

Der Enderle-Zyklus im Pfarrhof zu Zaisertshofen (Unterallgäu)¹

//^e Ein didaktisches Kunstwerk barocker Rhetorik mit ethischem Imperativ

Rudolf G. Weißenhorn

1 „Johann Baptist Enderle (1725–1798) – Ein schwäbischer Maler des Rokoko“

Unter diesem Titel publizierte Karl Ludwig Dasser² im Jahre 1970 seine Monographie über Johann Baptist Enderle als erweiterte Fassung seiner Dissertation aus dem Jahre 1965. Seither gilt dieses Werk von K. L. Dasser als die umfangreichste und gründlichste Arbeit über den schwäbischen Maler und Freskant Johann Baptist Enderle. Die Arbeiten Dassers sind sowohl für den forschenden Kunsthistoriker als auch für den kunstinteressierten Laien eine unverzichtbare Quelle. – Für den Laien wäre der vorliegende Aufsatz ohne die Bestandsaufnahme des Opus von Johann Baptist Enderle und die Würdigung seines Schaffens durch Karl Ludwig Dasser, wenn überhaupt, dann nur unter erheblichem Mehraufwand möglich. Mehr noch:

Dassers Arbeit liefert die These für einen mehrschichtigen, analytischen Dialog. Der Dialog führt – ex opere – über Thesen und Antithesen zu Synthese und Interpretation des Enderle-Zyklus im Pfarrhof zu Zaisertshofen. Wir verfolgen das Ziel über eine detaillierte Interpretation der Bilder im geschichtlich-biblischen Kontext. Dabei werden wir zu neuen Sichtweisen mit Realitätsbezügen gelangen, die zeitlos sind, weil das Thema zeitlos ist. Das in Zaisertshofen ausgeführte Thema schlägt die Brücke zwischen dem Ideal (Ziel) und der

1 Anhang: Wiederentdeckte Ölskizze zum Thema ‚Anbetung der Hirten‘ in der Stadtpfarrkirche Burgau. Rudolf Georg Weißenhorn, „Chemie und Freskomalerei“, Praxis der Naturwissenschaften (Chemie), 7/37 (1988), S. 1–3 und 10–31

2 Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725 – 1798) – Ein schwäbischer Maler des Rokoko, H. Konrad Verlag Weißenhorn 1970

Wirklichkeit (unsere Welt). Ein didaktisches Meisterwerk, zeitgebunden zwar in der stilistischen Ausführung, zeitunabhängig indessen in seiner inhaltlichen Aussage. Diese ist zielgerichtet in der Psychologie der Darstellung und Handlung auf der Basis religiös-ethischer Normen mit Aufforderungscharakter („Ethischer Imperativ“).

Die Arbeit von Karl Ludwig Dasser gibt ferner Hinweise bei der Zuordnung der Ölskizze „Anbetung der Hirten“ in der heutigen Stadtpfarrkirche zu Burgau.

2 Johann Baptist Enderle – Lebensdaten und Wirkungskreis

Johann Baptist Enderle wurde am 15. Juni 1725 in Söflingen (heute Stadtteil von Ulm) geboren. Er starb am 15. Februar 1798 in Donauwörth (Abb. 65), wo er seit den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts als Kunstmaler ansässig war. Seinen ersten Auftrag als selbständiger Freskant erhielt Enderle 1753 in Kirchdorf (Bad Wörishofen/Unterallgäu), unweit von Zaisertshofen. Dem schwäbischen Raum blieb Enderle zeitlebens verbunden. Auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens berief man ihn nach Mainz und Umgebung. Dort schuf Enderle nach Karl L. Dasser² in den Jahren 1772–1774 seine bedeutendsten Werke. In den Jahren 1777–1779 folgte die Ausmalung der Augustiner-Chorherren-Kirche zu Oberndorf am Neckar.

Im heutigen Regierungsbezirk Schwaben konzentrieren sich die Arbeiten Enderles auf das Gebiet zwischen Donau, Günz, Lech und dem schwäbischen Voralpenland. Schwerpunkte seines Schaffens liegen in den Landkreisen Günzburg (einschließlich Altkreis Krumbach), Unter- und Ostallgäu bis nach Seeg im Süden sowie im Umkreis von Donauwörth, Wertingen und Augsburg. Die zahlreichen, zum Teil sehr gut erhaltenen Zeugnisse Enderles in diesem Raum lassen es angemessen erscheinen, in Johann Baptist Enderle nicht nur einen „Schwäbischen Maler des Rokoko“ (Dasser³), sondern den herausragenden schwäbischen Freskanten des 18. Jahrhunderts zu sehen. Beispiele der viel bewunderten Fresken Enderles findet man in Donauwörth, Fünfstetten, Buggenhofen, Genderkingen, Welden, Großanhausen, Gottmannshofen, Eggelhof, Herbertshofen, Rehling, Graben, Großkitzighofen, Lauingen, Gundelfingen, Hammerstetten, Burgau, Allerheiligen, Deisenhausen, Unter- und Oberram-

3 Dasser, Enderle, s. Fußnote 2

mingen, Hausen, Oberauerbach, Sontheim, Mussenhausen, Dirlewang, Ketterschwang und Seeg, um nur einige Orte seines Wirkens zu nennen (vgl. Dasser⁴).

3 *Zaisertshofen – Auftrageber, ausführende Künstler, Bilder und Inhalte*

Sechs Jahre nach seinem eigenständigen Erstlingswerk im nahegelegenen Kirchdorf (Bad Wörishofen) erhielt Enderle 1759 von der Pfarrgemeinde Zaisertshofen unter Pfarrer Johann Maria Gelb den Auftrag zur Freskierung der Pfarrkirche. Die Fresken sind nicht mehr erhalten. Sie wurden im Rahmen der Umgestaltung des Kircheninneren in den Jahren 1864/65 zerstört. Zwei Jahre vor der Aufnahme seiner Arbeit in Mainz und auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Ausdrucks angelangt (Dasser), kehrte Enderle noch einmal nach Zaisertshofen zurück. Gemeinsam mit Andreas Henckel aus Gottenau (Markt Rettenbach), der später in Mindelheim ansässig war, folgte Enderle 1770 einem erneuten Ruf des Pfarrers J. M. Gelb. Die Zusammenarbeit Enderles mit Henckel dauerte über Jahrzehnte und vereinigte beide Künstler zu einer fruchtbaren künstlerischen Einheit. Sie begann in der Klosterkirche zu Mussenhausen (Markt Rettenbach) im Jahre 1756. Henckel begleitete Enderle auch nach Mainz und wurde dort zum Hofstukkateur⁵ ernannt.

Im Pfarrhof zu Zaisertshofen (Abb. 64) schuf Enderle sein „Kabinetstück“ (Dasser⁶). Scheinbar losgelöst von den Fresken im Tafelzimmer stellte er im Treppenhaus das Thema „Mariae Heimsuchung“ dar. Im Tafelzimmer selbst gibt Enderle ein Zeugnis seiner Kunst mit dem Hauptbild „Salome tanzt vor Herodes“. Programm, Ausführung und Erhaltungszustand würdigt Dasser⁷:

„Im Tafelzimmer sind in fünf Fresken biblische Gastmähler mit tödlichem Ausgang geschildert, ausgehend von Prov. 14,13 >Extrema gaudij luctus occupat< (Leid ist aller Freude Ende): Im Deckenbild die tanzende Salome vor Herodes und seiner Frau, in den vier Supraporten das Gastmahl des Königs Balthasar, Esther und Assuerus, Judith und Holofernes, und die Ermordung

4 Dasser, Enderle, 171

5 Dasser, Enderle, 45

6 Dasser, Enderle, 52

7 Dasser, Enderle, 52

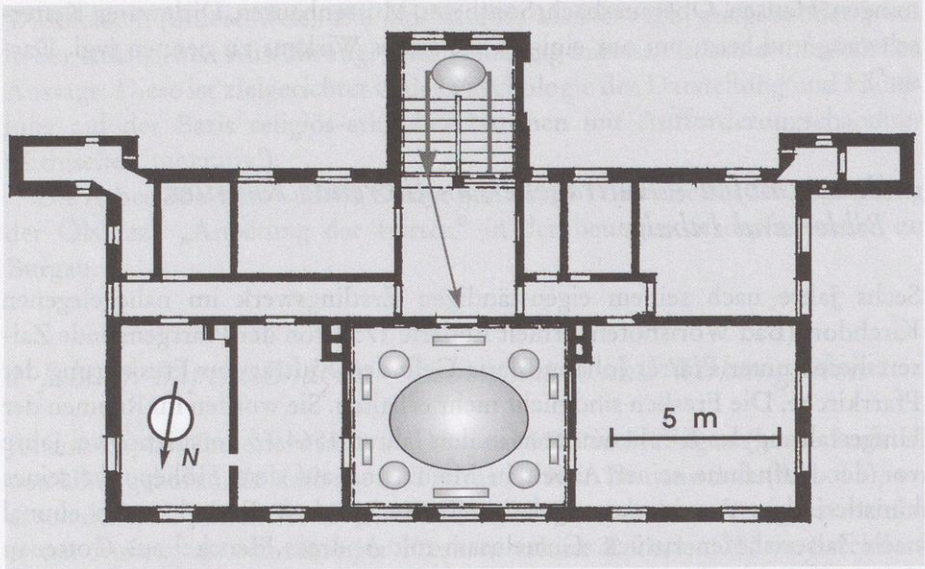


Abb. a: Pfarrhof Zaisertshofen, Plan mit Fresken im Treppenhaus und Tafelzimmer.

des Amnon. Die Fresken sind in hervorragendem Zustand, die Farben in ihrer originalen Frische. Hier ist es dem Betrachter möglich, aus allernächster Nähe die Malweise Enderles auf dem Höhepunkt seines Schaffens zu studieren. Mit einer Liebe zum Detail ist alles bis in die feinste Einzelheit durchgeführt, ohne jedoch kleinlich zu wirken. Gekonnt in der Zeichnung wie in der nuancenreichen Farbgebung werden mit überlegener Sicherheit die Glanzlichter aufgesetzt, und in dem wechselvollen Spiel von Licht und Schatten, vereint mit einer hellen, zarten Farbgebung in den verschiedensten Spielarten der Grundtöne, haben wir schönsten Augsburger Rokoko vor uns. Man kann sich gut vorstellen, daß ein Maler, der so völlig in den Stil des Rokoko hineingewachsen ist, sich schwerlich mit der aufkommenden klassizistischen Malweise anfreunden kann. Und in der Tat geht mit dem Eindringen der neuen Ideen in Enderles Kunstschaffen der zauberhafte, lockere Schwung seiner Malweise verloren“, vgl. Stadtpfarrkirche Burgau (Anhang).

Unter dem Stichwort „Bemerkungen“ gibt Dasser⁸ Hinweise zu einer möglichen Interpretation der Pfarrhof-Fresken (vgl. unten):

⁸ Dasser, Enderle, 155

„Im Tafelzimmer soll das Programm des Freskoschmuckes den Gast auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen. Versinnbildlicht wird der Leitspruch ‚Leid ist aller Freude Ende‘ im Hauptfresko und den vier Supraporten, wo in biblischen Gastmählern durch plötzlichen, gewaltsamen Tod den irdischen Freuden ein jähes Ende gesetzt wird. Die vier Kartuschen mit der jeweiligen Inschrift ‚sic vos non vobis‘ (So seid ihr, nichts gehört euch.) sollen ebenfalls als Mahnung verstanden werden. Wir Menschen sorgen uns ängstlich um unser Wohlergehen (sic vos), um Essen (pflügender Bauer, Imker, Taubenzucht) und Kleidung (Schafscherer), und doch gehört nichts uns (non vobis). Die Kartusche mit dem Vogelbaum ist sicher ein Hinweis auf das Evangelium, Lukas 12, 24: ‚Betrachtet die Vögel des Himmels: sie sähen nicht, ernten nicht, haben nicht Vorratskammern noch Scheunen, aber Gott ernährt sie. Wie viel mehr wert seid ihr als die Vögel.‘ Die Beispiele Ackerbau, Imkerei, Schaf- und Taubenzucht waren damals in der Gegend übliche landwirtschaftliche Betriebszweige.

Die Kartusche am Fenster, gegenüber vom Eingang, ist eine Allegorie auf das priesterliche Hirtenamt. Hier hat sich der damalige Pfarrer Gelb wohl selbst ein Denkmal gesetzt. Der noch ungedeutete Wappenhorn war vielleicht sein Familienwappen? Der ‚Pastor bonus‘, der gute Hirte, führt seine Schafe an den Gnadenfluß, der von Wolken des Himmels ausgeht, im ‚Kelch des Heiles‘ gesammelt wird und zur Erde herniedersprudelt. Im Hintergrund die Kirche als Mittlerin zwischen Himmel und Erde, die den Gnadenstrom (bildlich das treibende Mühlrad) über den Priester (Hirten) an die Menschheit heranführt. In der Darstellung dieser Kartusche findet das übrige Programm mit dem Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen einen tröstlichen Ausgang, in der Hinwendung zur Gnadenquelle der Kirche.“

4 Inhalt und Form – Grundsätzliche Fragen im Hinblick auf die Fresken im Pfarrhof zu Zaisertshofen

Die „Bemerkungen“ Dassers erheben nicht den Anspruch einer Interpretation. Eine ausführliche Deutung an dieser Stelle hätte den Rahmen seines Gesamtwerkes gesprengt. So bleibt es im wesentlichen dabei, die allegorischen Darstellungen unter dem biblischen Leitthema aus Prov. 14,13, „EXTREMA GAUDII LUCTUS OCCUPAT“, zu hinterfragen und nach Verbindungen zu suchen, da archivalische Quellen nicht vorliegen.

Umso mehr stellt sich im vorliegenden Falle die Kernfrage nach den tieferen ikonologischen Beziehungen, die sich aus den allegorischen Darstellungen im Hinblick auf Programm und Gesamtkomposition ergeben.

Leitthesen aus der kunsthistorischen Literatur

Anhaltspunkte für eine Interpretation der Fresken im Pfarrhof zu Zaisertshofen sind so nur die bildlichen Darstellungen selbst. Hilfen kann man aus der allgemeinen kunsthistorischen Literatur erwarten. Einen Hinweis gibt zum Beispiel Adolf Feulner⁹ in der Abhandlung „Ikonologie der barocken Deckenmalerei“ von Wilhelm Mrazek¹⁰, wonach in der barocken Freskomalerei „der Inhalt der Fresken alles“ bedeutet und „erst in zweiter Linie die künstlerische Form“ wesentlich ist.

