

Das atl. Bildrepertoire der Altäre in der Pfarrkirche St. Johannes der Täufer, Petting;

Maria Häusl, Würzburg

1. Planung und Ausführung der Altäre

Die neugotischen Altäre in Petting werden einhellig als „Höhepunkt in der neugotischen Ausstattungsphase“ der ganzen Region des Rupertiwinkels und des Landkreises Traunstein angesehen. Die künstlerische Bedeutung der Pettinger Altäre ist schon seit längerem erkannt, es fehlt aber immer noch eine Untersuchung und Würdigung dieser „Theologie in Bildern“. Für das alttestamentliche Bildrepertoire soll dies im folgenden versucht werden.

Obwohl die Altäre erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts konzipiert und ausgeführt wurden, sind zu den historischen Hintergründen dieser neugotischen Ausstattung nur noch in sehr begrenztem Umfang Unterlagen vorhanden. Folgende wenige Informationen zu den damaligen Pfarrern und den ausführenden Künstlern, zu den Vorgängen um die Genehmigung und die Planung der Altäre, zu möglichen Vorlagen und zum theologischen Programm ließen sich daraus entnehmen.

1.1 Pfarrer Lorenz Koch und Pfarrer Dr. Eugen Schön²

Lorenz Koch, geboren am 23. Mai 1802 in Wolnzach und am 12. August 1831 zum Priester geweiht, war von 1841 bis 1858 Pfarrer und Dekan in Gremertshausen, bevor er Ende 1858 nach Petting kam, wo er bis 1871 als Pfarrer wirkte. Er resignierte Anfang 1871 und starb bald darauf am 27. Mai 1871 in Rosenheim. Koch, der wohl maßgeblich für das Bildrepertoire verantwortlich ist, zeigte bereits in seiner theologischen Ausbildung ein

¹ Die Idee zu diesem Artikel entstand bei einer Besichtigung der Pettinger Kirche zusammen mit Prof. Theodor Seidl, bei der wir viele interessante Details entdeckten. Ich verdanke Prof. Th. Seidl nicht nur die Freude an der Exegese, sondern auch den weiten Blick in die Wirkungsgeschichte biblischer Texte und Motive. Ihm sei deshalb dieser wirkungsgeschichtliche Artikel mit den besten Wünschen zum Geburtstag gewidmet.

² Vgl. H. ROTH 2000, 45f. Ich danke Herrn Hans Roth herzlich für die kritische Durchsicht der kunstgeschichtlichen Passagen.

besonderes Interesse an der Exegese sowohl des Alten wie auch des Neuen Testaments, was in einer von der Neuscholastik geprägten Theologie keineswegs selbstverständlich war. Er belegte in großem Umfang exegetische Vorlesungen und schloss diese im Gegensatz etwa zu Kirchenrecht und Dogmatik mit bestem Erfolg ab:³

Einführung in Altes Testament: sehr vorzüglich

Archäologie: Vorzüglich

Hebr. Sprache: ununterbrochen

Bibl. Häusliche Altertümer: sehr vorzüglich

Exegese messianischer Weissagungen: sehr vorzüglich

Politische hebräische Altertümer: sehr vorzüglich

Exegese des Briefes Pauli an die Col.: sehr vorzüglich.

Nach Koch übernahm am 23. Mai 1871 Dr. phil. Eugen Schön, geboren 1823 in Haid in der Diözese Bamberg und zuvor Pfarrer in St. Ursula, München, die Pfarrei Petting; er starb 1898 in München. Er vollendete die von Koch begonnene Restaurierung; in seine Zeit fiel auch die Weihe des Hochaltares im Jahre 1893.⁴

1.2 Die Künstler Matthäus Kern und Josef Hitzinger

Der Bildhauer Matthäus Kern stammt aus Eichham bei Weildorf und lebte dort von 1809 bis 1882. Joseph Hitzinger lebte von 1834 bis 1913 in Teisendorf, er war Maler religiöser wie profaner Bilder. Beide Künstler wirkten vor allem in der näheren heimatlichen Umgebung. Als gemeinsame Werke von Kern und Hitzinger sind neben den Pettinger Altären die Seitenaltäre in Kerns Heimatkirche Weildorf,⁵ sowie der Altar in der Kapelle des Pfarrhofes Reichersdorf erhalten. Von Kern stammt der Markbrunnen in Teisendorf mit der Mariensäule, (1859). Hitzinger malte für die Pfarrkirche in Teisendorf die innenseitigen Bilder der Seitenaltäre (1887), die Bilder der Kanzel (1889) und den Kreuzweg (1879 bis 1881).⁶

³ Vgl. Auszüge aus Kochs akademischen Semestralzeugnissen der Jahre 1826/27, 1827/28, 1828/29 (EAM, Akte Lorenz Koch).

⁴ H. ROTH 1994, 4.

⁵ Mit Ausnahme der Anna Selbtritt, die von 1500/10 stammt, vgl. H. ROTH 1990, 10f.

⁶ Vgl. MARKT TEISENDORF / R. WILFINGER 2001, 459.

1.3 Von der Planung zur Ausführung der Altäre

Mit Hilfe der in den Archiven vorhandenen Korrespondenzen lässt sich keine lückenlose Chronologie vom ersten Antrag bis zur Fertigstellung der neugotischen Ausstattung rekonstruieren.⁷ Besonders schmerzlich ist das Fehlen von Entwürfen und Zeichnungen, die einen Einblick in die Planungsarbeit ermöglicht hätten.

Bereits der Vorgänger von Koch, Pfr. Simon Wierer, hatte in den Jahren 1855 bis 1858 immer wieder Reparaturen und Restaurationen an der Pfarrkirche in Petting vorgenommen.⁸ Koch äußerte dann schon bald nach seinem Amtsantritt die Absicht, die Pfarrkirche im (neu-)gotischen Stile ausstatten zu wollen. Dieses Vorhaben hat er mit größtem Nachdruck in seiner ganzen Amtszeit verfolgt. Bis zu seiner Resignierung 1871 war allerdings nur der Hochaltar fertig, die Kanzel und die Seitenaltäre folgten erst zwischen 1872 und 1875.⁹

Nachdem Koch in seinen ersten Schreiben an das Ordinariat noch Ende 1858 seine umfassenden sowohl den Kirchenraum als auch die Ausstattung betreffenden Restaurationsabsichten deutlich machte,¹⁰ entstanden bereits im Februar 1859 die ersten Kostenvoranschläge und Entwürfe zu den Altären, zur Kanzel und zu den Beichtstühlen.¹¹ Die Genehmigung zur Anfertigung eines neuen Hochaltars erfolgte aber erst am 27. April 1866,¹² nachdem Koch im November 1865 erneut die Bitte an die königliche Regierung gerichtet hatte, auch neue Altäre anfertigen zu dürfen. Koch schreibt darin, dass das Kirchenschiff jetzt umfassend regotisiert sei: *„Nun passen freilich nicht mehr die alten zopfartigen drei Altäre, aber besonders der schwerfällige schon morsche Choraltar. ... So wagt das gehorsamste*

⁷ Unterlagen finden sich nur mehr im EAM und StAM, nicht aber im Pfarrarchiv Petting. Dies ist wohl auf die „fleißige Aufräumarbeit“ des Pfr. Pfaffinger in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts zurückzuführen.

⁸ StAM, Landbauamt Traunstein 1950; auch P. BOMHARD (EAM, Akte Bomhard) erwähnt Renovierungsarbeiten zwischen 1855/56 bis 1861/62, ehe mit den Altären begonnen wurde.

⁹ Vgl. H. ROTH 1994, 6: „Eine Inschrift bezeichnet die Meister der Altäre wie folgt: ‚Diese Altäre hat gemacht Math. Kern, Bildhauer von Eichham, 1875 und gefaßt von Joseph Hitzinger, Maler in Teisendorf, 1875.‘“

¹⁰ Schreiben von Koch an das Ordinariat vom 12.11.1858 und 9.12.1858 (EAM, Pfarrakten Petting).

¹¹ Die Kostenvoranschläge, ohne Entwürfe und Zeichnungen, sind datiert auf 5.-12.02.1859, sie befinden sich in einem Schreiben von Koch an das Landgericht Laufen vom 20.09.1859, das die bauliche Vergrößerung des Kirchenschiffes behandelt (StAM, LRA 141096).

