

50/NA 8670 - 110

JAHRBUCH  
DES  
HISTORISCHEN VEREINS  
DILLINGEN  
AN DER DONAU

110. Jahrgang 2009

UB Augsburg



08800005084106

Universitätsbibliothek  
Augsburg



0000057815

Dillingen an der Donau 2010

---

Verlag des Vereins

## Rosenkranzspende Das Altarblatt Christoph Thomas Schefflers für Maria Medingen\*

von Peter Stoll

Das Altarbild des rechten Seitenaltars der ehemaligen Dominikanerinnenklosterkirche Maria Medingen (Abb. 1) greift mit der Rosenkranzspende jenes äußerst beliebte Thema der Ordensikonographie auf, das letztlich auf den aus der Bretagne stammenden Dominikaner Alanus de Rupe (Alain de la Roche; gest. 1475 in Zwolle) bzw. die ihm zugeschriebenen Schriften zurückgeht: Dort wird nämlich der Ordensgründer Dominikus als Stifter des Rosenkranzgebetes bezeichnet. Aus historischer Sicht hat sich diese auch durch päpstliche Autorität gestützte Legende längst als unhaltbar erwiesen,<sup>1</sup> doch legen zahllose bildliche Darstellungen, auf denen Dominikus den Rosenkranz aus den Händen der Gottesmutter entgegennimmt, noch immer ein anschauliches Zeugnis von ihr ab. Insbesondere in der Barockzeit stellte man Dominikus bei dieser Gelegenheit gerne eine Ordensheilige zur Seite, wie dies auch auf dem Bild in Maria Medingen geschah. Bevorzugt wurde diese Rolle der hl. Katharina von Siena und der hl. Rosa von Lima zugewiesen, was insofern zu Unsicherheit bei der ikonographischen Analyse führen kann, als beiden Heiligen teilweise dieselben Attribute zugeordnet werden (Kreuz, Lilie, Dornenkrone). Doch darf man im süddeutschen Raum wohl in der Regel davon ausgehen, dass die in dieser Region wesentlich bekanntere Katharina gemeint ist.

---

\* Dieser Aufsatz wurde der Redaktion im Februar 2008 zugeleitet, konnte aber erst im vorliegenden Band berücksichtigt werden. Im Juli 2008 erschien außerdem eine Neuaufgabe des Dehio-Handbuches, in der die zentrale Aussage des Textes, die Zuweisung des Mödinger Rosenkranzbildes an Scheffler, vorweg genommen wurde (Georg DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, bearb. von Bruno BUSHART und Georg PAULA, 2. überarb. Aufl., München 2008, S. 601: »Rosenkranzspende (...) Christoph Thomas Scheffler zuzuschreiben.«). - Da der Aufsatz diese hypothetische Zuschreibung durch stilistische Argumente untermauert und das Bild darüber hinaus in den Kontext von Schefflers Altarbildschaften einstellt, hat sich die Redaktion entschlossen, ihn trotzdem abzdrukken.

1 Vgl. hierzu Gerhard MÜLLER (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 29, Berlin u. New York 1998, »Rosenkranz II«, S. 405. Heribert HOLZAPFEL: St. Dominikus und der Rosenkranz, München 1903 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München; 12).



Abb. 1: Chr. Th. Scheffler, Rosenkranzspende, Maria Medingen (Photo: Autor)

## I.

Fesselnder als der in einer Dominikanerinnenkirche zu erwartende Bildgegenstand erscheint im Falle des Medinger Altarbildes zunächst der Umstand, dass der Maler und die genaue Entstehungszeit der qualitätvollen Arbeit lange Zeit unbekannt waren. Da die Brüder Zimmermann in den Jahren ab 1716 mit Bau, Stuckierung und Freskierung der Klosterkirche beschäftigt waren und Johann Baptist Zimmermann in diesem Zusammenhang auch die Gemälde des linken Seitenaltares lieferte<sup>2</sup>, hätte man eigentlich erwarten können, dass dieser auch mit den Gemälden des gegenüberliegenden Altares beauftragt wurde. Doch weist die Rosenkranzspende keinerlei Stilzüge auf, die sie auch nur in die Nähe Zimmermanns rücken. In Ermangelung archivalischer Unterlagen<sup>3</sup> ist man bei der Suche nach dem Maler im Wesentlichen auf stilistische Überlegungen angewiesen. Solche Überlegungen können dazu führen, das Bild dem mehrfach auch in Dillingen und Umgebung tätigen Christoph Thomas Scheffler (1699–1756) zuzuweisen.

Zieht man zum Vergleich etwa Schefflers zwei Altarblätter der östlichsten Seitenaltäre in der ehemaligen Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech heran (links: Maria Immaculata mit Jesuskind; rechts: Hl. Joseph verehrt das Jesuskind; beide signiert und datiert 1755), so ergeben sich mehrere auffallende Ähnlichkeiten im Hinblick auf Kopfform und Physiognomie: Z. B. zwischen den im Profil nach oben blickenden Köpfen des Medinger Dominikus (Abb. 2) und des Landsberger Engels rechts außen auf dem Josephsbild (Abb. 3), zwischen den in Dreiviertel-Vorderansicht nach unten blickenden Köpfen der Medinger Maria (Abb. 4) und des Landsberger Engels unmittelbar über Joseph (Abb. 5), oder auch zwischen den ausgesprochen feisten Kindern in Medingen und Landsberg mit ihren Pausbacken und dem stark ausgeprägten Doppelkinn (Abb. 6–7). Noch entscheidender ist freilich die gemeinsame malerische Faktur: Es zeichnen sich sowohl die Landsberger Bilder als auch die Medinger Rosenkranzspende in den zentralen Partien durch ausgesprochen plastische, sorgfältig modellierende und klar konturierende Figurengestaltung aus (auffällig insbesondere die mitunter fast graphisch harte Faltenbildung der Gewänder mit ihren zahlreichen Graten und Stegen). Bei allen drei Bildern führt dieses Streben nach präziser Formgebung zu einer Oberfläche, die auf im engeren Sinne malerische Effekte (verfließende Übergänge, verschwimmende Konturen, Eigenwert des Pinselstrichs und Farbauftrags)

2 Hauptbild: Hl. Maria Magdalena als Büsserin (signiert und datiert 1720); Auszugsbild: Hl. Michael als Seelenwäger. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte insgesamt siehe Friedrich ZÖPFL: Maria Medingen. Die Geschichte einer Kulturstätte im schwäbischen Donautal, in: JHVD 49/50 (1957/1958), S. 7-77.