Dieser Leitthese fühlt sich die vorliegende Abhandlung verpflichtet und den Fragen von Wilhelm Mrazek¹¹:

„Gibt es eine Möglichkeit, das Inhaltliche der großen allegorischen Deckenkomposition der Barockzeit vollgültig zu erschließen, und welches sind die Kriterien hierfür?“

Mrazek¹² plädiert für zeitgeistunabhängige und weitestgehend vorurteilsfreie¹³ Bestandsaufnahmen ohne Wertung darüber, was aus der Sicht des Betrachters „künstlerisch wesentlich oder unwesentlich“ ist. Interpretationen sind nach Mrazek¹⁴ immer das Produkt dessen, was man mehr oder weniger „zufällig (und wer weiß wie lange noch)“ kennt und was „dem heutigen Bewußtsein einigermassen geläufig ist, und dem, was wir uns erst durch das Freilegen heute verschütteter Quellen wieder aneignen müssen“. Und er begründet weiter: „Es ist durchaus denkbar, daß Menschen im Jahre 2500 die Geschichte von Adam und Eva genau so fremd geworden ist, wie uns die-

9 Adolf Feulner, *Süddeutsche Freskomalerei*, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, Bd. X, 1916/18

10 Wilhelm Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 228. Band, 3. Abhandlung, in Kommission bei Rudolf M. Rohrer, Wien 1953, S. 15

11 Mrazek, *Ikonologie*, 16

12 Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, *Logos* XXI, 1932, S. 106 ff. und *Studies in iconology, humanistic themes in the art of the renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939; vgl. Fußnote 6, Mrazek, *Ikonologie*, 16

13 vgl. Fußnote 22

14 vgl. Mrazek, *Ikonologie*, 16

jenigen Vorstellungen, aus denen etwa die religiösen Allegorien der Gegenreformation oder die humanistischen Allegorien des Dürerkreises hervorgegangen sind ...“

Der Auslegung, Deutung und Interpretation von Sachverhalten gleich welcher Art, welches Inhaltes oder Sachgebietes, sind Grenzen gesetzt. Einerseits erfordert die Interpretation Phantasie, „exakte Phantasie“, wie wir später sehen werden, auch Kreativität und, andererseits, die Einhaltung von Grenzen, innerhalb derer ein Beziehungsnetz aus Einzelelementen aufgebaut und im weitesten Sinne sichtbar werden kann. Das gilt gleichermaßen für den schaffenden Künstler wie auch für den Betrachter des Kunstwerkes. Dabei hat jede Disziplin, ob geistes-, naturwissenschaftlicher oder literarisch-künstlerischer Natur, ihre eigenen Darstellungs- und Ausdrucksmittel.

Kritische Diskussionen zur Enderle-Zeit

Die kritische Diskussion hierüber hat zur Zeit Enderles im 18. Jahrhundert eine neue Qualität und auch Standortbestimmung erfahren. Gegen die undisziplinierte Vermischung, etwa von darstellender Kunst und Dichtkunst, wandte sich sein kritischer Zeitgenosse der Aufklärung, G. E. Lessing¹⁵, der Autor des revolutionären 17. Literaturbriefes (Hamburgische Dramaturgie):

„Völlig aber als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und der Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engen Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen ... voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Ton die seichtesten Urteile ... Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, in dem man jene zu einem redenden Gemälde machen wolle, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.“

In dieser Kritik nimmt Lessing Bezug auf eine lange Tradition der Malerei, die ihre Modelle aus Darstellungsmethodiken (Allegorien-, Emblem- und Symbol-Literatur) bezog. Und auch der eher gemäßigte Johann Gottfried Her-

15 vgl. Mrazek, Ikonologie, 27

der¹⁶ stellte kritisch fest, „daß man ,häufig dem Auge darstellen wollte, was ihm nicht darzustellen war, sinnreiche Gedanken, Gleichnisse, selbst Phrasen und Formeln der Rede, Sprichwörter, politische Maximen“.

Maßstäbe für den Freskenzyklus in Zaisertshofen

Die zeitgenössische Kritik des 18. Jahrhunderts kann ein Gradmesser für das Verhältnis ikonographischer Darstellung und ikonologischer Aussage der Fresken im Tafelzimmer des Pfarrhofes zu Zaisertshofen bei der Interpretation des Gesamtwerkes sein. Aber ebenso die Gegenargumente jener Zeit¹⁷ (1756) sollen Berücksichtigung finden:

„Die Malerei, welche eigentlich eine stumme Poesie ist, muß mithin, um uns zu gefallen, dieses poetischen Stiles sich bedienen.“

Und im Jahre 1774 erscheint ein Werk von Franz Christoph von Scheyb¹⁸ in Wien, darin heißt es:

„Die Malerkunst sowohl als die Dichtkunst nähret sich von erdichteten Sachen (vgl. z. B. die Geschichten von → ‚Esther‘ und ‚Judith‘¹⁹). Daher haben die Maler sich die Muster der Poeten zu Nutzen gemacht, wenn sie Tugenden, Laster oder Leidenschaften vorzustellen bekamen.“

*Johannes Maria Gelb: Seelsorger, Theologe, Pfarrherr, Bauherr,
Repräsentant seiner Zeit – Umfeld und Wirkungen*

Das Amt des Pfarrers spielt bis heute eine herausgehobene gesellschaftliche Rolle. Polyfunktional war und ist das Amt seit jeher. Zu seinen vornehmsten und edelsten Aufgaben zählt auch heute noch die Seelsorge. Aber es ist unübersehbar, auch hier hat es im Vergleich zum 18. Jahrhundert ‚Akzentverschiebungen‘ gegeben. Ohne im einzelnen darauf einzugehen, kann indessen als sicher gelten: Das Amt eines Pfarrers im 18. Jahrhundert hat einen festen, hochgeachteten Rang im gesellschaftlichen Miteinander. Entsprechend vielgestaltig sind die Einflüsse und Funktionen mit allen Schattierungen, wenn auch die Basis religiös-theologischer Natur ist. Und so geht es in dem Freskenzyklus von Zaisertshofen nicht nur um den Zusammenhang zwischen Poesie

16 s. Mrazek, Ikonologie, 28–29

17 Dictionnaire iconologique ..., Paris 1756, Mrazek, Ikonologie, 30.

18 Franz Christoph von Scheyb, Orestrio, von den drey Künsten der Zeichnung, Wien 1774, Bd. 1, S. 244

19 Heinrich A. Mertens, Kleines Handbuch der Bibelkunde, Patmos-Verlag Düsseldorf 1969, S. 52 f.

und Malerei, sondern um biblische Inhalte mit theologischem Gehalt und um deren Vermittlung, um eine Didaktik im weitesten Sinne. In Zaisertshofen handelt es sich dabei um die Übersetzung in die Bilder-Sprache des Rokoko-Malers Johann Baptist Enderle.

Der Auftraggeber Johannes Maria Gelb ist Seelsorger. Er pflegt Beziehungen zum nahen Pfaffenhausen, wo er sich über seinen Tod hinaus in seinem Testament als Mäzen bei der Finanzierung einer neuen Orgel einen Namen macht²⁰. Es ist anzunehmen, daß Johannes Maria Gelb studierter Theologe ist. Er kennt die Schriften des Aristoteles²¹. Man darf ferner vermuten, daß Pfarrer Gelb Verbindungen hat mit dem Priesterseminar in Pfaffenhausen unter der Leitung des Kurfürsten von Trier und Augsburgs Fürstbischofs Clemens Wenzeslaus, ein Verwandter des Hauses Wittelsbach. Der Zaisertshofen benachbarte Ort ist so ein geistig-theologisches Unterzentrum mit Vorbildcharakter. Es ist ein Ort der Vorbereitung auf das geistliche Amt und eine Übungsschule der Rhetorik für angehende Priester. Eine solche Nähe wirkt innovierend, offenbar auch auf den Seelsorger von Zaisertshofen. Das Bild von Pfarrer Gelb nimmt Konturen an. Johannes Maria Gelb erscheint als ein Mensch seiner Zeit mit barocken Zügen in einer Zeit der literarischen Aufklärung und *expressis verbis* als ein vielseitiger Pfarr- und Bau-Herr des bau- und repräsentationsfreudigen 18. Jahrhunderts. Auf persönliche Kosten und nach eigenen Entwürfen (auch Vorbild?) schafft er sich eine kleine Residenz ganz im Geiste und im Spiegel seiner soziographischen Umgebung, unweit der Fugger von Kirchheim und Babenhausen, der Wittelsbacher (Maximilian Philipp und Nachfolger) von Türkheim und der Einflußsphären von Irsee, Otto-beuren und sogar Rottenbuch (Wiedergeltingen). Offenbar nicht ohne Selbstwertgefühl, läßt er seine hervorragenden materiellen Möglichkeiten und geistigen Gaben in sein Projekt einfließen. Sich und seine Welt repräsentiert er im Sinne des ‚Schwäbischen Cicero‘ aus Weißenhorn, Sebastian Sailer²², also nach den klassischen und aristotelischen Elementen barocker Rhetorik, durchaus ‚mundartlich gefärbt‘.

Die rhetorische Aufarbeitung mit dem Ziele der Außenwirkung, die innere Wirkungen nach sich ziehen soll, setzt eine intensive Beschäftigung mit den In-

20 Heinrich Habel, Landkreis Mindelheim, Deutscher Kunstverlag, München 1971, S. 404

21 Aristoteles, 2. Buch der Rhetorik, 5. und 8. Kapitel; vgl. G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, fünfundsiebzigstes Stück.

22 Lydia L. Dewiel, Bayrisch Schwaben, Kultur, Geschichte und Landschaft zwischen Ries und Lechfeld, DuMont Buchverlag Köln 1990, S. 197.

halten voraus, beim planenden Auftraggeber (Gelb) ebenso wie beim ausführenden Künstler (Enderle). In der Barockpredigt fallen die didaktischen Entscheidungen streng gegliedert nach dialektischen Kriterien²³: „Exordium (Eingang), narratio (Erzählung), confirmatio (Beweisführung) und conclusio (Schlußfolgerung)“. Das Bild rundet sich in der „Schlußfolgerung“. Sie schließt den Kreis, indem sie notwendigerweise wieder auf die Einleitung („Eingang“) zurückgreift. Man kann davon ausgehen, daß Johannes Maria Gelb diese Kriterien nicht nur kannte, sondern von dem festen Willen beseelt war, diese Maßstäbe bei der Ausschmückung des Pfarrhofes auch durchzusetzen.

Der Pfarrhof war nicht nur Wohnung, sondern zugleich Amtssitz, in dem Johannes Maria Gelb sein Amt als Pfarrherr wahrnahm. Man kann davon ausgehen, daß Gelb seinen Auftrag, die ‚Botschaft‘ zu verkünden, engagiert und mit Ernst umsetzen wollte. Weniger als ein ins Amt gesetzter Seelsorger, sondern als selbstbewußter Vollblut-Theologe, -Seelsorger und -Sozialpolitiker sieht Johannes Maria Gelb seine Eigenverantwortung. Er trägt Verantwortung für die Einhaltung religiös-ethischer Normen im gesellschaftlichen Leben und im Miteinander der Pfarrgemeindemitglieder. Diese (ver-)sammelt er zu einer soziologisch-politischen Einheit unter dem Vorzeichen seines Amtes. Das Gemeinwohl hatte er offenbar in jenem übertragenen Sinne im Auge wie in der heutigen Zeit der Produktmanager sein Produkt, das er ‚an den Mann bringen‘ will. Welche Wirkung Bilder und ‚Rhetorik‘, eingesetzt am ‚richtigen‘ Ort und im ‚richtigen‘ Kontext, haben, wissen wir aus der aktiv-provokativen Werbung unserer Zeit. Hierfür gelten ähnliche Maßstäbe, wie wir sie bei W. Mrazek²⁴ über das Zusammenwirken von Kunst und Poesie nachlesen: „Beide Künste ... zeichnen sich durch die Kraft der Phantasie aus. Ihr Vermögen unterstützt der Maler und Dichter und gibt ihnen die Freiheit, den Dingen neuen Schwung zu geben. Und nur bei jenen nachahmenden Künsten, die von der Kraft und Phantasie unterstützt werden, scheint trotz des tatsächlichen Ringens und Mühens alles mit der größten Leichtigkeit (vgl. ‚Salome‘) erlangt zu werden. Sie erst gibt die Möglichkeit, auf den Betrachter unmerklich und gewaltlos einzuwirken“ (vgl. ‚fünf biblische Gastmähler mit tödlichem Ausgang‘/ ‚EXTREMA GAUDII LUCTUS OCCUPAT‘/ ‚Non Vos Sic Vobis‘).

Über die Wirkung von Bild und bildender Kunst urteilt der Philosoph der Aufklärung, Immanuel Kant²⁵, in diesem Zusammenhange:

23 Mrazek, Ikonologie, 32

24 Mrazek, Ikonologie, 23

25 Immanuel Kants sämtliche Werke, Kritik der Urteilkraft, S. 341; Mrazek, Ikonologie, 40

„Unter den bildenden Künsten würde ich der Malerei den Vorzug geben, teils weil sie als Zeichnungskunst allen übrigen bildenden zugrunde liegt, teils weil sie weit mehr in die Region der Ideen eindringen und auch das Feld der Anschauung, diesen gemäß, mehr erweitern kann, als es den übrigen verstattet ist.“

5 Die Anforderungen an den Freskantem – „Akzentverschiebungen“

1768, zwei Jahre vor der Ausmalung des Tafelzimmers im Pfarrhof zu Zaisertshofen durch Johann Baptist Enderle, hält der Staatsrechtler und Professor Baron Joseph von Sonnenfels²⁶ in Wien in seiner Eigenschaft als Protektor der dortigen Kupferstecherakademie eine bezeichnende Rede. Darin fordert er ganz im Sinne von Gérard de Lairesse:

„Gleichwie in allen Künsten und Wissenschaften feste Grundregeln seyend, nach welchen sich ein jeder richten muß, und ohne deren genaue Beobachtungen, niemand zu der Ausführung viel weniger zu gründlicher Erkenntnis der Sache gelangen kann; also muss man solche absonderlich in der Mahler-Kunst und zumal in dem Ordinieren wahrnehmen ...“ Freiherr von Sonnenfels begründet:

„Denn zu der von ihm als Ideal hingestellten und geforderten Kunst gelangt man nicht, ohne daß der Geist durch die Lesung der besten Schriften des Altertums und der neueren Zeit genähret, ohne daß die Einbildung durch die Dichter erhitzt, mit Bildern bereichert, ohne daß die Gewohnheiten der Völker, ihre Sitten, die merkwürdigen Begebenheiten und Taten durch die Geschichte bekannt geworden.“

Und aus einer „Anweisung zur Mahlerkunst“ aus dem Jahre 1756 zitiert W. Mrazek²⁷ weiter:

„In vier Gruppen teilt der Verfasser seine Lektüre für den Künstler. An erster Stelle werden die ‚Erzählung und Gedenk-Schriften sowohl heiliger, als heydnischer und weltlicher Geschichte der Griechen, Römer und anderer mächtiger Völker‘ genannt. Es folgen die ‚gedichteten und ausgezierten‘ Er-

26 Joseph von Sonnenfels, Gesammelte Schriften, 8. Bd., Wien 1786, S. 273 ff., Mrazek, Ikonologie, 40

27 Willem Goeree, Anweisung zur Mahlerkunst, Leipzig 1756; Mrazek, Ikonologie, 41

zählungen der Poeten, Philosophen und dergleichen. Zum dritten dann die Schriften über die Sitten, Gebräuche und Künste der alten Völker und an vierter Stelle alle jene Autoren, die von ‚einiger nöthiger Kunst oder preißwürdigen Wissenschaft‘ geschrieben haben. . . . Für die Allgemeinbildung am nützlichsten erscheinen die Bibel, die Geschichte der Juden . . .“

Das sind Vorgaben, die auf die ‚Bildgeschichten‘ von Zaisertshofen voll zu treffen, da sonst auch kein „Kabinetstück“ (Dasser über Enderles Meisterwerk in Zaisertshofen) möglich erscheint. Mrazek²⁸ unterstreicht:

„Ist die Kenntnis der Alten eine Forderung, die zu allen Zeiten gegolten hatte, so ist die Vorbildlichkeit des Neueren unter den Kunstliteraten einem gewissen Wandel unterworfen, der mit der allgemeinen historischen Akzentverschiebung in Europa weitgehend übereinstimmt.“

Diese von Wilhelm Mrazek im Jahre 1951 formulierte Erkenntnis ist von brisanter Aktualität im Jahre 1998, dem 200. Todesjahr J. B. Enderles, rund 230 Jahre nach Schaffung seines Meisterwerks in Zaisertshofen.

