

Gotische und barocke Andachtsbilder in Kloster Oberschönenfeld

Von Karl Kosel

Die Restaurierungsarbeiten an den Gebäulichkeiten der Zisterzienserinnenabtei haben nicht nur die dringend wünschenswerte Erhaltung dieser ehrwürdigen klösterlichen Kulturstätte zur Folge, sondern erbrachten auch den Fund eines Kunstwerkes von überörtlicher Bedeutung. Unterhalb der Türe, die vom Kreuzgang in die Sakristei führt, kam als Deckplatte einer Gruft ein Sandsteinrelief zum Vorschein, das die Halbfigur Christi als Schmerzensmann zwischen zwei knieenden Betern zeigt (Abb. 22)¹. Allein schon die Lage des Fundortes bei den Gräbern der Oberschönenfelder Äbtissinnen des 18. Jahrhunderts und in unmittelbarer Nachbarschaft zum Nonnenchor legt die Vermutung nahe, daß nicht nur die Verständnislosigkeit des Barocks für ein mittelalterliches Kunstwerk die Ursache war, warum man das Relief unter dem Boden verschwinden ließ. Seine Verwendung als Abschluß eines Äbtissinnengraves und die auffällige Lage senkrecht unterhalb der Türschwelle lassen vielmehr darauf schließen, daß hier bewußt ein bedeutendes Denkmal aus der Frühzeit des Klosters eine wenn auch verborgene Funktion als Gedächtnismal bei den Begräbnisstätten der Äbtissinnen erhielt. Die fragmentarisch erhaltene Inschrift bestätigt die geschichtliche Bedeutung des Grabdenkmals: — — — s[ept?]em[bri?]s o(biit) cuonrad d(e) wildenrod — [a(nn)o] mccc l — o(biit) d(omi)na cla[ra] d(e) wildenrod. Konrad v. Wildenroth wird in einer Urkunde des Klosters Oberschönenfeld vom 24. April 1338 genannt². Dessen Großvater Konrad, der zwischen 1268 und 1308 urkundlich erwähnt wird, war mit Clara v. Wildenroth verheiratet. Er war Marschall und Rat Herzog Ludwigs des Strengen von Bayern³. Die Familie der Wildenrother, die auch in Schwaben begütert war, zählte zu den Förderern der Zisterzienserinnenabtei. Eine um 1500 gemalte Tafel, die im Kloster erhalten

¹ Sandstein, 64 × 100 cm. Figurenhöhe: Christus 59,5 cm; Konrad v. Wildenroth 55 cm; Clara v. Wildenroth 54 cm.

² Karl Puchner, Die Urkunden des Klosters Oberschönenfeld (= Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 2, Urkunden und Regesten, Band 2), Augsburg 1953, S. 34, Nr. 100.

³ Gustav Euringer, Auf nahen Pfaden, Augsburg 1910–15, S. 220.

blieb, zeigt ihr Wappen⁴. Beim aufgefundenen Epitaph handelt es sich daher ohne Zweifel um ein Gedächtnismal für die genannten Personen. Als Stifterin kommt möglicherweise Clara v. Wildenroth in Betracht, die offenbar erst nach 1350 verstarb. Ihr nicht ergänztes Todesjahr ermöglicht die Datierung des Epitaphs in das Jahrzehnt zwischen 1350 und 1360. Auf Grund dieser Datierung könnte auch der in der Urkunde von 1338 genannte Konrad v. Wildenroth der Stifter sein.

Bei der genauen thematischen Bestimmung der Darstellung bereiten die beiden Betergestalten einige Schwierigkeiten. Zwei Deutungsmöglichkeiten bieten sich an: 1. Die ausschließlich auf das Passionsthema bezogene mit Christus als Schmerzensmann, Maria und Maria Magdalena. 2. Die Verehrung des Schmerzensmannes durch die beiden Verstorbenen, d. h. die Darstellung des Andachtsbildes Christi und seine Anbetung durch die Stifter. Zunächst ist die Tatsache in Betracht zu ziehen, daß sich die beiden Teile der Inschrift jeweils auf die ihnen zugeordneten Figuren beziehen. Bei genauerem Hinsehen stellt man außerdem fest, daß die linke Betergestalt die unverhüllte männliche Haartracht zeigt, während die rechte Gestalt durch das Kopftuch als Frau gekennzeichnet ist. Damit ist die Identität der beiden dargestellten Personen mit den in der Inschrift Genannten mindestens sehr wahrscheinlich gemacht.