¹² Am 27.04.1866 hat der König die „allerhöchste Genehmigung für die Herstellung eines neuen Hochaltars“ erteilt (StAM, LRA 141096).

*Pfarramt die hohe königliche Regierung zu Oberbayern unterthänigst zu bitten, daß doch ein neuer gothischer Choraltar gefertigt werden dürfe.*¹³

Der in den Jahren 1866 bis 1868 angefertigte Hochaltar entspricht weitgehend den Plänen aus dem Jahr 1859. Der Kostenvoranschlag enthält allerdings kaum Informationen zur detaillierten figürlichen Ausstattung des Altares. Bereits am 5. Juli 1867 schreibt Koch aber an das königliche Bezirksamt Laufen: *„Im Betreff der Vollendung des Hochaltares der Pfarrkirche Petting kann [ich] nun ergebenst berichten, daß selber bis auf zwei große Hauptfiguren und bis auf 4 biblisch historische Gemälde vollendet sei.*“¹⁴

Die Weihe des Altares erfolgte erst am 13. Juli 1893.

1.4 Vorlagen und Konzeption

Nach ROTHS Vermutung geht das Bildprogramm der Altäre und damit ihre theologische Aussage auf Koch zurück. *„Der Ikonographie der Altäre liegt ein feinsinniges und auch anspruchsvolles theologisches Konzept zugrunde, das Themen aus dem Alten und dem Neuen Testament bildlich gegenüberstellt und wohl von dem damaligen Pfarrer Lorenz Koch (1858-1871) stammen dürfte.*“¹⁵ Führt man sich Kochs exegetischen Schwerpunkt im Studium vor Augen, so erscheint dieses Urteil begründet. Sowohl der Hauptaltar als auch der linke Seitenaltar bestehen weitgehend aus biblischen Figuren und Szenen und entwerfen so eine biblisch fundierte Theologie. Allein der rechte Seitenaltar besitzt mit der Darstellung der vierzehn Nothelfer ein völlig anderes Thema, wobei auch in der Gestaltung auffällt, dass der rechte Seitenaltar in seiner Lebendigkeit gegenüber den anderen beiden Altären stark zurücktritt.¹⁶

Zu möglichen künstlerischen Vorlagen ist nichts bekannt. Da aber die *„Bibel in Bildern“*¹⁷ von JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD in der Neugotik als die Vorlage schlechthin für biblische Motive galt, wird dieses Werk zum Vergleich herangezogen. Es zeigt sich allerdings deutlich, dass – vielleicht

¹³ Aus StAM, LRA 141096. Weitere Schreiben, die für die Begutachtung und Genehmigung notwendig waren: Schreiben der Regierung von Obb. an das Ordinariat vom 28.1.1866 (EAM, Pfarrakten Petting), Schreiben von Pfr. Koch an das Ordinariat vom 19.2.1866 (EAM, Pfarrakten Petting).

¹⁴ Aus StAM, LRA 141096.

¹⁵ H. ROTH 1994, 9.

¹⁶ Y. SCHMIDT 1990, 253: *„Der rechte Seitenaltar wirkt in der Aneinanderreihung von Figuren monoton.“* bzw. Y. SCHMIDT 1996, 364: *„Im rechten Seitenaltar sind die Figuren dagegen stereotyp aneinandergereiht.“*

¹⁷ J. SCHNORR VON CAROLSFELD, 1860/1972.

auch durch die Verschiedenartigkeit der Gattungen bedingt – die Pettinger Bilder meist eigene Wege gehen.

2 Kurze Beschreibung des Gesamtbildinventars

2.1 Künstlerische Würdigung

„Petting nimmt bezüglich der Vielfalt der Themen und Einzelfiguren eine singuläre Stellung bei den neugotischen Altären ein.“¹⁸ Sämtliche Gestalten, ob Figuren oder Bilder, bestechen durch ihre Ausdrucksstärke, Lebendigkeit und Dynamik.¹⁹ Alle drei Altäre sind sogenannte Wandelaltäre, bei denen durch Auf- und Zuklappen der Flügel je nach Stand des liturgischen Jahres unterschiedliche Ansichten gezeigt werden können. Der Aufbau der Altäre orientiert sich an spätgotischen Flügelaltären. Der Hauptaltar besitzt Innen- und Außenflügel, so dass insgesamt drei Ansichten zur Auswahl stehen.

2.2 Hochaltar

Der Schrein und die Doppelflügel sind ausschließlich ntl. Figuren und Themen gewidmet. „Bei geöffnetem Zustand erscheinen im Mittelteil drei freistehende Plastiken. Etwas erhöht steht Johannes der Täufer, der Kirchenpatron, in fellartigem Gewand mit Lamm und Kreuz. Er wird von Petrus und Paulus flankiert. ... In den umlaufenden geschnitzten Rankenfries sind zehn miniaturhafte Apostelbüsten integriert.“²⁰

Die Flügel zeigen bei geöffnetem Zustand vier Szenen aus dem Johannesleben: die Taufe Jesu im Jordan, Johannes als Bußprediger, die Gesandtschaft des Täufers nach Mt 11,5, der enthauptete Johannes, im Hintergrund links Salome mit dem Haupt des Johannes. „Die Figurengruppen sind als Relief gearbeitet, die Hintergründe erscheinen als gemalte Landschaften und Architekturen, die Himmelsflächen als Goldgrund.“²¹

Die einfach geschlossenen Flügeln sind der Weihnachtsthematik gewidmet, wobei die Darstellungen sowohl in der Mitte als auch auf den

¹⁸ Y. SCHMIDT 1996, 362; vgl. auch Y. SCHMIDT 1990, 254: „Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Pettinger Altäre auch in ihrem guten Erhaltungszustand ein bedeutendes Zeugnis sowohl handwerklichen als auch künstlerischen Könnens darstellen.“

¹⁹ Y. SCHMIDT 1996, 364: „Die Seitenaltäre stehen dem Hochaltar keineswegs nach, wobei der linke auch bedingt durch die Thematik, um einiges höher anzusetzen ist.“

²⁰ Y. SCHMIDT 1996, 363.

²¹ Y. SCHMIDT 1996, 363.

Flügeln der lukanischen Kindheitsgeschichte entnommen sind. Links oben beginnend gehen die vier Bilder der Flügel dem lukanischen Erzählfaden entlang und greifen die typologische Gegenüberstellung von Johannes und Jesus auf. Die oberen Register zeigen die Geburtsverheißungen, links die Verheißung des Johannes an Zacharias im Tempel (Lk 1,5-21), rechts die Verkündigung an Maria (Lk 1,26-38). Das Bild rechts unten zeigt den Besuch Marias bei Elisabeth (Lk 1,39-56), während das Bild links unten mit der Namensgebung des Johannes die lukanische Erzählung um die Geburt des Johannes beschließt (Lk 1,57-80).²² Der geteilte Schrein zeigt links die hl. Familie im Stall zu Bethlehem (Lk 2,1-20) und rechts die Darbringung Jesu im Tempel (Lk 2,22-38).²³

Nach Schließung der Außenflügel sieht man links Jesus im Haus des Pharisäers Simon und die Sünderin, die Jesus die Füße salbt (Lk 7,36-50), rechts Jesus mit den Kindern (Mk 10,13-16).

In der Predella sind seitlich neben dem Tabernakel zwei Engel und als Schnitzfiguren links die Hirten sowie rechts die Hl. Drei Könige angebracht. Die dazugehörigen Schwenkflügel tragen Darstellungen der lateinischen Kirchenväter, links Augustinus und Gregor, rechts Ambrosius und Hieronymus. Im Gesprenge finden sich Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darüber Maria mit Barbara und Katharina, in den beiden Seitenfialen Benedikt und Leonhard, darüber Agnes und Magdalena.