3 Auskunft von Sr. M. Clarice Urban OSF, 08.05.2000.



*Abb. 2: Rosenkranzspende, Ausschnitt, Maria Medingen (Photo: Autor)*



*Abb. 3: Hl. Joseph verehrt das Jesuskind, Ausschnitt, Landsberg, Hl. Kreuz (Photo: Autor)*

häufig verzichtet und in ihrer emailhaften Glätte zwar überaus kultiviert, aber doch auch etwas spröde und unterkühlt wirkt. Wenn diese Eigenart auf dem Medinger Bild weniger ausgeprägt erscheint, so mag dies damit zu tun haben, dass die obere Malschicht im Laufe der Zeit offenbar gelitten hat. Der Puttenreigen um Marias Haupt könnte z.B. aufgrund derartiger Substanzverluste heute malerischer erscheinen, als er ursprünglich angelegt war. Aufgrund des Erhaltungszustandes ist auch Vorsicht geboten bei einem Vergleich des Kolorits des Medinger Bildes mit den Landsberger Altären. Dazu kommt, dass die Farben der Gewänder aller Hauptfiguren in Medingen durch ikonographische Tradition bzw. Ordenszugehörigkeit vorgegeben sind und nicht unbedingt auf koloristischen Präferenzen Schefflers basieren. Immerhin mag man aber die gedeckten Rot- und Blautöne der Medinger Maria auch in der Immaculata und dem von Joseph verehrten Jesuskind in Landsberg wiederfinden und mag man die Gelb- und Grautöne (letztere ursprünglich wohl heller) des Medinger Himmels in Beziehung setzen zur stark aufgelichteten Hintergrundpartie des Landsberger Josephsbildes.

Es soll an dieser Stelle nun nicht verschwiegen werden, dass man an der Eignung der Landsberger Bilder für die Einordnung des Medinger Bildes in Schefflers Oeuvre zunächst zweifeln könnte, wenn man die Kommentare des ersten Scheffler-Monographen Wilhelm Braun zu diesen Bildern liest, hält er sie doch für in der malerischen Ausführung schwache Arbeiten, die der in den letzten Lebensjahren kranke Künstler seiner Meinung nach an Mitarbeiter hatte delegieren müssen. Braun kritisiert dabei allgemein die »matte, süßliche Farbigkeit«<sup>4</sup> und kann insbesondere dem Hl. Joseph wenig abgewinnen: »Farbigkeit: Schwach und süßlich, viel Rosa und violettes Grau. Trocken, beinahe angestrichen, die Gewänder der hl. Personen.«<sup>5</sup> Zweierlei wäre bei der Beurteilung dieser These auf jeden Fall zu berücksichtigen: Zum einen, dass die nachweislich in zeitlicher Nachbarschaft zu Landsberg entstandenen Auszugsbilder Schefflers an den Seitenaltären der Pfarrkirche von Gundelfingen (1753 bzw. 1755)<sup>6</sup> im teilweise stark aufgehellten und insgesamt eher kühlen Farbklima den Landsberger Bildern ähneln, so dass Braun, wären ihm diese Bilder bereits bekannt gewesen, sie sicher ebenfalls als ‚matte‘, ‚schwache‘ und ‚süßliche‘ Gehilfenarbeit bezeichnet hätte; zum anderen, dass die beiden 1752 bzw. 1753 entstandenen Ölbilder Schefflers in St. Maria de Victoria in Ingolstadt<sup>7</sup> noch ein

4 Wilhelm BRAUN: Christoph Thomas Scheffler. Ein Asamschüler. Beiträge zu seinem malerischen Werk, Stuttgart 1939, S. 11.

5 BRAUN (wie Anm. 4), S. 83.

6 Adolf LAYER: Arbeiten des Asamschülers Christoph Thomas Scheffler für Gundelfingen, in: JHVD 86 (1984), S. 93-95.

7 Siegfried HOFFMANN; Gerd TREFFER (Hrsg.): Cosmas Damian Asam. Maria de Victoria Ingolstadt, Ingolstadt 1986, S. 125 f.



*Abb. 4: Rosenkranzspende, Ausschnitt, Maria Medingen (Photo: Autor)*



*Abb. 5: Hl. Joseph verehrt das Jesuskind, Ausschnitt, Landsberg, Hl. Kreuz (Photo: Autor)*

wesentlich satteres Kolorit aufweisen, allerdings auch schon die in Landsberg und Gundelfingen auffällige harte Figurenzeichnung. Daraus mag man nun schließen, dass der kränkelnde Scheffler für die Ausführung seiner Altarbilder nach Ingolstadt tatsächlich einen Mitarbeiter heranzog (auch wenn die Signatur am Gewölbe der Landsberger Jesuitenkirche nahelegt, dass er noch im Jahr 1754 zu der sicher anstrengenderen Freskantätigkeit in der Lage war).<sup>8</sup> Man kann aber auch schlussfolgern, dass die Bilder in Landsberg und Gundelfingen eine letzte Stufe von Schefflers stilistischer Entwicklung darstellen. Sie wegen angeblicher handwerklicher Defizite einem Mitarbeiter zuzuweisen, wie Braun es im Zusammenhang mit den Landsberger Bildern tut, scheint kaum zulässig, da sie fast durchweg sorgfältig ausgeführt sind und neben einigen zugegeben etwas trocken oder hölzern wirkenden Partien (wie etwa dem hl. Joseph) malerisch ausgesprochen sensible Abschnitte stehen. Brauns abfällige Äußerungen über das Kolorit schließlich scheinen begründet in einer subjektiven Abneigung gegenüber einem Farbklima, das zusammen mit der klaren Formgebung auf eigentümliche Weise klassizistische Tendenzen des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint. Nicht überzeugen kann auch die Argumentation Brauns, aus dem Wortlaut der Signatur (»C. T. [ligiert] Scheffler inven. 1755«)<sup>9</sup> könne in Landsberg abgeleitet werden, dass auf Scheffler zwar die Bilderfindung, nicht aber die Ausführung zurückgehe. Verzichtet Scheffler doch (Brauns eigenen Angaben zufolge!) gelegentlich auch auf das »pinxit« bei Werken, bei denen es kaum vorstellbar ist, dass er nicht mit eigener Hand beteiligt war (Dillingen, Fresken in der Franziskanerinnenkirche; Mainz, Fresko in der Kapelle der Deutschordenkomende).<sup>10</sup>

- 8 Die von BRAUN (wie Anm. 4, S. 11) als Mitarbeiter Schefflers für die Landsberger Altarbilder in Vorschlag gebrachten Johann Anwander und Johann Baptist Baader können mit Sicherheit ausgeschlossen werden.
- 9 BRAUN (wie Anm. 4, S. 83) erwähnt nur eine Signatur auf dem Josephsbild, doch befindet sich den Kunstdenkmälern von Bayern zufolge eine gleichlautende Signatur auch auf dem Marienbild. Vgl. Dagmar DIETRICH; Heide WEISSHAAR-KIEM: *Landsberg am Lech*. Bd. 2: *Die Sakralbauten der Altstadt*, München u. Berlin 1997 (*Die Kunstdenkmäler von Bayern*, Neue Folge 3), S. 413 f. Die von Braun vorgenommene Zuweisung der Bilder an einen Schüler halten auch die Kunstdenkmäler für wahrscheinlich.
- 10 Auch im Zusammenhang mit dem in Schefflers letzten Lebensjahren entstandenen Chorfresko der Pfarrkirche von Türkenfeld wurden aus einem fehlenden »pinxit« problematische Rückschlüsse auf die Eigenhändigkeit gezogen: »Das fehlende Wort ‚pinxit‘ in der Türkenfelder Signatur legt die Vermutung nahe, daß das Fresko nicht mehr eigenhändig vollendet wurde.« (Anna BAUER-WILD [u.a.]: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*. Band 4. *Freistaat Bayern. Regierungsbezirk Oberbayern. Landkreis Fürstentfeldbruck*, München 1995, S. 248) Ergänzend wäre hinzuzufügen, dass Scheffler des öfteren auch nur mit »pinxit« signierte und man in diesen Fällen dann aus einem fehlenden »invenit« kaum ableiten würde, Scheffler habe das betreffende Bild nicht konzipiert.