Unabhängig von dieser Frage stellt das Wildenroth-Epitaph den klassischen Typ des Andachtsepitaphs im 14. Jahrhundert dar. Zwischen den beiden Betern erscheint das Leidenbild des Heilands. Während die beiden Andächtigen völlig im umgrenzten Raum verharren, ragt das Haupt Christi über die innere Rahmenkante hinaus und verdeutlicht dadurch das Herabkommen des Visionsbildes aus dem überirdischen Raum. Die abgrenzende Hervorhebung des Visionsraumes innerhalb des irdischen Raumes erfolgt durch die leider nur fragmentarisch erhaltenen, über der Brust verschränkten Arme Christi. Dieses in bezug auf den Betrachter distanzierende Motiv steht im Kontrast zum Blick des Heilands, der ruhig und ohne Schmerzausdruck in den unbegrenzten Raum geht. In der Begrenztheit des irdischen Raumes erfahren die Betenden die visionäre Offenbarung des heilsgeschichtlichen Mysteriums, indem durch die Entgrenzung der vertikalen und der horizontalen Dimension die transzendierende Kontinuität von Zeit und Raum im Übernatürlichen hergestellt wird. Diese latente Aufhebung der irdischen Begrenztheit im visionären Raum der Heilserfahrung wird durch zwei Darstellungselemente sinnfällig gemacht: 1. Durch die Relativierung der scheinbaren proportionalen Gleichwertigkeit aller drei Figuren. Ihre Größenverhältnisse müssen unter dem Aspekt betrachtet werden, daß der Schmerzensmann als Halbfigur dargestellt ist. Ergänzt man ihn zur Ganzfigurig-

⁴ Wilhelm Neu und Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 242.

keit, so ergibt sich im Verhältnis zu den Beterfiguren seine Überlebensgröße, die den Maßstab des Irdischen sprengt. 2. Durch den kompositionellen Zusammenschluß der Arme und Hände, die allerdings ergänzt zu denken sind. Ihre Zusammenfassung in den verschränkten Armen Christi grenzt die obere Bildhälfte als Raum des Gebets und der Vision ab, der sich über dem Haupt Christi zum überirdischen Bereich öffnet. Die Spannung der Größenverhältnisse wird durch die horizontale Breitung der verschränkten Arme Christi aufgefangen und ausgeglichen, so daß sich die obere Bildhälfte in einem eigenartig schwebenden Gleichgewichtszustand befindet, der mit dem Ausdruck der Andacht und der Vision wunderbar übereinstimmt. Dieser von der Erdschwere losgelöste Raum ist der eigentliche Kernbereich des andachtsbildlichen Ausdrucks. Sammelpunkt dieses scheinbar spannungslosen Schwebezustandes ist das von jeglichem Schmerzausdruck befreite Antlitz des Schmerzensmannes. Alle Spannungen der Form und des Ausdrucks, die sich aus Proportion und Thematik ergeben, sind in den von Zeit und Raum gelösten Zustand der Immanenz zurückgenommen. In diesem idealisierten Bereich vollzieht sich die Erscheinung des Schmerzensmannes. Seine Andachtsbildlichkeit gründet in der persönlichen religiösen Erfahrung der Gegenwart Christi, die den Betenden zuteil wird. In völliger Stille schwebt die Erscheinung des verklärten Schmerzensmannes in den Raum der persönlichen Andacht herab. Dem Sich-Herabsenken des Andachtsbildes entspricht das persönliche Sich-Hineinversenken der Andächtigen in die Anschauung des Leidenbildes Christi. Die Herabkunft des Andachtsbildes aus dem überirdischen Bereich erfährt aber durch die scharfe Unterteilung mittels der verschränkten Arme insofern eine Umdeutung, als dadurch Oberkörper und Haupt Christi emporgehoben werden, was durch die Überschneidung der inneren Rahmenkante sinnfällig gemacht wird. Diese Erhebung und das mit ihr verbundene stärkere Hervortreten des Hauptes aus dem umgrenzten Raum bewirken eine Steigerung der Präsentation des verklärten Schmerzensmannes in Beziehung zum Betrachter. Mit der Feststellung dieser drei Wesenszüge des Andachtsbildes – Erhebung (= *elevatio*), Präsentation (= *praesentatio*), Verklärung (= *transfiguratio*) – wird die Vergegenwärtigung des Altarssakraments als eigentlicher Bildinhalt offenbar. Das Wildenroth-Epitaph stellt daher die Verehrung des eucharistischen Heilands dar.

