

# Melchior Hefeles Hochaltar der Wallfahrtskirche Sonntagberg und sein theologisches Programm

P. Benedikt Wagner OSB

## Der Altar und seine Baugeschichte

### Der Architekt

Nie haben Künstler aus Tirol die Kirchen- und Klosterkultur Niederösterreichs so entscheidend und nachhaltig geprägt wie im Hoch- und Spätbarock. Dankbar gedenken heuer, 300 Jahre nach seiner Geburt in Welsberg im Pustertal, die meisten niederösterreichischen Stifte des großen Freskenmalers und Schöpfers hervorragender Ölbilder Paul Troger. Eben erschien ein großformatiger Band über Trogers Werk in der Stiftskirche Altenburg.<sup>1</sup> Die räumlichen Voraussetzungen dafür schufen Jakob Prandtauer und sein Verwandter und Nachfolger Joseph Munggenast, die beide aus dem Bezirk Landeck stammten. Aus diesem stammte aber auch Melchior Hefeles,<sup>2</sup> der etwa eine Generation später in den Osten Österreichs zog, um dort sein Glück als Architekt<sup>3</sup> zu suchen.

Er wurde am 11. Jänner 1716 in Kaltenbrunn als Sohn eines Bauern und Maurers geboren, war mit etwa zwanzig Jahren als Planzeichner in Würzburg tätig und ließ sich spätestens 1742 in Wien nieder. 1750 bis 1769 ist seine Tätigkeit für die Innenausstattung der Wallfahrtskirche Sonntagberg im Bezirk Amstetten nachweisbar, zunächst 1750 bis 1757 für den Hochaltar, dann 1756/57 für die Kanzel und schließlich 1766 bis 1769 für den Marienaltar im nördlichen Querschiff. Der Sonntagberger Hochaltar ist sein erstes Hauptwerk.

Etwa 1764 bis 1770 leitete Hefeles den Umbau der Fürstbischöflichen Residenz in Passau. Dann verlegte er sein Hauptarbeitsfeld in das damalige Ungarn: 1770 begann er mit der Umgestaltung der Domkirche in Győr (Raab), 1777 bis 1781 erbaute er die Residenz des Primas von Ungarn in Preßburg, das heutige Rathaus der Stadt, 1777 bis 1783 das Bischofspalais in Szombathely (Steinamanger), 1791 begann er dort den Bau des Domes, sein bedeutendstes Werk, dessen Vollendung er nicht mehr erlebte. An diesen Hauptwerken, zu denen noch eine Reihe weniger bedeutender Leistungen kommt,<sup>4</sup> zeigt sich, wie Melchior Hefeles, der schon in seinen frühen Wer-

<sup>1</sup> Berta Reichenauer / Andrea Sulzgruber, Paul Troger in der Stiftskirche Altenburg, Altenburg 1997; dazu noch Albert Groß/Margareta Lux, Paul Troger - Der Maler des Himmels, Ausstellungskatalog, Altenburg 1998.

<sup>2</sup> Hefeles ist die in der Literatur übliche Schreibung seines Namens. Er selbst war in dieser Hinsicht sehr unkonsequent und unterschrieb sich z. B. am 5. Juni 1751 als Häfele, am 20. August 1751 mit Haefeles, am 7. April 1753 mit Hefeles, am 14. Dezember 1756 mit Hofeles und am 20. Mai 1757 mit Höfeles, aber am 3. Oktober 1758 wieder mit Häfeles. (Diese Dokumente finden sich alle im Karton 46B des Stiftsarchives Seitenstetten, ebenso die Unterlagen für die folgenden Ausführungen über Hefeles und Sonntagberg, wenn nichts anderes angegeben wird.)

<sup>3</sup> Während sich Jakob Prandtauer und Joseph Munggenast bescheiden als Maurermeister bezeichneten, von anderen aber gewöhnlich Baumeister genannt wurden, gab Hefeles schon am 5. Juni 1751 Architector und am 20. August 1751 Architect als seinen Beruf an. Im Vertrag für den Hochaltar von Sonntagberg vom 14. April 1751 wird von ihm als dem „Edl Kunstreichen Herrn Melchior Höfeles Vornehmen Architectisten in Wien“ gesprochen.

<sup>4</sup> Mehr darüber bei Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 239f., Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 16. Bd., S. 236f. (Nachdruck), mit Angabe der älteren Literatur, vor allem aber im Katalog der Gedächtnisausstellung „Melchior Hefeles (1716-1794)“, die in Szombathely (Steinamanger) vom 30. August bis 27. November 1994 zu sehen war. (Der Katalog enthält alle Beiträge in ungarischer und deutscher Sprache.)



Wallfahrtskirche Sonntagberg, Blick durch Langhaus und Kuppelraum zum Hochaltar  
Foto: Ritter, Wien

ken Sinn für monumentalen Eindruck zeigte, den Stilwandel vom Spätbarock zum reinen Klassizismus mitvollzog. In Steinamanger starb der große Baumeister am 15. April 1794.<sup>5</sup>

### Die Planung

Jakob Prandtauer schuf 1705 den Plan für die Wallfahrtskirche Sonntagberg, und er führte auch die Oberaufsicht über ihren Bau bis 1717.<sup>6</sup> Dann übernahm Joseph Munggenast, der schon ab 1712 als Polier die örtliche Bauleitung innegehabt haben soll, die selbständige Bauführung und vollendete 1732 den Rohbau. Zur Weihe im Jahre 1729 wurde der Neubau zum größten Teil nur provisorisch eingerichtet. Mit der Ausgestaltung und endgültigen Einrichtung ließ man sich Zeit und setzte immer erst dann den nächsten Schritt, wenn man die nötigen Mittel beisammen hatte, um hervorragende Künstler damit betrauen zu können. 1747 wurde Dominik Gußmann, ein gebürtiger Wiener, Abt des Stiftes Seitenstetten, das von Anfang an die Sonntagberger Kirche und Wallfahrt betreut hat. Vor seiner Wahl war er Kustos der Schatzkammer und Beichtvater auf dem Sonntagberg gewesen. So verstehen wir, daß sein Augenmerk ganz besonders dem Sonntagberg galt, während sein Vorgänger alles daran gesetzt hatte, in Seitenstetten den Stiftsbau fortzusetzen und zu vollenden.

Das erste große Unternehmen des neuen Abtes war daher der Bau eines würdigen Hochaltars für den Sonntagberg. Er übernahm dabei selbst die Aufgabe des Bauherrn, der mit den Künstlern die Verträge abschloß und für die Finanzierung sorgen mußte. Eine intensive Planung setzte ein. Zunächst dachte man daran, den Hochaltar unter der Vierungskuppel zu errichten. Ein Grundriß im Stiftsarchiv Seitenstetten<sup>7</sup> läßt darauf schließen, daß man an einen Doppelaltar unter einem von vier Säulen getragenen Baldachin dachte. Als Vorbild könnte die Confessio zu St. Peter in Rom gedient haben. Der eine Altar sollte für Gottesdienste in größerem Rahmen im Langhaus, der andere, der davon durch eine mächtige Mittelsäule und eine Scheidewand links und rechts der Säule getrennt sein sollte, für Gottesdienste mit einer kleineren Gruppe im heutigen Presbyterium dienen. Der Plan dürfte von einem Dilettanten stammen und nicht weiter verfolgt worden sein. Die nächste Stufe zeigt ein ausgereifterer Plan, der im Grund- und Aufriß vorhanden ist:<sup>8</sup> Weil die Sonntagberger Kirche der Heiligsten Dreifaltigkeit geweiht ist, sollte ein dreiseitiger Altar unter einem von drei gewundenen Säulen getragenen und bekrönten Baldachin errichtet werden. Eine reichlich verschnörkelte Mittelpyramide sollte die drei Altäre dieses Bauwerkes von einander trennen. In Richtung auf das Langhaus hin sollte das Gnadenbild an diesem dreiseitigen Mittelpfeiler angebracht werden. Dieses an sich interessante Altarprojekt in reinstem Rokokostil hätte aber das großzügige Raumkonzept der Prandtauerkirche empfindlich gestört. Vielleicht waren es aber praktische Gründe, die dazu führten, daß man die Idee, einen freistehenden Hochaltar unter der Kuppel zu errichten, wieder fallen ließ. Den Sonntagberg besuchten damals jährlich mindestens 80.000 Wallfahrer mit steigender Tendenz. Da mußte der Kuppel-

<sup>5</sup> Obwohl schon 1932 der Theologieprofessor Dr. Julius Géfin an P. Martin Riesenhuber eine Abschrift der Todes- und Begräbniseintragung im Totenbuch der Franziskanerkirche in Szombathely, in deren Gruft Hefele beigesetzt worden ist, gesandt hat, wird auch in neuerer Literatur sein Todesdatum unrichtig angegeben, z. B. im Lexikon der Kunst, 5. Bd., Erlangen 1994, S. 354, und im Österreich-Lexikon, 2. Aufl., Wien 1995, 1. Bd., S. 486f. (Beide geben den 2.1.1799 an, was auf ein ungenaues Zitat aus Martin Riesenhuber zurückgeht.)

<sup>6</sup> Zur Baugeschichte der Prandtauer-Kirche Sonntagberg vor allem Franz Überlacker, Sonntagberg vom Zeichenstein zur Basilika, Sonntagberg 1968, S. 117-139.

<sup>7</sup> Plan ME 6 in Lade A 7

<sup>8</sup> Plan MO 6 in Lade A 14; dazu Johann Kronbichler, Barocke Altarentwürfe, Ausstellungskatalog, St. Pölten 1987, S. 29f., Nr. 32, und Abb. 25. Der Plan ist überaus dekorativ in zarten Farben ausgeführt.

raum freigehalten werden, damit die an Sonn- und Feiertagen besonders zahlreichen Besucher Platz fanden. Es könnte aber sein, daß diese Idee eines freistehendes Baldachinaltares Hefeles auf den Gedanken brachte, seinem Altarwerk die Gestalt eines weitgehend freistehenden Rundtempels zu geben.

