

Der Auferstandene der Karmelitenkirche

Hinweise zur Kunst des Straubinger Barock-Bildhauers Simon Hofer (1683 bis 1749)

Von Dr. Otto Schmidt, Landshut

Zwischen Ostern und Christi Himmelfahrt bekrönt ein monumentaler Auferstandener die in Gold und Silber glänzende Tabernakelanlage der Karmelitenkirche. Seine Rechte weit aus, um zu segnen, prägnant für jeden Besucher bereits vom Eingang her sichtbar. Die Linke hält die Siegesfahne, ein Zeichen des Triumphs über den Tod. Ihr Original war natürlich aus Holz geschnitzt und wurde vermutlich bei einem der beschwerlichen Aufstellungsmanöver beschädigt. Auch der Heiligenschein verdankt sich einem solchen Ergänzungsversuch.

Bekleidet ist der Auferstandene mit einem bewegt flatternden Umhang, einem purpurroten und golden gesäumten Pallium, das als ein Hoheitszeichen zu lesen ist. Dieses schwere Tuch gibt den Körper nahezu ganz frei, das auffällig dünne Halteband zieht bloß einen bescheidenen Mantelteil über den linken Oberarm. So begegnen wir dem Herrn in jener entblößten Leiblichkeit, die für sein Leiden am Kreuz gegolten hatte. Der bewahrte Lendenschurz darf nun allerdings die Faltenfülle des Palliums aufgreifen und vorderseitig dessen Rolle weiterführen.

Der Auferstandene als ein Konventionsstück

Im 18. Jahrhundert gehörte ein solches Bildwerk – damals als eine „Urständ“ bezeichnet – zum unverzichtbaren Bestand einer Kirchenausstattung. Vom „Urständabend“ bis zum Himmelfahrtstag hatte der Auferstandene über jedem Tabernakel zu stehen. Wie etwa eine vom Verfasser entdeckte Statuette Leinbergers in der Pfarrkirche von Volkmannsdorf bezeugt, besaßen die Bildhauer für diese Darstellung über Jahrhunderte hinweg ein festes Formular, das ab dem 17. Jahrhundert freilich gerne den Herrn zu einer heroischen Erscheinung stilisierte, triumphalistisch gesteigert durch rauschende Draperie.

Noch in der Zeit Chr. Jorhans waren die möglichen Abweichungen denkbar gering. Unser Beispiel steht auf einer einfachen Sockelplatte und nicht auf einem Wolkenkissen, es präsentiert das Vexillum victoris und rafft nicht mit der Linken den Umhang, statt eines abgekehrten, geschundenen Leibs wurde das athletische Modell gewählt. Ebenso fehlen zumindest heute zwei begleitende Putten, eine Zugabe, welche ein versierter Meister wie Hofer des Geschäfts wegen sich nicht leicht entgehen ließ.

Interessiert man sich für die Bedeutungen des Bildtyps, fällt auf, dass genau genommen eigentlich keine Bibelstelle auf ihn bezogen werden kann. Fast scheint es, die Auferstehung des toten und die Himmelfahrt des verherrlichten Herrn würden insgeheim gleichgesetzt, zumal dann, wenn er auf Wolken gezeigt wird. In der Tat dürfte der Kern des Formulars nicht in der Absicht liegen, den soeben dem Grab entsteigenden Christus abzubilden, sondern darin, ein einprägsames Sinnbild der österlichen Erlösungsherrlichkeit vorzustellen.

Was für den Betrachter konkret an dem Auferstandenen der Karmelitenkirche zu erscheinen vermag, bezeichnen Jesu Worte an Maria Magdalena. „Gehe aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater.“ (Joh 20, 17)

Damit aber lagern sich in eine solche Bildform zugleich alle entscheidenden Bedeutungsschichten des Ostergeheimnisses ein, insbesondere die Aussage, dass Christus „der Lebendige“ ist (Lk 24,5). Bis in die letzte Faltenfuge bezeugt der Straubinger Auferstandene diese Überwindung des Todes.