6 Schlüsselqualifikationen bei Malern des 18. Jahrhunderts

Der zwanzig Jahre jüngere Zeitgenosse Enderles, der Tiroler Maler und Schüler von Martin Knoller, Josef Schöpf (1745–1822), gibt uns einen Einblick in persönlich-charakterliche Eigenschaften und Schlüsselqualifikationen des kunstschaffenden Malers²⁹:

„Ich erinnere mich . . . Als mir damals mein ältester Bruder, des Caesari Ripa Buch (Iconologia oder Ausdrückungen des Verstandes genannt . . .) welches mir zuvor unbekannt war, oder so es gleich jemand hatte, doch als ein Geheimnis verwahret blieb, aus Italien mitgebracht, fieng die Begierde, welche vorherho gleichsam unter der Asche erstiecket war, wieder aufs Neue an zu brennen.

Ich übte mich also aus diesem Buche, verfertigte viele Sachen und fremde Gedanken, welche wegen ihrer Seltsamkeit von anderen theils aus Neid, und theils aus Unwissenheit vor Gespenster oder Träume angesehen wurden; nichtsdestoweniger gelange ich so weit, daß es mir jährlich einen guten Ge-

28 Mrazek, Ikonologie, 41–42

29 Gérard de Laïresse, Großes Mahler-Buch, I. Teil, Nürnberg 1728, S. 112 ff., Mrazek, Ikonologie, 43 f.

winst brachte, sintemahlen mir von den Jesuitenschülern mehr als 150 Theses jährlich bestellt, worein entweder Sinnbilder, Geschichten oder Fabeln mit Wasserfarben zu mahlen waren.“

Soweit die reflektierten Bekenntnisse eines ‚Berufenen‘³⁰ des 18. Jahrhunderts, der ‚innovativ‘, ‚kreativ‘, ‚originell‘ und ‚produktiv‘ schafft. Das sind die aktuellen Vokabeln der jungen Generation an der Schwelle zum 21. Jahrhundert.

Dieser kurze Einblick spricht für sich selbst und bedarf keines weiteren Kommentars über die persönlichen Eigenschaften als notwendige Voraussetzung und Schlüsselqualifikation des kunstschaftenden Malers.

W. Mrazek ergänzt u. a. aus Orestrio³¹, einer Schrift von 1774:

„Der bei allen Autoren aufscheinende Hinweis auf die Funktion der Lektüre für den Maler läßt die Bedeutung, welche die Zeit dem intellektuellen Elemente in der Malerausbildung zumißt, klar hervortreten.

Es ist ein immer wieder beigebrachtes Argument, daß der Künstler dadurch nicht nur anders denken lernt, sondern sogar ein anderer Mensch zu werden vermag³². So finden wir im Orestrio die köstliche Anekdote von dem Maler Bouchardon, der die alten griechischen Geschichten des Homer >las, fraß und kaute<, um schließlich in die Worte auszubrechen:

„Seitdem er den Homerus gelesen habe, so kommen ihm alle Menschen und die ganze Welt viel größer, alles anders und verwunderungswürdiger vor.“

Weiter zitiert Mrazek aus dem Vorwort zum Ikonologischen Wörterbuch³³ von 1759: „Und was bei Rubens Gültigkeit hatte, sollte das nicht auch für andere Maler gelten²⁵? Denn ‚dieses fruchtbare Genie war von den Hülfsmitteln, welche die reichste Erfindungskraft aus der Poesie nehmen kann, so überzeugt, daß er sich eine Sammlung von den schönsten Stellen der Dichter gemacht hatte, ... er las sie, ehe er sich an sein vorhabendes Werk setzte, durch; er ver-

30 Hinichtlich dieses Begriffes hat es in den vergangenen Jahrzehnten „Akzentverschiebungen“ gegeben. Dergestalt, daß abschätziges Gelächter sich einwirbt, wer in einer öffentlichen Diskussion, bis hin zur „Talk-Show“, ihn („Beruf“/„Berufung“) laut bekennt. Hinter der vorgehaltenen Hand wird er indessen noch immer, wenn auch als hehrer Begriff, angenommen. Eine Aufgabe mit hohem Anspruch rechtfertigt indessen auch den adäquaten Begriff zur Bezeichnung jenes Anspruches. Dies scheint eine Frage des Komplexes Aufrichtigkeit, Bekenntnis und Opportunismus zu sein und damit eine Frage des Mutes zur Öffentlichkeit und zum Bekenntum. (→ „sic vos“ vel „non vobis“?)

31 Franz Christoph von Scheyb, Orestrio, Bd. 1, Wien 1774, S. 112 ff., Mrazek, 44

32 „Bildung“ 1998?

33 Ikonologisches Wörterbuch. Aus dem Französischen, Gotha 1759

glich sie mit den Schildereien des Raphael und anderer Meister, welche vor ihm eben dieses Verwüßte ausgearbeitet hatten. Diese Beschreibungen sind in der Tat die beste Dichtkunst, welche man den Künstler vorschlagen könnte.“

Anforderungen an die Malkunst

Die aktuellen Anforderungen an die Malkunst zur Wirkungszeit Enderles sind klar und unmißverständlich, und es gibt Gliederungsprofile, nach denen ein geschätzter Maler wie Johann Baptist Enderle sich zu richten hatte. Auch hier gibt uns W. Mrazek³⁴ aufschlußreiche Einblicke, die in den folgenden Punkten kurz angesprochen werden sollen mit Blick auf den Enderle-Zyklus von Zaisertshofen.

Sujet, Invention, Disposition – Verantwortlichkeiten und Arbeitsweisen

Mit Bezug auf diese Stichpunkte verweist W. Mrazek auf den französischen Literaten, Kunsttheoretiker und Dichter-Maler Charles Alphonse Dufresnoy³⁵ (1611–1668):

„Dufresnoy bringt die Invention in Beziehung mit der Vorschrift über den Gegenstand sowie mit der über die Disposition und Ökonomie des gesamten Werkes. Das Sujet muß schön und edel sein, denn nur die Schönheit eines Gegenstandes erweckt die Liebe und Bewunderung für das Werk, gleichwie das schöne Bild erst das Interesse wachruft für den Gegenstand und sich auch tiefer dem Geist und dem Gedächtnis einprägt. Darüber hinaus aber muß das Sujet ‚plein de sel, propre à instruire et à éclairer les esprits‘ sein.

Die Invention gleicht daher einer Muse, sie wird durchglüht und entflammt vom Feuer des Apolls, sie belehrt die Künstler, ‚tout la machine de tableau‘ in der rechten Weise anzuordnen. Die Disposition oder Ökonomie des Ganzen ist Sache des Malers. Um eine gute Invention zu machen, genügen Esprit und Wissen, um zu zeichnen, die Kenntnis der Anatomie.

Aber für die Ökonomie des Ganzen ist einzig und allein der Maler verantwortlich. Mangelt es ihm daran, wird er nie das Ziel der Malerei, die Augen auf eine angenehme Art zu täuschen, erreichen. Sie erfordert vor allem große Urteilskraft, denn sie ist die richtige Anwendung aller anderen Regeln. Zwar stehen Invention, Disposition und Ökonomie in einem Abhängigkeits- und

34 Mrazek, Ikonologie, 51 ff.

35 Charles Alphonse Dufresnoy, *De arte graphica (L'Art de Peinture)*, 5. Auflage, Paris 1783, S. 13 ff., Mrazek, Ikonologie, 49 ff.

Verwandtschaftsverhältnis, doch dürfen sie nicht miteinander vermengt werden.

Die Invention trifft allein die rechte Auswahl im Hinblick auf ein darzustellendes Thema. Die Disposition jedoch verteilt das Erfundene auf seine Plätze und bringt sowohl die Teile untereinander wie auch mit dem Ganzen in Übereinstimmung.

Die Ökonomie aber bewirkt für die Augen den gleichen Effekt wie ein musikalisches Konzert für die Ohren.

Für de Piles³⁶ ist die Erfindung nur für den Maler, der bereits seine Kunst beherrscht, und nicht für den Lernenden, der erste Teil in der Ordnung der Malerei. Als Teil der Komposition versteht er darunter die Wahl der Themen. Diese sind dreifacher Art: historisch, allegorisch oder mystisch.

Unter historischer Erfindung sind solche Vorwürfe zu verstehen, die nichts anderes als den Gegenstand vorstellen wollen. Die getreue Nachahmung aller wahren und erdichteten Umstände, die Verständlichkeit und die gute Wahl, sofern der Maler freie Hand hat, sind hier das Entscheidende.

Die allegorischen Erfindungen dienen dazu, in einem Gemälde ganz oder zum Teil etwas anderes vorzustellen, als sie in der Tat sind. Jedoch muß die Allegorie verständlich, bekannt und notwendig sein.

Die mystischen Erfindungen nehmen ihre Thematik aus der Religion, sie unterrichten über die Geheimnisse der heiligen Schriften und der Kirchenväter. Hier hat jede fremde Einmischung etwa aus dem Bereich der Fabel zu unterbleiben.

Hagedorn³⁷ ... unterscheidet die Invention nach einer ‚malerischen‘ und einer ‚dichterischen Erfindung‘.

Und bei Gérard de Lairesse³⁸ lesen wir: „So ist zunächst bei der Konzipierung einer Historie, einer Dichtung oder eines Sinnbildes ein flüchtiger Entwurf zu machen. Im Anschluß daran muß der Maler die besten und ausführlichsten Autoren hierüber nachlesen, damit er den Gegenstand völlig beherrsche und bis in die Details seinem Gedächtnis einprägen.“

Wird dann der erste Entwurf gemacht, so muß das Land, die Jahres- und Tageszeit, der Ort, ob in freier Luft oder im geschlossenen Raum, die Eigenschaften und die Würde der Personen beachtet werden.

36 Roger de Piles, *Mahlerey aus Grundsätzen*, aus dem Französischen des Herrn R. v. Piles, Leipzig 1760, S. 39 ff., Mrazek, *Ikonologie*, 50

37 C. L. Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, S. 161 ff., Mrazek, *Ikonologie*, 50

38 Lairesse, 2. Buch, 48 ff., Mrazek, *Ikonologie*, 51

„Die allmähliche Verfertigung der Gedanken...“³⁹ – Anordnungen

An den Maler des 18. Jahrhunderts werden also hohe handwerkliche Forderungen gestellt. Erst auf einer soliden handwerklichen Basis aufbauend, so die Kunstlehre des 18. Jahrhunderts, kann er zum optimalen künstlerischen Ausdruck und zu einer „allmählichen Verfertigung der Gedanken“ beim Malen gelangen, welche das Bild zum Kunstwerk erheben kann. Diese Anforderungen finden ihren methodischen Niederschlag bei Laïresse:

„Mit allen Personen muß sich der Maler identifizieren können, und seine Gedanken müssen bis zu dem Orte des Geschehens hinwandern können. Im Anschluß daran ist der eigentliche Kern der Sache zu überlegen. Und so muß das wichtigste Objekt in die Mitte oder auf einem erhöhten Platz angeordnet werden. Das erfordert die Überlegung des Standpunktes, die Stellung des Ausgangspunktes und die Ordinierung des Lichtes.

Die Bildgruppen sind in Verbindung von zwei bis drei oder mehr zu ordnen. Die vornehmste Gruppe wird ansehnlicher im Vordergrund ordinert und erhält das größte Licht und die kräftigsten Farben. Geringere Objekte werden niedriger gestellt, Kolorit und Licht bescheidener aufgesetzt. So soll der zweite Grund im Schatten sein oder mit dunklen Objekten ausgefüllt; dem dritten aber, der wieder hell sein soll, werden die geringsten Objekte, an denen am wenigsten gelegen ist, anvertraut.

Jetzt erst wird der zweite Entwurf gemacht. Das Nackte wird nach dem Leben gezeichnet und das Bekleidete nach dem Gliedermann.

Bewegung und Affekt müssen beachtet werden. Ist dies alles geschehen, so wird die ‚Ordinanz überhaupt‘ gezeichnet. Sie wird als letzter Umriß auf das Tuch oder den Holzgrund gesetzt.

Ist dies alles geschehen, so holt man sich neuerlich Rat bei den großen Meistern, wie sie ihre Objekte gewählt und was für Beiwerk sie hinzugefügt haben, denn ‚das kann gute und neue Gedanken wecken‘.

Alle Objekte müssen der Wahrscheinlichkeit nach ordinert werden. Der Maler muß sich klar sein über den Rang der Personen, ‚ob sie gering oder hoch an Rang oder gar vermengt seien‘. Denn solches muß ja in ihrem Wesen, an der Gestalt, den Eigenschaften, Manieren und Farben zum Ausdruck kommen.

So ist der König immer von seinen Räten, Kavalieren und Leibwachen umgeben, Philosophen von anderen Gelehrten oder von Schülern, Bacchus aber

39 Heinrich von Kleist, *An Rühle von Lilienstern, Sämtliche Werke*, Deutsche Buch-Gemeinschaft Berlin, Darmstadt, Wien 1962, S. 1032 ff.

mit Satyrn und Bacchanten. Wie der König an seinem königlichen Mantel, Krone und Reischszepter erkenntlich ist, so der Philosoph an seinem langen und bescheidenen Kleid, der Mütze auf dem Haupte, den vielen Büchern, Pergamenten und Instrumenten, Bacchus aber an den Weintrauben und den mit Efeu bekränzten Thyrsen und Spießern.

Was aber die Bewegung anlangt, so befiehlt der König, der Philosoph ist nachsinnend und Bacchus in wilder Ausgelassenheit.

Hierauf aber folgt die ‚Auswirkung der Affekte‘. Das heißt, was die Hauptpersonen bewegt, spiegelt sich im Verhalten der Nebenpersonen wider. Befiehlt der König, so hat sich das Gefolge nach seinen Worten und Winken zu richten. Obliegt ein Gelehrter seinem Studium, so sitzt er und denkt nach oder schreibt. Wenn Bacchus ein Fest begeht, so laufen die Menaden und Satyrn um seinen Wagen herum, schreien und rasen und schlagen auf die Trommeln und Klapperhölzer. Ruhn die Wassergötter, so ruhen die Nymphen auch.

Werden aber Fabeln und Sinnbilder erwählt, deren Erfindung meistens aus Tugenden und Lastern bestehen, so darf der Tugend keinerlei Gebrechen anhaften. Das Laster jedoch muß in allem als das Gegenbild hiezu erscheinen.“

Die allgemeine Funktion der Bilder – Kriterien für Zaisertshofen

Nach Mrazek⁴⁰ unterscheidet Lairese „historische, poetische, moralische und hieroglyphische“ Bilder.