Die Darstellung des Schmerzensmannes zählt zu den Hauptthemen der Andachtsplastik des 14. Jahrhunderts. Im Augsburger Domkreuzgang sind aus dem Jahrhundert zwischen 1350 und 1450 fünf Epitaphien dieses Themas erhalten. Es liegt daher nahe, die Augsburger Plastik des 14. Jahrhunderts auf Verbindungen mit dem Oberschönenfelder Epitaph hin zu untersuchen. Vorweg muß festgestellt werden, daß die thematisch vergleichbaren Augsburger Epitaphien keine engere formale Verwandtschaft mit dem Wildenroth-Epitaph aufweisen. Vielmehr finden wir die unmittelbarsten Vergleichsmöglichkeiten beim Nordportaltympanon des Augsburger Domes. Als Vorbild für den Gesichtstyp des Schmer-

zensmannes ist das Antlitz Christi bei der Marienkrönung und vor allem jenes beim Marientod zu nennen, wobei Christus die Seele seiner Mutter trägt (Abb. 23–25). Bei beiden Werken stellt man einen länglichen Gesichtstyp mit etwas eingefallenen Wangen fest, der durch auffallend weit auseinanderstehende Augen mit scharfen, hoch aufgewölbten Brauenlinien gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur präzisen Linearität der Augenpartie steht die breitrückig ausgebildete Nase mit den stark ausschwingenden Flügeln. Das Gesicht der Clara v. Wildenroth finden wir bei der Muttergottes der Marienkrönung vorgebildet (Abb. 26). Das volle Gesichtsoval zeigt beide Male dieselbe Augenstellung und Nasenbildung wie bei den Christusgestalten. Als besonders charakteristisch erscheint die feine Schwingung der Lippen im Verhältnis zur Kinnpartie. Auch beim Faltenwurf des Kopftuches und des Mantels stellt man eine weitgehende Übereinstimmung fest. Die Figur des Konrad v. Wildenroth ist leider so stark verwittert, daß sie genauere Vergleichsmöglichkeiten ausschließt.

Auf Grund der dargestellten Gemeinsamkeiten steht der Meister des Wildenroth-Epitaphs unter dem Einfluß der am Nordportal des Augsburger Domes tätigen Rottweiler Hütte. Doch scheint er nicht einer jener in Augsburg tätigen Nachfolger gewesen zu sein, die eine Reihe von Epitaphien im Domkreuzgang schufen. Vielmehr ist nicht zu übersehen, daß der Meister die Plastik des 13. Jahrhunderts am Straßburger Münster gut gekannt haben muß. Die Gesichtszüge des Schmerzensmannes stehen eindeutig unter dem Einfluß der Lettnerplastiken (um 1240–1252. Straßburg, Musée de l' Oeuvre Notre-Dame)⁵. Der Meister des Nordportaltympanons gibt das Christushaupt der Marienkrönung um einen deutlichen Grad kompakter und energischer im plastischen Ausdruck als der Meister des Wildenroth-Epitaphs. Dessen Schmerzensmann zeigt bei aller Ähnlichkeit der physiognomischen Grundzüge eine stärkere Distanziertheit des plastischen Ausdrucks, was zum Teil durch das Thema bedingt sein mag, und eine durchgeistigte Verhaltenheit der Liniensprache, die noch dem 13. Jahrhundert verpflichtet ist. Ebenso deutlich ist die Abhängigkeit der Gesichtszüge der Clara v. Wildenroth von den klugen und törichten Jungfrauen am Südportal der Westfassade des Straßburger Münsters (um 1280–1285). Man darf daher annehmen, daß ein in Straßburg ausgebildeter oberrheinischer Meister das Wildenroth-Epitaph geschaffen hat.

Auch das zweite Andachtsbild, das hier vorgestellt werden soll, gehört dem Themenkreis der Passion an. Es stellt die Beweinung Christi dar und wird von

⁵ Victor Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg* 1956, S. 25, Nr. 99 u. 100 m. Abb.

einem reichen, à jour — geschnitzten Akanthusrahmen umgeben (Abb. 27)⁶. In der unteren Hälfte des Reliefs wird der Vordergrund größtenteils von der auf dem aufsteigenden Gelände liegenden Gruppe mit dem toten Erlöser und der ihn umarmenden Maria erfüllt. In der linken Ecke sitzen zwei trauernde Engel mit der Dornenkrone und der Kreuzesinschrift. Der Reliefvordergrund wird über der Beweinungsgruppe von einem knorrigen, nach rechts ausbiegenden Baumstamm abgegrenzt. Rechts im Hintergrund erblickt man den Kalvarienberg mit den drei leeren Kreuzen. Links oberhalb der Beweinungsgruppe schweben drei trauernde Engel mit Leidenswerkzeugen. Ein vierter größerer Engel nimmt, nach rechts aufwärts schwebend, die aufgewölbte Rückenlinie Mariens auf und stellt so die Überleitung zur Rechtsbiegung des Baumstammes her. Das Band, welches er hält, trägt die Inschrift: Quo veritas oculos, facies gemebunda videtur: Solus homo gemitum nescit habere pium. Zwei Vögel am Baumstamm halten mit ihren Schnäbeln ein Inschriftband: O Fili — O Mater.

