Prophezeiung des Simeon (Lk 2,35) aufbaut, von einem Schwert durchbohrt ist, ist das Pendant zum oben bereits genannten Schmerzensmann der Spätgotik. Dass mit diesen beiden Figuren die Besucher am Beginn des Kirchenschiffs konfrontiert werden, soll einmal Reue bei der Menschheit erwecken, die durch ihre Sündhaftigkeit das leidvolle Erlösungswerk notwendig gemacht hat, aber auch andeuten, dass die Herrlichkeit des Himmels zwar nicht ohne Leid erreichbar ist, der Mensch sich aber auf dem Weg dorthin von Christus und seiner Mutter begleitet, getragen fühlen darf.

Seitenaltäre im Mittelschiff

Die beiden Seitenaltäre, die sich anschließen, sind den hl. Jungfrauen Ursula (nördlich) und Barbara (südlich) geweiht. Ihre nachweislich vor 1717, also noch vor dem Aufbau des heutigen Hochaltars entstandenen Holzretabel haben sich im Hauptgeschoss original erhalten: Sechs Säulen flankieren in Staffe- lung jeweils das hohe Altarblatt.

Das linke wurde um 1710 von dem Münchner Hofmaler und Porträtisten Franz Joseph Winter (ca. 1690–nach 1756) geschaffen und zeigt die hl. Ursula mit Palmzweig und Pfeil, Hinweis auf die Ermordung dieser begehrten englischen Königstochter und ihrer Gefolgschaft durch die Hunnen vor Köln. Der Altarauszug wurde bei der Rokokoisierung der Kirche um 1754 erneuert und erhielt anstelle von Winters Gemälde der hl. Apollonia das heutige hochovale Bild des schon vorher an diesem Altar verehrten Viehpatrons St. Leonhard. Das um 1730 angebrachte Vorsatzbild an der Predella imitiert einen Glasschrein mit dem Leichnam des nicht minder populären Wasserpatrons St. Johannes Nepomuk, der auch in einer Reliquie in der Kapsel über dem Bildrahmen präsent ist.¹⁹

Am gegenüberliegenden Seitenaltar überrascht das figurenreiche wie qualitätvolle Hauptgemälde von 1715, wiederum ein signiertes und datiertes Werk des Hofmalers Johann Andreas Wolff²⁰. Es führt die wie St. Ursula heiratsunwillige Jungfrau Barbara von Nikomedien, eine Nothelferin in vielerlei Anliegen, bei ihrer Enthauptung vor ihrem Gefängnisturm vor Augen. Das Rokokobild im Auszug stellt die reuige Büßerin Maria Magdalena dar, das etwas ältere glasschreinartige Gemälde unten den seligen Augustiner-Chorherrn Pierre Fourier (Petrus Forerius) auf dem Totenbett, der wie Johannes Nepomuk damals soeben »zur Ehre der Altäre erhoben« worden war.

Das nächste gegen Osten folgende Seitenaltarpaar ist zwar ebenfalls um 1710 entstanden, aber um 1754 wesentlich umfassender modernisiert worden. Dabei wurde vor allem die Zahl der Säulen verringert und wiederum der Auszug wie das Antependium erneuert.

Der nördliche Seitenaltar war zunächst dem Apostel und Pilgerpatron St. Jakobus dem Älteren geweiht. Dann jedoch wurde dem Stift eine Kopie des von Lukas Cranach dem Älteren gemalten Gnadenbildes Mariahilf geschenkt und hier zur Verehrung ausgestellt – einer von mehreren, letztlich vergeblichen Versuchen der Indersdorfer Chorherren, ihre Stiftskirche zu einer (lukrativen) Wallfahrtsstätte auszubauen.²¹ Das führte in den 1730er Jahren dazu, dass das Gnadenbild mit einem kostbaren, von Engeln gehaltenen Rahmen versehen wurde und das Jakobusgemälde verdrängte. Dem nicht genug, kam



St.-Ursula-Altar

Foto: D. G. Morsch



St.-Barbara-Altar

Foto: D. G. Morsch



Die Kanzel von 1717.

Foto: D. G. Morsch

1741 auch noch der Reliquienschrein mit den Gebeinen des Märtyrers Felix aus einer römischen Katakomben hinzu. Der Besitz eines solchen »Heiligen Leibs« war im 18. Jahrhundert eine Prestigesache, trug er doch zur Heiligung des Ortes und somit zur Vergrößerung seines Ansehens bei.

Nicht nur der identische Aufbau, sondern auch die geschichtliche Entwicklung findet sich beim gegenüberliegenden Altar wieder. Ursprünglich war er mit einem 1717 erworbenen Gemälde von Christus als Salvator Mundi versehen. Es stammt von Johann Andreas Wolff und ist nach dessen Tod von seinem Schüler Johann Degler (1667–1729) vollendet worden. Auch dieses Gemälde musste einem Andachtsbild weichen und kam 1739 auf den Hochaltar der Filiationkirche Albersbach. Das Andachtsbild, das analog dem Mariahilf-Bild gerahmt ist, zeigt den hl. Antonius von Padua, Fürsprecher und Helfer in vielen Nöten, mit dem Jesuskind auf dem Arm. Doch auch dieses Bild konnte nicht für immer hierbleiben: Als bei der Kirchenrestaurierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts das spätgotische Wandbild mit dem Opfertod des Gottessohnes am Kreuz am Pfeiler dahinter (siehe oben) entdeckt wurde, wurde das Antoniusgemälde in das südliche Seitenschiff versetzt. Ebenfalls finden wir an diesem Seitenaltar einen Rokoko-Glasschrein aus der Zeit um 1741. Er birgt das kostbar in Klosterarbeit gefasste Skelett des Katakombenheiligen Lucius.²²