„Die historischen Bilder (sind) solche, die eine einfache wahre Geschichte darstellen. Poeten und Maler haben sich ganz der Wahrheit zu unterwerfen und dürfen nichts hinzufügen noch wegnehmen.

Die poetischen Bilder haben ein Doppelantlitz; sie sind erfundene Geschichten, Fabeln, die Götter und Menschen durcheinandergemengt darstellen. Sie zeigen nichts anderes als den Lauf der Welt durch die Elemente. Und obwohl es auf historische Weise geschieht, so sind es doch nur Bilder, deren Sinnbedeutung sich oftmals aus ihren Namen erschließen läßt. Fabeln der Alten, die moralisiert als Spiegel dienen, um der Tugend zu folgen und das Böse zu meiden.

Die moralischen Bilder sind zwar wahre Geschichten, aber mit erbaulichem und lehrhaftem Endzweck. Sie stellen die Sittenlehren dar, die uns über unser Verhältnis zu Gott, dem Nächsten und uns selber aufklären. → Durch beigegebene ‚Sinn-Bedeutungsbilder‘ ... werden Neigungen und Triebe sichtbar gemacht.

40 Mrazek, Ikonologie, 58

Die hieroglyphischen Bilder enthalten die drei vorherigen in sich, jedoch unter einem verborgenen Sinn. Sie stellen die Tugenden und Untugenden, die Leidenschaften der Seele und des Leibes dar. Indem sie aber Belohnung und Strafe, Glückseligkeit und Verdammnis aufzeigen, mahnen und treiben sie zur Tugend an, führen die Seele zur Betrachtung von der Vergänglichkeit des Leibes und der Eitelkeit der Welt, insofern es heidnisch ist. Sie werden aus Emblemen, Hieroglyphen und allegorischen Figuren komponiert, um einen bestimmten Gedanken mit aller Kraft darzustellen.

Die angeführten Beispiele zeigen, daß dem Teilgebiet der Malerei, das sich mit der inhaltlichen Frage, deren Voraussetzungen und Unterteilungen beschäftigt, eine besondere Stellung zukommt. Die Bedeutung, die ihr die Zeitgenossen beimessen, läßt die inhaltliche Komponente gleichrangig und gleichwertig gegenüber der praktischen Durchführung erscheinen. Inhaltserfindung und Formgebung, gedankliches Konzept und handwerkliche Durchführung, Praxis und Theorie sind in gleicher Weise betont, um mit Hilfe der exakten Phantasie zum vollkommenen Kunstwerk vereinigt zu werden.“

Die Verbindung: Auftraggeber und ausführender Künstler

Zu der Verbindung von Auftraggeber und ausführendem Künstler bezieht sich Mrazek⁴¹ weiters auf Lairese⁴²: „... es ist ohne Zweifel, daß überall dort, wo im Auftrage gemalt wird und wo das Werk, wie Lairese ausführt, nach der Malerregel den Ort, den Besteller, dessen Charakter, Neigungen und Absichten berücksichtigen muß, die Anspielung (Allusion) auf den Auftraggeber ein selbstverständliches Erfordernis ist. Dieser Grundsatz der Allusion war besonders bei den großen repräsentativen Konzepten von entscheidender Bedeutung.

Alludiert wird gleich der allegorischen Erfindung immer über ein tertium comparationis⁴³, das für Vorbild und Auftraggeber in gleicher Weise gelten kann.

41 Mrazek, Ikonologie, 85

42 vgl. Fußnote 18. Gerard de Lairese (1641–1711), niederländischer Maler und Radierer; Vertreter des akademischen Klassizismus. Seine theoretischen Schriften, zum Beispiel >Het groot Schilderboek< (1707), hatten großen Einfluß auf die Malerei des 18. Jahrhunderts, s. „Künstler Lexikon“ von Robert Darmstaedter, © Philipp Reclam jun., Stuttgart 1979, Lizenzausgabe 1986 für Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching.

43 Das Dritte des Vergleichs; in der Logik: Das Gemeinsame, unter dem zwei Dinge miteinander verglichen werden; der Vergleichspunkt.

Unter solchen Gesichtspunkten sind den Künstlern alle Möglichkeiten offen, in ihren Konzepten die Kräfte des Verstandes und der Phantasie im vollen Ausmaße spielen zu lassen. Trotz bestimmender Ordinantien ist dem Künstler durch die Gestaltungsprinzipien des *sensus allegoricus*, der Allegation und Allusion die allergrößte Freiheit gelassen, einen bestimmten Gedanken durch geeignete und überzeugende Beziehungen und Übereinstimmungen kraftvoll und wirksam zu entfalten.

Diesem faszinierenden Spiel im Verstande ... entstammt die Vorliebe des barocken Menschen für alle Äußerungsweisen des Ingeniums, der Phantasie oder des Witzes. Die Allegorie ... ist ein echtes Kind jener exakten Phantasie, die der Malerkunst erst die Würde einer *ars liberalis* verleiht.

Versucht man den Ursprung einer Erscheinungsform, wie es die barocke Allegorie im weitesten Sinne darstellt, zu finden, so läßt sich als wirkende Basis die Übereinstimmung der Künste nach dem Grundsatz des *ut pictura poesis* anführen. Darüber hinaus aber kann nur ein religiös tingiertes Bewußtsein, dem die innige Beziehung und Übereinstimmung der großen und kleinen Welt eine Erkenntnis- und Erlebnisgrundlage ist, den Mutterboden abgeben, auf welchem solche Kunstformen erwachsen konnten.

Dem allegorischen Prinzip erscheint eben nichts isoliert, überallhin bestehen Relationen, allen Erscheinungsformen kommt symbolische Bedeutung zu, die Natur und die Schöpfung selbst sind nur ein Gleichnis für das Göttliche.

Dieses religiös-weltanschauliche Urverhalten des barocken Menschen entspringt und mündet letztlich in dem von einer theologischen Philosophie hierfür geprägten Philosophen der *analogia entis*, der begrifflich letzten Aussage über das Verhältnis Gott und Schöpfung.“

7 *Allgemeine Interpretations-Grundsätze zur barocken Wandmalerei*⁴⁴ – *Elemente für die Interpretation des Enderle-Zyklus von Zaisertshofen*

Über das Studium und aus der Kenntnis des Kunstschaffens des 18. Jahrhunderts arbeitet Wilhelm Mrazek allgemeine Grundsätze für die Interpretation der ‚barocken Wandmalerei‘ heraus, denen man sich auch bei der Interpreta-

44 Mrazek, *Ikonologie*, 67

tion des ‚Kabinetstückes‘ im Pfarrhof zu Zaisertshofen (Dasser) von Enderle, des „Schwäbischen Malers des Rokoko“ (Dasser), als Interpretationsleitlinie verpflichtet fühlen kann:

„1. Für die barocken Kunstäußerungen ist das religiös-weltanschauliche Grundverhalten nach dem Modus einer universalen Analogie eine bestimmende Grundlage.

2. Die daraus entstammende Kunstform der Allegorie im weitesten Sinne ist kein bloßes Kuriosum, sondern die konsequente Weiterbildung und Ausschöpfung des Symbolischen mit Hilfe einer exakten Phantasie. Die Allegorie ist Wesensausdruck der barocken Künste, insbesondere der Monumentalmalerei.

3. Die exakte Interpretation der großen, repräsentativen Themenkreise barocker Deckenwerke erfolgt mit Hilfe der Ikonologie. Sie gibt die Mittel an die Hand, die Bildgedanken im vollen Umfange zu erschließen.

4. Bei der inhaltlichen Erschließung sind aber auch die aus dem didaktischen Lehrgut der ars pictoria stammenden Ordinantien zu berücksichtigen. Sie zeigen, daß der Deckenmalerei als vornehmster und höchstrangiger Form eines Ausschmückungssystems der inhaltliche und gedankliche Primat zukommt, dem sich die übrigen plastischen und malerischen Details im Sinne einer künstlerischen Übereinstimmung unterzuordnen haben. In gleicher Weise aber zeigen sie auch, daß das Deckenthema in Übereinstimmung gebracht werden muß mit außermalerischen, d. h. architektonischen Gegebenheiten und außerkünstlerischen, das sind psychologische und soziologische Faktoren.

5. Im einzelnen ist das Thema nach den Bestimmungspunkten des sensus allegoricus, der Allegation zu analysieren. Die dem sensus allegoricus eigene Polyvalenz vermag aber durch Allegation und Allusion zu einer eindeutigen und gültigen Aussage präzisiert zu werden.

6. Da die malerische Aufteilung eines Deckenfreskos nach qualitativen Gesichtspunkten erfolgte, so hat die inhaltliche Auflösung bei den konzentrischen Kompositionsschemen von der Bildmitte, bei den vertikalen Schemen (Tafelbildstruktur mit einem Oben und Unten) aber, von der obersten Figur oder Gruppe auszugehen. Von diesen ideellen Zentren der Bildgedanken ist die Aufhellung der Beziehungen bei jenen, sphärisch gegen den Rand zu, bei diesen, nach unten hin durchzuführen. Dieser Modus gilt auch für die außerhalb der eigentlichen Decke befindlichen Dekorationselemente, die ja gemäß der Übereinstimmung in Beziehung zur Decke, als der ornamentalen Mitte einer Raumausschmückung, stehen.“

8 „J. B. Enderle inven. et p. 1770“⁴⁵ in Zaisertshofen – Anordnungen, Inhalte und Interpretation

Die vorangegangenen Abschnitte geben Einblick in die Bedeutung der Signatur Enderles: „J. B. Enderle inven. et p. 1770“, die mit den Begriffsinhalten von „invenit“⁴⁶ und „pinxit“⁴⁷ verbunden ist. Die Voranstellung des „invenit“ vor „pinxit“ fällt ins Auge. Häufig ist bei Bildsignaturen „pinxit“ vor „invenit“ gestellt, manchmal wird auch nur mit „pinxit“ signiert, auch bei Enderle, z. B. in Burgau. Man kann sich fragen, ob diese Abfolge zufällig oder bewußt gewählt wurde. Im letzteren Falle könnte dies ein Hinweis auf den Schwerpunkt sein, den Enderle seiner Arbeit beimißt. Die Ausführung der Themen, die Charakterisierung der Situationen und Personen, einschließlich ihrer Handlungen und der psychologischen Wirkungen, läßt auf das intensive Studium der biblischen Textstellen auf seiten des Enderles schließen. Das unterstreicht die Art der gewählten Signatur.

Die Anordnung der Bilder und die Hauptfiguren

Schwer einschätzbar ist, ob die Anordnung der Bilder allein auf Enderle oder allein auf den Auftraggeber Gelb zurückgeht. Wahrscheinlich erscheint es bei den persönlichen Eigenschaften des Pfarrherrn, daß die Anordnung auf gemeinsame Überlegungen von Künstler und Auftraggeber zurückgeht. Zu bedenken sind indessen die Ausführungen in den Abschnitten 5–7 (→ „invenit“).

Die Hauptbilder und ihre Inhalte

Die Fresken lassen sich grob in zwei Abteilungen gliedern: In die Gruppe der Hauptbilder mit den dargestellten fünf Gastmählern und in das Ensemble der Nebenbilder, ausgeführt in Ton-in-Ton-Malerei mit allegorisch-emblematisch-hieroglyphischem Charakter. Weitere Unterteilungen folgen aus der Ikonologie. Diese wird einer detaillierten Analyse unterzogen.

45 Signatur Enderles im Deckenfresko „Gastmahl des Herodes“ in Zaisertshofen

46 invenit = er hat erfunden (sich ausgedacht)

47 pinxit = er hat gemalt

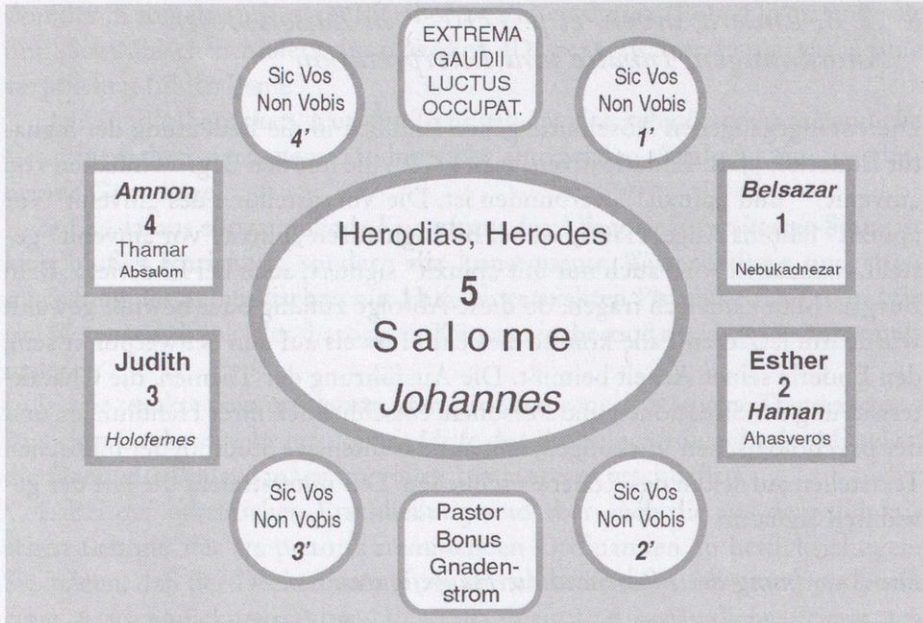


Abb. b: Pfarrhof zu Zaisertshofen, Freskenzyklus im Tafelzimmer

*Die biblischen Textstellen zu den Hauptbildern in Zaisertshofen –
 Ikonologie, biblische Textstellen und Darstellung der Gastmähler*

Das Gastmahl des Belsazar (Abb. 66 oben)

Hauptpersonen: Nebukadnezar (nicht dargestellt, → Vorgeschichte, Dan. 4), Belsazar

Dan. 4,17: (Nebukadnezar) „Der Baum, den du gesehen hast, der groß und mächtig wurde und dessen Höhe an den Himmel reichte und der zu sehen war auf der ganzen Erde, dessen Laub dicht und dessen Frucht reichlich war, so daß er Nahrung für alle gab, unter dem die Tiere des Feldes wohnten und auf dessen Ästen die Vögel des Himmels saßen – das bist du, König, der du so groß und mächtig bist; denn deine Macht ist groß ...“

Dan. 4,22: „man wird dich aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen, und du mußt bei den Tieren des Feldes bleiben, und man wird dich Gras fressen lassen wie die Rinder ... , bis du erkennst, daß der Höchste Gewalt hat über die Königreiche der Menschen und sie gibt, wem er will.“

Dan. 4,31–34: „Nach dieser Zeit hob ich, Nebukadnezar, meine Augen auf zum Himmel, und mein Verstand kam mir wieder, und ich lobte den Höchsten. Ich pries und ehrte den, der ewig lebt, dessen Gewalt ewig ist und dessen Reich für und für währt, ... Darum lobe, ehre und preise ich, Nebukadnezar, den König des Himmels; denn all sein Tun ist Wahrheit, und seine Wege sind recht, und wer stolz ist, den kann er demütigen.“

Dan. 5,1–10: König Belsazar machte ein herrliches Mahl für seine tausend Mächtigen und soff sich voll mit ihnen. Und als er betrunken war, ließ er die goldenen und silbernen Gefäße herbringen, die sein Vater Nebukadnezar aus dem Tempel von Jerusalem weggenommen hatte, damit der König mit seinen Mächtigen, mit seinen Frauen und mit seinen Nebenfrauen daraus tränke. ... Und als sie so tranken, lobten sie die goldenen, silbernen, ehernen, eisernen, hölzernen und steinernen Götter.