Die Komposition des Reliefs wird von starken Richtungsgegensätzen beherrscht. Die nach links aufsteigende Diagonale des Geländes im Vordergrund erfährt in der Beweinungsgruppe eine mächtige und ausdrucksstarke Zusammenballung. Die Spannung konzentriert sich im Gegensatz zwischen der Konkavlage des Leichnams Christi und der konvexen Aufwölbung der Rückenpartie Mariens. Aus dem Spannungsfeld dieser gegensätzlichen Linien wölbt sich der Körper Christi in straffer und reich bewegter Modellierung hervor. Daß diese starke plastische Schwellkraft in die Fläche gebunden bleibt, wird nicht nur durch den umfangenden Arm Mariens, sondern vor allem durch das die Gruppe umhüllende dichte Lineament bewirkt. Dieses kleinteilige Liniengefüge, das noch deutlich gotisierendes Gepräge besitzt, schließt Gewänder und Gelände zu einer in der Stofflichkeit kaum noch unterscheidbaren Einheit zusammen. Die Vereinheitlichung von Gewand und Naturform steht in innerer Übereinstimmung mit der völligen Verschmelzung, die Christus und Maria als ein einziger Körper erscheinen läßt. Die verdichtende Wirkung des umfangenden Liniengefüges wird zum mitgestaltenden Ausdrucksträger, der die letzte liebende Vereinigung von Gottessohn und Gottesmutter zur höchsten Dichte des andachtsbildlichen Ausdrucks zusammenfaßt. Diese Vereinheitlichung von Komposition und Stofflichkeit findet ihre Fortsetzung und Steigerung im Baumstamm über der Beweinungsgruppe, der durch seine Torsion nach rechts den stärksten veräumlichenden Akzent setzt und dadurch zum Reliefhintergrund mit dem Kalvarienberg überleitet. Mit seiner nach rechts absinkenden Wurzel nimmt er die Rückenlinie Mariens auf und grenzt dadurch die Beweinungsgruppe gegen den

⁶ Nadelholz [Lärche?], 67 × 47 cm o. R. Originalfassung. — Der Rahmen aus Lindenholz ist auf Grund der bandelwerkartigen Elemente im Akanthus erst um 1720 hinzugekommen. Aus dieser Zeit dürfte auch die Fassung des Reliefs stammen. Nicht aufgeführt bei W. Neu und F. Otten, Kurzinventar Landkreis Augsburg.

Hintergrund ab. Bei der Gliederung des Stammes durch zungenartige Längskerbenn beobachten wir wieder die charakteristische Übereinstimmung mit der Gewandbehandlung, hier mit dem Faltenwurf des Mantels Mariens. Die räumliche Beziehung, die er zwischen der Beweinungsgruppe und den drei Kreuzen herstellt, wird durch die von den beiden Vögeln gehaltene Inschrift thematisch sinnfällig gemacht, so daß in ihm das Lebensbaumthema zum Ausdruck kommt. Zu Häupten von Christus und Maria beherrscht eine Engelsgruppe den Raum links vom Baumstamm. In kompositioneller Beziehung zu diesem zeigt der vordere Engel mit dem Inschriftband einen übereinstimmenden Grad der Veräumlichung. Der Zusammenschluß seiner schwebenden Bewegung mit der Rechtsbiegung des Baumstammes ergibt eine Diagonale quer durch den freien Raum, die durch ihre starke Rhythmisierung in freier Beziehung zur schwingenden Rückenlinie Mariens steht. Die Betonung dieser raumschaffenden Bewegung durch das Inschriftband beweist ihre thematische Verankerung und ihre enge Bindung an den andachtsbildlichen Ausdrucksgehalt der Beweinungsgruppe. Die drei Engel mit den Leidenswerkzeugen am linken Rand überführen die Diagonalkomposition in die Senkrechte parallel zum Rahmen, so daß die mächtige Bewegung des Landschaftsraumes in ihnen zur Ruhe gelangt. Ihre durch die Leidenswerkzeuge dargestellte thematische Beziehung zur Beweinungsgruppe findet ihre Entsprechung in der Übereinstimmung zwischen dem Ausgleich der kompositionellen Spannungen und der Ruhe, die von der Hauptgruppe ausgeht.

Diese enge Verschränkung von Form und Inhalt hat die Unterordnung aller gestaltenden Komponenten unter die andachtsbildliche Aussage der Beweinungsgruppe zum Ziel. Der Aufbau der Landschaftsszenerie im Vordergrund schafft einen bühnenhaften Raum, in dem die Präsentation der Beweinungsgruppe erfolgt. Dieser räumliche Aufbau verdichtet sich durch die Vereinheitlichung von Gewand und Naturform zur höchsten inhaltlichen Konzentration in der körperlichen Identität von Christus und Maria. Im Schatten des Todes werden sie wieder ein Fleisch, vollzieht sich nochmals die Inkarnation. Die Natur nimmt als Schauplatz des heilsgeschichtlichen Geschehens existentiellen Anteil am Mysterium des Opfertodes Christi und am Mitleiden Mariens. Mittels der Präsentation als bestimmender bildlicher Struktur werden Schauplatz und Andachtsbild zur thematischen Ganzheitlichkeit integriert. Diese dramatische Kontinuität des andachtsbildlichen Ausdrucks tritt in der symbolischen Wechselbeziehung zwischen dem Lebensbaum und der Kreuzesgruppe und der damit verbundenen mächtigen Raumbewegung höchst monumental in Erscheinung. Zugleich bewirkt der Raum als distanzierendes Element den Eindruck der Abgeschlossenheit und Ferne, der sich mit der Sphäre des Todes verbindet. In der monumentalen Gestalt des Baumstammes sammeln sich raumverbindende Bewegung und hoheitsvolle Distanz zu spannungsvoller Synthese. Welche Bedeutung dieses distanzierende Moment für den symbolischen Bereich besitzt, zeigt