Kanzel und Kanzelkruzifix

Am selben Pfeiler wie der »Antoniusaltar« befindet sich auch die Kanzel, die mit Kinderengeln bevölkert ist und in der Figur des thronenden Ordensvaters und Kirchenlehrers Augustinus gipfelt. Stilistische Übereinstimmungen in der Figuralplastik mit der des Hochaltars lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass auch hieran die Werkstatt von Andreas Faistenberger beteiligt war. 1717 lieferte Johann Degler die beiden Gemälde »Christus als guter Hirte« an der Kanzelrückwand und »Taube

des Hl. Geistes im Kreis von sieben [!] Putti« an der Unterseite des Schalldeckels. Im selben Jahr fasste der Dachauer Maler (Johann) Georg Hörmann die Kanzel. Beachtenswert ist auch das gleichzeitig geschnitzte Gitter am Kanzelaufgang, dessen reiche Ornamentik sich an den Oratoriengittern des Chors von 1718 wiederholt.²³ Die lateinische Inschrift an Kanzelkorb und -fuß ermahnt die Leser, nach dem Gebot »Liebe Gott, den Herrn, und deinen Nächsten wie dich selbst« zu handeln. Der Kanzel gegenüber ist gemäß dem Pauluswort »Wir [...] verkündigen Christus als den Gekreuzigten: für Juden ein empörendes Ärgernis, für Heiden eine Torheit« (1 Kor 1,23) ein barockes Kruzifix angebracht, unter dem wiederum Maria als Schmerzensmutter steht. Die Inschrift darunter bittet diese um Fürsprache bei Gott.

Die beiden Altäre in den Seitenschiffen

Wie ebenfalls üblich, befindet sich je ein Altar auch am östlichen Ende der Seitenschiffe. Die einander entsprechenden Säulenädikulen dieser beiden Altäre sowie ihre Gemälde eines heute nicht mehr bekannten Meisters entstammen ebenfalls der Barockisierungswelle unter Propst Georg II. Riezinger (regierte 1704–1721) und wurden um 1754 erheblich verändert. Der nördliche Altar ist dem hl. Augustinus geweiht. Demgemäß ist dieser auch auf dem Altarblatt (um 1710) zu sehen, und zwar bei der Abfassung seines Hauptwerks über die Dreifaltigkeit (»De trinitate«). Auch der südliche Seitenaltar ehrt einen hl. Bischof, St. Nikolaus von Myra. Dieser ist nicht nur ein Helfer in Seenot, wie in einer kleinen Nebenszene auf dem Altargemälde links unten zu sehen ist, sondern auch Patron einer Kapelle, die dann in die erste Indersdorfer Klosteranlage integriert wurde. Daher kniet vor ihm auch der Klosterstifter Pfalzgraf Otto I. (IV.) von Wittelsbach mit einem Kirchenplan. Die beiden Reliquienschreine entstanden um 1735 und präsentieren die Heiligen Leiber der römischen Märtyrer Julius und Innocentius, die nach ihrer Erwerbung 1712 nachweislich von Birgittenäbtissin Candida I. Schraivogel in Altomünster gefasst und dann umgehend ausgestellt worden sind.²⁴

Porträts der Stifter und Wohltäter

Zum Nikolausaltar passend wurden um 1900 aus der Nikolauskapelle im Ostflügel des Klosters 14 hochovale, beschriftete Tafelbilder (Öl auf Holz) mit Porträts von Stiftern und Wohltätern des Klosters Indersdorf in das südliche Seitenschiff der Kirche transferiert. Denn diese ist auch eine Grablege der Wittelsbacher sowie edelfreier wittelsbachischer Vasallen und Ministerialen des Umlandes, wie die Platte von 1756 über der damals erneuerten Gruft vor dem Hochaltar, Epitaphien, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Stiftskirche in die genannte Nikolauskapelle ausgelagert worden sind, sowie Morharts Klosterchronik von 1762²⁵ dokumentieren. Dargestellt sind auf den Bildern Klostergründer (»Fundator«) Pfalzgraf Otto I. (IV.), seine beiden Eltern, zwei seiner Söhne, eine Schwiegertochter und ein Enkel, Adelige des 12. bis 15. Jahrhunderts, der erste Indersdorfer Propst Rupert und der 18. Propst Erhard Prunner. Dabei gibt die Umschrift – wie die Morhart-Chronik – bei Klosterstifter Otto I. (IV.) dessen Todesjahr mit »1146« anstatt in Wahrheit 1156 und den Begräbnisort mit »hier« statt Enseldorf falsch wieder. Auch dessen zweitgeborener Sohn Friedrich²⁶ wird als Profess für Indersdorf vereinnahmt – alles zur Aufwertung des hiesigen Chorherrenstifts. Nochmals erscheint Pfalzgraf Otto I. (IV.) von Wittelsbach auf einem großen Leinwandbild, diesmal ganzfigurig und auf das Modell des von ihm gestifteten August-



St.-Nikolaus-Altar mit dem Katakombenheiligen Innocentius. Foto: D. G. Morsch



St.-Augustinus-Altar mit dem Katakombenheiligen Julius. Foto: D. G. Morsch

tinier-Chorherrenstifts verweisend. Während dieses Gemälde unter Propst Benedikt Mayr (regierte 1631–1640) entstanden ist, wurden die genannten Brustbilder erst von Johann Georg Dieffenbrunner 1759/60 gemalt.²⁷

Und damit sind wir bei der bis heute den Kirchenraum prägenden Phase der Rokokoisierung unter dem aus Augsburg gebürtigen Propst Gelasius Morhart (regierte 1748–1768) gelangt.

Der Freskenzyklus – Voraussetzungen

Zum »Probelauf«²⁸ hierfür diente der 1752 errichtete Neubau der Sakristei, wurde er doch 1753 von jenen bedeutenden Augsburger (nicht mehr Münchner!) Rokokokünstlern aus dem Wessobrunner Umfeld ausgestattet, die anschließend auch das Innere der Stiftskirche umgestalteten: von dem Maler Matthäus Günther (1705–1788) und dem Stuckator Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. (1698–1763). 1754 stellte man fest, dass das bisherige Kirchengewölbe marode war und erneuert werden musste. Dabei wurden im Mittelschiff die drei westlichen Langhausjoche sowie die drei Chorjoche durch je eine Stichkappentonne zusammengefasst und vor dem Chorbeginn eine querovale Pendentivkuppel als eine Pseudo-Vierungskuppel ausgebildet, wodurch das Mittelschiff nicht nur rhythmisiert, sondern auch seine enorme Tiefenerstreckung kaschiert wurde. Gleichzeitig weitete man die Obergadenfenster zu den heutigen Bassgeigenfenstern, um mehr Licht für den geplanten Freskenzyklus zu erhalten.