Man kehrte also wieder zum Gedanken an einen Hochaltar in der auf korbbogenförmigem Grundriß erbauten Ostapside zurück, wie es Prandtauer vorgesehen hatte.<sup>9</sup> Wieder sind ein Grundriß- und ein Grund- und Aufrißplan vorhanden, die noch entstanden sein müssen, bevor man sich für Hefeles Projekt entschied. Der Grundrißplan<sup>10</sup> sah vor, daß der Sockel des Altaraufbaues direkt an die Apsidenmauer grenzen und zu beiden Seiten je ein mächtiges Säulenpaar tragen sollte. Der eigentliche Altar sollte, durch einen Umgang getrennt, frei davor stehen und einen Aussetzungsthron mit einem Baldachin auf sechs Säulchenpaaren erhalten. Hefeles hat von diesem Entwurf höchstens den Aussetzungsthron, freilich mit nur vier Säulchenpaaren als Baldachinstützen, übernommen. Beim Grund- und Aufrißplan<sup>11</sup> sollte auch der Altaraufbau von der Apsidenwand getrennt und nur durch Sockel und Gebälk je eines hintereinander gestellten Säulenpaares auf beiden Seiten mit der Rückwand verbunden werden. Die Säulen sollten einen Portalaufbau tragen, der seinerseits einen bis zur Decke reichenden Baldachin tragen sollte. Im Zentrum des Portalbaues sollte das Gnadenbild in einem mächtigen Strahlenkranz ausgestellt werden. Viele große und kleine Engel sollten das Gnadenbild umgeben und die Sockel- und Baldachinzone beleben. Erkennbar ist von diesen nur der Erzengel Michael über dem Gnadenbild. Von diesem Plan dürfte Hefeles die Exposition des Gnadenbildes im Zentrum des Altaraufbaues, von einem weit ausgreifenden Strahlenkranz umgeben, übernommen haben. Über alle diese Altarprojekte ging Hefeles in zwei wesentlichen Punkten hinaus, in der rundtempelförmigen Gestalt des Baldachinaufbaues und im theologischen Programm, das uns besonders beschäftigen wird. Sie sind es doch wohl, die den Kunsthistoriker P. Martin Riesenhuber zu dem Satz veranlaßten: „Dieser Altar darf ohne Übertreibung als die großartigste und wohl auch geistreichste Leistung des 18. Jh. auf dem Gebiete des Altarbaues bezeichnet werden.“<sup>12</sup>

Wie und durch wen die Verbindung zwischen Hefeles und dem Abt von Seitenstetten zustandekam, ist noch ungeklärt. Soweit sie noch vorhanden sind, beginnen die Akten über Hefeles Hochaltar mit einem Brief des Wiener Silberschmiedes Franz Rätzessperger,<sup>13</sup> den dieser am 12. September 1750 an Abt Dominik Gußmann schrieb: Er überschiere dem Abt den Riß vom Sonntagberger Hochaltar. Wenn der Abt den Plan für gut finde, werde er „mit dem Herrn Ingenieur, welcher den Riß hat gemacht“, auf den Sonntagberg reisen und die nötigen Maße abnehmen, um den Model herstellen zu können. Hefeles hatte also damals bereits den Entwurf für den neuen Hochaltar fertiggestellt.<sup>14</sup> Während des Winters stellte Rätzessperger das Altarmodell her. Im April 1751 brachte er es nach Seitenstetten, wo es heute, vom Bundesdenkmalamt gründlich re-

<sup>9</sup> Grundrißplan ME 15 in Lade A 7

<sup>10</sup> ME 2 in Lade A 7, Feder auf Papier, rosa und gelb aquarelliert

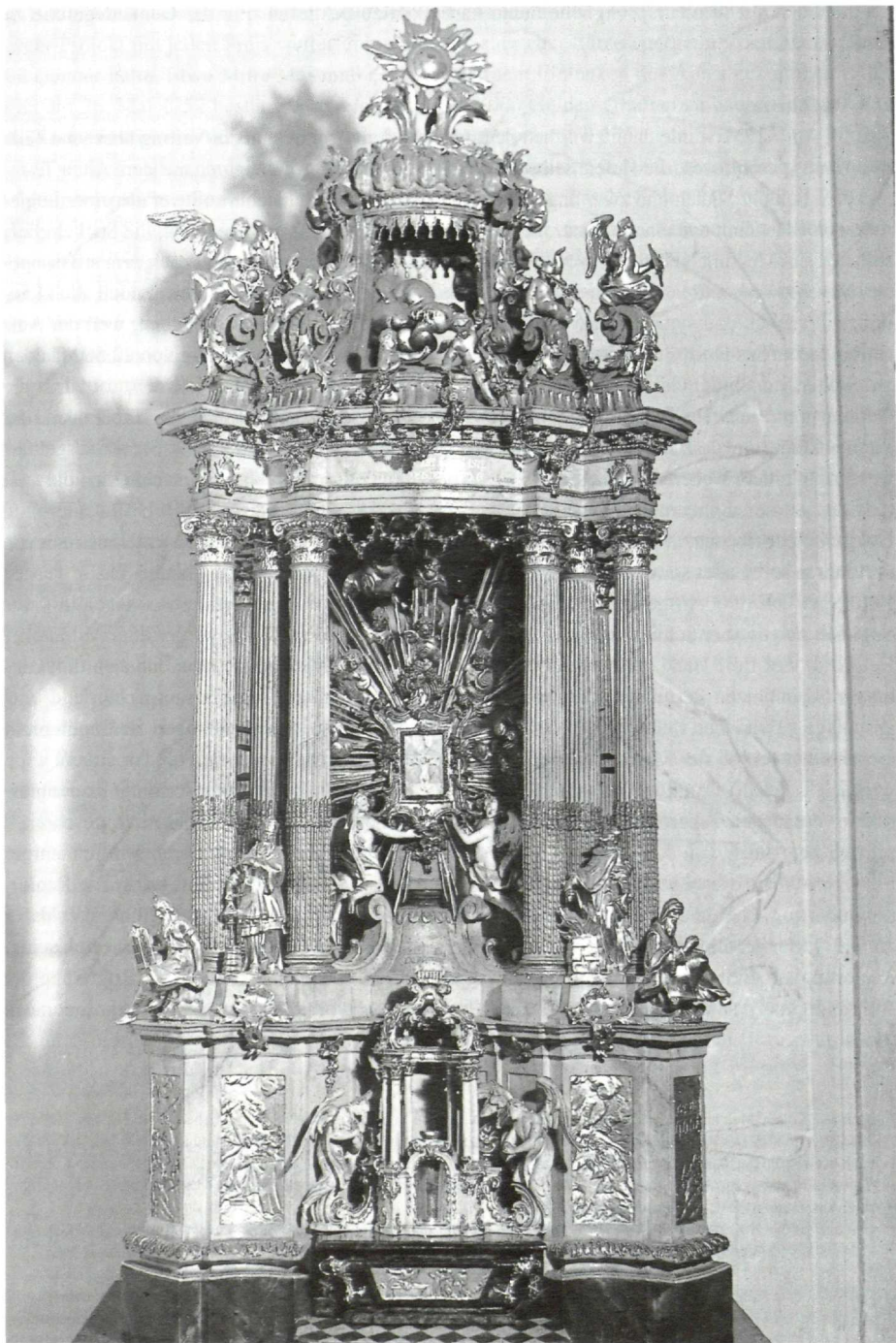
<sup>11</sup> ME 1 ebenda, Grundriß Feder-, Aufriß Bleistiftzeichnung

<sup>12</sup> Martin Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1923, S. 318

<sup>13</sup> So schrieb er selbst seinen Namen. In der Literatur heißt er meistens Rätzessperger, z. B. bei Überlackner (wie Anm. 6), S. 128f.

<sup>14</sup> Dieser Plan ist weder in Seitenstetten noch auf dem Sonntagberg vorhanden. Vielleicht ist es der Plan, den Hefeles der Kaiserlichen Akademie der Künste vorlegte, um als Vollmitglied aufgenommen zu werden. Hefeles spricht in seiner Verteidigungsschrift vom 14. Mai 1752, er habe mehrere der schönsten und auserlesensten Risse verfertigt, aus welchen er ein compositum gemacht habe, wonach dann das Modell geschaffen worden sei, doch dürfte auch von diesen Vorstudien nichts mehr existieren. Sie sind wohl gar nicht nach Seitenstetten gekommen.





Modell für den Hochaltar Sonntagberg, Seitenstetten, Stiftsgalerie  
Foto: Stiftsarchiv Seitenstetten

stauriert und auf seine ursprüngliche bunte Farbigkeit zurückgeführt, in der Gemäldegalerie zu sehen ist.<sup>15</sup>

### Die Ausführung

Am 14. April 1751 wurde dann zwischen dem Abt und dem Architekten ein Vertrag über jene Teile des Altares geschlossen, die Hefele selbst ausführen sollte: Vier große Figuren aus dem Alten Testament am Fuß der Säulen und zwei Engel und vier Putti auf dem Baldachin sollte er aus einer Legierung von Blei, Zinn und einem Zusatz, der sein Betriebsgeheimnis war, herstellen; die Sockelreliefs sollte er aus Messing anfertigen, wozu jedoch der Abt das Messing (jedenfalls aus dem stiftseigenen Messingwerk in Reichraming an der Enns) beizustellen versprach; dazu sollten noch alle kleinteiligen Zieraten und symbolischen Gegenstände und die Tischlerarbeiten kommen, weil der Aufsatzbaldachin aus Holz sein sollte. Dafür sicherte ihm der Abt den hohen Betrag von 22.560 Gulden zu. Sollten jedoch die vier oben angegebenen Plastiken aus Holz geschnitzt werden, so würde die Gesamtsumme nur 16.960 Gulden betragen. Alle Silberarbeiten, namentlich der Tabernakel, der Strahlenkranz um das Gnadenbild und die Wolke darüber, sollten von Rätzessperger ausgeführt werden. In einem weiteren Vertrag vom 23. April 1751 übertrug der Abt dem Architekten die Leitung des gesamten Unternehmens, also die Aufsicht über die Steinmetz-, Tischler-, Bildhauer- und Goldschmiedearbeiten, ja sogar die Auswahl der „tauglichsten Künstler und Meister.“ Innerhalb von drei Jahren sollte alles so weit fertiggestellt sein, daß man den Altar aufsetzen könne. Dafür wurden Hefele jährlich 1.000, insgesamt also 3.000 Gulden zugesagt.

Sogleich gab es aber Schwierigkeiten: Schon am 19. Mai schrieb Rätzessperger dem Abt, daß er Hefele zu viel freie Hand gelassen habe. Hefele hingegen meldete am 5. Juni, daß sich die Salzburger Steinmetzen Bergmayr und Stumpfegger mit dem Vorlegen der Marmorproben und Vorschläge zu viel Zeit ließen. Er deutete an, dies könne damit zusammenhängen, daß noch nicht entschieden sei, ob der Marmor (vom Salzburger Erzbischof) gespendet werde (was dann auch wirklich geschah). Am 20. August berichtete er zwar, er habe die Modelle für den Gnadenbildrahmen<sup>16</sup> und den Tabernakel bereits hergestellt und dabei seine eigene Hand nicht geschont,<sup>17</sup> schrieb aber auch von Anmaßungen Rätzesspergers. Dieser erhob in weiteren Briefen immer massivere Vorwürfe gegen Hefele und erreichte schließlich, daß der Abt ihm selbst die Bauleitung übertrug, Hefele aber am 19. November die Einstellung seiner Arbeit befahl, weil er dafür zu viel verlange. Bereits am 27. November 1751 klagte Hefele bei der Niederösterreichischen Regierung auf Einhaltung der Verträge vom April. Am 11. Dezember erklärte die Regierung die Aufkündigung des Vertrages vom 14. April durch den Abt für nichtig. Dagegen erhob der Abt

<sup>15</sup> Manfred Koller, Melchior Hefeles Modell für den Hochaltar von Sonntagberg, alte und moderne Kunst, 30. Jg., 1985, Nr. 201/202, S. 5-10. Der Aufsatz enthält eine sehr sorgfältige Beschreibung des Modells mit Abbildung des Zustandes vor und nach der 1980/81 erfolgten Restaurierung, bedarf jedoch in den Angaben über die Entstehung des Modells einiger Korrekturen und Ergänzungen. Wesentlich besser derselbe in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinolo, Ausstellungskatalog, Wien 1998, S. 256-261.

<sup>16</sup> Gemeint ist das Holzmodell, das sich heute im Kunstgewerbemuseum im Schloß Charlottenburg zu Berlin befindet. Darüber Franz Windisch-Graetz, Das Modell für den Silberrahmen des Gnadenbildes von Sonntagberg, alte und moderne Kunst, 13. Jg., 1968, Nr. 97, S. 30-35.