*Abb. 6: Rosenkranzspende, Ausschnitt, Maria Medingen (Photo: Autor)*



*Abb. 7: Maria Immaculata, Ausschnitt, Landsberg, Hl. Kreuz  
(Photo: Autor)*

## II.

Die Landsberger Bilder sind also zusammen mit den Arbeiten in Gundelfingen und Ingolstadt durchaus legitime Anknüpfungspunkte, um die Medinger Rosenkranzspende in das Werk Schefflers einzubinden. Wenn man nun allerdings eine Affinität feststellt zwischen nachweislich in den 1750er Jahren entstandenen Werken Schefflers und dem Medinger Bild, so erfordert dies, auch das Medinger Bild vielleicht nicht zwangsläufig in den letzten Jahren, aber doch zumindest in der späteren Schaffenszeit des Künstlers anzusiedeln. Denn wenn auch Schefflers Ölbilder bislang keiner eingehenden kritischen Analyse unterzogen wurden, so zeigt doch bereits eine flüchtige Sichtung des bekannten Bestandes, dass die an den Bildern aus Medingen, Ingolstadt, Landsberg und Gundelfingen beobachteten stilistischen Eigenarten keineswegs von Anfang an in Schefflers Ölmalerei in gleicher Weise vorhanden sind. So kennzeichnet etwa das frühe Seitenaltarbild der Dillinger Jesuitenkirche (um 1727; Abb. 8) noch eine vergleichsweise warmtonige, weiche, weniger um Körperlichkeit bemühte und Schefflers Herkunft von Asam verratende Malweise (man beachte auch die fast teigige Gesichtsbildung). Wenn man 10–15 Jahre in Schefflers Laufbahn voranschreitet und das Altarbild der Simpertkapelle in St. Ulrich und Afra in Augsburg betrachtet (signiert und datiert 1737; Abb. 9) oder das



Abb. 8: Maria mit den Hll. Aloysius und Stanislaus Kostka, Ausschnitt, Dillingen, Studienkirche (Photo: Autor)



Abb. 9: Hl. Simpert als Nothelfer, Ausschnitt, Augsburg, St. Ulrich und Afra (Photo: Autor)

Seitenaltarbild mit der Rosenkranzspende in Unterliezheim (Vorzeichnung im Schlossmuseum Ellwangen datiert 1741; Abb. 10),<sup>11</sup> so gewinnen die Figuren dort zwar an Präzision und Greifbarkeit, doch scheint die weitere Verhärtung der Formen, wie sie für die in Medingen erreichte Stilstufe bezeichnend ist, erst gegen Mitte der 1740er Jahre einzusetzen, etwa mit der Predigt des hl. Paulin in St. Paulin in Trier (1744).

Wenn man in dem nunmehr abgesteckten zeitlichen Rahmen (ca. 1745–

1755) das Bild schließlich doch eher ans Ende rücken will, so geschieht dies nicht zuletzt im Hinblick auf die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Klosters, setzt doch in den 1750er Jahren eine neue Phase künstlerischer Aktivitäten ein, in deren Zuge etwa Ost-, Querflügel und Ebnerkapelle<sup>12</sup> entstehen oder auch die prachtvolle Skulpturenserie der Dominikanerheiligen in die Kirche gelangt. So zwanglos sich aber der stilistische Befund der Rosenkranzspende mit diesen Maßnahmen in Übereinstimmung bringen lässt

11 Der Altaraufbau wurde erst zu Beginn der 1750er Jahre errichtet, doch legt die Datierung der Vorzeichnung eine frühere Entstehung des Altarbildes nahe.

12 Die Fresken der Ebnerkapelle malte 1755 der von Scheffler stark beeinflusste Vitus Felix Rigl, ohne dass man dies freilich in Zusammenhang mit Schefflers Autorschaft der Rosenkranzspende bringen könnte. Man mag zwar darüber spekulieren, dass Scheffler ursprünglich auch für die Ausmalung der Ebnerkapelle vorgesehen war, doch hatte sich der in Dillingen ansässige Rigl bereits durch mehrere Freskenzyklen im Donau-Ries-Raum einen Namen gemacht, als die Ausstattung der Ebnerkapelle anstand (Donauaualtheim, Mönchsdeggingen; beide Ausmalungen ca. 1751/52).



*Abb. 10: Rosenkranzspende, Unterliezheim, Pfarr- und Wallfahrtskirche  
(Photo: Autor)*



Abb. 11: C. D. Asam, *Rosenkranzspende*, Freising, Diözesanmuseum  
(Photo: Diözesanmuseum)

(und damit, dass sich Scheffler durch die Ausmalung der Jesuitenkirche zu Beginn der 1750er Jahre im Dillinger Raum nachhaltig in Erinnerung gebracht hatte), so eigenartig erscheint es, dass Johann Baptist Zimmermann zwar während der ersten Bau- und Ausstattungsphase ein Altarbild samt zugehörigem Auszugsbild für den linken Seitenaltar lieferte, das Gegenstück am rechten Seitenaltar dann aber erst mehrere Jahrzehnte später entstand: Denn selbst wenn Zimmermann aufgrund von Arbeitsüberlastung kein weiteres Altarbild anfertigen konnte oder sich die finanziellen Ressourcen des Klosters ihrem Ende zuneigten, ist es doch schwer vorstellbar, dass die Dominikanerinnen jahrelang mit einer ‚Leerstelle‘ an einem funktional so wichtigen Punkt ihrer Klosterkirche lebten. Zwangsläufig fragt man sich also, was den Mittelpunkt des rechten Seitenaltares bildete, ehe Scheffler seine Rosenkranzspende malte. Hebt man auf der Suche nach Anhaltspunkten zur Klärung der Frage den Blick von Schefflers Rosenkranzspende zum Schutzengelbild im Auszug des rechten Seitenaltares, so verschärft sich dieses Problem zunächst eher: Denn auch wenn dieses Bild (mit Schefflers Stil hat es nichts zu tun) kaum Johann Baptist Zimmermann selbst zugeschrieben werden kann und dem flott gemalten hl. Michael im Auszug des gegenüberliegenden Altares deutlich unterlegen ist, so käme doch ein Schüler bzw. Werkstattmitarbeiter durchaus in Frage (auch an den Fresken der Kirche lassen sich ja unterschiedliche Hände und Qualitätsstufen erkennen). Und wenn man nun derartige Spuren der Zimmermann-Werkstatt an der Peripherie des Seitenaltares ausmacht, ist es umso merkwürdiger, dass das zentrale Bild dieses Altares offenbar nicht in dieser Werkstatt in Auftrag gegeben wurde. Man mag freilich spekulieren, dass ein solches Altarbild der Zimmermann-Werkstatt sehr wohl einmal vorhanden war und in den 1750er Jahren als unzulänglich empfunden wurde (durchaus vorstellbar, wenn auch hier der eher mäßig begabte Maler des Schutzengels am Werk gewesen wäre) oder aufgrund einer Schädigung ersetzt werden musste. Denkbar ist auch, dass man zunächst ein Bild aus der alten Klosterkirche übernommen hatte, das dann aus einem der genannten Gründe (Missfallen oder Schädigung) Schefflers Bild weichen musste. Schließlich könnte auch die heute den Hochaltaraufbau dominierende spätgotische Madonna früher am rechten Seitenaltar aufgestellt gewesen sein. In Anbetracht fehlender Archivalien lassen sich die verschiedensten Gedankenspiele anstellen; und der Umstand, dass die heutigen Altäre in den Jahren 1792/93 errichtet wurden<sup>13</sup> und über ihre Vorgänger (aus der Zimmermann-Werkstatt?) nichts bekannt ist, erschwert die Beantwortung der Frage zusätzlich.