²² Vgl. Y. SCHMIDT 1996, 364: Bei der Verkündigung an Zacharias „erzeugen Vorhänge und Treppen eine Tiefenwirkung, im Hintergrund erscheint ein Altar. Die untere Szene spielt sich in einem Innenraum ab. Die rechten Flügel beziehen sich auf die Marienthematik: oben die Verkündigung, unten die Begegnung Marias mit Elisabeth. Die Verkündigung erinnert an die Vorbilder italienischer Renaissancemalereien, eine Loggia gibt den Blick in die Landschaft frei. Unten ist Maria wieder durch ihren blauen Mantel hervorgehoben, obwohl Rot und Hellgrün von Elisabeths Gewand auch kräftige Akzente setzen. Als Hintergrund dient ein Dorf auf einem Hügel. Auch hier äußert sich wieder die Liebe zum Detail an den beiden Tauben links unten.“

²³ Vgl. Y. SCHMIDT 1996, 363f: Die Bilder „sind meisterhaft in der Komposition, Farbgebung und in den Details. Maria ist durch das intensive Blau ihres Mantels deutlich hervorgehoben, die gebündelte Heiligkeit des Lichtes auf ihrem Kopf und dem Körper des Jesuskindes hebt die wesentlichen Gestalten hervor. Die flächenweise Verwendung des Goldgrundes taucht die Szenerie in eine magische und mystische Atmosphäre. Die Figuren agieren sehr ruhig und verhalten und übermitteln daher die überzeugende Botschaft des Friedens. Das Dach des Stalles läßt die Armut der Behausung erkennen, es ist jedoch so angeordnet, daß es als Tor zum Himmel erscheint, unter dem bereits die Engel auf einer aufsteigenden Berglandschaft schweben. Auf der Erde gruppieren sich wenige Gräser und Steine, diese sind jedoch in altmeisterlicher Sorgfalt wiedergegeben. Im rechten Bildteil gibt ein roter Vorhang den Blick auf eine gotische Gewölbarchitektur frei. Der gekachelte Fußboden ist mit Rautenmustern versehen. Links steht der alte Simeon, der von Maria das Jesuskind erhält. Zum Zeichen ihrer Gabe hält Maria zwei Tauben in der Hand. Der Tempel ist hier in einen gotischen Raum verwandelt. Die Gestalt des Simeon erinnert an die Apostelfiguren Dürers.“ Links hinter Zacharias ist die Prophetin Hanna zu erkennen (Lk 2,36-38).

Die Mensaverkleidung sowie die Altarrückwand sind alttestamentlichen Figuren vorbehalten.²⁴

2.3 Linker Seitenaltar

Der linke Seitenaltar zeigt bei geöffnetem Schrein eine Beweinungsgruppe, die durch vier atl. Szenen auf den Flügeln gerahmt ist. Die theologischen Zusammenhänge werden noch ausführlich zu besprechen sein, ebenso die zwei Gestalten auf den Flügelrückseiten und die beiden atl. Szenen neben dem Tabernakel. Im Gesprenge findet sich die Hl. Anna mit Maria.

2.4. Rechter Seitenaltar

Der Schrein und die Flügelinnenseiten sind den vierzehn Nothelfern vorbehalten. Auf den Flügelaußenseiten erscheint rechts der Hl. Michael und links Raphael mit Tobias.²⁵ Die vier Felder neben dem Tabernakel stellen vier Engel mit den Marterwerkzeugen dar, im Gesprenge findet sich der Hl. Franz Xaver.

3. Das alttestamentliche Bildrepertoire

Wenn ich mich im folgenden auf die atl. Figuren und Darstellungen beschränke, so geschieht dies vor allem deshalb, weil mich als Alttestamentlerin insbesondere der in den Altarbildern zum Ausdruck kommende Blick des 19. Jahrhunderts auf das AT interessiert.

Die atl. Figuren und Darstellungen werden ausführlich beschrieben anschließend nach ihrer Theologie befragt. Wenngleich sich die Deutung der Bilder und ihrer Theologie nur auf die Bildausführungen und die typologischen Bezüge der Bilder untereinander stützen kann, weil keinerlei historische Informationen zur theologischen Gesamtkonzeption vorhanden sind, lässt sich eine „Theologie in Bildern“ tatsächlich entwerfen. Dabei reicht es theologisch etwa nicht aus, die Bildkomposition des linken Seitenaltars nur als „Spannung zwischen der Todesruhe der Beweinung und den äußerst dramatischen Szenen in den Flügeln“ zu beschreiben.²⁶

²⁴ Vgl. unten.

²⁵ Vgl. unten.

²⁶ Y. SCHMIDT 1996, 364.

3.1. Mensa des Hochaltares

3.1.1 Einzelbeschreibungen

Die Mensaverkleidung ist in neun architektonisch reich gestaltete Nischen eingeteilt. Je zwei Nischen befinden sich seitlich links und rechts, fünf Nischen an der Vorderseite, wobei das Christuszeichen „IHS“ die Mitte der Mensa bildet. In den acht weiteren Nischen stehen acht, ca. 30 cm große atl. Schnitzfiguren(-gruppen). Die Figuren lassen sich kaum auf eine bestimmte biblische Erzählung beziehen, da sie mit Ausnahme von Adam und Eva und Ijob nicht szenisch handelnd dargestellt sind. Sie repräsentieren vielmehr Typen in einem theologischen Gesamtkonzept, das sowohl die Christusmitte der Mensa als auch die Mensa als Basis des Altarschreines zu berücksichtigen hat.

Anordnung der atl. Figuren in den Nischen

Linke Seite der Mensa		Vorderfront der Mensa					Rechte Seite der Mensa	
Adam und Eva	Hoherpriester Aaron	Daniel	Ezechiel	IHS	Jeremia	Jesaja	Mose	Ijob mit Bote

Adam und Eva (Abb.1)

Adam und Eva sind nackt dargestellt mit einem Schurz aus Feigenblättern. Die Figuren beziehen sich deshalb auf die Situation nach dem Sündenfall (Gen 3,7-13), meinen aber noch nicht die Vertreibung aus dem Paradies (Gen 3,22-24). Eva und Adam sehen einander nicht an, Adam blickt zu Boden und ist sich – angedeutet durch die verschränkten Armen – seiner Nacktheit bewusst (Gen 3,7). Eva ist frontal dargestellt und blickt nach oben. Ihr Innhalten und ihre erhobene linke Hand lässt sie als Hörende erscheinen, die der Rede Gottes lauscht (Gen 3,9-19). Adam hingegen deutet durch seine schreitende Bewegung das Verstecken vor Gott oder vielleicht auch die Vertreibung an. Seine Bewegungsrichtung lässt ihn auf Christus, die Mitte der Mensa, zugehen.

Adam und Eva stellen gleichermaßen die Urgeschichte und die Folge des Sündenfalles dar und deuten durch die Bewegung zur Mitte eine typologische Gegenüberstellung von Adam und Christus an.

Aaron als Hohepriester (Abb.2)

In der Nische neben Adam und Eva ist der Hohepriester Aaron dargestellt. Die Figur ist nicht, wie ROTH meint, als Zacharias zu deuten,²⁷ denn Zacharias erscheint auf den Altarflügeln als alter Mann ohne hohepriesterliche Kleidung. Die ausschließlich atl. Figuren der Mensa legen vielmehr eine Deutung der Figur als Hohenpriester Aaron nahe. Auch die Kleidung weist die Figur als Hohenpriester aus, da auf die Ausstattung des Hohenpriesters in Ex 28,39 Bezug genommen ist. Es sind deutlich die rechteckige Lostasche mit den zwölf Edelsteinen, sowie die am Saum des Mantels abwechselnden Granatäpfel und Glöckchen zu erkennen. Hornmitra und Rauchfass sind weitere in der christlichen Ikonographie häufig belegte Attribute des Hohenpriesters.²⁸ Der Hohepriester Aaron wird in der christlichen Ikonographie gerne mit einem grünenden Stab dargestellt,²⁹ der dann typologisch auf die Jungfräulichkeit Mariens verweist. Dieser Aspekt fehlt hier völlig. Aaron repräsentiert vielmehr den im Kult gestifteten und gelebten Bund Gottes mit Israel. Der Aspekt des Kultes ist durch das Rauchfass angedeutet. Der Aspekt des Gottesbundes ergibt sich durch die Platzierung der Figur in der dem Mose gegenüberliegenden Nische. Mose als Übermittler des Gesetzes und Aaron als Hohepriester sind gemeinsam die entscheidenden Figuren des Bundes am Sinai. Sie werden in der christlichen Ikonographie gerne unter die Propheten eingereiht, wie dies auch hier der Fall ist.³⁰

Mose (Abb.3)

In der dem Hohenpriester Aaron gegenüberliegenden Nische befindet sich die Gestalt des Mose. Er hält die beiden Gesetzestafeln in den Händen und trägt auf dem Kopf zwei Strahlenbündel, die von Ex 34,28-35 herrühren. Als weiteres Attribut hält Mose in seiner Linken auch den Stab, der sowohl bei den Auszugsverhandlungen vor dem Pharao (Ex 4,1-5 und Ex 7-11) und in der Zeit der Wüstenwanderung (Meerwunder in Ex 14,16, Quellwunder in Ex 17,6 und Num 20,8-11) eine Rolle spielt. Die Figur des Mose

²⁷ H. ROTH 1994, 6.

