

Friederike Aspernig

Der Bilderzyklus des Brixner Barockmalers Stephan Kessler im Schloss Aistersheim

Im oberösterreichischen Wasserschloss Aistersheim befinden sich in dem von der Besitzerfamilie als „Rittersaal“ bezeichneten großen Raum im ersten Obergeschoß des Ostflügels sechs gleich große querformatige (227 × 160 cm) Gemälde, die Themen aus dem Leben Jesu zeigen. Sie wurden von der Forschung über das Werk des Barockmalers Stephan Kessler noch nicht erfasst.

I. Biographie

Erste Hinweise zur Herkunft des Malers Stephan Kessler finden sich im Archiv der Münsterpfarrei von Donauwörth mit dem Geburtseintrag vom 16. Januar 1622.¹ In der Literatur gibt es keine Hinweise darüber, wie das Leben Stephan Kesslers und seiner Familie in Donauwörth, wo er aufgewachsen ist, verlief. Ottmar Seuffert, Archivar der Kunstgalerie in Donauwörth, führt das darauf zurück, dass die Ankunft von Kesslers (Khöstler) Vater Georg, der aus Breslau „aus der Schlesing“ zugezogen sein soll,² in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) fiel. Das dürfte auch der Grund sein, dass die Quellen eher spärlich sind, und so nichts Genaueres über die Familie dokumentiert ist. Gesichert ist jedoch, dass Georg Kessler ein Haus in der Bräugasse, der heutigen Kronengasse, erworben hatte. Dokumentiert ist auch die Heirat Georgs mit der Witwe seines Meisters, Anna Maurerin, im Jahre 1621. Nach dem Tod von Stephans Vater, der im Zeitraum Dezember 1644 und 1646 datiert wird, kaufte die Stadt das Haus in der ehemaligen

1 Als Leiter des Diözesanarchivs (1947–1997) war Prälat Wolfsgruber 1983 auf einen Eintrag zur Bürgerrechtsverleihung gestoßen, der vom 13. Dezember 1644 datierte. Darin stand zu lesen, dass Kessler in der kurfürstlich-bayerischen Stadt Donauwörth als Sohn des Malers Georg Kessler und dessen Ehefrau Anna Maurer geboren worden war. Bis dahin galt, dass Kessler – von Wien kommend – in Brixen eingeheiratet und sich dort niedergelassen hatte. Doch im Kontakt mit der Stadtarchivarin Dr. Lore Grohsmann konnte Wolfsgruber die Kessler-Forschung damals zweifelsfrei entscheidend korrigieren. Denn Donauwörths Stadtarchivarin fand im Archiv der Münsterpfarrei den Geburtseintrag vom 16. Januar 1622, der Stephan Kessler zweifelsfrei als hier geboren dokumentierte. Quelle: Die Geschichte Donauwörths bereichert – Nachrichten Donauwörth ...URL: <https://www.augsburger-allgemeine.de> > Lokales (Donauwörth), Zugriff: 26. 06. 2018.

2 LORE GROHSMANN, Geistliches und geistiges Leben. In: Geschichte der Stadt Donauwörth, 2. Bd.: Von 1618 bis zur Gegenwart, Donauwörth, 2001, S. 381.



Abb.1: Ansicht des Wasserschlosses Aistersheim

Bräugasse, was als Beweis gelten kann, dass keines seiner Kinder mehr in der Stadt ansässig war. Aus der Ehe von Georg und Anna stammen viele Kinder, von denen Stephan der Erstgeborene ist. In seiner Geburtsstadt hatte Stephan die Möglichkeit, entweder die Lateinschule des Benediktinerklosters Hl. Kreuz oder die städtische Lateinschule zu besuchen. In beiden Schulen wurde Latein und Griechisch unterrichtet³. In seiner Kindheit erlebte er die bewegtesten Zeiten in der Geschichte seiner Heimatstadt: 1625 waren es die kaiserlichen Truppendurchzüge, 1627 die Pest, ab 1632 wurde Donauwörth schwedische Garnisonsstadt.⁴ Angenommen wird, dass Stephan in der väterlichen Werkstatt lernte, archivalisch zu belegen ist das aber nicht. In dieser Zeit lebten auch die Maler Hans Schmucker, Michael Nagel der Ältere, Mathias Riedlinger und Melchior Mayr in Donauwörth, bei denen er die Ausbildung zum Maler durchlaufen hätte können. Das Ende der Lehrzeit, die ihn nach Süddeutschland, Österreich, Italien und Holland führte, und der Verlauf der Gesellenwanderung bleiben im Dunkeln. Der Grund, dass

³ Ottmar SEUFFERT, Email vom 15. 10. 2014.

⁴ Karl WOLFSGRUBER, Stephan Kessler (1622–1700), der bedeutendste Maler des Frühbarocks in Brixen. In: Donauwörth 43, S. 4.

Stephan im Anschluss an seine Wanderjahre nicht nach Donauwörth zurückkehrte, dürfte der Umstand gewesen sein, dass die Stadt mitten in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges lag und vom Feind besetzt war.⁵ Gesichert ist seine Niederlassung in Brixen, die mit 1643 dokumentiert ist. Archivalische Belege über sein Leben finden sich im Bürgerbuch (I) des Brixner Stadtarchivs,⁶ einer davon gibt Auskunft über die Aufnahme als Bürger der Stadt Brixen mit folgender Aufzeichnung: *Bürger geworden Steffan Khesler, Maler, von der curfürstlichen statt Thonaubört, vater Georg Khesler, die mueter Anna Maurerin, der Vater im leben, die mueter gestorben; hat sipstal bescheint. Firs Inwonergelt soll er ain gemalne tafel aufs rathhaus liefern* (nachgetragen „Inwonergelt 8fl“).⁷ Aus dem Taufbuch Band 2 der Stadt Brixen sind die Geburtsdaten von Kesslers Kindern sowie deren Taufpaten zu entnehmen. Im Totenbuch Band 1 von Brixen sind die Sterbedaten seiner drei Ehefrauen zu entnehmen, im Band 2 ist der Tod Stephan Kesslers festgehalten.

Als Motivation für Stephan Kessler, sich in dieser Stadt niederzulassen, werden verwandtschaftliche Beziehungen zu einer dort ansässigen Familie namens Kessler vermutet, verifiziert kann diese Aussage jedoch nicht werden.⁸ In seiner neuen Heimatstadt nimmt er bald als führender Maler die Plätze des 1639 verstorbenen Hofmalers Martin Teophil Polak, der bis 1637 in Innsbruck arbeitete, und des fürstbischöflichen Hofmalers Jeremias Rumpfer ein. Zu Lebzeiten dieser beiden Maler beschäftigte der bischöfliche Hof in Brixen für größere Aufträge vorübergehend Ausländer, weil die ansässigen Künstler, mit Ausnahme dieser beiden, keine großen Maler waren. So bot sich für Stephan Kessler die Möglichkeit, durch Fleiß, gediegene Arbeit und dem Aufbau einer Werkstatt sich zum bedeutendsten Maler des Frühbarocks in der Stadt empor zu arbeiten. Die anderen noch in Brixen tätigen Maler bedeuteten für den Zuwanderer keine Konkurrenz, zumindest nicht in künstlerischer Hinsicht.⁹ Im Jahr seiner Sesshaftwerdung in Brixen heiratete Stephan Margaretha Maderin, mit der er fast 40 Jahre sein Leben teilte. Aus

5 WOLFSGRUBER (zit. Anm. 4), S. 5.

6 Eduard SCHEIBER, Archivalische Belege zu Stephan Kessler und dessen Familie. In: Stephan Kessler. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit, 1622–1700, [Katalog zur Sonderausstellung 1. Juni–31. Oktober 2005], Brixen, 2005, S. 25f.

7 Josef RINGLER, Die Brixner Malerfamilie Kessler I. In: Der Schlern 83, 36. Jahrgang, 3. und 4. Heft, Bozen 1962, S. 63. Diese Eintragung ins Brixner Bürgerbuch geschah unter dem Datum: 1644 XII 12 und ist der Beweis dafür, dass sich Stephan Kessler in Brixen niedergelassen hatte und dort als Einwohner registriert wurde.

8 RINGLER, (zit. Anm. 7), S. 64.

9 RINGLER (zit. Anm. 7), S. 63. Ulrich Weis, dessen Sohn Nikolaus, Nikolaus Schiehl, Johann Baptist Hueber, Balthasar Ganser.

dieser Ehe gingen sieben Kinder, vier Söhne und drei Töchter, hervor.¹⁰ Als der Zugewanderte 1644 als Inwohner von Brixen aufgenommen wurde, sollte er eine *Tafel aufs Rathaus* malen, anstatt das *Inwohnergeld* von 8 fl zu zahlen.¹¹ Der neue Einwohner wurde bald zum gefragten Maler des städtischen Klerus und des Adels, zudem war er als Theatermaler in seiner Heimatstadt tätig.¹² Wie verschiedene Aufzeichnungen zeigen, wusste der Meister zeitlebens seine Ersparnisse gut in Grund und Boden anzulegen. 1647 erwarb Stephan Kessler die Baurechte für eine Behausung im Altenmarkt, in die er bald übersiedelte. Wie aus dem Eintrag des Pfarrarchivs Brixen hervorgeht, verstarb Kesslers erste Ehefrau am 27. Februar 1692.¹³ Schon kurz darauf, im Juli desselben Jahres, heiratete er Ursula Ernstin, die Witwe des Konsistorialdieners Veit Gatterer, in der Unserer Lieben Frauenkirche am Zinggen. Nach nur sechs Jahren Ehe verstarb auch die zweite Frau im Juni 1698. Sein Witwerdasein beendete er im Oktober desselben Jahres, seinen dritten Ehebund ging er mit Helena Goretin von Seeburg ein, der aber nur mehr knappe zwei Jahre dauerte, denn am 31. August 1700 verstarb Kessler, *der freyen Khunst Mahler*. Schon wenige Tage nach seinem Tod baten seine Erben, besonders die Söhne Gabriel und Michael um einen „Commissario“ zur Abhandlung der väterlichen Verlassenschaft, die sich jedoch mehrere Jahre dahinzog, weil sich der zuständige Stadtrichter Dr. Michael Mayr, der Gatte von Margaretha Kesslerin, der jüngsten Tochter von Stephan Kessler, befangen fühlte.¹⁴

II. Der Bilderzyklus im Renaissanceschloss Aistersheim

Diese sechs großformatigen Bilder, die Szenen aus dem Leben Jesu zeigen, zählen zu den von der Kessler-Forschung noch nicht erfassten Gemälden.