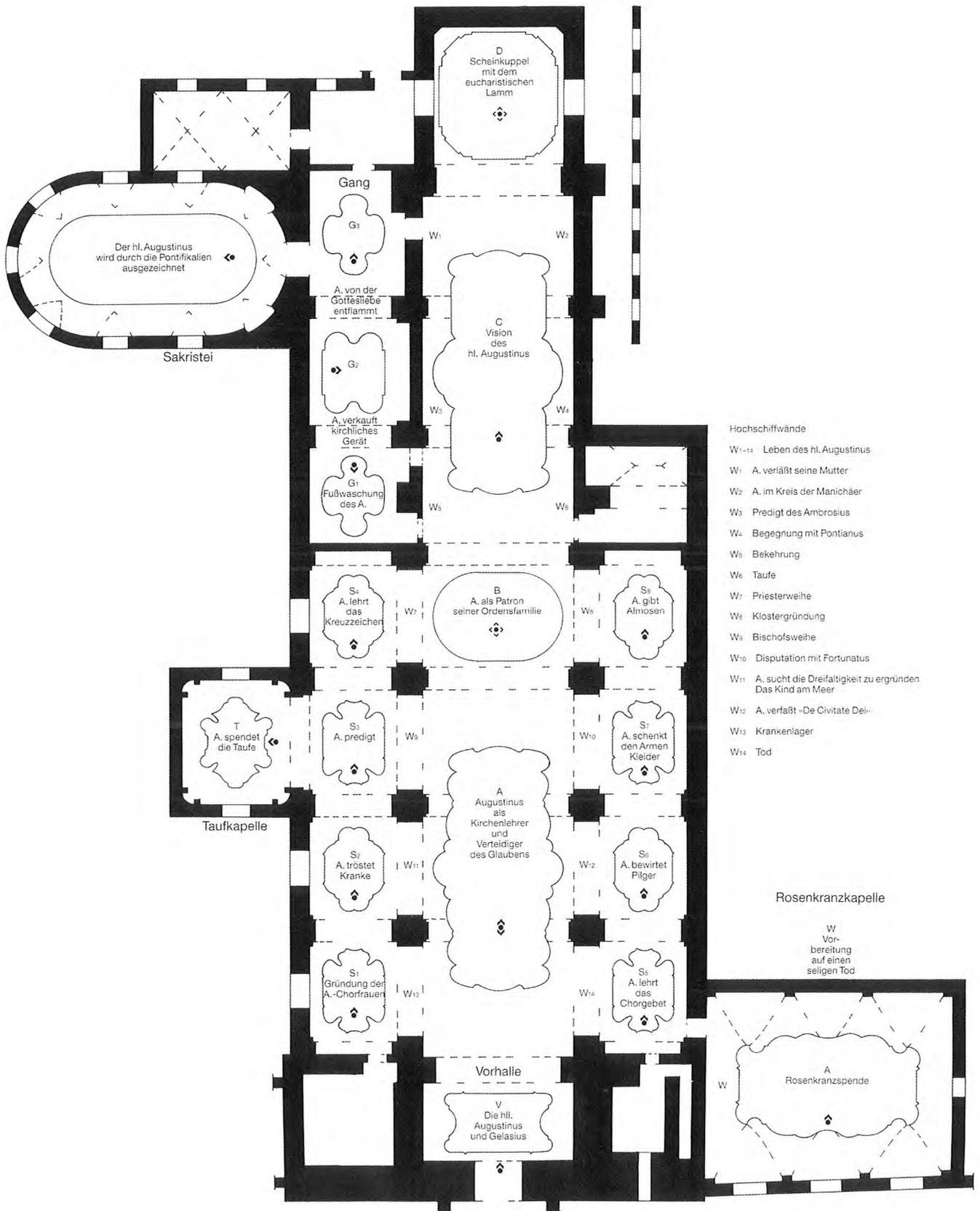
Diese Umbauarbeiten, die wegen der heftig umstrittenen Verlegung des Psallierchors auf die hierzu verlängerte Orgelpore nicht reibungslos verliefen, hatten im Chor begonnen, wo noch im selben Jahr 1754 Stuckator und Freskant mit ihren Gehilfen ihr Werk abschließen konnten. Im folgenden Jahr war das dann auch im Langhausmittelschiff der Fall. Die Ausmalung der Seitenschiffe, der Vorhalle sowie der übrigen

Anräume zog sich noch bis 1758 hin und wurde hauptsächlich von Günthers Mitarbeiter Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785) ausgeführt. Dieser hatte sich unter der Regie seines zugleich andernorts beschäftigten Meisters schon als Freskant von zwölf der 14 Bilder an den Hochschiffwänden bewährt. Als er 1761 in der Stiftskirche auch noch Winters Gemälde des Ursulaaltars restaurierte, hatte sich Dieffenbrunner längst als Indersdorfer »Hausmaler« etabliert.²⁹

Wie schon gesagt, wurden im Zuge dieser Modernisierungswelle auch bereits vorhandene Ausstattungsstücke wie Seitenaltäre und Kanzel im Stil des Rokokos mehr oder weniger stark überformt. Manches, wie das eichene Chorgestühl (datiert 1760), die fichtenen Beichtstühle mit je einem über die Sünder betrübten und einem über die Bußfertigen erfreuten Puttenkopf (Cherub) oder die Orgel samt Prospekt, wurde sogar völlig neu angefertigt.