²⁸ Vgl. D. VON BURGSDORFF 1994, 306-312.

²⁹ Vgl. Num 17,16-28; vgl. H. SACHS / E. BADSTÜBNER / H. NEUMANN 2004, 13 und H. DIENST 1994, 2-4.

³⁰ Vgl. H. SCHLOSSER 1994, 282-297.

repräsentiert das Gesetz als den wesentlichen Teil des Bundes Gottes mit Israel. Zugleich erscheint er als Leitungsfigur, die Israel unter Wunderzeichen aus Ägypten führte. In den beiden Vordernischen der Seitenfronten sind mit Mose und dem Hohenpriester Aaron also die Zentralgestalten des Sinaibundes dargestellt.

Ijob (Abb.4)

In der hinteren Nische rechts ist Ijob dargestellt. Er sitzt mit verhülltem Haupt und entblößtem Oberkörper auf einem Sockel, der mit Mist (?) umgeben ist, stützt sich auf einen Stab und blickt zu dem gerade angekommenen Boten auf. Dessen Beine sind noch in Bewegung, die Falten seiner Kleidung schwingen. Auch der Bote hat einen Stab in der Hand, sein Blick verheißt nichts Gutes. Die Figurengruppe bezieht sich auf Ij 1,13-22, die Überbringung der Schreckensbotschaften und die ergebene Annahme des Unglücks durch Ijob.³¹

Gerade in der Annahme seines Leides besitzt Ijob in der christlichen Symbolik eine vorausweisende Funktion auf den leidenden Christus. Im Mittelalter wird Ijob auch gerne unter die Propheten eingereiht und gilt als Symbol für Gerechtigkeit, Glaube, Geduld und Auferstehung.³²

Die vier großen Propheten (Abb.5-8)

In den Nischen der Vorderfront stehen von rechts nach links die vier großen Propheten Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel.³³ Alle vier tragen ein Spruchband mit ihrem Namen in Händen, durch das sie eindeutig identifiziert sind. An den Figuren lassen sich einige, in den gleichnamigen Prophetenbüchern belegte individuelle Züge erkennen. Dabei sind die beiden rechten Figuren Jeremia und Jesaja in ihrer Individualität und ihrem Bezug zum biblischen Buch eindeutig markanter herausgearbeitet als Daniel und Ezechiel.

Der Prophet Daniel ist als junger Mann ohne Bart dargestellt. Sein Kopf ist nicht geneigt, der ausdrucksstarke Blick geht visionär in die Ferne. Der

³¹ Diese Ijob-Darstellung stimmt weitgehend mit der Darstellung Ijobs in der „Bibel in Bildern“ von J. SCHNORR VON CAROLSFELD aus dem Jahre 1860 überein. Unter der Überschrift „Hiobs Gelassenheit bei schwerer Prüfung“ und mit Bezug auf Ij 1,20,21 stellt SCHNORR VON CAROLSFELD in seinem Bild 131 Ijob auf einer Bank sitzend mit einem Stab in den Händen dar. Sein Oberkörper ist frei, der Kopf bedeckt, der Blick zu Boden gerichtet. Vor ihm steht ein Bote im kurzen Rock, dessen Beine noch in Bewegung sind, im Hintergrund erscheint bereits der nächste Bote, rechts von Ijob treffen die Freunde ein.

³² Vgl. R. BUDE 1994, 407-414.

³³ Ihre Reihung entspricht den biblischen Büchern, warum sie allerdings von rechts nach links angeordnet sind, wird nicht klar.

Prophet Ezechiel hingegen neigt wie der Prophet Jeremia seinen Kopf und scheint wie dieser den Typus des Gerichtspropheten zu vertreten. Ezechiel besitzt überraschenderweise keine weiteren persönlichen Merkmale. Der Prophet Jeremia ist dagegen deutlich nach dem Prophetenbild des Jeremiabuches profiliert. Sein hagerer Kopf ist noch stärker als bei Ezechiel geneigt. Er trägt um den Hals ein Joch und hat resignativ seine Hände ineinander gelegt. Das Joch rührt von Jer 27.28 her, wo es als sinnenfälliges Zeichen die drohende Knechtschaft durch Nebukadnazzar symbolisiert. Seine resignative Haltung verweist auf die sog. Klagen des Jeremia in Jer 11-20, die sein Leiden an dem von ihm zu verkündenden Gotteswort und seinem Prophetenamt zum Ausdruck bringen. Nicht weniger als Persönlichkeit ist der Prophet Jesaja gezeichnet. Jesaja trägt wie Daniel keinen Bart und neigt seinen Kopf nicht. Er ist nach rechts zur Mitte hin gewandt und hebt zur Verkündigung seine rechte Hand. Mit seiner „hohen Denkerstirn“ erscheint er deutlich älter als Daniel. Zugleich zeichnen ihn seine Stirn sowie seine vornehme Kleidung³⁴ als Gelehrten und Berater am Königshof aus, wie dies in Jes 7.36-39 vorausgesetzt ist.

In der Körperhaltung korrespondieren also Daniel und Jesaja, sowie Ezechiel und Jeremia, wobei die ersten beiden einen visionären, zukunftsorientierten Prophetentyp, die anderen beiden hingegen einen leidenden, gerichtsverkündenden Prophetentyp repräsentieren.

3.1.2 Theologie der atl. Figuren

Die vier großen Propheten stehen in der christlichen Theologie für die atl. Prophetie insgesamt, die das Christusergebnis ankündigt und auf dieses vorausweist. In diesem Sinne sind die vier Propheten auch hier verwendet. Sie verkünden nicht eine bestimmte Botschaft, sondern verweisen auf Christus, der im Symbol „IHS“ als Mitte der Mensa präsent ist. Aaron, Mose und Ijob sind dabei in die Gruppe der atl. Propheten einzureihen.³⁵ Mit dieser horizontalen auf Christus hin ausgerichteten Deutung ist ein wesentlicher Teil der Theologie, in die die atl. Figuren der Mensa eingebunden sind, bereits genannt.

Die einzelnen Figuren besitzen aber noch weitere typologische Aspekte. Adam und Eva stehen für den Uranfang, Adams Bewegung in Richtung Mitte verweist auf die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen, Ijob symbolisiert in seinem Unglück das Leiden Christi. Die beiden äußersten

³⁴ Sein Mantelsaum ist aufwendig verziert.

³⁵ Vgl. R. BUDE 1994 407-414 und H. SCHLOSSER 1994, 282-297.

Nischen zeigen sowohl gestalterische als auch theologische Gemeinsamkeiten. Nur in diesen beiden Nischen sind je zwei Figuren abgebildet. Je eine Figur ist in Bewegung und zeigt die Richtung zur Mitte hin an. Christus, die Mitte, bedeutet für beide Figurengruppen das Ende des Leides, Erfüllung und Erlösung.

Aaron und Mose verweisen dagegen auf Gesetz und Kult als die wesentlichen Merkmale des Bundes Gottes mit Israel und zeichnen Christus zugleich als den „neuen Hohenpriester“, den „neuen Mose“ und damit als den Stifter des Neuen Bundes. Die atl. Figuren der Mensa repräsentieren zudem wesentliche Teile des (christlichen) ATs: die Urgeschichte, die Weisheit, den Bund mit dem Volk Israel und die Prophetie.

Wenn man auch den Altarschrein zur Deutung der atl. Figuren mit heranzieht und nach einer „vertikalen Theologie des Altares“ fragt, ist sofort offenkundig, dass das AT als Basis des christlichen Glaubens verstanden ist. Dadurch erklärt sich nochmals die Stellung der vier atl. Propheten an der Mensafront. Auf diesen ruhen die Apostel auf, die im Schrein als zwei große Figuren Petrus und Paulus und als zehn kleine Büsten präsent sind. Noch wesentlicher scheint mir aber die sich für Johannes den Täufer, die Zentralfigur des Schreines und den Patron der Kirche, ergebende theologische Aussage zu sein. Johannes erscheint als der letzte der (atl.) Propheten, der in besonderer Weise die Aufgabe besitzt, auf das Christusereignis vorauszuweisen. Diese Aufgabe wird von der Figur selbst in doppelter Weise erfüllt: Johannes hält das Lamm auf dem Arm und sein Banner trägt die Aufschrift „Ecce agnus dei!“ Dieser Spruch aus dem Johannesevangelium (Joh 1,29) scheint mir die zentrale theologische Aussage des geöffneten Altares zu sein, in die sich die atl. Mensafiguren aufs beste einfügen.