<sup>17</sup> Das ist einer der Belege dafür, daß Hefele auch als Holzbildhauer tätig war. Barbara von der Heiden-Kopf wollte in ihrer Aufnahmearbeit für das Kunsthistorische Seminar der Universität Wien (1996) über die Kanzel der Wallfahrtskirche Sonntagberg, S. 6 ff. und 32 f., dartun, Hefele sei nur Architekt und Erzgießer gewesen und habe daher auch von der Sonntagberger Kanzel nur die Reliefs geschaffen. Doch sprechen auch bei der Kanzel die Quellen dafür, daß er sie weitgehend selbst gemacht hat.

auf Betreiben Rätzesspergers Einspruch. Hefele aber ließ dem Abt mitteilen, daß er das Sonntagberger Projekt um jeden Preis weiterführen möchte, aber eher Rätzessperger als den Abt für seinen Gegner halte. Etwa Mitte Mai muß es dann zu einem Einlenken des Abtes gekommen sein, denn am 26. Mai 1752 bestätigte Hefele, vom Abt 1.000 Gulden erhalten zu haben, und am 29. Mai kam es zu einem Vergleich, wonach die Verträge vom April 1751 von beiden Seiten eingehalten werden sollten, bezüglich der Plastiken allerdings in der Sparvariante aus Holz. Auch die Zahlungsverpflichtungen des Abtes wurden geregelt, ebenso das Verhältnis Hefeles zu Rätzessperger, der Schadenersatz leisten mußte und von allen weiteren Arbeiten ausgeschlossen blieb.<sup>18</sup> Der Vergleich geschah im Beisein von Michael Angelo Unterberger, Matthäus Donner und Jakob Schletterer, die alle Mitglieder der Kaiserlichen Kunstakademie waren. Jetzt wurden neue Verträge geschlossen: über die Marmorarbeiten mit dem Wiener Steinmetzmeister Gabriel Matthias Steinböck, über den kunstvollen Silberrahmen zum Gnadenbild mit dem Wiener Goldschmied Joseph Wilhelm Riedl, über die aus feuervergoldetem Kupfer bestehenden Strahlen um das Gnadenbild mit dem Wiener Gold- und Silberarbeiter Joseph Würth und mit Hefele selbst am 26. Jänner 1754, damit er den Tabernakel, die Leuchterbank, den Aussetzungsthron samt Säulchen und kleinem Aufsatz, die Anbetungengel beiderseits des Tabernakels und die zwei großen Engel beim Gnadenbild „von weissen, und vorgezeügten Tyroller Stein“ (Alabaster), die Verzierungen dazu aber aus hartem, vergoldetem Metall herstelle. Was also zunächst Rätzessperger aus Silber (analog zum Gnadenaltar von Mariazell und Maria Taferl) anfertigen sollte und zum Teil sogar schon angefertigt hatte, übertrug man jetzt Hefele, allerdings aus Ersparnisgründen in Marmor. Es fehlt nur die silberne Wolke über dem Gnadenbild, die man auch dem Rätzessperger zgedacht hatte, in diesem Vertrag mit Hefele. Für sie wurden „dem Bildhauer und akademischen Professor Herrn Jakob Schletterer“ 1756 200 Gulden und für die Hin- und Herreise, das „Einpacken und Aufmachen“ zusätzlich 43 Gulden bezahlt.<sup>19</sup> Der geringe Betrag für diese große Plastik erklärt sich damit, daß sie nur aus Holz und versilbert ist. Auch das war wieder eine Sparmaßnahme. Franz Windisch-Graetz hat sogar wahrscheinlich gemacht,<sup>20</sup> daß überhaupt alle Plastiken aus Holz und Stein am Sonntagberger Hochaltar ein Werk Schletterers sind. Man fragt sich freilich, wieso sie mit Hefele kontrahiert und diesem auch bezahlt worden sind, während sonst für größere Aufträge zu diesem Projekt mit den Ausführenden selbst Verträge abgeschlossen und diese auch bezahlt worden sind. Vielleicht bestand zwischen Hefele und Schletterer ein besonderes Vertrauensverhältnis. Beide stammen ja aus dem Tiroler Oberland, denn Schletterer stammte aus Wennis im Bezirk Imst.<sup>21</sup>

Nach den vielen Problemen mit den Künstlern und großen technischen Schwierigkeiten, vor allem auch mit dem Transport der Marmorstücke auf den über 700 Meter hohen Berg, wurde der

<sup>18</sup> Die Probleme des Abtes mit Rätzessperger kamen erst am 3. Dezember 1752 mit einem Revers des Silberschmiedes zum Ende.

<sup>19</sup> P. Berthold Paur, Sonntagberger Memorabilienbuch I, 1845, S. 48 (Lade A 69 im Stiftsarchiv Seitenstetten). Die Quelle, aus der diese Angabe stammt, konnte noch nicht gefunden werden.

<sup>20</sup> Franz Windisch-Graetz, Jakob Christoph Schletterer, ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, Dissertation, Wien 1950, S. 153-173 und S. 225 (Quelle 57b); derselbe, Die Entstehungsgeschichte des Hochaltars von Sonntagberg und die Marmorengel von J. C. Schletterer, alte und moderne Kunst, 8. Jg., 1963, Nr. 66, S. 16-21.

<sup>21</sup> Insgesamt waren für den Sonntagberg fünf Künstler aus dem Tiroler Oberland maßgeblich tätig, drei Baumeister (Prandtauer, Munggenast, Hefele) und zwei Plastiker, denn vor Schletterer hatte schon Peter Widerin, der wie Prandtauer aus Stanz stammte, für den Sonntagberg 1719 die sechs Steinplastiken für die Westfassade, 1729 den plastischen Schmuck für den St. Michaels- und den Armen-Seelen-Altar (aus Holz) und 1746 die Steinfiguren der Immaculata und des hl. Erzengels Michael für den Türkenbrunnen geschaffen.



Hochaltar Sonntagberg, Engel beim Gnadenbild aus weißem Tiroler Marmor, Jakob Christoph Schletterer  
Foto: Stiftsarchiv Seitenstetten



Hochaltar endlich 1755/56 aufgestellt und am 24. April 1757 vom Passauer Weihbischof Philipp Graf Daun konsekriert. Am 1. Mai wurde das Gnadenbild auf den neuen Hochaltar übertragen, worauf eine Festwoche folgte, in der täglich zweimal Gottesdienst mit Predigt gehalten wurde und 31.000 Besucher die heilige Kommunion empfangen. Es war der Höhepunkt der Wallfahrt auf den Sonntagberg.

Man war sich durchaus bewußt, ein großes Werk geschaffen zu haben. Darum ließ man den Sonntagberger Hochaltar im Großformat durch Johann Georg Pintz in Augsburg<sup>22</sup> und im Kleinformat durch Ferdinand Landerer in Wien<sup>23</sup> stechen, beide mit der Beschriftung: „Der Gnaden Hoch-Altar der Heil. Dreyeinigkeit auf dem Sontag Berg in Oesterreich inventiret gezeichnet u. Errichtet Anno Domini 1756 durch Melchior Hefele Architect in Wien.“ Am 25. Oktober 1757 wurde Hefele als wirkliches Mitglied in die Kaiserliche Kunstakademie aufgenommen, nachdem er seinen Entwurf zum Sonntagberger Hochaltar als Probe seines Könnens eingereicht und dieses Werk nun auch vollendet hatte. Aber auch der Sonntagberger Superior und Wallfahrtsleiter P. Modest Gererstorfer wünschte eine Darstellung des gelungenen Werkes von der Hand des Meisters. Eigentlich hätte er ein großes Pergamentbild erbeten, doch Hefele schrieb ihm am 3. Oktober 1758, „in freyer Safftzeichnung“, also für ein Aquarell, sei Papier besser als Pergament. Hefele gab es auch diesmal nicht billig und verlangte für das Bild ohne Rahmen 50 Gulden. Das Bild hängt noch immer in der Pfarrkanzlei Sonntagberg, und obwohl durch die dauernde Lichteinwirkung die Metallfarben oxydiert, die übrigen aber teilweise ausgebleicht sind, ist es schon mehrmals bei Ausstellungen zu sehen gewesen.<sup>24</sup>

Das Modell, der Hochaltar selbst und die obige Darstellung von der Hand Hefeles stimmen im Aufbau und Schmuck des Altarwerkes fast ganz überein. Das zeigt, daß für den Sonntagberger Hochaltar bereits beim Reiß, nach dem das Modell angefertigt wurde, im Ganzen und im Detail ein wohl überlegtes Konzept vorhanden war und daß Hefele, der bei der Auswahl des Materiales manchen Einsparungen zugestimmt hatte, dieses Konzept mit aller Härte und Konsequenz bis zur Vollendung des Altarwerkes durchzog. Wir haben keine schriftlichen Unterlagen, die uns sagen könnten, welche Gedankengänge zu diesem Konzept führten, und müssen sie daher aus dem Werk selbst rekonstruieren. Wenn die Kupferstiche behaupten, Hefele habe den Hochaltar „inventiret“, so kann das doch nur heißen, er habe den Gedanken, die dem Werk zugrundeliegen, in diesem Altarwerk Gestalt verliehen. Diese Gedanken setzen nämlich einen versierten Theologen voraus, auch wenn wir nicht wissen, wer es war.

<sup>22</sup> Plattenrand 55,4 x 36,4 cm; von dieser ersten Serie von Abzügen sind noch je ein Exemplar im Stiftsarchiv Seitenstetten (Signatur ME 5a) und im Diözesanarchiv St. Pölten vorhanden. Die Kupferplatte wurde 1838 von C. Seipp in Wien „renoviert“. Von dieser zweiten Serie existieren noch mehrere Abzüge (z. B. ME 5 im Stiftsarchiv Seitenstetten); auch die Kupferplatte ist noch im Stiftsarchiv erhalten.

<sup>23</sup> Plattenrand 18,5 x 13,7 cm, ebenfalls von C. Seipp 1838 in Wien „renoviert“. Abzüge davon im Stiftsarchiv Seitenstetten, Karton 46B; auch davon ist die Kupferplatte noch im Stiftsarchiv.

<sup>24</sup> In Landeck 1984: Katalog Jakob Prandtauer, Stanz 1660 - St. Pölten 1726, S. 42, Nr. 51; in St. Pölten 1987: Kronbichler (wie Anm. 8), S. 30f., Nr. 33, und Abb. 26; in Szombathely 1994: Katalog (wie Anm. 4), S. 144, Nr. 3.3 In allen diesen Katalogen wird das Bild als Entwurf bezeichnet und seine Entstehung um 1751 angegeben, obwohl schon Manfred Koller (wie Anm. 15, S. 9) erkannt hatte, daß diese Darstellung, weil Tabernakel, Aussetzungsthron und untere Engel in weiß gehalten sind, erst nach dem Prozeß entstanden sein kann, und sogar vermutet hatte, sie könnte erst zur Einweihung oder bald nachher entstanden sein.