10 Über das Leben und Wirken der drei Malersöhne gibt es nicht sehr viele archivalische Belege und Aufzeichnungen. Johann Roßbüchler, Freiherr von Sperges, Anton Roschmann und Peter Denifle verfassten handschriftliche Aufzeichnungen, die sich in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum befinden. Andreas Alois Baron di Paulis von Treuheim sammelte diese in seiner Privatbibliothek und so findet man heute unter der Nummer Dip. 411 kurze Berichte zu Gabriel, Michael und Rafael, sowie zu den Enkeln Stefan Kessler II und Johannes Kessler, einem Sohn von Rafael.

11 SCHEIBER, (zit. Anm. 6), S. 27. Ob die Eintragung *Inwohnergeld 8 fl* (Gulden) nur den Richtwert der Tafel angeben sollte, oder ob Kessler es wirklich vorzog, lieber die 8 fl bar zu bezahlen als eine Tafel zu malen, lässt sich nicht eindeutig klären.

12 Erich E G G, Kessler Stefan. In: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 544. [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd141496797.html#ndbcontent>, Zugriff: 22. 08. 2015.

13 SCHEIBER (zit. Anm. 6), S. 34 (PfA/ Bx/ TtB Bd. 1, S. 857).

14 SCHEIBER (zit. Anm. 6), S. 25.

II.1. Provenienz, Hängung, Zustand, Themen und Signaturen der Bilder

II.1.1 Die Provenienz der Bilder

Alles, was zum Thema Provenienz festgehalten werden kann, ist auf Vermutungen aufgebaut, weil entsprechende Unterlagen bisher trotz Nachforschungen im Schlossarchiv Aistersheim fehlen. Herr Dr. Heinrich Birnleitner, der Eigentümer des Schlosses, ist der Meinung, dass die Bilder von einem der früheren Schlossbesitzer direkt bei Kessler, beziehungsweise in seiner Werkstatt, bestellt und gekauft wurden. Er begründet seine Aussage damit, dass Glaube und Religion eine wichtige Rolle im Leben der Hohenfelder als Besitzer des Schlosses Aistersheim einnahmen.¹⁵ Die Annahme, dass vielleicht der kunstsinnige Landedelmann Otto Achaz von Hohenfeld (1614–1685) nach seiner Rückkehr aus Belgien die Gemälde in der Kessler-Werkstatt bestellt hat, kann nicht bestätigt werden.¹⁶ Die Vermutung von Dr. Leo Andergassen (Schloss Tirol), dass sich die Gemälde, bevor sie in das Schloss Aistersheim kamen, in einer Kirche oder einem Kloster befanden, bleibt offen. Somit sind die Fragen „Seit wann befindet sich der Zyklus im Rittersaal?“, „Wie sind die Bilder nach Aistersheim gelangt?“ und „Warum verblieben sie trotz mehrfachem Eigentümerwechsel im Schloss?“ nicht zu beantworten und führen nur zu Spekulationen.

II.1.2 Die Hängung der Bilder

Die Hängung der Bilder ist nicht mehr die originale, was anhand einer Aufnahme aus der von Elisabeth Birnleitner verfassten Schrift „Wasserschloss Aistersheim“ hervorgeht.¹⁷ Wie auf dem Foto zu sehen ist, waren die Gemälde vor der Montage des Kabels unterhalb des umlaufenden Gesimses positioniert, darunter hingen Ahnenbilder. Nach dem Abschluss der Arbeiten wurden die Gemälde tiefer gehängt und auch nicht mehr in der Reihenfolge aufgemacht, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt postiert waren. So befindet sich das Gemälde „Die Vertreibung der

¹⁵ Elisabeth BIRNLEITNER, Familie der Hohenfelder. In: *Wasserschloss Aistersheim, Juwel der Renaissance, Katsdorf-Linz-Wels*, o. J., S. 8.

¹⁶ Heinrich WURM, Otto Achaz von Hohenfeld (1614–1685). Ein Landedelmann der Barockzeit. In: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 1949, S. 29f. Der Konvertit errichtete 1636 die Schlosskapelle, über deren Ausstattung er in zwei (leider derzeit nicht auffindbaren) Tagebüchern genau Bescheid gibt. Von Kessler ist hier nicht die Rede. Der Autor vermerkt auch, dass 1655 Johann Worath, ein gebürtiger Südtiroler, der als Bildhauer im Stift Schlägl tätig war, nach Aistersheim vermittelt wurde, so dass vielleicht über ihn Kontakte zu Kessler geknüpft wurden. Bestätigt kann aber auch diese Vermutung nicht werden, so dass die Frage, wie die Bilder ins Schloss gekommen sind, solange nicht beantwortet werden kann, bis diesbezügliche Dokumente gefunden werden.

¹⁷ BIRNLEITNER (zit. Anm. 15). Es ist auch nicht bekannt, ob die Abbildung auf dem dort publizierten Foto die originale Hängung wiedergibt.



Abb. 2: Gesamtaufnahme der derzeitigen Hängung im Rittersaal

Händler aus dem Tempel“ jetzt an dritter Stelle. Die „Kreuzigung“ hing links von der Eingangstüre, die über eine Stiege im Hof erreicht wird, sie war das vierte Bild in der Hängung, heute nimmt sie den letzten Platz in der Reihenfolge ein. Möglicherweise schloss das Gemälde „Die kaiserliche Steuer“ an fünfter Stelle an, heute nimmt das Bild die vierte Stelle in der Hängung ein. Warum die Gemälde nicht mehr in der ursprünglichen Reihenfolge, welche nicht die originale sein muss, aufgemacht wurden, hat, wie mir Herr Dr. Heinrich Birnleitner mitteilte, folgenden Grund: In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts begann man Clubbings zu veranstalten, dabei wurden vorher immer die Bilder abgenommen und dann beliebig aufgehängt.

II.1.3 Die heutige Beschaffenheit der Bilder

Beim ersten Lokalaugenschein im Dezember des Jahres 2014 fiel der schlechte Erhaltungszustand der Bilder auf. Die Oberfläche einiger Bilder ist teilweise zerissen und mit Kalkspritzern bekleckst. Alle Gemälde zeigen sowohl eine Längs- als auch eine Querfalte, was auf den Transport von Brixen oder einem anderen Ort nach Aistersheim oder auf eine längere Lagerung zurückzuführen sein dürfte. Das erste Bild der Hängung, „Die Anbetung“, zeigt die meisten Beschädigungen, die Ölfarbe ist an einigen Stellen nicht mehr vorhanden, so dass die grobe Leinwand, die als Untergrund diente, zu sehen ist. Kalkspritzer und Kratzer sind auf dem Gemälde „Das Gastmahl im Haus des Simeon“ sichtbar, ebenso weist das Bild „Die Ehebrecherin“ Spuren unsachgemäßer Behandlung auf. Ein weiterer Grund für den schlechten Zustand der Bilder ist, dass sich die Gemälde weder in einem klimatisierten Raum befinden noch vor Lichteinfall geschützt sind. Alle Bilder sind



Abb. 3: Detail aus: „Anbetung der Könige“



Abb. 4: Detail aus: „Das Gastmahl im Haus des Simeon“



Abb. 5: Detail aus: „Die Ehebrecherin“

in gleich aussehende Holzrahmen gespannt, deren innerer und äußerer Rand mit Goldfarbe lackiert ist. Die sechs Bilder sind gleich groß, ihre Ausmaße betragen 227 cm × 160 Zentimeter.

II.1.4 Die Themen der Bilder

Die Themen stellen Ereignisse aus dem Leben Jesu dar, angefangen von der Geburt bis zum Tod am Kreuz. Die Sujets, so die Vermutung, waren Auftragswerke und von den Schlossherren ausgewählt. Das erste und letzte Bild der jetzigen Hängung zeigen die „Anbetung der Könige“ und die „Kreuzigung mit Lanzenstich“, die Bilder dazwischen zeigen folgende Szenen: „Jesus und die Ehebrecherin“, „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“, „Die Frage nach der kaiserlichen Steuer“ und „Das Gastmahl im Haus des Simeon“.

II.1.5 Die Signaturen

Wie schon erwähnt, sind die Signaturen noch kein Beweis dafür, dass die signierten Bilder das alleinige Werk von Stephan Kessler sind. Andergassen vermutet auch eine Beteiligung von Rafael, seinem jüngsten Sohn, an den Arbeiten, womit die Entstehungszeit bis zum Jahre 1690, als dieser von Cassian Glantschnigg ermordet wurde, eingegrenzt wäre.¹⁸ Das einzig datierte Bild „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“ weist ein besonders gestaltetes Namenszeichen auf. Der Künstler hat dieses „liebervoll“ ausgeführt. Er hat seine Anfangsbuchstaben *SK* in schwarzer Farbe mit einer geschwungenen, herzförmigen Linie umrahmt und in der Mitte der Oberseite eines quaderförmigen, mit einem goldenen Band verschmückten Warenpakets dafür den geeigneten Platz gefunden. Im unteren Teil ist mit 1665 vermutlich die Jahreszahl der Fertigstellung angegeben, auf dem oberen Drittel ist noch *NÖ* mit Querstrich oder Nagel (?) und die Zahl 4 hinzugefügt (vielleicht für Nro. 4).

Eine Signatur, die sehr schwer erkennbar ist, befindet sich auf dem Krug, welcher auf dem Bild „Das Gastmahl im Haus des Simeon“ zu sehen ist. Das Namenszeichen *SK* hat seinen Platz auf der Wölbung des Gefäßes, das in der unteren linken Ecke des Bildes steht. Die Signatur ist schwer zu erkennen, weil sie vermutlich nur mit dem Pinselstiel in den braunen Krug eingraviert ist.