3.2 Rückseite des Hochaltares

Die Rückseite des Hochaltares ist in Graumalereitechnik mit drei lebensgroßen atl. Figuren bemalt, mit Noach, David und Melchisedek.

3.2.1 Einzelbeschreibungen

Noach (Abb.9)

Noach ist als alter Mann mit Schiffsmodell und Taube dargestellt; die Taube hält einen Ölzweig im Schnabel. Die Noachgestalt nimmt auf keine im AT erzählte Szene Bezug, sie besitzt aber in der christlichen Ikonographie eine

Vielzahl symbolischer Aspekte.³⁶ Welcher dieser Aspekte hier bedeutsam ist, wird im Verbund mit den beiden Gestalten David und Melchisedek zu klären sein.

David (Abb.10)

David ist als ländlich gekleideter, jugendlicher Hirte mit Hirtenstab und Tasche dargestellt; ein Schaf begleitet ihn. Damit repräsentiert David den Typus des guten Hirten, der die Schafe umsichtig weidet. Zugleich erinnert diese Darstellung an die Erzählung seiner Salbung durch den Propheten Samuel in 1 Sam 16. David ist der Gesalbte, noch ehe er der gerechte König oder der begnadete Sänger ist.

Melchisedek (Abb.11)

Melchisedek ist als Priesterkönig dargestellt, mit Bart und Königskrone sowie mit den Opfern von Brot und Wein. Die atl. Figur des Melchisedek (Gen 14) wird bereits im NT in der Theologie des Hebräerbriefes zum Vorbild Christi in dessen priesterlichen Funktion (Hebr 6.7). In der christlichen Ikonographie ab dem 5. Jahrhundert werden die Gaben von Brot und Wein dann auch auf die eucharistischen Gaben hin und das Opfer Melchisedeks wie auch das Opfer Abels und Abrahams auf den Opfertod Jesu Christi hin gedeutet.³⁷

3.2.2 Theologie der atl. Figuren

Melchisedek findet sich hier allerdings nicht im Verbund mit Abel und Abraham, sondern mit David und Noach – eine einzigartige Zusammenstellung dieser drei atl. Figuren. Das verbindende Thema kann nicht der Opfergedanke oder das Messopfer sein. Welche Verknüpfung lassen die drei Figuren statt dessen erkennen?

Rechts um den Altar schreitend, kommen einem nacheinander Melchisedek, David und Noach entgegen.³⁸ Man trifft auf den Priesterkönig Melchisedek, der Abraham mit seinen Opfern entgegengeht, auf David, der seine Schafe weidet und zum König gesalbt wird, und auf Noach, der die Vernichtung durch die Sintflut überlebte und mit dem Gott den ersten Bund

³⁶ Vgl. H.M. VON ERFFA 1989, 479: „Noah gilt als Sinnbild der Buße, die Arche als Symbol der Taufe, die Taube als Symbol des Friedens, der Liebe und des Hl. Geistes, und der Ölzweig als Symbol der Versöhnung und des Friedens.“

³⁷ Vgl. G. SEIB 1994, 241f: „In der christlichen Ikonographie ist Melchisedek gern auf Altären und liturgischen Geräten abgebildet.“

³⁸ Auffallend ist die Blickrichtung aller Gestalten, einschließlich des Lammes, nach links.

schloss. Die Thematik des Bundes erweist sich als mögliches gemeinsames Thema der drei Gestalten und eröffnet dabei auch eine christologische Deutung. Gott hat sowohl mit Noach als auch mit David einen Bund geschlossen.³⁹ Nach Ps 110,4 ist der auf dem Zion eingesetzte König zugleich auch Priester wie Melchisedek. Im Hebräerbrief wird dann unter Verweis auf Melchisedek und auf Ps 110,4 Christus als der wahre Hohepriester und als der ewige priesterliche Bürge des Bundes bezeichnet: Christus ist der Hohepriester, Christus ist der König und Hirte und Christus ist der Bürge des Bundes Gottes mit allen Menschen.

3.3. Linker Seitenaltar, geöffnet

Die Flügel sind innenseitig in zwei Register geteilt und zeigen insgesamt vier atl. Szenen. Auf dem linken Flügel sind oben die Vertreibung aus dem Paradies, unten Kain und Abe, auf dem rechten Flügel oben das Opfer Isaaks und unten das Paschamahl dargestellt.

3.3.1 Einzelbeschreibungen (Abb.12)

Vertreibung aus dem Paradies

Die szenische Gestaltung der Vertreibung lässt sich teilweise vom biblischen Text Gen 3,21-24 her erklären, geht aber auch darüber hinaus. Adam und Eva, die bekleidet sind, befinden sich bereits außerhalb des Paradieses, denn im Hintergrund links ist eine Mauer und ein Torbogen zu erkennen, ein Detail, das sich im biblischen Text nicht findet. Die Gestalten besitzen eine hohe Ausdruckskraft. Adams Hände vor dem Gesicht sind als Gestus der Verzweiflung zu deuten; die von Eva vor der Brust gekreuzten Arme drücken Trauer und Anteilnahme aus. Sie gehen auf einem Weg, der vom Paradies wegführt, der zugleich aber auf die Mitte des Altares, auf die Beweinungsgruppe im Schrein zuläuft. Ihnen folgt ein menschengestaltiger Engel, der mit seiner Gestik eine doppelte Funktion besitzt. Mit dem Flammenschwert versperrt er ihnen den Rückweg in das Paradies und verdeutlicht damit den Aspekt der Vertreibung.⁴⁰ Zugleich geht er mit ihnen und verdeutlicht durch die Auflegung der linken Hand die Aspekte der

³⁹ Bund mit Noach: Gen 9, Bund mit David: Ps 98,4; Jer 33,21; Sir 45,25 (in Rückverweis auf 2 Sam 7).

⁴⁰ Nach H.M. VON ERFFA 1989, 240 wird in der christlichen Ikonographie entsprechend der Vg zwischen *emit* –vertreiben in Gen 3,24 und *emit* – entsenden in Gen 3,23 unterschieden. Das Schwert repräsentiert den Aspekt der Vertreibung, die Handauflegung den Aspekt der Entsendung.

Entsendung, des Trostes und des Schutzes. Eine ähnlich doppelte Bedeutung kommt auch der Gottesgestalt in der Wolke zu. Gott verweist mit seiner ausgestreckten Rechten Adam und Eva aus dem Paradies, zeigt aber zugleich auf Maria mit dem Christuskind, die ebenfalls in der Wolke erscheinen, sowie auf die Mitte des Altares. Der Wegaspekt und Maria in der Wolke zeigen klar, dass die Vertreibung, wie auch alle anderen Szenen auf den Altarflügeln, die Beweinungsgruppe in der Mitte deuten wollen bzw. von dieser Mitte her zu deuten sind.

Kain und Abel

Viele Elemente dieser Szene lassen sich vom biblischen Text Gen 4 her erklären. So sind im Hintergrund die beiden Altäre von Kain und Abel zu erkennen, wobei der aufsteigende Rauch des linken Altares die Annahme des Opfers Abels symbolisiert, während der Rauch des rechten Altares zu Boden gedrückt wird. Den Vordergrund des Bildes nehmen die beiden kontrastreichen Gestalten Kain und Abel ein. Abel liegt am Boden, Blut aus einer Wunde am Kopf trinkt den Ackerboden. Sein Leib ist blass und nur mit einem weißen Tuch bekleidet. Die Rechte Abels zeigt auf Kain, zugleich aber auch auf die Beweinungsgruppe in der Mitte des Altares. Die Figur und der Körper Abels fehlen nach biblischem Text während des Gesprächs zwischen Gott und Kain. Dadurch legt sich eine typologische Funktion Abels nahe. Abels Leichnam und Blut besitzen Verweisfunktion auf Christi Leichnam und Blut. Die Figuren von Kain und Gott haben dagegen auffallend viele Parallelen in der darüberliegenden Szene der Vertreibung. Auch hier hat die ausgestreckte Rechte Gottes die doppelte Funktion der Vertreibung Kains und der Wegweisung auf die Mitte hin. Neben Gott finden sich in der Wolke, die sich aus dem Rauch des Opfers Abels bildet, einige Engel, von denen die rechte Gruppe nach rechts auf Christus blickt und die linke Gruppe mit Kain weint und trauert. Kain geht wie Adam auf einem Weg nach rechts auf die Mitte zu, er schlägt wie Adam die Hände vor das Gesicht und ist verzweifelt. Ein „Kainsmal“, d.h. ein Zeichen, mit dem Gott Kain kennzeichnet und schützt, findet sich dagegen nicht.