## Das theologische Programm

### Bisherige Deutungen

Das Fehlen von Unterlagen führte dazu, daß man sehr verschiedene Versuche unternommen hat, den Sonntagberger Hochaltar zu deuten: Weit verbreitet war und ist noch immer die Meinung, der Sonntagberger Hochaltar stelle ein Türkenzelt dar.<sup>25</sup> Das hängt mit der Rettung des Ortes und der Kirche Sonntagberg aus der Türkengefahr zusammen. 1529, 1532 und 1683 sind die Türken in bedenkliche Nähe gerückt; einmal, wahrscheinlich 1529, kehrten sie, wo sich heute die Türkenbrunnenkapelle, nur zehn Minuten von der Kirche entfernt, erhebt, wieder um.<sup>26</sup> Wir werden aber sehen, daß die Deutung als Türkenzelt, selbst wenn man sie auf den Baldachin beschränkt, ganz und gar nicht zum theologischen Programm dieses Altares paßt.

Weniger phantasievoll, dafür aber theologischer begründet, ist die ebenfalls ziemlich weit verbreitete Meinung,<sup>27</sup> der Sonntagberger Hochaltar stelle das Zelt (tabernaculum) oder die Wohnstatt (habitaculum) Gottes unter den Menschen dar. Genau genommen ist aber mit diesem Ausdruck in der Heiligen Schrift<sup>28</sup> das künftige Jerusalem am Ende der Zeiten gemeint. Er geht allerdings darauf zurück, daß sich die Bundeslade, bevor der Tempel Salomos erbaut war, in einem Zelt befand. Außerdem ist es weit verbreitet, bei Altarbeschreibungen unter dem Wort Tabernakel nicht nur den eigentlichen Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten, sondern auch den von Säulen getragenen und mit einem Aufsatzbaldachin bekrönten ganzen Altaraufbau zu verstehen. Erschöpfend kann aber auch diese Deutung den Altar und seine Einzelheiten nicht erklären.

Eine ganz andere Deutung propagierte P. Willibald Demal, der 1961 bis 1988 Pfarrer und Wallfahrtsleiter auf dem Sonntagberg war. Er erklärte immer wieder, dieser Hochaltar wolle uns sagen, daß sich die wahre Liebe im Opfer und in der liebenden Hingabe bewähren müsse.<sup>29</sup> Eine so vage, rein moralisierende Deutung könnte man wohl jedem Altar mit Aufbau geben.

Allen diesen Deutungen ist gemeinsam, daß sie von einem allgemeinen Eindruck, den der Altar macht, ausgehen und diesen mehr oder weniger subjektiv und phantasievoll erklären. Das rührt daher, daß man im 19. Jahrhundert und vielfach auch noch weit in unser Jahrhundert herein bei der Deutung von Altären nur auf die zentralen Bilder und Statuen achtete, alles andere aber als schmückendes Beiwerk ohne tieferen gedanklichen Gehalt auffaßte. In Wirklichkeit erschließt sich der Sinn einer Kirchengestaltung oder eines Altarwerkes vielfach erst, wenn man zunächst Detail um Detail eingehend betrachtet und zu verstehen sucht und aus diesen Detailkenntnissen den Zusammenhang gewinnt, der dann auch den Gesamtsinn erkennen läßt. Auf diese Weise wollen wir nun vorgehen, um den Sonntagberger Hochaltar richtig verstehen zu lernen. Bevor wir aber die Einzelheiten für sich betrachten, wollen wir festhalten, was sich ohne besondere Kenntnisse feststellen läßt. Dann werden wir vom Leichtereren zum Schwereren voranschreiten.

<sup>25</sup> Willibald Demal, Gepriesen sei die Heiligste Dreifaltigkeit, St. Pölten 1977, S. 44. Restaurator Michel Pfaffenbichler hat in seinem Bericht über die letzte Restaurierung des Hochaltares (1966) die Deutung als Türkenzelt auf die Aufsatzlaterne eingeeengt. (Stiftsarchiv Seitenstetten, Karton 46B, Faszikel Hochaltar)

<sup>26</sup> Überlacker (wie Anm. 6), S. 21f., 35f., 113f.

<sup>27</sup> Z. B. bei Petrus Ortmayr / Aegid Decker, Das Benediktinerstift Seitenstetten, Wels 1955, S. 278; Überlacker (wie Anm. 6), S. 133

<sup>28</sup> Offb. 21,3 (Die Bücher der Heiligen Schrift werden hier und in den folgenden Anmerkungen wie in den Ausgaben der Einheitsübersetzung abgekürzt.)

<sup>29</sup> Demal (wie Anm. 25), S. 44f.

### Aufbau und Gliederung im allgemeinen

Jakob Prandtauer hat die Sonntagberger Wallfahrtskirche wie die Melker Stiftskirche in Kreuzesform errichtet. Am Sonntagberg war und ist es üblich, daß die Wallfahrtsprozessionen beim Hauptportal in die Kirche eintreten, durch Langhaus und Kuppelraum nach vorne gehen und dann den Hochaltar umschreiten. Dafür ist nun auch der Hochaltar konzipiert: Mit seinen gewaltigen Ausmaßen, 8 m Sockelbreite und gut 20 m Höhe, füllt er die ganze Apside und lenkt so gleich beim Eintritt in die Kirche die Aufmerksamkeit auf sich. Während der Pilger durch die 60 m lange Kirche nach vorne schreitet, erschließen sich ihm nach und nach die Einzelheiten des Altares, zunächst der Rundtempel mit seiner Bekrönung und den überlebensgroßen Statuen und dann auf dem Weg durch den Altarchor auch die Sockelreliefs.

Mit den meisten größeren barocken Altarwerken hat der Sonntagberger Hochaltar gemeinsam, daß er aus der Sockelzone mit dem eigentlichen Altar, aus der dominierenden Mittelzone mit dem zentralen Gemälde oder Schnitzwerk und aus der Bekrönung, dem sogenannten Aufzug, besteht. Der eigentliche Altar hat bei größeren Barockaltären und so auch bei diesem Altar meistens Sarkophagform. Das hängt mit dem Reliequengrab im Altar zusammen. Durch die Erschließung der römischen Katakomben war man sich wieder bewußt geworden, daß man in der Verfolgungszeit und darüber hinaus das Meßopfer an Reliquiengräbern gefeiert hat. Mitten auf barocken Hochaltären steht der Tabernakel mit dem Aussetzungsthron. Links und rechts davon kniet wenigstens bei spätbarocken Altären regelmäßig ein anbetender Engel. Das ist auf dem Sonntagberg nicht anders als anderswo.

In der dominierenden Mittelzone befindet sich in Wallfahrtskirchen fast immer das Gnadenbild, bei anderen Altären meistens das Glorienbild des Heiligen, dem der Altar geweiht ist, im Zentrum, oft von Engeln umgeben. Der Heilige ist also in seiner Himmels Herrlichkeit dargestellt. Ist auch der irdische Bereich angedeutet, so meistens mit dem Martyrium oder sonst einer entscheidenden Szene aus dem Leben des Heiligen. Die Verbindung mit dem eigentlichen Altar wird besonders deutlich, wenn das Hauptbild die Himmelfahrt Mariens darstellt.<sup>30</sup> Dann wird nämlich im Bild nochmals ein Sarkophag dargestellt, über dem die Muttergottes emporschwebt. In der obersten Zone wird oft die Heiligste Dreifaltigkeit, manchmal auch Gott Vater allein oder wenigstens das Auge Gottes oder in hebräischen Buchstaben der Gottesname Jahwe, vor Augen geführt.

Daraus läßt sich das theologische Denken erkennen, das die Barockzeit gewöhnlich mit dem Kirchen- und Altarbau verband: Der Gläubige sollte durch das Gotteshaus nach vorne zum Altar und Tabernakel geführt werden. Von dort aber sollte seine Aufmerksamkeit zum Himmel und dem dreifaltigen Gott emporgelenkt werden. Der Himmel war ja ein bevorzugtes Thema der barocken Glaubensverkündigung in Wort und Bild. Man denke nur an die Deckengemälde, die einen Blick in die Herrlichkeit des Himmels tun lassen wollen.

In diesem Punkt bildet aber der Sonntagberger Hochaltar eine Ausnahme: Er will nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten betrachtet werden. Beim Voranschreiten durch die Kirche muß der Besucher zunächst die Einzelheiten der Baldachinbekrönung betrachten, denn wenn er unmittelbar vor dem Altar steht, sieht er sie gar nicht. Umgekehrt kann er die Sockelreliefs nur richtig betrachten, wenn er bereits im Altarchor steht. Daher wollen wir auch bei der Deutung dieses Hochaltars von oben nach unten vorgehen.

<sup>30</sup> Z. B. in Altenburg, Göttweig, Lilienfeld, Domkirche St. Pölten, Seitenstetten und Wien, St. Stephan.

### Die Baldachinzone

Ihre Erklärung macht am meisten Schwierigkeiten. Auch der Vertrag mit Hefele enthält zu den Putten, dort Genien genannt, und den Engeln des Aufsatzes keine erklärenden Angaben. Wir müssen also die Einzelheiten möglichst genau betrachten, beschreiben und dann zu deuten versuchen. Mitten über dem Baldachin sieht man eine silberne Scheibe. (In Wirklichkeit ist es ein versilberter Hohlspiegel.) Vor dieser sieht man ein leicht gekrümmtes goldenes Etwas, das man nur mit Falkenaugen genauer ausmachen könnte. Zum Glück hat es der Sonntagberger Beichtvater P. Bernhard Prevenhieber in seiner Predigt am Oktavtag der Übertragung des Gnadenbildes als den Buchstaben Jod erklärt, „mit welchem die Hebräer die Gottheit angedeutet“, weil es der Anfangsbuchstabe des Gottesnamens Jahwe ist.<sup>31</sup> Damit ist gesichert, daß es sich bei der Bekrönung des Aufsatzbaldachins um ein Gottessymbol handelt. Dann können wir die silberne Scheibe in goldenem Strahlenkranz mit der Gottesvision des Propheten Ezechiel in Verbindung bringen, die in der christlichen Ikonographie eine ganz große Rolle spielt. Er schaute nämlich: „eine große Wolke, Feuer darin, Glanz um sie her, und aus ihr, das ist aus dem Feuer, ließ sich etwas sehen wie Glanzerz.“<sup>32</sup> Bei der „großen Wolke“ können wir an die silberne Wolke über dem Gnadenbild denken, bei dem Glanzerz an die silberne Scheibe und bei dem Feuer an den goldenen Strahlenkranz, der sie umgibt. Die untersten Strahlen stützen sich ganz leicht auf etwas, das aus dem Baldachin beiderseits zu diesem Gottessymbol emporsteigt, sich dann umbiegt und wieder ein Stück herabfällt. Flammen können es also nicht sein, denn diese würden nicht wieder herabfallen. Akanthusblätter, diese in Renaissance und Barock so beliebte pflanzliche Verzierung, können es auch nicht sein, denn es fehlen die seitlichen Lappen. Auch nach der Krone einer Palme sieht es (vor allem im Modell) nicht aus. Am ehesten kann man sich darunter Wasser vorstellen, das emporgischtet und dann wieder herabfällt. Wenn wir uns nun erinnern, daß die Strahlen des Gottessymbols sich nur ganz leicht darauf stützen, dann läßt uns das an den Anfang der Heiligen Schrift denken, wo von der Urflut die Rede ist und hinzugefügt wird: „Gottes Geist schwebte über dem Wasser.“<sup>33</sup> Das mag zunächst als eine verwegene Deutung erscheinen, wird uns aber plausibler werden, wenn wir in der Zusammenfassung das Gesamtprogramm des Altares überblicken.

