

**Frater Max Schmalzl (1850-1930).**  
**Katholische Bildpropaganda in der christlichen Kunst**  
**des späten 19. Jahrhunderts.**  
**Monographie und Werkkatalog**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I  
– Philosophie und Kunsthistorische Wissenschaften –  
der Universität Regensburg

vorgelegt von  
Monika Schwarzenberger-Wurster  
aus Plattling  
2006

Berlin 2010

Erstgutachter: Professor Dr. Hans-Christoph Dittscheid

Zweitgutachter: Professor Dr. Wolfgang Schöller

Meinen Eltern

## Geleitwort

Die Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Anregung von Professor Dr. Jörg Traeger, der mich auf den Künstler Frater Max Schmalzl aufmerksam machte. Eingedenk der Worte Professor Traegers „Sehen Sie sich zuerst die Kirche in Cham an. Das ist nicht jedermann Sache.“ besuchte ich an einem klirrend kalten Wintertag bei strahlendem Sonnenschein die Redemptoristenklosterkirche in Cham – und war vom Künstler und seinem Werk tief beeindruckt.

Mein verehrter Lehrer, Professor Dr. Jörg Traeger begleitete den Fortgang der Studie bis zu seinem plötzlichen Tod mit großem Interesse und stand mir stets hilfreich zur Seite. Ihm gilt mein Dank in besonderer Weise. Ein ebenso herzlicher Dank gilt Herrn Professor Dr. Hans-Christoph Dittscheid, der mich nach dem Tod von Herrn Professor Dr. Traeger verstärkte, die Arbeit zu vollenden. Er erklärte sich sofort bereit, mich als Doktorandin zu übernehmen und unterstützte meine Arbeit mit großem persönlichem Engagement. Desgleichen danke ich Herrn Professor Dr. Schöller, der sich ebenfalls unverzüglich bereiterklärte, das Koreferat für diese Arbeit zu übernehmen.

Mein Dank gilt auch dem Bibliothekar des Redemptoristenklosters Gars am Inn, Herrn Franz Wenhardt, der mir den Nachlass Schmalzls und die relevanten Archivbestände zugänglich machte. Über Jahre begleitete er meine Forschungen mit großem Engagement. Besonders bedanken möchte ich mich bei der Klostergemeinschaft in Gars am Inn, die mich mit großer Gastfreundschaft aufgenommen hat und mit regem Interesse und vielen hilfreichen Hinweisen die Genese des Werkes verfolgte.

Zu danken habe ich der Regensburger Universitätsstiftung, die meine Dissertation durch ein Stipendium gefördert hat. Abschließend danke ich den Doktorandinnen und Doktoranden von Herrn Professor Dr. Jörg Traeger, die in einer schwierigen Situation großen Zusammenhalt und große Hilfsbereitschaft gezeigt haben. Zuletzt habe ich meiner Familie zu danken, die mich immer unterstützt hat und ein lebhaftes Interesse für Fr. Max Schmalzl entwickelt hat.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Forschungsstand zu Frater Max Schmalzl.....</b>	<b>3</b>
<b>3. Quellenlage zu Frater Max Schmalzl .....</b>	<b>5</b>
<b>4. Biografie des Frater Max Schmalzl .....</b>	<b>8</b>
<b>5. Analyse von Schmalzls Illustrations- und Malstil.....</b>	<b>23</b>
5. 1. Charakteristika der Illustrationen zu den Visionsberichten der Anna Katharina Emmerick .....	23
5. 2. Charakteristika der Illustrationen zu den liturgischen Büchern.....	27
5. 3. Charakteristika der Illustrationen für den Regensburger-Marien-Kalender .....	30
5. 4. Charakteristika der monumentalen Sakraldekorationen .....	32
5. 5. Charakteristika der Tafelbilder.....	35
<b>6. Vorbilder und Anregungen für Frater Max Schmalzl .....</b>	<b>36</b>
6. 1. Giotto, Altichiero da Zevio und die italienischen Frührenaissance .....	36
6. 2. Fra Angelico .....	37
6. 3. Die Nazarener .....	38
6. 4. Joseph von Führich.....	39
6. 5. Eduard von Steinle .....	42
6. 6. Ludwig von Seitz .....	43
6. 7. Die Beuroner Kunstschule .....	44
<b>7. Die christlichen Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert .....</b>	<b>49</b>
7. 1. Die christliche Kunst – ein Problemfall? .....	49
7. 2. Die Problemfelder der christlichen Kunst im 19. Jahrhundert .....	50
7. 3. Die katholischen Positionen in der christlichen Kunstsstheorie des späten 19. Jahrhunderts .....	51
7. 4. Frater Max Schmalzl als Inkarnation des Ideals vom christlichen Künstler .....	54
<b>8. Zusammenfassung.....</b>	<b>56</b>
<b>9. Anhang .....</b>	<b>58</b>
9.1. Die Heiligen des Redemptoristenordens.....	58
9.2. Das Gnadenbild der Redemptoristen .....	60
9.3. Liste der Päpste.....	61
9.4. Lauretanische Litanei .....	62
<b>11. Katalog.....</b>	<b>71</b>
I A: Illustrationen zu den Visionsberichten der Anna Katharina Emmerick für den Verlag Friedrich Pustet Regensburg.....	71
I B: Illustrationen zu den liturgischen Büchern für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg .....	137
I C Illustrationen zum Regensburger Marienkalender für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg....	236
II Andachtsbilder .....	263
III Tafelbilder .....	269
IV Skizzen und Studien.....	302
V Bauplan für das Redemptoristenkloster Cham.....	354
VI Kirchen und Kapellen .....	360
<b>11. Literaturverzeichnis.....</b>	<b>396</b>

## 1. Einleitung

*„Einen ‘Künstler’ Bruder Max Schmalzl kenne ich nicht, so höre ich Stimmen. Ich habe Kunstgeschichte studiert und nichts von ihm gelesen. Ich schlage die große Kunstgeschichte des Benediktinerpater Dr. Albert Kuhn auf; nicht einmal der Ordensmann weiß etwas von diesem Klostermaler; ich habe die Kunst des 19. Jahrhunderts eingehend studiert und seit Jahrzehnten die Kunstzeitschriften verfolgt; sein Name ist mir nicht begegnet. Ausstellungen habe ich besucht und nichts von ihm gesehen.“<sup>1</sup>*

Der Redemptoristenlaienbruder Max Schmalzl (1850-1930) stellte sein gesamtes Schaffen in den Dienst der Kirche. Seit seinem Eintritt in das Kloster Gars am Inn 1871 bis in die Zwischenkriegszeit schuf der vielseitig begabte Künstler, als Maler, Illustrator, Zeichner, Architekt und Gestalter kirchlichen Geräts sein umfangreiches, ausschließlich religiös motiviertes Werk. Innerhalb der divergierenden Auffassungen christlicher Malerei im 19. Jahrhundert vertrat Schmalzl die traditionell-konventionelle Richtung. Dies tat er mit einer Rigorosität, die sein Werk letztendlich höchst individuell geraten ließ. Seine dogmenkonforme Kunstauffassung, sein frommer Lebenswandel und seine künstlerische Bescheidenheit lassen Max Schmalzl als Inkarnation eines von der christlichen Kunsttheorie geforderten Künstlerideals erscheinen. Obwohl seine Werke in der ganzen Welt verbreitet waren, war der Künstler zu seinen Lebzeiten kaum bekannt. Die kunsthistorische Forschung hat ihn bislang noch nicht ausreichend zur Kenntnis genommen.

Dafür gibt es im Wesentlichen zwei Gründe, einen individuellen und einen übergeordneten. Die Persönlichkeit des Bruders charakterisieren die für einen Künstler wenig spektakulären Eigenschaften „bescheiden“ und „demütig“ treffend. Der zurückgezogen im Redemptoristenkloster Gars am Inn in Oberbayern lebende Bruder war schon zu Lebzeiten nur einem kleinen Kreis von Klerikern und Künstlerkollegen, die sich auf christliche Malerei spezialisiert hatten, bekannt. Seine grafischen Arbeiten hingegen, die vor allem durch den Regensburger Verlags Friedrich Pustet in tausendfacher Auflage verbreitet wurden, waren in der gesamten katholischen Welt hoch geschätzt. Mehrmals wurde er von Papst Pius IX. (1792-1878) und dessen Nachfolger Leo XIII. (1810-1903) zu Privataudienzen empfangen und für sein künstlerisches Werk ausgezeichnet. Trotzdem trat der Schöpfer der populären Erbauungs- und Messbuchillustrationen völlig hinter sein Werk zurück. Bereits zu Lebzeiten kaum bekannt, geriet der Künstler nach seinem Tod rasch in Vergessenheit.

Der zweite Grund für die mangelnde Beachtung ist die Verwurzelung seiner Kunst im Nazarenertum und im Historismus. Die opulent dekorierten Kircheninnenräume des Historismus entsprachen spätestens in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht mehr dem Zeitgeschmack. „Diese Bauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert aber pflegen so starke Mängel zu haben, daß man einfach verpflichtet, aus Gründen der Kunst und Kultur verpflichtet ist, für eine Besserung zu sorgen“.<sup>2</sup> Urteile wie dieses hatten noch vor dem Zweiten Weltkrieg eine erste Welle ausgelöst, in der historistische Kircheninnenräume zerstört wurden. Die Liturgiereform und die Aufbruchstimmung in der katholischen Kirche nach dem II. Vatikanischen Konzil (1962-1965) ließen die Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts erst recht unhaltbar

---

<sup>1</sup> Eckl, Leonhard, Bruder Max, Lebensbild des Künstlers Fr. Max Schmalzl C. Ss. R, Regensburg 1930, S. 52. Eckl bezieht sich auf Kuhn, Albert, Allgemeine Kunstgeschichte. Mit aesthetischer Vorschule als Einleitung zur Geschichte und zum Studium der bildenden Künste; die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik, 3 Bde., Einsiedeln 1909.

<sup>2</sup> Vgl. Lützeler, Heinrich, Was wird aus den Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts? in: Die christliche Kunst 33, 1936/37, S. 249-262, hier 249.

erscheinen. In den 1960er Jahren setzte ein „Bildersturm“ ein, der vor allem die Wand- und Glasmalerei im Visier hatte, aber auch neugotische Altäre und die mobile Ausstattung aus den Kirchenräumen entfernte. In denkmalpflegerischer Hinsicht war bis in die 1980er Jahre hinein wenig Interesse an der Erhaltung von Bauten und Raumausstattungen des späten 19. Jahrhunderts festzustellen.<sup>3</sup>

Gerade die zweite und dritte Generation der Nazarener wurde unter dem Blickwinkel des Ästhetizismus lange als von geringem künstlerischem Reiz angesehen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts setzte ein Popularisierungs- und Trivialisierungsprozess ein, der den nazarenischen Spätstil in der Malerei und den Historismus in Baukunst und Kunstgewerbe zum kirchlich-religiösen Stil schlechthin geraten ließ.<sup>4</sup> Diese Entwicklung führte mitunter unbestritten zu einem Qualitätsverlust. Besonders augenfällig tritt er im Bereich der religiösen Gebrauchsgrafik, bei Sterbe-, Andachts-, Kommunion- und Beichtbildchen zutage, wo im Zeitalter von technischer Reproduzierbarkeit und Massenauflagen der Verlust von künstlerischem Anspruch und inhaltlicher Aussagekraft besonders evident wird. Trotzdem erfreuten sich gerade diese Bildvorstellungen größter Beliebtheit und prägten sich tief ein.<sup>5</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Werk des Fraters Max Schmalzl zeigt jedoch, dass dies eine sehr verengte Sicht auf die religiöse Kunst der Jahrhundertwende ist. Zeitlich gehört er zwar der dritten, weitgehend namenlosen Generation von kirchlichen Künstlern in der Tradition der Nazarener an, doch in seinen Werken kann weder ein Verlust an künstlerischer noch inhaltlicher Qualität festgestellt werden. Im Gegenteil, sein graphisches Oeuvre zeichnet sich durch hohes handwerkliches und ästhetisches Niveau aus und besticht durch seine theologische Versiertheit.