Opferung Isaaks

Die szenische Gestaltung zu Gen 22 ist klassisch. Isaak ist als junger Mann dargestellt, er ist nicht gefesselt, sondern hat auf dem Altar sitzend und nach hinten gebeugt seinen Kopf in die linke Hand Abrahams gelegt. Isaak zeigt viele Gemeinsamkeiten mit Abel und Christus. Er trägt ebenfalls ein weißes Tuch, ist blaß in der Hautfarbe, hat eine liegende Haltung, sein Blick ist nach unten gerichtet. Abraham blickt hingegen nach oben, von wo aus ihm ein

Engel auf einer Wolke seine rechte Hand mit dem Messer festhält. Links unten im Bild ist ein Widder zu erkennen.

Pascha-Mahl

Das Bild nimmt in vielen Details Bezug auf die Beschreibung des Pascha-Mahles und des sich anschließenden Auszug der Kinder Israels aus Ägypten in Ex 12. Ein Türrahmen und eine Hofmauer trennen das Geschehen im Vordergrund als Geschehen im Haus vom Geschehen draußen ab. Im Hintergrund ist ein Engel mit Schwert zu erkennen, der die Erstgeborenen der Ägypter erschlägt. Als zentrale Handlungen im Hausinneren sind das Bestreichen der Türpfosten mit Blut⁴¹ und das hastige Essen des Pascha-Mahles zu sehen. Als Essende sind Frauen, Männer und Kinder um einen Tisch mit Broten und einer leeren Schale versammelt. Sie haben ihr Hab und Gut bereits gepackt, haben z.T. Schuhe an den Füßen und halten ihre Wanderstäbe in den Händen. Die Mitte all dieser hektischen Handlungen bildet das im Vordergrund auf einem Schemel liegende, getötete weiße Lamm. Sein Kopf hängt nach unten, Blut tropft in eine Schale.⁴² Damit besitzt auch das Lamm viele Parallelen zu den Gestalten von Abel, Isaak und Christus.

Beweinungsgruppe

Die Beweinungsgruppe bildet das Zentrum des geöffneten Altares und muss wegen der vielfältigen ikonographischen und typologischen Bezüge zu den atl. Bildern auf den Flügeln ebenfalls vorgestellt werden. Sie „nimmt in etwa die untere Bildhälfte ein. Vorne ist der Leichnam Christi in grauweißem Inkarnat auf einem weißen Tuch gebettet, sein Oberkörper wird von Joseph von Arimathäa mit den Knien und Händen abgestützt. Dieser trägt einen Turban auf dem Kopf. Dahinter kniet Maria mit gefalteten Händen. Sie blickt über Christus hinweg, ihr leidender Blick geht ins Leere. Auch sie wird von einer hinter ihr befindlichen Figur gestützt.“ Die rechte Frauengestalt ist wohl als Maria von Magdala, kaum als Veronika zu deuten, sie neigt sich zu Maria und weint.⁴³

Der theologische Gegenstand der Beweinungsgruppe ist weniger der Schmerz Mariens als die Vollendung des heilbringenden Leidens Christi. Wir haben also ein christologisches, weniger ein mariologisches Thema vor uns. Dies wird durch die atl. Szenen bestätigt.

⁴¹ Links im Bild eine weitere Familie, die das Pascha-Mahl in gleiche Weise einnimmt.

⁴² Das in der Mitte liegende Lamm unterscheidet dieses Bild etwa von der Pascha-Darstellung J. SCHNORR VON CAROLSFELDS (Bild 49), die ansonsten die gleichen Bildelemente enthält.

⁴³ Vgl. E. LUCCHESI PALLI / L. HOFFSCHOLTE 1994, 278-282.

3.3.2 Theologie des geöffneten linken Seitenaltares

Drei der atl. Bilder sind durch das Thema des Opfers mit der Beweinungsgruppe verbunden: Abel, Isaak und das Pascha-Lamm sind drei in der christlichen Theologie immer wieder verwendete atl. Vorbilder für das Opfer Christi. Das Thema des Opfers ist v.a. auf dem rechten Seitenflügel dominant, wobei im Pascha-Lamm der rettende und sühnende Aspekt des Opfers Christi betont ist. Mit der Opferung des Isaaks wird zusätzlich eine Vater-Sohn- bzw. Mutter-Sohn-Theologie angesprochen: wie Abraham geben der göttliche Vater und die „Gottesmutter“ Maria ihren Sohn zum Opfer.

Der linke Seitenaltar wird vom Thema der Schuld beherrscht. Durch die Gestalt des Abels ist zwar die Opferthematik auch im unteren Bild präsent, zentral ist jedoch die Gestalt des Kain, die sich wie Adam und Eva auf dem Weg zur Mitte befindet. Am Ende ihres Weges vereinen sie die drei Menschen der Urgeschichte mit den Menschen der Beweinungsgruppe, wobei Adam und Kain dann nicht mehr um sich selbst, sondern um Christus weinen, und Eva mit Maria über den Tod Christi trauert.

3.4. Predella des Linken Seitenaltares

Neben dem Tabernakel finden sich links und rechts je eine Engelsdarstellung und als Bilder links „Hanna übergibt Samuel an Eli“ und rechts „Samuel wird von Gott gerufen“.⁴⁴ Die Szenen gehören zusammen und thematisieren die Kindheitsgeschichte Samuels aus 1 Sam 1-3. Beide Ereignisse sind im Tempel lokalisiert, vor bzw. hinter dem Vorhang, bei der Berufung Samuels ist auch die noch nicht erloschene Lampe dargestellt (1 Sam 3,3). Gott erscheint vor dem sich verbeugenden Samuel in weißem Gewand, im Strahlenkranz und auf einer Wolke stehend. Seine Rechte deutet auf ein kreisförmiges Bild. Es stellt das von Gott an Samuel ergehende Gerichtswort über das Haus Eli dar (1 Sam 3,12-14, 1 Sam 2,31-34). Ein Engel mit Schwert und zwei zu Boden geschlagene Menschen sind zu erkennen.

Beide Szenen aus der Kindheit Samuels sind in der christlichen Ikonographie nur selten belegt.⁴⁵ Wir haben vermutlich zwei atl. „Vorbilder“ für die Kindheit Jesu vor uns, zumal am Ende der lukanischen Kindheitsgeschichte in Lk 2,52 Jesus durch das Zitat 1 Sam 2,26 explizit mit Samuel parallelisiert wird. Die Übergabe Samuels an Eli durch Hanna

⁴⁴ Abb.13 und Abb.14.

⁴⁵ Vgl. K. LASKE / J. PAUL 1994, 38f.

verweist auf die Darstellung Jesu im Tempel (Lk 2,21-39), während die Berufung Samuels auf den zwölfjährigen Jesus im Tempel (Lk 2,41-51) anspielt.

3.5. Linker Seitenaltar, geschlossen

3.5.1 Einzelbeschreibung (Abb.15)

Die beiden Figuren auf den Flügelaußenseiten sind bemerkenswert, ihre Interpretation ist jedoch aufgrund der vielschichtigen Symbolik schwierig. „Die Hintergrundgestaltung verbindet beide Flügel zu einer Einheit, der blaue bewölkte Himmel und das Geländer schaffen eine Verbindung. Obwohl sich die Figuren nicht anblicken, schreiten sie doch aufeinander zu.“⁴⁶

Links ist ein junger Mann mit Heiligenschein dargestellt, der seinen Blick nach oben richtet und nach rechts schreitet; er trägt einen bodenlangen roten bzw. purpurnen Mantel, der an den Ärmeln aufspringt, darüber einen langen braunen Schal. Das kostbare Kleid lässt an einen Bräutigam denken. In der linken Hand hält er einen hohen, grünenden und weiß blühenden Zweig. Meist wird die Figur als Hl. Josef identifiziert,⁴⁷ obwohl sie von klassischen Josefsdarstellungen insofern abweicht, als hier Josef als junger Mann abgebildet ist und ein Jesusknabe fehlt.