sich besonders eindrucksvoll in der Beziehung zwischen dem Kelch, den der oberste Engel in den freien Himmelsraum hält, und der Kreuzesgruppe. Die beiden Sinnbilder des Opfertodes Christi werden durch die größtmögliche Entfernung in der Tiefe des Raumes, gesteigert durch das distanzierende Motiv des Baumstammes, zu raumbeherrschender Monumentalität erhöht. Raum und Symbol werden dadurch zu einem untrennbaren Ganzen, der Raum zu einem kosmischen Symbol für die Erlösungstat Christi.

Eine weitere Komponente dieser Integration aller gestaltenden Elemente im symbolischen Bereich drückt sich in der Verbindung der Beweinungsgruppe mit dem Gelände aus. Wir sehen die existentielle Einheit Christi und Mariens eingebettet in die chthonische Einheit von Gelände und Gewändern. Die Identität des stofflichen Charakters läßt die Muttergottes in der körperlichen Identität mit ihrem Sohn aufgehen. Die Erde wird zum Schoß der heilsgeschichtlichen Einheit von Gottessohn und Gottesmutter. Aus ihrem bergenden Raum tritt in visionärer Verklärung der Fronleichnam. Die von links absinkende Bewegung des Geländes und die umhüllende Funktion des Liniengefüges versinnbildlichen ohne Zweifel die Sphäre des Grabes und des Todes. Die Bildwirkung der Präsentation, die vom Bühnenhaften Aufbau ausgeht, bezieht sich daher auf die eucharistische Fronleichnamssymbolik. In der Präsentation des verklärten Fronleichnams bekundet sich mindestens eine Wesensverwandtschaft mit der Darstellung des verklärten Schmerzensmannes im gotischen Andachtsbild, wenn nicht eine bewußte Anknüpfung an dieses.

Drei thematische Komponenten bestimmen die andachtsbildliche Struktur des Reliefs: 1. Der verklärte Fronleichnam, 2. der Opfertod Christi, 3. der Lebensbaum. Damit ist erwiesen, daß die Eucharistie das zentrale Thema des Beweinungsreliefs ist. Maria erscheint als Personifikation der hingebenden Devotion. Unter diesem thematischen Gesichtspunkt erklärt sich das abstrahierend stilisierte Lineament als verdichtendes Medium im Hinblick auf die Vergegenwärtigung der Eucharistie.

Längere Zeit nach der Entdeckung des Reliefs war eine Identifizierung des Meisters nicht möglich, da keinerlei Verbindungspunkte zur Augsburger und schwäbischen Plastik des 17. Jahrhunderts nachweisbar waren. Erst die Schwanthaler-Ausstellung in Stift Reichersberg lieferte den eindeutigen Beweis seiner künstlerischen Herkunft. Dort waren drei Reliefs ausgestellt, die in eindeutiger Beziehung zur Oberschönenfelder Beweinung stehen:

1. Beweinung Christi. München, Bayerisches Nationalmuseum (Inv.-Nr. R 25 19).
2. Erschaffung Adams und Evas. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv.-Nr. 1956.139).
3. Beweinung Christi. London, Victoria-and-Albert-Museum (Inv.-Nr. A 24 — 1947)⁷.

⁷ Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848. Ausstellungskatalog. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974, S. 138–139, Nrn. 112–114, Abb. 33.

Die Zuschreibung dieser Reliefs an Thomas Schwanthaler ist nicht gesichert, obwohl gewichtige Gründe dafür sprechen. Es kann hier nicht die Stelle sein, dieses Problem zu lösen. Vielmehr soll nur die Beziehung der Oberschönenfelder Beweinung zu den genannten Reliefs untersucht und damit ein Beitrag zur Lösung dieses Problems geleistet werden.

