

Wolfgang F. Wiesauer

**Joachim von Sandrart
und sein Werk
für die Klosterkirche Lambach**

Inhaltsverzeichnis

I.	Eckdaten des Lebenslaufes.....	3
1.	Jugend- und Lehrzeit.....	3
2.	Italienaufenthalt (⇔ Sandrart als rezipierender Künstler).....	3
3.	Amsterdamer Zeit (⇔ Monats- und Staffeleibilder).....	3
4.	Rückkehr nach Deutschland (⇔ Zeit der Altarmalerei).....	4
II.	Allgemeines zu Rezeption und künstlerischem Werk.....	5
III.	Die einzelnen Schaffensphasen.....	6
IV.	Lambach.....	9
A.	Topographisches und Historisches aus der Sicht Sandrarts.....	9
B.	Klosteranlage.....	9
C.	Die Stiftskirche als Kirchenbau.....	10
V.	Zu Sandrarts Werk für die Benediktinerabtei Lambach (entstanden 1655 – 1661).....	11
VI.	Erfordernisse des barocken Altargemäldes.....	13
VII.	Die Altäre im Einzelnen.....	14
A.	Die Lambacher „Himmelfahrt Mariens“.....	15
B.	Die Seitenaltarbilder.....	17
1.	Rosenkranzbild.....	17
2.	Übergabe der Reliquien des heiligen Julian.....	19
3.	Die Pflege des heiligen Sebastian.....	20
4.	Tod Josephs.....	21
5.	Placidusmarter.....	23
6.	Triumph des heiligen Benedikt.....	25
C.	Die beiden Triumphbogenaltäre.....	27
1.	Kreuzigungsgruppe (links).....	27
2.	Herabkunft des Heiligen Geistes (Pfingstbild / rechts).....	27
VIII.	Künstlerische Details.....	28
A.	Kunstmittel.....	28
Individueller und kollektiver Gefühlsausdruck.....	28	
B.	Raum.....	28
C.	Kunstlicht.....	29
D.	Komposition.....	29
E.	Werkstatt.....	29
F.	Selbsteinschätzung.....	29

I. Eckdaten des Lebenslaufes

1. Jugend- und Lehrzeit

- 1606: Joachim von Sandrart wird als Sohn wohlhabender Eltern in Frankfurt geboren (12. Mai 1606)
- 1620 beginnt Sandrart eine Stecherlehre in Nürnberg und kommt →
- 1622 zur Weiterbildung zu Aegidius Sadeler nach Prag¹. Dieser rät ihm, zur Malerei zu wechseln.
Er zieht nach Utrecht und tritt bei Gerrit van Honthorst in die Lehre.
- 1627 trifft er Rubens und begleitet ihn auf seiner Reise durch Holland. Er wird von dessen Malkunst stark beeinflusst und ihn später weit höher einschätzen als Rembrandt². Seine Lehrzeit bei Honthorst fällt in eben jene Jahre, in denen der Meister zum führenden höfischen Portraitisten Hollands aufsteigt; zur Ausführung eines monumentalen Bildnisauftrages nimmt der seinen Schüler →
- 1628 mit nach London. Honthorsts großformatige, klar herausgearbeitete Plastizität und die unproblematisch direkte Wiedergabe der Köpfe bleibt in Sandrarts Bildnissen stets spürbar.

2. Italienaufenthalt (⇔ Sandrart als rezipierender Künstler)

- 1629 reist Sandrart über Venedig und Florenz nach Rom, wo er sich zunächst Domenichino anschließt und Kontakte sowohl zu Nordländern (Claude Lorrain, Poussin) als auch zu Italienern (u. a. Galilei; Domenichino wählt er sich zu seinem Mentor) knüpft. Die sechs folgenden Jahre in Italien erscheinen in der „Teutschen Academie“ als das leuchtendste Kapitel in seinem Leben.
- 1635 kehrt er nach Frankfurt zurück.

3. Amsterdamer Zeit (⇔ Monats- und Staffeleibilder)

- 1637 heiratet er (Johanna von Mickau auf Stockerau); das Paar übersiedelt infolge der unsicheren Verhältnisse in Deutschland (Fortdauer des 30jährigen Krieges) noch im selben Jahr nach Amsterdam.
- 1641 reist Sandrart zu Kurfürst Maximilian von Bayern, malt ihn und seine Gemahlin und erhält mehrere, in Amsterdam ausgeführte Aufträge, so die Serie von 12 Monatsbildern für den Mittelsaal des Alten Schlosses Schleißheim (Wittelsbacher-Residenz vor den Toren Münchens): lebensgroße, als Kniestück gegebene Genrefiguren
In der Amsterdamer Zeit entstehen auch kleinere Staffeleigemälde mit Mythologien.

¹ NB: das Prag Kaiser Ferdinand II. (1619 – 1637), wo kurz zuvor (unter Rudolf II. [1576 – 1612] und Kaiser Matthias [1612 – 1619]) der Manierismus eine Hochblüte erlebt hatte

² Sandrart, in der Konvention der Malschulen ausgebildet, hatte kein rechtes Verständnis für das revolutionäre Genie eines Rembrandt. Bezeichnend daher seine Kritik an Rembrandt, der sich nicht scheute, „wider die Perspectiva und den Nutzen der anticken Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildung auch wider die unserer Profession höchstnötigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgehend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regel binden solle“. (TA, hrsg. von Peltzer, S 202)

4. Rückkehr nach Deutschland (⇔ Zeit der Altarmalerei)

- 1645 kehrt Sandrart nach Deutschland zurück, wo seine Frau das Gut Stockau bei Ingolstadt geerbt hat. Von diesem Ort aus wird Sandrart 20 Jahre später noch seine Korrespondenz mit dem Kloster Lambach führen (die Zeit in Stockau währt von 1645 – 1670).
- 1647 verwüsten französische Truppen das Gut Stockau mit allen Gebäuden; nach Friedensschluß (24. 10. 1648) baut Sandrart das Gut wieder auf.
- 1650 portraitiert er in Nürnberg zahlreiche Teilnehmer des Friedensexekutionsprozesses und malt das Friedensbankett zur Feier des Westfälischen Friedens im großen Rathaussaal.
- 1670 verkauft er sein Gut und läßt sich in Augsburg nieder (1670 – 1673).
- 1672 stirbt seine Frau. Sandrart heiratet ein zweites Mal. Auch diese Ehe bleibt kinderlos.
- 1673 übersiedelt Sandrart nach Nürnberg.
- 1674 erscheint in Nürnberg die (seit 1668 in Arbeit befindliche³) „Teutsche Academie der Edlen Baum, Bild- und Mahlereykünste“, die so gut aufgenommen wird, so daß Sandrart →
- 1679 einen „Zweiten Haupttheil“ veröffentlicht. Zwischen 1675 und 1683 wird der breit schildernde Lebenslauf Sandrarts angefügt. 1683 erscheint eine gekürzte lateinische Ausgabe für das Ausland.
- 1688 stirbt er in Nürnberg (14.10.1688) und wird auf dem Johannisfriedhof beigesetzt.

³ 1668 ist die Arbeit an der „Teutschen Academie“ erstmals greifbar (als Tagebuchnotiz seines Freundes Sigmund von Birken, der auch die TA redigiert hat)

II. Allgemeines zu Rezeption und künstlerischem Werk

Neben dem Umstand, daß Joachim von Sandrart heute als wichtigster Kunstschriftsteller zwischen Dürer⁴ und Winckelmann angesehen wird, tritt sein eigentliches Lebenswerk, die Gemälde, wie bei seinen literarischen Vorbildern Vasari⁵ und Karel van Mander⁶ (Autor des „Schilder-Boek“ [1604; 2. Auflage 1618]) in den Schatten.

Dies hängt wohl auch damit zusammen, daß die Gattung des barocken Altargemäldes bisher eher vernachlässigt wurde. Dazu kommt, daß die führenden Meister – von ihren auswärtigen Studienjahren zurückgekehrt – oft ohne nennenswerten gegenseitigen Austausch nebeneinander her arbeiteten. Selbst dem Verfasser der „Teutschen Academie“ waren viele seiner Landsleute und Kollegen nur vom Hörensagen bekannt.

So kommt es, daß die ungleich reichhaltigere spätere Produktion Sandrarts, zu der auch sein Werk für die Klosterkirche Lambach gehört, weder einen bestimmaren Zusammenhang mit der zeitgenössischen deutschen Kunst oder einen nennenswerte Wirkung erkennen läßt, wohingegen die wenigen Reste des Frühwerks seine Stellung in der römischen Kunstszene akzentuieren und die paar holländischen Portraits und Staffeleibilder seine Bedeutung für die Amsterdamer Malerei indizieren.

Sandrart widmete sich besonders den Forderungen von Inhalt und Zweck der Gemälde; er vernachlässigte es, gewisse Kunstmittel – z.B. eine stimmungsträchtige Lichtregie, oder eine durch feinste Nuancen bzw. Leuchtkraft bestechende Farbigkeit – einseitig(!) zu forcieren und zu perfektionieren, und erschwerte somit den „spektakulären“ Zugang zu seinem Werk durch signifikante ästhetische Erlebnisse.

In dem Maße, als er in der „Teutschen Academie“ das Stilmittel des „monumentalen Lebenslaufes“ in der Tradition Vasaris fortsetzt, vereitelt er gewissermaßen selbst seine eigene Absicht: er verstellt dadurch den Blick auf das Gemälde als Eigenwertiges. Die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit Sandrart beginnt daher erst viel später – etwa um 1840 (mit Waagen). In diesem Zusammenhang sei auch auf einen Aufsatz Adalbert Stifters zum Linzer Abendmahlsbild aus 1935 hingewiesen, den Christian Klemm als „ohne Zweifel bis heute die beste Analyse eines einzelnen Gemäldes“⁷ bezeichnet.

⁴ Dürer, 1471 - 1528; verfaßte seine theoretischen Schriften zu den Themen Gestaltungsprinzipien / Problem der Natur- und Kunstwahrheit in den letzten Lebensjahren: 1525 Die Unterweisung der Messung ... / 1527 Befestigungslehre / 1528 "Vier Bücher von menschl. Proportion"

⁵ Giorgio Vasari, 1511 - 1574; "Le vite de' piú eccelenti Pittori, Scultori e Architettori" (1. Auflage 1550)

⁶ die allgemeinen Kapitel der TA zur Malerei folgen zum großen Teil Vasari und van Mander; zu Karel van Mander: niederländ. Maler und Kunsthistoriograph, lebte von 1548 - 1606 und schrieb nach dem Beispiel Vasaris das künstlerbiograph. Werk "Het Schilder-Boek" (voran ein Lehrgedicht über die Grundlagen der Malerei; im Anschluß Künstlerviten der antiken, ital., niederländ. und deutschen Maler; darauf folgen noch kunstmytholog. Betrachtungen zu Ovids Metamorphosen)

⁷ Christian Klemm, Joachim von Sandrart, Vorwort, S. 10

III. Die einzelnen Schaffensphasen

Sandrarts künstlerisches Werk läßt sich in chronologische Gruppen gleichartiger Gemälde einteilen, die die Etappen in seinem Lebenslauf und die Anforderungen, die an ihn in den verschiedenen Aufenthaltsorten herangetragen wurden, getreulich widerspiegeln:

1. einige wenige, in Rom entstandene großformatige Historien, als nur rezipierender Meister ganz der dortigen Kunst verpflichtet (ab 1629). Dort beginnt sich der caravaggeske Einfluß seines Utrechter Lehrers Gerhard von Honthorst zu konkretisieren: das Bestreben, die klassische Lehre mit seiner caravaggesken Vorstellung zu verschmelzen, ist in Sandrarts erstem sicheren Werk⁸ („Tod Catos“) präsent und noch in seinem Spätwerk, darunter in einigen der Lambacher Altarbilder, deutlich faßbar. Die Faszination für das Hell-Dunkel wird Sandrart sein ganzes Leben lang begleiten; bezeichnenderweise sind von den Werken Sandrarts eigentlich nur seine Nachtstücke auf kunsthistorisches Interesse gestoßen⁹.
2. eine Reihe von Bildnissen aus der Amsterdamer Zeit (ab 1635), ebenfalls von den lokalen Gegebenheiten stark geprägt. Im Amsterdam dieser Zeit trifft er im wesentlichen nur auf den wenige Jahre zuvor aus Leiden übersiedelten Rembrandt und seine ersten Schüler.