Die Beurteilung seines künstlerischen Schaffens kann sich nicht darauf beschränken, Schmalzl stilistischen und inhaltlichen Konservatismus zu bescheinigen. Es gilt, die sozialen, historischen und kunsttheoretischen Voraussetzungen zu zeigen, die seine Rückwärtsgewandtheit bedingten und jede Form von künstlerischem Subjektivismus kategorisch ausschlossen. Die traditionsverhaftete und in ihren Motiven festgelegte christliche Kunst bot ihm als katholischen Künstler keinerlei Freiraum für künstlerische und thematische Neuerungen. Sein Kunstverständnis ist symptomatisch für die Situation der römisch-katholischen Kirche, die auf die tief greifenden Veränderungen in Politik und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts mit einem Rückzug in die selbst gewählte Isolation reagierte. Schlagwortartig seien hier der *Syllabus errorum* (1864), das Unfehlbarkeitsdogma (1870), der Ultramontanismus (1871-1887) und der Kulturkampf (1872-1894) in Deutschland genannt. Die restaurative Haltung des Papstes und der römischen Kurie hatte tiefgreifende Folgen für die christliche Kunsttheorie und damit indirekt Einfluss auf Schmalzls Werk. Mit Max Schmalzl wird ein Vertreter einer dezidiert katholischen Richtung innerhalb der pluralistischen christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts in die kunsthistorische Diskussion eingebracht. Der Persönlichkeit des Künstlers wird Kontur verliehen, seine wichtigsten Werke werden in Form eines kommentierten Kataloges für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung aufbereitet. Der Katalog erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

---

<sup>3</sup> Vgl. Stankowski, Martin, Zu den Stilgrundlagen im ländlichen Raum von Bayerisch-Schwaben, in: *Ars Bavarica* 63/64, 1990, S. 99-111.

<sup>4</sup> Vgl. Metken, Sigrid, Nazarener und „nazarenisch“, Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (28. April – 28. August 1977), Frankfurt 1977, S. 365-387.

<sup>5</sup> Vgl. Brückner, Wolfgang, Elfenreigen – Hochzeitstraum, Die Öldruckfabrikation 1880-1940, Köln 1974, S. 115f.

## 2. Forschungsstand zu Frater Max Schmalzl

Das Eingangszitat stammt von Leonhard Eckl (1889-1972), der so die Antworten auf seine Frage nach dem Künstler Max Schmalzl zusammenfasst.<sup>6</sup> Unmittelbar nach Schmalzls Tod machte sich Eckl, der selbst Redemptorist war, wegen Nachfrage aus dem In- und Ausland an die Zusammenstellung einer Künstlerbiografie. Ziel war es, die Erinnerung an den Mitbruder wach zu halten und sein kaum bekanntes Leben einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Die wenige Monate nach dem Tod des Künstlers erschienene Biografie ist bis heute das Referenzwerk, auf das sich die überschaubare Zahl von Aufsätzen und Artikeln zu Schmalzl bezieht. Künstler und Biograf kannten sich, da Eckl von 1918-1921 Juvenatsdirektor in Gars war. Den eigenen Eindruck rundete der Autor mit Berichten ab, die Mitbrüder, Verwandte und Freunde des Künstlers beitragen konnten.<sup>7</sup> Darüber hinaus wertete er autobiographische Notizen Schmalzls und in Ansätzen auch dessen künstlerischen Nachlass aus. Obwohl bereits Eckl beklagte, dass Schmalzl kaum Jahreszahlangaben vermerkte, bringt er wichtige Hinweise auf die Chronologie in Schmalzls Oeuvre. Die bei Eckl gemachten Angaben sind bisweilen die einzigen Hinweise auf Werke des Künstlers. Anhand seiner Beschreibungen konnte die Provenienz einiger Werke geklärt werden. In manchen Fällen bietet die Lebensbeschreibung Anhaltspunkte für die Existenz eines heute verschollenen Werks. Den wichtigsten Schöpfungen Schmalzls widmet Eckl kurze Kapitel. Neben positivistischen Angaben überliefert Leonhard Eckl ein höchst anschauliches, an manchen Stellen sicher idealisiertes Charakterbild des Künstlers und gibt Einblick in dessen Lebensumstände. Dabei konnte Eckl auf schriftliche Aufzeichnungen Schmalzls zugreifen, die inzwischen verschollen sind.

In Eckls Biografie klingt an mehreren Stellen an, dass 1930 Schmalzls große Zeit unwiederbringlich vorüber war.<sup>8</sup> Deutlich benennt der Biograf die teils erheblichen qualitativen Unterschiede im Oeuvre des Künstlers. Für die Bewertung von Schmalzls bilderfinderischer Leistung wesentliche Hinweise bringt Eckl allerdings nicht, so finden sich nur wenige Angaben zu den theologischen Kenntnissen des Künstlers. Unbeantwortet bleibt, ob Schmalzls Kompositionen tatsächlich seine Bilderfindungen waren oder ob Theologen die komplexen Programme vorgaben. Auch über den Kontakt zu und den Austausch mit Künstlerkollegen liefert Eckl nur spärliche Informationen. Entweder war es bereits für Eckl kaum noch möglich, diese Informationen in Erfahrung zu bringen, oder diese waren für den Biografen zweitrangig. Eckls Biografie ist die umfassendste Veröffentlichung zum Künstler, wegen der Bekanntheit von Autor und Künstler und der frühen Auseinandersetzung ist sie bisher das Standardwerk.

Otto Weiß, selbst Angehöriger des Redemptoristenordens, widmet in seinem Werk über die Redemptoristen in Bayern Schmalzl 1977 ein eigenes kleines Kapitel, das jedoch in der gekürzten Neuauflage 1983 ersatzlos entfällt.<sup>9</sup> Im Jahr 1980 veröffentlichte Weiß zum 50. Todestag des Künstlers einen kurzen Artikel im Jahrbuch für christliche Kunst, um den kaum bekannten Schmalzl einem breiteren Publikum vorzustellen.<sup>10</sup> Es ist der erste Versuch,

---

<sup>6</sup> Pater Leonhard Eckl, geboren am 15.07.1889, Profess am 18.09.1909, Priesterweihe am 04.08.1914, war Direktor der Juvenate in Gars und Günzburg. Anschließend ging er nach Brasilien, wo er am 11.07.1972 starb. Für den Hinweis danke ich Herrn Franz Wenhardt, Bibliothekar und Archivar des Redemptoristenklosters Gars am Inn.

<sup>7</sup> Vgl. das Vorwort bei Eckl 1930, S 7.

<sup>8</sup> Eckl 1930, S. 56ff.

<sup>9</sup> Weiß, Otto, Die Redemptoristen in Bayern (1790-1909), Ein Beitrag zur Geschichte des Ultramontanismus, Phil. Diss. München 1977, 1. Aufl., München 1977. Ders., Die Redemptoristen in Bayern (1790-1909), Ein Beitrag zur Geschichte des Ultramontanismus, 2. Aufl., St. Ottilien 1983.

<sup>10</sup> Weiß, Otto, Kunst und Seelsorge, Der vergessene Maler Bruder Max Schmalzl (1850-1930), in: Jahrbuch des Vereines für christliche Kunst, 11, München 1980, S. 101-109.

Schmalzl aus der historischen Distanz heraus kritisch zu würdigen. Weiß benennt die Schwächen des Künstlers deutlich, stellt dabei aber klar heraus, wie Schmalzl seine Kunst verstanden wissen wollte: Nicht als ästhetischen Genuss, sondern als Seelsorge. Sein Appell an die Kunsthistoriker, sich eingehender mit Frater Max auseinanderzusetzen, fruchtete nicht.

Herbert Schindler widmet Max Schmalzl und der Maria-Hilf-Kirche in Cham/Oberpfalz immerhin eine Seite, bei Georg Brenninger wird Schmalzl kurz erwähnt.<sup>11</sup> Ein kleines Heft von Annemarie Krauß und Franz Bergler, das Weihnachtskrippen im Nazarener-Stil vorstellt, erwähnt den Namen Schmalzl in der kurzen, allgemeinen Einleitung.<sup>12</sup>

Jörg Traeger illustriert mit einem Andachtsbild Schmalzls den Standpunkt der katholischen Kirche im 19. Jahrhundert und bindet den Künstler erstmals in einen umfassenden kunsthistorischen Kontext ein.<sup>13</sup>

Erwähnung findet der Künstler einem Kalendertext für das Jahr 2001, der thematisch den Kirchen bzw. kirchlichem Gerät im Stil der Neuen Sachlichkeit gewidmet ist.<sup>14</sup> Max Schmalzl wird als Vergleich herangezogen um die Charakteristika der Neuen Sachlichkeit zu veranschaulichen.

Historische Beschreibungen von Kirchen, die Schmalzl ausgestattet hat, liefern keine verwertbaren Hinweise zum Künstler, die aktuelleren Kirchenführer kolportieren die Angaben Eckls.<sup>15</sup>

Im Rahmen ihrer Magisterarbeit setzte sich die Autorin mit den Messbuchillustrationen Schmalzls für den Regensburger Verlag Friedrich Pustet auseinander. Ergebnis war, dass der

---

<sup>11</sup> Schindler, Herbert, Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982, S. 170.

Brenninger, Georg, Der Historismus in Kirchenbau und Kirchenausstattung Niederbayerns. Ein Beitrag zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. München 1989, veröffentlicht in: Der Storchenturm, 25, 1990.

Ders., Zur Ausstattung der Kirchen des ehemaligen Landkreises Vilsbiburg im 19. Jahrhundert, in: Der Storchenturm, 13, 1978, S. 57-90, bes. S. 88.

<sup>12</sup> Krauß, Annemarie, Bergler, Franz, Von den Künstlern, die Weihnachtskrippen im Nazarener-Stil geschaffen haben. Zusammengestellt im Advent 1989, o. O. 1989, S. 1f.

<sup>13</sup> Traeger, Jörg, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, S. 35.

<sup>14</sup> Morsbach, Peter, S. Mater Ecclesia, aus dem Missale Romanum, sog. „Gottwald-Missale“ Regensburg: Friedrich Pustet, 2. Auflage 1932, in: Liga Bank (Hrsg.), Wandkalender 2001, „Kirchliche Kunst der Neuen Sachlichkeit in Bayern, Sachsen, Württemberg und der Pfalz“, Regensburg o. J., Vorderseite des 2. Kalenderblattes.