Das Münchener Beweinungsrelief zeigt in der Komposition keine Ähnlichkeiten mit dem Oberschönenfelder (Abb. 28, 29). Trotz des Unterschieds zwischen einer Sitz- und Liegegruppe läßt sich in der Art, wie sich der Körper Christi aus den reich rhythmisierten Gewandmotiven löst, eine enge Verwandtschaft feststellen. Gewiß sind die Falten beim Münchener Relief tiefer unterschritten, doch die Gegensätzlichkeit zwischen dem kleinteiligen Lineament und der straffen Körpermodellierung ist im wesentlichen dieselbe. Völlig offenkundig ist die sehr enge Verwandtschaft in der anatomischen Behandlung des Körpers Christi, die beinahe der Identität gleichkommt. Doch ist nicht zu verkennen, daß der Christuskörper des Münchener Reliefs ein größeres Volumen besitzt als beim Oberschönenfelder. Insgesamt ist die rhythmische Verschleifung von Figur und Gewand beim Münchener fortgeschrittener, so daß das Oberschönenfelder Relief früher zu datieren wäre. Auch die Kopfbildung Mariens bei beiden Reliefs zeigt denselben Unterschied bezüglich des plastischen Volumens. Das schmälere Antlitz der Muttergottes in Oberschönenfeld besitzt enge physiognomische Verwandtschaft mit dem rechten Engel der Münchener Beweinung. Die Charakterisierung der Gesichtszüge Christi auf beiden Reliefs stimmt weitgehend miteinander überein: scharf betonte und stark nach unten gezogene Brauenlinien, feinlinig ausschwingende Nasenflügel, der Mund mit stark aufgeschwungener Oberlippe. Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß beide Reliefs ebenso viele verbindende wie trennende Elemente besitzen.

Das Hamburger Relief mit der Erschaffung der ersten Menschen besitzt eine Reihe erheblicher Gemeinsamkeiten mit der Oberschönenfelder Beweinung (Abb. 30). Zunächst stellt man die sehr große Ähnlichkeit Adams mit dem toten Christus fest, die noch wesentlich weitergehender ist als beim Münchener Relief. Trotz der Verschiedenartigkeit in der Oberflächenbehandlung des Geländes ist das Verhältnis des liegenden Körpers zu ihm bei beiden Reliefs völlig gleichartig. Bei aller Unterschiedlichkeit zwischen der knitterigen Kleinteiligkeit des Lineaments in der Beweinung und dem fließenden Rhythmus der Geländeformation in der Erschaffung verbindet beide die gleichartige Funktion als kontrastierendes Element zur reichen Körpermodellierung Christi bzw. Adams. Als hierfür charakteristisches Detail kann die zwischen Arm und Hüfte eingeschobene Gewandpartie bzw. Bodenwelle angeführt werden. Die Modellierung von Brustkorb, Hüfte und Unterleib zeigt ein Maß an Übereinstimmung, daß ein enger Zusammenhang beider Reliefs unabweisbar ist. Ein gemeinsames Vorbild allein kann die Übereinstimmung des Schnitzstils nicht erklären. Auch die Bäume über den beiden Gruppen besitzen in ihrer Oberflächenbehandlung diese

Gemeinsamkeiten. Darob dürfen aber die Unterschiede nicht übersehen werden. Der aufgelockerten Haartracht Adams steht die Geschlossenheit und Schwere des Haares bei Christus gegenüber. Der Raumhaftigkeit des heranfliegenden Gottvaters im Hamburger Relief hat das Oberschönenfelder nichts vergleichbares entgegenzusetzen. Die Gestalt Mariens ist durch völlige Unräumlichkeit und Unkörperlichkeit gekennzeichnet. Die flächige Schichtung des Geländes bei der Beweinung unterscheidet sich grundlegend von der voluminösen Körperhaftigkeit und der Linienrhythmik des Geländes bei der Erschaffung. Wenn man aber die Modellierung der Wolke, auf der Gottvater heranschwebt, mit jener des Baumstammes unmittelbar über der Beweinungsgruppe vergleicht, so ist die Übereinstimmung im Schnitzstil unverkennbar. Betrachtet man den Linienstil, der für den szenischen Aufbau und die Gliederung des Geländes bei beiden Reliefs von so erheblicher Bedeutung ist, so erscheint der Unterschied zunächst unüberbrückbar groß. Doch die deutliche Tendenz zur Parallelisierung der Linien im Hintergrund des Beweinungsreliefs, die im Mantel Mariens endgültig vollzogen wird, könnte durchaus als Vorstufe für die Verdichtung im Hintergrund des Erschaffungsreliefs betrachtet werden.

Die aufgezeigten Unterschiede schließen die Zuschreibung beider Reliefs an eine Meisterhand aus. Andererseits sind die Zusammenhänge so eng, daß beide Meister zeitweilig zusammengearbeitet und eine genaue Kenntnis von ihren Werken besessen haben müssen.