---

13 Zuschreibung der Altäre an Thomas Schaidhauf in Julius SCHÖTTL: Klosterkirche Maria Mödingen, München [1942], Kunstführer Nr. 509; übernommen in: Hugo SCHNELL; Uta SCHEDLER: Lexikon der Wessobrunner, München u. Zürich 1980, S. 198.

## III.

Während man sich bei der Lösung dieser Aufgabe einem Mangel an präzisen Informationen gegenüber sieht, hat man umgekehrt mit der Fülle der Überlieferung zu kämpfen, wenn man sich nun wieder der Darstellung des Schefflerschen Altarbildes zuwendet und sich fragt, wie die dort gezeigte Version der Rosenkranzspende in den Kontext der schier zahllosen bildlichen Formulierungen dieses Themas einzuordnen ist. Da dieses Sujet beim Einbezug von zwei Heiligen außerdem fast zwangsläufig eine pyramidale Gruppe mit den beiden Heiligen zu Füßen der Gottesmutter erforderte, läuft man daneben Gefahr, dort Beziehungen herzustellen, wo verschiedene Künstler unabhängig voneinander ähnliche Bildformeln erarbeiteten. Um erst gar nicht in Versuchung zu geraten, durch allzu weites Ausholen zu diesem Themenkomplex den hier einzuhaltenden Rahmen zu sprengen, sei der Ausblick auf weitere Darstellungen der Rosenkranzspende beschränkt auf zwei naheliegende Beispiele mit den hll. Dominikus und Katharina, nämlich auf ein weiteres Werk Schefflers und eines seines Lehrers Cosmas Damian Asam. Bei ersterem Vergleichsbeispiel handelt es sich um die bereits kurz erwähnte Rosenkranzspende am linken Querhausaltar in Unterliezheim (Abb. 10), abgesehen von dem Medinger Altarbild das einzige bislang bekannte weitere Gemälde Schefflers dieses Inhalts, das in der älteren und neueren Literatur zu unrecht als qualitativ minderwertig eingestuft wird,<sup>14</sup> bei letzterem um ein heute als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen (L 7614) im Diözesanmuseum Freising ausgestellt Gemälde, das Asam für einen bislang unbekanntem Auftraggeber bzw. Bestimmungs-

14 Während die Bilderfindungen der beiden Altarbilder in den Querhausarmen in Unterliezheim (neben der Rosenkranzspende das nächtliche Gespräch der hll. Benedikt und Scholastika) durch signierte und 1741 datierte Zeichnungen im Schlossmuseum Ellwangen für Scheffler gesichert sind, wird die Eigenhändigkeit der Bilder bis in die neueste Zeit in Zweifel gezogen. BRAUN (wie Anm. 4, S. 76) belegt sie mit den Attributen »matt«, »süßlich«, »kraftlos« und stuft sie als Gehilfenarbeiten ein; ein ungünstiges Urteil fallen auch das Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (Bd. 3: Schwaben, bearb. von Bruno BUSHART und Georg PAULA, München 1989: »Werkstattarbeiten«, S. 1008) und der zuletzt erschienene Kirchenführer: »Die Ausführung der Blätter durch Christoph Thomas SCHEFFLER ist aufgrund der eindeutig geringeren Qualität der Gemälde auszuschließen.« (Ingrid MAYERSHOFER: Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Unterliezheim, Höchstädt 1999, S. 20) Demgegenüber ist festzuhalten, dass es sich bei diesen Bildern um malerisch ausgesprochen reizvolle Arbeiten handelt und dass sich insbesondere die nächtliche Stimmung der Szene mit Benedikt und Scholastika durch subtile Beleuchtungseffekte auszeichnet. Beide Bilder sind dem Hochaltarbild (zumindest in seinem heutigen Erhaltungszustand) überlegen und erst recht den vergleichsweise trockenen Bildern der Seitenaltäre in der Vierung. In letzteren Bildern möchte man am ehesten Werkstattbeteiligung vermuten, wobei freilich nicht auszuschließen ist, dass das Erscheinungsbild durch spätere restauratorische Eingriffe beeinträchtigt ist.

ort malte (Abb. 11).<sup>15</sup> Obwohl sich, wie eben erwähnt, Rosenkranzspenden mit zwei assistierenden Heiligen bis zu einem gewissen Grad grundsätzlich ähneln, möchte man doch annehmen, dass das Freisinger Bild Scheffler bekannt war und dass gerade dieses Bild Spuren in seinen beiden eigenen Versionen hinterlassen hat, zumal Asam es vermutlich um 1720 malte, also in eben den Jahren, in denen Scheffler als Mitarbeiter in seiner Werkstatt tätig war.<sup>16</sup> Als mindestens ebenso aufschlussreich wie die Gemeinsamkeiten werden sich freilich die Unterschiede zwischen den drei Bildern erweisen, belegen sie doch anschaulich, welche Variationsmöglichkeiten sich einem Künstler auch dann bieten, wenn durch das Thema die Anordnung einiger weniger Protagonisten mehr oder weniger vorgegeben ist.

Eine sich in allen Punkten eng an das Freisinger Bild anlehrende Paraphrase liefert Scheffler weder in Unterliezheim noch in Maria Medingen, doch erfolgt die Raumgestaltung in Unterliezheim nach ähnlichen Prinzipien wie in Freising: In beiden Bildern stehen bzw. knien die Heiligen auf festem Grund vor einem altarartigen Unterbau (in Freising in Form eines Säulenstumpfes, in Unterliezheim in Form einer Mensa), auf dem sich ein von den Figuren weitgehend verdeckter Thron für die Gottesmutter und das

15 In der Literatur wird die Heilige mehrfach als hl. Rosa von Lima identifiziert; vgl. Bruno BUSHART, Bernhard Rupprecht (Hrsg.): *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*, München 1986, Ausstellungskatalog Aldersbach, Kat.-Nr. G28, S. 307; Helene TROTTMANN: *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Tradition und Innovation im malerischen Werk*, Nürnberg 1986 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 73), S. 150. Der Ausstellungskatalog Aldersbach stellt in diesem Zusammenhang die nicht haltbare Behauptung auf, dass auf Rosenkranzspenden »in der Barockzeit« an die Stelle der hl. Katharina die hl. Rosa trete. Die derzeit neueste Diskussion des Bildes im Ausstellungskatalog Freising 2007/2008 durch Monika SCHWARZENBERGER-WURSTER verzichtet auf eine eindeutige Benennung: »Bei der Frau handelt es sich wohl um Katharina von Siena ..., möglicherweise auch um Rosa von Lima. Beide waren Dominikanerinnen und wurden ... häufig mit dem Rosenkranzgebet in Verbindung gebracht. Sie sind sich auch in der Ikonographie weitgehend ähnlich.« (Asam in Freising, Freising und Regensburg 2007, Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising; Schriften, Bd. 45, Kat.-Nr. I.6, S. 126 f.). Im vorliegenden Aufsatz wird die Heilige der Einfachheit halber als Katharina bezeichnet, wodurch nicht ausgeschlossen werden soll, dass neue Aufschlüsse zur Provenienz des Bildes eine Identifikation als Rosa von Lima nahe legen könnten. Eine Vorzeichnung zum Freisinger Gemälde befindet sich in der Kunsthalle Bremen (Inv.-Nr. 51/101, früher Francesco Solimena zugeschrieben; Ausstellungskatalog Aldersbach, Kat.-Nr. Z57, S. 323).