Der Freskenzyklus – Programm

Abgesehen von der in der Tradition Andrea Pozzos (1642–1709) gemalten Scheinkuppel mit dem Eucharistischen Lamm über dem Hochaltar und vom Bildprogramm der Rosenkranzkapelle haben alle Fresken der Kirche, seien sie an den Gewölben des Mittelschiffs, der Seitenschiffe und der Anräume oder an den Hochschiffwänden, den Ordensvater St. Augustinus (354–430) zum Thema: sein Leben und Wirken auf Erden vor und nach seiner Berufung zum geistlichen Stand und – als Ausblick nach oben – seine Verherrlichung im Himmereich. Angesichts der festgestellten Manipulationen bei den Stifter- und Wohltäterporträts überrascht es, dass im Freskenprogramm jeglicher Hinweis auf die Gründung des Augustiner-Chorherrenstifts Indersdorf durch die Wittelsbacher bzw. deren Vorgeschichte fehlt, ja, nicht einmal das landesherrliche Wappen erscheint. Dies lässt sich allerdings daraus erklären,



- Hochschiffwände
- W1-14 Leben des hl. Augustinus
 - W1 A. verläßt seine Mutter
 - W2 A. im Kreis der Manichäer
 - W3 Predigt des Ambrosius
 - W4 Begegnung mit Pontianus
 - W5 Bekehrung
 - W6 Taufe
 - W7 Priesterweihe
 - W8 Klostergründung
 - W9 Bischofsweihe
 - W10 Disputation mit Fortunatus
 - W11 A. sucht die Dreifaltigkeit zu ergründen Das Kind am Meer
 - W12 A. verfaßt "De Civitate Dei"
 - W13 Krankenlager
 - W14 Tod

Rosenkranzkapelle

W Vorbereitung auf einen seligen Tod

Themen des Freskenzyklus.

Foto: Repro Liebhart

dass anschließend die Nikolauskapelle im Konventgeviert zur Memoria für Stifter und Wohltäter umgestaltet wurde.

Umrantet werden die Fresken von dem prächtigen Stuckdekor Feichtmayrs in Smalteblau und Rosa, mit fantasievollen Rocaillegebilden, nackten Kinderengeln, vergoldeten Blütengirlanden und Palmzweigen – Verweise auf die »Paradisi gloria«.

Die irdischen Szenen sind an den Hochschiffwänden dargestellt, haben – soweit themengleich – Günthers künstlerisch qualitätvolleren Zyklus in der Augustiner-Chorherrenkirche Rottenbuch zum Vorbild und ersetzen Leinwandbilder des Münchner Malers Kaspar Engelschalk von 1665³⁰, die das Ordensleben zum Inhalt gehabt haben sollen. Andersherum als in Rottenbuch beginnt in Indersdorf die Vita des hl. Augustinus vorne links im Chor und setzt sich wechselseitig nach Westen fort.

Zunächst ist – zum Teil gemäß den von Augustinus selbst verfassten »Confessiones« (»Erinnerungen«) – zu sehen, wie er im Jahre 383 heimlich seine Mutter Monika in Nordafrika verlässt, um sich nach Rom einzuschiffen. – Dort studiert er im Kreis der Manichäer, Anhänger des Religionsstifters Mani, Rhetorik. – In Mailand lauscht er fasziniert den Predigten des beredten Bischofs Ambrosius. – Dann begegnet er dem kaiserlichen Hofbeamten Poncianus, der ihm vom Einsiedler Antonius und vom Mönchtum erzählt. – Durch die himmlische Aufforderung »Tolle, lege« (»nimm und lies«) stößt Augustinus in der Bibel auf die Ermahnung »Lasst uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts ...« (Röm 13,13f.) und vollzieht 386 einen Lebenswandel. – In der Osternacht des folgenden Jahres lässt er sich in Mailand durch Bischof Ambrosius taufen; beiden stimmen den Lobgesang »Te Deum« an. – Gegen seinen Willen wird Augustinus um 390 im nordafrikanischen Hippo Regius zum Priester berufen. – Er gründet eine Klostersgemeinschaft und verfasst hierfür eine Regel, die dann auch für die Indersdorfer Augustiner-Chorherren galt. – Bischof Valerius weiht ihn in Hippo 395 zum bischöflichen Koadjutor und erwählt ihn damit zu seinem Nachfolger. – Eine öffentliche Diskussion des Augustinus mit den Manichäern geht zu Ungunsten der Irrlehrer aus, zugleich ein Hinweis auf das von ihm verfasste Werk »De doctrina christiana« (»Von der christlichen Lehre«). – Augustinus wird von einem Knaben auf die Sinnlosigkeit seiner Bemühungen hingewiesen, das Geheimnis des dreifaltigen Gottes ergründen zu wollen, was auch auf sein Opus »De trinitate« (»Von der Dreieinigkeit«) anspielt. – Inspiriert von der Vision des Himmlischen Jerusalem, arbeitet er an seinem Werk »De civitate Dei« (»Vom Gottesstaat«). – Augustinus meditiert auf dem Krankenlager den Psalm 6,1 »Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn«. – Während die Vandalen Hippo belagern, stirbt Augustinus am 28. August 430.

Die beiden letzten Szenen flankieren den einstigen Psallierchor auf der Orgelempore (wie beispielsweise in Weltenburg) und wurden, da in Nabsicht, von Matthäus Günther selbst gemalt und nicht wie die vorhergehenden von seinem Gesellen Diefenbrunner. Letzterer schuf in den beiden ebenfalls schon im Vorjahr stuckierten Seitenschiffen 1756 auch die vier Deckenfresken, die wiederum paarweise komponiert und Vorgaben Günthers verpflichtet sind. Sie zeigen das pastorale Wirken des hl. Augustinus zu Lebzeiten, das ihn zum Nothelfer auch nach seinem Tod prädestinierte. Im Einzelnen von West nach Ost: Er gründet den Orden der Augustiner-Chorfrauen und überträgt ihm die Mädchenerziehung. Diese nachträgliche, damals für Indersdorf aktuelle Umdeutung erfolgte 1906 durch den Münchner Maler und gefragten Restaurator Anton

Ranzinger (1850–1924). Dann: Augustinus führt seine Mitbrüder in das Chorgebet ein (Bezug zum Psallierchor hier), tröstet oder heilt einen Kranken, bewirtet Pilger, legt den Mitmenschen die Bibel aus, kleidet Arme, lehrt einen Jungen das Kreuzzeichen und verteilt Almosen an Bedürftige. Eine Fortsetzung dieses Zyklus, der an Bildprogramme in Umgängen von Wallfahrtskirchen anknüpft, findet sich in den drei großteils rekonstruierten Szenen am Gewölbe des Gangs vor der Sakristei. Hier ist zu sehen, wie Augustinus einem Pilger die Füße wäscht und in diesem Christus erkennt, wie er zugunsten von Sklaven und anderen Notleidenden kirchliches Gerät veräußert und wie sein Herz vom Feuer der göttlichen Liebe entflammt wird.