<sup>15</sup> Erinnerung an die Gnaden- und Wallfahrtskirche Mariahilf bei Vilsbiburg, Vilsbiburg 1886, S. 41. Abweichende Schreibweise des Namens: hier „Schmaizl“.

Baudenbacher, Josef, Das Marienmünster zu Cham im Wald, Beschreibung der Maria-Hilf-Kirche der Patres Redemptoristen in Cham, Cham, 1910.

Sachs, Josef, Die neue Pfarrkirche in Kraiburg am Inn, Regensburg o. J. (um 1900/1910)

Missong, Alfred, Heiliges Wien, Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1933, hier: Redemptoristenkirche Maria Hilf, S. 223.

Steinle, Josef, Die Kirche der Redemptoristen Maria Hilf Cham/ Oberpfalz, Cham 1975.

Wittman, Josef, Redemptoristenkirche Maria Hilf in Cham, 2. Aufl., Cham 1976.

Ganser, Zeno, Wallfahrtskirche Maria Hilf Vilsbiburg, 3. neubearb. Aufl., Regensburg 1986.

Komarek-Moritz, Sabine, Kraiburg am Inn, St. Bartholomäus, Münsterschwarzach 1993.

Erfolg der Pustet-Missale wesentlich auf den sorgfältig ausgeführten und theologisch komplexen Illustrationen Schmalzls beruhte.<sup>16</sup>

In die mittlerweile vorhandenen wissenschaftlichen Abhandlungen zur christlichen Malerei um 1900 fand Schmalzl keinen Eingang.<sup>17</sup> Eckls eingangs zitierte Feststellung von 1930 besitzt ungebrochene Gültigkeit.

### 3. Quellenlage zu Frater Max Schmalzl

In Anbetracht des ehemals umfänglichen Werks ist der Bestand an Skizzen und schriftlichen Hinweisen zum Leben des Künstlers erstaunlich überschaubar.

Die wichtigste Quelle sind die Unterlagen im Provinzarchiv der Redemptoristen in Gars am Inn. Dort wird der gesamte Nachlass des Bruders verwahrt, der in einem Archivkarton Platz findet. Dieser Nachlass umfasst die Autobiografie des Künstlers, das sogenannte „Frater Max Buch“ sowie einige kleinformatige Zeichnungen. 2008 wurden alle erhaltenen großformatigen, teils farbigen Skizzen für die Klosterkirche Mariä Hilf in Cham ins Provinzarchiv nach Gars überführt.

Trotz seines geringen Volumens brachte die Sichtung des Nachlasses wesentliche Hinweise zum Werk und zur Person des Künstlers. Für die Erstellung der Künstlerbiografie waren die unveröffentlichten Manuskripte Schmalzls bzw. deren frühe Abschriften hilfreich. Die Aufzeichnungen dienten bereits Eckl als Grundlage für seine Künstlerbiografie und galten als verschollen, konnten aber im Zug der Recherchen in Gars wieder entdeckt werden. Es handelt sich um fünf Hefte, nur eines davon ist in Schmalzls zittriger Altershandschrift abgefasst.<sup>18</sup> Zwei Hefte sind vermutlich wortgetreue Abschriften von Schmalzls biographischen Notizen, denn zwei erhaltene lose Blätter wurden wortgetreu in eines der Hefte übertragen.<sup>19</sup> In den beiden letzten Heften unternimmt der unbekannt Autor der vier Manuskripte den Versuch Schmalzls Oeuvre chronologisch zu ordnen, was ihm jedoch nicht vollständig geling.<sup>20</sup> Möglicherweise war es Leonhard Eckl, der zur Vorbereitung seiner Biografie eine Übertragung von Schmalzls originalen Notizen vornahm. Grund dürfte eine größere Benutzerfreundlichkeit gewesen sein, denn Schmalzls Aufzeichnungen sind durch die zittrige Altershandschrift äußerst schwer zu entziffern. Die Autografen sind, abgesehen von einem Heft und zwei losen Zetteln, offenbar verloren. Obwohl vier Teile der Biografie nicht im Original, sondern nur in Abschrift erhalten sind, besteht kein Zweifel an der sachlichen Richtigkeit der Texte, weshalb sie in gleicher Weise zur Erstellung der Biografie und des Werkverzeichnisses herangezogen wurden wie der Autograf.

---

<sup>16</sup> Schwarzenberger-Wurster, Monika, Die Missaleillustrationen des Max Schmalzl für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg. Katholische Programm Kunst in Messbüchern des späten 19. Jahrhunderts, unveröffentlichte Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg, Regensburg 2002.

<sup>17</sup> Seit den 1990er Jahren ist in der Forschung eine intensivere Auseinandersetzung mit Künstlern aus Schmalzls Generation zu beobachten. Noch handelt es sich mehrheitlich um monografische Grundlagenforschung, übergeordnete Zusammenstellungen und Fragestellungen stehen bislang nicht im Vordergrund.

<sup>18</sup> Max Schmalzl, Manuskript „Fr. Max Schmalzl, 1850, 1871-1924-1925“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl. Im Folgenden wird dieses Heft mit Autobiografie bezeichnet.

<sup>19</sup> Anonymer Autor, Manuskript „I Biografie des Fr. Max Schmalzl nach seinen Aufzeichnungen“ und Manuskript „II Biografie d. Fr. M. Sch.“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl. Die Bände werden im Folgenden mit Biografie I und Biografie II abgekürzt.

<sup>20</sup> Anonymer Autor, Manuskript „III Abschrift von Aufzeichnungen des Fr. Max Schmalzl aus dem Jahre 1917“ und Manuskript „IV Wichtige Daten aus dem Leben des Fr. Max Schmalzl nicht zeitlich geordnet“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl. Die Bände werden im Folgenden mit Biografie III und Biografie IV abgekürzt.

Auf Anordnung des damaligen Rektors P. Alois Uhl<sup>21</sup> begann der siebenundsechzigjährige, bereits an Arterienverkalkung leidende Bruder, 1917 seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben. Die letzten Aufzeichnungen entstanden Ende 1924 oder zu Jahresbeginn 1925, da Schmalzl ein kleines Christbäumchen beschreibt, das ihm seine Mitbrüder aufgestellt hatten.<sup>22</sup> Mehrmals stellte er den Sinn der Aufzeichnungen in Frage, denn Schmalzl bezweifelte das Interesse der Nachwelt an seiner Person. Seine Skepsis war keine Koketterie, die Biografie kam nur zustande, weil er dem Befehl seines Rektors gehorchte.<sup>23</sup> Die über einen Zeitraum von neun Jahren entstandene Lebensgeschichte ist weder thematisch noch chronologisch geordnet. Jahreszahlen finden sich äußerst selten, Schmalzl selbst bemerkte dazu: „*Bezüglich der Zeitangaben in meinem Leben bin ich sehr unzuverlässig, da ich mir die Daten nicht merken konnte, wie in diesen Zeilen ersichtlich ist.*“<sup>24</sup> Trotzdem konnte unter Einbeziehung anderer Quellen, etwa der Klosterchroniken der Häuser Gars und Krakau, sein Arbeitsleben in wichtigen Teilen rekonstruiert werden.

Zum Informationsgehalt der biografischen Aufzeichnungen ist zu bemerken, dass die Gedächtnisprotokolle viele wissenschaftlich relevante Angaben zur Werkgenese, etwa Jahreszahlen, Angaben zu Auftraggebern oder Mitarbeitern weitgehend fehlen lassen. Zumeist ohne Rücksicht auf deren Chronologie streut Schmalzl oft kürzelhafte Hinweise auf seine Werke ein, was deren Identifikation erschwert. Dafür liefert Schmalzl ein Dokument der besonderen Art, nämlich authentische Momentaufnahmen seines Lebens als Ordensbruder und Künstler, die Einblicke in seine geistige Befindlichkeit gewähren. In loser Folge präsentiert er Erinnerungen an den Klosteralltag, an Papstaudienzen, an Reisen, an Aufträge und Auftraggeber sowie an Kindheitserinnerungen. Mit fortschreitender Krankheit, Schmalzl litt an einer Herz-erkrankung und Arterienverkalkung, kommt in den niedergeschriebenen Gebeten und den Reflexionen der eigenen Sterblichkeit Schmalzls starker Glaube ergreifend zum Ausdruck.<sup>25</sup> In ihrer augenscheinlichen Spontaneität bieten die Texte einen glaubwürdigen Einblick in Schmalzls Lebensumstände und lassen den Charakter des Künstlers erkennen. Deshalb tragen sie erheblich zum Verständnis seines Werkes bei. Wie ein roter Faden zieht sich eine tiefe Religiosität und eine unverbildete, fast kindliche Frömmigkeit durch die gesamten Aufzeichnungen. Religiosität und Frömmigkeit waren die beiden Triebkräfte in Schmalzls Leben und in seiner Kunst.

Eine weitere wichtige Quelle, vor allem zu seinem Werk, ist das sogenannte „Frater Max Buch“ aus dem Jahr 1929. Zu seinem 80. Geburtstag bastelten Mitbrüder und Studenten des Juvenats dem Jubilar ein Album, in das sie Skizzen, Drucke und Fotografien von Schmalzls Arbeiten klebten.<sup>26</sup> Die historischen Fotografien im „Frater Max Buch“ geben wichtige Hinweise auf verschollene Werke. Die einzelnen Abbildungen sind größtenteils mit kurzen Hinweisen auf den Bestimmungsort bzw. den Adressaten der Arbeiten versehen.

Außerdem enthält der Garser Nachlass einige kleinformatige Originalzeichnungen Schmalzls. Die kombinierte Betrachtung von Biografie, „Frater-Max-Buch“ und Skizzen liefert wesentliche Erkenntnisse für den Katalog.

---

<sup>21</sup> P. Alois Uhl gestorben am 28. Juli 1924. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Bibliothekar Franz Wenhardt.

<sup>22</sup> Vgl. Biografie I, S. 1.

<sup>23</sup> Vgl. Autobiografie, S. 67.

<sup>24</sup> Biografie I, S. 14.

<sup>25</sup> Vgl. Autobiografie, S. 36 und S. 65-66.

<sup>26</sup> Offenbar wurden die Geburtstage damals abweichend von der heute gängigen Zählung gefeiert.