Das Hundehalsband verwendet Kessler auf den Bildern vier Mal als Hintergrund für seine Initialen: Auf dem Tafelbild „Die kaiserliche Steuer“ sind

18 Dr. Leo ANDERGASSEN, mündliche Mitteilung im September 2014.



Abb. 6: Jahreszahl und Signatur im Bild „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“

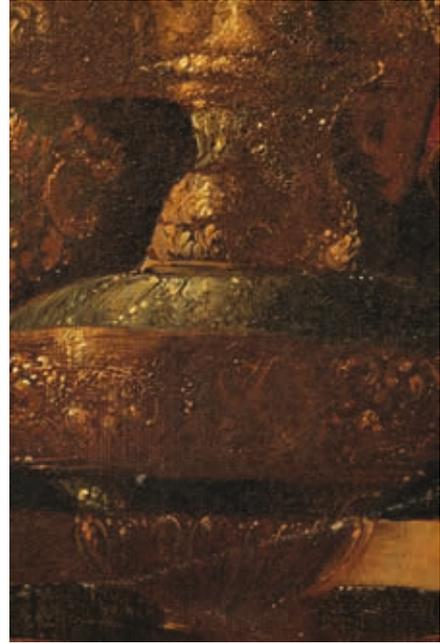


Abb. 7: Signatur auf dem Krug im Bild „Das Gastmahl im Haus des Simeon“



Abb. 8: Signatur auf dem Hundehalsband des Bildes „Die kaiserliche Steuer“

Abb. 9 und 10a, b: Signaturen auf den
Hundehalsbändern des Bildes
„Die Kreuzigung Jesu“



die Buchstaben *S.K.* auf dem roten Halsband des Hundes, der hinter dem Mohren steht, in Gold geschrieben. Das Kreuzigungsbild weist sogar zwei Signaturen dieser Form auf, eine ist auf dem braunen Halsband des Hundes verewigt, der vor dem Mohren steht, sie lautet *STEFAN.K.*: Ein zweites Mal findet sich die Signatur *S.K.* auf dem Halsband des Vierbeiners mit dem schwarz-weiß gefleckten Fell.

Das erste Bild der Hängung „Die Anbetung der Könige“ und das Gemälde „Jesus und die Ehebrecherin“ weisen weder Signatur noch Datierung auf.

III. Gemeinsamkeiten der Bilder

Kessler hat, ausgenommen auf der „Kreuzigung mit Lanzenstich“, bei allen anderen Bildern drei architektonische Elemente bevorzugt: Säulen, kannelierte Pfeiler und rundbogige hohe Öffnungen, welche den Hintergrund der verschiedenen Szenerien füllen. Gemeinsam ist den Bildern auch, dass der Künstler nur in der rechten Bildhälfte wuchtige Säulen einschob, die er mit Putten, Akanthusblättern und anderen floralen Mustern verzierte, und mit ihnen in Rot gehaltenen Draperien zur Dekoration beitragen. Die Säulen mit glatter Oberfläche nützte er auf manchen Bildern dazu, um darauf Bibelzitate festzuhalten (siehe Bild: „Die kaiserliche Steuer“: *Bringt mir her den pfennig, das ich in sehe, [...] So gebt dem Keiser was des Keisers ist: und Gott was Gottes ist*), oder er fügte dazwischen ein Medaillon ein (siehe Gemälde: „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“: *Jesus machte ein geissel aus stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus. Sampt dem Schaffen und Ochsen und verschütt den Wechslern das gelt, und stiess die tisch umb. Joann:2*) das den Betrachter auf die Bibelstelle aufmerksam macht, welche den Inhalt des Gemäldes preisgibt. Im Bildaufbau der ersten fünf Bilder sind keine großen Unterschiede zu erkennen, Kessler präsentiert die Geschichte immer im Bildvordergrund, dahinter eröffnet sich dem Betrachter der Ausblick entweder in eine arkadische Landschaft oder einen bis zum oberen Bildrand reichenden Raum. Für die Werke trifft zu, was Becker in seinem Aufsatz „Pathosformel und Reproduktion“, formuliert: „Der Maler orientierte sich am Bildsinn, die in den Architekturkontext eingefügten Figurenzitate nehmen den Charakter einer Collage an. Seine geradezu unbekümmerte ornamentale Exuberanz, die mit einer für sein Werk typischen unvollkommenen Beherrschung der Perspektive einhergeht, steht im scharfen Gegensatz zu jeglicher akademisch präzisen Kulissenbildung klassischer Prägung“.¹⁹

19 Ulrich BECKER, Pathosformel und Reproduktion. Beobachtungen zum Nachleben von Peter Paul Rubens im Œuvre von Stephan Kessler. In: Stefan Kessler. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit, 1622–1700 [Katalog zur Sonderausstellung 1. Juni–31. Oktober 2005], Brixen 2005, S. 16.



Abb. 11: Gesamtansicht des Bildes „Die Anbetung der Könige“

IV. Die sechs Aistersheimer Bilder – Beschreibung und Vergleiche

IV. 1. Die Anbetung der Könige

Auf dem Gemälde in Aistersheim wird die Adoration wie auf einer Bühne inszeniert, deren Bühnenbild stilistisch zweigeteilt ist. Auf der linken Bildhälfte ist ein Rückfall in die frühe Malweise zu erkennen, wobei die unnatürliche Halshaltung von Maria die Blicke auf sich zieht. Die rechte Seite hingegen zeigt Merkmale der Phase, die Stephan Kessler in seiner Blüte- beziehungsweise Spätzeit auszeichnen. Diese zeigen sich im verschwommen gemalten Hintergrund; dem strahlenden Licht, den Menschen, die sich durch Hell und Dunkel voneinander absetzen, den nicht mehr so klaren Umrissen, in Formen, die offener werden und in kräftigeren Farben. Landschaftliche Motive hat Kessler auf diesem Gemälde durch Menschen ersetzt, dafür setzt er in diesem Bild motivische Elemente aus Peter Paul Rubens „Anbetung der Könige“ um, ein Gemälde, das sich heute

im Prado in Madrid befindet.²⁰ Dazu gehören die zwei Sklaven mit nacktem Oberkörper, die Kessler in den zwei muskulösen Männern in die rechte untere Ecke des Bildes transferiert. Er zeigt sie aber nicht in gebückter Haltung, sondern in hockender Position. Auch die Anordnung der Aufteilung auf seinem Gemälde kopiert er von einem ihm zur Verfügung stehenden Druck, der nach einem von Lucas Vorstermann I. angefertigten Stich von Rubens Gemälde noch vor dessen Erweiterung in den Jahren 1628/29 entstand.²¹ Eine Rezeption von Veronese sind die beiden Hunde, die auch er auf dem Gemälde „Anbetung der Könige“, das sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet,²² zeigt. Der Mohr könnte aus Veroneses „Gastmahl im Haus des Levi“ sein, auf dem er zwei Jungen mit dunkler Hautfarbe in seine figurenreiche Inszenierung einfügte.²³ Ein weiterer Blickfang ist der Mann, welcher mit dem Rücken zum Betrachter steht. Sein Profil und die in einem leuchtenden Rot gemalte Kleidung heben ihn von den anderen Figuren auf dem Aistersheimer Bild ab. Einzelheiten des Gesichtes sind nicht zu erkennen, aber die stark ausgeprägte Hakennase, die seine Physiognomie bestimmt, ist es wert erwähnt zu werden. Der Künstler wurde auch nicht müde in dem Bemühen, jede Person mit einem andersartigen Kleidungsstück zu zeigen, auch die Kopfbedeckungen variieren in Form und Farbe. Becker formuliert die Arbeitsweise von Kessler folgendermaßen: Er „gelangte zu äußerst detailfreudigen Inszenierungen, die mit dem ausführlich verarbeiteten Bestand an prominenten Vorbildern nicht immer konform gingen. Dafür aber konnte die Handlung in einen reichinstrumentierten Architekturkontext eingebunden werden, um den Anforderungen des Dekorums Genüge zu leisten“.²⁴

20 Ismael Gutiérrez PASTOR, In: Sammlungen des Prado, Malerei vom 12.–18. Jahrhundert, Köln 1995, S. 406. Rubens fertigte die erste Vision des Bildes 1608 an, das Bild in seinem heutigen Zustand ist eine Erweiterung des Malers, die er 1628/29 bei seinem Aufenthalt in Madrid vornahm. Es gibt stilistische Unterschiede zwischen dem neuen und alten Teil des Gemäldes.

21 Leo ANDERGASSEN und Helmut STAMPFER [Hrsg.], Stephan Kessler. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit 1622–1700 [Katalog zur Sonderausstellung 1. Juni–31. Oktober 2005], Brixen 2005, S. 146.