Deckenfresken

Damit ist schon eine Überleitung zu Günthers Chorfresko gegeben, zu dem sich sogar – wie auch zu drei Gemälden Diefenbrunners – eine Entwurfszeichnung erhalten hat. Wie seine in einer zweistöckigen Choranlage versammelten Ordensbrüder voll Staunen miterleben, wird in einer mystischen Entzückung der hl. Augustinus durch je einen Gnadenstrahl aus der Seitenwunde Christi und der Brust Mariens genährt, also mit diesen vereint.

Die beiden Deckenfresken im Langhaus-Mittelschiff lassen ihn dann in der Glorie, Herrlichkeit Gottes, erscheinen: Im großen, westlichen Gemälde (mit Günthers Signatur und der Jahreszahl 1755) als Lehrer der Kirche (»Doctor ecclesiae«) und Verteidiger des Glaubens gegen Ketzler (»Malleus haereticorum«), dem die vier damals bekannten Erdteile huldigen, wobei seine Heimat Afrika besonders hervorgehoben ist; im anschließenden Kuppelbild als »Patriarcha Religiosorum«, Patron der vielen Orden, die nach seiner – hier von Engeln präsentierten – Regel leben: Außer den verschiedenen Zweigen des Augustinerordens selbst sind dies beispielsweise auch die Prämonstratenser, Dominikaner, Serviten oder Barmherzigen Brüder sowie diverse Ritterorden. Zudem ist – wie beispielsweise in Günthers Fresken in den Fensterkappen der Augustiner-Chorherrenkirche in Neustift bei Brixen – angemerkt, dass aus der augustiniischen Ordensfamilie auch hl. Bischöfe, Kardinäle und Päpste hervorgegangen sind.³¹

Orgel

Beim Verlassen der Stiftskirche fällt der Blick auf den prächtig mit Rokoko-Schnitzwerk und Putten geschmückten Orgelprospekt, das Werk eines unbekanntem Meisters aus der Zeit um 1755. In fünf Teilen ist er um das große Westfenster gruppiert, gipfelnd in dem runden Zifferblatt einer Uhr. Das jetzige Rückpositiv mit angepassten Schnitzereien des Forstinninger Bildhauers Friedrich Schmidt kam hinzu, als Anton Staller (1923–2008) aus Grafing 1988 eine mechanische Schleifladenorgel mit 33 Registern, verteilt auf zwei Manuale und ein Pedal, einbaute. Sie »steht in der großen Orgel- und Musiktradition des [Indersdorfer] Chorherrenstifts, die weit ins Mittelalter [zurück]reicht«.³²

Rosenkranzkapelle

Der älteste erhaltene Anbau der Stiftskirche ist die zur Zeit der Spätgotik (vor 1470) neben dem Südturm angefügte querechteckige Kapelle, seit 1630 »Rosenkranzkapelle«. Sie erhält ihr Licht durch je drei Fenster im Unter- und Obergeschoss der Westseite, bei Letzterem indirekt mittels des Oratoriums über dem zur Straße hin offenen Arkadengang des Klosters. Von der in einer Mauernische der Kapelle aufgestellten Statue der Indersdorfer Madonna war schon die Rede. Das Altarge-