Das Amsterdamer Kunstpublikum galt (im Vergleich zu deutschen Verhältnissen) vor allem im Handwerklichen als reichlich verwöhnt. Dies erforderte von Sandrart eine entschiedene Auseinandersetzung mit der dortigen Bildniskunst, eine Rezeption der voll entfalteten Tonmalerei und der detaillierten Stofflichkeit. Sandrart verfeinerte in der Folge seine Maltechnik durch nuancierteres Hell-Dunkel und kohärentere Formbehandlung.

- 3.1. die Serie der Monatsbilder für den Saal des Alten Schlosses Schleißheim (im Auftrag Herzog Maximilians / um 1642/43). Mit der Vielfalt der Monatsbilder, die über das Übliche und vom Thema Geforderte hinausgeht, wollte Sandrart – der aus Italien gekommene Historienmaler, der in Holland mit einem voll entfalteten Spezialistentum und den dadurch möglichen, punktuellen Spitzenleistungen konfrontiert war – vtl. seine „Universalität“¹⁰ demonstrieren. Ähnliches strebte er in der Lambacher Serie ausdrücklich an.
- 3.2. einige weitere Staffeleibilder (um 1642), in denen – anders als in Sandrarts römischen Historien – die Anzahl der Figuren beschränkt und die einzelne größer gegeben, sowie im Inhaltlichen die Masse der Einzelzüge gestrafft und auf die prägnanter und textgetreuer herausgearbeitete Hauptsache ausgerichtet wird (z.B: Odysseus von Nausikaa).

Nach 1648 werden sie von der Altarmalerei¹¹ verdrängt:

4. die Produktion von monumentalen Altarblättern, die mit der Übersiedelung nach Deutschland ganz in den Vordergrund tritt: am Anfang¹² stehen zwei Altarbilder aus

⁸ in der 1. Seitenkapelle links der röm. Kirche San Francesco a Ripa befindet sich eine "Himmelfahrt Mariae", die Sandrart zugeschrieben wird; die Zuschreibung ist nicht gesichert

⁹ in dieser Gattung bleibt die Wirkung seines Lehrers auch am längsten spürbar

¹⁰ der „Pittore universale“ ist vor allem Leonardos Ziel; im holländischen Kunstverständnis des 17. Jhdts hat sich darin nichts geändert. Dies trifft sich daher auch mit Sandrarts Selbstverständnis.

¹¹ Abgesehen von den Altarblättern hat Sandrart nur 2 biblische Geschichten dargestellt (Traum Jakobs; Segen Isaaks). Dazu kommen ein paar Gemälde mit Maria als Hauptperson (mehrheitlich für kleinere Privataltäre [„Friedensmadonna“ in Münster nicht eindeutig zuordenbar])

¹² die Neuausstattung der seit der Reformation oft verwahrlosten Kathedalkirchen scheint vorrangig gewesen zu sein

1644 für die Jesuitenkirche Landshut („Die Pflege des hl. Sebastian“ und „Abschied der Apostel“) sowie Sandrarts Blätter für den Würzburger (1646/47: „Kreuzabnahme“ und „Himmelfahrt Mariens“¹³) und den ehem. Bamberger Dom (1651: „Enthauptung des Täufers“).

Aus dieser frühen Zeit der Sandrart'schen Altarblätter sind ferner zwei Altarbilder in München zu erwähnen: „Englisch Gruß-Altar“ für die Frauenkirche aus 1646 und „Joseph und Joachim“ für die Pfarrkirche St. Peter aus 1647.

In Wien folgen sie bereits vorhandenen Hochaltären.

In Freising („Die unbefleckte Empfängnis Mariae“ aus 1662/63 für den Dom) ist es eine nachträgliche Ergänzung für einen vorerst stifterlosen Altar¹⁴.

Die reifen und späten Arbeiten entstanden hingegen überwiegend im Auftrag der großen süddeutschen Benediktinerabteien¹⁵:

- | | |
|--------------------|--|
| 1651/52 | „Das letzte Abendmahl“ für den Corporis-Christi-Altar der Stadtpfarrkirche Linz |
| 1652 | „Trennung Petri und Pauli“ (Triumphbogenaltar) für die Wiener Schottenkirche |
| 1653 | „Die Kreuzigung“ für den Wiener Stephansdom (heute in der Pfarrkirche Neulerchenfeld) |
| 1653
nach 1653: | „Die Auffindung des hl. Kreuzes“ für die Kapuzinerkirche in Brünn
„Flucht nach Ägypten“, „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ sowie „Vermählung Josephs und Mariae (verschollen)“ für die Josephskapelle der Kirche am Hof in Wien |
| 1654 | eine „Kreuzigung“ (Triumphbogenaltar) für die Wiener Schottenkirche |
| 1655 – 1661 | Lambacher Altäre
dazwischen interimistisch (vtl. 1658) für den Salzburger Dom:
„Die hl. Anna Selbdritt mit vielen Heiligen“ (2. Seitenaltar links) und „Die Taufe Christi“ (urspr. für den Dom [1. Seitenaltar links], jetzt in der Residenz) |
| 1662 | eine „Kreuzigung“ und „Schmerzreiche Muttergottes“ (verloren) für die Kapuzinerkirche in Linz |
| 1662/63 | „Die unbefleckte Empfängnis Mariae“ für den Freisinger Dom |
| 1663 | „Die Verherrlichung der heiligen Walpurga“ für das Benediktinerinnenkloster St. Walpurgis in Eichstätt |
| 1666 | „Marter des heiligen Emmeram“ für St. Emmeram in Regensburg |
| 1669 | Hochaltar („Die Ausgießung des Hl. Geistes“ [Oberblatt {zerstört}]; „Das Jüngste Gericht“ [erhalten]) für das ehem. Augustinerchorherren-Stift Waldhausen (Stiftskirche) |
| 1670 | „Das wunderwirkende Eingreifen des heiligen Kajetan ¹⁶ bei der Pest zu Neapel“ für die ehem. Theatinerkirche München |
| 1671 | „Die Himmlische Glorie“ für die Benediktinerabtei Unserer Lieben Frauen zu den Schotten in Wien (Sandrarts letztes großes Altarbild / heute im Prälatensaal des Stiftes) |

¹³ die 1646 in Arbeit befindlichen Bilder zeigen ihn völlig im Banne Rubens', dessen Bilder er 1645 in Antwerpen gesehen hatte; heute zerstört

¹⁴ Stiftende Laien sind nur für die beiden Aufträge zu Seitenaltären für die Frauenkirche und Alt-St. Peter in München festzustellen.

¹⁵ Der Aufschwung des Kunstlebens in Österreich und im süddeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert war im wesentlichen durch das Ende des 30jährigen Krieges und der Türkenkriege bedingt.

¹⁶ Kajetan ist der Schutzpatron Bayerns

- 1675 „Jakob’s Traum“ für die Barfüßerkirche in Augsburg
1678 „Die heilige Sippe“ für die Pfarrkirche St. Stephan in Neukirchen bei Lambach
„Die Flucht nach Ägypten“ für die Kirche am Hof (Seitenbild) in Wien
1680 Lambacher Triumphbogenaltäre
1685 „Der Tod des hl. Benedikt“ für Garsten

IV. Lambach

A. Topographisches und Historisches aus der Sicht Sandrarts (zitiert aus *Der Teutschen Academie Zweyten / als letzten Haupt-Theils Erster Theil / Von der Architectur, oder Bau=Kunst.*)

in „*Der Römischen Architektur Mathematische Beschreibung / Das XXXI. Capittel*“: *Lambach / ein Kloster*

Lambach / ein wol=erbautes und schön situirtes / an dem Fluß Trau / in Oesterreich ob der Ens gelegenes Kloster Ordinis S. Benedicti, ist von den Alten Ovilia, Ovilanis, Ovilatus, und Ovilabis genannt worden / und eine Römische Colonia gewesen/welches eine uhralte Schrift / so in Stein eingehauen allda zu sehen ist / bestätigt.

Dieses Kloster hat Graf Arnold von Lambach Schärdingen/Neuburg/Arnbach am Inn/Weiß und Buetten gestiftet / und darein Canonicos verordnet / ist auch samt seiner Gemaehlin Regilla und Kindern allda begraben worden. Nach dessen Absterben hat Adalbero, Arnoldi Sohn / und Bischof zu Würzburg / den H. Orden S. Benedicti eingefuehrt / und seines Vaters Foundation reichlich vermehret / die Gebaeu und Kirchen aufgeuehret / und neben Altmanno, Bischoffen zu Passau / die Kirche und Altaere selber geweyhet / und allda sein Begraebnus erwehlet / welche er mit vielen Miraculen noch taeglich erleuchtet.

Anno 1233 ist Otto Herzog in Bayern mit Kriegsvolck in Ober=Oesterreich eingefallen / grossen Schaden verursacht / und das Kloster Lambach abgebrannt. Ermeldtes Kloster ist hernach langsam wiederum erhebt / nun aber durch ietzt=regierenden Herrn Abt Placidum vom Fundament / samt der neuen Kirchen / zierlich und herzlich auferbauet / auch so wol die Sacristey mit schoenen silbernen/und kostbaren Ornaten erfuellet / als auch in andern lobwuerdig vermehret worden; also / daß / wie vormals dieser Ort/ als abgelegen / wenig besucht / oder bekannt gewesen / nunmehr / wegen der vornehmen Erhebung / und auch daß selbige Kirche / samt den allerberuehmtesten Altar=Blaettern / welcher mehr fuer eine Universal-Schul der edlen Mahler=Kunst erkannt / von allen hohen Potentaten / als Roem. Kaeiserl. Majest. Erzherzogen / Cardinaelen und Bischoffen / hohen und niedern Stands=Personen besucht / auch Welt=beruehmt worden / welches alles durch Vermittlung ietziges hoch=vernuenftigen Herrn Abbt Placidi, ruehmlichen aus dem Grund von Neuem erbauet worden / wie hiebey in Platta 55. Mit mehrerem zu ersehen.

B. Klosteranlage

Das Stift wurde 1056 durch den hl. Adalbero, Graf von Wels und Lambach, Bischof von Würzburg, als Benediktinerabtei gegründet und vom Kloster Münster-Schwarzach am Main besiedelt. 1233 wurden Kloster und Kirche beim Bayerneinfall größtenteils zerstört. Nachfolgende Instandsetzungen und Umbauten mußten einem Neubau weichen, der von Abt Placidus Hieber (1640 – 1678) veranlaßt wurde¹⁷ und von 1652 – 1656 währte. Die bestehenden Bauten sind somit überwiegend das Ergebnis der Bautätigkeit dieses Abtes (und seiner beiden Nachfolger), der uns auch als Auftraggeber Sandrarts entgegentritt.

¹⁷ er ließ die zweischiffige gotische Kirche abbrechen und von 1652 – 1656 die neue einschiffige Frühbarock-Kirche erbauen, die uns vollkommen erhalten ist

C. Die Stiftskirche als Kirchenbau

Die Kirche liegt – bezeichnend für den österreichischen Klosterbau des 17. Jhdts. – von der Hauptachse der Anlage abseits (siehe Graphik).

Die Klosterkirche, die – abgesehen von der Lage des Stiftergrabes – auf den Vorgängerbau keine Rücksicht nahm, wurde – wie bereits erwähnt – von 1652 bis 1656 vermutlich nach einem Entwurf von Philiberto Lucchese errichtet. Es ist eine gewölbte Wandpfeilerhalle mit eingezogenem Chor; das Licht fällt durch große Thermenfenster über dem Hauptgesims und den südlichen Altären ein.