Beim Vergleich der beiden Beweinungsreliefs in Oberschönenfeld und London gewinnt man auf den ersten Blick den Eindruck einer diametralen Gegensätzlichkeit (Abb. 31). Dieser Eindruck ist zum Teil richtig: der Unterschied zwischen dem Oberschönenfelder und dem Londoner Relief ist ohne Zweifel größer als zum Hamburger. Abgesehen von der grundlegenden Verschiedenartigkeit der Kompositionen besitzt die Londoner Beweinung eine wesentlich größere Monumentalität und eine ziemlich andersartige Andachtsstimmung als die Oberschönenfelder. Ein großartig feierlicher Ernst und ein klassisch beherrschter Schmerzausdruck liegt über der Szene. Doch in der innigen Neigung der Muttergottes zu ihrem toten Sohn kommt eine Wesensverwandtschaft mit der liebevoll umarmenden Zuneigung Mariens bei der Oberschönenfelder Beweinung zum Ausdruck. Die beiden diagonal angeordneten Gruppen der Londoner Beweinung zeigen eine stärkere räumliche Tiefenentwicklung als die Oberschönenfelder. Auch die Einzelfigur besitzt dank der bewegteren Modellierung eine stärkere Körperlichkeit und Raumhaltigkeit. Am deutlichsten erkennt man dies bei Joseph v. Arimatäa, dessen Haupt sich aus dem freien Raum zwischen dem Kreuzestamm und dem Felsmassiv mächtig vorwölbt. Aber gerade diese Stellung ist mit jener der Häupter Christi und Mariens im Oberschönenfelder Relief eng verwandt. Diese fortgeschrittenere räumliche Entwicklung der Londoner Beweinung verursacht eine klarere Absetzung der Gruppe und der Einzelfigur vom Gelände. Abgesehen von dieser Betonung der räumlich-körperlichen Indi-

vidualität bleibt in der Staffelung der Gruppenform die Reliefschichtung und damit die Bindung an die Fläche erhalten. Der Aufbau des Geländes im Vordergrund und sein Verhältnis zur Gestalt Christi zeigt eine entfernte Verwandtschaft mit der gleichen Stelle des Oberschönenfelder Reliefs. Vor allem die knitterige Stoffbehandlung und ihr Verhältnis zum Körper Christi ist bei beiden Reliefs sehr eng verwandt. Auch in der linearen Gliederung des Geländes sind Ähnlichkeiten festzustellen. Dies gilt besonders für die parallelisierende Linienführung am Felsmassiv des Londoner Reliefs, die mit der Geländegliederung am Kalvarienberg der Oberschönenfelder Beweinung unmittelbar verwandt ist. Die diagonal übergreifende Korrespondenz der linearen Gliederung des Geländes links im Vordergrund und rechts im Hintergrund bildet eine der wesentlichsten Gemeinsamkeiten beider Reliefs. Dem entspricht auch die klare Trennung von Vorder- und Hintergrund durch den Kreuzesstamm bzw. den Baumstamm, welche die jeweiligen Gruppen gegen den Hintergrund und den freien Raum abgrenzen. So unterschiedlich der figürliche Stil beider Reliefs ist, in der szenischen Struktur des Geländeaufbaus ist ein enger Zusammenhang unbezweifelbar. Der ebenso deutliche Qualitätsunterschied zugunsten der Londoner Beweinung läßt ein Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Meister als möglich erscheinen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die vier behandelten Reliefs in einer Werkstatt entstanden sind, die man unter dem oben genannten Vorbehalt als die Werkstatt Thomas Schwanthalers bezeichnen kann. Bei einem generellen Vergleich der Reliefs bilden sich zwei Gruppen heraus, deren Werke engere Zusammenhänge untereinander aufweisen: 1. Das Beweinungsrelief in Oberschönenfeld und das Erschaffungsrelief in Hamburg; 2. die Beweinungsreliefs in München und London. Die erste Gruppe ist durch einen unruhigeren und kleinteiligen Schnitzstil gekennzeichnet, der noch stärker unter der Nachwirkung der Gotik steht. Die zweite Gruppe besitzt ohne Zweifel die größere künstlerische Reife und eine klassische Haltung in der feierlichen Monumentalität der Darstellung. Dieser Unterschied kann einerseits durch einen größeren zeitlichen Abstand beider Gruppen bedingt sein, wobei die erste die ältere wäre. Eine andere Erklärungsmöglichkeit, ausgehend vom Qualitätsunterschied, bietet sich an, indem man die beiden Meister des Oberschönenfelder und des Hamburger Reliefs als Schüler oder Werkstattmitglieder des Meisters der Münchener und Londoner Reliefs sieht. Eine Entscheidung ist jedoch solange nicht möglich, als das Verhältnis zu Thomas Schwanthaler nicht geklärt ist. Einen eindeutigen Hinweis auf die Herkunft der Oberschönenfelder Beweinung aus der Werkstatt Thomas Schwanthalers geben die Engel. Ihre unmittelbare Abhängigkeit von urkundlich und stilkritisch gesicherten Werken Thomas Schwanthalers sei hier durch den Hinweis auf einige in Reichersberg ausgestellte Plastiken dokumentiert: das Jesuskind auf der Schulter des hl. Christophorus am Doppelaltar in der Pfarrkirche von St. Wolfgang am Abersee (1675/76), ein Aufsatzengel vom