16 Als Datierung des Bildes wird im Ausstellungskatalog Aldersbach und bei TROTTMANN (wie Anm. 15) »um 1735« angegeben. Im Ausstellungskatalog Freising (wie Anm. 15) wird überzeugend vorgeschlagen, das Bild aufgrund deutlich spürbarer italienischer Einflüsse wesentlich früher zu datieren, nämlich um 1720. Aus den Angaben Schefflers zu seiner Tätigkeit bei Asam in seinem 1728 verhandelten Gesuch an den Magistrat der Stadt Augsburg um Beisitz schließt BRAUN (wie Anm. 4): »Demnach wäre Scheffler um 1719 bei C. D. Asam als Gehilfe eingetreten und hätte bis zum Herbst 1722 bei ihm gearbeitet.« (S. 3).

Kind erhebt, der wiederum hinterfangen wird von Rundsäulen (die rechte Säule bei Scheffler kaum sichtbar), von Vorhangdraperien (von Scheffler dominanter ins Bild eingebracht als von Asam) und von einem apsisartig gekurvten Bauteil, dessen funktionaler Zusammenhang mit der Thronanlage unklar bleibt. In Medingen hat Scheffler diese Verortung des Geschehens in einem architektonisch strukturierten und bei aller Abstraktion einen irdischen Schauplatz suggerierenden Umfeld aufgegeben und es visionär in den Himmel entrückt, wo allein Wolkenformationen den Raum gestalten und den Figuren einen Untergrund bieten. Doch so sehr sich das Bild durch diese Verlegung des Schauplatzes von den beiden früheren Fassungen abhebt, ist die Figur des knienden und die Hände ausbreitenden Medinger Dominikus doch nach wie vor dem Freisinger Gemälde verpflichtet, wie dies auch sein Unterliezheimer Vorgänger war. Die augenfälligste Verbindung zwischen allen drei Dominikus-Varianten stellt wohl die nach unten weisende rechte Hand dar, die man sich als auf den Betrachter gerichtet denken kann, der vor dem Bild steht, und die damit zu einem Gestus wird, mit dem der Heilige diesen Betrachter der Gottesmutter bzw. dem Kind empfiehlt, zu denen er aufblickt. In Unterliezheim wird dieser Gestus durch die stärker nach innen gekrümmten Finger in seiner Eindringlichkeit abgeschwächt, außerdem fehlt hier etwas, was notwendig ist, um diese Empfehlung als einen Akt der Kommunikation zwischen dem Heiligen und der Mutter-Kind-Gruppe wirklich überzeugend in Szene zu setzen, nämlich der Blickkontakt. Dieser ist sowohl in Freising als auch in Medingen gegeben, wo Maria beide Male die Augen in Richtung Dominikus senkt, während in Unterliezheim weder Mutter noch Kind Notiz von dem Heiligen nehmen.

Daneben gibt es jeweils eine weitere Besonderheit, die zum einen die Dominikus-Figuren in Freising und Unterliezheim und zum anderen die in Freising und Medingen verbindet. Auf den beiden letzteren Bildern ist der Kopf des Dominikus ins Profil gedreht (eine für die Kontaktaufnahme mit der Mutter-Kind-Gruppe besser geeignete Haltung als die Dreiviertel-Vorderansicht des Dominikus in Unterliezheim) und weisen darüber hinaus beide Köpfe in ihrer Form und anatomischen Einzelheiten (fleischige Lippen, fliehende Stirn) Gemeinsamkeit auf. Im Unterliezheimer Bild kehrt hingegen die drei Rosenblüten haltende ausgestreckte linke Hand aus dem Freisinger Bild wieder und überschneidet sogar wie in Freising den Thronsockel genau dort, wo das rote Untergewand und der blaue Mantel Mariens zusammentreffen. (Die Farbsymbolik des Freisinger Bildes, wo die Farben Weiß, Rot und Gelb bzw. Gold der Rosenblüten den freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranz andeuten,<sup>17</sup> ist in Unterliez-

17 Zu dieser Farbsymbolik vgl. Remigius BÄUMER, Leo SCHEFFCZYK (Hrsg.): *Marienlexikon*, Bd. 5, St. Ottilien 1993, 'Rosenkranzbilder'. Ein besonders anschauliches Beispiel für diese

heim weniger prägnant: Dort scheint Dominikus eine gelbe und zwei weiße Blüten zu halten; allerdings kann man an einer der letzteren einen rosa-farbenen Schimmer erkennen.)

Diese Freisinger bzw. Unterliezheimer Geste ist im Medinger Bild nicht beibehalten, wo Dominikus nun sein Skapulier schürzenartig gerafft hat; eine Lösung, die im Vergleich mit den früheren Bildern als vorteilhafter erscheint: Zum einen erlaubt es die Schürzung des Skapuliers dem Heiligen, nicht nur verhältnismäßig kleine Rosenblüten zu halten, sondern Rosen mit großen Blüten (klar erkennbar die drei Farben Rot, Weiß und Gold) samt Stil sowie zusätzlich Rosenkränze und Lilien, d.h., wichtige Requisiten können nun bildwirksamer in die Komposition eingebracht werden. Zum anderen suggeriert die Skapulierschürze, dass Dominikus diese Gaben eben eingesammelt, von der Gottesmutter erhalten hat, während die ausgestreckte linke Hand mit den Rosenblüten in Freising und Unterliezheim rein funktional betrachtet ebenso gut eine Geste der Darreichung bedeuten könnte, als die sie im vorliegenden Kontext (Rosenkranzspende durch Maria an den Heiligen) wohl nicht gedacht ist. Ein schöner Nebeneffekt der Schürzenlösung besteht darin, dass die Lilie, die als ein zwar gängiges, aber im Rahmen des vorliegenden Themas nicht zentrales Attribut des Dominikus in Freising und Unterliezheim noch etwas stiefmütterlich behandelt und an den unteren Bildrand verbannt ist, hier in Medingen aus der Rolle eines lediglich additiv hinzugefügten Requisites erlöst und organisch in den Handlungszusammenhang integriert wird. Die von der Lilie symbolisierte Reinheit des Dominikus wird außerdem in Beziehung gesetzt zur Reinheit der Gottesmutter, und vielleicht darf die Platzierung der Lilie sogar dahingehend interpretiert werden, dass die Reinheit ebenfalls als eine Gabe der Gottesmutter zu betrachten ist, als eine mit ihrer Hilfe erlangte Tugend.