Der obere Teil des Baldachins wird von großen, sich abrollenden Voluten gestützt. Auf der Volute links, vom Betrachter aus gesehen, sitzt ein großer Engel. Er hat ein Hexagramm, also ein aus zwei ineinander geschobenen gleichseitigen Dreiecken gebildetes Sechseck, in der Hand, das eine Kugel umschließt und dessen sechs Zacken je ein hebräischer Buchstabe eingeschrieben ist. Damit ist schon nahegelegt, daß dieses Gebilde etwas mit der Kabbala, der jüdischen Geisteswissenschaft, zu tun hat. Es ist der sogenannte Davidsstern. Weil aber diese jüdische Wissenschaft unter den Christen kaum jemand verstand, erhielt sie den Ruf geheimnisvoller Erkenntnisse. Daher wurde auch der Davidsstern zu einem Zeichen geheimer Weisheit und Wissenschaft.<sup>34</sup> So wird der Engel, der die eine

<sup>31</sup> Predigt am Nachmittag des 8. Mai 1757, S. 8, erhalten im Stiftsarchiv Seitenstetten, Karton 46C. Dieselbe Erklärung gibt auch die „Kurze Darstellung der inneren Kirche zu Sonntagberg“, ein acht Oktavseiten umfassender Druck ohne Orts-, Zeit- und Autorangabe, den P. Martin Riesenhuber als ein Werk des P. Thaddäus Rudolf von Seitenstetten aus dem Jahre 1838 identifiziert hat. Die sehr versierte theologische Erklärung arbeitet besonders die biblischen Grundlagen der Altäre und Gemälde heraus. (Das kleine Werk findet sich in Lade A 18 des Stiftsarchives.)

<sup>32</sup> Ez. 1,4 nach der Übersetzung der Vulgata, des damals maßgeblichen lateinischen Bibeltextes, durch Joseph Franz Allioli in seiner Ausgabe der Heiligen Schrift. 7. Aufl., 1887, 2. Bd., S. 844.

<sup>33</sup> Gen. 1,1

<sup>34</sup> Gewöhnlich wurde allerdings das Pentagramm, der fünfzackige Stern, den man auch als Siegel des Salomon bezeichnet, als Zeichen verborgener Weisheit gedeutet. Doch wurden Davidstern und Salomonsiegel nicht immer konsequent unterschieden. (Lexikon für Theologie und Kirche, 3. Aufl. 3. Bd., Freiburg 1995, Sp. 44)

Hand graziös auf der Brust hat und mit der anderen in leichter Geste den Davidsstern auf seinem Schoße aufrecht hält, zu einem Symbol der Allwissenheit und höchsten Weisheit Gottes, der auch das Geheimste leicht erkennt.

Im Gegensatz dazu zeigt der Engel auf der großen Volute rechts kraftvolle Gestik. Mit der einen Hand schwingt er einen Blitzbündel, einen sogenannten Donnerkeil. Mit der anderen hält er eine Art Schild vor sich hin, der freilich ungewöhnlich ist: Er hat die Form eines Rhombus, der durch die Diagonalen in vier Dreiecke geteilt ist, die je ein bis zwei hebräische Buchstaben tragen. Es kann kaum ein Zweifel sein, daß mit diesem Gebilde der sogenannte Davidsschild gemeint ist.<sup>35</sup> Diesen hat man bis ins 18. Jahrhundert als Amulett gegen Feuer angesehen und bei einem Brand in die Flammen geworfen.<sup>36</sup> Dann bedeutet der Engel mit dem Flammenbüschel in der einen und dem Davidsschild in der anderen Hand, daß Gott sowohl Feuer senden als auch Feuer abwehren kann. Mit solchen Gegensatzpaaren umschreibt aber die Heilige Schrift die Allmacht Gottes, z. B. im Lobgesang der Hanna, der Mutter Samuels: „Der Herr gibt Tod und gibt Leben, er führt zu den Toten hinab und führt auch herauf. Der Herr macht arm und macht reich, er erniedrigt und er erhöht.“<sup>37</sup> Daher können wir mit Zuversicht annehmen, daß der rechte Engel die Allmacht Gottes bedeutet.

Der Baldachin trägt auch vier Putti, die Girlanden halten; die vorderen zwei halten eine Girlande, die zu einem Kreis geschlossen ist. Ein Kreis hat weder Anfang noch Ende und wird damit zum Zeichen für die Ewigkeit Gottes. Auf dem vergoldeten Kranz ist Blattwerk aufgesetzt. Er soll also nicht ein totes geometrisches Gebilde darstellen, sondern die Ewigkeit des lebendigen Gottes.

Auf dem Baldachin des Sonntagberger Hochaltars sind also, wenn auch sehr verschlüsselt, die Allmacht, Ewigkeit und höchste Weisheit Gottes dargestellt. Diese göttlichen Eigenschaften können auch mit dem bloßen menschlichen Verstand erkannt werden, indem man positive Eigenschaften der Geschöpfe ins Unendliche steigert. Daher finden wir solche Gedankengänge unabhängig von der Heiligen Schrift bei griechischen Denkern mindestens seit Xenophanes von Kolophon um 500 vor Christus. Auch der heilige Paulus lehrt diese Möglichkeit der Heiden, aus der Schöpfung Gott zu erkennen: „Seit Erschaffung der Welt wird seine unsichtbare Wirklichkeit an den Werken der Schöpfung mit der Vernunft wahrgenommen, seine ewige Macht und Gottheit.“<sup>38</sup> Diese natürliche Offenbarung Gottes durch die Schöpfung ist also das Thema der obersten Zone des Sonntagberger Hochaltars, und vielleicht erscheint uns nun der Gedanke, daß an seiner Spitze ein Schöpfungssymbol steht, nicht mehr so verwegen.

### Die dominierende Mittelzone

Sie wird beherrscht von dem zentralen Gnadenbild, den mächtigen Strahlen, die von ihm ausgehen, und den vier Gruppen zu je drei hochragenden Säulen, die den kreisrunden Baldachin tragen. Diese Säulen sind aber keineswegs nur Architekturelemente. Auch sie haben symbolische Bedeutung. Der Kontrakt mit Hefele spricht nämlich von „12 Schilden, vorstellend die 12 Stämmen Israels.“ Tatsächlich ist über jeder Säule eine Kartusche angebracht, die den Namen eines der zwölf Stämme Israels trägt, also Simeon, Juda usw. Damit sollte angedeutet sein, daß der Alte Bund auf den zwölf Stämmen Israels ruht wie der Baldachin auf den zwölf Säulen des Altares.

<sup>35</sup> Heute wird, übrigens auch von den Juden selbst, der Davidschild meistens mit dem Davidstern gleichgesetzt, obwohl dieser Stern ganz und gar nicht wie ein Schild aussieht.

<sup>36</sup> Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., 3. Bd., Freiburg 1959, Sp. 181

<sup>37</sup> 1 Sam. 2,6f.

<sup>38</sup> Röm. 1,20



Diese allgemeine Bedeutung wird noch präzisiert durch die Inschrift auf dem Architrav, den die Säulen tragen: „QUAM TERRIBILIS EST LOCUS ISTE! NON EST HIC ALIUD NISI DOMUS DEI ET PORTA COELI“ - „Wie ehrfurchtgebietend ist doch dieser Ort! Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes und das Tor des Himmels.“<sup>39</sup> Das ist der Ausruf des Patriarchen Jakob nach seinem Traum von der Himmelsleiter. Er hatte diesen Traum, nachdem er einen Stein unter seinen Kopf gelegt hatte und darauf eingeschlafen war, und nach den obigen Worten richtete er den Stein als Gedenkstein auf. 1754, also während des Hochaltarbaues, stellte Daniel Gran unter der Orgelempore den Traum Jakobs dar. Auch das war wohl überlegt, denn am nördlichen Pfeiler dieser Empore befindet sich ein Rest vom sogenannten Zeichenstein, an dem nach der Sonntagberger Ursprungslegende ein Hirte, der seine Herde vergeblich suchte, einschlief und im Traum den Platz sah, wo er die Herde dann auch fand.<sup>40</sup> Ein weiteres Stück von diesem Zeichenstein ist auch der Sandsteinquader, der auf dem Hochaltar das Gnadenbild trägt. So stellte man in echt barocker Manier eine Beziehung zwischen dem Ursprung der Sonntagberger Wallfahrt und dem Alten Testament her.

Mit dem Haus Gottes ist aber im Alten Bund der Tempel in Jerusalem gemeint. Auf ihn soll also der Rundtempel auf dem Sonntagberger Hochaltar hinweisen. Auch die versilberte Wolke, die über dem Gnadenbild bis weit in den Baldachin emporquirlt, weist in diese Richtung. Auf dem oben erwähnten Bild aus dem Jahre 1758 trägt diese Wolke ganz oben in hebräischen Buchstaben den Gottesnamen Jahwe. Das erinnert an ein Ereignis, nachdem Moses das Offenbarungszelt eingeweiht und darin die Bundeslade aufgestellt hatte: „Dann verhüllte die Wolke (die mit den Israeliten auf ihrem Zug aus Ägypten mitgezogen war) das Offenbarungszelt, und die Herrlichkeit des Herrn erfüllte die Wohnstätte ... Bei Tag schwebte über der Wohnstätte die Wolke des Herrn.“<sup>41</sup> Auch im Tempel Salomos „erfüllte die Wolke das Haus des Herrn ..., denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte den Tempel.“<sup>42</sup> Die „Wohnstätte“ aber war der Ort, wo die Bundeslade stand. Dann vertritt also das Gnadenbild die Bundeslade des alttestamentlichen Tempels.

Der Kranz der 28 weit ausladenden Strahlen rund um das Gnadenbild trug ursprünglich neun silberne Engelsköpfe auf Wölkchen, wie sie am Modell noch zu sehen sind. Ihre Zahl soll wohl an die neun Chöre der seligen Geister erinnern. Diese Engelsköpfe fielen 1810 der Silberablieferung zum Opfer.<sup>43</sup> Die unmittelbare Umgebung des Gnadenbildes machte also ursprünglich einen lebendigeren Eindruck als heute und ließ noch nicht so sehr den kommenden Klassizismus vorausahnen. Die zwei großen weißen Marmorengel, die das Gnadenbild zu stützen scheinen, sollen vielleicht an die zwei Cherubim an den Enden der Bundeslade erinnern.<sup>44</sup>

Der Steinquader, der das Gnadenbild trägt, ruht seinerseits wieder auf der Andeutung eines Hügels, bei dem einerseits an den Sionsberg, der den Tempel trug, andererseits an den Sonntagberg zu denken sein wird. Die Vorderseite dieses Hügels trägt die Inschrift: „Heilig, Heilig, Heilig ist der Herr,

<sup>39</sup> Gen. 28,17

<sup>40</sup> Benedikt Wagner, Zeichenstein und Ursprungslegende, in: 250 Jahre Prandtauerkirche Sonntagberg, Festschrift, Sonntagberg 1979, S. 29-42

<sup>41</sup> Ex. 40,34-38

<sup>42</sup> 1 Kön. 8,10f. Vielleicht dachte man auch an Sir. 24,7, wo die göttliche Weisheit (nach der Vulgata) spricht: „Ego in altissimis habitavi, et thronus meus in columna nubis“ („Ich nahm Wohnung in der höchsten Höhe, und mein Thron ist in einer Wolkensäule“), wobei man „in altissimis“ auf die Höhe des Sonntagberges anwandte.

<sup>43</sup> Überlacker (wie Anm. 6), S. 48f.