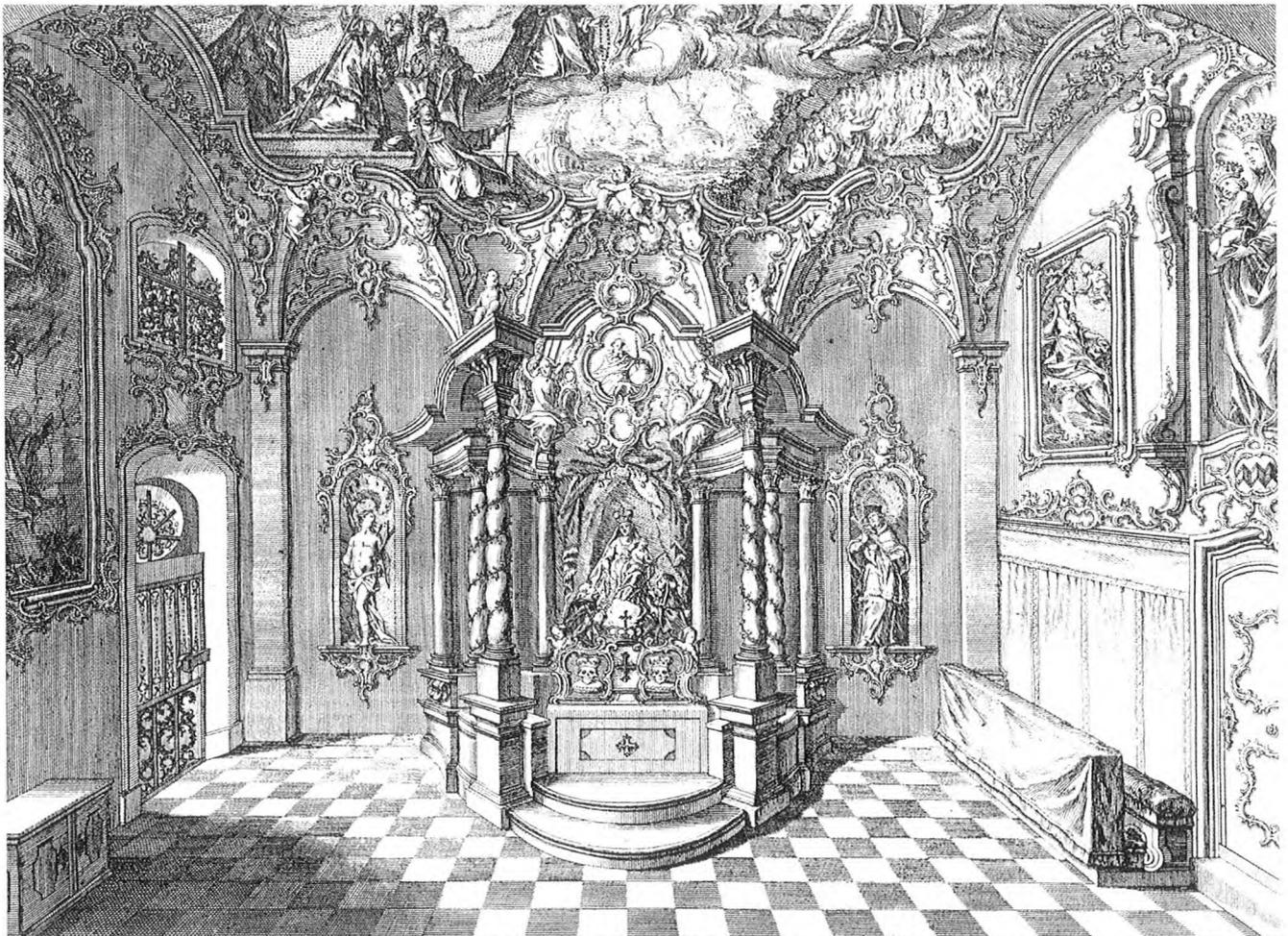
mälde wurde 1631 im Auftrag der Rosenkranzbruderschaft von dem Münchner Hofmaler Wilhelm Schöpfer (gestorben 1634) geschaffen und zeigt die Übergabe des Rosenkranzes durch die unter einem Baldachin thronende Muttergottes an die Heiligen Dominikus und Katharina von Siena. Zum 100-jährigen Jubiläum der Bruderschaft wurde 1729 ein neuer Altaraufbau bestellt, der in seiner Säulenpracht den Altartabellen der Kirche gleicht und in den das bisherige Altargemälde übertragen wurde. Die Bildhauerarbeiten hierzu lieferte laut Signatur Johann Caspar Oberl aus Friedberg, die Fassung besorgte wie beim Hochaltar der Stiftskirche Franz Deschler. Engel präsentieren das Altarblatt wie ein Gnadenbild und vergoldete Holzreliefs mit Geheimnissen des Rosenkranzes. 1741 kam noch der opulente Glasschrein hinzu, der damalige Neuerwerbungen wie eine Kreuzreliquie und die Häupter der frühchristlichen Märtyrer Fortunatus und Faustus in aufwändiger Fassung zur Schau stellt. Das kostbare barocke Antependium in vergoldeter Treibarbeit mit der Darstellung der Geburt Christi samt Verkündigung an die Hirten verdeckt die schon erwähnte spätgotische Malerei mit dem Tod Mariens. Schließlich wurde die Kapelle 1758 von Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. neu im Rokokostil stuckiert und von Matthäus Günther freskiert, wie die Signatur und Jahreszahl auf dem Kragen des Selbstbildnisses im Vordergrund des Deckengemäldes angeben. In diesem queroblongen Bild ist erneut die Rosenkranzspende durch die Muttergottes an Dominikus und Katharina dargestellt, zudem andeutungsweise der Sieg der christlich-abendländischen Flotte in der Seeschlacht bei Lepanto 1571 über die Osmanen sowie die Errettung der

Armen Seelen aus dem Fegfeuer – beides kraft des Rosenkranzgebets. Auf dem Fresko an der Nordwand ist die Vorbereitung eines Sterbenden auf den Tod zu sehen, gehörte es doch mit zur Hauptaufgabe der Indersdorfer Rosenkranzbruderschaft (deren drei Stände am linken Bildrand erscheinen), um eine glückselige Sterbestunde ihrer Mitglieder zu beten.³³ An der Südwand halten zwei Leinwandgemälde die reuigen und büßenden Sünder Petrus und Maria Magdalena den Gläubigen als Vorbilder vor Augen. In den beiden Nischen zuseiten des Altars stehen barocke Figuren der populären Heiligen Sebastian und Johannes Nepomuk.³⁴

Die Anna-/Taufkapelle

Nachdem die Indersdorfer Chorherren 1667 gezwungen waren, ihre seit 1440 bestehende Annakapelle bei ihrem Klosterhof in München aufzugeben, fügten sie unter Propst Georg I. Mall (regierte 1673–1693) an das nördliche Seitenschiff der Stiftskirche eine neue, quadratische Annakapelle an. Um 1691 lieferte hierfür Johann Andreas Wolff das heutige Altargemälde. Es zeigt, wie die hl. Mutter Anna ihr Töchterchen Maria lesen und beten lehrt. Die aufgeschlagene Textstelle der Bibel und das auf Strahlen herabschwebende Kind offenbaren noch eine weitere Bedeutungsschicht: die unbefleckte Empfängnis Mariens. Der jetzige Säulenaltar wurde in den 1720er Jahren geschaffen und 1732 kostbar gefasst. Damals kam auch das Auszugsbild Franz Joseph Winters hinzu, das den hl. Florian als Beschützer des Klosters vor Feuersgefahr wiedergibt.

Wie der achteckige spätgotische Taufstein mit der barocken



Die Rosenkranzkapelle im Zustand von 1761.

Foto: Repro Seiler

Figurengruppe der Taufe Jesu durch Johannes auf dem Deckel und Dieffenbrunners Deckenfresko »Spende der Taufe durch den hl. Augustinus« verraten, wird die – 1756 wiederum von Feichtmayr stuckierte – Annakapelle auch als Taufkapelle genutzt, da die Stiftskirche schon immer zugleich Pfarrkirche war.