22 Veroneses frisch restaurierter „Cuccina-Zyklus“: Sonderausstellung in URL: [23 Quelle: Italien: Dieses Gemälde ist einfach nur riesig – WELT; URL: \[24 BECKER \\(zit. Anm. 9\\), S. 16.\]\(https://www.welt.de > Sonderthemen > Made in Italy „Das Gastmahl im Hause des Levi“ \(Ausschnitt\) gehört mit rund 13 Metern Breite zu den größten Leinwänden der Welt. Wegen der Darstellung von zwei Deutschen \(rechts mit den Hellebarden\) gab es Ärger mit der Inquisition. Quelle: Accademia di belli arti di Venezia, Zugriff: 06. 07. 2018.</p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.parnass.at/.../veroneses-frisch-restaurierter-cuccina-zyklus-sonderausstellung-in-Die-vier-Leinwände-wurden-zur-Ausstattung-des-neu-gebauten-Palastes-der-venezianischen-Wollhändlerfamilie-Cuccina-am-Canal-Grande-in-Auftrag-gegeben-–-heute-heißt-er-Palazzo-Papadopoli-und-beherbergt-ein-Luxushotel.-Die-Bilder-zeigen-„Die-Anbetung-der-Könige“,-„Die-Hochzeit-zu-Kana“,-eine-„Kreuztragung“-und-„Die-Madonna-mit-der-Familie-Cuccina“.-1645-wurden-sie-an-Francesco-I.-d’Este,-Herzog-von-Modena,-verkauft.-1746-erwarb-sie-der-sächsische-Kurfürst-und-polnische-König-August-III.-zusammen-mit-96-anderen-Meisterwerken-aus-der-Sammlung.-Zugriff: 06. 07. 2018.</p>
</div>
<div data-bbox=)

IV.1.1. Das Wechselbild Kesslers in der Frauenkirche in Brixen

Dieses Bild,²⁵ das mit *r. 6. 48.* (1648) datiert, aber nicht signiert ist, gehört zu einem vierteiligen Zyklus, der von mehreren Personen gestiftet wurde. Das Blatt „Die Anbetung“ spendete das Brixner Ehepaar Michael Hiltprandt von Reinegg und seine Gattin Anna, der Auftraggeber war das Domkapitel von Brixen. Für das Bild nahm sich Kessler Anleihen von zwei Gemälden, die er durch Drucke kannte. Eines der beiden ist das „Anbetungsbild“ von Hans Rottenhammer (1564–1625), das Kessler durch einen Stich von Lucas Kilian (1579–1637) kannte. Von diesem Gemälde holte er sich die Inspiration für den Engelreigen. Das andere Bild ist das Weihnachtsbild von Veronese, welches der Venezianer für die Kirche San Giuseppe in Castello 1555 malte und 1595 von Ägydius Sadeler gestochen wurde, als er in Venedig weilte.²⁶ Aus diesem Druck übernahm er seitenverkehrt Josef und die Präsentation des Christuskindes durch Maria, die im Gegensatz zum Bild in Aistersheim das Zentrum des Bildes beherrscht. Ihr Gesicht ist attraktiv, vielleicht ist es ein Kryptoporträt einer adeligen Dame, verifizieren lässt sich diese Annahme nicht. Zu ihrer linken Seite sind Hirten in bäuerlicher Kleidung zu erkennen, deren Gaben nicht Gold, Weihrauch und Myrrhe sind, sondern ein Huhn und ein Lamm, das als theologische Implikation das Kreuzesopfer vorwegnimmt. Auf der rechten Seite ist Josef platziert, der sich auf den stehenden Esel stützt, der Ochs liegt zu seinen Füßen. Der Engelreigen, der auf einem Wolkenband über der Krippe schwebt, scheint auf dem Gemälde im Schloss Aistersheim nicht auf. Die Rundbogenarchitektur, welche die irdische von der himmlischen Sphäre trennt, gewährt einen Ausschnitt in die Ferne, auf dem die Verkündigung des Engels an die Hirten erkennbar ist. Das Bild aus der Frauenkirche war ein Altarbild, es hat die Form einer *pala centinata*, die Farbgebung ist noch sehr dem Manierismus verhaftet. Die Farben sind gedämpft, die vom Licht erhellten Farbflächen wirken metallisch. Auch die Art, wie Maria das Jesuskind hält, wirkt künstlich.²⁷ Im Vergleich zur „Anbetung“ vom Schloss Aistersheim kann festgestellt werden, dass die Prachtentfaltung bei den Kleidern noch keine große Rolle spielt, die Adoration der Hirten im Mittelpunkt steht, und dass sich Kessler im Vergleich zur Aistersheimer Anbetung auf wenige Figuren beschränkte.

IV.1.2. Kesslers „Die Anbetung“ in der Pfarrkirche zu Schabs

Das zweite Frühwerk mit dem Motiv „Die Anbetung der Könige“ malte Stephan Kessler für die Pfarrkirche zu Schabs. Es ist durch die Signatur *SK* und die

²⁵ Vgl. Abb. 32 in ANDERGASSEN (zit. Anm. 21), S. 161.

²⁶ ANDERGASSEN (zit. Anm. 21), S. 162.

²⁷ ANDERGASSEN (zit. Anm. 21), S. 162.

Datierung 1648 als ein Werk von Kessler anzuerkennen. Die Vermutung, dass es nicht allein sein Werk ist, beruht auf der Tatsache, dass der Maler zu dieser Zeit in seiner Werkstatt schon Mitarbeiter, die vielleicht manches auf dem Bild vollendeten, beschäftigte. Die für ihn typischen Merkmale, wie die Vorliebe für Brokate und die hohe Stirn der Köpfe sind auf diesem Bild schon deutlich zu erkennen. Für dieses Gemälde bediente sich der Maler eines Druckes, den Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos angefertigt hatte, der es „Adoratio Magorum“ betitelte. Das Schabser Bild ist beinahe eine 1:1 Kopie des von ihm als Vorlage verwendeten Druckes, Kessler veränderte auf seinem Gemälde nur die Form der Kronen. Diese ähneln auf seiner Arbeit auf Grund der orangen Farbe Kürbissen, die sich aber bei genauerer Betrachtung als Turbane entpuppen. Bei Vos sind es Kronen mit Zacken. Kessler fügte zu der Vorlage einen Stern, der genau über der Mutter Gottes steht, und die Glorie, die ihr Haupt umgibt, dazu. Die Vorliebe für das Detail ist gerade im unteren Teil des Bildes durchgehend zu erkennen, seien es die Blumen, das Stoffmuster, die Blätter oder die Würdenkette, welche der kniende König trägt. Im Hintergrund ist eine Stadtmauer zu sehen, welche an die in Jerusalem erinnert, der Himmel ist von dunklen Wolken bedeckt. Das Bild in der Pfarrkirche von Schabs ist noch nordisch geprägt, was sich in der spielzeugartig in die Gebirgslandschaft eingebetteten Stadt auszeichnet. Außer der Anbetung weist es aber sonst keine Gemeinsamkeiten mit dem Bild in Aistersheim auf. Der noch sehr junge Künstler besinnt sich auf das eigentliche Thema, er füllt das Gemälde nicht mit so vielen Figuren, die ikonographisch nichts mit der Anbetung zu tun haben. Von der Farbgebung her ist das Gemälde das düsterste, nur die Protagonisten sind in helles Licht getaucht.²⁸

Auf den drei Anbetungsbildern gibt es Übereinstimmungen, aber auch Differenzen bei manchen Einzelheiten. Auf dem Schabser Bild dominiert im Hintergrund die Landschaft, das Gemälde von Brixen kommt mit einem kleinen Landschaftsausschnitt aus, das Aistersheimer Bild deutet die Landschaft nur rudimentär an. Bei der Bauweise der Krippen gibt es zwischen dem Aistersheimer Gemälde und dem Wechselbild von Brixen eine Ähnlichkeit. Auf beiden Bildern besteht die Krippe aus massiven Brettern, über die bei der vorderen Kante Heu und Blumen hängen, die geradezu akribisch genau gemalt sind. Die Tiere, Ochs und Esel, sind vom Standpunkt des Aussehens her betrachtet vollkommen verschieden. Auf dem Schabser Bild sind sie hinter Maria nur schemenhaft dargestellt, auf dem Wechselbild von Brixen sind die Tiere klar konturiert, in liegender und stehender Position gezeigt. Der Natur am nächsten kommt die Abbildung des Viehs auf dem Bild in Aistersheim. Auf dem Brixner Bild liegen vor der Krippe ein Lamm und der Ochs, auf dem Gemälde in Schabs sind nur der Ochs und der Esel schemenhaft zu

28 ANDERGASSEN (zit. Anm. 21), S. 146/21 und 147 (Bild).

sehen, diese sind auch auf der Aistersheimer Darstellung neben der Krippe angesiedelt. Was die Anzahl der Personen, die nicht unmittelbar an der Anbetung beteiligt sind, betrifft, kann eine Steigerung festgestellt werden. Auf dem Bild in Schabs ist noch der niederländische Einfluss spürbar, die Menschen sind in die Ferne gerückt, Einzelheiten sind nicht so stark ausgeprägt. Das Brixner Bild hingegen präsentiert nur wenige Menschen, die nicht direkt mit der Adoration in Verbindung stehen, an ihrer Stelle malt Kessler mehrere Engel in verschiedenen Posen. Bei den Farbtönen ist eine gewisse Übereinstimmung vorhanden, die größte Farbpalette tritt auf dem Aistersheimer Gemälde zutage. Zieht man ein Resümee über das Gemälde in Aistersheim, kann festgehalten werden: Es ist das Bild, welches dem Betrachter neben der Anbetungsszene noch Verflechtungen mit dem Alten Testament, wie das liegende Säulenfragment in der linken Bildecke, vor Augen führt, wo motivische Anleihen von berühmten Malern erkennbar sind und wo die Vielfigurigkeit und das Narrative am besten zur Geltung kommen.

IV.2. Jesus und die Ehebrecherin

Auch von diesem Gemälde gibt es ein ähnliches Bild im Ansitz Sternbach in Bruneck / Südtirol.²⁹ Im Johannesevangelium 7,53–8,11 wird folgendes über die Begegnung mit der Ehebrecherin berichtet: „Da brachten Schriftgelehrte und Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war. Sie stellten sie in die Mitte und sagten zu ihm: Meister, diese Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt. Mose hat uns im Gesetz vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Nun was sagst du? [...] Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde“³⁰ [Im Bild zeigt nun Jesus auf den Boden, wo zu lesen ist:] *Welcher unter euch on sünd ist, der werfe den erster einen stein auf sie*. Kessler zeigt auf beiden Bildern den Moment, in dem sich Jesus zu den auf den Bodenfliesen geschriebenen Worten beugt, er folgt also in der Bildhandlung ziemlich getreu der biblischen Erzählvorlage und umrahmt die Szenerie auf beiden Abbildungen mit pompöser Architektur. Auf dem Aistersheimer Gemälde ist diese von mächtigen Säulen geprägt, von denen die äußerst rechte wieder ein Zitat von Rubens³¹ ist. Dazu fügt er im Hintergrund auf der linken Bildhälfte noch ein Triumphbogen-ähnliches Bauwerk ein, das er mit Lisenen, Blattkapitellen und anderen Verzierungen aus-

²⁹ RINGLER (zit. Anm. 7) S. 287.

³⁰ Die Bibel, Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung, Freiburg, 2008, S. 1200.