<sup>44</sup> Ex. 25, 18ff.



Der „siebenarmige“ Leuchter des Hochaltars Sonntagberg nach der Wiederherstellung durch Restaurator Michel Pfaffenbichler. Foto: Stiftsarchiv Seitenstetten

der Gott der Heerscharen.“<sup>45</sup> Das ist der Ruf der Seraphim vor dem Throne Gottes in der Berufungsvision des Propheten Jesaja.<sup>46</sup>

Vor diesem Unterbau des Gnadenbildes steht ein eigenartiges Gebilde, das wie ein vergoldetes verschlungenes Astwerk aussieht, welches sich von zwei Seiten zu einer Spitze zusammenneigt. Auf beiden Seiten trägt es je drei und an der Spitze eine Kerze. Das erinnert an den bekannten siebenarmigen Leuchter im Tempel, der jedoch nach der Beschreibung der Heiligen Schrift aus einem aufstrebenden Schaft und drei Querarmen bestand.<sup>47</sup> Diese Form des Leuchters hätte aber beim Sonntagberger Hochaltar dazu geführt, daß der Schaft und zum Teil auch die Querarme hinter dem Baldachin über dem Aussetzungsthron verschwunden wären. Indem sich aber die zwei Arme ohne Mittelschaft von unten nach oben zusammenneigen, wirken sie, vom Mitteltgang des Langhauses aus gesehen, wie ein reich geschnitzter goldener Rahmen um den Aussetzungsbaldachin. Theologisches Programm und ästhetisches Empfinden des Künstlers mußten also hier einen Kompromiß eingehen. Da dieser Leuchter auch nach der Bibel mit seinen Knospen

<sup>45</sup> Daß diese Inschrift deutsch ist, wirkt wie ein Stilbruch in diesem gelehrten Altarkonzept. Tatsächlich ist in der Darstellung aus dem Jahre 1758 diese Inschrift lateinisch. Daß hier eine ursprüngliche lateinische Inschrift später durch eine deutsche ersetzt worden wäre, ist nicht erwiesen. Vielleicht wollte man mit dem deutschen Text auf den sogenannten Heilig-Rosenkranz hinweisen, eine besondere Sonntagberger Gebetsform, in der dieser Text und das „Ehre sei dem Vater“ wie sonst das Ave Maria im Rosenkranz wiederholt wird.

<sup>46</sup> Jes. 6,3

<sup>47</sup> Ex. 25,31-40

und Blütenkelchen ein natürliches Gewächs nachahmen sollte, erinnert auch Hefeles Leuchter aus Astwerk und irgendwie in Form von Blütenkelchen aufgesetzten Kerzentellern immer noch an das alttestamentliche Vorbild.

An der Basis der zwei vorderen Säulenformationen waren im Vertrag mit Hefele von links nach rechts der Reihe nach vorgesehen: Moses sitzend und Aaron mit dem Rauchfaß, Melchisedech und Ezechiel mit Messung des Tempels. Nach dieser Anweisung wurden sie auch ausgeführt: Moses sitzt ganz links auf dem Postament und hat als Kennzeichen die zwei bekannten Gesetzestafeln im Arm. Von seinem Haupt gehen zwei kurze Strahlen aus. Damit deutete Hefele an, was die Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift so wiedergibt: „Als Mose vom Sinai herunterstieg, hatte er die beiden Tafeln der Bundesurkunde in der Hand. Während Mose vom Berg herunterstieg, wußte er nicht, daß die Haut seines Gesichtes Licht ausstrahlte, weil er mit dem Herrn geredet hatte.“<sup>48</sup>

Sein Bruder Aaron ist als Hoherpriester dargestellt, der gerade mit kräftigem Schwung die Schaubrote zu seinen Füßen beräuchert.<sup>49</sup> Viel Sorgfalt verwendete der Künstler für die Darstellung des hohepriesterlichen Gewandes mit der von zwölf Edelsteinen besetzten quadratischen Lostasche auf seiner Brust und den Granatäpfeln und Glöckchen am Saum seines Mantels.<sup>50</sup> Aarons Kopfbedeckung, eine Art Pudelhaube oder Topfhelm mit Knauf, zeigt freilich, daß Hefele vermutlich mit den etwas unklaren Angaben der Heiligen Schrift nicht viel anfangen konnte.<sup>51</sup> Sehr problematisch ist die Gestalt des Melchisedech. Er hat eine Krone auf dem Haupt und stemmt mit der einen Hand ein Buch in die Hüfte, während er mit der anderen etwas aus einem Kelch in ein Feuer schüttet, das auf einem kleinen Altar zu seinen Füßen brennt. Die Krone paßt noch zu Melchisedech, denn er war König von Salem; weniger paßt schon das Buch, denn er hat kein Buch der Heiligen Schrift verfaßt, aber vor allem fehlt das Brot, das wie der Wein zu seinen gewöhnlichen Attributen zählt, weil er dem Abram Brot und Wein brachte.<sup>52</sup> und damit zum Vorbild Christi wurde, der beim heiligen Meßopfer sich selbst unter den Gestalten von Brot und Wein dem himmlischen Vater darbringt. Weil also das Brot fehlt, nahm schon P. Thaddäus Rudolf<sup>53</sup> an, diese Figur stelle nicht Melchisedech, sondern Nehemias dar, jenen Anführer der Juden, unter dessen Namen uns ein Buch der Bibel erhalten ist und der den Tempelgottesdienst wieder einrichtete und dabei „zähflüssiges Wasser“ auf Opfer und Opferholz gießen ließ, worauf es von der Sonne entflammt wurde.<sup>54</sup> Auch P. Bonifaz Hoinigg, 1927 bis 1961 Superior auf dem Sonntagberg, vertrat diese Deutung.<sup>55</sup> Weil diese Figur aber nicht nur im Vertrag mit Hefele, sondern auch in der Predigt des P. Bernhard Prevenhieber am 8. Mai 1757<sup>56</sup> als Melchisedech bezeichnet wird, sodaß wir auch keine Umplanung während des Baues annehmen können, müssen wir doch annehmen, daß damit Melchisedech gemeint ist. Wir werden noch einen Grund finden, warum hier das Weinopfer so hervorgehoben, das Brot aber weggelassen worden ist.

Unproblematisch ist hingegen die Gestalt des Propheten Ezechiel, obwohl auch sie manchmal falsch gedeutet wird. Er sitzt als Gegenstück zu Moses ganz rechts auf dem Postament, hat auf dem

<sup>48</sup> Ex. 34,29

<sup>49</sup> Zu den Schaubrotten, die für den Hohenpriester Aaron und seine Söhne bestimmt waren, Ex. 25,30 und Lev. 24,5-9.

<sup>50</sup> Ex. 39,8-29

<sup>51</sup> Ex. 39,28-31

<sup>52</sup> Gen. 14,18ff.

<sup>53</sup> Wie oben Anm. 31

<sup>54</sup> 2 Makk. 1,18-22

<sup>55</sup> Die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberge. 4. Aufl., Sonntagberg 1935. S. 24

<sup>56</sup> Wie oben Anm. 31

Schoß eine Grundrißzeichnung liegen und einen Zollstab in den Händen. Das erinnert an die Vision des Ezechiel über einen neuen Tempel und seine Vermessung.<sup>57</sup> Mit diesem Tempel soll aber doch wohl die Kirche Christi im Neuen Bund gemeint sein. So führen uns diese vier Statuen vom Anfang des Alten Bundes mit Moses zum Ausklang des Alten Testaments mit dem Propheten Ezechiel und seiner Vision vom Neuen Bund.

### Die Sockelzone

Hier bedarf der eigentliche Altar keiner besonderen Erklärung, da seine Elemente wie die Anbetungseln zu beiden Seiten des Tabernakels, das Auge Gottes im Dreieck und Strahlenkranz hinter dem Aussetzungsthron und das Lamm Gottes auf dem Buch mit sieben Siegeln auf dem Baldachin des Aussetzungsthrones auch auf vielen anderen spätbarocken Altären vorkommen. Bemerkenswert ist nur, daß der Baldachin über dem Aussetzungsthron, von viermal zwei Säulen gestützt, ein vereinfachtes und verkleinertes Abbild des großen säulengestützten Baldachins im Aufzug ist. Diese Ähnlichkeit soll wohl andeuten, daß das Opfer des Neuen Bundes und die Gegenwart Christi im Heiligsten Sakrament, des Priesters nach der Ordnung des Melchisedech,<sup>58</sup> die Erfüllung dessen sei, was durch die geheimnisvolle Gegenwart Gottes im Tempel des Alten Bundes nur vorgebildet war. Diese Annahme, wonach die Mittelzone als Vorbild zur Sockelzone aufzufassen sei, wie das Vorbild des Alten Bundes im Neuen erfüllt ist, wird durch mehrere Einzelheiten bestätigt.

Diese Bestätigung liefern die vier großen Reliefs am hohen Sockel des Altaraufbaues. Sie stellen von links nach rechts die Predigt Johannes des Tüfers in der Wüste, Maria Verkündigung, das Ölbergleidn Christi und die apokalyptische Vision vom himmlischen Jerusalem dar. Die Predigt des Tüfers und Maria Verkündigung stehen am Anfang des Neuen Testaments, das himmlische Jerusalem ganz am Ende. Man würde erwarten, daß Maria Verkündigung, der zeitlichen Reihenfolge gemäß, der Täuferpredigt vorangestellt wäre. Aber bereits hier wirkt sich die Beziehung von Vorbild und Erfüllung aus: Wie Moses im Alten Bund am Anfang stand und das Volk in der Wüste führte und belehrte, so steht (darunter) Johannes in der Wüste und belehrt das Volk. Noch deutlicher wird das bei dem Relief, das die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel darstellt. Diese Szene wird im Relief in einen hohen Tempelraum verlegt, während sie doch nach dem Evangelium<sup>59</sup> in Nazareth stattfand. Eine solche Darstellung kommt auch sonst mitunter vor und hängt mit der Legende zusammen, Maria sei in Jerusalem Tempeljungfrau gewesen.<sup>60</sup> Daß aber hier diese unbiblische Darstellung eines biblischen Ereignisses gewählt wurde, kommt wohl daher, daß man damit eine Beziehung zwischen diesem Relief und dem Hohenpriester Aaron, der darüber steht, herstellen wollte.

Wie in der Diagonalkomposition des Verkündigungsreliefs der Erzengel Maria gegenübertritt, die vor ihm kniet, so erscheint in einer ähnlich diagonalen Anordnung auf dem Ölbergrelief der Engel der Stärkung vor dem auf dem Boden knienden Heiland.<sup>61</sup> Fast genau im Zentrum des Reliefs steht

<sup>57</sup> Ez. 40. bis 42. Kap.

<sup>58</sup> Hebr. 5.6

<sup>59</sup> Lk. 1.26-38

<sup>60</sup> Hanna Egger, Verkündigung, Mödling - Wien 1987, erklärt zu Abb. 30, daß der Ort der Verkündigung an Maria nach französischer Tradition ein Kirchenraum sei, und führt als Beispiele die Verkündigung in der Magdalenenkapelle von Aix en Provence und die Verkündigung Jan van Eycks in der National Gallery of Art in Washington (Abb. 31) an. Auch bei Matthias Grünewalds Verkündigung auf dem Isenheimer Altar (Abb. 48) nimmt sie an, das Ereignis spiele in einem Kirchenraum. Meistens spiele die Szene in reicher Profanarchitektur. In der barocken Malerei wird die Raumsituation der Verkündigung oft nur vage angedeutet, z. B. von Martin Johann Schmidt.