Für die Bildhauer blieb die Ausfertigung der „Urständ“ eine hand-



Der Auferstandene aus der Karmelitenkirche von Simon Hofer, kurz nach 1742. Foto: Peter Schwarz

werkliche Angelegenheit, ohne dass sie sich dem Anspruch zu stellen gehabt hätten, von vornherein allen subtilen Auslegungskünsten der Barockpredigt zu genügen. Wenn ein Hofer den unzähligen Vorgaben folgte, die damals in den Kirchen standen, und es ihm dabei gelang, durch leichte Abwandlung eine neue Version herbeizuführen, dann vermochte er den Auftrag für das angesehene Gotteshaus der Karmeliten bereits angemessen zu erfüllen. Nur musste in diesem Fall die Ausführung „muesamb“ sein.

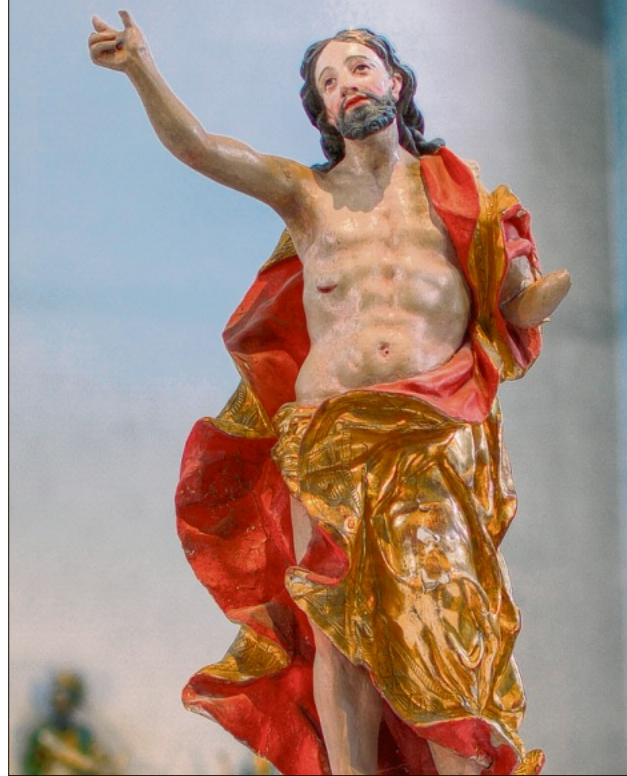
Hofer der Urheber?

Heutzutage sind wir in der Lage, aus der unübersehbaren Masse der barocken Pflichtstücke sehr wohl Qualitäten herauszuheben; G. Ph. Telemann ist in der Regel gerade nicht mit J. S. Bach gleichzusetzen. Dieselbe Sichtung nach personalstilistischen und qualitativen Niveaus steht nun hier an, zugegeben ein Verfahren, bei dem subjektives Vorurteil grundsätzlich nicht völlig auszuschalten ist. Vor allem zwei Fragen: Stammt der Auferstandene eigentlich nicht von Joseph Matthias Götz – und weshalb soll er seiner Ausführung nach deutlich überlegen sein?

J. M. Götz besorgte in der Karmelitenkirche nicht allein die beiden großen Frontaltäre, ab dem 14. November 1740 gab es auch einen Kontrakt für den Hochaltar. Die Arbeiten zum Tabernakel konnten freilich durch ihn nur mehr unter sporadischer Kontrolle durchgeführt werden. Im Mai 1742 verkaufte nämlich J. M. Götz seine Werkstätte.

Der Auferstandene ist unverkennbar auf die Größen-, Höhenverhältnisse des Tabernakels abgestimmt, folglich gewissermaßen ein Nachtrag. Außerdem setzt er sich in seiner Körper- und Draperiebehandlung dramatisch von der Mittelmäßigkeit der restlichen Tabernakelkultur ab. Er mag zwar mit dem Auferstandenen von Aldersbach auf gleicher Niveauhöhe stehen, jedoch dieser hat endgültig als ein Werk Wenzel Jorhans zu gelten. Und wenn Felix Mader im Inventarband der Kunstdenkmäler vorschlägt, die „Urständ“ der Karmelitenkirche als eine „Rokokoarbeit um 1700“ anzusehen, widerspricht das allen Erkenntnissen, die auf archivalischer Basis über einen Johann Georg Fux oder Johann Gottfried Frisch zu gewinnen sind.