Benediktaltar in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg (1676) und die Engel der Schutzmantelmadonna im Hochaltar der Sebastianskirche von Andorf (um 1670)⁸. Bei aller Ähnlichkeit der Kopftypen und der Körpermodellierung stellt man wieder den charakteristischen Unterschied zwischen der verräumlichten Haarbehandlung Schwanthalers und der flächigen im Oberschönenfelder Relief fest. Die Entstehungszeit der vergleichbaren Schwanthalerplastiken in den siebziger Jahren gibt einen Hinweis für die Datierung des Reliefs. Waltrude Oberwalder datiert das am nächsten verwandte Hamburger Relief in die Zeit zwischen 1669 und 1676⁹. Man kann daher mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein bei Thomas Schwanthaler tätiges Werkstattmitglied in den siebziger Jahren das Oberschönenfelder Relief geschaffen hat.

Die Beantwortung der Frage, wie das Beweinungsrelief nach Oberschönenfeld gekommen ist, läßt sich nur auf Grund seiner Verbindung mit der Zisterzienser-Reichsabtei Kaisheim finden, dessen Abt Visitator von Oberschönenfeld war. Die figürliche Barockausstattung der dortigen Klosterkirche wurde zwischen 1673 und 1682 von dem Schwanthalerschüler Andreas Thamasch geschaffen¹⁰. 1682 schuf die Kaisheimer Werkstatt einen neuen Hochaltar für die Klosterkirche von Oberschönenfeld¹¹. Um diese Zeit dürfte das Relief dorthin gelangt sein, vermutlich durch Andreas Thamasch. Es wäre nun sehr verlockend, in ihm den Meister zu sehen. Doch der Stil seiner Kaisheimer Figuren und vor allem seine einzige Reliefschnitzerei, die Tabernakeltüre des Hochaltars, verbieten diese Identifizierung¹².

Mit der Wiederentdeckung dieser beiden Bildwerke aus dem Themenkreis der Passion erweitert sich unsere Anschauung von der großen Tradition des Andachtsbildes in der Zisterzienserinnenabtei Oberschönenfeld. Das Wildenroth-Epitaph ist nun zusammen mit der ungefähr gleichzeitig entstandenen monumentalen Holzplastik des Hl.-Grab-Christus das älteste erhaltene Kunstwerk des Klosters. Die ihnen gemeinsame eucharistische Thematik dokumentiert den bedeutenden Beitrag Oberschönenfelds zur hohen Kunst des Andachtsbildes im 14. Jahrhundert. Das Fortleben dieser Andachtskunst im Barock beweist das Beweinungsrelief aus der Werkstatt Thomas Schwanthalers, das diese Traditionsverbundenheit durch seine gotisierenden Elemente betont. Zusammen mit zwei Figurengruppen im Kreuzgang veranschaulicht es die Auswirkungen der großen

⁸ Katalog „Die Bildhauerfamilie Schwanthaler“, S. 113, Nr. 30, Abb. 24; S. 114, Nr. 36, Abb. 32; S. 117, Nr. 44, Abb. 23.

⁹ Ebenda, S. 139, Nr. 113.

¹⁰ Ulrike Gauß, Andreas Thamasch (1639–1697), Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weissenhorn 1973, S. 26.

¹¹ U. Gauß, a. a. O., S. 72, Anm. 87.

¹² U. Gauß, a. a. O., Abb. 25.

Kunstblüte Kaisheims in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in seinem Tochterkloster Oberschönenfeld¹³. Zugleich weist es auf die Wurzeln dieser kraft- und andachtvollen Plastik in der alpenländischen Schnitzkunst hin.

Die wiedergewonnenen Werke eucharistischer Frömmigkeit mögen durch die zeitlose Gültigkeit ihrer religiösen Aussage den Zisterzienserinnen von Oberschönenfeld aus der Rückbesinnung auf Zeit und Geist des Ursprungs Kraft und Ausdauer für das große Werk der Erneuerung geben, das sie so mutig begonnen haben.

¹³ U. Gauß, a. a. O., S. 120 m. Abb. — An dieser Stelle möchte ich meine besondere Dankbarkeit der Ehrwürdigen Frau Äbtissin Maria Caritas Schmidberger von Oberschönenfeld und ihren Mitschwestern für die lebenswürdige und geduldige Hilfsbereitschaft aussprechen. Meine herzliche Dankbarkeit gilt auch der Direktion des Bayerischen Nationalmuseums München, insbesondere Herrn Konservator Dr. Volk, für die großzügige Überlassung der Fotos von den Münchener und Londoner Reliefs.