<sup>61</sup> Lk. 22.41 ff., wo nicht nur vom Engel der Stärkung, sondern auch vom Kelch des Leidens die Rede ist.

der Kelch, das Zeichen des Erlöserleidens. Einen Kelch hat aber darüber auch jene Gestalt in der Hand, die den Melchisedech darstellen soll. Vielleicht sind also bei dieser Statue die Brote deshalb weggelassen worden, damit die Beziehung zwischen Melchisedech mit dem Kelch in der Hand und dem Kelch des Leidens im Relief deutlicher hervortrete. Weil aber in Bibel und Theologie Melchisedech oft als Vorbild Christi gilt, kaum aber jemals Nehemias, werden wir keinen Zweifel mehr haben, daß die Statue wirklich den Priesterkönig darstellt.

Auf dem Relief ganz rechts ist in der Erdenzone Johannes mit seinem Kennzeichen, dem Adler, dargestellt. Er sitzt nahe am Meeresstrand, hat in seinem Schoß ein Buch und schreibt darin. Wir befinden uns also auf der Insel Pathmos, wo Johannes die Geheime Offenbarung schrieb. Über einem steilen Berg geht eben die Sonne strahlend auf. Das knüpft an die Apokalypse an, nach der er „in der Verzückung auf einen großen, hohen Berg“ entrückt wurde, soll aber wohl auch auf den Sonntagberg anspielen. Von oben aber schwebt in den Wolken das himmlische Jerusalem hernieder, wie es die Apokalypse beschreibt,<sup>62</sup> von hoher Mauer umgeben und mit drei Toren auf allen vier Seiten versehen. Darüber aber erscheint strahlend das Lamm Gottes. Hier ist die Beziehung zum darüber sitzenden Propheten Ezechiel mit dem Zollstab in der Hand besonders deutlich, denn auch der Engel, der Johannes das neue Jerusalem zeigte, „hatte einen goldenen Meßstab, mit dem die Stadt, die Tore und ihre Mauern gemessen wurden.“ Zugleich befinden wir uns mit diesem Relief am Ende des Neuen Testaments.

Der Vollständigkeit halber führen wir noch ein fünftes Relief an: Sein Thema ist nicht durch das theologische Programm des Hochaltars bedingt, sondern durch seinen Ort an der Vorderseite des eigentlichen Altares. Dieser hat Sarkophagform. Daher stellt das Relief dar, wie die drei Frauen am Ostermorgen vor dem geöffneten Grab, das auch die Form eines Sarkophages hat, vom Engel die Botschaft erfahren: „Er ist auferstanden, er ist nicht hier.“<sup>63</sup> Nicht im ersten Vertrag mit Hefeles vorgesehen, aber noch während der Bauzeit hinzugefügt, wurden die Leidenswerkzeuge links und rechts vom Altarsarkophag. Hier wirkte sich wohl der übliche Gedankengang barocker Hochaltäre aus, wonach der Christ über Leiden, Tod und Auferstehung des Herrn, die im Meßopfer gegenwärtig werden, zum Himmel gelangen soll, wie es ja auch von Christus selbst heißt: „Mußte nicht der Messias all das erleiden, um so in seine Herrlichkeit zu gelangen?“<sup>64</sup>

### Zusammenschau

Wir haben den Hochaltar der Gnadenkirche Sonntagberg von oben nach unten und in jeder Zone von links nach rechts zu deuten versucht, wie man eine Buchseite von oben nach unten und in jeder Zeile von links nach rechts liest. Dabei ist uns klar geworden, daß in der obersten Zone die natürliche Offenbarung, die von der Schöpfung auf den Schöpfer schließt, in der mittleren Zone die Offenbarung des Alten Bundes von ihrem Anfang mit Moses bis zum Ausblick auf das neue Jerusalem beim Propheten Ezechiel und in der untersten Zone das Neue Testament von seinem Anfang mit der Predigt des Täufers und Maria Verkündigung bis zum Ausblick auf das himmlische Jerusalem dargestellt ist. Das bestärkt uns noch mehr in der Annahme, daß jenes sonderbare Gebilde<sup>65</sup> an der Spitze des Altaraufsatzes wirklich ein Schöpfungssymbol ist und auf die ersten Sätze der Heiligen

<sup>62</sup> Offb. 21,9-23

<sup>63</sup> Mk. 16,1-6

<sup>64</sup> Lk. 24,26

<sup>65</sup> Daß hier das Gottessymbol so ungewöhnlich dargestellt ist, nicht wie üblich als Auge Gottes im Dreieck und Strahlenkranz, kommt daher, daß dieses gebräuchliche Zeichen der Gegenwart Gottes bereits im Aussetzungsthron vorkommt und daher in der Aufsatzbekrönung nicht noch einmal vorkommen sollte.



Schrift hinweisen will, wie das letzte Relief der Sockelzone auf ihr Ende hinweist. Dann erhalten wir als Gesamthema des Sonntagberger Hochaltars eine Offenbarungsgeschichte, die mit der Schöpfung beginnt und zur Vollendung im himmlischen Jerusalem führt.

Das erinnert ein wenig an die Bilderzyklen des Mittelalters, die man *Biblia pauperum* zu nennen pflegt, weil sie dem Volk, das meistens nicht lesen und schreiben konnte, den Inhalt der Heiligen Schrift nahe brachten. Man darf aber auch den wesentlichen Unterschied nicht übersehen: Die „Armenbibeln“ des Mittelalters stellen schlicht und allgemeinverständlich biblische Szenen vor, während das Bildprogramm des Sonntagberger Gnadenaltars für das gewöhnliche Volk nur zum Teil verständlich ist und sein wollte. Dabei nimmt die Verständlichkeit von oben nach unten zu. Vor allem die Aufsatzfiguren und das Gesamtkonzept setzen aber einen hohen Einsatz von Gelehrsamkeit voraus. Hier wirkt sich doch wohl schon die katholische Aufklärung aus, die um 1740 mit einer Auseinandersetzung an der Salzburger Benediktiner-Universität eingesetzt hat.<sup>66</sup> Außerdem richtete Seitenstetten 1749 eine philosophisch-theologische Hauslehranstalt ein, die wenigstens anfangs mit hohem geistigen Einsatz geführt wurde,<sup>67</sup> also gerade zu der Zeit, da der Sonntagberger Hochaltar geplant wurde. Hier ist wohl auch der geistige Hintergrund für sein hochtheologisches Programm zu suchen.

### Anhang: Das Sonntagberger Gnadenbild

Das Gnadenbild hat gewiß wegen seiner religiösen Bedeutung den Anlaß gegeben, dafür einen so monumentalen Altar als würdigen Rahmen zu schaffen. Weil die Dreifaltigkeit ein zentrales Thema der Theologie ist, mag dieses Dreifaltigkeitsbild auch dazu angeregt haben, ein so außerordentliches theologisches Konzept für den Altar zu entwerfen. Dennoch haben wir das Gnadenbild nicht in unsere Deutung des theologischen Programmes einbezogen, weil keine nähere Beziehung zwischen der Aussage des Gnadenbildes und dem theologischen Altarkonzept erkennbar ist. Daher wollen wir jetzt eigens auf dieses Sonntagberger Dreifaltigkeitsbild eingehen.

Soweit es sich nicht um reine Symbole wie das gleichseitige Dreieck handelt, gehen die in der römisch-katholischen Kirche allgemein verbreiteten und anerkannten Dreifaltigkeitsdarstellungen von der Taufe Jesu im Jordan aus. Hier geschah ja die erste deutliche Offenbarung der Dreipersönlichkeit Gottes durch die Stimme des Vaters vom Himmel, die Jesus als seinen geliebten Sohn offenbarte, und durch den Geist Gottes, der wie eine Taube auf ihn herabkam.<sup>68</sup> Daher wird in diesen Darstellungen der Sohn Gottes als Mann in den besten Jahren dargestellt, weil Jesus damals dreißig Jahre alt war, während der Vater als alter Mann<sup>69</sup> und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube wiedergegeben wird. Je nachdem, wie diese so dargestellten göttlichen Personen im Bild zueinander stehen, gibt es zwei Grundformen dieser Dreifaltigkeitsdarstellungen.

Bei der einen Form sitzt Gott Sohn zur Rechten des Vaters und die Geisttaube schwebt etwas erhöht dazwischen. Das geht auf einen Psalm Davids zurück, wo es heißt: „So spricht der Herr zu meinem

<sup>66</sup> Moritz Csáky, *Aufklärung - Kirche - Benediktiner*, in: *Seitenstetten - Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs*, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 477-480; Renate Zedinger, *Benediktinische Frühaufklärung zwischen monastischer Tradition und wissenschaftlichem Anspruch*, ebenda, S. 481-486

<sup>67</sup> Benedikt Wagner, *Seitenstetten - Udalschalks Erbe im Wandel der Zeit*, Festschrift, Seitenstetten 1980, S. 237f.

<sup>68</sup> Mt. 3,15 ff.; bei Lk. 3,22 steht statt „Geist Gottes“ „der Heilige Geist“

<sup>69</sup> Meistens wird der Vater als sehr bejahrter Greis dargestellt, was auf die Gestalt des „Hochbetagten“ in der Himmelsvision des Propheten Daniel (Dan. 7,9) zurückgeht.



Das Sonntagberger Gnadengröße im Silberrahmen von Joseph Wilhelm Riedl, Kupferstich von J. Wagner, Neuabzug von P. Martin Mayrhofer

Herrn: Setze dich mir zur Rechten ... Ich habe dich gezeugt noch vor dem Morgenstern.<sup>70</sup> Jesus hat diese Stelle so ausgelegt, daß mit dem Angesprochenen er selbst, mit dem Sprechenden aber sein himmlischer Vater gemeint sei.<sup>71</sup> Diese Darstellung der Heiligsten Dreifaltigkeit ist oft im Spätmittelalter, aber auch noch in einem berühmten Gemälde des Diego Velazquez mit der Krönung Mariens verbunden, wobei Vater und Sohn gemeinsam Maria die Krone aufsetzen. Eine solche Krönung Mariens war auch das älteste Sonntagberger Dreifaltigkeitsgnadenbild. Es sollte damit ausgedrückt werden, daß die Verherrlichung Mariens das gemeinsame Werk der drei göttlichen Personen sei. Doch schon im Mittelalter, vor allem aber in der Barockzeit hat man auf diese Weise die Heiligste Dreifaltigkeit für sich allein dargestellt, wie es besonders in Ostösterreich auf vielen Dreifaltigkeitssäulen und Altaraufsätzen zu sehen ist.