Eckdaten: einheitlich barock

einschiffiges, dreijochiges Langhaus

in den einzelnen Jochen des Langhauses: jene seichten, gerade geschlossenen, tonnengewölbten sechs Altarnischen, die mit den Altarblättern von Sandrart ausgestattet sind. Die Altäre selbst stehen ohne eigentliche Retabelaufbauten in den Nischen; die Bilder hängen, Sandrarts Wunsch gemäß, direkt an den Außenmauern

eingezogener zweijochiger, gerade geschlossener Chor

westlich des Langhauses eingezogener einjochiger Baukörper, der die

Orgelepore und Vorhalle beherbergt

überall Stichkappentonnengewölbe

ionische Doppelpilaster, kräftiges durchlaufendes Gesims

Kunstausrüstung:

Der übrige Schmuck der Kirche besteht nur in einer eher strengen

Stuckdekoration der Gewölbe (vtl. vom Linzer Stukkateur Thomas Zeisel, um

1655) und Nischenfiguren zwischen den Doppelpilastern im Langhaus (Christoph Abraham Walter aus Regensburg 1655/56).

Plastiken des Hochaltars: Lorenzo Matielli, Paolo D'Allio und Diego Francesco Carlone

So fortschrittlich der Bau für seine Zeit war, spätere Generationen wünschten ihn opulenter: 1698 malte Melchior Steidl – so gut es ging – kleine Deckenfresken in die bestehenden Stuckfelder (bemerkenswert: die Fresken der Langhaus- und Chormittelfelder mit Marienszenen)

1717 ersetzte man den Aufbau des Hochaltars¹⁸, 1754 die Rahmungen der Triumphbogenaltäre.

Äußeres: durch Stiftsgebäude weitgehend verbaut

doppeltürmiges Westwerk (Zwiebelhelme aus dem 19. Jhd)

im Unterbau der Türme (NB: vom romanischen Bau ist das rom. Westwerk erhalten) höchst bemerkenswerte Fresken aus der ersten Bauperiode um 1080

¹⁸ Der Hochaltar ist ein mächtiger, den ganzen Chorschluß einnehmender Säulenaltar. Er wurde in Anlehnung an den Hochaltar von Mariazell (Johann Bernhard Fischer von Erlach) wahrscheinlich von Antonio Beduzzi nach 1711 entworfen und 1616/17 ausgeführt. Das Altargemälde Sandrarts wurde vom alten Altar übernommen.

V. Zu Sandrarts Werk für die Benediktinerabtei Lambach (entstanden 1655 – 1661)

1652 bestellte der Lambacher Abt Placidus Hieber gleichzeitig mit dem Baubeginn eine „Himmelfahrt Mariens“, die bei der Weihe vier Jahre später den Hauptaltar zierte. Nach weiteren fünf Jahren war auch die Ausstattung der Seitenaltäre komplett.

Sandrart hat das Kloster wiederholt besucht, meist zur Kirchweih, und trat mit Abt und Prior¹⁹ in ein freundschaftliches Verhältnis. In seinen Briefen kommt er ihren Wünschen um Bildänderungen und Zahlungsaufschüben entgegen und schenkt Kupferstiche nach seinen Werken.

Dieser bedeutendste Komplex im Werk Sandrarts ist durch die 13 Briefe des Malers im Klosterarchiv besonders gut dokumentiert. Diese Briefe zeugen aber auch vom Kunstsinn und von der Großzügigkeit des Abtes Placidus, der in ein- und demselben Jahr mit dem Neubau der Kirche begonnen und Joachim von Sandrart den Auftrag für die Altarbilder gegeben hat, die das bedeutendste Werk Sandrarts in Österreich werden sollten.

Abt Pacidus Hieber (geb. 1615; Abt von 1640 – 1678) erscheint als einer der frühesten jener typischen süddeutschen Barockprälaten, die bei aller Würde und Religiosität eine treffliche Ökonomie mit lebensfroher Geselligkeit und starker Repräsentationsfreude verbanden; das Bauen war ihre vornehmste und hauptsächliche Tätigkeit. Unter seiner Regentschaft²⁰ wurde das Kloster zur Gänze umgestaltet, Kirche und Konventsgebäude sowie zahlreiche Nebengebäude von Grund auf neu errichtet. Bei seinen Unternehmungen scheint er sich um beste Fachkräfte bemüht zu haben; die Verbindung zu Sandrart ergab sich wohl durch den Wiener Hof, dem der Abt als Rat Leopold Wilhelms und in zahlreichen teils eigenen, teils fremden Geschäften nahe stand. Als der Maler im Herbst 1652 von dort (Wien) zurückreiste, kehrte er in Lambach ein, und am 4. Oktober wurde der Vertrag für das Hochaltarblatt geschlossen. Bei der Weihe der Kirche vier Jahre später lieferte er es selbst ab und nahm an den Festlichkeiten teil; damals dürfte ihm der Abt den Auftrag für die sechs Seitenaltarbilder²¹ erteilt haben.

Diese sechs neuen Titel könnte man etwa folgendermaßen gruppieren:

1. Die beiden ersten sind auf ein gegenwärtiges, liturgisches Handeln ausgerichtet: das Beten des Rosenkranzes und die Verehrung der Reliquien Julians; auf ihren Gemälden wird die Einsetzung des betreffenden Heiltums dargestellt.
2. Die beiden mittleren Altäre zeugen von der Mönchsgemeinschaft, in deren Mittelpunkt die Kirche steht; sie sind dem Stifter (Benedikt von Nursia) und dem Protomartyrer des Ordens Placidus²² gewidmet. Ein Zusammenhang mit dem Namen des amtsführenden Abtes ist dabei augenfällig.

¹⁹ als der Lambacher Prior Johannes Schmitzberger zum Abt der Wiener Schotten gewählt wurde, gab dies den Ausschlag für die Auftragsvergabe der „Himmlischen Glorie“ an Sandrart

²⁰ er war schon mit 25 Jahren Abt geworden

²¹ die beiden ersten Seitenaltäre (gemeint sind die Triumphbogenaltäre) erhielten erst um 1680 (also 20 Jahre nach der Fertigstellung der übrigen Ausstattung) ein Altarblatt, obwohl sie anscheinend bereits 1656 zusammen mit den übrigen geweiht wurden

²² Placidus OSB, Schüler des hl. Benedikt in Subiaco, den er durch den hl. Maurus ausbilden ließ; erstes Zeugnis eines Kultes in Montecassino 8./9. Jh. als Bekenner; erst Mitte 12. Jh. wird Placidus durch die Verbindung mit den sizilianischen Märtyrern Flavia und Eutychnus zum benediktinischen Protomartyrer stilisiert.

Ikonographie: Mönch mit Kreuz

Martyrium: siehe Text TA unter „Placidusmarter“ (Seite 18)

3. Die beiden westlichen Retabeln zeigen das gottgefällige Sterben zweier volkstümlicher Heiliger; sie stehen, verbreiteter Gewohnheit gemäß, dem eintretenden Laien am nächsten.

Die gegenseitige formale Abstimmung der Altarblätter besteht zunächst im einheitlichen Maßstab der Figuren; sodann weisen die inhaltlichen und kompositorischen Bewegungsrichtungen der vorderen und hinteren Seitenblätter überwiegend auf die durch spannungsvollere Gestaltung ausgezeichneten Mittelbilder. Diese Tendenz wird überlagert von einer Steigerung vom Eingang zum Hochaltar, die Sandrart vor allem mit malerischen Mitteln erzeugte (in der „Himmelfahrt“ hatte er sich eines für seine damalige Stilstufe besonders starken, leuchtenden Kolorits bedient, das er bis zu den beiden Nachtstücken im Westen zunehmend dämpfte). Der Maler stimmte – summarisch gesprochen – den Zyklus also in Komposition und Farbgebung aufeinander ab und steigerte von den Nachtstücken im Westen bis zum Hochaltar formale Spannung, Leucht- und Ausdruckskraft.

Zitat aus dem Lebenslauf Sandrarts (TA p. 40 – 42): „*Wir wollen nun auch anderer seiner vornehmsten Stucke²³, mit denen Er so manchen Ort bezieret, erwähnen. Unter denselben leuchten insonderheit die sieben Altarblätter, die Er auf Erforderung des Hochlobwürdigen Herrn Praelatus Placidi in das Gotteshaus und Kloster Lambach verfertigt, worinn Er alte und junge Geist- und Weltliche, hohe und niedere Personen, alter und neuer Weltarten, Historien und Gedichte, Gebäude und Landschaften, Tag und Nacht, Liecht und Dunkel vorgestellt und also eine vollkommene Schule der ganzen Mahlereykunst damit aufgerichtet.“*

Der Biograph²⁴ führt anschließend aus, daß der vordem selten besuchte Ort nun von „Käyser, Cardinälen, Erzherzogen“ sowie der „kunstliebenden Jugend“ wegen Sandrarts „Kunstarbeit“ frequentiert wird.

Danach folgt die Bescheidung der sieben Gemälde und eine summarische Würdigung, die der Biograph mit den Worten abschließt: „*Daher, wie bereits oben erwehnt, diese sieben Sandrartischen Wunderstucke wohl eine vollkommene Mahlereyschule mögen genennet werden.*“ (⇐ Betonung des Programmatichen: Sandrart wollte in den verschiedenen Bildern unterschiedliche Teile der Kunst exemplarisch behandeln, auf daß das Ganze eben „*wohl eine vollkommene Malereyschule möge genennet werden*“ [TA p. 42])

In der Liste berühmter Maler (p. 418) nennt er (der Biograph) das Werk für Lambach nochmals als das für Sandrart ihn repräsentative.

Der Auftrag, eine komplette Serie von Altarbildern zu liefern, war in der Tat nicht nur für die karge Nachkriegszeit²⁵ außerordentlich; auch später, als mehr Mittel verfügbar waren, dachte niemand daran, für Haupt- und sämtliche Nebenaltäre ein- und denselben Meister zu verpflichten (hiefür ist nur ein einziges Vergleichsbeispiel bekannt: die Arbeiten Willmanns für Leubus, der dort quasi als Laienbruder wohnte).

²³ Sandrart zählte rückblickend die Werke für Lambach ganz offensichtlich zu seinen besten!

²⁴ Peltzer: „*Inhalt wie Diktion lassen darauf schließen, daß Sandrart selbst der Verfasser ist*“; dagegen Christian Klemm: „*Die Vita Sandrarts in der „TA“, von Freunden auf Grund seiner eigenen Aussagen geschrieben und von Birken redigiert, ...*“

²⁵ Auch Lambach hatte unter den vergangenen Kriegen viel zu leiden gehabt, vor allem in den Bauernkriegen von 1626 und 1632.

VI. Erfordernisse des barocken Altargemäldes

- a) Es wird – im Unterschied zum Staffeleibild – nicht für Kenner gearbeitet; die Wirkungsabsicht richtet sich vielmehr auf die Menge der Gläubigen, die zum andächtigen Nachvollzug des Geschauten geleitet werden sollen. Dies verlangte eine höhere Allgemeingültigkeit: die Ikonographie durfte nicht wesentlich von der Tradition abweichen²⁶, und selbst für den Gefühlsausdruck war eine rhetorische Deutlichkeit und Objektivität gefordert.
- b) Künstlerisch mußte eine dem Inhalt und dem Kirchenraum angemessene Monumentalität erreicht werden²⁷. Sandrart hatte eine gewisse Scheu vor überlebensgroßen Figuren, imposanten Architekturkulissen und ähnlichen kompositionellen Kunstgriffen. Die Integration und Füllung der oberen Bildteile bereitete ihm daher Mühe und gelang nicht immer befriedigend. Hingegen versäumte er kaum je, den Lichteinfall zu berücksichtigen (siehe die vom Üblichen abweichende Beleuchtung von rechts bei den beiden späten Lambacher Altären).

Großformatigen Altarblätter fordern zudem eine akzentuiertere Gestaltung (als die um vieles kleineren Staffeleibilder), der Sandrart durch eine zunehmend dramatischere Lichtbehandlung mit formzerlegenden Schlaglichtern und (an Tintoretto erinnernden) stürmischen Himmeln genügte. In der Lambacher Serie halten sich die Gestaltungsprinzipien „Lichtregie“ und „Hell-Dunkel“ noch die Waage. Die wenig später entstandene „Glorie der heiligen Walpurga“ (für St. Walpurgis in Eichstätt) ist hingegen schon von einer (eher venezianischen) expressiven Art der Licht- und Farbgebung beherrscht. Eine Konkurrenzierung scheint Sandrart durch die opulenten Schreinerarbeiten befürchtet zu haben, die seine Bilder durch die strengen schwarzen Retabelaufbauten vom Raumganzen isolierten. Daher schreibt er dem Abt von Lambach: da das „werck“ in den Gemälden selbst und nicht in den Zieraten bestehe, bedürfe es außer den großen schwarzen Rahmen gar wenig, wie Kragsteine und dergleichen²⁸.