Rechts unterhalb von Dominikus zeigen Asam und Scheffler in allen drei Bildern in das Rosenkranzgeschehen eingebundene Putten, doch erfährt das Motiv im Einzelnen sehr unterschiedliche Ausprägungen. In Freising befasst sich ein mit meditativ-geistesabwesendem Gesichtsausdruck aus dem Bild blickender Putto mit dem Rosenkranz, der über das Knie des Dominikus zu dessen linker Hand führt, wo er um drei Finger geschlungen ist, ganz offenbar also mit eben dem Rosenkranz, den der Heilige gerade von der Gottesmutter erhalten hat. Der eigentliche Moment der Übergabe wird in dieser Anordnung zwar weniger anschaulich, doch soll mit dem weit unten im Bild von Dominikus und dem Putto gehaltenen Rosenkranz

---

Farbsymbolik bietet Johann Michael Hartwagners 1774 entstandenes Deckenfresko in der Dominikanerinnenkirche Altenhohenau (Kr. Rosenheim), auf dem einer Erdkugel ein Kranz einbeschrieben ist, der aus je fünf roten, weißen und goldenen Rosenblüten besteht.

möglicherweise eine Weiterreichung an den Betrachter angedeutet werden, eine Empfehlung, das Gebet zu praktizieren, auch wenn weder der nach oben gewandte Heilige noch der in sich versunkene Putto mit dem Betrachter Kontakt aufnehmen. In Unterliezheim besetzt Scheffler diese Stelle des Bildgefüges mit zwei Putten, von denen einer das in Medingen angewandte Schürzenmotiv vorwegnimmt, während der andere den in der Schürze zwischen Rosenblüten liegenden Rosenkranz erfasst hat und ihn seinem Gegenüber zu erklären scheint. Während insbesondere der kindliche Eifer des knienden Puttos durchaus einen gewissen Charme ausstrahlt, lässt sich doch nicht leugnen, dass Asam den Rosenkranz in Freising bildwirksamer im Vordergrund ausbreitet und dass der Putto über die Gebetsschnur besser in das Figurengefüge eingebunden ist als die Unterliezheimer Putten, die recht isoliert agieren. Nicht zuletzt ist es für die Bildaussage ungünstig, wenn der Protagonist Dominikus als eigentlicher Empfänger des Rosenkranzes überhaupt nicht mehr in Kontakt mit dieser Gebetsschnur kommt, wie es in Unterliezheim der Fall ist. In Medingen geht Scheffler zu einer Asam verwandten Lösung über, d.h. einem aus dem Bild blickenden Putto, der über einen Rosenkranz mit der Figur des Dominikus verknüpft ist, doch setzt Scheffler einen neuen Akzent: Durch die Art und Weise, wie der Putto den Rosenkranz oberhalb des Anhängers fasst, dabei zugleich den linken Arm mit beherrschendem Gestus erhebt und den Betrachter direkt anblickt, durch diese Gestik und Mimik wird er im Gegensatz zu den mit sich selbst beschäftigten Putten in Freising und Unterliezheim zu einem echten Vermittler zwischen dem Bildgeschehen und dem Betrachter und nimmt diesem Betrachter gegenüber eine explizit didaktische Aufgabe wahr, genauer: er fordert ihn unmittelbar zum Beten des Rosenkranzes auf.

Der Rosenkranz ist in Medingen nicht mehr wie in Freising um die Finger des Dominikus gewunden, sondern an seinem Gürtel befestigt, was zum einen die Bildaussage nicht beeinträchtigt (der Rosenkranz in Händen des Dominikus ist im Kontext des Medinger Bildes nicht mehr so wichtig, da das Übergabemoment durch die in der Skapulierschürze gesammelten Gegenstände – darunter auch Rosenkränze – sehr anschaulich zum Ausdruck kommt). Zum anderen konzentriert sich die Aufgabe der linken Hand damit ganz auf den oben erwähnten Empfehlungsgestus. Noch durch ein anderes Moment intensiviert Scheffler in Medingen diesen Gestus, und zwar dadurch, dass die Hand zugleich auf die Weltkugel zu Füßen des Heiligen gerichtet ist, die zunächst natürlich zusammen mit dem Hund und der Fackel den Traum der Mutter des Dominikus vergegenwärtigen

soll,<sup>18</sup> nun aber zusammen mit der auf sie deutenden Hand des Heiligen zum Ausdruck bringt, dass dieser nicht nur die individuellen Betrachter des Altarbildes, sondern gewissermaßen die ganze Menschheit der Gottesmutter und dem Kind anempfiehlt. Damit ergibt sich ein Berührungspunkt mit einem weiteren zentralen Thema dominikanischer Ikonographie, das darin besteht, dass es den hll. Dominikus und Franziskus gelingt, über die Vermittlung Mariens den Zorn Christi auf die Menschheit zu besänftigen;<sup>19</sup> ein Thema, das auch Dominikus Zimmermann in einem der Medinger Langhausfresken dargestellt hat und bei dieser Gelegenheit Dominikus in ein ganz ähnliches Beziehungsgeflecht einbindet, wie Scheffler dies später tut: Dominikus hat den Blick zu Maria erhoben, hält in der erhobenen rechten Hand einen Rosenkranz und deutet mit der linken Hand nach unten auf einen vom Teufel an einer Kette gehaltenen Menschen, der hier anstelle von Schefflers symbolischer Weltkugel die Menschheit repräsentiert. (Mit dem Rosenkranz in Dominikus' rechter Hand deutet Zimmermann zugleich das Thema der Rosenkranzspende an, das im Freskenzyklus ansonsten nicht behandelt wird.)

Die Weltkugel ist neben der Lilie ein weiteres Beispiel dafür, wie auf Schefflers Altarbild ein Attribut nicht nur additiv beigelegt, sondern beziehungsreich in die Komposition eingebunden wird; und man kann in diesem Zusammenhang weiterhin auf das Buch und den Totenschädel verweisen: Während Scheffler in Unterliezheim diese beiden Attribute noch zusammen mit der Lilie ähnlich wie auf dem Freisinger Bild stilllebenartig und von den Akteuren unbeachtet zu Füßen des Heiligen platziert, dabei dem Buch mit den aufgeschlagenen und eingerollten Seiten freilich größere dekorative Wirkung abgewinnt als Asam, hat im Medinger Bild der zweite Putto das Buch zu Zwecken erbaulicher Lektüre aufgeschlagen und bedient sich des Schädels als Buchstütze; allerdings hat er momentan seine Andacht unterbrochen und blickt zum hl. Dominikus empor. Man kann kaum umhin, in diesem keineswegs durch das Thema zwingend vorgegebenen Arrangement aus Totenschädel, Buch und Putto eine bewusste Bezugnahme auf Johann Baptist Zimmermanns Magdalena am gegenüber-

18 »Da die Mutter des Kindes schwanger ging, kam ihr im Traum für, wie sie ein Hündlein trüge in ihrem Leib, das hätte eine brennende Fackel in seinem Mund; und da es auskam aus ihrem Leib, da entzündete es den ganzen Weltenbau mit dieser Fackel.« (Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard BENZ, Heidelberg 1984, S. 538).