Verlässlichkeit bei der Zuschreibung stellt sich indessen ein, sobald man den sicheren Auftritt des Auferstandenen zur Kenntnis nimmt, jene ihn prägende Einheit aus Pathos und wahrer Körpersprache, die im Straubinger Umfeld ausschließlich das Werk Hofers zu entfalten weiß. Das mit hohem Anspruch für



Auferstehungschristus aus St. Peter von Mathias Obermayr (1750). Foto: Ulli Scharrer

die Karmeliten gefertigte Figurenensemble des J. M. Götz, ein wahrer Heiligenhimmel des Ordens, erreicht dagegen bei keinem seiner Repräsentanten eine derartige Präsenz plastischer Energie.

Kunst der Gestaltung

Nachdem die Anfertigung des Auferstandenen als eines unentbehrlichen Funktionsstücks kurz nach 1742 anzusetzen ist, handelt es sich um ein Spätwerk Hofers, der 1749 verstarb. Wie sehr er sogar mit ihm, einer Ausfertigung gehobener Routine, innerhalb der Straubinger Kunstprovinz die Leistungen seiner zum Teil beachtlichen Zeitgenossen überschreitet, ist durch Vergleich leicht zu erhellern.

Sein Schüler Mathias Obermayr hat 1750 für St. Peter in Straubing gleichfalls einen Auferstandenen geschnitzt, ursprünglich mit zwei adorierenden Kindln. Er wurde durch Karl Tyroller entdeckt und archivalisch abgesichert. Wenige Jahre später entstanden, der junge Meister muss ihn mit vollem Einsatz gearbeitet haben, handelte es sich doch um den Auftrag einer altherwürdigen Pfarrkirche, war doch zudem in Konkurrenz zur ersten Bildhauergerechtigkeit, die den Hoferschen Erben gehörte, eine Stellung am Markt zu erobern. Zwei Gesichtspunkte sollen genügen, den Rang des Auferstandenen aus der Karmelitenkirche zu belegen.

Zuerst flüchtige Hinweise zur kompositorischen Einheitlichkeit eines Hoferschen Bildwerks. Wie verführerisch es sein mag, sich in die Schnitzlandschaft der Draperie zu versenken, in unserem Zusammenhang ist höchstens von Interesse, dass die vielen Details geeignet sind, der Fassung Schlaglichter zu bieten und die Fernwirkung abzusichern. Unter den für uns wichtigen, den übergreifenden Zuordnungen fällt besonders die Vorherrschaft sich steigernder Gegensätze auf. Der glatt ausmodellerte Akt kontrastiert zur unruhigen, reliefhaltigen Draperie, die Aktion des Auferstandenen erscheint gehäuft, zugepunkt auf einen Gegensatz zwischen rechts und links, mit dem Charakter einer *Discordia concors*. Auffällig vor allem die Antithetik bei den Richtungsverläufen: Das Pallium unterliegt in seinem oberen Bereich einer Ausfallrichtung nach rechts, um dann mit erhöhter Kraft in einen diagonalen Zug nach links umzuschlagen, unterstreicht somit jeweils das Ausgreifen beider Arme. Nicht genug, der gezackt abfliehende Tuchwulst des Lendenschurzes greift richtungsgleich die Diagonale der Segensgebärde auf, hier eine Aufwärts- und dort eine Abwärtsbewegung. Sogar der spärliche Mantelrest in Höhe der Brust erweist

Eindringlichkeit in der Körper- und Draperiesprache erobern.