Die für den Spätbarock charakteristische Verschmelzung von irdischem und himmlischem Bereich in der Behandlung des „offenen Himmels“ ist noch recht zurückhaltend und erklärt sich daraus, daß Sandrart seine Wurzeln im Frühbarock hat.

²⁶ der Sebastiansaltar, der nicht die Marter sondern die Pflege des Heiligen zeigt, gibt Anlaß zu der Vermutung, daß sich Sandrart über die nachhaltig gegenreformatorisch-strenge Ikonographie hinweggesetzt und diese thematische Variation durchgesetzt hat (detto beim Sebastiansaltar in der Landshuter Jesuitenkirche)

²⁷ die Altarblätter mußten die gewichtig proportionierten, tonnengewölbten Kirchenhallen gewissermaßen aufwiegen

²⁸ *Der ornamenten vmb dieses Plat getroffen, weiln daß werck in gemehls selbst vnd nicht in den Zihraten besteht, alß halte nodig außer der große Achschwartzte Rahmen gahr wehnig alß krachstein oder anders bedarf.* (Brief vom 9. März 1657)

VII. Die Altäre im Einzelnen

A. Die Lambacher „Himmelfahrt Mariens“

Maß: 700 x 350

Das Hochaltarbild wurde 1655/56 gemalt, als erste der Arbeiten für die Lambacher Klosterkirche, die Sandrart bis 1661 nahezu ausschließlich beschäftigten. Nebenher sind nur zwei Gemälde für den Salzburger Dom entstanden, von denen sich nur die „Anna Selbdritt“ erhalten hat.

Es ist dies Sandrarts erstes Hochaltargemälde.

Ursprünglich bestand es aus einem Haupt- und einem Ober- bzw. Aufsatzbild; im Zuge der späteren Ersetzung des Retabelaufbaues geriet das Oberblatt außer Funktion; es ist heute verschollen und stellte vermutlich eine Hl. Dreifaltigkeit dar.

Wenige Jahre früher hatte Sandrart das gleiche Thema für den Würzburger Dom in starker Anlehnung an Rubens gemalt, dem er auch hier im Ikonographischen treu bleibt. Wiederum sind die Frauen der Legende gegenwärtig. Neu ist die Sternenkronen. Die Heilig Geist-Taube bildete aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Darstellung des verlorenen Oberblattes die erwähnte Trinität.

Thema des Gemäldes ist „Mariä Himmelfahrt“. Der dargestellten Begebenheit gemäß ist die Komposition geteilt:

- ⇒ in die auf einer Wolke nach links oben zu der Helligkeit des Himmels emporgehobene Mutter Gottes und
- ⇒ die dicht gedrängte Figurengruppe der Apostel sowie der heiligen Frauen auf der Erde.

Bei der Einpassung in den barocken Marmoraltar (feuervergoldeter Kupferrahmen) wurde die Breite des Gemäldes zweifellos verringert und der Abschluß der oberen Ecken abgeändert. Auch ist mit einem Nachmalen einzelner Farben (insbesondere des Blau) zu dieser Zeit zu rechnen.

Das Wesentliche – das Hinaufschweben der Jungfrau im Engelsgeschwader – ereignet sich im vollen Tageslicht. Um diese Szene herauszustreichen, verwendet Sandrart eine expressive Lichtführung, wie er sie zuvor schon beim bösen Schächer der Kreuzigung im Stephansdom verwendet hatte.

Siehe auch die durch willkürliche Schlaglichter dem Gesamt unterworfenen Engel!

Wir erkennen darin einen klaren Einfluß der venezianischen Hochrenaissance²⁹, der sowohl → im Petrus (im Kniegang: er entstammt Tizians „Pfingstwunder“³⁰, in dem sich ferner auch die Vorlagen für den sitzenden und den aufstrebenden Jünger am linken Bildrand finden) → in der Maria (vgl. Veroneses „Maria“³¹) als auch → in den Engeln (Übereinstimmung der beiden, Mariens Arme haltenden Engeln mit den gleichen Figuren in Tintoretts Gemälde in Santa Maria Assunta in Venedig³²) greifbar wird, und sich von nun an bis zu seinem letzten Hochaltar (der „Glorie“ für die Wiener Schotten) steigern sollte.

²⁹ Tizians "Petrus Martyr" preist Sandrart in der TA als das bedeutendste Gemälde überhaupt (es war eines der ersten Werke, das er in Rom selbst kopiert hat)

³⁰ „La Pentecoste“ in der *Chiesa di Santa Maria della Salute* in Venedig

³¹ Apparizione di Cristo alla Maddalena ed assunzione della Madonna“ in der *Chiesa di Santa Maria Maddalena* in Treviso (?)

³² ident mit „L'Assunzione“ / *Chiesa die Gesuiti* ?!

Sandrart hat seit dem Würzburger Bild erheblich an Sicherheit und Freiheit gewonnen. Die räumliche Entfaltung der Gruppe gelingt jetzt überzeugender und wie selbstverständlich durch Lichtführung und Malweise. Klar faßbar werden die Unterschiede in der dem Petrus (links) auf der rechten Seite entsprechenden, vom Würzburger Bild übernommenen Rückenfigur (eine der hl. Frauen; das komplizierte Motiv geht auf Raphael zurück): sie ist schlanker proportioniert, dezenter gekleidet, die Details stärker eingebunden, wie auch die Figur als Ganze ein bestimmteres Verhältnis zur Komposition hat.

Die Beziehung von Einzelfigur und Bildganzem nimmt eine Entwicklung des Spätbarock voraus: manieristisch willkürlich fragmentierte Gestalten erscheinen, die nur mehr dem Flächenmuster dienen.

Gerade die Figuren machen deutlich, daß Sandrart die linearen Mittel nun primär für die Flächenkomposition einsetzt, während er den Raum mit atmosphärischen Mitteln andeutet; das Licht ist die verbindende Kraft, die ihrem Wesen nach dem Raum verwoben, ihrer Wirkung nach durch betonende Helligkeiten und Silhouetteneffekte die Formen der Bildfläche einbindet.

Die Farbwirkung wird von dem Blau des Mantels und dem Blaßrot des Untergewandes Mariens, dem leuchtenden Blau des die Arme zum Himmel emporhebenden Apostels und der Gegenüberstellung von Samtosenrot und dunklem Moosgrün in dem Gewand der knienden Frauengestalt rechts unten beherrscht.

Modello: zwei Ölskizzen in der Lambacher Stiftsgalerie mit dem entsprechenden Thema sind vermißt, dem gesicherten Œuvre Sandrarts jedoch kaum zuzurechnen.

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Der hohe und erste Altar praesentiret die Himmelfahrt Unsrer lieben Frauen, deren Angesicht ganz andächtig in die Höhe verzuckt und nicht mehr irdisch erscheint, auch alle actionen und Gebärden ihre innerliche himmlische Freude entdecken. Sie wird von einer holdseeligen Englischen Schaar unter himmlischer Symphonie in die Glorie erhoben. Auf der Erde sind bey ihrem Grabmal die heilige Apostel und fromme Frauen versamlet, alle mit Blumen und sonst geziemendem Ornat geschmücket. Sie erscheinen aber theils sorgfältig und betrübt, weil sie allein das hinterlassene Grabestuch gefunden, da andere ihr mit Verwunderung gen Himmel nachsehen. Ist ein Stuck voll Anmut und Holdseeligkeit.

B. Die Seitenaltarbilder

Maße : 380 x 300

Nördliche Langhauswand:

1. Rosenkranzbild
2. Martyrium des hl. Placidus
3. Heiliger Sebastian und die Frauen

Südliche Langhauswand:

1. Übergabe der Reliquien des hl. Martyrers Julian an die Erzherzogin Claudia (Tochter des Großherzogs Ferdinand von Toscana aus dem Hause der Medici und Gattin des in Tirol als Landesfürst regierenden Erzherzogs Leopold V.)
2. St. Benedikt-Altar
3. Tod des hl. Josef

In der Abfolge ihres Entstehens:

1. Rosenkranzbild (1656 – 1657)
2. Martyrium des hl. Placidus (1658 – 1659)
3. Heiliger Sebastian und die Frauen (1659)
4. Tod des hl. Josef (vtl. ebenfalls 1659)
5. Übergabe der Reliquien des hl. Martyrers Julian an die Erzherzogin Claudia (1658 – 1661)
6. St. Benedikt-Altar (frühestens 1661)

In der Abfolge ihrer Beschreibung in der TA:

1. Rosenkranzbild
2. Übergabe der Reliquien des hl. Martyrers Julian an die Erzherzogin Claudia
3. Heiliger Sebastian und die Frauen
4. Tod des hl. Josef
5. Martyrium des hl. Placidus
6. St. Benedikt-Altar

1. Rosenkranzbild

Während im Vertrag für den Hochaltar von 1652 das Modell³³ als verbindliche Vorlage für die Ausführung genannt ist, scheint das Thema des Rosenkranzbildes nur allgemein festgelegt worden zu sein, so daß Sandrart es eigenmächtig (also ohne offensichtliche Mitsprache seiner Auftraggeber) über den Entwurf hinaus (in diesem Fall war es ohnehin nur eine Zeichnung, die er bei seinem Besuch der Weihe der Lambacher Kirche skizziert hatte³⁴) um die Fünfzehn Rosenkranzgeheimnisse, das andächtige Volk und die Prozession samt Lambacher Ansicht erweitern konnte. Nicht zuletzt war dies auch deshalb möglich, weil sich das Thema solcher Rosenkranzeinsetzungen³⁵ durch die Madonna (meist in Form seiner Übergabe an den hl. Dominikus) zu keiner verbindlichen ikonographischen Tradition verfestigen konnte³⁶.

Die Komposition ist in

³³ Die Bevorzugung der Ölskizze gegenüber der Zeichnung entspricht der eher venezianischen Ausrichtung der Malerei Sandrarts; der Charakter dieser Entwürfe ist – dem künstlerischen Temperament Sandrarts entsprechend – eher spannungsarm und entspricht seiner eher konzeptuellen als impulsiven Schaffensweise.

³⁴ Aufriß auf Papier mit roter Kreide

³⁵ Ergänzend sei bemerkt, daß das Rosenkranzgebet zu den bevorzugten Mitteln der Gegenreformation zur Vertiefung und Verbreitung katholischer Volksfrömmigkeit gehörte.

³⁶ Vgl. auch Dürers „Rosenkranzfest“ als Beispiel für die ältere „Tradition“; Prototyp dieser an die Schutzmantel-Ikonographie anschließenden Bildform war jedoch der Altar der Kölner Rosenkranzbruderschaft.

- die himmlische Szene (die nach links abwärts geneigte Mutter Gottes mit dem Jesukind³⁷, die dem vor ihr knienden hl. Dominikus den Rosenkranz verleiht) und
- die in ihrer Not im Rosenkranzgebet Trost suchende Menschheit geteilt.

Die Hauptdarstellung im Himmel wird durch Engel bereichert, die ein mit Blumen geschmücktes Gewinde (⇒ Analogie zur Gebetsschnur!) von kreisförmigen Medaillons mit den Darstellungen von zwei Geheimnissen des Freudenreichen Rosenkranzes, von vier Geheimnissen des Schmerzhaften Rosenkranzes und von den fünf Geheimnissen des Glorreichen Rosenkranzes (die vier restl. Medaillons werden von Dominikus verdeckt) tragen.

Maria und die Engel (der Engelsputto ganz rechts entstammt wieder einem Tiziangemälde [„Drei Lebensalter“³⁸]) sind sicher in das Halbrund der Kette komponiert, während die Schar der Gläubigen in eine starre Diagonale gezwängt wirkt. Sandrart hatte hier erstmals eine Massenszene zu organisieren. In späteren Gruppen werden sich vergleichbare Gruppen zunehmend stärker durchdringen und zu „Affektgruppen“ verbinden (⇐ entsprechend der neuen, affektorientierten Frömmigkeit mit ihrer Ausrichtung auf das breite Volk).