Die Sakristei

1752 ließ Propst Gelasius Morhart nördlich an die alte Sakristei, die dadurch zum »Sakristeingang« wurde, eine neue, genordete Sakristei über annähernd elliptischem Grundriss anfügen, ein Pendant zum Refektoriumsbaus an der Südseite der Klosteranlage. Sie wurde 1753 von Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. stuckiert und von Matthäus Günther mit einem 7,6 x 4,7 m großen ovalen Fresko am Spiegelgewölbe geschmückt. Entsprechend der Funktion des Raumes zeigen die Stuckreliefs in den zehn Stichkappen Putten, die liturgische Gewänder und Geräte sowie Pontificalien bereithalten, wie sie an den Mauerabschnitten darunter in den eichenen Rokokoschränken – wohl Arbeiten der Klosterschreinerei wie die reich mit ornamentalem Schnitzwerk versehene Sakristeitür – aufbewahrt wurden bzw. immer noch werden. Das wird im extrem unteransichtigen Deckenfresko konkretisiert: Kleriker bringen dem hl. Augustinus, der in einer Verzückung die Heilige Dreifaltigkeit schaut und hier zugleich als Bild des infulierten Indersdorfer Propstes zu verstehen ist, liturgische Gewänder und Bücher, Pontificalien usw., während darunter im Hintergrund der liturgische Dienst bereitsteht. Vor diesem lässt ein Edelmann ein neues kostbares Lavabo herbeischaffen, da der hl. Augustinus Vasa sacra zur Unterstützung von Bedürftigen veräußert hat (siehe Deckenbild im Sakristeingang).³⁵ Das Fresko zeigt aber nicht nur die Vorbereitung auf ein Pontificalamt in der Kirche, sondern stimmt auch thematisch wie formal auf das Deckengemälde im Chorraum ein.

Würdigung

Obwohl die stattliche spätromanische Kirche entsprechend den Blütezeiten des Klosters beachtliche Umgestaltungsphasen zur Zeit der Spätgotik (15. Jh.), des Barocks (um 1700) und des Rokokos (Mitte 18. Jh.) sowie mehrere Restaurierungen im 20. Jahrhundert durchlaufen hat, erscheint sie heute als einheitliches wie qualitätvolles Gesamtkunstwerk, und zwar fast unverändert in dem prächtigen Zustand, der schon auf dem von Johann Georg Dieffenbrunner gezeichneten und im Verlag der Gebrüder Klauber gestochenen Längsschnitt in der Klosterchronik des Gelasius Morhart von 1762 zu sehen ist. Dieses Gesamtkunstwerk ist bedeutenden Künstlern verschiedener Profession geschuldet, die je nach Herkunft des jeweils regierenden Propstes aus der kurbayerischen Hauptstadt und Residenzstadt München (Johann Andreas Wolff, Franz Joseph Winter und Andreas Faistenberger) oder aus der Freien Reichsstadt Augsburg (Franz Xaver Feichtmayr d. Ä., Matthäus Günther und dessen Mitarbeiter Dieffenbrunner) kamen.

Anmerkungen:

- ¹ Hermann und Anna Bauer: Klöster in Bayern. Eine Kunst- und Kulturgeschichte. München 1985, S. 142–146 (Indersdorf), hier S. 143.
- ² So schon in: Die Kunst- und Kulturdenkmäler in der Region München: Westlicher Umkreis. München/Berlin 1977, S. 279–284 (Indersdorf Kloster), hier S. 280. Vgl. etwa das um 1240 entstandene spätromanische Westportal der Stiftskirche Altötting.
- ³ Hermann Bauer / Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland Bd. 5: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Dachau. München 1996, S. 98–153 (Kloster Indersdorf, bearb. von Brigitte Volk-Knüttel), hier S. 104 f.
- ⁴ Vgl. hierzu und generell zu Bau und Ausstattung der Stiftskirche u. a.: Hugo