Die andere Form der Dreifaltigkeitsdarstellung ist der sogenannte Gnadenstuhl. Der Name kommt daher, daß bei dieser Form Gott Vater auf einem, freilich mitunter kaum angedeuteten, Thron sitzt. Diese Gnadenstuhldarstellung hat aber wieder zwei Typen: Beim älteren, aber auch heute noch vorkommenden Typus hält der Vater das Kreuz in Brusthöhe vor sich oder in seinem Schoß. Am Kreuz hängt der Sohn, und zwar immer mit geneigtem Haupte. Die jüngere, aber auch schon seit dem späten 13. Jahrhundert nachweisbare Form, die so bedeutende Künstler wie Jan Pollak in Blutenburg bei München, Tilman Riemenschneider, Albrecht Dürer (in einem Holzschnitt aus dem Jahre 1511) und El Greco wählten, weil sie mehr künstlerische Gestaltungsfreiheit bot, stellt dar, wie der Vater den kraftlosen Leichnam seines Sohnes halb aufrecht an seiner Brust hält.<sup>72</sup> Beide Typen haben drei Gemeinsamkeiten: Der Vater hält den Sohn an der Brust oder im Schoß, der Sohn ist bereits tot, was bei der ersten Variante das geneigte Haupt andeutet, und die Geisttaube befindet sich irgendwie zwischen dem Haupt des Vaters und des Sohnes. Wir dürfen annehmen, daß diese drei Gemeinsamkeiten für die Gnadenstuhldarstellung wesentlich sind und den theologischen Sinn dieser Bildschöpfung zu erkennen geben.

Meistens nimmt man an, der ältere Typus sei liturgischer Herkunft. Die ältesten Beispiele dafür finden sich nämlich meistens in Meßbüchern am Anfang des *Te igitur*, womit die erste Bitte des Hochgebetes beginnt. Aber diese Bitte ist nicht trinitarisch, weil sie den Heiligen Geist nicht erwähnt, und kann daher schwerlich zu einer Dreifaltigkeitsdarstellung geführt haben. Wahrscheinlich vertauscht diese Meinung Voraussetzung und Folge. Wenn nämlich der Vater das Kreuz vor der Brust hält, hat es eine T-Form, damit nicht etwa der obere Teil des senkrechten Balkens ins Gesicht des Vaters hineinreicht. Durch diese T-Form des Kreuzes kann es als Initialie für das *Te igitur* verwendet werden.<sup>73</sup> Der älteste Beleg für diesen Gnadenstuhltypus findet sich ja auch nicht in einem Meßbuch, sondern als Wandmalerei aus dem 11. Jahrhundert, die 1996 in einer Kirchenruine bei Norwich in Ostengland entdeckt wurde.<sup>74</sup> Wahrscheinlich ist auch der Gnadenstuhl biblischer Herkunft und geht auf folgende Stelle im Johannesevangelium zurück: „Niemand hat Gott je gesehen. Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht.“<sup>75</sup> Wenn man nun das *Te igitur* auf die Ruhe im To-

<sup>70</sup> Ps. 110 (109),1 ff.

<sup>71</sup> Mt. 22,41-46

<sup>72</sup> Fides Buchheim, *Der Gnadenstuhl*, Würzburg 1984. Dieses Buch enthält Bildbetrachtungen zu 25 Darstellungen beider Formen des Gnadenstuhles mit ganz knappen Herkunftsangaben, aber einer sehr überlegten Auswahl der Beispiele. Mehr wissenschaftlich Wolfgang Braunsfels, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954. S. XXXV-XLIII

<sup>73</sup> Ein solches Beispiel für die Verwendung des Gnadenstuhlmotives als Initialie des *Te igitur* aus dem 12. Jh. bei Buchheim (wie Anm. 72), S. 16ff.

<sup>74</sup> Kathpress-Tagesdienst Nr. 301 vom 30./31.12.1996, S. 13

<sup>75</sup> Joh. 1,18; maßgeblich ist auch hier der Text der Vulgata: „qui est in sinu patris = der an der Brust (im Schoß) des Vaters ist.“

de bezieht, was allerdings im biblischen Text nicht gemeint ist, dann ist auch erklärt, warum der Vater den toten Sohn in den Armen hält. Es ist nur noch zu erklären, warum wenigstens bei den älteren Gnadenstuhlbeispielen (bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts) die Geisttaube zwischen dem Haupt des Vaters und des Sohnes ihren Platz hat. Hier hilft uns eine der ältesten Gnadenstuhldarstellungen. Sie findet sich in einem Meßbuch von Cambrai aus der Zeit um 1120, wobei die Geisttaube mit einem Flügel den Mund des Vaters, mit dem anderen den Mund des gekreuzigten Sohnes berührt.<sup>76</sup> Das führt uns tief in die Theologie über die Heiligste Dreifaltigkeit, näherhin zur Auseinandersetzung über das Filioque: Während die Ostkirchen im Credo der Messe beten: „Der aus dem Vater hervorgeht“, betet die katholische Kirche seit dem 11. Jahrhundert über den Heiligen Geist: „der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht.“ Weil nun in den biblischen Sprachen das Wort für Geist eigentlich Hauch heißt, hat man diesen Hervorgang des Heiligen Geistes aus dem Vater und dem Sohn als Hauchung bezeichnet. Wenn nun die Geisttaube den Mund des Vaters und des Sohnes berührt, dann soll damit der Hervorgang des Heiligen Geistes aus dem Vater und dem Sohn angedeutet sein. Wenn wir nun noch bedenken, daß Lukas den Tod Jesu so beschreibt: „Jesus rief laut: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist. Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus“,<sup>77</sup> Johannes hingegen so: „Er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf“,<sup>78</sup> dann haben wir in diesen Worten alle wesentlichen Merkmale des Gnadenstuhles von Cambrai vorgegeben: Das Halten des Kreuzes durch die Hände des Vaters, das geneigte Haupt des Sohnes und die Geisttaube, die mit den Flügeln den Mund des (Vaters und) Sohnes berührt.<sup>79</sup> So dürfte die Gnadenstuhldarstellung daher kommen, daß man in dem Aushauchen des (Lebens-)Geistes durch den sterbenden Sohn ein Bild für das Filioque sah, wonach der Heilige Geist auch aus dem Sohne hervorgeht.<sup>80</sup>

Als Abt Kaspar Plautz von Seitenstetten im Jahre 1614 das heutige Sonntagberger Gnadenbild auf eine Kupfertafel malen und über dem schon erwähnten Zeichenstein anbringen ließ, ging der Streit um ganz andere Dinge als um das Filioque. Da warfen die Protestanten der Umgebung den Katholiken vor, sie beteten einen Stein an, weil sie an dem Stein, der sich außerhalb der Ursprungskapelle und der ersten, der gotischen Kirche befand und mit keinerlei religiösen Zeichen versehen war, ihre Andacht verrichteten. Der Abt wollte also mit einem Dreifaltigkeitsbild über dem Stein zeigen, daß auch die Katholiken den wahren, dreifaltigen Gott anbeten. Es wäre nun gewiß einfacher gewesen, eine Kopie des alten Gnadenbildes, das, wie wir schon erwähnten, die Krönung Mariens durch die drei göttlichen Personen darstellte, anbringen zu lassen. Doch damit hätte er abermals den Widerspruch der Protestanten erregt, die ja auch gegen die Marienverehrung allerhand Einwände hatten. Er ließ also ein neues Dreifaltigkeitsbild machen. Es gehört schon ganz dem Barockstil an, geht aber auf die Gnadenstuhlvariante mit dem Sohn Gottes am Kreuz zurück. Noch immer hat das Kreuz die T-Form. Auch die dreifache Krone, die den Vater als Allherrscher vorstellt, findet sich schon in Gnadenstuhlbildern des frühen 16. Jahrhunderts.<sup>81</sup>

<sup>76</sup> Buchheim (wie Anm. 72), S. 19-22

<sup>77</sup> Lk. 23,46

<sup>78</sup> Joh. 19,30

<sup>79</sup> Auch in einem der ältesten Beispiele für den anderen Typus, wonach der Vater den Leichnam des Sohnes in den Händen hält, einer Holzplastik von Sießen im Saulgau um 1400, berührt die Geisttaube mit einem Flügel den Mund des Vaters, mit dem anderen den Mund des Sohnes. (Buchheim (wie Anm. 72), S. 34f.)

<sup>80</sup> Wenn die Gnadenstuhldarstellung mit dem Filioque in Verbindung steht, dann wird auch verständlich, warum der christliche Osten nach Braunfels (wie Anm. 72), S. XXXV, diese Darstellung nie übernommen hat.

<sup>81</sup> Z. B. in dem schon erwähnten Holzschnitt Dürers aus dem Jahre 1511 und in dem Gemälde aus dem Jahre 1520 im Mainzer Dommuseum (Buchheim (wie Anm. 72), S. 65-70)

Weil man den Zusammenhang mit dem Filioque nicht mehr kannte, begann im ausgehenden Mittelalter auch die Stelle der Geisttaube zu variieren. Sie wurde nun meistens über dem Haupt des Vaters dargestellt.

Ganz neu dürfte aber beim Sonntagberger Gnadenstuhl sein, daß die Taube unten, also zu Füßen Gott Vaters schwebt. Das dürfte zu einer zweiten Neuerung geführt haben, die ebenfalls vor 1614 nirgends nachgewiesen ist, nämlich die Darstellung des Gekreuzigten in Halbfigur.<sup>82</sup> Wahrscheinlich wollte man mit dieser zweiten Neuerung eine Überhöhung des Bildformates vermeiden. Es gibt zwar die Theorie, daß mit dieser Halbfigur eine halbfigurige Schmerzensmandarstellung, die sich heute in Krenstetten, einer Nachbarpfarre Seitenstettens, findet, in den Gnadenstuhl hineinkomponiert worden sei,<sup>83</sup> doch ist es noch nicht einmal nachgewiesen, daß diese Statue jemals auf dem Sonntagberg war. Auch auf die Frage, warum beim Sonntagberger Gnadenstuhl die Geisttaube nicht oben, sondern unten schwebt, können wir keine sichere Antwort geben. Am ehesten haben wohl jene recht, die annehmen, man sei dabei einfach der Reihe der drei göttlichen Personen gefolgt, wie sie beim „deutschen“ Kreuzzeichen genannt werden, bei dem man bei der Nennung des Vaters die Stirne, beim Namen des Sohnes den Mund und beim Heiligen Geist die Brust bezeichnet, um anzudeuten, daß man den Glauben an den dreifaltigen Gott mit dem Verstand vernimmt, mit dem Munde bekennt und im Herzen bewahrt. Diese Besonderheit des Sonntagberger Gnadenstuhles wäre dann ein Eingehen auf die Volksfrömmigkeit gewesen. Das könnte mit dazu beigetragen haben, daß diese Darstellung bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts zum alleinigen Sonntagberger Gnadenbild wurde und seither in ganz Ostösterreich und den angrenzenden Ländern in Kirchen und Kapellen, in Andachts- und Votivbildern, auf Bauermöbeln und in Hinterglasbildern, auf Denksäulen und Bildstöcken zu sehen ist.

Dr. P. Benedikt Wagner OSB  
Benediktinerstift Seitenstetten  
3353 Seitenstetten

<sup>82</sup> Später kommt manchmal auch eine Variante des Sonntagberger Gnadenstuhles mit Christus in Vollfigur vor, z. B. an den zwei Vortragestatuen in Sonntagberg. In solchen Fällen ist dann die Gestalt des Sohnes viel kleiner als die des Vaters, wie das auch in mittelalterlichen Varianten vorkommt, bei denen der Vater den Gekreuzigten zwischen den Knien hält (z. B. Buchheim (wie Anm. 72), S. 23-27, 31ff., 36ff.).

<sup>83</sup> Z. B. bei Überlacker (wie Anm. 6), S. 26f.



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1998

Band/Volume: [78](#)

Autor(en)/Author(s): Wagner Benedikt

Artikel/Article: [Melchior Hefeles Hochalter der Wallfahrtskirche Sonntagberg und sein theologisches Programm. 173-195](#)