Die Menge der der Hilfe Bedürftenden auf der Erde, die die rechte untere Hälfte des Gemäldes (in die Ecke komponiert) einnimmt, ist hier aber noch in drei Gruppen gegliedert:

- ⇒ Auf die Erde gelagert die Gruppe der bangenden Mütter („... *samt betribte Muttern mit kindern deren ein inder Freiß daß ander in ein hitziges Fieber ligent.*“ [Brief vom 19. Juni 1657]) und anderer Hilfsbedürftiger.
- ⇒ Über ihr stehend die Gruppe des Papstes und Kardinals, des Kaisers und des Königs, hinter der am rechten Bildrand das Bildnis des Auftraggebers, des Abtes Placidus Hieber von Lambach, angefügt ist.
- ⇒ Schließlich die im Hintergrund zu einer vom Dunkel zusammengefaßte Masse der um Hilfe Flehenden.

Im Hintergrund links die Ansicht des Stiftes Lambach, wie es eben neu erbaut worden war. Vor dem Stift ist die Traunbrücke mit der Prozession der Rosenkranzbruderschaft³⁹ dargestellt. In der linken unteren Ecke hat Sandrart signiert.

Sandrart selbst hat dieses Gemälde offensichtlich als eines seiner Hauptwerke betrachtet. In mehreren Briefen berichtet er dem Abt über den Entstehungsprozeß (er hat es 1656 bereits in Arbeit) und, daß es sehr viel Arbeit mache („... *weil dieses Stück absunderlich viel arbeyt erfordert ...*“ [Brief Sandrarts vom 9. März 1657 an Abt Placidus]). Der Preis werde daher etwas höher sein, was jedoch durch die anderen Altarbilder, die weniger Arbeit erfordern werden, aufgewogen werden könne. Jedenfalls verspricht es *herrlicher* zu werden, als die *Visirung* (Zeichnung) es gezeigt hatte⁴⁰.

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Der zweyte Altar zeigt den H. Dominicum in einer Wolke kniehend, deme Unser liebe Frau sitzend in Gloria durch das Christkindlein den Rosenkranz eingehändigigt, der nun in Begleitung vieler Engel sich herunter zu begeben begriffen ist, um auf Erden seinen devoten

³⁷ „... in mitten welcher aber vnser liebe Frawe in voller gloria gantz anmidig sitzent, dem Sto Domenico den rosenkranß einhendigt andere Englen vnd Cerubine haben Festiner von allerley Blommen zusammen geflochten darinnen die 15 Misterie deß Rosenkranß Einverleibt, welches zusammen in Form einer Schonen trofra von dem Himel herab lassen mit groser Freyt...“ (aus einer undatierten und unsignierten Beschreibung des Rosenkranzbildes, verfaßt vom Künstler selbst [Original im Klosterarchiv Lambach])

³⁸ „Allegoria delle tre eta della vita“ (Schottische Nationalgalerie Edinburgh)

³⁹ Abt Placidus Hieber von Greifenfels hatte 1645 zur Belegung der Seelsorge die Rosenkranzbruderschaft errichtet. Dieses Bild war auf Wunsch des Abtes zur Erinnerung an die Gründung der Rosenkranzbruderschaft in Auftrag gegeben, also ihr gestiftet worden.

⁴⁰ *Daß werck viel herrlicher alß die Visirung gedahn ...* (Brief Sandrarts vom 15. 12. 1656 [Klosterarchiv Lambach])

ermeldten Rosenkranz auszutheilen, wobey der Papst, Kayser, Cardinäle, Erzbischofe und allerley hohe Standspersonen, absonderlich auch Ihr Hochwürden der Herr Abt, gar lebhaft gecontrafätet sich befinden.

2. Übergabe der Reliquien des heiligen Julian

Es handelt sich hiebei um eine frei erfundene Szene, die auf folgende Begebenheit zurückgeht:

Erzherzogin Claudia hatte auf einer Reise durch Lambach ein trad. verehrtes Bild der Unbefleckten Empfängnis Mariens gesehen, das von aufständischen, wahrscheinlich lutherischen Bauern vermutlich 1632 durchstochen worden war. Sie war über diesen Frevel so erschüttert, daß sie sich vom Abt von Lambach das geschändete Bild erbat. Als Gegengabe beschaffte sie sich die Reliquien des hl. Märtyrers Julian, die 1625 den Katakomben entnommen worden waren⁴¹. Ein Kapuzinerpater (Eustach Paganus) überbrachte sie nach Oberösterreich. Unter großem Gepränge wurden diese am 14. August 1639 von Wels eingeholt.

Die Organisation von Figurengruppen ist in den Bildern der Übergabe der Reliquien des heiligen Julian und des Martyriums des Placidus und seiner Gefährten geradezu thematisiert: die außerordentlich fein durchdachte Komposition wird von der (im Großen gesehen) symmetrischen Gruppe des die Bildmitte einnehmenden Papstes⁴², der Erzherzogin zu seiner Rechten und des assistierenden Kardinals zu seiner Linken beherrscht. In diese, einem gleichschenkeligen Dreieck einzuschreibende Gruppe gerät durch die nach rechts rückwärts gewandte Kniefigur eines Abtes und das ihr entsprechende, durch auffallendes Licht hervorgehobene Haupt der rechten, dem Papst assistierenden Figur eine Diagonalspannung. Auf sie nimmt die Kontrapostbewegung der nach rechts vorne sich neigenden Figur des segnenden Papstes Bezug. Das Motiv der Gegenüberstellung der Köpfe des Papstes und der niedriger angeordneten Erzherzogin findet im Hintergrund – konkret in dem von links nach rechts absinkenden „Himmel“ – seinen Widerhall.

Die Handbewegung Claudias vergegenwärtigt nur ihre vermittelnde Rolle. Das Motiv des päpstlichen Segens gibt der würdevollen Szene (unter einem die Figuren betonenden Baldachin) einen inhaltlichen Ruhepunkt und sammelt die Aufmerksamkeit auf die zentrale Reliquie.

Ansätze zu Diagonallinien von links unten nach rechts oben (die jedoch nicht durchgeführt werden) verlaufen von den knienden Assistenzfiguren des Abtes zu der sich vorneigenden Figur des (dem Papst assistierenden) Kardinals, ferner vom rechten Arm der den Reliquienschein haltenden Kniefigur zu dem rechten Arm und dem Halsausschnitt der Erzherzogin.

Sandart selbst fand in der hinterfangenden Kulisse des Hofstaates seinen Platz:

Am linken Bildrand hat er sich selbst dargestellt (bezeichnenderweise auf jenem der neun Lambacher Altarbilder, das das heilige Geschehen in einer höfischen Zeremonie aufgehen läßt); dieses Selbstbildnis nimmt Bezug auf dasjenige des Abtes im gegenüberliegenden Altarblatt: über den Betrachter hinaus blickt er zu seinem Gönner, dem Abt Placidus, der genau gegenüber unter die Anbetenden der Rosenkranzmadonna gemischt ist.

Unter den Frauen der Begleitung der Erzherzogin soll die Gattin Sandrarts dargestellt sein (die Frau mit dem Hündchen).

⁴¹ Innerhalb der heiligen Märtyrer mit Namen Julian besteht biographisch und ikonographisch ziemliche Verwirrung; jedenfalls handelt es sich um einen Katakombenheiligen (mit den bei Katakombenheiligen üblichen Mangel an biographischen Daten) – vtl. um jenen hl. Julianus, der der Legende nach zusammen mit Basilissa und Gefährten unter der Verfolgung des Diocletian gemartert und enthauptet wurde.

⁴² Die gegenständliche Reliquienübergabe handelt in Rom.

Die Lokalfarben sind zugunsten der Hell-Dunkel-Wirkung der silbrigen Töne zurückgedrängt. Die akzentuierende Lichtführung erhöht die formale Spannung der Komposition; die treffliche malerische Ausführung bringt den pontifikalischen Prachtapparat (samt Baldachin und Kardinalsroben) zum Klingen und vollendet so dieses Gemälde zu einem der glücklichsten Erzeugnisse unseres Meisters.

Entstehungszeit: 1658 – 1661

Modello: Zum Julians-Blatt gehört das erste erhaltene Ölmodell Sandrarts; im Vergleich zur Ausführung verfolgt man den langen Weg von einer ziemlich amorphen Ansammlung zahlreicher Figuren hin zur streng geführten und doch selbstverständlich wirkenden Gruppe von vier groß gesehenen Personen, die den handlungsarmen Gegenstand klar zum Ausdruck bringen. Der Öl-auf-Holz-Entwurf befindet sich im Stift Kremsmünster. Er war seinerzeit dem Abt mit folgenden Worten zugeleitet worden (zitiert aus dem Brief vom 16. November 1658): „... daß Erste ist wie die Herzogin Glaudia obgedachten Heiligen denn Gottes Hauß Lambach verehrt, welche vntstendige alle zumahl werten Conterfacten nachdem leben gemahlet wie vor mahls abgemacht. Representiren in Eine Schonen Perspectiue sol ein dagstück werten.“

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Der dritte Altar zeigt die Reliquie S. Juliani, welche der Römische Papst im Pontifical und in Begleitung vieler Cardinäle, Erbischoffe und Praelaten zu Rom in S. Peterskirche mit sonderbarer Solennität der Erzherzogin Claudie von Inspruck, welche samt allen Frauenzimmer und dem Hofstab zugegen, übergibt. Sie aber überreicht solche wiederum hochermeldetem Herrn Praelaten zu Lampach in sein erbautes Gotteshaus, welcher selbige mit gebührlicher reverenz und Ehrerbietung empfänget. Und hat hier unser Herr von Sandrart sein eignes Contrafät zum Gedächtnis mit einverleibet.

3. Die Pflege des heiligen Sebastian

Die beiden westlichen Altarblätter sind Nachtstücke und insbesondere die „Pflege Sebastians“ eine letzte Referenz an den Lehrer Honthorst: der Heilige ist eine Erweiterung seines (Honthorsts) Kniestückes des halbtoten Märtyrers. Die Alte ist einer seiner Standardtypen; die sich dunkel vor der Fackel abhebende Magd geradezu sein Markenzeichen. Auch die intime Interpretation der Szene atmet mehr von Honthorsts Geist als irgend eine andere seines Schülers Sandrart.

Das Thema der Pflege des hl. Sebastian ist somit der Utrechter Caravaggisten-Tradition entnommen (bis auf den schmerzvollen Gesichtsausdruck des Märtyrers wird die Sebastiansfigur, wie gesagt, von Honthorst übernommen [die Utrechter Meister geben ihn wie tot wieder]).

Der Heilige, von Pfeilen durchbohrt, wird von drei Frauen gepflegt. Das Gemälde wird von dem hell beleuchteten Körper des Heiligen beherrscht, dem die im Gegenlicht dargestellten Frauen entgegengestellt sind.

Mit nur vier Personen ist es bei weitem das figurenärmste der Lambacher Altarblätter. Sandrarts erster Auftrag waren zwei Seitenblätter für die Landshuter Jesuitenkirche gewesen, darunter eine „Pflege des heiligen Sebastian“ (15 Jahre früher). Damals wohnte er schon 7 Jahre in Amsterdam, wo seit Generationen kein Altar mehr entstanden war. Sandrart griff nun nicht auf seine alten italienischen Erinnerungen zurück, sondern versuchte, den neuartigen tonigen Realismus für Altarblätter zu verwenden. Die alte Frau⁴³, dem Typus nach eine Dienerin, erscheint kaum verändert wieder als Hauptperson; nun begleiten sie aber, wie üblich

⁴³ trad. ist es die heilige Irene, die Sebastian pflegt

(Sandrart gleicht sich nun der Tradition viel stärker an), zwei weibl. Assistenzfiguren. Soviele zum Vergleich mit den Anfängen, konkret der Landshuter Sebastianspflege. Nichtsdestoweniger sind die Kunstmittel auch jetzt noch der caravagesken Tradition verhaftet: die Fackel mit ihrem spezifischen Licht erhellt die Gruppe; selbst die mittlerweile etwas abgegriffene kontrastierende Schattenfigur davor darf in diesem schulgerechten Nachstück nicht fehlen. Die verdunkelte Baumgruppe erscheint im Umkreis der Fackel grünlich, gegen den Rand scherschnittartig fein verästelt; der Mond tritt mit seinem Schein nicht mehr in Wechselbeziehung zur andern Lichtquelle, er markiert lediglich das „Draußen“. Anzumerken bleibt noch die betont antikische Amphora und der übergroße, eckfüllende Helm.