³¹ Auch der Niederländer fügte solche wuchtigen, gedrehten Säulen auf Gemälden ein, wie zum Beispiel auf dem Bild „Königin Tomyris vor dem Haupt des Cyrus“, welches sich im Museum of Fine Arts in Boston befindet. (Quelle: KatNr. 14 Peter Paul Rubens – Schmidt Kunstauktionen Dresden URL: www.schmidt-auktionen.de/12_artikel_details.php?nr=49&mode=a&knr=14, Zugriff: 06.07.2018.)



Abb. 12: Gesamtaufnahme des Bildes „Die Ehebrecherin“



Abb. 13: Detail: Jesus zeigt auf das Bibelzitat

stattet. Das Brunecker Bild weist eine typische Renaissancearchitektur auf, die aber schon mit barocken Elementen geschmückt ist. Auf beiden Darstellungen rückt Kessler die Ehebrecherin, welche er mit gekreuzten Armen, eine demütige Geste, zeigt, aus dem Bildmittelpunkt. Der vor ihr kniende Jesus ist auf beiden Werken in der gleichen Körperhaltung abgebildet, die ihn auf dem rechten Bein kniend und den Oberkörper nach vorne gebeugt, zeigt. Mit seiner rechten Hand zeigt er auf die Worte, welche den auf einer Fliese geschriebenen Bibeltext wiedergeben. Beide Male ist das Antlitz im Halbprofil gemalt, dadurch sind die hohe Stirn, die ausgeprägten Augenbrauen und die tiefliegenden Augen gut zu sehen. Kessler stellt eine Sünderin dar, die durch ihr geneigtes Haupt und den zu Boden gesenkten Blick ihre Reue zeigt. Durch geschickte Lichtführung versteht er es, die Protagonisten in das Rampenlicht zu rücken. Tizians kräftiges Rot und Blau sind in der Kleidung der Ehebrecherin und auch bei Bekleidungsstücken anderer Personen nicht zu übersehen. Bei der Gewandung von Jesus nimmt sich Kessler bei den Farben wieder zurück, sie ist in einem eher kühlen Rot und Blau gemalt. Da von keinem Bild eine Datierung bekannt ist, kann nicht eruiert werden, welches Gemälde Kessler als erstes fabrizierte, beziehungsweise was er von welchem Bild übernahm. Dem Künstler ist es gelungen durch narrative Erzählweise die Handlung dem Betrachter näher zu bringen, Verweise auf das Alte und Neue Testament mit einzubeziehen und seinem Ruf als Maler prachtvoller Kleider gerecht zu werden.

IV.3. Vertreibung der Händler aus dem Tempel

Bei diesem Bild hielt sich Kessler an den Text von Johannes 2,13–22³², die Niederschrift der drei anderen Evangelisten ist nicht ausführlich genug um gemalt zu werden. Diese Szene, die Johannes im Kapitel „Das öffentliche Wirken Jesu“ einfügt, beinhaltet folgenden Wortlaut: [...] *Im Tempel fand er die Verkäufer von Rindern, Schafen, Tauben und die Geldwechsler, die dort saßen. Er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle aus dem Tempel hinaus, dazu die Schafe und Rinder; das Geld der Wechsler schüttete er aus und ihre Tische stieß er um [...]*. Die Tempelreinigung war ein Eklat im damaligen Jerusalem, denn Jesus wollte nicht, dass das Haus seines „Vaters“ zum Kaufhaus degradiert wird. („Macht meines Vaters Haus nicht zum Kaufhaus!“).

Mit der bildlichen Umsetzung dieses Ereignisses setzten sich viele Künstler auseinander, die vor Kessler lebten, aber auch Kollegen, die zur selben Zeit lebten. In der Scrovegni-Kapelle in Padua fertigte Giotto kurz nach 1300 ein Fresko an, das

32 Die Bibel, (zit. Anm. 30), S. 1191.



Abb. 14: Gesamtaufnahme des Bildes „Die Vertreibung der Händler“

dieses Szenario zeigt. Ghiberti Lorenzo fügte im rechten Türflügel der Nordtüre des Baptisteriums in Florenz ein Relief mit dieser Szene ein. Auch der spanische Maler El Greco schuf mehrere Gemälde, die dieses Thema aufgreifen. Aus demselben Zeitraum wie das Bild von Kessler stammt auch das Gemälde des italienischen Malers Antonio Zanchi (1631–1722), das mit 1667 datiert ist. Es befindet sich in Venedig in der Scuola di S. Girolamo in der Sala Tommaseo und trägt den abgeänderten Titel „Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel“.³³ So wie Kessler bietet auch er dem Betrachter eine Darstellung, die von gesteigerter Bewegung gekennzeichnet ist. Zanchi zeigt im Bildvordergrund eine dynamische Komposition, welche durch eine aufsteigende und fallende Diagonale geprägt ist. Er benutzt diese für die Platzierung von Jesus und seinem Pendant, einem fliehenden, muskulösen Händler, der mit dem Rücken zum Betrachter steht. Sowohl auf seinem als auch auf Kesslers Gemälde überwiegt die Dominanz der malerischen Auffassung und farbigen Modulation, die Abkehr vom Manierismus ist auf den Werken nachvollziehbar. Beide Maler eint die Tendenz zu Überschwang

³³ Deutscher Führer in Venedig – Seite 23 – Google Books-Ergebnisseite. Quelle: URL: <https://books.google.at/books?id=FgFYAAAaAAJ>.

und einer kraftvollen Bewegtheit, wobei Zanchi derjenige ist, der diese für den Barock typischen Merkmale besser umsetzen kann als Kessler. Dieser hingegen widmet der Hintergrundarchitektur, die er mit zwei Säulen, die einen Lettner begrenzen, einem kannelierten Pfeiler und einer am rechten Bildrand eingefügten wuchtigen, gedrehten Säule, mit der er wieder Rubens zitiert, ausschmückt, mehr Aufmerksamkeit. Die Fläche zwischen der Säule, die er mit Akanthusblättern, anderen floralen Mustern und einem Putto verziert, und dem Pfeiler nützt er dazu, um auf einem Medaillon eine Inschrift anzubringen, deren Text folgendermaßen lautet: *Jesus machte eine Geißel aus stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus, sampt dem schafften und oxsen und verschütt den Wechslern das gelt, und stieß die tisch umb.* JOANN: 2: CAP:

Auf diese Worte weist der erhobene linke Arm eines mit einem roten Oberteil bekleideten Mannes. Jesus stellen beide Maler so dar, wie es im Evangelium überliefert ist. Zanchi präsentiert Jesus als athletischen Mann mit langem wallendem Haar, bei Kessler ist die ausgeprägte Muskulatur nur bei Jesu Arm, in dem er die Geißel hält, erkennbar. Die Beschreibung in den Evangelien, dass der Sohn Gottes bei dieser Begebenheit zornig und aggressiv war, kommt auf dem Bild von Kessler nicht so gut zum Ausdruck wie in Zanchis Werk. Auf beiden Gemälden hebt sich Marias Sohn durch seine Kleidung von den anderen Beteiligten dieses Szenarios ab. Auf dem Aistersheimer Bild trägt er einen Mantel, der in einem sehr kräftigen Blau gemalt ist, bei Zanchi ist Jesus in ein rotes Gewand gekleidet, das teilweise mit einem blauen Tuch verhüllt ist. In diesem Fall dürfte der Künstler dieses nur dazu verwendet haben, das Rot zu unterbrechen, denn die Art, wie es um den Körper gewickelt ist, ist nicht empirisch.

Die Detailfreude Kesslers zeigt sich wiederum in der Abbildung der Tiere in der linken Bildhälfte. Der Käfig mit dem sehr naturalistisch gemalten Hahn, das Schaf, die flatternde Gans, der Ochs, die Tauben und der Hund sind Zeugen seines Könnens.

Der Betrachter wird visuell mit dem Lärm, den die Tiere verursachen, so konfrontiert, dass man glauben könnte, die verschiedenen Laute der aufgeschreckten



Abb. 15: Detail: Bibelzitat



Abb. 16: Detail: Hund, Ochs, Schaf, Gans und der Hahn im Käfig



Abb. 17: Detail: auffliegende Tauben

Tiere wirklich zu hören. Auf Zanchis Gemälde sind die in der Bibel genannten Tiere und deren Besitzer vor einem in Grisailletechnik gemalten Hintergrund zu sehen, wodurch der Gegensatz von Licht und Schatten betont ist. Beide Künstler binden bei den vielen Figuren Männer mit nacktem, muskulösem Oberkörper ein, die sie plastisch modellieren. Die naturalistische Darstellung der Körper gelingt Zanchi besser als Kessler, auch mit Licht und Schatten geht er professioneller um. Auf dem Bild in Aistersheim sind noch mehr Figuren zu sehen als auf dem Bild des italienischen Barockmalers. Bemerkenswert auf dem Bild in Aistersheim ist die Einfügung einer Gruppe von drei Frauen, die, im Gegensatz zu den anderen Darstellern, keine flüchtende Haltung einnimmt, sondern eher einen Fixpunkt bildet, bei dem die Menschen, die das Weite suchen, vorbeihasten. Beiden Künstlern ist es gelungen eine spannungsvoll-rhythmisierte Komposition zu schaffen, die diesen Vorfall, der einen Tag, nachdem Jesus in Jerusalem auf dem Esel eingestiegen war, stattfand, dem Betrachter näher zu bringen.