19 Das Thema beruht auf der Legende von einer Traumvision des Dominikus, in der Maria den Zorn Christi dadurch abwendet, dass sie ihn auf die beiden Heiligen hinweist: »Lieber Sohn mäßige deinen Zorn ... denn ich habe einen treuen Knecht und wackeren Kämpfer [Dominikus], der wird ziehen durch alle Welt und wird sie deiner Herrschaft untertan machen. Und ich will ihm einen Gesellen [Franziskus] zu Hilfe geben, der soll getreulich neben ihm streiten.« (Legenda aurea, wie Anm. 18, S. 542 f.).

liegenden Seitenaltar zu sehen, vor der ebenfalls ein auf einen Totenschädel gestütztes Buch aufgeschlagen ist. Das an sich sehr ernste Motiv der auf das Jenseits hin ausgerichteten Meditation erhält freilich bei Scheffler durch den Einbezug des Kindes eine versöhnliche und fast liebenswürdige Note.

Dass alle drei hier betrachteten Rosenkranzbilder überhaupt den Totenschädel einbeziehen, könnte bei näherer Überlegung befremden, denn obwohl er sich mit seinen Assoziationen Bußfertigkeit und Vergänglichkeitsbewusstsein sicher bei vielen Heiligen als Hinweis auf frommen Lebenswandel rechtfertigen lässt, gehört er doch keineswegs zu den Standardattributen des Dominikus und wird in den einschlägigen Nachschlagewerken auch nicht in den Artikeln zu Dominikus verzeichnet; und wenn Scheffler dieses bei Rosenkranzspenden vergleichsweise seltene Motiv in seine Darstellungen aufnimmt, könnte dies ein weiteres Indiz dafür sein, dass er das Freisinger Bild kannte. Asam wiederum könnte das Motiv aus einer Rosenkranzspende Johann Carl Loths übernommen haben, die ihre Spuren allerdings weniger in seinem Freisinger Bild als in seinem Altarbild zum selben Thema in Metten hinterlassen hat. Dort jedoch verzichtet Asam auf den Totenschädel.<sup>20</sup> Als letztes, für den hl. Dominikus nun wieder sehr charakteristisches Attribut wäre der auf eine legendenhafte Begebenheit bei seiner Taufe anspielende Stern zu erwähnen,<sup>21</sup> der bei Asam fehlt, während ihn Scheffler auf beiden seinen Bildern relativ unauffällig platziert, und zwar nicht vor der Stirn bzw. über dem Kopf, wie es die Legende eigentlich nahe legt, sondern vor der Brust. (Wenn Asam den Stern freilich ebenso dezent wie Scheffler gemalt hatte, könnte er durch eine spätere

20 Loths Rosenkranzspende entstand im Auftrag des Klosters Tegernsee und wurde 1691/92 aus Venedig geliefert; Cosmas Damians Vater Georg Asam fertigte eine Kopie für den linken Altar der Klosterkirche an. (Gerhard EWALD: Johann Carl Loth 1632–1698, Amsterdam 1965, Kat.-Nr. 265, S. 87; zu Cosmas Damians Altarbild für Metten siehe TROTTMANN, wie Anm. 15, S. 22) Ein weiteres in Venedig entstandenes Bild mit einem Totenschädel neben dem hl. Dominikus ist Tiepolos heute im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrte Madonna mit den hll. Dominikus (nicht Ludwig von Toulouse, wie mehrfach in der Sekundärliteratur), Antonius von Padua und Franziskus von Assisi (1732/33; Filippo PEDROCCO: Giambattista Tiepolo, [Köln] 2003, Kat.-Nr. 88, S. 224 f.). Dieser auf den Stufen des altarartigen Throns Mariens abgelegte und mit einem Kreuz kombinierte Totenschädel könnte allerdings auch als Attribut des hl. Franziskus gedacht sein; interessanterweise fehlen beide Attribute auf mehreren kleinen Ölbildern (Bozzetti oder Werkstattkopien), die mit diesem Gemälde in Zusammenhang stehen. Der etwas unklare Status des Totenschädels auf Tiepolos Bild (Dominikus oder Franziskus zugehörig?) regt zur Spekulation an, dass auch Loth ein Bild mit den hll. Franziskus und Dominikus gesehen hatte (z.B. die häufig dargestellte gemeinsame Fürbitte der beiden Heiligen vor Maria), das Attribut des Totenschädels irrtümlich dem hl. Dominikus zuordnete und es deswegen in sein Tegernseer Rosenkranzbild übernahm.

21 »Auch erschien der Frau, die ihn aus der Taufe hub, daß er einen lichten Stern an seiner Stirn hätte, der erleuchtete alle Welt.« (Legenda aurea, wie Anm. 18, S. 538)

Schädigung der oberen Farbschicht verloren gegangen bzw. unkenntlich gemacht worden sein.)

Im Gegensatz zur Figur des hl. Dominikus lassen sich an den weiteren Hauptfiguren (hl. Katharina, Maria, Kind) beim Vergleich der drei Bilder nur sehr allgemeine Gemeinsamkeiten beobachten (wie etwa das Sitzmotiv der Gottesmutter oder die Art, wie Katharina ihre Attribute Kreuz, Lilie und Buch mit dem angewinkelten rechten Arm hält), die keine signifikanten Querverbindungen zwischen den Bildern ergeben und aus denen sich keine Einflussnahme Asams auf Scheffler ableiten lässt. Weiterhin interessant ist es freilich, sich die Unterschiede zu vergegenwärtigen: So ist Katharina in Freising ganz in die Betrachtung des Rosenkranzes versunken, den sie eben aus den Händen Marias empfangen hat, was Asam zwar die Gestaltung eines eindringlichen und in Anbetracht der Situation durchaus glaubwürdigen psychologischen Affektes erlaubt, die Heilige aber zugleich innerhalb der Bildanlage isoliert, zumal auch keine der anderen Figuren von ihr Notiz zu nehmen scheint.<sup>22</sup> Im Gegensatz hierzu ist Katharina auf dem Unterliezheimer Bild in eine sehr lebendige Interaktion eingebunden, indem genau der Moment festgehalten ist, in dem Maria sich ihr zuwendet und ihr den Rosenkranz überreicht; umgekehrt ist, wie bereits erwähnt, der in Freising mit Maria kommunizierende Dominikus nun in Unterliezheim eher an den Rand des Geschehens gerückt. Er ist nicht in gleichem Maße isoliert wie die Freisinger Katharina, da seine Blickrichtung und die ausgestreckte rechte Hand mit den Rosenblüten einen Bezug zur Mutter-Kind-Gruppe herstellen und somit zumindest er von sich aus zu seiner Umgebung Kontakt aufnimmt. Da aber diese Hinwendung von den anderen Figuren nicht erwidert wird, könnte auch der etwas unglückliche Eindruck entstehen, Dominikus bemühe sich vergeblich um die Aufmerksamkeit der anderen.