Entstehungszeit: Im Frühjahr 1659 wird das Gemälde als bereits begonnen, und im Sommer des selben Jahres als fast gänzlich vollendet erwähnt.

Modello: Der Entwurf dazu auf Eichenholz befindet sich in der Gemäldegalerie Lambach. In der ehem. Benediktinerstiftskirche Mondsee befindet sich eine Kopie von Aemilian Rösch.

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Ueber dem vierten Altar erscheint die Marter S. Sebastiani, wie als selbiger an einen Baum gebunden, mit Pfeilen durchschossen und für todt mit einem abgerissenen Ast des Baums zur Erden gesunken, und in eigenem Blut fast verschmachtet, die Irene, als eine fromme Christin, mit ihren Gespielinen bey nächtlicher Weile ihn abzulösen und hinweg zu bringen mit brennenden Fackeln (davon der Schein im finstern Wald gegen Bäumen und des H. Märterers Leibe trefflich spielet) angekommen; da sie dann ganz sanft die Pfeile aus den Wunden ziehet, seinen Leib und Angesicht vom Blut säubert, worbey ihme, welches wunderschön zu sehen, die Lebensgeister wieder zu ihrem Amt und in das Angesicht treten, die mit Zehren verschwemmte Augen gegen dem offenen Himmel sich wenden und aus dem Mund gleichsam noch die Seufzer herausbrechen. Welches alles höchstbeweglich anzusehen ist, auch sehr vielen Anschauern (dessen Barlaeus in seinen Lobversen gedenket) die heiße Thränen aus den Augen getrieben hat.

4. Tod Josephs

Der Kult des heiligen Joseph blühte in der Gegenreformation gewaltig auf. Für die Beliebtheit der Darstellung seines Todes waren die unmittelbare Gegenwart Christi und seine Versicherung der Seligkeit entscheidend: es ist das Idealbild des christlichen Endes.

Der Ausgangspunkt ist ähnlich wie bei der „Sebastianspflege“: das Ölmodell⁴⁴ dürfte Sandrart, sei es aus eigenem Gutdünken, sei es aufgrund einer Kritik des Abtes, zu harmlos erschienen sein. Zur Ausführung gelangt denn wieder ein Gemälde in der Tradition der Caravaggisten, - ein „Kunststück“ eben, zum Zwecke der Demonstration einer ausgefallenen Technik, die man ebenfalls beherrschen will⁴⁵. Als ein solches Demonstrationsobjekt gehört es wie „Die Pflege des heiligen Sebastian“ notwendig in die Lambacher „Malereyschule“.

⁴⁴ Sandrart hatte dem Abt zwei Ölmodelle übersandt und geschrieben. „benebens verhoffen will, dass beede übersante Mod(elle) von St. Jullian und St. Joseph, welche vor 6 Wochen übersandt zu recht über liefert worden seint;,widrigen Fahls wil gern vernehmen, waß darin zu endern sey“. Tatsächlich muß der Abt Änderungswünsche geäußert haben, denn im Brief vom 5. Juli 1659 steht zu lesen: „...soll mit allem Fleiss auch waß sunst zu mehrer Perfectionirung deß Wercks von Nöten bey vol Zigung beeder Stücken wohl in Acht genommen werten, zu mahl solche Erinderung (dessens ich mich gehorsambst bedancke) der Sachen mehrer Zihr und Erleuterung geben wüht.“ Über die praktische Funktion hinaus belegen die Ölmodelle, die die damaligen Auftraggeber übrigens durchaus als eigenwertige Kunstwerke zu schätzen wußten, ein hohes Maß an Mitsprache, das Sandrart seinen Auftraggebern einzuräumen bereit war.

⁴⁵ Kunstgriffe wie der Schatten der Hand; die Fruchtbarmachung der künstlichen Lichtquelle zum Ausdruck von Affekten (z.B. die traurigen großen Augen)

Die Gemälde sind eher dürftig ausgeführt und zeigen, daß ihm Sandrart keinen aktuellen Wert mehr beimaß (die Lebenskraft des Caravaggismus war um 1660 schon längst erschöpft), wiewohl die TA festhält, daß dieses Bild bei allen „*höchstverständigen Künstler in ganz Teutschland das allerberühmteste Nachtstück heisset*“.

Nichtsdestoweniger gewinnt Sandrart in diesem seinem letzten caravaggesken Nachtstück der bereits etwas veralteten Kunstlichttechnik⁴⁶ eine präzise expressive Seite ab.

Das Gemälde zeigt Christus, der am Totenbett des hl. Josef erscheint, um seine Seele zum Himmel zu geleiten. Er (Christus) erhält durch die Kontrastierung im Gegenlicht und die übersteigerte Gestik etwas visionär-Erscheinungshaftes. Die dunkle Gestalt leuchtet an den Rändern in intensiv-kaltem Blau.

Rückenansicht Christus‘ – vgl. Rückenansicht Petri in Caravaggio’s „Berufung des hl. Matthäus“.

Diese gewisse Fahrigkeit oder Flüchtigkeit der Behandlung, die sich in der zunehmenden Lösung von niederländischen Elementen in diesen letzten Lambacher Altären ankündigt, könnte man zunächst, in Übereinstimmung mit einer Bemerkung der „Teutschen Academie“⁴⁷, als Ermüdungserscheinungen des bald 60jährigen deuten. In der Tat klagte Sandrart 1661 dem Lambacher Abt in einem Brief, welche Mühe ihm das letzte Altarbild bereitet hatte, und daß er sich alt und müde fühle und zur Ruhe setzen wolle („... *ich bin alleweil vnd zwahr sehr stark mit Sto*⁴⁸ *Beneditus Altar Plat im werck, worin dan gewiß vber die massen viel Studie labores an wende zumahl Ihr Hochwürden vnd genaden inal dero Schreibens solches also hoch Recomandirn, dabey vnder andern deß konig Totila Hof Stab zu Representiren begert*⁴⁹, *welches mir sehr viel zudun vnd zu Er finden vursach gibt ... Zumahls es ein zührlich ohngemein großes werck ist worin ich alles waß zu unser Studio lobwürdig inein oder ander Stück hab Exprimirn wolln vmb ein gedechniß zu hinderlassen. Indem ichan fange miet zu werten vnd mit dem Schwer laborir welches inder lenge nicht mehr zu dauren alß gemach ab zubawn vnd mich in ruhe zubegeben vor ichmich gahr auß Spinne [= ausspannen] mochte...*“ [Brief vom 1.4.1661]).

Sandrart wußte zu diesem Zeitpunkt noch nicht, daß auf die Krise eine Vertiefung folgen würde, und die Zeit seiner großen Altäre noch bevorstand.

Eine eingehendere Betrachtung aber wird denn auch in den beiden letzten Lambacher Altarblättern jene geistige und gefühlsmäßige Vertiefung schon erahnen, die über das bisher Geleistete noch hinausgehen wird.

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß die Hinorientierung auf Veronese und Tintoretto (und mit ihr die Abkehr von der zeitgenössischen flämischen und holländischen Malerei) auch die späten Stile von Rubens und Rembrandt kennzeichnet (wenn auch in ganz verschiedener Weise); die Kunst der Lagune muß die reiche Erfahrung alternder Meister besonders angesprochen haben.

Daß dies auch für Sandrart gilt, mag die reinere, tiefere Farbigkeit belegen: sie scheint die für den Wertewandel und die Ausbildung eines „Altersstils“ am bezeichnendsten zu sein: die Farbigkeit wird im Spätwerk immer reiner, und zwar durch Ausscheidung der in der Lambacher Serie noch stark spürbaren Reminiszenzen an die holländische Tonalität.

⁴⁶ NB: bei Caravaggio spricht man vom „Kellerlicht“

⁴⁷ TA 1675 I p. 72b. Dem Rat van Manders, man solle sich eine „*saubere Manier*“ angewöhnen, fügte Sandrart bei: „*weil, mit zuwachsenden Jahren und Alter, aus Mangel des Gesichts, die Rauigkeit ohne das selber sich nach und nach einfindet.*“

⁴⁸ = Santo

⁴⁹ gemeint ist der Wunsch des Abtes Placidus, auf diesem Bilde den König Totila darzustellen (in der Vita des heiligen Benedikt wird berichtet, daß Totila den Heiligen auf die Probe stellen wollte, indem er seinen Begleiter mit königlicher Bekleidung zu ihm schickte, ob er die Täuschung durchschaue)

Der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben sollen im Spätwerk Sandrarts vier von der Forschung zumeist übersehene oder verkannte Altarblätter, bei denen nun nicht mehr von einem „Altersstil“, sondern eher von einem Nachlassen der künstlerischen Kräfte des greisen Meisters zu sprechen ist: 1678 eine „Heilige Sippe“ (jetzt in Neukirchen bei Lambach); ferner zwei Gemälde am Triumphbogen der Lambacher Kirche (durch Formatierungen [Verdeckungen durch die Rahmenrocaille] und Übermalungen arg entstellt); zuletzt 1685 der „Tod Benedikts“ für das Kloster Garsten.

Modello: Entwurf auf Eichenholz in der Gemäldegalerie Lambach.

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

In dem fünften Altargemälde liget der zu den letzten Zügen greiffende heilige Joseph ganz erleichtet auf einem Bette, deme Christus zuspricht, und die Jungfrau Maria samt den Aposteln sehr betrübt und traurig zugegen sind. Unser Herr von Sandrart hat diese Nachtgeschichte bey brennenden Liechtern, mit der bälten Invention, Austheilung und Stellung, wie ihn die Natur und sein hochbegabter Geist unterrichtet, so preißlich hervorgebracht, daß es mit gemeynem Beyfall aller höchstverständigen Künstler in ganz Teutschland das allerberühmteste Nachtstück heißet.

5. Placidusmarter

Die Ermordung des Heiligen, seiner Geschwister und 30 Mönchen durch die Sarazenen in Sizilien im Jahre 543 ist in einer vielfigurigen, reich bewegten Komposition dargestellt. Die Figur des Heiligen in dunklem Talar in der Mitte ist von einer kreisenden Abfolge von Figuren umgeben, die von der Frauengestalt nahe der linken unteren Ecke ihren Ausgang nimmt, zu den Männern um den Heiligen aufsteigt und dann zu den Leichen der Hingemordeten rechts unten abschwingt.

Das Haupt des Heiligen ist dadurch hervorgehoben, daß es annähernd an die Stelle gerückt ist, an der die kreisende Bewegung von der von links oben nach rechts unten geführten Diagonale durchdrungen wird. Sie geht von dem durch die Wolken abwärtsstoßenden Engel mit der Märtyrerpalme aus und endet in dem in die rechte untere Ecke komponierten Leichnam eines der Ermordeten.

Bemerkenswert die Haltung seiner Schwester Flavia: die den Mörder abwehrende Hand ist zugleich die, die sich der Märtyrerpalme entgegenstreckt.

In verzückten Ruhe inmitten des Mordens: der heilige Placidus, der in schlichter Frontalität erscheint und doch in seinem vollschwarzen Benediktinerhabit den umgebenden Formenreichtum beherrscht.

Auch für die Placidusmarter gilt das vorhin (Übergabe der Reliquien des hl. Julian) bezüglich der Organisation von Figurengruppen Gesagte. Dieses Gemälde ist vielleicht das am sorgfältigsten komponierte im ganzen Werk Sandrarts.

Sein Aufbau enthüllt bei der Analyse eine geradezu stereometrische Qualität: die Grundform ist ein Rhombus.

- Im Aufriß organisiert er die Bildfläche: er wird durch je zwei sich kreuzende Bilddiagonalen gebildet, die die Gruppe begrenzen.
- Im Grundriß (also in den Raum hinein) organisiert er die Fläche, auf der die Figurengruppe – allen voran Placidus – steht.