Für den monumentalen Kirchen- und Klosterbau in Cham existieren noch von Schmalzl geschaffene Baupläne, einige Entwürfe zu den Glasfenstern, die Vorzeichnungen zu wenigen Tierkreiszeichen und Ornamententwürfe.<sup>27</sup>

Abgesehen von den im Nachlass vorhandenen Schriftstücken, Fotografien, Heftchen, Skizzen und der existierenden Werke gibt es kaum Hinweise auf die enorme Produktivität des Künstlers. In seiner Biografie erwähnt Schmalzl z.B. ein Skizzenbuch, das er noch vor seinem Eintritt ins Kloster vollgezeichnet hatte und das nicht mehr auffindbar ist.<sup>28</sup> Es stellt sich die Frage, wo die Masse der Skizzenbücher, der Vorzeichnungen und vor allem der großformatigen Kartons und Farbentwürfen des Künstlers geblieben ist. Schmalzl beantwortete diese Frage zumindest zum Teil selbst. Wenn darum gebeten stellte er seine Entwürfe großzügig anderen Künstlern zum Kopieren zur Verfügung.<sup>29</sup> Teile der verliehenen Arbeiten, so die relevanten Farbentwürfe für die Chamer Klosterkirche erhielt er nicht mehr zurück.<sup>30</sup> Selbst unter Berücksichtigung dieser frühen Verluste bleibt die Frage offen, was aus den zahllosen Skizzen, Entwürfen und Visieren wurde, die Schmalzl sicher gefertigt hatte. Da eine gründliche Suche in Schmalzls Heimatkloster Gars ergebnislos verlief, ist davon auszugehen, dass der Bestand zu einem unbekannten Zeitpunkt verloren ging.

Im Staatsarchiv München befindet sich der Nachlassakt mit dem Testament des Frater Max Schmalzl, verfasst am 28. August 1918 in Gars. Sein geringes Barvermögen vererbt er in kleinen Beträgen dem St. Ludwigs-Missionsverein in München, dem Provinzialat und dem Haus in Gars und seinen drei Geschwistern. Vom Rest sollen Seelenmessen für ihn und seine verstorbenen Verwandten gelesen werden.<sup>31</sup>

In den Staatsarchiven Landshut (Vilsbiburg, Maria-Hilf) und Amberg (Cham, Maria-Hilf) beziehen sich die Unterlagen lediglich auf die Baugeschichte der Kirchen, für die Schmalzl die Innenausstattung schuf. Sein Name wird dabei nicht genannt.

Für die graphischen Vorlagen, die Schmalzl im Auftrag des Verlags Friedrich Pustet in Regensburg ausarbeitete, liefert das verlagseigene Archiv wichtige Erkenntnisse. Leider ist der Bestand an Archivalien aufgrund der bewegten Geschichte des Archivs lückenhaft und noch nicht aufgearbeitet.<sup>32</sup> Die dort verwahrte Personalakte von Max Schmalzl umfasst in Auszügen die Korrespondenz von Schmalzl und Pustet sowie Verträge über Arbeiten Schmalzls, die vom Rektor des Garser Klosters und Pustet unterzeichnet sind.<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> Im Zuge der Recherchen wurde auf dem Dachboden des Klosters in Cham eine Schachtel mit dem genannten Inhalt entdeckt. 2008 wurden die Pläne ins PAG gebracht mit dem Ziel, dort alle Schmalzl betreffenden Unterlagen zentral zusammenzufassen.

<sup>28</sup> Biografie I, S. 5.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Brief von Schwester Juliana, Redemptoristin aus Marienthal an Fr. Max Schmalzl vom 3.1.1914, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl. Sr. Juliana bat um Übersendung von Skizzen, deren Bildinhalte nicht aufgeführt werden. Juliana schrieb, sie werde die Figuren kopieren, sobald das bestellte Kopierpapier einträfe und die Skizzen danach an Schmalzl zurückschicken.

<sup>30</sup> Biografie I, S. 1, Autobiografie, S. 31f.

<sup>31</sup> Staatsarchiv München, AG Haag NR 1930/1.

<sup>32</sup> Für die allzeit gerne gewährte Unterstützung bei der Arbeit im Verlagsarchiv danke ich Frau Elisabeth Pustet.

<sup>33</sup> Vertrag zwischen Friedrich Pustet und Provinzial Vogl über die Abtretung der Vervielfältigungsrechte des Vilsbiburger Kreuzwegs vom 12.12.1884 (Unterschrift Pustet) bzw. vom 21.2.1884 (Unterschrift Vogl), Brief Schmalzl an Pustet betreffs Lithografie von Schmalzls Bild Mutter Anna und Maria mit dem Jesusknaben, vom 22.4.1903. Verlagsarchiv Fa. Pustet, Regensburg, Personalakte Fr. Max Schmalzl.

## 4. Biografie des Frater Max Schmalzl

Max Schmalzl wurde am 7. Juli 1850 in Falkenstein im bayerischen Wald geboren (Abb. 1). Seine Eltern, Peter und Franziska Schmalzl, waren Krämer, betrieben im Nebenerwerb eine kleine Landwirtschaft und hatten zehn Kinder, neun Jungen und ein Mädchen. Max war ein eher kränkliches Kind, das körperliche Arbeit mied und sehr an seiner Mutter hing.<sup>34</sup> Bereits als Kind malte und zeichnete er gern, noch im hohen Alter erinnerte sich Schmalzl an zwei während der Schulzeit erhaltene Preise für seine Zeichnungen.<sup>35</sup>

Die geistig-intellektuelle Prägung Schmalzls erfolgte durch ein sehr religiöses Elternhaus in dem der Glaube gelebt wurde und den Lebensrhythmus einer konservativ gesinnten ländlichen Bevölkerung.<sup>36</sup> Der tägliche Besuch der hl. Messe, Wallfahrten und Andachten waren ihm von Kindheit an vertraut, der Religionsunterricht an der Volksschule und später die Mitgliedschaft im katholischen Jünglingsbund führten zu einer tiefen Verwurzelung im katholischen Glauben.<sup>37</sup> Dazu kam der Einfluss des ältesten Bruders, des Redemptoristenpeters Peter Schmalzl.<sup>38</sup> Er war der intellektuelle und spirituelle Kopf der Familie. Peter Schmalzl leitete seine Angehörigen zu religiösen Übungen, Exerzitien und Wallfahrten an, schickte geeignete Literatur – Gebets- und Andachtsbüchlein – und Heiligenbildchen. Peter war stets der Mentor seines jüngeren Bruders, förderte dessen künstlerisches Talent entsprechend seiner Möglichkeiten und schickte Zeichenmaterial. Bei den Eltern versuchte Peter, für Max eine Ausbildung im künstlerischen Bereich anstelle einer Handwerkslehre durchzusetzen.<sup>39</sup> Es kam zu einem Kompromiss.

Nach dem Abschluss der Volksschule in Falkenstein besuchte Max wohl ab März 1864 das Privatinstitut für Bauhandwerk eines Johann Dorner in Regensburg. Nach dem im Stadtarchiv Regensburg aufbewahrten Familienbogen war Johann Dorner (1816-1881) Privatlehrer im Fach „Baukunst für Gewerbsleute“, die dazu notwendige Erlaubnis hatte er am 25. Februar 1847 erteilt bekommen.<sup>40</sup> Dorner unterrichtete die Jungen nicht nur, sie wohnten auch in seinem Haushalt.<sup>41</sup> Eckl erwähnt eine Mappe mit 24 Blättern, das früheste datiert am 31. März 1864, das jüngste datiert am 27. März 1865.<sup>42</sup> Diese Mappe befindet sich nicht mehr im Nachlass, so dass aus dieser frühen Zeit keine Werke überliefert sind. Zur Art der Ausbildung äußert Schmalzl, er habe bei Dorner „gründlich Zeichnen von Strichmachen bis Ornament und Baupläne machen“<sup>43</sup> gelernt. Demnach vermittelte das Institut die theoretischen Grundlagen für eine anschließende Maurerausbildung.<sup>44</sup>

Schmalzls Jahr in Regensburg fiel in die Zeit, in der der Regensburger Dom eine Großbaustelle war. Bischof Ignatius von Senestrey hatte 1858 beschlossen, die im Mittelalter unvollendet

---

<sup>34</sup> Vgl. Biografie I, S. 3

<sup>35</sup> Vgl. Autobiografie, S. 48.

<sup>36</sup> Vgl. Zum Stellenwert der religiösen Erziehung der Kinder im 19. Jahrhundert: Paul, Eugen, Religiöskirchliche Sozialisation und Erziehung in Kindheit und Jugend, in: Brandmüller, Walter (Hrsg.), Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte, 3, St. Ottilien 1991, S. 681-711, hier besonders S. 681-690.

<sup>37</sup> Biografie I, S. 5, Autobiografie, S. 35, Eckl 1930, S. 32.

<sup>38</sup> Peter Schmalzl, geb. 1835, Priesterweihe am 13. August 1858, am 9. September 1865 Eintritt in den Redemptoristenorden, starb 1874 in Heldenstein.

<sup>39</sup> Vgl. Autobiografie, S. 37.

<sup>40</sup> Zu Dorner (16.08.1816-17.02.1881) vgl. StAR, Familienbogen Johann Dorner.

<sup>41</sup> Biografie I, S. 3-4.

<sup>42</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 17.

<sup>43</sup> Vgl. Autobiografie, S. 37.

<sup>44</sup> Eckl 1930, S. 17.

gebliebenen Domtürme fertig bauen zu lassen. Zwischen 1859 und 1869 wurden zunächst der Südturm und anschließend der Nordturm vollendet. Den Ausbau der Domtürme hatte Schmalzl sicher aus beruflichem und privatem Interesse verfolgt. Schmalzl überliefert in seiner Biografie, sein Bruder Peter, damals Kooperator am Obermünster, habe „*als tüchtiger Kaligraf [sic!]“ die Urkunde, die in den Grundstein der Domtürme eingelassen wurde, angefertigt.<sup>45</sup> Bei der Westfassadenvollendung wurden insgesamt neun Schriftstücke versetzt. Peter Schmalzl fertigte vermutlich die Urkunde des Bischofs Ignatius von Senestrey, die in einem Glaszylinder in den Grundstein des Nordturms eingelassen ist. Am 29. Juni 1864, dem Festtag des Dompatrons Petrus, wurde der Grundstein feierlich geweiht und im Rahmen eines Festakts versetzt.<sup>46</sup> Vermutlich war Max Schmalzl bei den Feierlichkeiten selbst dabei, zumindest aber hatte ihm sein Bruder darüber berichtet.*

Im Anschluss an die theoretische Ausbildung in Regensburg begann Max wohl noch 1865 beim Stiefbruder des Vaters, Wolfgang Schmalzl, in Falkenstein eine Lehre als Dekorationsmaler. Nach der zweijährigen Ausbildung ging er nach Burghausen, wo er für einen Malermeister namens Schigl tätig war.<sup>47</sup> Schon nach acht Wochen kehrte er wieder in die Falkensteiner Werkstatt zurück, um den erkrankten Onkel zu unterstützen.