Der Auferstandene der Karmelitenkirche wendet sich ganz seiner segnenden Hand zu: ein Impetus, der bis in den Fuß des vorgestellten Spielbeins reicht. Der muskulöse Körper bedeutet keinesfalls eine neutralisierende Schwächung der Ausdruckskurve, während hingegen bei M. Obermayr eine solche psychophysische Integration nicht existiert und das Spielbein schulgerecht an der Gegenseite zum Extremum eines übergewichtigen Arms angebracht wird.

Hofer weiß, dass der Hals – frei von der Verzerrung bei einem Gekreuzigten im Todeszustand – wie der Schaft einer Monstranz das Antlitz zu stemmen vermag, dass zurückgenommene Haar seinen Vorrang unterstreicht. Gleicherweise darf wegen des herabgesetzten Manteltuchs die massige Schulter zum Sockel für die Exposition des wahren, vom Schweißbuch befreiten Erlösergesichts werden.

Von dieser selbstverständlichen Praxis Hoferscher Gestaltung weiß der Schüler nichts mehr. Er scheint auch nicht verstanden zu haben, wie die Goldborte zum Aufbau einer Tiefenillusion zu verwenden ist. Erst der Bildhauer, der sich auf die hierbei gezeigten Täuschungsfinessen versteht, besitzt den Schlüssel zu einer Faltenkunst, die Lebenselixier aus sich ist. Weil das Gewand jedoch wie ein Partner, ein verständnisvoller, jedoch kein unterwürfiger, auf den emotionalen Gehalt der Körpersignatur eingeht, tritt es als ein unverzichtbares Medium der Affekte auf.

Insgesamt erfüllt die Draperie am Auferstandenen der Karmelitenkirche die Aufgabe, den Herrn seiner Würde nach zu definieren, seinen göttlichen Leib zu offenbaren und nicht zuletzt den Richtungsimpuls von Haupt und Segensgeste auf einer zweiten Ebene abzubilden. Bei M. Obermayr übersteigt das Pallium nicht die Funktion einer konventionellen Beigabe, eines anspruchsvoll instrumentierten Attributs.

Ein weiteres Mal sei es betont, theologische Gelehrsamkeit besaßen die Handwerksmeister des 18. Jahrhunderts nicht. Je schöpferischer sie allerdings mit den unumstößlichen Vorgaben umgingen, je größer die Bandbreite ihres schnitztechnischen Könnens war, desto tiefer reicht der theologische Gehalt, der ihren Arbeiten zu entnehmen ist. Die Straubinger Karmelitenkirche besitzt einen Hercules christianus, bei dem vor unseren Augen der an den Armen von Stauvenen überzogene Leidenkörper sich in den verherrlichten, kraftvoll antikischen Leib des Protagonisten einer erlösten Menschheit wandelt.

Als Redemptor mundi gekennzeichnet könnte sein zur Seite und in die Ferne gekehrter Blick besagen, dass der Herr nach dem erfüllten Passionsauftrag das letzte Ziel, die Vollendung am Jüngsten Tage ins Auge fasst, vermittelt durch eine Besonderheit der Hoferschen Kunst, die orientierte Kopfwendung.

Sicher keine überzogene Ausdeutung ein weiterer Sachverhalt: Alles an der Draperie scheint nach unten zu drängen, fasslicher ist die gegenläufige Aufwärtsbewegung des Körpers in der Himmelfahrt kaum vorwegzunehmen. Trotzdem liegt keines der großen Meisterwerke des Simon Hofer vor, doch verrät der Auferstandene die Pranke des Löwen.

Otto Schmidt: *Der Straubinger Bildhauer Simon Hofer (1683 bis 1749). Ein Vorschlag zur Rekonstruktion seines Werks. Band I. Text, Band II. Zusätze, Bilder, Anmerkungen, herausgegeben vom Historischen Verein für Straubing und Umgebung (Sonderband 4/1 und 2), Attenkofer'sche Buch- und Kunstdruckerei, Straubing 2008, 272 und 296 Seiten. ISBN 978 3 000 23 95 57. Zusammen 38,80 Euro, für Vereinsmitglieder mit Vorzugspreis.*