Im gleichen Augenblick gingen hervor Finger wie von einer Menschenhand, die schrieben gegenüber dem Leuchter auf die getünchte Wand in dem königlichen Saal. Und der König erblickte die Hand, die da schrieb. Da entfärbte sich der König, und seine Gedanken erschreckten ihn, so daß er wie gelähmt war und ihm die Beine zitterten. ... Darüber erschrak der König Belsazar noch mehr und verlor seine Farbe ganz, und seinen Mächtigen wurde angst und bange. ...

Dan. 5,23,30: „Den Gott aber, der deinen Odem und alle deine Wege in seiner Hand hat, hast du nicht verehrt. Darum wurde von ihm diese Hand gesandt und die Schrift geschrieben. So aber lautet die Schrift die dort geschrieben steht:

Mene mene tekel u-parsin. Und sie bedeutet dies:

Mene, das ist, Gott hat dein Königtum gezählt und beendet.

Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage *gewogen* und zu leicht befunden.

Peres, das ist, dein Reich ist zerteilt und den Medern und Persern gegeben.

Aber in derselben Nacht wurde Belsazar, der König der Chaldäer getötet.“

Das Gastmahl der Esther mit Ahasveros (Abb. 66 unten)

Hauptpersonen: Esther, Haman, Ahasveros (Mardochai, nicht dargestellt)

Esther 5,6,8: „... so komme der König mit Haman zu dem Mahl, das ich für sie bereiten will.“

Esther 5,6,12: „... Auch sprach Haman: Und die Königin Esther hat niemand kommen lassen mit dem König zum Mahl, das sie bereitet hat, als nur mich. ... Da sprachen zu ihm seine Frau Seresch und alle seine Freunde: Man mache einen Galgen, fünfzig Ellen hoch, und morgen früh sage dem König,

daß man Mardochai⁴⁸ daran aufhänge. ... Das gefiel Haman gut, und er ließ einen Galgen aufrichten.“

Esther 7.5 ff.: „... Ahasveros antwortete und sprach zu der Königin Esther:

Wer ist der oder wo ist der, der sich hat in den Sinn kommen lassen, solches zu tun? Esther sprach: Der Feind und Widersacher ist dieser niederträchtige Haman!

Haman aber erschrak vor dem König und der Königin. ... einer der Kämmerer vor dem König, sprach: Siehe, es steht ein Galgen beim Hause Hamans, fünfzig Ellen hoch, den er für Mardochai aufgerichtet hat. ... Der König sprach: Hängt ihn daran auf! So hängte man Haman an den Galgen, den er für Mardochai aufgerichtet hatte.“

Das Gastmahl bei Holofernes (Abb. 67 oben)

Hauptpersonen⁴⁹: Judith, Holofernes

48 vgl. Mardochai war der Onkel Esthers. Nach dem Tode von Esthers Eltern wurde er deren Vormund. Im Buch Esther geht es um die Abwendung der drohenden Judenverfolgung im persischen Reich unter König Ahasveros (syn. Asuerus, Ahasverus, Artaxerxes, Xerxes). Durch die Aufdeckung einer Verschwörung hat der Pflegevater Esthers, Mardochai, dem König, Esthers Ehemann, das Leben gerettet. Aus Neid, Mißgunst, Eifersucht und Argwohn haßt Haman, der zweitmächtigste Mann im Perserreich, Mardochai. Diesen Haß überträgt er auf alle Juden, das Gottesvolk, dem Mardochai und Esther angehören. Er faßt den Plan, alle Juden des Reiches auszurotten und erhält die Zustimmung des Königs Ahasveros. In letzter Minute geht Esther auf Veranlassung ihres Pflegevaters Mardochai zum König, ihrem Mann, und findet Gehör. Haman wird entlarft, gestürzt und gehenkt. Mardochai tritt an Hamans Stelle. Der Erlaß Hamans wird aufgehoben. Esthers Einfluß geht weiter: Sie erreicht des Königs Zustimmung für die Erlaubnis der Juden, sich ihrer Feinde zu erwehren. Die ursprünglich auf Haman zurückgehende Ausrottung der Juden wurde durch das Los (= pûr) festgesetzt auf den 13. Februar. Auf diese Festsetzung geht das von den Juden gefeierte „Purimfest“ zurück (vgl. Die Bibel, das Buch Esther).

49 Das Buch Judith (Altes Testament): Der assyrische, heidnische Feldherr Holofernes bedroht das Gottesvolk der Juden, die in Betulien leben. Er beschließt (auch aus verletzter Eitelkeit, s. Haman) deren Ausrottung. Die Juden selbst sind untereinander uneins unter dem Druck der politischen Herrschaft. Das führt unter ihnen zu einer Glaubenskrise. Aus dieser führt sie die gesetzestreue, sitt- und ehrsame, keusche und gottergebene Witwe Judith. Sie fleht um Gottes Beistand (Supraporte 3) und Hilfe in dieser bedrohlichen Situation, und sie erhält Gottes Hilfe. „Die Bedeutung des Buches besteht darin, daß sowohl die entartete heidnische Weltmacht als eine übergeschichtliche Wirklichkeit wie auch die Glaubenshaltung des bedrängten Gottesvolkes in Anfechtung und Bewährung deutlich vor Augen gestellt werden. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Darstellung der rettenden Hilfe Gottes, der seine universale Königsherrschaft nicht erst am Ende der Zeiten, sondern schon vorher durch das Gericht über seine Feinde und die Feinde seines Volkes offenbart.“ (Die Bibel, Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament, Lizenzausgabe für den Verlag Herder, Freiburg im Breisgau (© 1980 Katholische Bibelanstalt GmbH, Stuttgart.)

Judith, 12,20: „Holofernes wurde ihretwegen immer fröhlicher und trank so viel Wein, wie er noch nie zuvor in seinem Leben an einem einzigen Tag getrunken hatte.“

Judith, 13,1–10: „... Judith blieb allein im Zelt zurück, wo Holofernes, vom Wein übermannt, vornüber auf sein Lager gesunken war. ...“ „Judith trat an das Lager des Holofernes und betete still: Herr, du Gott aller Macht, sieh in dieser Stunde gnädig auf das, was meine Hände zur Verherrlichung Jerusalems tun werden. Jetzt ist der Augenblick gekommen, daß du dich deines Erbesitzes annimmst und daß ich mein Vorhaben ausführe, zum Verderben der Feinde, die sich gegen uns erhoben haben. (Dann ging sie zum Bettpfosten am Kopf des Holofernes und nahm von dort sein Schwert herab. Sie ging ganz nahe zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: Mach mich stark, Herr, du Gott Israels, am heutigen Tag! Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab.“)

Das Gastmahl des Absalom (Abb. 67 unten)

Hauptpersonen: Amnon, Absalom (Thamar: nicht dargestellt/Vorgeschichte)

2 Sam. 13,12: (Thamar): „Nein mein Bruder, entehre mich nicht. ... Begeh keine solche Schandtat!“

2 Sam. 13,14: „Amnon ... packte sie und zwang sie, mit ihm zu schlafen.“

2 Sam. 13,23–29: „Zwei Jahre später ließ Absalom in Baal-Hazor, ... seine Schafe scheren und lud alle Söhne des Königs ein. ... Absalom befahl seinen jungen Leuten: Gebt acht: Wenn Amnon vom Wein guter Laune ist, werde ich zu euch sagen: Schlagt Amnon tot! Dann tötet ihn! ...“

Das Gastmahl des Herodes u. der Herodias (Abb. 68)

Hauptpersonen: Salome, Herodias, Herodes, Johannes der Täufer

Matth. 14,3–5: „Herodes hatte Johannes gegriffen, gebunden und in das Gefängnis gelegt wegen der Herodias, der Frau seines Bruders Philippus. Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: Es ist nicht recht, daß du sie hast. Und er hätte ihn gerne getötet, fürchtete sich aber vor dem Volk; denn sie hielten ihn für einen Propheten. ...“

Matth. 14,6 ff.: „Da aber Herodes seinen Geburtstag beging, da tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Das gefiel Herodes wohl. Darum verhiess er ihr mit einem Eide, er wollte ihr geben, was sie fordern würde. Und wie sie zuvor von ihrer Mutter angestiftet war, sprach sie: Gib mir her auf einer Schüssel

das Haupt des Johannes des Täufers! ... Und sein Haupt ward hergetragen auf einer Schüssel und dem Mädchen gegeben; und sie brachte es ihrer Mutter.“

Die Übersetzung von Prov. 14,13 (Abb. 69 oben)

„EXTREMA GAUDII LUCTUS OCCUPAT“

In den verschiedenen Bibel-Ausgaben findet man zwar sinnliche bzw. -ähnliche Übersetzungen. Die wörtliche Übersetzung des lateinischen Textes lautet⁵⁰:

Extrema (im äußersten, an der Grenze, auf dem Gipfel, auf dem Höhepunkt), gaudii (der [inneren] Freude, des Vergnügens, der Wohllust, Ausgelassenheit), luctus (das Leid, die Trauer), occupare (Besitz ergreifen, in Besitz nehmen, sich bemächtigen, erfassen). Zusammenfassende (einfachste) Übersetzung:

„Im äußersten der Freude ergreift das Leid Besitz.“

Diese Übersetzung trifft die dargestellten Situationen nahezu punktgenau, den Wendepunkt zwischen einander antithetisch gegenüberstehenden Situationen.

Gegenübergestellt werden:

These: Freude, Ausgelassenheit, Maßlosigkeit, Frevel, Hochmut, Übermut, Lebenslust;

Antithese: Trauer, Schrecken, Erschrecken, Vernichtung, Tod, Todesangst

Zusammenfassend ergibt Prov. 14,13 das Leitthema für die fünf Gastmähler.

Diese Gastmähler sind in jeder Hinsicht Höhepunkte: Für alle biblischen Gestalten, die daran teilhaben, wie auch für die Besucher und Betrachter der Bilder. Für die unmittelbar Betroffenen wie für die Gäste am Rande. Inhaltlich-thematisch kommt es bei den Darstellungen zur (Ent-)Scheidung nach ethisch-moralischen Kategorien, zwischen Gut und Böse, Moral und Unmoral, Recht und Unrecht, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Lüge und Wahrheit, Hochmut und Demut, Gottesfurcht und Gotteslästerung, Glaube und Unglaube ...

50 Michael Petschenig, Franz Skutsch, *Der kleine Stowasser*, G. Freytag Verlag München 1969

Zuordnung von Prov. 14 zu den einzelnen Darstellungen der Gastmahle
– Szenen an der Nahtstelle („extrema“) zwischen „gaudium“ und „luctus“ –

EXTREMA GAUDII – These – Synthese – Antithese – LUCTUS OCCUPAT	
Gastmahl des Belsazar (Supraporte 1, Abb. 66 oben)	
Belsazar treibt seinen Frevel bis zum Exzeß	Es erscheint die Schrift. Belsazar und Gäste fallen in Angst und Schrecken. Das Todesurteil Belsazars ist besiegelt.
Gastmahl Esther / Ahasveros (Supraporte 2, Abb. 66 unten)	
Haman wähnt sich aufgrund der Einladung durch Esther und Ahasveros auf dem Gipfel seiner Macht; er hat den Galgen für seinen (gerechten) Widersacher Mardochai vor seinem Hause errichten lassen, den er von seinem Platz aus am Tische von Esther und Ahasveros sehen kann.	Esther deckt vor Ahasveros das Verbrechen Hamans auf. Haman ist überführt und erschrickt. Er erkennt, daß sich nun seine Machtbesessenheit und Willkür plötzlich gegen ihn richtet im Anblick jenes Galgens, an dem er seinen Intimfeind (Motiv: Neid), den gerechten, besonnen-schweigsamen Mardochai hängen lassen wollte. Es wird Haman zur Gewißheit: Der Galgen gilt nun ihm selbst.
Gastmahl Holofernes / Judith (Supraporte 3, Abb. 67 oben)	
Holofernes wähnt sich am Ziel seiner Begierde und betrinkt sich.	Judith beschließt Holofernes' Todesurteil.
Gastmahl Absalom / Amnon (Supraporte 4, Abb. 67 unten)	
Amnon ist Gast bei Absalom. („wenn er guter Dinge ist ...“)	Amnon wird erdolcht. ... dann tötet ihn.“)
Gastmahl Herodes / Herodias (Deckenfresko, Gastmahl 5, Abb. 68)	
Geburtstag Herodes' (Herodes: rechte Bildmitte/hinter dem Tisch). Salome tanzt (linke Bildmitte/vor den Tisch). Herodias und ein Teil der Gäste wenden verzückt ihren Blick auf die anmutig tanzende, schöne Salome.	Todestag Johannes'. Das Haupt des Johannes auf einem Teller (Diener, rechter Bildrand). Diener wendet entsetzt und schreckerfüllt seinen Blick von der ‚Belohnungsgabe‘ ab. Herodes und ein Teil der Gäste blicken erschreckt auf den Kopf des Johannes.

Die allegorischen Darstellungen und Zuordnungen (Nebenbilder)

Mit Ochsen pflügender Bauer auf dem Feld (Abb. 66 oben, rechts)

Zuordnung: Gastmahl des Belsazar; Supraporte 1

Interpretation: Allegorie auf die Geschichte Nebukadnezars und dem Komplex Demut/Hochmut – Schuld/Sühne (Ochsen, Feld, Dan. 4,30,31,34 und 5,2; Dan. 4,22: „man wird dich aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen, und

du mußt bei den Tieren des Feldes bleiben, und man wird dich Gras fressen lassen wie die Rinder ..., bis du erkennst, daß der Höchste Gewalt hat über die Königreiche der Menschen und sie gibt, wem er will.“).