- Schnell: Indersdorf (Schnell, Kunstführer Nr. 242 von 1937). 8. Aufl. München/Zürich 1977; Josef Berghammer: Markt Indersdorf (Schnell, Kunstführer Nr. 242 von 1937). 10., völlig neu bearb. Aufl. München/Zürich 1992; Delio-Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. 3., aktualisierte Aufl. München/Berlin 2006, S. 505–509; Dieter Gerhard Morsch: Die Kirchen im Pfarrverband Indersdorf. Lindenbergl im Allgäu 2014, S. 2–21. Am ausführlichsten und aktuellsten Hans Schertl: Die Kirchen und Kapellen im Dachauer Land: Klosterkirche Mariä Himmelfahrt in Indersdorf <http://www.kirchenundkapellen.de/pfarreien-portal-1024.htm> [25. 03. 2019].
- ⁵ Walter Haas / Ursula Pfistermeister: Romanik in Bayern. Stuttgart 1985, S. 301.
- ⁶ Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 14 bzw. 22. Dieter Gerhard Morsch: Das Gnadenbild und die Marienwallfahrt von Ainhofen – Beschreibung, Ikonografie, Datierung und Erstverwendung (1. Teil). In: Amperland 45 (2009), S. 425–430, hier S. 428–430.
- ⁷ Staatliche Graphische Sammlung München. Inv.-Nr. 131225. Siehe Joseph H. Biller: Für akademische Schaudisputationen. Thesenblätter nach Entwurf oder Altarbildern von Johann Andreas Wolff. In: Sibylle Appuhn-Radtke u. a. (Hrsg.): Johann Andreas Wolff 1652–1716. Universalkünstler für Hof und Kirche (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 37). Starnberg 2016, S. 291–309, hier S. 293, Abb. 2.
- ⁸ Dieter Gerhard Morsch: »... die Principal-Closter-Kirchen herlich gezieret ...« Die hochbarocke Kirchenausstattung in der Stiftskirche Indersdorf unter Propst Georg II. Riezinger (1704–1721). In: Amperland 49 (2013), S. 50–57 u. 97–102, hier S. 98 f.
- ⁹ Siehe Josef Berghammer: Die Sanierung und Restaurierung der Pfarrkirche Kloster Indersdorf (Teil 2). In: Amperland 21 (1985), S. 189–194, hier S. 192 u. 194 sowie Abb. S. 190 u. 193.
- ¹⁰ Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 4.
- ¹¹ Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 98, und Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 4: vermutlich nach Regierungsantritt von Propst Georg II. Riezinger im Jahre 1704.
- ¹² Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 97.
- ¹³ Vgl. Dagmar Dietrich: »... under der direction Unseres hofmahlers Andreassen Wolf ...« Zu Wolffs Entwürfen für sakrale Architektur, Raumausstattungen und Bildhauerarbeiten. In: Sibylle Appuhn-Radtke (wie Anm. 7), S. 39–78, hier S. 40. Vgl. auch Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 51 f. Dass es sich beim Standort dieses barocken Vorgängeraltars noch um die »romanische Apsis« gehandelt haben soll, wie Morsch (auch noch 2014) annimmt, ist angesichts des spätgotischen Chorumbaus um 1430 eher unwahrscheinlich. – Zum Hochaltarbild vgl. auch Sabine Jasek: Die Hochaltarbilder von Johann Andreas Wolff (Dipl.-Arbeit). Wien 2013, S. 16–25 (Kap. 3 Hochaltarbild der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Indersdorf) <http://othes.univie.ac.at/25249/1/2013-01-07_9801455.pdf> [20. 02. 2019].
- ¹⁴ Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 4.
- ¹⁵ Vgl. Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 53. Max Gruber: Bis gegen 1800 im Amperland tätige Kistler, Schreiner, Tischler und Schneidkünstler. In: Amperland 22 (1986), S. 314–319, hier S. 319, bringt vorschlagsweise mit dem Kistler Blasius den Miesbacher/Schlierseer Altarbauer Blasius Zwinck in Verbindung. Wenn man den – zugegebenermaßen nicht immer zuverlässigen – Angaben des Klosterchronisten Georg Penzl von 1745 zum Altar der Rosenkranzkapelle folgt (siehe Morsch 2014 [wie Anm. 4], S. 14), könnte wohl eher der Partenkirchner Blasius Schorn auch für den Hochaltar der Stiftskirche als Kistler in Frage kommen.
- ¹⁶ Nach zuletzt Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 54 f. Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 4 f. Morsch widerspricht damit Corinna Rösner: Andreas Faistenberger (1646–1735). Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700 (MBM 143). München 1988, S. 91 f. (Kat.-Nr. 7.9), welche die Standfiguren des Hochaltars aus stilistischen Gründen einem Mitglied der Bildhauerfamilie Ableithner zuschreibt.
- ¹⁷ Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 55 f.
- ¹⁸ Nach Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 54. Dagegen Rösner 1988 (wie Anm. 16), S. 92, die nur in der Immaculata-Statue ein Werk Faistenbergers sieht und sie »um 1708« datiert.
- ¹⁹ Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 100 f.
- ²⁰ Berghammer 1985 (wie Anm. 9), S. 194.
- ²¹ Vgl. hierzu Peter Dörner: Indersdorfer Gnadenstätten. Zur Wallfahrtspflege des Augustiner Chorherrenstiftes. In: Amperland 18 (1982), S. 341–343, bes. S. 342. Schertl (wie Anm. 4).
- ²² Alles nach Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 100. Vgl. auch Dieter Gerhard Morsch: Das Altarbild St. Salvator in Albersbach (Lkr. Dachau). Zum Spätwerk von Johann Andreas Wolff (1652–1716). In: Amperland 47 (2011), S. 226–232, bes. S. 229–231, und Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 28–30.
- ²³ Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 98 f.
- ²⁴ Morsch 2013 (wie Anm. 8), S. 99 f. Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 11: Korrektur der Datierung der Schreibe.
- ²⁵ Gelasius Morhart: Kurtze Historische Nachricht von Dem Ursprung, und Fortgang Deß Stifft- und Klosters Ünderstorff Can. Reg. S. Aug. Congreg. Lateranensis in Ober-Bayrn, Rent-Amts München, Bistumbs Freyßing. Herausgezogen aus denen alt- und Neueren Kloster-Chronicis. Augsburg 1762, S. 1–6.
- ²⁶ Vgl. dazu die Beiträge von Wilhelm Liebhart und Alois Schmid in diesem Heft.
- ²⁷ Georg Paula: Die Wohltäter- und Stifterporträts in der Klosterkirche Indersdorf. Unbekannte Werke Johann Georg Dieffenbrunners. In: Amperland 22 (1986), S. 214–216.
- ²⁸ Morsch 2014 (wie Anm. 4), S. 5.
- ²⁹ Vgl. hierzu Peter Dörner: Die Barockbauten des Indersdorfer Propstes Gelasius

Morhart. In: *Amperland* 9 (1973), S. 357–364, und *Georg Paula*: Die Barockisierung der Klosterkirche Indersdorf nach den Rechnungsbüchern von 1753–1755. In: *Amperland* 18 (1982), S. 326 f. Zudem *Georg Paula*: Die Arbeiten Johann Georg Dieffenbrunners für das Kloster Indersdorf in den Jahren 1755–1771. In: *Amperland* 20 (1984), S. 625–629. Vgl. generell auch *Georg Paula*: Johann Georg Dieffenbrunner. Leben und Werk (tuduv-Studien Reihe Kunstgeschichte 8). München 1983 und *ders.*: Nachträge zum Leben und Werk des Malers Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785). In: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 25 (1991), S. 249–296.

³⁰ *Max Gruber*: Die für Kloster Indersdorf bis gegen 1800 tätigen Künstler und (Kunst-)Handwerker. In: *Amperland* 18 (1982), S. 279–281, hier S. 280.

³¹ Alles nach: *Corpus der barocken Deckenmalerei* 5 (wie Anm. 3), S. 105–131, mit weiteren Lit.-Angaben zu M. Günther und J. G. Dieffenbrunner S. 151/153.

Siehe auch *Peter Dörner*: Zur Ikonographie der Indersdorfer Deckenfresken. In: *Amperland* 9 (1973), S. 400–407.

³² *Josef Berghammer*: Orgelweihe in der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: *Amperland* 25 (1989), S. 253 f., hier S. 254; *ders.*: Die Orgel in der Pfarrkirche Kloster Indersdorf. In: *Amperland* 23 (1987), S. 479–482.

³³ Vgl. etwa auch den Kupferstich der Bruderschaftsurkunde von Jeremias Renner, um 1680.

³⁴ Alles nach: *Corpus der barocken Deckenmalerei* 5 (wie Anm. 3), S. 135–139.

³⁵ *Corpus der barocken Deckenmalerei* 5 (wie Anm. 3), S. 132–134. *Morsch* 2014 (wie Anm. 4), S. 16–18.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Lothar Altmann, Landsberger Straße 84, 82205 Gilching



Die Pfeilerarkaden (Laubengang) an der Westseite der Konventanlage (Prälatenbau), entstanden vor 1690.

Foto: L. Altmann