Die nach links schreitende junge Frauengestalt hat ihren Blick gesenkt, „sie trägt eine Krone, und hält in der Rechten eine Fackel und in der Linken einen Kranz aus Rosen. Bemerkenswert ist ihr Gewand: das blaugrundige Kleid ist mit Rosen übersät, das goldene Übergewand mit großem Brokatmuster versehen.“⁴⁸ Krone und Gewand der jungen Frau lassen an eine Königin und Braut denken.

3.5.2 Deutung der Figuren

Im Kontext der vielen atl. Bilder des linken Seitenaltars sucht ROTH für die junge Frau eine atl. Deutung, eine Identifizierung mit Maria erscheint ihm nicht befriedigend. Er will die junge Frau mit „Sara aus dem Alten Testament (Gattin Abrahams und Mutter des Isaak als Vorbild Mariä wegen der Gnade bei Gott, Gen 21,2)“ identifizieren.

⁴⁶ Y. SCHMIDT 1996, 365.

⁴⁷ Vgl. H. ROTH, 1994, 6, Y. SCHMIDT 1996, 365. P. BOMHARD spricht jedoch nur von einem männlichen Heiligen und legt sich nicht auf Josef festgelegt (EAM, Akte Bomhard).

⁴⁸ Y. SCHMIDT 1996, 365.

Der atl. Textbefund zu Sara und ihre Bedeutung in der christlichen Ikonographie machen diese Interpretation allerdings eher unwahrscheinlich.⁴⁹ Denn in Petting orientieren sich alle biblischen Darstellungen stark an den jeweiligen Texten, Sara wird aber in den atl. Texten weder als junge Braut noch als Königin erwähnt. Zudem ist für die christliche Ikonographie das Fehlen typologischer Bezüge auf Sara zu vermerken.⁵⁰ Auch die von Paulus in Gal 4,21-31 vorgenommene typologische Gegenüberstellung von Hagar als irdisches Jerusalem bzw. Judentum und Sara als himmlisches Jerusalem bzw. Christentum hat in der christlichen Ikonographie keine Wirkungsgeschichte entfaltet.⁵¹

Die Interpretation der Figuren steht nun vor der Aufgabe, das Zueinander der weiblichen und männlichen Gestalt zu klären, die vielfältige Symbolik zu entschlüsseln und mögliche biblische Bezüge zu benennen. Die Figuren sind durch eine Braut-Bräutigam-Motivik miteinander verbunden. Greift man ROTHS Idee der atl. Inspiration der Figuren auf, so wäre vor allem an das Liebespaar im Hohelied zu denken. Der Heiligenschein der männlichen Figur sowie seine nicht-königliche Kleidung widersprechen aber einer Identifikation der Figuren mit den Liebenden des Hohenliedes.⁵² Als zweite atl. Quelle ist die atl. Ehemetaphorik zu nennen, die für die Beziehung zwischen Gott und Stadt bzw. Gott und Volk verwendet wird. Vor allem die deutero- und tritojesajanischen Texte zeichnen die Stadt Jerusalem, die Tochter Zion, als Braut und Königin, man denke etwa an Jes 54, Jes 61 und Jes 62. In Jes 61,10 heißt es, dass Gott die Stadt in prächtige Gewänder hüllt, vergleichbar denen von Braut und Bräutigam. In Jes 62,1.3 wird das Heil der Tochter Zion mit einer leuchtenden Fackel und sie selbst mit einer prächtigen Krone und einem königlichen Diadem verglichen. Ausgestattet mit Fackel, Krone und kostbarem Gewand könnte man also in der weiblichen Figur durchaus die Tochter Zion erblicken. Die männliche Figur aber kann kaum als göttlicher Bräutigam identifiziert werden, zu wenig ist die Gestalt mit göttlichen Attributen ausgestattet. Ihre ntl. Fortführung findet die atl. Braut-Bräutigam-Typologie des Hohenliedes und der Ehemetaphorik in der Braut-Bräutigam-Motivik für Christus und die Gemeinde⁵³ bzw. für

⁴⁹ Auch eine Deutung als Hl. Rosalia, wie sie P. BOMHARD vornimmt, ist aufgrund der sonst üblichen Darstellung dieser Heiligen nicht überzeugend (EAM, Akte Bomhard).

⁵⁰ Vgl. E. KÖNIG 2004, 218f.

⁵¹ Gal 4,26 würde eine Deutung der jungen Frau als himmlisches Jerusalem und als Sara ermöglichen.

⁵² Auch die anderen in der christlichen Ikonographie anzutreffenden atl. Paare, Salomo und die Königin von Saba, Esther und Artaxerxes, sowie David und Batschaba kommen deshalb nicht in Frage.

⁵³ Vgl. etwa 2 Kor 11,1-7, Eph 5,21-23.

den himmlischen Bräutigam und das himmlische Jerusalem.⁵⁴ In der späteren christlichen Theologie und Ikonographie erscheinen als Braut sowohl die Kirche als auch Maria. Die weibliche Gestalt kann also aufgrund dieses Befundes entweder als Maria oder als himmlisches Jerusalem bzw. als Kirche gedeutet werden.

Um zu einer Entscheidung zu kommen, wird zum Vergleich die neugotische Darstellung des himmlischen Jerusalems von J. SCHNORR VON CAROLSFELD herangezogen.⁵⁵ In seiner „Bibel in Bildern“ aus dem Jahre 1850 findet sich als letztes Bild eine Illustration zu Apk 21,1. Dabei erscheint nicht nur das himmlische Jerusalem als Frauengestalt, sondern auch Christus als menschengestaltiger himmlischer Bräutigam. In der Bildmitte ist im Hintergrund die „neue Stadt Jerusalem“ zu erkennen, zentral ist aber die Begegnung der beiden Gestalten. Das Geschehen ereignet sich im Himmel, beide schweben und sind von Engeln umgeben. Der Pettinger Altar zeigt eine ähnliche Figurenkonstellation, die beiden Gestalten schreiten ebenfalls aufeinander zu, sie erscheinen allerdings „irdischer“ aufgrund ihrer Kleidung und der Hintergrundgestaltung. Einzelne Attribute der männlichen Gestalt sind aber offen für die Deutung als himmlischer Bräutigam. Das junge Alter, der blühende Stab und der rot-purpurne Mantel könnten auch den himmlischen Bräutigam auszeichnen.⁵⁶ Wegen ihres Heiligenscheines und ihrer Gestik ist die Gestalt aber doch wohl in erster Linie als Hl. Josef zu identifizieren. Bei der weiblichen Gestalt scheint die Symbolik durchaus offen zu sein. Ausgestattet mit den Attributen der atl. Tochter Zion, ist die als Braut geschmückte Figur als himmlisches Jerusalem und als Maria deutbar. Ihr Übergewand, das mit dem Brustschild des Hohenpriesters geschmückt ist, weist sie als himmlisches Jerusalem aus. Rosenkranz, Rosenkleid und Krone zeichnen sie als Maria, die himmlische Königin.

Im Vergleich zur apokalyptischen Darstellung von SCHNORR VON CAROLSFELD scheint mir die Deutung der beiden Gestalten als legendäres Verlobungspaar Maria und Josef am wahrscheinlichsten, wenngleich sie auch als himmlisches Brautpaar gedeutet werden könnten. Als Maria und Josef stehen sie wie die atl. Vorbilder der Kindheit Jesu an der Predella für den Beginn des Heilsgeschehens, das dann bei geöffnetem Altarschrein durch eine Theologie des heilbringenden Leidens Christi entfaltet wird.

⁵⁴ Vgl. Apk 19,7.8; Apk 21,1.2.

⁵⁵ Vgl. Abb. 17.

⁵⁶ Zu Lilie vgl. M. PFISTER-BURKHALTER 1994 100-102; zur Farbe Purpur vgl. H. SACHS / E. BADSTÜBNER / H. NEUMANN 2004, 134.

3.6. Rechter Seitenaltar, geschlossen

Der rechte Seitenaltar zeigt auf den Außenseiten der Flügel mit Tobias und Raphael und dem Engelsfürsten Michael die letzten atl. Gestalten der Pettinger Altäre.