Schafschor (Abb. 66 unten, rechts)

Zuordnung: Gastmahl des Ahasveros und der Esther mit Haman; Supraporte 2
 Interpretation: Allegorie auf Mardochai und Haman (Schaf(e), Jes. 53,7–8: „Wie ein Lamm, das man zum Schlachten führt, und wie ein Schaf angesichts seiner Scherer, so tat auch er seinen Mund nicht auf.“ / Hes. 34/17 „Ich will richten zwischen Schaf und Schaf.“)

Baum mit Tauben beim Nestbau, Taubenschlag mit Tauben (Abb. 67 oben, rechts)

Zuordnung: Gastmahl des Holofernes mit Judith; Supraporte 3
 Interpretation: Allegorie auf Judith (Tauben): Symbol der Gattenliebe, Tauben stiften Frieden im Krieg der Vögel^{51/52})

Imker, Bienen, Bienenstöcke (Abb. 67 unten, rechts)

Zuordnung: Gastmahl des Absalom; Supraporte 4
 Interpretation: Allegorie auf Thamar (Biene: Symbol der Jungfräulichkeit, diese wurde durch Amnon verletzt)

Die Übersetzung von „Sic Vos Non Vobis“ (Abb. 66–67, rechts)

Angesichts der These von Adolf Feulner⁵³: „... der Inhalt der Fresken alles“ und „erst in zweiter Linie die künstlerische Form“, ist es nach dem Gebot der „exakten Phantasie“ zwingend, die Aussage der Inschrift in den allegorischen Darstellungen sprachlich genau zu analysieren^{54, 55}:

51 Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Bd. 18, F. A. Brockhaus Wiesbaden 1973, S. 497

52 Brockhaus, Bd. 2, 705

53 Feulner, Süddeutsche Freskomalerei, a. a. O.

54 Stowasser

55 vgl. Karl Rahner in H. A. Mertens, Kleines Handbuch der Bibelkunde, Patmos-Verlag Düsseldorf 1969, S. 31: „Man sollte die Redeweise, als habe man früher in der alten Exegese den Genesisbericht ‚wörtlicher‘ verstanden und tue dies nun nicht mehr, absolut vermeiden, weil sie eine Aussage um so wörtlicher, d. h. voller und genauer, je deutlicher und reflexiver man das genus litterarium der betreffenden Aussage erkennt. Wenn wir dieses heute besser vermögen als früher, verstehen wir, nicht die Exegeten des 19. Jahrhunderts, den Text ‚wörtlicher‘“

„Sic“:

- a) rein modal: 1. So, auf diese Weise; 2. Folgendermaßen; 3. Unter solchen Umständen; 4. Nur so.
- b) Folgesätze determinierend, „sic → non“: 1. So → nicht so; 2. Dergestalt → nicht so; 3. dermaßen → nicht so; 4. Derart → nicht so.

„vobis“:

Ethischer Dativ (euch), zu übersetzen im Nominativ (ihr).

Für die Übersetzung von „Sic vos non vobis“ ergibt sich nun ein ‚ethischer Imperativ‘: So sollt ihr sein (leben, euch verhalten/wie diese), nicht so (wie jene). Eine Aufforderung zu ethisch-moralisch gebotennem Handeln, also.

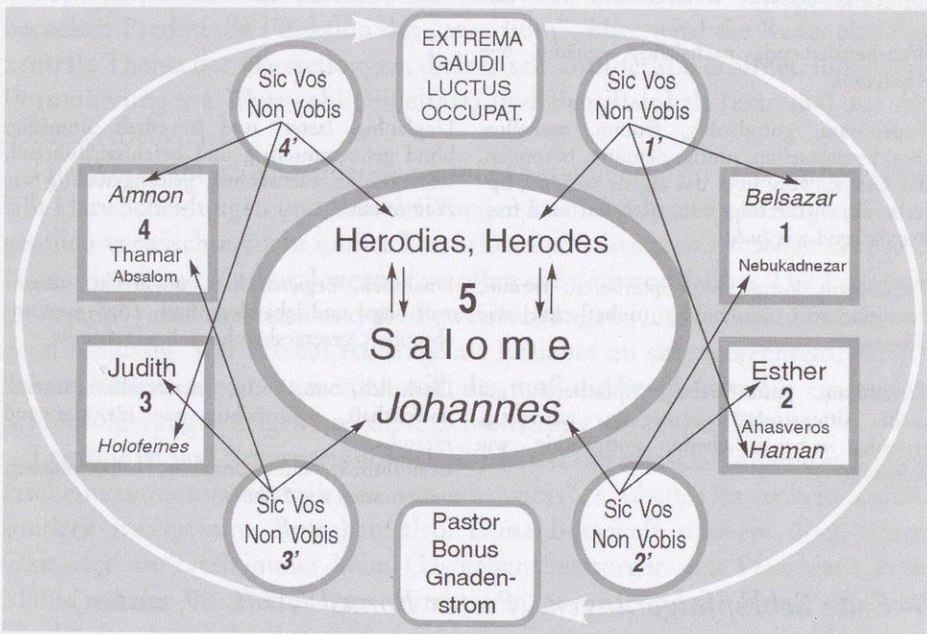


Abb. c: Pfarrhof zu Zaisertshofen, Freskenzyklus im Tafelzimmer.

Zuordnung der allegorischen Darstellungen mit ‚Ethischem Imperativ‘. „sic vos non vobis“, zu den Personen der Handlung.

Zuordnungen des ethischen Imperativs zu dargestellten Personen in These und Antithese

Sic Vos (These)

Zwar sündenfällig, aber bußfertig und belehrbar zur Demut, gottgläubig wie *Nebukadnezar*.

Aufrichtig, gottgläubig, opferbereit, sittenstreng, unbeugsam, verantwortungsbewußt, wie *Mardochai*;

Tugendsam, opferbereit, demütig, mutig, aufrichtig, besonnen, nächstenliebend, geachtet, das Gemeinwohl über das eigene stellend, makellos wie *Esther*;

Wahrheitsliebend, nachsichtig, gnädig wie *Ahasveros*.

Tugendsam, gottgläubig, fromm, makellos, treu, hochgeachtet, mutig, demütig, besonnen, das Gemeinwohl über das eigene stellend, opferbereit, ehrfürchtig, rein, nächsten- und freiheitsliebend wie *Judith*.

Tugendsam, gottgläubig, opferbereit, fromm, demütig, rein, unschuldig (unbefleckt), wie *Thamar*.

Tugendsam, gottesfürchtig, opferbereit, gerecht, sittenstreng, unbeugsam, aufrichtig, fromm, wahrheitsliebend, gottgläubig wie *Johannes*.

Non Vobis (Antithese)

Unbelehrbar, hochmütig, lasterhaft, genußsüchtig, gotteslästerlich wie *Belsazar*

Ungerecht, hochmütig, machtgierig, rach- und geltungssüchtig, despotisch, opportunistisch, habgierig, neidisch, materialistisch, rein diesseitsbezogen, negativ beeinflussbar wie *Haman*

Ungläubig, laster- und frevelhaft, unmäßig, blind gehorsamseifrig und befehlsausführend, selbstgefällig, rachsüchtig, geltungssüchtig wie *Holofernes*.

Unsittlich, begierdenhaft, ungerecht, verantwortungs- und schamlos, sünd-, trieb- und unehrenhaft, gesetzesbrecherisch wie *Amnon*.

Unsittlich, ungerecht, machtmißbrauchend, willkürlich, eigensüchtig wie *Herodes* und *Herodias*;

Beeinflussbar, eitel, unmäßig, unbarmherzig, unbesonnen wie *Salome*.

9 Erste Schlußfolgerungen, ‚Pastor Bonus‘ (Abb. 69, unten)

Bei der Beantwortung der Frage nach dem Leitthema der Fresken muß differenziert werden: Prov. 14,13, „EXTREMA GAUDII LUCTUS OCCUPAT“, befindet sich an der Decke direkt über dem Eingang in das Tafelzimmer. Aus dieser ‚Ordination‘ ist man geneigt, Prov. 14,13 die Funktion des Leitthemas der gesamten Thematik zuzuordnen.

Nach der Übersetzung des „sic vos non vobis“, die nach den Kriterien der „exakten Phantasie“ erfolgen muß, kann dies nun nicht mehr gelten, vgl. oben.

„Sic vos non vobis“ ist das Leitthema mit der entschlossen didaktischen Zielsetzung eines ethischen Imperativs. „Sic vos non vobis“ hat eindeutig Aufforderungscharakter. Dem dialektisch-antithetischen Aufbau der barocken Predigt folgend, soll hier überzeugend geworben werden für ein gottgefälliges Leben und Zusammenleben der Menschen nach den Grundsätzen der christlichen Religion.

Überzeugung, nicht vordergründige Überredung ist hier Gebot. Denn es geht um die Sache eines angemessenen religiösen Verhaltens und um ethische Normen, also um die Grundlage eines geordneten, gesellschaftlichen Miteinanders. Das erfordert die Stellungnahme nach dem Grundsatz *verba docent (sed) exempla trahunt* (= Worte belehren [nur], (aber) Beispiele überzeugen).

Prov. 14,13 hat im Tafelzimmer nach der klassischen Gliederung der barocken Predigt die Funktion des „exordium“. Hier wird die Rede, also das zentrale Thema der Darstellungen, dialektisch-antithetisch eröffnet, indem die Formulierung via Wortwahl (Bibeltext) und Begriffsinhalt (*extrema*) auf die Spitze getrieben ist.

Die Wortwahl ist eindeutig: *gaudium* (These) und *luctus* (Gegenthese). Sie läßt klare Scheidungen und Entscheidungen zu und führt sie vor Augen. Gelegentlich verwischte, nicht immer klar erkennbare Grenzen zwischen Gut und Böse, Moral und Unmoral werden so offen *sichtlich* und faßbar. Die Beispiele („narratio“) sind drastisch und die Beweisführungen („confirmatio“) überzeugend schlüssig. Wer seinem Auftrage als Erzieher zu sittengerechtem, christlichem Verhalten gerecht werden will, der muß die Perspektive für eindeutige Schlußfolgerungen zeigen und diese demonstrativ vor Augen führen.

Leitlinie ist und (Interpretations-)Hilfe leistet der ethische Imperativ. Dieser erscheint monoton viermal: „Sic vos non vobis“, s. oben. Das ist kein Zufall, sondern Evangelium, Botschaft also. Diese Botschaft schwebt über jedem Gast, der im Tafelzimmer beim Gastgeber, Seelsorger und Pfarrherrn zum Mahle geladen ist. Der Pfarrer vertritt sein Amt als ‚pastor bonus‘. Er verkündet die christliche Botschaft des Neuen Testaments (Evangelium), darstellt in der Kartusche (monochrom/grün), die dem „exordium“ („*extrema gaudii ...*“/Altes Testament) gegenüber angeordnet ist.

Die dialektisch-antithetische Dramatik wächst ins Extrem:

Thamar („sic vos“), die Schwester Absaloms, wehrt unter Berufung auf das göttliche und das Naturgesetz ihren Vergewaltiger Amnon ab. Das Verbrechen war nach Sam. 2,13 von langer Hand und in der Verwandtschaft unter Mithilfe seines Veters Jonadab (Sohn von Amnons Onkel Schima, Bruder seines Vaters David) vorbereitet.

Thamar redet (auch unter Hinweis auf das 4. Gebot) Amnon ins Gewissen, und es fruchtet nicht. Der ungezügelter Trieb, gepaart mit physischer Überlegenheit, dominiert Sitte, Gesetz, Moral und Familienehre.

Amnon schändet und verstößt sein Opfer direkt im Anschluß an das begangene Unrecht, den Inzest, und begeht damit neues Unrecht. Das gipfelt in dem Verstoß gegen den gesamten Dekalog. Das verlangt nach Sühne. (Absalom, der von seiner leiblichen Schwester Thamar die Schandtät Amnons erfährt, schweigt. Er bereitet die Vergeltung vor. Er wartet ab, bis sich ein passender Anlaß findet. Das ist das Gastmahl aus Anlaß der Schafschur. Dabei läßt Absalom seinen und Thamars Stiefbruder Amnon erdolchen. Das mag vordergründig die als ‚gerecht‘ empfundene Strafe sein. Zu bedenken ist aber, daß Absalom aus dem Hinterhalt und gegen den Willen seines Vaters eigenmächtig sich zum Richter erhebt und dabei sich selbst schuldig macht.) – Ähnlich, indessen mit umgekehrtem Vorzeichen, ist die Situation im Falle Herodias – Salome – Herodes – Johannes. Herodias verübt ihr Verbrechen unter Zuhilfenahme der weiblichen Reize ihrer Tochter Salome und der Macht des Herodes. Herodes unterliegt der Anmut Salomes. Herodias instrumentalisiert beide. Die erotischen Reize der schönen, anmutig tanzenden Salome, Herodes' Nichte und Tochter seines Bruders, machen selbst den qua Amt zur Besonnenheit berufenen Herodes schwach. Sie verleiten ihn zum Machtmißbrauch. Herodes weiß, daß öffentliche Meinung, Recht, Naturgesetz und göttliches Recht gegen seinen Lebenswandel sprechen, und er begeht in der Extremsituation („extrema gaudii“), dem Höhepunkt seiner Geburtstagsfeier, einen Mord („extrema luctus“). Er („non vobis“) läßt den Propheten und Mahner Johannes den Täufer („sic vos“) aus einer augenblicklichen Laune heraus töten und dessen Haupt auf dem Teller ‚servieren‘.

Das ist nicht nur Inversion und Chiasmus in Darstellung und Handlung, das ist Perversion in extremo.

Thamar verbindet mit Johannes das „sic vos“. Das „non vobis“ vereint Herodias, Herodes und Salome mit Amnon und Jonadab und, wenn auch aus anderem Motiv heraus handelnd, Absalom. Thamar vereint mit Salome Jugend und Anmut. In dieser Einheit liegt aber auch der Gegensatz: „Sic vos“: Thamar und „Non vobis“: Salome. Beide handeln formal nach dem 4. Gebot, nicht indessen inhaltlich. Thamar weist Amnon u. a. unter Berufung auf dieses Gebot zurück. Salome hingegen läßt sich instrumentalisieren, ebenso wie Herodes. Salome „ehrt“ die Mutter nicht im Sinne von „sic vos“, sie ‚gehört‘ bedingungslos formal, nicht inhaltlich im Geiste des 4. Gebotes. Ebenso übt Herodes seine Macht nicht im gemeinten Sinne von „sic vos“ aus. Indem Salome

ihrer Mutter Herodias unreflektiert hörig ist, entehrt sie das Andenken an ihren leiblichen Vater, den Bruder ihres Stiefvaters. Sie handelt unüberlegt wider das göttliche Gesetz. Herodias benutzt ihre Tochter und die illegitime Beziehung zu ihrem mächtigen Schwager Herodes für den Vollzug des Unrechts an Johannes.

An dieser Stelle lohnt es sich, noch etwas zu verweilen, um die Begriffe „Invention“ (Erfindung), „Disposition“ (Gliederung, Anordnung) zu reflektieren. Im Tafelzimmer erzählen fünf Gastmähler eine Geschichte mit tödlichem Ausgang zwischen „extrema gaudii“ und „extrema luctus“. Für die antithetische Demonstration des ethischen Imperativs „sic vos non vobis“ genügen zwei. Daran halten sich „Invention“ und „Disposition/Ordination“. Dramaturgie und Tragödie gipfeln zur Klimax von Geschehen und didaktischer Aussage: Der „tödliche Ausgang“ wird in der ikonographisch-ikonologischen Behandlung des Gesamtthemas ‚nur‘ in diesen beiden Gastmählern coram publico demonstriert: In statu nascendi empfängt Amnon („non vobis“) seinen Tod durch den Dolch. Den Tod als vollzogenes Unrecht am Gerechten (Johannes – „sic vos“) erblickt der Betrachter im Deckenfresko. Im Uhrzeigersinn, beginnend mit Belsazars Gastmahl, erfährt die Dramatik ihren Höhepunkt. Hier dreht sich letztlich alles um die eine Mitte, um das abschreckende Beispiel am Deckenfresko, also um das Gastmahl des Herodes. Was sich im Gastmahl des Belsazar mit Angst und Schrecken via Schrift („mene, thekel ...“) ankündigt, beim Blick auf den Galgen aus dem Gastzimmer Ahasveros' und Esthers für Haman zur Gewißheit wird, steht im Anblick der um Gottes Segen flehenden Judith kurz vor der Ausführung (aus der Scheide gezogenes Schwert). Die todbringende Ausführung vollzieht sich an Amnon. Die ausgeführte Tat, den vollzogenen Mord („non vobis“) am Gerechten („sic vos“), demonstriert das Haupt des Johannes auf dem ‚Servierteller‘. Göttliche Strafe und göttliches Recht permutieren in vom Menschen vollzogenes Unrecht. Das löst im Betrachter Entrüstung und höchste Empörung aus bis zur Abwendung des Blicks (Schüssel mit dem Haupt Johannes). Es beschäftigt den Betrachter und sein Gewissen über seinen Besuch im Tafelzimmer hinaus und ist Ziel von „Predigt“, „Invention“, „Disposition“ und „Ordination“: Wo getötet wird (Amnon) und gemordet wurde (Johannes) geschieht dies gegen göttliches Recht und Ordnung („non vobis“).