Abb. 18: Gesamtaufnahme des Bildes „Die kaiserliche Steuer“ (IMG_8669.tif)

IV.4. Die Frage nach der kaiserlichen Steuer

Das Thema des Bildes ist durch die Inschrift auf einer Säule im Hintergrund fixiert: *VISVS – Bringt mir her den pfennig, das ich in seche, wes ist das Bild und überschrift. – Des Keisers. – So gebt dem Keiser was des Keisers ist: und Gott was Gottes ist* (MAR: XII CAP). Die Evangelisten Markus (12,13–17), Lukas (20,20–26) und Matthäus (22,25–22) halten diese Auseinandersetzung Jesu mit Juden, die sich in den letzten Tagen seines Aufenthaltes in der Stadt Jerusalem abspielte, fest. Vom Aufbau her ist das Bild so angelegt, dass es von zwei Menschengruppen dominiert wird. Auf der linken Seite haben sich vier Männer gruppiert, die von keinem der Evangelisten erwähnt werden. Ihr Gesichtsausdruck zeigt Erstaunen, Verwunderung und Nachdenklichkeit. Die mit Jesus diskutierenden Gelehrten und Hohepriester, von denen einer dem Sohn Gottes die Münze zeigt, mit der sie ihn überlisten wollten, sind in der Bildmitte platziert. Kessler übernimmt bei dieser Bibelszene sowohl von Veronese motivische Elemente wie den Hund mit dem roten Halsband und den Mohren, beide Geschöpfe sind beliebte Attribute des venezianischen Malers, als auch Elemente von Rubens. Dass Kessler den Mohren mit Federkopfschmuck präsentiert, hängt möglicherweise damit zusammen,



Abb. 19: Detail: Bibelzitat



Abb. 20: Detail mit der Kaiser-Münze

dass er von der Entdeckung Amerikas und seinen Ureinwohnern wusste. Wie in einer Serie taucht auch die an Rubens erinnernde gedrehte Säule, die auf einem quaderförmigen Stein mit Porphyrmedaillons steht, mit der roten Draperie auf, deren Rot sich in manchen Bekleidungsstücken, ausgenommen im Umhang von Jesus, wiederholt. Dieses Rot ist nicht warm, sondern eher kühl, was auch auf das Verhalten von Jesus schließen kann, der nicht so aufgebracht ist wie die Männer, die beabsichtigten, ihm eine Falle zu stellen. Schwächen und Stärken des Künstlers treten auf diesem Bild besonders deutlich hervor. Zu sehen sind die Probleme mit der Perspektive, der Empirik und den richtigen Proportionen. Der Rücken des Hundes scheint in die Länge gezogen zu sein, auch bei einigen Figuren sind Mängel sichtbar. So differiert bei Jesus die Größe der Hände. Auch die Darstellung der nach vorne gerichteten Füße beim Mohren und des sichtbaren Fußes von Jesus weist Fehler auf. Perspektivische Ungenauigkeiten zeigen sich beim kannelierten Pfeiler mit der Moses-Statue, Kessler dreht die nach rückwärts verlaufende Seite zu weit nach vorne, damit die Skulptur gut zu sehen ist. Hier nimmt er sich die künstlerische Freiheit etwas nicht empirisch darzustellen, weil mit der Statue, die Moses mit der Gesetzestafel zeigt, die Verbindung zum Alten Testament hergestellt wird. Auch der Verlauf der Bodenfliesen ist nicht korrekt, die Fliesen im

Nebenraum weisen in eine falsche Richtung. Seine spezifischen Merkmale wie der hervortretende Daumenballen bei der nach oben gedrehten Hand des Mannes, der die Münze hält, aber auch bei der nach unten zeigenden Hand von Jesus, die hohe Stirn und die Ausschmückung der Kleider mit Brokatmuster, sind evident. Der Maler stattete auf diesem Bild den Mohren und den greisen Mann vis a vis von Jesus mit solcher Garderobe aus, dessen Umhang Kessler vielleicht in Anlehnung an den König auf der schon erwähnten „Anbetung“ von Rubens in einem kräftigen Rot malte. Das Bild ist einfach konzipiert, es zeigt keine dynamische Komposition mit Diagonalen, sondern einen Bildaufbau, der einer Theaterbühne ähnelt. Die für die Barockzeit typische Scheinarchitektur wendet Kessler nicht an, ebenso wenig die Betonung des Gegensatzes von Licht und Schatten, das Bild ist gleichmäßig ausgeleuchtet. Der Künstler stellt die zwei Protagonisten nicht direkt ins Zentrum des Bildes, sondern positioniert sie links und rechts von den Pharisäern, der Mohr mit dem Hund zwischen ihnen bildet die Distanz.

Laut Bibel trugen sich die Begegnung „Jesus mit der Ehebrecherin“, „Die Frage nach der kaiserlichen Steuer“ und die „Tempelreinigung“ zu, nachdem Marias Sohn mit Begeisterung in Jerusalem empfangen worden war und noch bevor er sich mit Petrus, Johannes und Jakobus dem Älteren auf den Ölberg zurückzog.

IV.5. Gastmahl im Haus des Simeon

Das zum Bilderzyklus in Aistersheim gehörende Bild, welches dieses Thema aufgreift, ist nicht das einzige dieses Genres, das in der Werkstatt von Kessler angefertigt wurde. Das „Neue Schloss“ in Westheim (Stadt Neusäß, Kreis Augsburg) beherbergt auch ein Gemälde, welches das gleiche Sujet darstellt. Das Bild, welches zuerst Sibylla Küsel zugewiesen wurde, konnte aber im Vergleich mit anderen Gemälden als eine Arbeit von Stephan Kessler identifiziert werden, die er mit Hilfe von Angestellten seiner Werkstätte schuf.³⁴ Wie fast bei jedem seiner Werke griff Kessler auch bei diesem Gemälde auf eine Vorlage zurück, in diesem Fall auf das „Gastmahl beim Pharisäer Simon“ von Paolo Veronese (Musée de Château, Versailles, 1570–1572).³⁵ Kessler übernimmt den mittleren Abschnitt

34 Peter STOLL, Zwei biblische Gastmähler und eine Arche Noah. In: Der Südtiroler Barockmaler Stephan Kessler in Schwaben, Abstrakt, Mai, 2012. URL: https://www.researchgate.net/.../278383065_Der_Sudtiroler_Barockmaler_Stephan_Kess... Zugriff: 15. 05. 2018. Karl KOSEL glaubte 1988 in den Bildern die Hand der Johanna Sibylla Küsel zu erkennen, die einer namhaften Augsburger Kupferstecherfamilie angehörte. Stil und Bildanlagen sprechen aber eher dafür, von den Initialen „SK“ auf Stephan Kessler zu schließen.

35 Quelle: Italien: Dieses Gemälde ist einfach nur riesig – WELT, URL: [https://www.welt.de > Sonderthemen > Made in Italy „Das Gastmahl im Hause des Levi“ \(Ausschnitt\) gehört mit rund 13 Metern Breite zu den größten Leinwänden der Welt. Wegen der Darstellung von zwei Deutschen \(rechts mit den Hellebarden\) gab es Ärger mit der Inquisition.](https://www.welt.de > Sonderthemen > Made in Italy „Das Gastmahl im Hause des Levi“ (Ausschnitt) gehört mit rund 13 Metern Breite zu den größten Leinwänden der Welt. Wegen der Darstellung von zwei Deutschen (rechts mit den Hellebarden) gab es Ärger mit der Inquisition.)



Abb. 21: Gesamtaufnahme des Bildes „Gastmahl im Haus des Simeon“

des Bildes und konzentriert die Figurengruppe Jesus, Maria Magdalena und den Gastgeber im Zentrum der Bildfläche, womit er dem Betrachter deren Bedeutung zu verstehen gibt. Die Personen, welche die Protagonisten umgeben, zeigen keine klaren Konturen und sind teilweise Wiederholungen aus anderen Gemälden. Das Westheimer Bild rezipiert den Venezianer auch bei der Anordnung der Tische, beim Mohr und dem Ausblick auf die im Hintergrund sichtbare Stadt. Bei dieser Arbeit ist der Fokus nicht so sehr auf das Gastmahl gerichtet, sondern vielmehr auf die Begegnung Jesus mit Maria Magdalena.³⁶

Weitere Gemälde, die sich mit dem Sujet „Gastmahl“ auseinandersetzen, sind die Bilder im Refektorium des Klosters Neustift/Vahrn und im Benediktinerinnenkloster Nonnberg in Salzburg. Das Neustifter Bild, mit dem Kesslers Frühwerke abgeschlossen sind, zählt wegen der überdimensionalen Größe (235,5 × 1020 cm) wohl zu seinen berühmtesten Werken. Geschickt teilt er auf

³⁶ Quelle: OPUS 4 | Der Südtiroler Barockmaler Stephan Kessler in Schwaben ..., URL: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/.../1890>
Das sog. „Neue Schloss“ in Westheim (Stadt Neusäß, Kreis Augsburg) beherbergt zwei zusammengehörige Bilder mit biblischen Gastmählern (Gastmahl im Haus des Pharisäers Simon; Christus im Haus der Schwestern Martha und Maria), die mit der Jahreszahl 1669 und den Initialen SK versehen sind.

dem Gemälde, so wie Veronese, die Tafel auf zwei Teile auf. Dadurch kann er die Szene, wie Maria Magdalena Jesus einen Fuß küsst, beziehungsweise diesen mit ihrem Haar trocknet, ins Zentrum rücken. Der Hund, der Mohr und der Papagei sind motivische Anleihen aus Veroneses Gemälde „Gastmahl im Haus des Levi“, das der Venezianer, nachdem er vor ein Inquisitionsgericht geladen worden war, umbenennen musste, weil er nicht gewillt war, die beanstandeten Figuren zu entfernen. Das Gesicht der Sünderin zeigt Kessler im Halbprofil, ihr offenes Haar verrät, dass sie der Eitelkeit und dem Leben als Sünderin abgeschworen hatte. Der Rest der Leinwand ist mit einem vielfigurigen Ensemble aus männlichen Gästen und Bediensteten ausgefüllt. Kunsthistoriker vermuten, dass der Mann mit dem Bierhumpen am äußerst rechten Bildrand ein Selbstporträt³⁷ von Stephan Kessler ist. Eine andere Annahme, dass der Künstler auf diesem Bild Kryptoporträts anfertigte, kann nicht bestätigt werden, weil sich die meisten Kopftypen auf Stichvorlagen zurückführen lassen.³⁸ Dieses Gemälde ist ein Zeugnis für Kesslers Fabulierlust, der er auf diesem Bild wegen des vielen ihm zur Verfügung stehenden Platzes freien Lauf lässt. Seine Detailfreudigkeit zeigt die unterschiedlichsten Speisen, wertvolles Geschirr, Krüge und Kannen, aber auch Säulen in verschiedenster Ausführung. Um die Balance im Gemälde zu halten stellt er vor jeden Tisch einen Stuhl, von denen derjenige, auf dem Simeon Platz genommen hat, das Wappen des seinerzeit amtierenden Propstes Hauser von Weißenstein (1621–1665), die Initialen *S. K.* und die Jahreszahl 1660³⁹ aufweist.