Die Aussicht, Dekorationsmaler in seinem Heimatort zu bleiben, bot Schmalzl offenbar keine adäquate Herausforderung. Er strebte den Besuch der Kunstgewerbeschule in München an und zog 1867 oder 1868 nach München.<sup>48</sup> Da er die Schulgebühren nicht bezahlen konnte, verdingte er sich vorübergehend als Maler und musste die Fensterstücke in der Wohnung der Familie des bekannten Münchener Nazareners Heinrich Maria Heß (1798-1863) streichen.<sup>49</sup> Die Begegnung und Bekanntschaft schildert Schmalzl: „*Da sah ich nun die herrlichen Kartonzeichnungen des berühmten Meisters, die mich sehr interessierten. Da [sic!] Bei dieser Arbeit sah ich auch einmal, wie der Sohn August des verstorbenen Meisters ein Bild P. Bruchmanns<sup>[50]</sup> und des hl. Alfonsus<sup>[51]</sup> malte. Ich ließ nun verlauten, dass mein Bruder ein Redemptorist sei, für die diese beiden Bilder bestimmt waren. Darauf hin gab mir eine Schwester der Frau Heß ein Gebetbüchlein (es hieß: „Erhöre mein Gebet, o Herr.“), das mir mein ganzes Leben hindurch teuer war. In der Vakanzzeit besuchte ich meinen Bruder in Gars. Dieser ermunterte mich, f [sic!] v. August Heß die Erlaubniß<sup>[sic!]</sup> zu erbitten an Sonntagen bei ihm zeichnen zu dürfen, was mir auch bewilligt wurde, ja selbst an Ta [sic!] wenn Heß nicht zu Hause, konnte ich mich in seinem Atelier aufhalten.*“<sup>52</sup>

Heinrich Maria Heß hatte an der Münchener Akademie studiert und sich früh den Nazarenern zugewandt. König Ludwig I. von Bayern förderte ihn und erteilte ihm 1827 den Auftrag, Kartons für die Glasfenster im Regensburger Dom anzufertigen. Diese Fenster kannte Schmalzl aus seiner Regensburger Zeit. Ab 1834 gestaltete Heß einen Bonifatius-Zyklus für St. Bonifaz in München, der 1844 vollendet war, 1848 wurde Heinrich Maria Heß zum Direktor der Alten Pinakothek ernannt. Der Kontakt zur Kunst des Heinrich Maria Heß erfolgte über dessen Sohn August Heß (1834-1893). Wie der Vater war auch der Sohn Historienmaler. Er hatte bei

<sup>45</sup> Vgl. Autobiografie, S. 37.

<sup>46</sup> Zur Vollendung der Regensburger Domtürme vgl. Fuchs, Friedrich, Die Regensburger Domtürme 1859-1869, Regensburg 2006, hier S. 22-32, Wortlaut der Urkunde S. 32.

<sup>47</sup> Vgl. Autobiografie, S. 37f. Der Maler Schigl ließ sich nicht mehr aufspüren.

<sup>48</sup> Vgl. Biografie III, S. 1.

<sup>49</sup> Heinrich Maria Heß wurde am 19. April 1798 in Düsseldorf geboren und starb am 29. März 1863. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 16, 1932, S. 579-582.

<sup>50</sup> Das lebensgroße Portrait befindet sich heute im Kloster Gars.

<sup>51</sup> Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt.

<sup>52</sup> Biografie I, S. 7.

seinem Vater gelernt und die Zusammenarbeit war eng. Nach dem Tod Heinrich Marias übernahm August das Atelier und schuf zahlreiche Tafel und Altargemälde für bayerische Kirchen.<sup>53</sup> In Heß Atelier kam Schmalzl erstmals unmittelbar mit nazarenischen Kunstwerken und dem Kunstbetrieb in Berührung, was sich nachhaltig auf seine Kunstauffassung auswirkten sollte.

Nachdem Schmalzl etwa drei Monate in München gearbeitet hatte, bekam er eine Stelle in der Mayer'schen Hofkunstanstalt.<sup>54</sup> Die Hofkunstanstalt wurde 1829 von Joseph Gabriel Mayer in München gegründet und stellte in einem halbindustriellen Produktionsprozess religiöse Gebrauchsgegenstände in historistischem Stil her. Mit der Entwicklung der sogenannten Steinmassa, eines gipsähnlichen, leicht formbaren und beliebig fassbaren Materials, war Mayer 1847 der Durchbruch gelungen. Nun waren die serielle Fertigung und damit die Massenproduktion von Heiligenfiguren, Kreuzwegstationen etc. in beliebiger Größe und Ausstattung möglich. Mayer war immer bestrebt, für die Entwürfe seiner Artefakte namhafte Münchner Künstler und Professoren der dortigen Kunstakademie z. B. Joseph Schlotthauer (1789-1869) und Josef Knabl (1819-1881), zu verpflichten. Die fertigen Abgüsse wurden von Malern arbeitsteilig nach Kundenwunsch individuell gefasst. Seit Mitte der 1850er Jahre verfügte die rasch expandierende Hofkunstanstalt über eine Architekturabteilung, die Altäre wie den Hochaltar der Münchner Frauenkirche und ganze Kircheninneneinrichtungen in gotischem Stil entwarf und anschließend in den eigenen Werkstätten ausführte. Ab 1867/68 begann man mit der Glasfensterproduktion, für die die bis heute in München ansässige Firma bekannt ist. In dieser Manufaktur für seriell hergestellte Artikel des religiösen Bedarfs malte Schmalzl zunächst Goldbrokate von Statuen, arbeitete sich hoch und fasste zuletzt Kreuzwegstationen farbig.<sup>55</sup> Die bei Mayer gemachte Erfahrung im Fassen von Figuren kam Schmalzl später immer wieder zugute.

Als er genügend Geld gespart hatte, konnte Schmalzl im November 1870 in die Königlich Bayerische Kunstgewerbe-Schule eintreten. Der praktische Unterricht umfasste Ornamentzeichnen, kolorieren von Flachornamenten, Figurenzeichnen nach der Antike und perspektivisches Zeichnen, der theoretische Unterricht Stillehre und Kunstgeschichte.<sup>56</sup> In einem Nebensatz seiner Biografie berichtet Schmalzl beiläufig, dass er gern zusammen mit seinen Studienkollegen eine „Abendveranstaltung“ eines seiner Professoren an der Gewerbeschule besucht hätte, er dazu aber zu wenig Geld gehabt habe.<sup>57</sup> In seinem Lehrer Theodor Spieß fand er einen Mentor, der sein Talent erkannte und förderte. Das Zeugnis für das erste Semester, ausgestellt am 20. März 1871, ließ in der Tat hoffen. Max hatte in allen Fächern die Bestnote erhalten und die schriftliche Bemerkung deutete auf eine Künstlerkarriere des ambitionierten Schülers hin.<sup>58</sup> Spieß konnte für den wenig begüterten Schmalzl sogar ein vierjähriges Stipendium, inklusive eines längeren Italienaufenthalts erreichen.<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> August Heß, Sohn des Heinrich Maria Heß, wurde am 14. Februar 1834 in München geboren und starb am 20. Oktober 1893. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 16, 1932, S. 575.

<sup>54</sup> Zur Mayer'schen Hofkunstanstalt vgl. Mayer, Konrad, Franz Mayer'sche Hofkunstanstalt Gegründet 1847. Eine Münchner Unternehmensbiografie, Teil I: Die 1. Generation 1847–1883, unveröffentlichtes Manuskript, München 2001.

<sup>55</sup> Vgl. Biografie I, S. 7.

<sup>56</sup> Eckl 1930, S. 62.

<sup>57</sup> Vgl. Autobiografie, S. 53.

<sup>58</sup> Zeugnis der Königlich Bayerischen Kunstgewerbeschule für Schmalzl Max, vom 20. März 1871, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl.

<sup>59</sup> Vgl. Biografie I, S. 10.

Aus seinen Aufzeichnungen ist nicht ersichtlich, dass der junge Künstler, obwohl hochbegabt und fleißig, je ein Studium an der Münchener Kunstakademie angestrebt hatte. Seiner Sozialisierung nach wäre der Besuch der Akademie wohl auch ausgeschlossen gewesen. Schmalzl hatte eine grundsolide, handwerkliche Ausbildung genossen, der er mit dem Studium an der renommierten Kunstgewerbeschule den letzten Schliff verleihen wollte. Dass er nie eine Akademie besucht hatte, bedauert Schmalzl nur ein einziges Mal, nämlich in seinen letzten Lebensjahren. An einen Mitbruder schrieb er, dass er Defizite in der Darstellung menschlicher Körper hätte, und begründet sie damit, dass er nie Aktmalerei betrieben hätte.<sup>60</sup>

Max trug sich seit seinem Beginn seines Studiums an der Kunstgewerbeschule mit dem Gedanken, in ein Kloster einzutreten, worüber er sich brieflich mit seinem Bruder Peter austauschte.<sup>61</sup> Der riet jedoch dringend davon ab, dem Redemptoristenorden beizutreten, denn der amtierende Provinzial, Carl Schmöger (1819-1883) hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Künstlern. Schmöger war eine vielschichtige Persönlichkeit. Am 14. August 1850 trat er in Altötting in den Redemptoristenorden ein. Am 26. April 1865 wurde er zum Rektor von Gars ernannt, dort starb er am 14. August 1883. Weiß charakterisiert Schmöger als einen getriebenen, überreizten Menschen mit pathologischen Zügen.<sup>62</sup> In seiner ambivalenten Persönlichkeit paarten sich überdurchschnittliche Begabung, Arbeitswut, ungewöhnliche Emotionalität und aufopferndes Engagement mit Wutausbrüchen, Intoleranz und Fanatismus. Auch in seiner Spiritualität und seiner persönlichen Frömmigkeit war Schmöger zerrissen. Er bewegte sich zwischen dem traditionellen Volkskatholizismus – die Verehrung der Jungfrau Maria, des hl. Josef und anderer Heiliger hatte für ihn hohen Stellenwert – und der Wissenschaft. Schmöger verfasste mehrere wissenschaftliche und theologische Werke. Über die Auseinandersetzungen mit der umstrittenen Seherin Louise Beck (1822-1879), deren Anhänger Schmöger zeitlebens war, erwarb sich Schmöger profundes Wissen auf dem Gebiet der Mystik. Sein Mystikbegriff beschränkte sich allerdings zu sehr auf außergewöhnliche Phänomene. Daher hatte er großes Interesse an den von Clemens Brentano (1778-1842) protokollierten Visionsberichten der Nonne Anna Katharina Emmerick, die er 1881 in einer Volksausgabe herausgab.

Schmöger schätzte künstlerisches Schaffen hoch, arbeitete selbst an einer Brentano-Biografie, stand mit den Nazarenern Joseph von Führich (1800-1876), Eduard von Steinle (1810-1886), der Malerfamilie Heß und den Münchener Bildhauern Caspar (1830-1915) und Julius von Zumbusch (1832-1908) in Kontakt. Schmöger vertrat allerdings auch die Auffassung, dass sich das Naturell eines Künstlers nur schwer mit den hohen Anforderungen an den Lebenswandel eines Ordensmannes in Einklang bringen ließe. Einschlägige Erfahrung mit Künstlern im Kloster hatte er bereits gemacht. Zwischen 1863 und 1866 lebte der Bildhauer Julius von Zumbusch als Laienbruder in Gars am Inn. Weil er sich nicht in das strenge Klosterleben einfügen konnte, musste ihn Schmöger von den Gelübden dispensieren.<sup>63</sup> Aus diesem Grund schien eine Aufnahme Schmalzls in Gars aussichtslos, so dass er Sondierungsgespräche mit Vertretern der Münchener Kapuziner und der Benediktiner führte. Beide Orden lehnten ihn ab, da der Status seiner Wehrpflicht nicht abschließend geklärt war.<sup>64</sup>

Die ununterrichtsfreien Sommerwochen des Jahres 1871 verbrachte Max auf Einladung seines Bruders Peter in Gars, um für das Kloster einige Maleraufträge zu erledigen. Von den kleineren Arbeiten ist nichts erhalten, vermutlich handelte es sich in erster Linie um handwerkliche Streicharbeiten. Während dieser Zeit reifte in Schmalzl die Überzeugung, der Gemeinschaft

<sup>60</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 54.