Das ist *theatrum sacrum* und ‚Hamburger Dramaturgie‘ (Lessing) in einem. Gleichsam ist es erfahrene Lebensnähe, ‚exakte Phantasie‘ und Realität zum gleichen Thema bis auf den heutigen Tag. Gibt es Lösungen? Auftraggeber und Maler bieten sie an:

Der Weg zur ersten Schlußfolgerung („conclusio“) gabelt sich zur Disjunktion in dem Winkel, der symbolhaft als Wegscheide zwischen „sic vos“ und „non vobis“ gesehen werden kann. Das christliche Lehrgebäude (die Kirche, Abb. 69, unten) setzt die Koordinaten und den Rahmen (Inful und Bischofsstab, nicht abgebildet), vertreten durch den Hirten (Pastor). Die Sittenlehre befindet über Wendepunkte. Sie kann in kritischen Situationen Hilfe gewähren und den ‚rechten Weg‘ (Esther, Judith, „sic vos“) aufzeigen. Stellvertretend weist ihn der kraftvolle, aufrecht stehende, zum (Ein-)Schreiten bereite Löwe mit dem Pfeil in der rechten Pranke, die Spitze nach rechts oben (zum Himmel) gerichtet (Abb. 69, unten). Von dort können göttliche Weisungen empfangen werden (vgl. Judith und Esther, Maria und Elisabeth). Es werden aber, ganz im Sinne der >consecutio< („*confirmatio/conclusio*“), Konsequenzen aufgezeigt im Falle des „non vobis“: „Gleich einem blitzenden Pfeil trifft Gottes Zorn die Frevler“⁵⁶; Hiob, 20,23/25: „Um des Frevlers Bauch zu füllen, ... fährt ... ein Blitz in seine Galle.“ Und Sir. 27,28: „Spott und Schande ist das Los der stolzen Frevler, und wie ein Löwe lauert ihnen die Strafe auf“.

Wer sich, wie der Seelsorger und Pfarrer, glaubwürdig für ein sittengerechtes, auf der christlichen Religion basierendes Zusammenleben der Menschen in der Gemeinde zum Nutzen aller einsetzen und dies auch durchsetzen will, der muß Grenzen und Maßstäbe deutlich machen: „Sic Vos Non Vobis“. Der ‚Pastor Bonus‘ (Neues Testament) schließt den wesentlichen Unterschied zum Alten Testament ein. Neben der Strafe stehen auch Buße und Gnade. Aber es muß Koordinaten geben. Dies zu zeigen, gelingt Pfarrer Johannes Maria Gelb als Auftraggeber in Absprache und Kooperation mit dem ausführenden Maler Johann Baptist Enderle in der bildlichen Darstellung innerhalb des Tafelzimmers in einer nachgeraden emphatischen Dramaturgie „exakter Phantasie“ – streng eingebunden in Bibel und Lehramt ihrer Kirche. – Dieses Lehramt bezieht sich auf beide Teile der Bibel, das Alte und das Neue Testament – mit Übergängen: Der Blick zur Decke erfaßt den Übergang auch ikonologisch. Über dem Eingang erblickt der Besucher Prov. 14,13 (Extrema gaudii ...) aus dem Alten Testament, gegenüber, über dem mittleren der drei Fenster des Tafelzimmers, ist mit dem „Pastor Bonus“ das christliche Lehramt allegiert. Das sind wiederum These und Antithese. Die Synthese und den Übergang auf inhaltlich-ikonographischer Ebene (auch für den Betrachter) bildet wiederum

56 Manfred Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Kösel-Verlag GmbH & Co., München 1990

die „Geschichte“ vom Gastmahl des Herodes, Herodias, Salome („non vobis“) und Johannes dem Täufer („sic vos“). Johannes der Täufer („sic vos“) ist der Sohn von Elisabeth und Zacharias („sic vos“) und Wegbereiter von Jesus Christus („sic vos“), dem Sohn Marias („sic vos“). Hier sind im Zusammenhange einer Gesamtinterpretation noch Fragen offen. Sie betreffen (weitere) „conclusiones“ und Allusionen.

10 Der Freskenzyklus von Zaisertshofen – ethischer Imperativ und Allusionen

Zahlen, Zahlensymbolik und -mystik sind feste Bestandteile der Bibel und auch der Malerei des 18. Jahrhunderts, dies wurde bereits angedeutet.

Kann dieser Gesichtspunkt weitere Einsichten vermitteln? Er kann: An der Decke des Tafelzimmers befinden sich, wie bereits erwähnt, in der Achse Eingang – Fenster die Bilder in der Folge Altes Testament (Prov. 14,13) – Übergang (Herodes) – Neues Testament (Pastor Bonus). Das sind *drei* Bilder (vgl. die Göttliche Zahl 3, 3. Gebot/„sic vos“). Daneben gibt es die *vier* Supraporten, in denen sich der Gastmahl-Gedanke (*fünf* Gastmähler mit tödlichem Ausgang: 5. Gebot/„non vobis“) des *einen* Hauptfreskos (1. Gebot/„sic vos“, *ein* Gott), widerspiegelt. Die Zahl *vier* gilt als Vollkommenheitszahl. Sie symbolisiert die Gesamtheit des Geschaffenen, 4 Winde, 4 Evangelisten, 4 Propheten ..., 4. Gebot/„sic vos“). Diagonal, quasi die Fresken überkreuzend, sind die *vier* allegorischen Darstellungen mit dem Leitgedanken „Sic Vos Non Vobis“ mit jeweils *vier* Wörtern und *vier* großen Anfangsbuchstaben angeordnet. In summa gibt es im Tafelzimmer elf bemalte und gerahmte Flächen mit 10 (10 Gebote/„sic vos“) bildlichen Darstellungen und *einem* Text (vgl. die Zahl *eins* und das *erste* Buch Moses. „Genesis“, „gesollte⁵⁷ Botschaft“/„sic vos“). Die Zahl *zwölf* (12 Stämme, 12 Propheten, 12 Apostel in der Gefolgschaft Jesu) ergäbe sich durch ein „Multiplikationsspiel⁵⁸“: 3 mal 4 Bilder. In der Gefolgschaft Jesu steht die christliche Kirche.

Eine christliche Didaktik, wie sie bisher deutlich geworden ist, kann unter dem Gesichtspunkt der Zahlensymbolik nicht auf die Zahl *zwölf* verzichten. Erzieher, Seelsorger, Pfarr- und Bauherr Johannes Maria Gelb hat dies *offensichtlich* ebenso bedacht wie der (faktisch) studierte Maler Johann Baptist Enderle.

57 H. A. Mertens, Kleines Handbuch der Bibelkunde, Patmos-Verlag Düsseldorf 169, S. 29

58 Mertens, Handbuch, 114

Das zwölfte Bild finden wir als Deckenfresko im Treppenaufgang mit dem Thema „Mariä Heimsuchung“ (Abb. 70). Erst dieses zwölfte Bild vollendet das Werk Enderles im Auftrage von Johannes Maria Gelb in einem mehrschichtig-polyvalenten Sinne zum Freskenzyklus. Es eröffnet und schließt den Kreis zugleich. Das Treppenhausfresko rundet das Kunstwerk und die „conclusio“ der barocken Rhetorik (Predigt) ab (Kreis, Symbol der Vollkommenheit, ohne Anfang und Ende). Dies ist im nächsten Abschnitt noch zu zeigen.

Der Freskenzyklus – Die Botschaft als Programm

Das Thema des Treppenhausfreskos heißt „Mariä Heimsuchung“ (Abb. 70). Nach *Luk.* 1,1-80 besucht Maria nach der Ankündigung durch den Engel Gabriel („Mariae Verkündigung“) ihre Verwandte Elisabeth. Auch diese hat durch den Engel Gabriel, wie Maria, von der Geburt eines Sohnes (Johannes) erfahren. Der biblische Text ist aufschlußreich für das Verständnis des gesamten Freskenzyklus, deshalb muß er an dieser Stelle zitiert werden. Die Ikonologie des Freskenzyklus beginnt mit *Luk.* 1,40–56:

„Sie (Maria) ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen (,sic vos‘), und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt? In dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib. Selig ist die, die geglaubt hat, daß sich erfüllt, was der Herr ihr sagen ließ (,sic vos‘).

Da sagte Maria: Meine Seele preist die Größe des Herrn (,sic vos‘), und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter. Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter. Denn der Mächtige hat Großes an mir getan, und sein Name ist heilig. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht über alle, die ihn fürchten (,sic vos‘). Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut („non vobis“) sind; er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen. Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und läßt die Reichen leer ausgehen. Er nimmt sich seines Knechtes Israel an und denkt an sein Erbarmen, das er unsern Vätern verheißt hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig. ...“

Der Mann der Gastgeberin Mariens, Zacharias, gehörte nach *Luk.* 1,5 zur Priesterklasse. „Beide lebten so, wie es in den Augen Gottes recht ist (,sic vos‘), und hielten sich streng an die Gebote und Vorschriften des Herrn.“ (,sic vos‘).

Hier beginnt und endet das Leitthema für das (didaktische) Programm und den geladenen Gast im Pfarrhof.

Der in den Pfarrhof eintretende Besucher wird vom Pfarrherrn als Gastgeber (vgl. Zacharias/ „sic vos“) im Treppenhaus unter dem Bild „Mariä Heimsuchung“ empfangen (und entlassen). Dort erhält er bereits bei seinem Gang zum Tafelzimmer einen versteckten Hinweis auf das exzessive Gelage beim Mahl der Tausend (Belsazar → „non vobis“). Denn über den angekündigten Sohn Elisabeths und Zacharias' (Johannes) heißt es in Luk. 1,16: „Wein und andere berauschende Getränke wird er nicht trinken, ...“ („sic vos“). Die kommunikative Wechselbeziehung zwischen innen (Tafelzimmer) und außen (Treppenhaus) ist damit nicht erschöpft. Nicht nur ihre Verwandtschaft, sondern auch die Botschaft des Engels Gabriel verbindet Elisabeth („sic vos“, Mutter des für die gerechte Sache geopferten Sohnes) und Maria („sic vos“, Mutter des für die Erlösung der Menschen geopferten Sohnes). Kontrastfiguren der beiden sind Herodias und Salome („non vobis“). Diese sind wiederum die dialektischen Gegenpole zu den Hauptfiguren in den Supraporten des Tafelzimmers: Esther, Judith, und Thamar („sic vos“). Der Kreis schließt sich abermals zur ‚Vollkommenheitszahl‘ vier: Die drei opferbereiten, tugend-samen, besonnenen, ehrbaren, aufrichtigen und ‚fürsprechenden‘ (>vermittelnden<, s. Abschn. 8) biblischen Frauen gelten als Vorläuferinnen Mariens ($3 + 1 = 4$). Bezeichnenderweise sind sie im >Gotteslob< für den Diözesanteil Augsburg in die Marienandachten eingebunden: „Königin des neuen Gottesvolkes, du trittst für dein Volk ein wie Ester („sic vos“).“ ... „Wie Judith („sic vos“) bringst du Rettung in der Not“. Der Geschichte von Thamar ist die Biene als Symbol der Keuschheit (Reinheit) zugeordnet („sic vos“). Sie läßt den Gedanken eines ‚Marienzyklus‘ aufkommen.

Der Aufforderungscharakter des Treppenhausfreskos für den eintretenden wie für den scheidenden Gast ist unverkennbar, ebenso die Reversibilität. Der Kreis schließt sich vom „exordium“ bis zur „conclusio“ zum geschlossenen Programm.

Allusionen im Pfarrhof zu Zaisertshofen

Wie steht es nach Laresse⁵⁹ (vgl. Abschn. 6) im Pfarrhof zu Zaisertshofen damit, „... daß überall dort wo im Auftrage gemalt wird“, es zur feststehenden

⁵⁹ vgl. Fußnoten 18 und 34.

Malerregel (Pflicht) gehört („selbstverständliches Erfordernis“), Anspielungen (Allusionen) auf den Auftraggeber in die ausgeführte Konzeption einzubinden, wenn sie bei „...repräsentativen Konzepten von entscheidender Bedeutung“ sind?

– Eine erste Anspielung ergibt sich bereits im Treppenhaus über das „Priesteramt“, das Zacharias (Treppenhaus) mit dem Priester und Auftraggeber, Pfarrer Gelb, verbindet. Dieses bildet das „tertium comparationis“. Und über ein ‚Drittes Vergleichbares‘ wird nach Lairese (s. Abschn. 6) in der Malerei des 18. Jahrhunderts immer alludiert. Das Priesteramt finden wir wieder im Tafelzimmer dargestellt („Pastor Bonus“). Über dem Pastor und rechts vom Kelch, befindet sich der Löwe (Abb. 69, unten). Als Wappentier ist er Bestand von Herrscherattributen seit jeher. Er wird auch mit Maria in Verbindung gebracht, da sie „Christus als neuen Löwen trägt, weil er aus dem Geschlecht des Löwen von Juda stammt“⁶⁰.

Also auch der Löwe ergibt ein tertium comparationis, und damit eine Anspielung auf den Auftraggeber.

Alludiert wird ferner über die Taufnamen der dargestellten Figuren in Treppenhaus und Tafelzimmer: Der zweite Taufname des Auftraggebers heißt Maria, der erste Johannes. Johannes ist der Sohn von Gastgeber Zacharias (Priester) und Gastgeberin (Verwandte Marias) – Johannes Maria Gelb empfängt in diesem Pfarrhof als Repräsentant der Kirche seine Gäste. Johannes der Täufer (Baptist) taufte Jesus – mit der Taufe des Priesters (Johannes Maria Gelb) gliedert er die Gemeindemitglieder in die Kirche und die Lehre von Jesus Christus ein. Johannes Baptist verbindet schließlich Auftraggeber und den ausführenden Künstler Johann Baptist (Enderle). Eine Allusion auf die Verbindung des Auftraggebers Johann M. Gelb und des ausführenden Malers Johann B. Enderle („invenit et pinxit“). Die Frage, ob dies geplant war oder sich zufällig ergeben hat, ist müßig, aber dies ist im Rahmen einer „exakten Phantasie“ eine Antwort auf das Zusammenspiel von Auftraggeber und ausführendem Künstler.