Dadurch wird die Komposition zugleich und in gleicher Weise (nämlich mittels eines Rhombus) in Fläche und Tiefe geordnet. Die sich zum Rhombus verbindenden Diagonalen zeigen hier in besonders reiner Ausbildung das Grundmuster der meisten reifen Kompositionen Sandrarts.

Das Schema, das Sandrart zahlreichen Bildern zugrunde gelegt hat, tritt hier in voller, deutlicher und reicher Ausbildung zutage:

Diese Diagonalen werden nach der Flächen- und Tiefenordnung, also doppelt ausgerichtet. Dabei bilden die *gleichen* Personen in *beiden* Dimensionen (im Aufriß und Grundriß) je eine Kante: die abwehrende Frau (Flavia) mit ihrem Mörder einerseits, sowie die beiden Schergen und die Leiche mit den zurückgeschleiften Armen andererseits.

Dreidimensional gesehen beschreibt die Gruppe als Ganzes zudem eine Pyramide, indem sie in den unteren Zwickeln durch weitere Figuren ergänzt und oben durch den palmbringenden Engel verstrebt wird.

⇒ Verbindung von innerer Kreisbewegung, rhomboidem Grundriß, rhomboidem Aufriß und pyramidalem Überbau!

Den farbigen Eindruck beherrschen: die Gegenüberstellung des goldgelben Untergewandes und des dunkelblauen Mantels der Frauengestalt links unten, der Zusammenklang des warmen Fleischtönen des Engels links oben mit dem Graublau der Flügel und dem Braunrot des Gewandes. In der dem Engel kompositionell entsprechenden Leiche in der rechten unteren Ecke ist dem fahlen Fleischtönen das Rot des Mantels gegenübergestellt.

Entstehungszeit: Das Gemälde wird 1658 als fast vollendet erwähnt und im Jahr darauf völlig fertiggestellt.

Modello: Ein Entwurf auf Eichenholz befindet sich im Besitz des Stiftes Kremsmünster (Abweichungen von den im Stift Lambach erhaltenen Ölskizzen lassen eine spätere Wiederholung vermuten [Geschenk]).

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Das sechste Altarblatt bildet die Marter S. Placidi, welche sich also zugetragen. Als dieser heilige Abt Placidus nach seinem neuerbauten Gottshaus bey Messina mit seiner Schwester Flavia und andern Befreundten in andächtigem Gespräche reisete, wurden sie unversehens auf dem Meer von den Barbarischen Seerauber Nusso überfallen und zur Verläugnung des wahren Gottes angestrenget, und weil sie beständig verblieben, alle ermordet. Da sind nun in dem Gemälde die Ermordeten nackend und ausgezogen, etliche verkürzt, auch überzwerch liegend, überaus beweglich und meisterhaft gebildet zu sehen. Die Wütriche zeigen ihren Grimm mit erschrecklich-grausamen Angesichtern und boßhaften Gebärden. Die adeliche holdselige Flavia wird von diesen Unmenschen bey den Haaren herumgeschleiffet, welche auf dem einen Arm liegend ein anmütiges, klägliches Angesicht gegen den Himmel wendet und den andern gegen den auf sie kommenden Dolchstich kehret. Dem H. Placido, vor welchem die Ermordete liegen, zeigen die Mörder gleichen Tod mit erhobenen Schwerdtern: der in der mitte dieses blutigen Ungewitters sein unerschrockenes Angesicht gegen dem Himmel wendet und ganz mit himmlischer Freude erfüllet scheineth. Etliche unter den Raubern bringen den Raub zu Schiffe, welches nachmals auf dem hohen Meer durch ein erschreckliches Ungewitter ergriffen, an die Felsen und Steinklippen geworffen, und also dieses Bösewichtgesindel mit verdienter Straffe in den Abgrund gestürzet worden.

6. Triumph des heiligen Benedikt

Dies ist ein Heiligenbild, das nicht historisch ein bestimmtes Ereignis seiner Vita, sondern quasi die Summe seiner Wunderkraft darstellen soll⁵⁰. In dieser Konzeption ist es eine spezifisch barocke Form des Heiligenbildes, die auch beim >Rosenkranzbild Platz greift⁵¹. Die Maler erhielten dadurch eine erwünschte Gelegenheit zur Häufung verschiedenartiger Typen und Affekte.

Die für diese beiden Lambacher Altäre (nämlich Rosenkranzbild und Benediktwunder) erarbeiteten bzw. geborgten Figurenmotive bilden einen bei allen folgenden Gelegenheiten weiter entwickelten Grundstock. Im Hochaltar der Eichstätter Walpurgiskirche und dem „Eingreifen Kajetans bei der Pest von Neapel“ (ehem. Theatinerkirche München) wird Sandrarts sich zusehends entwickelnde **Vorliebe für figurenreiche Gruppen von Heilsuchenden** oder wunderbar Geheilten ihre größte ikonographische Dichte und Komplexität erreichen. In „Triumph des heiligen Benedikt“ zeigt sich in der Gruppierung jedenfalls schon ein merklicher Fortschritt, der von der inzwischen gewonnenen Erfahrung (mit dem Rosenkranzbild) zeugt.

Thema des Gemäldes ist die Erweckung eines toten Knaben zum Leben über Fürsprache des hl. Benedikt.

Abweichend von der üblichen Darstellung dieses Wunders, bei der der Heilige in seinem Erdendasein weilt (Szenen aus dem Leben des Heiligen), erscheint er hier von Engeln und Wolken umgeben, die Füße auf den Erdball gestützt, vom Himmel herab segnend.

Der Figur des Heiligen in der linken oberen Bildecke entspricht (nahe der rechten unteren Bildecke) die kniende Figur in voller Rüstung des zum Heiligen aufblickenden Vaters des toten Kindes. Diese auf der geistigen Verbindung der Hauptfiguren verankerte Diagonale von links oben nach rechts unten hat ihr Gegengewicht in einer zweiten, von rechts oben nach links unten führenden Diagonale; diese zweite Diagonale wird durch den vom hellen Himmel sich abhebenden jähren Abfall der Berglandschaft betont, die den Hintergrund der vielfigurigen Gruppe der Zeugen des Wunders bildet.

Im Vordergrund ist die von Begleitfiguren gerahmte Gruppe des Knaben und der seinen Tod beweïnenden Mutter dargestellt. Die „sprechenden Details“ dieser Figuren berichten noch andere heilbringende Episoden (der aus den Händen eines Mordbrenners befreite Bauer sowie ein Schuldner, der dankbar den rettenden Beutel vorzeigt). Rechts kniet der bekehrte Totila⁵², begleitet von seine Kriegern und dem beschämten Riggo in seinem angemessenen Prunk.

Entstehungszeit: frühestens 1661, also das wahrscheinlich zuletzt beendete und gelieferte Bild aus dem Seitenaltar-Zyklus.

Originalkommentar aus der „Teutschen Academie“:

Der siebende Altar zeigt den Triumph S. Benedicti folgender Gestalt. Es fährt S. Benedictus von dem hohen Himmel herab, begleitet von den vielen anmutigen Engeln, an den Seiten mit Infuln und Stab, auch ein Buch in der Hand, sitzend auf einer Wolke, seine Füße auf die Weltkugel steurend und denen auf Erde erscheinenden Bresthaften, Kranken, Betrübten und

⁵⁰ die Idee, einen Heiligen nicht in historischem oder dogmatischem Zusammenhang, sondern inmitten der von ihm gewirkten Wunder darzustellen, hat erstmals Rubens realisiert (in den beiden Hochaltarblättern für die Antwerpener Jesuiten [jetzt Wien])

⁵¹ an das thematisch verwandte Rosenkranzbild knüpft auch die Komposition an (doppelte Ausrichtung der Diagonalen nach der Flächen- und Tiefenordnung); jedoch hat sie im Benediktwunder– wie übrigens auch die räumliche Entfaltung der Gruppe – wesentlich an Klarheit gewonnen

⁵² in der Vita des heiligen Benedikt wird berichtet, daß Totila den Heiligen auf die Probe stellen wollte, indem er seinen Begleiter Riggo mit königlicher Bekleidung zu ihm schickte, ob er die Täuschung durchschaue

*Nohtleidenden die Benediction erteilend, darbey viel verwunderliche andächtige
Ausbildungen zu sehen. Zur Seiten stehen sehr herrlich unterschiedliche hohe Standspersonen
als Kayser, Könige, Cardinäle, Erzbischofe, Praelaten und dergleichen, sowol im pontifical
als geharnischt, die diesen Heiligen verehren. Dieses Stuck, gleichwie es durchgehends alle
andere übertrifft, also ist es auch so wol in allen particular-Sachen als in wahrer
Natiirlichkeit und gratia, andern vorzuziehen. Kurz zu sagen, es ist darinn der
unvergleichlichen studien, Kunst und Gedult ein wahres modell und exempell zu sehen und zu
erkennen, wie hoch sich Herr von Sandrart beflissen, diesem hochwürdigen Praelaten, als
dem berühmtesten aller Tugend, Studien und Künste Vattern und Erkennern, wol zu dienen,
welcher durch seinen hohen Verstand und großen Fleiß in kurzer Zeit diese herrlichen
Gebäude aus so schlechtem Wesen erhoben und aufgeföhret und dadurch der Nachwelt, auch
so vielen dahin Kirchfahrenden Personen sein unsterbliches Lob hinterlassen.*

C. Die beiden Triumphbogenaltäre

Diese beiden Altargemälde sind wesentlich später (nach 1675) entstanden und im Stilvergleich zu den anderen Lambacher Altargemälden so verschieden, daß die Urheberschaft Sandrarts lange Zeit in Frage stand. Vermutet wurden Kopien des 18. Jhdts nach Originalen von Sandrart. Figurenbildung und Typen entsprechen jedoch seinen anderen Werken, so daß heute Sandrarts Urheberschaft (zumindest als Entwerfer) nicht mehr bezweifelt wird. Die malerische Ausführung zeigt hingegen ein paar sonst bei Sandrart nicht zu findende Eigentümlichkeiten: so etwa steht die Farbgebung zwischen seinen frühen, mehr tonig gehaltenen Altarblättern und den späten mit ihrer reinen Palette (⇒ der blaue Mantel der Maria sticht in beiden Szenen aus den gebrochenen Tönen heraus); die plastisch modellierten Falten in den Gewändern sind ebenfalls eher untypisch. Nichtsdestoweniger sind in der TA zwei Werke mit diesen Darstellungen erwähnt, nämlich

1. Kreuzigungsgruppe (links)

Es handelt sich um ein vielfiguriges „Golgotha“ mit zahlreichen und augenfälligen Beziehungen zu früheren Werken Sandrarts, insbesondere zur „Großen Kreuzigung“ für den Wiener Stephansdom. Durch die Schrägstellung der Gruppe nähert sich Sandrart dem schon in den Wiener Altarblättern benutzten Vorbild Veroneses an und erreicht einen Tiefenzug, den er durch den links knienden, ins Profil gerückten Longinus (vgl. Schottenaltar!) neutralisiert.

Magdalena wird in einer nicht recht stimmigen Drehbewegung wiedergegeben; rechts von ihr erscheint eine merkwürdige Gruppe von zwei trauernden Alten mit einem Kind; im Anschluß daran die stark betonte Gottesmutter.

2. Herabkunft des Heiligen Geistes (Pfingstbild / rechts)

Statt wie im Waldhausener Pfingstbild das typenprägende Vorbild Tizians barock umzugestalten, organisiert Sandrart die Bildinhalte neu und betont dabei die affektiven Momente des Geschehens (Verwunderung, Erstaunen, Ergriffenheit).

Vor eher neutralen Architekturelementen⁵³ präsentiert er auf zwei Ebenen zwei in sich isokephale Gruppen:

im Vordergrund eine Fünfer-Gruppe (eine geblendete Gestalt, die sich die Augen verhüllt; ein Pharisäer, der kritisch durch den Zwicker blickt; weitere Apostel) mit einer auffälligen, zentralen Rückenfigur; dahinter – wie bei Rubens um zwei Stufen erhöht – die Hauptpersonen: Petrus (vor einer Gruppe von Hintergrundfiguren, durch die Nische herausgehoben), der seine Lesung unterbricht; Maria in einer Bethaltung; Johannes im Ergebenheitsgestus.