<sup>61</sup> Vgl. Biografie I, S. 10.

<sup>62</sup> Vgl. Weiß 1983, S.552-556, 518-519, 654.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu Weiß 1980, S. 103-104.

<sup>64</sup> Vgl. Biografie I, S. 10.

als Laienbruder beizutreten. Letztlich stimmte auch Provinzial Schmöger zu, zumal sich die Frage nach Schmalzls Wehrpflicht inzwischen geklärt hatte. Er war aus gesundheitlichen Gründen ausgemustert worden.

Über seine Beweggründe in ein Kloster einzutreten schwieg Schmalzl und Aufzeichnungen aus den ersten Klosterjahren hatte Schmalzl später verbrannt. Der ältere Bruder Peter wirkte sicher als Vorbild, doch hat dieser nie aktiv auf einen Ordenseintritt des Jüngeren hingewirkt. Zwischen den Zeilen seiner Autobiografie klingt jedoch an, dass der Eintritt eine logische Konsequenz seiner geistigen Prägung und seiner inneren Überzeugung war. Eckl sah dies ähnlich und nannte seine Erziehung, seine Familie und die „*kernkatholische*“ Oberpfalz als Ursachen Ordensmann zu werden.<sup>65</sup>

Am 5. November 1871 begann Schmalzl sein Noviziat unter der Leitung von P. Georg Schöber, am 20. Mai 1872 erfolgte seine Einkleidung. Der Klostereintritt bedeutete eine tiefe Zäsur in seinem bisherigen Leben und brachte einschneidende Veränderungen mit sich. Schmalzl musste die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, für die er viel in Kauf genommen und hart gearbeitet hatte, abbrechen und auf den ersehnten Italienaufenthalt verzichten. Zunächst schien es aussichtslos, dass er im Kloster seinem Beruf als Dekorationsmaler weiter würde ausüben können. Erschwerend kam hinzu, dass der Zeitpunkt des Klostereintritts denkbar ungünstig gewählt war. Im Deutschen Kaiserreich spitzte sich der Kulturkampf zwischen Bismarck und der Katholischen Kirche zu. Der Redemptoristenorden wurde kurz nach Schmalzls Einkleidung am 20. Mai 1872 verboten. Deshalb dauerte das Übergangsstadium des Noviziats für Schmalzl sechs lange Jahre an. Die Zukunft des Ordens und damit auch Schmalzls Zukunft waren ungewiss.<sup>66</sup> All das scheint er gut verkraftet zu haben. Rückblickend bedauert er lediglich, dass er seinen ehemaligen Lehrer und Mentor an der Kunstgewerbeschule, Carl Spieß, mit der Entscheidung zum Ordensleben enttäuschen musste.<sup>67</sup>

Schmalzl hatte einen vergleichsweise jungen Orden gewählt. Die Redemptoristen, zunächst eine Vereinigung von Weltpriestern, wurden am 9. November 1732 von Alfons Maria de Liguori (1696-1787) in Scala bei Amalfi gegründet. Die lateinische Bezeichnung ist Congregatio Sanctissimi Redemptoris, daher auch das Buchstabenkürzel CSsR, das Schmalzl mitunter hinter seine Signatur setzte.

Obwohl päpstlicherseits seit 1749 anerkannt, entwickelte sich der Orden aufgrund der angespannten politischen Situation nur langsam. Erst 1787 gelang es dem Österreicher Clemens Maria Hofbauer (1751-1820), sich nördlich der Alpen, in Warschau, niederzulassen. Die ursprünglich geplante Niederlassung in Wien scheiterte an der politischen Haltung Kaiser Josephs II. (1741-1790), der Klöster tendenziell eher aufhob, als dass er sie willkommen hieß. Die Kommunität in Warschau wuchs rasch und konnte Filialen in der Schweiz, Ostpreußen, Wien und Frankreich gründen, aber aufgrund finanzieller Probleme und der im Zuge der Aufklärung angespannten politischen Situation hatten die Neugründungen keinen Bestand. Napoleon vertrieb die Redemptoristen 1808 aus Wien, erst 1820 wurde der Orden in den österreichischen Ländern wieder anerkannt.

Das Wirken des Ordens auf Bayerischem Territorium war geprägt von einer Wellenbewegung zwischen Wertschätzung und Ablehnung. König Ludwig I. (1786-1868) rief die Redemptoristen 1841 nach Altötting, wo ihnen die Wallfahrtsseelsorge oblag. Er erlaubte ihnen aber keine Missionstätigkeit, was zum Konflikt mit der Ordensregel führte. In den Wirren um die Ab-

---

<sup>65</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 31.

<sup>66</sup> Wegen des Berufsverbots und der Vertreibung der Patres aus Deutschland in Folge des Kulturkampfes dauerte Schmalzl Novizenzeit ungewöhnlich lange. Vgl. Eckl 1930, S. 28, 35, 47.

<sup>67</sup> Vgl. Autobiografie, S. 40 und Biografie I, S. 9-10.

dankung Ludwigs I. wurden die Redemptoristen am 7. Februar 1848 wieder verboten und durften erst im April 1852 ihre Missionstätigkeit wieder aufnehmen.

Nach einer Glanzzeit des Ordens in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts verschärfte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts das politische Klima zusehends. Im Kulturkampf zwischen dem Deutschen Reich und Papst Pius IX. wurde der Orden ein zweites Mal aufgehoben. Damit gab der große Makrokosmos der Weltpolitik die Parameter vor, die unmittelbare Folgen für den Mikrokosmos des angehenden Redemptoristenfraters Max Schmalzl hatten. Anfang November 1871 begann Max Schmalzl sein Noviziat, am 20. Mai 1872 erfolgte seine Einkleidung. Üblicherweise wurde das Noviziat im Redemptoristenorden zu Schmalzls Zeiten in zwei Halbjahre zerlegt, eine Hälfte vor der Einkleidung, die andere vor der Gelübdeablegung. Rund einen Monat nach seiner Einkleidung brachten die sogenannten „Jesuitengesetze“ vom 10. Juni 1872 das Verbot des Ordens, da die Redemptoristen aufgrund ihrer Verfassung, ihrer inneren Struktur und ihren Zielen als jesuitenverwandter Orden gewertet wurden. Binnen einer Frist von sechs Monaten nach Veröffentlichung des von Reichskanzler Otto von Bismarck (1815-1898) unterzeichneten Gesetzes mussten sämtliche Niederlassungen aufgelöst werden. Die Gesetze zielten weniger auf die Besitztümer der verbotenen Orden ab, sondern richteten sich vordringlich gegen die gemeinschaftliche Lebensweise und die Tätigkeit ihrer Mitglieder. Über die Patres wurde ein Berufsverbot verhängt, wollten sie ihre Priestertätigkeit weiter ausüben, mussten sie Deutschland verlassen und in den Niederlanden und im nahen Tirol Exil suchen. Als Privatpersonen durften die Geistlichen in Deutschland bleiben, sofern die Häuser, in denen sie wohnten, ihr Privatbesitz waren.

Diese Maßnahmen wirkten sich auf die Gemeinschaft in Gars und damit auf die Novizen in Schmalzls Jahrgang aus. In Gars konnten wenige Patres ein Sonderaufenthaltsrecht erlangen und sich notdürftig um die seelsorgerische Betreuung der Brüder kümmern. Die Laienbrüder mussten ihr Ordenskleid ablegen, durften aber bleiben und konnten weitgehend unbehelligt ihren Tätigkeiten in der Landwirtschaft und im Handwerk nachgehen. Schmalzl war zunächst zur Feldarbeit auf dem Klostergrundstück eingesetzt, zudem fielen sämtliche anfallenden Malerarbeiten, wie Fenster, Türen und Fußböden streichen, in seinen Arbeitsbereich. Das geduldete Zusammenleben der verbliebenen Patres, der Brüder und Novizen unterstand der Überwachung durch die Bezirksamter. Schmalzls Novizienzeit war durch Improvisation geprägt und lässt sich schwer mit einem Noviziat unter normalen Bedingungen vergleichen. Inwieweit er diese Situation als belastend empfand, lässt sich rückblickend kaum klären. Eckl überliefert einige Aufzeichnungen aus dieser Zeit. Darin reflektierte der junge Mann über die Austritte aus der Kongregation, die sich während des Kulturkampfes ereignet hatten. Er kommt zu dem Schluss, dass für ihn die bewusste Übertretung eines Punktes der Ordensregel einem Dammbruch gleichkäme. Die Folgen wären die Unlust am Gebet, Versuchung und zuletzt der Verlust seines Berufes.<sup>68</sup> Wie ernst Schmalzl seine Berufung nahm, geht aus einer Bemerkung hervor, die er während der Exerzitien im Vorfeld seiner Einkleidung niederschrieb. „*Lieber meine Malerei aufgeben erstens, zweitens für dumm hintangesetzt werden, lieber mich einer schweren, schmutzigeren, schwierigeren Arbeit unterziehen ... als eine einzige schwere Sünde zu begehen.*“<sup>69</sup> Auffallend ist, dass sich Schmalzl schon im Noviziat als „*Streiter Christi*“ versteht und sich als „*als Ordensmann zu den Hauptleuten im Heere Jesus Christi*“ gehörig wähnt.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Eckl 1930, S. 49.

<sup>69</sup> Die Aufzeichnungen, die Schmalzl während seiner Novizienzeit erstellt hat, sind nicht mehr erhalten. Hier zitiert nach Eckl 1930, S. 50.

<sup>70</sup> Eckl 1930, S. 48.