60 Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, S. 43

11 Zusammenfassung: Der Enderle-Zyklus von Zaisertshofen

– Ein Schwäbisches Kunst-Denkmal des 18. Jahrhunderts, zeitlos und interdisziplinär in seiner Aussage –

Karl Ludwig Dasser charakterisierte die Fresken Enderles im Pfarrhof zu Zaisertshofen als „Kabinetstück“ und würdigte damit besonders die künstlerische Arbeit des Malers. Hohe Anerkennung findet das Wirken Enderles als Maler des Rokoko auch bei anderen Kunstkennern. Allgemein charakterisiert Bruno Bushart⁶¹: „... Bildfigur und Bildgrund werden in neuer Abhängigkeit aufeinander bezogen ... Erstmalig wurde die Malerei zum Abenteuer des Pinsels, das Bild zum Gebilde und das Werk zur Selbstverwirklichung des Künstlers ... Johann Baptist Enderle ... entfaltete von Donauwörth aus eine fruchtbare Tätigkeit ...“.

Zweihundert Jahre nach Enderles Meisterwerk in Zaisertshofen urteilt Herbert Schindler im Zusammenhang mit den Fresken in Mussenhausen⁶²: „... Ihr (der Fresken) Meister kam aus der großen Augsburger Schule. Er heißt Johann Baptist Enderle. Über ihn ... wäre zu sagen, daß er zu den besten Malern des schwäbischen Rokoko gehört, in eine Reihe mit Matthäus Günther, Johann Baumgartner, Gottfried Bernhard Göz und Franz Martin Kuen. Die Feinheit seines Kolorits, der Schwung seiner Komposition, das Raffinement in der Wiedergabe der Kostüme und Stoffe lassen vermuten, daß er wie andere seiner schwäbischen Landsleute in Venedig war und das Werk Giovanni Battista Tiepolos und die Schöpfungen Piazzettas dort kennengelernt hat.“

Es wäre vermessen, diese Wertungen zu kommentieren. In den Punkten dieser Abhandlung wurde der Blick auf inhaltlich-ikonologische Details gelenkt. Dabei folgten wir der mehrfach zitierten These Adolf Feulners⁶³ in Wilhelm Mrazeks⁶⁴ Abhandlung: „... in der barocken Freskomalerei (galt), der Inhalt der Fresken alles, erst in zweiter Linie kam die künstlerische Form“^{65, 66, 67}.

61 Bruno Bushart, *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Karl Robert Langewiesche Nachfahren, Hans Köster Königstein im Taunus, 1967, Teil II, S. 13

62 Herbert Schindler, *Barockreisen in Schwaben und Altbayern*, Prestel Verlag München, 1970, S. 80

63 Feulner, *Süddeutsche Freskomalerei*, a. a. O.

64 Mrazek, *Ikonologie*, a. a. O.

65 vgl. R. G. Weißenhorn, „Chemie und Freskomalerei“, *Praxis der Naturwissenschaften (Chemie)*, 7/37 (1988), S. 1–3 und 10–31.

66 R. G. Weißenhorn, in G. Schulze und K. Slusallek, *Archäologie u. Denkmalpflege*, Copy Team GmbH, Berlin, ISSN – 4057, 1997, S. 11f.

Ziel dieser Abhandlung war eine Interpretation des Enderlezyklus von Zaisertshofen nach ikonologischen Gesichtspunkten. Archivalische Daten zu Programm und Ausführung fehlen. Daher wurde auf allgemeine Grundsätze aus der kunsthistorischen Literatur zurückgegriffen. Dabei erwiesen sich die sechs „Gesichtspunkte“ Wilhelm Mrazeks für die Interpretation barocker Deckenmalereien bei der Deutung der Enderle-Fresken in Zaisertshofen als nützlich, obwohl Enderles Malerei von der Kunstwissenschaft bereits dem Rokoko zugeordnet wird. Dabei zeigt sich folgendes: Die Dramaturgie der Darstellung folgt nach den klassischen Prinzipien der barocken Predigt. Sie wirken bis in die Zeit der Aufklärung. Diese überlappt mit der Zeit des Rokoko. Inhaltlich geht es im Pfarrhof um die Darstellung eines Programms und, wie sich gezeigt hat, um eine gezielte didaktische Aussage. Ihr Ziel ist, das Lehrgut des christlichen Glaubens überzeugend zu vermitteln. Wer überzeugen will, achtet nach aller Regel darauf, daß die Argumente und mit diesen die Beispiele eine schlüssige Kette bilden. Glied für Glied muß in reversibler Weise abgetastet werden können, was dargelegt wird, so daß die „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“⁶⁷ ohne Lücken nach- und mitvollziehbar wird. Der Empfänger der überzeugenden Nachricht ist dann zwar prinzipiell immer noch frei in seiner Entscheidung und persönlichen Wertung, indessen macht er die Botschaft eher zur eigenen und lebt diese, wenn die Glieder passen, und wenn die Mosaiksteinchen so einander zugeordnet sind, daß sich daraus ein wohlgeordnetes, sich im Gleichgewicht befindliches, harmonisches Bild ergibt und das Bild als Gesamtwerk so anspricht, daß es mit den Sinnen lesbar ist, mit den Augen, aber auch mit dem Verstand und der Seele. Das war das Ziel der barocken Predigt. Anspruchsvoll, wohl vorbereitet, Realität und Ideal, Himmel und Erde vor Augen. Die barocke Predigt wirkte auf zweierlei Weise: Vordergründig durch ihre Eloquenz („Schwäbischer Cicero“), die den Zuhörer mitreißt. Im Zentrum der Beredsamkeit steht eine feste Grundordnung (der Gedanken), ein strukturiertes System. Denn die Darstellungsform soll über die Inhalte innere Bewegungen auslösen und Wirkungen zeigen. Dies kann dann gelingen, wenn der Gesamtkomplex wohldurchdacht und in den Grundelementen klar analysiert wird. Die Grundelemente lassen sich dann zu einer

67 R. G. Weißenhorn, Öffentlicher Abendvortrag im Archäologiezentrum der Universität Wien. Wien, 25. März 1997: „Freskomalerei – das Zusammenspiel von Kunst und Chemie / Der Enderle-Zyklus von Zaisertshofen“

68 Kleist. Kleist demonstriert dies u. a. am Beispiel der Einleitung der Französischen Revolution.

lückenlos-konsequenten Synthese zusammenfügen, zu einer Einheit aus Inhalt, äußerer Darstellung und Form. Mit den Worten des ausklingenden 20. Jahrhunderts handelt es sich hierbei um angewandte Lern- und Lehrpsychologie, wie wir sie bereits in der „Didactica Magna“⁶⁹ erfahren, ganz nach dem Grundsatz: „Wer gut unterscheidet, lehrt gut.“ (Comenius)

Das ist ein allgemein-didaktisches Problem in allen Bereichen. So leitete der Zürcher Professor und erste Nobelpreisträger für Anorganische Chemie mit koordinations- bzw. komplexchemischer Thematik, Alfred Werner, seine revolutionäre, zusammenfassende Sicht über Phänomene, die man in seiner Wissenschaft bereits über 170 Jahre lang kannte, mit folgender These ein:

„... wir müssen nach einem neuen Einteilungsprinzip suchen, und das ergibt sich mit Leichtigkeit, wenn wir die empirische Zusammensetzung der Verbindungen und gewisse Eigenschaften der zu betrachtenden Körper als leitende Momente der Einteilung benutzen ...“ (Vgl. Lessing/Aristoteles). Mit entsprechender „... Leichtigkeit ergibt sich das Einteilungsprinzip“ der Fresken in Zaisertshofen, „wenn wir die“ (ikonologischen) „Zusammensetzungen der Verbindungen und gewisse Eigenschaften der zu betrachtenden Körper“ – und Textstellen der Bibel – „als leitende Momente der Einteilung benutzen.“ – Die Arbeit Alfred Werners zeigte Wirkung. Sie wirkt bis heute.

Ganz entsprechend läßt sich aus der Gesamtkomposition nicht nur die dialektische Gliederung der barocken Predigt im Pfarrhof zu Zaisertshofen unter dem Leitgedanken „sic vos non vobis“ erkennen. So ergeben sich Allusionen und Schlußfolgerungen über das Zusammenwirken von Auftraggeber Johann Maria Gelb und dem ausführenden Künstler, dem akademischen Maler Johann Baptist Enderle. Beide haben in Zaisertshofen ein Kunstwerk höchsten Ranges geschaffen. In ihm verbinden sich Thema, Inhalt und Form zu einer vollendeten didaktischen Einheit mit interdisziplinärer Aussage.

Der Kreis dieser Abhandlung soll über ein weiteres tertium comparationis geschlossen werden. Es ist das Bild zum Thema „Mariä Heimsuchung“ in Zaisertshofen. Der Vergleichspunkt ist Maria. Er führt zum letzten Abschnitt dieser Abhandlung, zur Darstellung „Anbetung der Hirten“ in der Stadtpfarrkirche zu Burgau (Schwaben).

69 J. A. Comenius, *Didactica Magna*, erschienen in den Jahren 1627–1632

12 *Johann Baptist Enderle – Wiederentdeckte⁷⁰ Ölskizze
zum Thema „Anbetung der Hirten“ in der Stadtpfarrkirche
zu Burgau (Schwaben)*

Vor Beginn seines kreativen und eigenständigen Schaffens hat Enderle nach Dasser⁷¹ unter dem künstlerischen Einfluß und unter Anleitung mit Franz Martin Kuen aus Weißenhorn zusammengearbeitet.

Der Einfluß Kuens wirkt in seinem Erstlingswerk zu Kirchdorf deutlich nach bis zur Kopie, denn im selben Jahre wie Kuen in Fischach bei Augsburg, malt Enderle in Kirchdorf „die getreue Kopie des Chorfreskos in Fischach“^{72, 73}.

Nach Überschreiten seines künstlerischen Zenits trifft Enderle abermals auf einen Künstler aus Weißenhorn: Konrad Huber (1752–1830). Mit ihm zusammen ist Enderle beauftragt, die Kirche zu Burgau im einstigen Vorderösterreich auszumalen.

Dasser⁷⁴ zufolge haben sich für Enderle in Burgau die Vorzeichen geändert⁷⁵. Arbeitet er mit Franz Martin Kuen noch auf dem Wege zur Selbständigkeit, die ihn ad >extremum gaudii< der Kunstkritik des 20. Jahrhunderts führt, malt er in Burgau nach dem Urteil Dassers⁷⁶ die dortigen Fresken nach Entwürfen von Huber, quasi zum Malergesellen degradiert. Dies gilt nach Dasser auch für das Fresko „Anbetung der Hirten“ (Abb. 71, rechts). Als Beweis führt Dasser an, daß „die gesamte rechte Gruppe der Hirten wie die Putten mit dem Schriftband“ eine „genaue Übernahme aus dem Chorfresko (1782) von Wulenstetten“ seien. Diese rechte Gruppe erscheint auch auf dem Bozzetto (Öl auf Holz, vgl. Fußnote 73 und Abb. 71, links), von dem ein Ausschnitt dem ausgeführten Fresko von Burgau gegenübergestellt ist.

70 Vgl. R. G. Weißenhorn, Fußnoten 1 und 65.

71 Dasser, Enderle, 15

72 Dasser, Enderle, 16

73 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben; Neubearb./besorgt durch d. Dehio-Vereinigung (Wiss. Vereinigung zur Fortführung d. Kunsttopograph. Werkes von Georg Dehio e. V.); bearbeitet von Bruno Bushart u. Georg Paula. 1989, S. 561.

74 Dasser, Enderle, 60 ff.

75 Dehio, Enderle, 215

76 Dasser, Enderle, 60

Der Augenschein mag, wenn auch nicht ganz im Sinne Mrazeks, das Argument Dassers erhärten. Es muß aber nicht als verbrieftete Tatsache angesehen werden, solange konkrete, schriftliche Zeugnisse nach dem Maßstab der „exakten Phantasie“ aus der Schaffenszeit der Künstler fehlen. Zu bedenken ist die große Ähnlichkeit der Maria (mit dem Jesuskind) mit der Darstellung von Enderle in Oberndorf⁷⁷ (Neckar). Entwurf und Ausführung werden dort Enderle allein zugeschrieben. Archivalisch gesichert sind ferner die Arbeiten Enderles in Auchsesheim⁷⁸ (1792). Dort variiert Enderle wieder: Im Unterschied zu Oberndorf und Burgau blickt Maria nach oben, aber Gewand (Faltenwurf) und übrige Körperhaltung finden ihre Entsprechung in den Darstellungen von Burgau und Oberndorf. Das macht eine eindeutige Zuordnung des Entwurfes für das Bild in Burgau zu einem der beiden Maler schwierig, da das Bild in Burgau Elemente früherer (auch späterer/Enderle) Arbeiten von beiden Malern enthält^{79, 80}. – Hier bleiben Fragen offen.

In einer früheren Publikation wurde über die Wiederauffindung der Ölskizze zu dem Burgauer Fresko berichtet^{81, 82}. Die Skizze war bisher nicht bekannt. Der heutige Besitzer⁸³ fand die Ölskizze zum Deckenfresko Enderles mit dem Thema ‚Anbetung der Hirten‘ auf einem Dachboden (Abb. 71, links). Er ließ das stark verschmutzte und gealterte (Firnis) Bild restaurieren. Im Zusammenhang damit wurde ihm angedeutet, daß die Arbeit mit größter Wahrscheinlichkeit aus der Tiepolo-Schule stamme (vgl. Schindler). Dies scheint den rechten Pfad in Zuordnungsfragen zu weisen auf dem Wege zur Würdigung dieser Kunstwerke.

77 Dasser, Enderle, 60: „Der späteste erhaltene Entwurf ist die Anbetung der Hirten, die in Oberndorf am Neckar 1778 ausgeführt wurde.“

78 Dasser, Enderle, 65, 91, 92

79 Dasser, Enderle, 61: „... Zudem verwendet Enderle einmal festgelegte Kompositionen für ein Thema immer wieder.“

80 Anm. (R. G. Weißenhorn): Die Darstellung in Oberndorf (12 Jahre vor Burgau/Enderle, 4 Jahre vor Wullenstetten/Konrad Huber) weicht in vielem von früheren und auch späteren Weihnachtsdarstellungen Enderles ab, sowohl von den vor Oberndorf liegenden, als auch von den später datierten Werken Enderles aus der Zeit nach Burgau.

81 R. G. Weißenhorn, *Chemie und Freskomalerei*, 27; vgl. Fußnoten 65–67.

82 R. G. Weißenhorn, Wien, 1997

83 Privatbesitz

Bei der Klärung noch offener Fragen könnte das ‚tertium comparationis‘ für ‚Allusionen‘ auf der Leitlinie zwischen den Niederlanden (Rubens), dem Süd-deutschen Raum, Venedig und Rom liegen, vor allem bei Johann Baptist Tiepolo und der Augsburger Schule. Quidquid id est certum est unum ad duum centum annorum post mortem >Johann Baptist Enderle<: Multa nos discere ad multos annos a magistris eo aequo nomine natu *Ioanne Baptisto* et Tiepolo et Gelb Enderleque magistris magnis septem artium liberalium⁸⁴.

84 Was auch immer ist, eines ist sicher im 200. Todesjahr von Johann Baptist Enderle: Wir können noch über viele Jahre hinweg vieles lernen von den Autoren mit den gleichen Vornamen Johannes Baptist, sowohl von Tiepolo als auch von Gelb und Enderle, den großen Lehrern der sieben freien Künste.