Ein weiteres wenig bekanntes Gastmahlbild befindet sich im Refektorium des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg in Salzburg, auf das Brandhuber in seinem Buch „Gymnasium mortis“ verweist.⁴⁰ Die Provenienz dieses Bildes ist nicht geklärt, so dass bei der Erforschung, wer die Auftraggeber waren, wie das Gemälde nach Salzburg gekommen ist und warum gerade Stephan Kessler den Auftrag erhielt, verschiedene Thesen angeführt werden können. Gesichert ist, dass Benediktinerinnen aus dem Salzburger Nonnbergkloster 1687 nach Säben geschickt wurden, wo der Hofmaler Stephan Kessler 1658 in der Liebfrauenkirche Kuppelfresken anfertigte. Aus dieser Tatsache kann die erste These zu den Auftraggebern abgeleitet werden: Die Nonnen könnten Bekanntschaft mit dem Brixner Maler gemacht haben und ihm dann den Auftrag zu diesem Werk erteilt haben. Eine andere Möglichkeit zur Auftragsvergabe wäre gewesen, dass das Gemälde eine Bestellung des damaligen Pfarrers von Klausen, Mathias Jenner, der

37 Bis zum heutigen Tag wurde noch kein signiertes Porträt von Kessler entdeckt.

38 Leo ANDERGASSEN, *Gastmahl im Haus des Simeon*. In: Stephan Kessler, *Ein Tiroler Maler der Rubenszeit, 1622–1700* [Katalog zur Sonderausstellung 1. Juni–31. Oktober 2005], Brixen 2005, S. 230.

39 Die Jahreszahl wurde erst bei der letzten Restaurierung des Bildes 1961 entdeckt [Mitteilung eines Paters des Stiftes Neustift/Vahrn, September 2014].

40 Christoph BRANDHUBER, *Der Passionszyklus*. In: *Gymnasium mortis*, Salzburg 2014, S. 82.

seit 1681 den Wiederaufbau des verfallenen Klosters Säben durchgeführt hatte, war. Die dritte Eventualität ist, dass die Klosterschwestern in Salzburg Stephan Kessler den Auftrag zu diesem Gemälde gaben, als sie vom Passionszyklus im Sacellum⁴¹ erfuhren. Welche dieser Vermutungen zutrifft oder ob keine verifizierbar ist, kann auf Grund fehlender Unterlagen nicht festgelegt werden, der Bezug Stephan Kesslers zu Salzburg ist bisher noch unerforscht.

Beim Vergleich des Gemäldes aus dem Stift am Nonnberg mit den anderen Werken zeigt sich, dass sich Kessler wenig Mühe gab, neue Ideen einzubringen. Viele Figuren sind beinahe ident mit seinen anderen Gastmahlbildern, wie der alte Mann mit dem weißen Bart und der roten Bekleidung ganz rechts außen, der beinahe eine Kopie aus dem Aistersheimer Bild „Die Frage nach der kaiserlichen Steuer“ ist. Auch die beiden Dienerinnen, welche vor den zwei Säulen auf der rechten Bildhälfte positioniert sind, findet man auf dem „Gastmahlbild“ in Aistersheim wieder, ebenso die Frau, welche mit erhobenen Armen ein Tablett mit Geflügel befördert. Die in der Mitte des Bildes gezeigte Figurengruppe „Jesus und Maria Magdalena“ ist bis auf ganz kleine Differenzen eine „Kopie“ aus dem Bild „Gastmahl im Haus des Simeon“ von Neustift. Auf dem Salzburger Gemälde ist, so wie auf dem Neustifter Bild, die Salbung der Füße in der Bildmitte dargestellt. Der Mohr ist ebenfalls unter der Dienerschaft, Judas, erkennbar am gelben Verräter-Mantel, und der Mann, dem sich Jesus zuwendet, sind Imitationen vom Neustifter Gemälde. Die Kulisse auf diesem Bild ist eine Loggia, deren Plafond auf jeder Seite von fünf symmetrisch angeordneten Säulen getragen wird. Diese doppelreihige Kolonnade verleiht dem Bild einen majestätischen Eindruck. Die „Neuheit“ gegenüber den anderen Gastmahlbildern ist der ovale Abschluss des Plafonds, den er möglicherweise von Veroneses Gastmahlbild, das sich im Museum des Schlosses Versailles befindet, übernimmt. Wie bei anderen Gemälden schlichen sich auch hier sowohl Fehler bei der Perspektive als auch bei menschlichen Haltungen ein. Bei einem Säulenpaar auf der rechten Bildhälfte fällt auf, dass ihre Ansicht nicht stimmt, Kessler „vergaß“ das Kapitell in die korrekte Richtung zu drehen. Perspektivisch unrichtig ist auch das Pflaster des Platzes dargestellt, weil es sich auf der rechten Seite nach unten wölbt. Auf dem Gemälde ist keine Signatur vorhanden, auch die Datierung fehlt. Ähnlichkeiten mit dem Bild in Neustift lassen die Vermutung zu, dass dieses Werk erst nach 1660 entstand. Die genannten „Gastmahlbilder“ weisen ein kompliziertes Beziehungsgeflecht auf, das sich in

41 Das Sacellum ist eine Kapelle in der Salzburger Altstadt, die im Jahr 1618 für die Universität gebaut wurde. Sie ist eine der ältesten Strukturen am Campus der Alten Universität und wurde noch vor deren Gründung fertig gestellt. Quelle: URL: www.visit-salzburg.net > deutsch > sehenswürdigkeiten > auf den 2. Blick, Zugriff: 15. 05. 2018.

Details, die sich auf den Bildern wiederholen, erkennen lässt. Die Rezeptionen von Rubens und Veronese sind unübersehbar.

Das Aistersheimer Gemälde zeigt nicht sehr viele Übereinstimmungen mit den genannten Bildern. Das Bemerkenswerteste auf dem Bild ist, dass Kessler nicht Jesus und Maria Magdalena in das Zentrum des Gemäldes positioniert, sondern Judas, erkennbar an seinem roten Haar und dem gelben Mantel. Da aber die Blicke aller Gäste auf Jesus gerichtet sind, wird dem Betrachter klar vor Augen geführt, dass er die Schlüsselfigur ist. Zwei weitere Personen, der Gastgeber und ein mit einem herrlichen Brokatmantel bekleideter Mann, bilden das Pendant zu Jesus und Maria Magdalena. Durch die Anordnung dieser fünf Gestalten im Bildvordergrund zeigt Kessler, dass sie die Hauptakteure sind. Die übrigen Gäste, welche nur, verglichen mit den beiden anderen Gastmahlbildern, an einem Tisch versammelt sind, malte er teilweise nur schemenhaft, ebenso die Dienerinnen, welche Speisen herbeischaffen. Auch dieses Gemälde ist vom Eklektizismus geprägt, Kessler rezipiert sowohl Veronese als auch Rubens. Vom Venezianer übernimmt er wieder den Hund, der einen abgenagten Knochen in der rechten vorderen Pfote hält, Rubens lebt in den zwei mit Putten und Akanthusblättern verzierten wuchtigen Säulen weiter. Das kräftige Rot, in dem er den Vorhang und einige Kleidungsstücke malte, erinnert an das berühmte Rot von Tizian,⁴² dessen Werk sich durch intensive Farbigkeit auszeichnet. Durch die über die rechte obere Bildhälfte gemalte Draperie und den Ausblick von der Loggia entsteht bei diesem Bild wieder der Eindruck, dass es sich um eine Theaterbühne handelt, auf der ein Festmahl dargestellt wird. Auch der soziale Aspekt kommt zum Tragen: In der linken Bildhälfte liegen auf dem Geschirr nur Gemüse und Fisch zum Verzehr, während die Teller auf der Seite, wo Jesus seinen Platz eingenommen hat, mit Geflügel, Meeresfrüchten und anderen Köstlichkeiten gefüllt sind. Auf keinem der anderen Bilder stechen die fehlerhaften Proportionen bei den Gliedmaßen so ins Auge wie auf diesem Gemälde. Deutlich erkennbar ist das beim rechten Fuß von Judas, der sehr klobig wirkt, weil die Verkürzung nicht empirisch ist, der gleiche Fehler ist auch beim rechten Fuß von Jesus nicht von der Hand zu weisen. Kessler hat auch bei dieser Arbeit wenig selbstständiges Gedankengut eingebracht, sondern setzte es vielmehr aus Rezeptionen von Rubens und Veronese zusammen, die er mit sich wiederholenden Figuren ergänzt.

⁴² WOLFSGRUBER, (zit. Anm 4), S. 4f. In der turbulenten Zeit des ausgehenden Dreißigjährigen Krieges wäre eine Wanderroute donauabwärts bis Wien – vielleicht mit einem Abstecher ins Venezianische – am ehesten denkbar und auch mit seiner späteren Stilentwicklung konform.



Abb. 22: Gesamtansicht des Bildes „Die Kreuzigung“

IV.6. Die Kreuzigung

IV.6.1. Die Kreuzigung im Kontext mit dem Gemälde „Kreuzigung mit Lanzenstich“ von Rubens

Bei diesem Gemälde, welches das letzte in der Hängung ist, orientierte sich Kessler an dem Gemälde „Kreuzigung mit Lanzenstich“ von Rubens, welches sich im Koninklijk Museum in Antwerpen befindet (Öl auf Holz, 429 × 311 cm, 1620).⁴³ Bei der Darstellung hält er sich im Großen und Ganzen an den Bibeltext, der bei den vier Evangelisten nahezu gleich geschrieben steht (Mt 27, 31b–44; Mk 15, 20b–32; Lk 23, 26–43; Joh 19, 16b–30). „Es war die dritte Stunde, als sie ihn kreuzigten“. Und eine Aufschrift auf einer Tafel gab seine Schuld an: *Der König der Juden*. Auf diesen Satz verweist der Titulus auf dem Kreuz von Jesus, der in den Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein verfasst ist.