Je länger man die Unterliezheimer Figurenkonstellation betrachtet, desto befremdlicher erscheint in diesem Zusammenhang das Kind. Zwar überzeugt es durchaus, dass der Kopf des stehenden Kindes Maria überragt und damit zur Spitze einer hierarchischen Pyramide wird, dass Scheffler das von Maria gehaltene Zepter in unmittelbarer Nachbarschaft des Kindes platziert und damit die Herrscherrolle dieses Kindes andeutet, und nicht zuletzt, dass sich das Kind am Geschehen beteiligt, indem es aus einem von einem Engel dargebotenen Korb einen Rosenkranz entnimmt. Weniger klar ist es allerdings, warum sich das Kind durch den etwas vagen – um nicht zu sagen ziellosen – Blick nach oben der Kontaktaufnahme mit seiner

---

22 Auf der Entwurfszeichnung in der Bremer Kunsthalle (vgl. Anm. 15) scheint Katharina den Rosenkranz aus den Händen Marias entgegenzunehmen, doch richtet sich Marias Blick weder auf Dominikus noch auf Katharina.

Umwelt entzieht. Müsste es doch nur den Kopf neigen, um Dominikus in das Beziehungsgeflecht der Figuren einzubinden und damit eine Lösung zu verwirklichen, die sich bei zwei Heiligen zu Füßen einer Mutter-Kind-Gruppe als geradezu ideal anbietet und darin besteht, dass Mutter und Kind jeweils zu einer Person der Heiligengruppe Kontakt aufnehmen. Diese naheliegende Lösung, auf die weder in Freising (das Kind ist hier ganz auf die Mutter fixiert) noch in Unterliezheim zurückgegriffen wird, findet nun Anwendung im Altarbild in Maria Medingen und wird auch insofern hervorragend genutzt, als die beiden Interaktionen mit unterschiedlichen inhaltlichen Akzenten versehen sind: Während Maria sich nach links zu Dominikus wendet, der den Rosenkranz bereits erhalten hat und nun die Gottesmutter auf die Menschheit bzw. die konkreten vor dem Altarbild stehenden Menschen verweist, dreht sich das Kind nach rechts und ist eben im Begriff, Katharina einen Rosenkranz zu überreichen. Maria ist in diesen Vorgang eingebunden, indem auch sie den Rosenkranz an einer Stelle gefasst hält.

Das bereits in Unterliezheim in der Gruppe Katharina-Maria vorhandene Motiv der direkten Übergabe (das in Freising übrigens gänzlich fehlt) erfährt dabei einen tiefgreifenden Wandel: In Unterliezheim wird das erhabene Thronen der Mutter-Kind-Gruppe über der Heiligen betont und muss die Distanz zum Zweck der Rosenkranzübergabe durch die hoch erhobene Hand der Heiligen überbrückt werden; in Medingen kommt es zu einem geradezu innigen Nebeneinander zwischen Katharina und dem Kind. Letzteres mag auf den ersten Blick als ein emotional stärker anrührendes Moment erscheinen, doch sollte man nicht übersehen, dass in Unterliezheim die übereinander angeordneten Hände Marias und Katharinas und die Art, wie der Rosenkranz aus der oberen in die untere Hand zu gleiten scheint, die Übergabe ungemein klar zum Ausdruck bringen und dass das Zusammenspiel der Figuren in Medingen an dieser Stelle bei genauer Betrachtung nicht restlos überzeugt: So erfasst Katharina mit ihrer rechten Hand nicht den Rosenkranz, wie man es bei einer Gesamtschau des Altarbildes aus der Entfernung zunächst vermuten könnte, sondern trennen einige wenige Zentimeter diese Hand von der Gebetsschnur. Will man nicht annehmen, dass die ein Zugreifen suggerierende Geste der einander berührenden Finger (Daumen und Mittelfinger) letztlich funktionslos ist, so könnte man höchstens vermuten, dass Katharina auf diese Weise auf äußerst zarte und ehrerbietige Weise die Hand Marias an ihren Mund führen will, um sie zu küssen. Doch hätte dieses Motiv deutlicher herausgearbeitet werden und auch der Eindruck vermieden werden müssen, Maria fasse mit Daumen und Zeigefinger nicht nur den Rosenkranz, sondern zugleich Katharina ans Kinn.

## IV.

Abgesehen von diesen kleineren Irritationen ist freilich zu resümieren, dass die auf den ersten Blick wenig spektakuläre Komposition in Maria Medingen sich bei näherer Betrachtung durch ein ausgesprochen durchdachtes Beziehungsgeflecht auszeichnet und, was Interaktion der Figuren und Funktionalisierung der Gesten angeht, den beiden anderen hier betrachteten Altarbildern wahrscheinlich überlegen ist. Freilich sollte man Schefflers Leistung gerade im Rahmen eines auf nur drei Bildern basierenden Vergleiches auch nicht überbewerten und war er keineswegs der erste, der die naheliegende Zuordnung von Mutter und Kind zu je einem/einer Heiligen vornahm: Er hätte sich etwa, um nur ein räumlich naheliegendes Beispiel zu nennen, am Vorbild von Johann Riegers Altarbild in der Stadtpfarrkirche von Weißenhorn (1722) orientieren können,<sup>23</sup> in dem trotz der insgesamt wesentlich figurenreicheren Anlage die Konstellation der zentralen Protagonisten (Maria, Kind, Dominikus, Katharina) im Wesentlichen der in Medingen entspricht; die Dreiviertel-Vorderansicht des Weißenhorer Dominikus kommt außerdem der des Unterliezheimer Dominikus nahe. Ebenso unangebracht wäre es zu unterstellen, Asams künstlerische Gestaltungskraft hätte nicht hingereicht, die erwähnte Zuordnung vorzunehmen (ganz abgesehen davon, dass ihm allerspätestens 1732 der Rosenkranzaltar seines Bruders Egid Quirin in Osterhofen diese Idee vor Augen geführt hätte): Asam hat sich auf dem Freisinger Bild innerhalb des vom Thema gebotenen Gestaltungsspielraumes einfach für eine andere Lösung entschieden und ist dabei mit einer malerischen Frische zu Werke gegangen, gegenüber der Schefflers Pinselführung auf der in Medingen erreichten Stilstufe möglicherweise etwas trocken und pedantisch erscheint. Das Unterliezheimer Bild wiederum, kompositorisch insgesamt vielleicht das schwächste der drei Bilder, besticht nichtsdestoweniger durch eine ganze Reihe glücklicher Einzelheiten (z.B. die den Rosenkranz erörternden Putten, das liebevoll gemalte Buch oder den eindringlichen Übergabegestus), und einige farblich sehr sensibel gestaltete Partien. Letztlich wird man alle drei Bilder als würdige Beiträge zum Kapitel Rosenkranzspende in der süddeutschen Kunstgeschichte anerkennen.

---

23 Rieger seinerseits scheint wesentliche Anregungen (Baldachin über Maria) von Luca Giordanos Altarbild aus S. Spirito di Palazzo in Neapel empfangen zu haben (sog. »Madonna del baldacchino«, ca. 1686, heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte), abgebildet bei Wilfried SEIPEL (Hrsg.): Luca Giordano 1634–1705, Wien 2001 (Katalog der Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien), S. 299. Kosel vermerkt zu Riegers Bild, dass die Gottesmutter und das Kind um 1800 von Konrad Huber neu gemalt wurden; vgl. Karl KOSEL: »Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger«, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburgs Bistumsgeschichte 10 (1976), S. 245–264, hier: S. 264.