Erst nach dem Tod von Papst Pius IX. am 7. Februar 1878 gelang es Papst Leo XIII. die harten Kulturkampfgesetze zu lockern. Am 20. Juli 1878 konnte Schmalzl seine Gelübde ablegen. Mit dem schrittweisen Abklingen des Kulturkampfes flauten die Repressalien gegen die Patres ab. Seit 1890 wurden sie in Bayern wieder stillschweigend geduldet. Am 1. Dezember 1893 erfolgte offizielle Rücknahme des Jesuitengesetzes, am 5. August 1894 konnte in Gars das erste Hochamt gefeiert werden und am 2. September 1894 fand die erste Volksmission nach der Verbannung statt.<sup>71</sup>

Auch das Zusammenleben der Geschwister Schmalzl in Gars war nicht immer konfliktfrei, wie aus der Bemerkung Schmalzls, er sei nicht wegen Peter Redemptorist geworden hervorgeht.<sup>72</sup> Peter war nicht nur der ältere Bruder, als geweihter Priester hatte er auch innerhalb der Kongregation die höhere Stellung inne, denn die Laienbrüder standen dem sozialen Rang nach weit unter den Patres. Am 9. November 1732 als reiner Klerikerorden gegründet, nahmen die Redemptoristen bald Laien auf. Für die Frühzeit ist überliefert, dass sich die Laien aktiv an der Seelsorge beteiligten, allerdings wurde ihr Einfluss, den sozialen Strukturen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprechend, bald zurückgedrängt. Die untergeordnete Stellung der Brüder wurde zwar erst in den 1894 formulierten Konstitutionen festgehalten, allerdings stellte dies nur die Verschriftlichung der bestehenden Auffassung dar.<sup>73</sup>

In diese hierarchische Struktur musste sich Schmalzls integrieren. Von den Brüdern wurden nur zwei Eigenschaften verlangt, nämlich Gehorsam und Demut. Ihre Bestimmung war, die Existenz der Priester durch körperliche Arbeit in der Landwirtschaft und im Handwerk zu sichern. Die Verrichtung ihrer täglichen Arbeit hatte bei den Brüdern absolute Priorität und wurde sogar über den Besuch des Gottesdienstes gestellt. Auf die religiöse Betreuung wurde eher wenig Wert gelegt. Die Auseinandersetzung mit theologischen oder mystischen Problemen war den Brüdern – sofern sie intellektuell überhaupt dazu in der Lage waren - untersagt. Ein engerer oder kollegialer Kontakt zwischen Brüdern und Patres war verboten.<sup>74</sup> In zwei Zirkularerlassen aus dem Jahr 1863 hatte der Garser Provinzial Schmöger die Stellung der Brüder zementiert. Ihre dienende Rolle vollkommen auszufüllen war für sie die einzige Möglichkeit, die himmlische Vollkommenheit zu erlangen. Ihre Tätigkeit hatten sie im Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten zu verrichten, Eigeninitiative und Selbständigkeit waren verboten, eine eigene Meinung wurde als Stolz gewertet.<sup>75</sup> Als Ordensmitglieder zweiter Klasse saßen die Brüder im Refektorium an gesonderten Tischen und aßen eine spezielle „Brüderkost“. Schmöger führte 1870/71 in Gars die sogenannte „Kochreform“ durch, in der er gegen die fettblättrigen bayerischen Ernährungsgewohnheiten zu Felde zog. Selbst wenn die Umstellung aus ernährungsphysiologischer Sicht gerechtfertigt sein möchte, deutet die mitunter qualitativ minderwertigere „Brüderkost“ auf die Ungleichbehandlung von Patres und Fratres hin.<sup>76</sup> Auch Strafen wurden bei den Brüdern schneller und häufiger verhängt, das Strafmaß fiel bei ihnen deutlich härter aus. Strafen waren Kommunionentzug, Absonderung von der Gemeinschaft, Stillschweigen und die Entlassung aus dem Orden. Entlassungen wurden schnell ausgesprochen, da Laienbrüder wegen der großen Nachfrage leicht zu ersetzen waren.<sup>77</sup>

<sup>71</sup> Zur Wiederzulassung vgl. Weiß 1983, S. 403-407.

<sup>72</sup> Vgl. Biografie I, S. 15 und 3.

<sup>73</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 707f.

<sup>74</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 707-715.

<sup>75</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 707-715.

<sup>76</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 712f.

<sup>77</sup> Die Redemptoristen haben ihre Konstitutionen überarbeitet, in den am 2. Februar 1982 bestätigten Konstitutionen gelten die Brüder als gleichwertige Mitglieder der Kongregation.

Je nach Charakter gelang es dem einen schlechter, dem anderen besser, sich in seine Rolle zu fügen. Für den schöpferisch tätigen Schmalzl bedeutete dies eine besondere Herausforderung, da auch für Künstler Gehorsam das oberste Gebot war. Die Ordensleitung bestimmte, ob Schmalzl malen durfte, was er malen sollte und wie er zu malen hatte. Julius von Zumbusch hatte sich nicht unterordnen können und verließ den Orden. Auch Schmalzl hatte zu Beginn seines Klosterlebens einige Schwierigkeiten, in ästhetischen Fragen seine Meinung zurückzunehmen. Bei der Rahmung des Hochaltarbildes in Vilsbiburg hatte der Künstler andere Vorstellung und versuchte diese durchzusetzen, was ihm zur Strafe den Abzug aus Vilsbiburg und Fensterputzen in Gars einbrachte.<sup>78</sup> In seiner Autobiografie berichtet er von einer weiteren Unstimmigkeit, die Maßnahmen in der Garser Kirche betraf. Zwei Holztafelgemälde der Geburt- und Auferstehung Christi aus Vilsbiburg, hätten in Gars zu Seiten des Tabernakels Verwendung finden sollen. Schmalzl überliefert, er habe an dieser Stelle die vier Evangelisten gemalt, was aber offenbar keine Konsequenzen für ihn hatte, da er solche nicht erwähnt. Bei Exerzitien hielt er schriftlich fest: „*Ich werde deshalb bestrebt sein, alle Anordnungen des P Provinzial als direkt von Gott kommend zu betrachten und nicht wieder zu denken: Da hat aber Hochwürden eine kuriose Ansicht. Denn bisher haben mich noch alle Beschäftigungen, die ich mit noch einigem Eigenwillen und Selbtsucht getan habe, immer beunruhigt.*“<sup>79</sup> Je länger er im Orden war, desto mehr fand auch der Künstler in seine dienende Rolle hinein. Auf seine Beweggründe und den Erfolg seiner Missale-Illustrationen für Pustet angesprochen, antwortete Schmalzl: „*Ich machte die Bilder im Gehorsam; welche Absicht die Auftraggeber hatten kümmerte mich weniger.*“<sup>80</sup>

Nicht nur der Gehorsam, auch die gelobte Armut bedeutete eine Einschränkung seiner künstlerischen Entfaltung und zwar in materieller Hinsicht. Seine gesamte Schaffenszeit stand ihm lediglich ein einfaches Atelier im Osttrakt des Konventsgebäudes zur Verfügung. Der große Raum liegt im ersten Stock, seine Fenster gehen nach Süden und Osten.<sup>81</sup> Dieses Atelier war nur mit dem Nötigsten ausgestattet. Schmalzl standen nie Modelle zur Verfügung, eine Gliederpuppe, über die er Stoffe drapierte musste genügen.<sup>82</sup> Im Umgang mit Arbeitsmaterial und Papier war er sparsam, nicht mehr benötigte Skizzenblätter zerschnitt er und nutzte deren Rückseite. Unterstützung durch seine Mitbrüder war nicht immer gewährt, so dass Schmalzl auch größere Aufträge alleine bewältigen musste.

Der „typische“ Laienbruder, der sich in diese prekären Umstände fügte, war wie Weiß zeigen konnte, ein einfacher, unermüdlich arbeitender Mensch mit einem schlichten, aber tiefinnerlichen Gebetsleben.<sup>83</sup> Schmalzl erfüllte dieses Ideal zeitlebens, wie aus dem Beileidschreiben des damals amtierenden Ordensgenerals P. Patritius Murray (1864-1956) nach Gars hervorgeht: „*Ich habe den Bruder Max bei meinem Besuche in Gars recht lieben und schätzen gelernt als einen Bruder vom alten Schlag: ein wahrer Redemptorist, observant, kindlich, gehorsam, bescheiden und demütig trotz seines hervorragenden Malertalentes. Beseelt von einer inneren Frömmigkeit spiegelt sich diese ab in den Heiligenbildern, die er geschaffen hat,*

<sup>78</sup> Biografie I, S. 18.

<sup>79</sup> Zitiert nach Eckl 1930, S. 42.

<sup>80</sup> Zitiert nach Eckl 1930, S. 64.

<sup>81</sup> Der Redemptorist P. Franz Xaver Urban (1907-2008) konnte mir 2003 den Raum zeigen, den Schmalzl als Atelier nutzte. P. Urban er erzählte mir, er sei Schüler im Juvenat gewesen. Im Kunstunterricht habe der Lehrer mit seiner Schulklassen einen Atelierbesuch bei Fr. Max gemacht. Schmalzl sei damals vor einer Staffelei gesessen und habe an einem Bild gemalt. An das Motiv konnte sich P. Urban nicht erinnern, auch an das Schuljahr nicht. Schmalzl selbst beschrieb P. Urban als „klein und dick“. Franz Xaver Urban trat 1928 in Gars in den Orden ein, aber zu dieser Zeit war Schmalzl schon krank.

<sup>82</sup> Vgl. Eckl, 1930, S. 65.

<sup>83</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 715.

*aus welchen eine hohe Milde und geistvolle Anmut hervorleuchten ... Bruder Max war sicherlich Muster eines wahren Redemptoristenlaienbruders, an dem sich alle erbauen konnten.*<sup>84</sup>

Wegen seines Talents scheint Schmalzl eine Sonderstellung inne gehabt zu haben. Auch sein solides theologisches Fundament, das für seine künstlerische Arbeit maßgeblich war, erscheint für einen Laienbruder untypisch. Über das theologisches Wissen des Malers und Illustrators äußert der Bibelexperte des Ordens, Johannes Schaumberger (1885-1955): „*Fr. Max hat nie wissenschaftliche Studien gemacht. Er war aber mit gediegener aszetischer Literatur sehr vertraut. Ganz besonders aber liebte er das Buch der Bücher, die Heilige Schrift. [...] Er las fleißig in ihr, dachte viel darüber nach und besprach schwierige Texte nicht selten mit Patres, bei denen er Aufschluß zu finden hoffte. [...] Wenn man ihm die Aufgabe stellte, irgendeine Glaubenswahrheit oder ein Festgeheimnis zu illustrieren, so war es nicht nötig, ihm die theologischen Gedanken zu zergliedern. Er hatte hierin Kenntnisse, wie sie nicht einmal unter Theologen Gemeingut sind.*<sup>85</sup>

Obwohl Schmalzl auf seine weitere Ausbildung, ein Italienstipendium und sogar auf seine künstlerische Freiheit verzichtete, bedeutete der Eintritt in den Redemptoristenorden nicht nur Beschränkungen. Er bot auch unvermutete Chancen. Für seine Kongregation konnte Schmalzl Kapellen und Kirchen in Europa ausstatten, außerdem sorgte die Ordensleitung für Fremdaufträge und leitete die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Verlag Friedrich Pustet in Regensburg ein.

Schmalzls Novizenjahre waren durch Beschränkungen des Kulturkampfes geprägt, so dass er vor allem im näheren Umkreis seines Heimatklosters Gars am Inn tätig war.

Im Sommer 1872 schuf Schmalzl sein Erstlingswerk, die Ausmalung der Hauskapelle der Redemptoristen in Vilsbiburg (VI 1). Er fertigte die Kartons, die seitens der Ordensleitung auf ein positives Echo stießen und führte die Malereien in der Kapelle aus.<sup>86</sup> Im Anschluss daran wurde Schmalzl die Ausmalung der großen Wallfahrtskirche Maria-Hilf übertragen (IV 1, VI 2). Dies war zunächst nicht geplant, doch der Kostenvoranschlag für die Gestaltung der Kirche durch einen Münchner Hofmaler Schwarz war mit 20.000 Mark schlicht zu teuer.<sup>87</sup> Ab 1873 arbeitete Schmalzl in Gars unbehelligt an den Entwürfen für die Ausmalung, den Plänen für die Innenausstattung und den Seitenaltarblättern (II 2, III 1, III 2, IV 4).<sup>88</sup> Die umgestaltete Wallfahrtskirche wurde 1880 durch den Regensburger Bischof Ignatius von Senestrey geweiht.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Beileidsschreiben des römischen Ordensgenerals P. Patritius Murray. Zitiert nach Eckl 1930, S. 154.