3.6.1 Einzelbeschreibungen (Abb.16)

Tobias und Raphael gehen auf einem Weg, wobei der jugendliche, mit kurzem braunen Gewand bekleidete Tobias den toten Fisch über dem Arm trägt. Raphael, mit Engelsflügeln und weiß gekleidet, blickt auf Tobias herab und legt seinen Arm um ihn. In der linken Hand hält er einen Wanderstab und streichelt den sie begleitenden Hund (vgl. Tob 5,17). Wir haben eine typische Darstellung der Tobiterzählung vor uns, der es aber wohl in erster Linie um den „Schutzengel“ Raphael geht, da dieser eindeutig als himmlisches Wesen gekennzeichnet ist.

Michael ist in prunkvoller Rüstung als Kämpfer dargestellt. Er hat ebenfalls Flügel, hält in seiner Linken ein Schild und in seiner Rechten eine Standarte mit Kreuz und Christusfahne. Er schreitet nach links, zu seinen Füßen sieht man einen Drachen und im Hintergrund eine verfallene Stadt. Die Darstellung bezieht sich damit weniger auf die atl. Erwähnungen Michaels in Dan 10,13.20 und Dan 12,1, sondern auf die ntl. Textstellen in Apk 12,7 und Apk 18.

3.6.2 Deutung der Figuren

Der geschlossene rechte Seitenaltar stellt uns mit dem Schutzengel Raphael und dem Streiter Michael zwei himmlische Gestalten vor Augen. Die beiden Gestalten haben den Himmel im Blick, der als Hintergrund drei Viertel der Bilder einnimmt. Als Erzengel sind sie Tor und Wächter des Himmels zugleich, der bei geöffnetem Altarschrein mit den Heiligen „bevölkert“ ist.

Die beiden Engelsgestalten sind aber nicht nur in das theologische Konzept des rechten Seitenaltares einbezogen, sie besitzen vielmehr in den beiden großformatigen Gestalten des linken Seitenaltares ein Pendant.⁵⁷ Die gestalterische Parallelität der Bilder lässt unweigerlich nach einer gemeinsamen theologischen Aussage fragen. Die beiden Engelsgestalten repräsentieren einen himmlischen, vielleicht auch endzeitlichen Aspekt der

⁵⁷ Die Signierung aller vier Bilder weist das Jahr 1875 als Zeitpunkt ihrer Entstehung aus, die Bilder wurden also in großer zeitlicher Nähe zueinander geschaffen.

Heilsgeschichte. Die Figuren des linken Seitenaltares stehen als Maria und Josef für den Beginn des Heilsgeschehens. In Parallelität zu den himmlischen Engelsgestalten wird aber die in der Braut-Bräutigam-Motivik angelegte Deutung als endzeitliches himmlisches Hochzeitspaar unterstrichen.

4. Abschließende Gesamtwürdigung

Wenn wir abschließend das atl. Bildprogramm der Pettinger Altäre betrachten, so zeigt sich, dass das Alte Testament in die biblisch ausgerichtete Theologie der Altäre konsequent einbezogen wird. Dabei wird auch auf seltene atl. Motive zurückgegriffen, beispielsweise die Dreiergruppe aus Melchisedek, David und Noach oder die Szenen aus der Kindheit Samuels. Das theologische Konzept des Hauptaltares „Ecce agnus dei!“ gründet etwa nicht nur auf den atl. Propheten, sondern auch auf Aaron und Mose, den Repräsentanten des Sinaibundes, auf Adam und Eva, sowie auf Ijob, dem leidenden Gerechten. Der linke Seitenaltar deutet das heilbringende Leiden und Sterben Jesu durch atl. Szenen als Opfer und als Tat der Sündenvergebung. Die Thematik des Bundes wird an den drei atl. Gestalten Melchisedek, David und Noach verdeutlicht. Die vier Gestalten der Seitenaltarflügel repräsentieren einen himmlischen, vielleicht auch endzeitlichen Aspekt der Heilsgeschichte.

Anerkennend muss festgestellt werden, dass die Auswahl und die Gestaltung der atl. (und ntl.) Motive von fundierten theologischen Überlegungen zeugen, die auch heute noch anregend sind.

Quellen

- Erzbischöfliches Archiv München (EAM), Akte Bomhard.
 Erzbischöfliches Archiv München (EAM), Pfarrakten Petting.
 Erzbischöfliches Archiv München (EAM), Lorenz Koch.
 Staatsarchiv München (StAM), LRA 141096.
 Staatsarchiv München (StAM) Landbauamt Traunstein 1950, Stiftungs- und Communalbauten zu Petting Abt. VI, Fach 25.

Literatur

- BUDDE R., Job, in: LCI 2 1994, 407-414.
 VON BURGSDORFF D., Hohepriester, in: LCI 2 1994, 306-312.

- DIENST H., Aaron, in: LCI 1 1994, 2-4.
- VON ERFFA Hans Martin, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd.1 München 1989.
- KIRCHBAUM Eberhard, BANDMANN Günther (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Sonderausgabe Freiburg 1994.
- KÖNIG Eberhard, Zur bildlichen Darstellung Saras. Beispiele aus der spätmittelalterlichen Buchmalerei, in: Kampling Rainer (Hg.), Sara lacht. Eine Erzmutter und ihre Geschichte, Paderborn u.a. 2004, 217-237.
- LASKE K. / PAUL J., Samuel, in: LCI 4 1994, 38f.
- LUCCHESI PALLI E. / HOFFSCHOLTE L., Beweinung, in: LCI 1 1994, 278-282.
- PFISTER-BURKHALTER M., Lilie, in: LCI 3 1994, 100-102.
- ROTH Hans, Die Pfarrer von Petting, in: Das Salzfaß 34 2000, 41-47.
- ROTH Hans, Mariä Himmelfahrt Weildorf, Schnell Kunstführer, Regensburg 1990.
- ROTH Hans, Kirchen der Pfarrei Petting, Schnell Kunstführer, Regensburg 1994.
- SACHS H. / BADSTÜBNER E. / NEUMANN H., Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004.
- SCHLOSSER H., Moses, in: LCI 3 1994, 282-297.
- SCHMIDT Yvonne, Die Ausstattung der Kirchen, in: Landkreis Traunstein / Christian Soika (Hg.) Heimatbuch des Landkreises Traunstein. V. Der nördliche Rupertiwinkel. Erbe des Landkreises Laufen, Trostberg 1990, 201-260.
- SCHMIDT Yvonne, Die Ausstattung der Baudenkmäler, in: Landkreis Traunstein (Hg.) Heimatbuch des Landkreises Traunstein. VI. Kunstgeschichtliche Denkmäler von der Renaissance bis zur Gegenwart, Trostberg 1996, 137-468.
- SCHNORR VON CAROLSFELD Julius, Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen erfunden und auf Papier gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1860, Nachdruck Zürich 1972.
- SEIB G., Melchisedech, in: LCI 3 1994, 241f.
- MARKT TEISENDORF / WILFINGER Rainer (Hg.), Heimatbuch Teisendorf: Markt und Land, Teisendorf 2001.



Abb. 1 Adam und Eva



Abb. 2 Aaron als Hoherpriester



Abb. 3 Mose



Abb. 4 Ijob



Abb. 5 Daniel



Abb. 6 Ezechiel



Abb. 7 Jeremia



Abb. 8 Jesaja

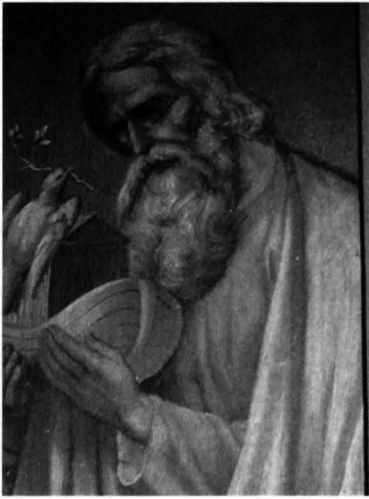


Abb. 9 Noach



Abb. 11 Melchisedek



Abb. 10 David



Abb. 12 Linker Seitenaltar mit Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel, Opfer Isaaks und Paschamahl



Abb. 13 Hanna übergibt Samuel



Abb. 14 Berufung Samuels



Abb. 15 Josef und Maria,
das himmlische Hochzeitspaar



Abb. 16 Tobias mit Raphael und
Erzengel Michael



Abb. 17 „Johannes erblickt das neue Jerusalem“ 1860 von J. Schnorr von
Carolsfeld