⁵³ vgl. Sandrarts Abneigung gegen Architekturkulissen

VIII. Künstlerische Details

A. Kunstmittel

Individueller und kollektiver Gefühlsausdruck

Es geht Sandrart weniger um die Charakterisierung von Typen; sein Anliegen ist die Darstellung von Affekten, die das inhaltliche Geschehen angemessen ausdrücken. Zunächst fällt auf, daß die sich tätig äußernden Affekte in hohem Maß hinter den pathetisch leidenden zurücktreten. Auffällig zahlreich sind die Bilder, in denen Gruppen von Notleidenden dominieren. Ihr vorrangiger Zweck scheint die Vergegenwärtigung ihrer Seelenlage zu sein, so etwa im Rosenkranz- und Benediktaltar.

Hingegen lassen die Marterszenen eindeutige Affekte vermissen: sie sind gewissermaßen „entschärft“, von niederen Gefühlen des Hasses (vgl. Caravaggio, Martyrium des hl. Matthäus) befreit. Der Scharfrichter des hl. Placidus etwa legt seine Linke beinahe freundschaftlich auf die Brust seines Opfers, während er traurigen Angesichts zum tödlichen Streich ausholt.

Weniger heftige Handlungen werden durch schlichte, verhaltene Gesten markiert, etwa die eher symbolische als zweckmäßige Gebärde, mit der die Erzherzogin die Reliquien des heiligen Julians in Empfang nimmt: eine höfische Stilisierung macht sich bemerkbar. Aber auch der pathetische Ausdruck ist in der Regel von einer gewissen Verhaltenheit; der Blick zum Himmel etwa wird mit Maß, ohne ekstatische Energie und meist in Verbindung mit einer eher geschlossenen Gestik gebraucht.

Dies ist Beleg für eine interessante Entwicklung: mit der Arbeit an den Lambacher Altären ergibt sich eine charakteristische Verschiebung in der Wahl der Ausdrucksmittel: während vorher das Antlitz der Ort stärksten Gefühlsausdrucks war (die große Wiener „Kreuzigung“ bedeutet hierin den Höhepunkt), verlagert sich das Gewicht im folgenden zunehmend auf die Gesten; die Mimik wird dadurch zur Vermittlung feinerer Nuancen frei. Dies entspricht der Zunahme des italienischen gegenüber dem nordischen Einfluß.

B. Raum

Sandrart gelingt es lange Zeit, sich am Thema „Raum“ als gewissermaßen objektive Form der Figurenordnung vorbeizuschwindeln. Erst die figurenreichen Altarbilder zwingen ihn zur Auseinandersetzung mit diesem Problem: anfangs erschließen die Figuren in noch eher schülerhaft sorgfältiger Anordnung den Raum durch zwei sich kreuzende Diagonalachsen. Dieses konventionelle Verfahren, das im Grundriß einen Raster übereckgestellter Vierecke ergibt, benützt Sandrart mit zunehmender Freiheit und Sicherheit in den meisten Altären. Am reichhaltigsten ist es in der Placidusmarter ausgearbeitet, wo die auf einer Raute aufgebaute Mittelgruppe seitlich durch parallel angeordnete Figuren, nach hinten von zwei durch eine Mittelsäule geschiedene Perspektiven fortgesetzt wird. Die Schwierigkeit, die Kontinuität solcher primär von Figuren aufgebauten Raumgefüge auch über diese (Figuren) hinaus zu gewährleisten, ist nicht immer befriedigend gemeistert. Der Ort herabschwebender Engel oder der Übergang zur Landschaft bleibt oft im Unbestimmten. Hier wirkt sich Sandrarts Abneigung gegen Architekturkulissen aus, die in der klassischen Tradition die Personen stützen und steigern. Von der Möglichkeit, mit Hilfe von Architekturkulissen das Hochformat der Altarblätter besser zu bewältigen, macht er kaum Gebrauch; ähnliches gilt von der Scheu vor überlebensgroßen Figuren. Geschlossene Räume fehlen fast völlig.

C. Kunstlicht

Gegenüber den Caravaggisten der ersten Generation fällt die dienende Rolle des Kunstlichtes auf; den optischen Problemen wird nicht mehr viel Augenmerk geschenkt. Zumal gilt es als „Kunststück“, das ein Virtuoso zu beherrschen habe und das daher in einer Serie wie der der Lambacher Altarbilder nicht fehlen dürfe. Es ist erstaunlich, daß Caravaggio in der „Teutschen Academie“ nicht im Zusammenhang mit Nachtstücken, sondern wegen seiner „Lebhaftigkeit“ erwähnt wird. Dem frühbarocken Verständnis von Nachtstücken galt offensichtlich die Sichtbarkeit der Lichtquelle als Kriterium, dem Caravaggio nicht gerecht wurde (Musterbeispiel ist Adam Elsheimers „Philemon und Baucis“ [TA p. 161]).

D. Komposition

Hier können wir eine Tendenz zu mittelmäßigen oder unauffälligen Formprinzipien erkennen: eine Auflösung des Spezifischen ins Allgemein-Verständliche, so daß man kaum mehr eine Eigenart zu erkennen vermeint. Die Ausfaltung der Bildthemen erfolgt zurückhaltend-temperiert in konventionell objektivierten und verständlichen Ausdrucksfiguren von verhaltenen, verstandesmäßig kontrollierten Affekten. Dies entspricht in etwa auch dem Verhältnis von Sandrarts Kunstkritik zu seiner Malerei. Dem Inhaltlichen und den sozialen Rahmenbedingungen als dem real Vorgegebenen kommt größeres Gewicht zu als der individuellen Stilbildung. Bezeichnend daher auch das Urteil seines Biographen ... (TA p. 30): *„Unser H. von Sandrart ließe in seinen Werken eine lobwürdige und ungemene Sittsamkeit spüren, dannhero auch seine Bilder von etlichen für gar zu modest gehalten, gleichwol also befunden worden, daß sie jederzeit ohne Fehler gewesen und die Natürlichkeit mit der Antichen Manier darinnen concertiret.“*

Nun wäre es unrichtig, wenn man in dieser „Mittelmäßigkeit“ (Günther Heinz [Studien zur Portraitmalerei an den Höfen der Österr. Erblande, 1963] nennt sie sogar „Charakterlosigkeit“) keine positiv angestrebte Eigenschaft sähe. Vielmehr ist es so, daß – unabhängig von der jedenfalls geringeren Begabung gegenüber seinen Vorbildern Adam Elsheimer und Domenichino (Domenico Zampieri) – Sandrart sich geistesgeschichtlich der Stoa verbunden fühlt, konkret jener stoisch-politischen Bewegung, die um 1600 von Holland ausgehend bald ganz Europa erfüllt. Die Bestrebungen dieser Humanisten ist durch eine Zuwendung zum Wirklichen und Natürlichen charakterisiert. Ihr Blick richtet sich – wie in der „Teutschen Academie“ – auf das Normale und Tatsächliche.

E. Werkstatt

Wir dürfen uns Sandrarts Atelier nicht in der Art der Manufaktur Rubens' vorstellen; außer einem Gehilfen für die mechanischen Arbeiten und einem zeitweiligen Lehrling wird er wohl niemanden beschäftigt haben, denn die Bilder scheinen durchgehend von der individuell charakteristischen Malweise des Meisters. Darüber hinaus ist über seine Werkstatt nichts bekannt.

F. Selbsteinschätzung

In der Fortsetzung der Vorrede zum 3. Buch „An die kunstliebende Jugend“, Fol. 57/58, zieht er einen großen Bogen von den „*verwunderbaren Teutschen*“ Schongauer, Grünewald, Dürer, Holbein über die „*fürberühmten Niederländer*“ Johann und Hubert von Eyk, Lucas von Leyden, den alten Bruegel, Rubens, Hunthost (= Honthorst) zu sich selbst: *„Was auch der Allmächtige in diesen Studien mir verliehen, davon soll ich nichts sagen, weil es der modestia zuwider wäre; und will ich bloß vermelden, daß mein guter Wille allezeit größer als die Kräfte sich befunden. Ich überlasse aber dem Tugend-liebenden Leser das Urtheil von meinen*

Werken in den Galerien. Palazzen und Cabineten der Kaiserl. Maj., Könige, Chur- und Fürsten, wie auch sonst in Kirchen und Kunstkammern zu Rom, Wien, Prag, Madrit., Florenz, London, Amsterdam, München, Salzburg, Linz, Brinn (= Brünn) und absonderlich in der schönen und weitberühmten neuerbauten Kirche in Ober-Österreich zu Lampach, deren sieben große Altäre meine Hand verfertigt und können solche besehen werden.“

an anderer Stelle („Lambach, ein Kloster“) relativ unbescheiden:

also / daß / wie vormals dieser Ort/ als abgelegen / wenig besucht / oder bekannt gewesen / nunmehr / wegen der vornehmen Erhebung / und auch daß selbige Kirche / samt den allerberuehmtesten Altar=Blaettern / welcher mehr fuer eine Universal-Schul der edlen Mahler=Kunst erkannt / von allen hohen Potentaten / als Roem. Kaeiserl. Majest. Erzherzogen / Cardinaelen und Bischoffen / hohen und niedern Stands=Personen besucht / auch Welt=beruehmt worden / welches alles durch Vermittlung iesziges hoch=vernuenftigen Herrn Abbt Placidi, ruehmlichen aus dem Grund von Neuem erbauet worden / wie hiebey in Platta 55. Mit mehrerem zu ersehen. (NB: Querverweis auf eine Abbildung!)

oder (im Nachsatz zu den Bildbeschreibungen in der TA):

Es hat unser Herr von Sandrart in diesen sieben Stucken sein Kunstvermögen, seinen Fleiß, hohen Verstand und guten Grund in den Historien sonders erwiesen und hervorgeleget, massen darinn die Invention gut und nachdenklich, die Contrafäte erkenntlich, die Historien richtig, die Gebäude zierlich und fremd, mit schönen Perspectives, Bewohnung von Landschaften, großen Bäumen, weiten Bergen, Nebeln, liechten Tag und Abend, Sonn- und Mond-Schein, auch trefflichen Nächten erfüllet. In den Tüchern zeigt Er den eigentlichen guten Gebrauch, wie nicht minder in den Gewändern der Bilder und ihrer Veränderung von hinten und vor sich gehend, neben lebhaften, geistreichen und gratiosen Angesichtern der Frauenbilder, Kinder, Jünglinge und Alten, also daß die Soldaten furios, die Heiligen andächtig und sanftmütig erscheinen, mit Beobachtung des Unterschieds in Kleider, Wehr und Waffen. Daher, wie bereits oben erwehnt, diese sieben Sandrartische Wunderstucke wohl eine vollkommene Malereyschule mögen genennet werden. Sonsten befindet sich auch bey diesem H. Praelaten ein ganzes Cabinet voll Gemälde und Historien vom Sandrartischen Pinsel, ist jede Tafel zwey Schuh hoch, welches sehr curios und für einen Schatz sonderbar zu achten ist.

Literatur

TA I / Nürnberg 1675 – 1680 (Verlag Dr. A. Uhl, Nördlingen 1994)

TA II / Zweiter Hauptteil / Nürnberg 1679 (Verlag Dr. A. Uhl, Nördlingen 1994)

TA III / Die ikonographischen Schriften / Nürnberg 1679 und 1680 (Verlag Dr. A. Uhl, Nördlingen 1995)

Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach, bearbeitet von Erwin Hainisch. Österreichische Kunsttopographie, Band XXXIV, herausgegeben vom Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Wien 1959

Walter Luger, *Joachim von Sandrart und seine Beziehungen zum Kloster Lambach*. Festschrift zur Feier des 200jährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, hrsg. von Leo Santifaller

Walter Luger, Artikel in *900 Jahre Klosterkirche Lambach. ÖO Landesausstellung 1989*. SS. 103-105

Dr. A. R. Peltzer, *Joachim von Sandrarts's Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste von 1675*. G. Hirth's Verlag A. G., München 1925

Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Bern