⁴³ Quelle: Kreuzigung Christi mit Lanzenstich | Peter Paul Rubens | Bildindex der URL: <https://www.bildindex.de/document/obj20050109>.

Kessler, der im Gegensatz zu Rubens die Kreuzigung auf einem Querformat malte, fügte zu den Gekreuzigten auch Maria Magdalena, mehrere berittene Soldaten, einen Mohren, zwei Hunde, ein Feldzeichen mit Fahne mit der Aufschrift *SPQR* [senatus populusque Romanus – Senat und Volk von Rom], eine zweite Fahne mit dem Wappen von Tirol, die von einem berittenen Soldaten geschwenkt wird, und eine Standarte (Feldzeichen mit Fahne) bei. War es im Sinne des Auftraggebers eine Landes-Fahne im Bild einzufügen, eine spontane Idee oder will Kessler zeigen, dass er ein Patriot ist? Außerdem ist das Gemälde auch wieder ein Beweis dafür, dass der Brixner Maler Zeit seines Lebens Probleme mit der empirischen Darstellung der Perspektive hatte. Rubens und Kesslers Gemälde eint sowohl der Lanzenstich, der Titulus auf dem Kreuz Christi, die vertikale Betonung des Bildes durch das in der Bildmitte platzierte Kreuz des gemarterten Jesus und der dunkle Himmel, der sich aber auf der linken Seite wieder aufzuhellen beginnt.

Der Brixner Maler lässt auf dem Gemälde zu Aistersheim in einem Wolkenfenster zwei Sonnen in verschiedenen Rottönen hervorblicken, auf dem Gemälde von Rubens ist keine Sonne zu sehen. Der Soldat mit der Lanze sitzt, nicht so wie auf dem Bild von Rubens, auf einem Pferd, das von hinten zu sehen ist, sondern das parallel zum Bildvordergrund steht. Die Haltung der Lanze ist verglichen mit der Darstellung des Niederländers nicht empirisch, Kessler legt dem Soldaten die Stichwaffe so ungeschickt in die Hand, dass es ihm kaum möglich war, zuzustechen und damit zu überprüfen, ob der Gekreuzigte noch lebt oder schon verstorben ist. Kontrastierend hingegen ist auch die Position von Maria und Johannes auf dem Aistersheimer Gemälde wie auf dem Bild von Rubens. Kessler stellt das Paar unter das Kreuz des linken Schächers, Rubens auf die gegenüberliegende Seite unter den Mörder, der sich noch am Kreuz aufbäumt. Der Brixner Maler unterscheidet auch beim Inkarnat der Gekreuzigten, indem er die Hautfarbe von Jesus und dem linken Schächer bleicher als die des rechten Schächers wiedergibt. Entweder war das seine Absicht, falls er das Bild ohne Mitwirken von Gehilfen seiner Werkstatt malte, oder einer seiner Mitarbeiter vollendete den rechten Teil des Gemäldes und traf den Farbton nicht mehr. Diese Vermutung rührt daher, weil sich dieser Part des Bildes auch farblich von der anderen Bildfläche unterscheidet.



Abb. 23: Detail: Titulus.

Sowohl Rubens als auch Kessler zeigen die unterschiedlichen Arten der Kreuzigung. Bei den Schächern sind die Füße, nicht aber die Arme ans Kreuz genagelt. Bei Jesus sind beide Extremitäten ans Kreuz genagelt, so dass seine Arme mit dem Querbalken des Kreuzes ein Dreieck bilden. Bei den Lendentüchern, die der Bedeckung des Geschlechtsteils der Gekreuzigten dienen, differieren die Künstler deren Farbe. Die der Schächer zeigen auf Kesslers Bild die Farben Rot und Blau, Jesu Lenden umhüllt er mit einem in Weiß gehaltenen Tuch, das aber keine Spuren von herabfließendem Blut aufweist. Rubens bedeckt den Unterleib von Jesus und dem linken Schächer mit weißen Lendentüchern, dem Mann an der rechten Seite von Jesus umhüllt er den unteren Teil des Bauches mit einem dunkeln Tuch. Die Art, wie Kessler die Lendentücher von Jesus und dem linken Schächer bindet, erinnert an die Malweise der Donauschule (siehe Lucas Cranach der Ältere, „Kreuzigung Christi“, 1503),⁴⁴ bei Rubens ist von dieser Suggestion nichts zu sehen.

Zusammenfassend kann über das Bild von Kessler Folgendes festgestellt werden: Der Maler hat trotz Anleihen von Rubens und aus der Zeit der Donauschule ein Bild, das farblich und kompositorisch gut gelungen ist, geschaffen. Bei den menschlichen Proportionen und teilweise auch bei der Ausführung von Gesichtern hatte der Maler Schwierigkeiten, die er geschickt durch unscharfe Konturen überspielte.

IV.6.2. Das Aistersheimer Bild „Kreuzigung mit Lanzenstich“ im Vergleich zur Neustifter „Kreuzigung Christi“

Bei der Gegenüberstellung der beiden Gemälde können Unterschiede bei der Auffassung des Themas, aber auch Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Das Gemälde von Neustift mahnt den Betrachter eher zum Innehalten, das von Aistersheim erinnert besonders auf der linken Bildhälfte an die Darstellung einer Schlacht. Das liegt wohl daran, dass die Kundschaft aus verschiedenen Kreisen stammte. Der Auftraggeber der „Kreuzigung“ im Chorherrenstift war der ehemalige Propst Markus Hauser, ein Mann aus dem klerikalen Kreis, der des Gemäldes „Kreuzigung mit Lanzenstich“ im Schloss Aistersheim stammte vermutlich aus einem adeligen Geschlecht.

Die Neustifter „Kreuzigung Christi“ hing ursprünglich im alten Refektorium des Klosters, wo auch Kesslers „Gastmahlbild“ an der Längswand positioniert war. Heute befindet sich das Gemälde im Mönchschor der Klosterkirche, geschmückt mit einem Stuckrahmen. Das Bild hat eine Größe von 304 × 411 Zentimeter und ist mit 1660 datiert. Auf dieser Kreuzigungsdarstellung bildet ein tief liegender

⁴⁴ Quelle: Cranach d. Ä., Lucas: Kreuzigung Christi – Zeno.org. URL: www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+Ä.,+Lucas%3A+Kreuzigung+Christi,1503,138x99cm,ÖlaufHolz,München,AltePinakothek. Zugriff: 06. 07. 2018.



Abb. 24: Gesamtaufnahme der „Neustifter Kreuzigung“

Horizont mit einer in die Ferne gerückten Landschaft den Hintergrund. Düstere Farbtöne beherrschen das Bild, Braun- und Grautöne sind es, die nur von wenigen roten Farbflecken und einer blauen Farbfläche unterbrochen werden. Bei der Neustifter „Kreuzigung“ verwendete Kessler Zitate vom „Kreuzigungsbild“ des Christoph Schwarz, das Ägydius Sadeler 1590 seitenverkehrt nachgestochen hatte. Von diesem Druck übernahm Kessler die Frauengruppe am rechten Bildrand, er fügte sie seitenverkehrt ein und stellte zu der Figurengruppe noch Johannes hinzu. Die Körperhaltung von Jesus' Mutter drückt ihr unendliches Leid aus, es scheint, als ob sie einer Ohnmacht nahe ist. Im Unterschied zum Kreuzigungsbild in Aistersheim weist Marias Gesicht feinere Züge auf und auch das Haar wirkt gepflegter. Ihre Kleidung erscheint voluminös, Falten, die in verschiedene Richtungen verlaufen, verstärken diesen Eindruck. Die rechte Bildhälfte ist von der Komposition beinahe ident mit der vom Schloss Aistersheim, mit Ausnahme der Ansicht des Kreuzes. Auf der Neustifter „Kreuzigung Christi“ ist das Kreuz des rechten Schächer in der Frontalansicht zu sehen, auf dem Bild im Schloss Aistersheim wagt es Kessler, den Querbalken des Kreuzes in einer nach rückwärts verlaufenden Linie zu zeigen, so dass der sich aufbäumende Räuber in der Seitensicht zu sehen ist. Auf beiden Gemälden sind sowohl der linke als auch der rechte Schächer an den Armen mit Seilen am Kreuz befestigt, durch Jesu Hände

sind Nägel getrieben. Von den Farben her ist auf dem Neustifter Bild der Einfluss des Manierismus unleugbar, während das Gemälde im Schloss Aistersheim deutliche Hell-Dunkel-Kontraste und kräftige Farben aufweist. Die Hunde dürften wieder eine Rezeption von Veronese sein. Das Halsband des Hundes auf dem Neustifter Gemälde zeigt das Wappen des Propstes Markus Hauser, der dieses Amt im Chorherrenstift Neustift / Vahrn von 1621–1665 ausübte. Seine Signatur hinterließ Kessler auf diesem Bild auf dem Leibriemen des Schimmels.⁴⁵

Als Resümee aus dem Vergleich der beiden Bilder kann festgehalten werden, dass es Kessler verstand sich seinen Auftraggebern anzupassen, aber auch sein starker Hang zum Eklektizismus ist deutlich zu erkennen. Da auf dem Kreuzigungsbild im Schloss Aistersheim bis jetzt keine Jahreszahl, die das Datum der Entstehung preisgibt, gefunden wurde, kann auf Grund der Malweise nur die Vermutung ausgesprochen werden, dass es erst nach dem Gemälde in Neustift entstanden ist.

Abbildungsnachweis:

Friederike Aspernik: 2, 24

Walter Aspernik: 1

OÖ. Landesmuseum, Alexandra Bruckböck: 3–23

45 Leo WEBER, Werke der Malerfamilie Kessler aus Brixen im Kloster Benediktbeuern. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, Heft 14, 1984, S. 68.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines](#)

Jahr/Year: 2018

Band/Volume: [163](#)

Autor(en)/Author(s): Aspernig Friederike

Artikel/Article: [Der Bilderzyklus des Brixner Barockmalers Stephan Kessler im Schloss Aistersheim 139-172](#)