<sup>85</sup> Zitiert nach Eckl 1930, S. 145-146.

<sup>86</sup> Peter Schmalzl an Anna Schmalzl, 27. Dezember 1872, zitiert bei Eckl 1930, S. 68.

<sup>87</sup> Vgl. Biografie I, S. 17. Der genannte Maler Schwarz konnte nicht identifiziert werden

<sup>88</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 72.

<sup>89</sup> Vgl. Biografie I, S. 17-20.

Ignatius von Senestrey (\* 13. Juli 1818 in Bärnau, † 16. August 1906 in Regensburg) war von 1858 bis 1906 Bischof von Regensburg und zeitlebens treuer Gefolgsmann des Papstes. Während des Ersten Vatikanischen Konzils (8. Dezember 1869–20. Oktober 1870) war er ein strikter Verfechter der Unfehlbarkeit des Papstes. Im bayerischen Episkopat war Senestrey einer der großen Wortführer der extrem kirchlichen Richtung, der seine römische Gesinnung und seine Wertschätzung der Jesuiten öffentlich bekundete. Seine Ernennung zum Bischof von Regensburg 1856 war sowohl seitens der Konservativen als auch der Liberalen Fraktion höchst umstritten und zog öffentliche Proteste nach sich. Unter Senestrey wurde in den Jahren 1859-1869 mit dem Ausbau der beiden mittelalterlichen Turmstümpfe des Regensburger Doms begonnen. Senestrey stand den Redemptoristen zunächst kritisch gegenüber und änderte seine Haltung jedoch, als er im Orden engagierte Anhänger der Infallibilität des Papstes erkannte. Zum Verhältnis von Bischof Senestrey und den Redemptoristen vgl. Weiß 1983, S. 895-906.

Während der Arbeiten in Vilsbiburg wurde der Nazarener Eduard von Steinle (1810-1886) auf den jungen Bruder aufmerksam.<sup>90</sup> Man hatte Steinle um eine Expertise zum Schmalzel'schen Ausmalungskonzept gebeten. Steinle war von seiner Leistung so begeistert, dass er Provinzial Schmöger 1876 bat, ihm Schmalzl als Gehilfen für die Ausmalung des Straßburger Münsters zu überlassen: „Bei der großen Schwierigkeit zu solcher Aufgabe eine geeignete Hilfe zu bekommen, d. h. einen Mann der in seiner Seele zur Ehre Gottes dabei ist, muß ich immer an diesen Ihren Bruder denken; ich glaube, er könnte bei dieser Gelegenheit eine Schule machen, wie kaum bei einer anderen, und ich wäre auch in der Lage anständig bezahlen zu können. Soll ich diesen Gedanken völlig aufgeben müssen?“<sup>91</sup>

Schmöger lehnte das Gesuch mit der Begründung ab, ein längeres Verweilen außerhalb der Klostergemeinschaft gefährde Schmalzls Ordensberuf.<sup>92</sup> Mit seinem Veto versagte Schmöger Schmalzl eine einmalige Gelegenheit der künstlerischen Weiterentwicklung, doch dieser fügte sich klaglos.<sup>93</sup> Ob Schmöger lediglich den alleinigen Anspruch der Kongregation auf den Künstler demonstrieren wollte, oder ob er Schmalzl wirklich gefährdet sah, ist fraglich. Die Sorge des Provinzials ist nachvollziehbar, da während des Kulturkampfes zwischen 1873-1894 sieben Laienbrüder aus der Garser Kongregation austraten.<sup>94</sup>

Neben den Arbeiten für Vilsbiburg, die sich bis in die frühen 1880er Jahre hinein erstreckten, entstanden mehrere nicht mehr nachweisbare Tafelbilder und die Altarblätter des Kirchleins von Geisberg bei Taufkirchen.<sup>95</sup>

Von entscheidender Bedeutung für Schmalzls Karriere als Illustrator war die Zusammenarbeit mit dem Regensburger Verlagshaus Friedrich Pustet, deren Anfänge in den späten 1870er Jahren lagen (I A, I B, I C). Die Verbindung zwischen dem Bruder und dem Verleger kam auf Vermittlung des Redemptoristenpeters Georg Schober (1840-1908)<sup>96</sup> zustande.<sup>97</sup> Schober, der Schmalzls erster Novizenmeister gewesen war, bekam am 15. Juni 1874 wohl auf Empfehlung des Regensburger Bischofs Ignatius von Senestrey eine Anstellung als Redakteur und Lektor im Pustet-Verlag. Bis 1894 blieb Schober bei Pustet und erarbeitete sich einen hervorragenden Ruf als Herausgeber und Verfasser liturgischer Werke. Schober, der als Fachmann für sämtliche liturgische Gesetze und Dekrete galt, wurde 1895 Sekretär der Ritenkongregation in Rom, wo er bis zu seinem Tod am 9. Dezember 1908 blieb. Pustet wollte Papst Pius IX. ein Prunkmissale zum Geschenk machen und war auf der Suche nach einem Künstler, der ein Messbuch per Hand nachkolorieren konnte. Schober empfahl seinen Mitbruder Max Schmalzl. Der erledigte den Auftrag zur großen Zufriedenheit Pustets. Da Pustet im Frühjahr 1877 nach Rom reiste, um das Messbuch persönlich zu übergeben, muss der erste Kontakt zum Verlag Ende 1876 oder Anfang 1877 stattgefunden haben.<sup>98</sup>

<sup>90</sup> Zu Eduard von Steinle siehe Kapitel 6. 5.

<sup>91</sup> Steinle an Schmöger, 11. Januar 1876, PAG, Briefe Steinle, zitiert nach Weiß 1977, S. 1940.

<sup>92</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 71.

<sup>93</sup> Schmalzl erwähnt diesen Vorfall in seiner Biografie nicht. An sein Gehorsamsgelübde gebunden, blieb ihm keine andere Wahl.

<sup>94</sup> Eine Aufstellung der ausgetretenen Brüder bei Weiß 1977, S. 1336-1337.

<sup>95</sup> Vgl. Biografie I, S. 18-23.

<sup>96</sup> Georg Schober, geboren am 5. April 1840 in Deggendorf war 1861 dem Redemptoristenorden beigetreten und 1865 zum Priester geweiht worden. Der zeitlebens kränkliche Schober war für seelsorgerische Aufgaben nicht geeignet, brachte aber alle Anlagen für die wissenschaftliche Arbeit mit. Vgl. Weiß 1983, S. 749.

<sup>97</sup> Vgl. Denk, Otto, Friedrich Pustet, Vater und Sohn. Zwei Lebensbilder, zugleich eine Geschichte des Hauses Pustet, Regensburg 1904, S. 117.

<sup>98</sup> Vgl. Denk 1904, S. 119. Laut Denk wurde das Missale wieder an die Familie zurückgeschenkt, evtl. handelt es sich bei einem handkolorierten Exemplar im Pustet-Archiv um dieses Messbuch.

Unmittelbar darauf, im März 1877, lieferte Schmalzl Illustrationsproben für eine geplante Neuauflage der *Visionsberichte* der Seherin Anna Katharina Emmerich, die von P. Karl Schmöger herausgegeben werden sollte (I A).<sup>99</sup> Die Proben fanden bei Pustet großen Anklang, so dass Schmalzl bis 1881 insgesamt 65 Zeichnungen lieferte.<sup>100</sup>

Provinzial Schmöger war es auch, der dem Künstler 1878 eine Studienreise nach Padua gestattete. Angeregt wurde der Aufenthalt wohl von den beiden im sogenannten Prälatenstock des Klosters residierenden Damen Louise Beck und Berta von Pranckh, die auch die anfallenden Reisekosten für Schmalzl übernahmen.<sup>101</sup> Den nur wenige Tage dauernden Aufenthalt nutzte Schmalzl zum intensiven Studium italienischer Wanddekorationen der Frührenaissance, besonders der Fresken des Altichiero da Zevio (um 1330 - um 1390) im Oratorium von San Giorgio (IV 2).<sup>102</sup> Ob Schmalzl in Padua auch Giottos Fresken in der Arena-Kapelle gesehen hat, ist nicht überliefert. Auszuschließen ist es nicht.

Zurück in Gars arbeitete Schmalzl an der Ausmalung der sogenannten „Immer-Hilf-Kapelle“, im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche. Die vor allem in dekorativen Mustern ausgestattete Kapelle stand ganz im Zeichen von Schmalzls Padua-Eindrücken (IV 3). Zu Ostern 1880 konnte in der neu gestalteten Seitenkapelle die erste Messe gefeiert werden. In den frühen 1880er Jahren folgte die Ausmalung der Hauskapelle im sogenannten Prälatenstock, 1885 der Hauskapelle der Patres.

Zwischen 1883 und 1885 entstand in vierzehn querrechteckigen Bildern auf Blech Schmalzls erster Kreuzweg (III 6). Er war das letzte Ausstattungsstück für die Wallfahrtskirche Maria-Hilf in Vilsbiburg, deren Ausstattung damit abgeschlossen war. Die Vervielfältigungsrechte an diesem Kreuzweg sicherte sich Pustet 1884.<sup>103</sup>

Als 1883 der Illustrator für Pustets liturgische Bücher, Johann Klein (1823-1883)<sup>104</sup>, überraschend starb, wurde diese verantwortungsvolle Aufgabe auf Schmalzl übertragen (I B). Die Mehrzahl seiner rund 90 Illustrationen entstanden vor 1888, einige wenige fertigte er in den 1890er Jahren.<sup>105</sup>

Im Jahr 1900 gestaltete Schmalzl die Hauskapelle der Patres in Kloster Gars, deren Deckengemälde erhalten ist (VI 3).

Zu Beginn des Jahres 1893 ermöglichte Provinzial Franz Anton Schöpf (1830-1908)<sup>106</sup>, der Schmalzl seit dessen Novizenzeit kannte, dem Künstler eine Fahrt nach Rom.<sup>107</sup> In Begleitung

---

<sup>99</sup> Schmöger, Carl E., *Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christi und seiner heiligsten Mutter Maria, nebst den Geheimnissen des Alten Bundes, nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich*. Aus den Tagebüchern des Clemens Brentano, Regensburg 1881.

<sup>100</sup> Vgl. Eckl 1930 S. 77.

<sup>101</sup> Vgl. Autobiografie, S. 4.

<sup>102</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 105.

<sup>103</sup> Vertrag zwischen Friedrich Pustet und Provinzial Vogl (wie Fußnote 33). Nach einer grundlegenden Umgestaltung in den 1960er Jahren ist er das letzte Relikt der ehemaligen Ausstattung in der Kirche.

<sup>104</sup> Johann Klein wurde am 7. März 1823 in Altlerchenfeld bei Wien geboren und starb überraschend auf einer Reise am 8. Mai 1883 in Venedig. Während seiner Ausbildung an der Wiener Akademie war er ein Schüler Joseph von Führichs (1800-1876). Ab 1854 war er Zeichenlehrer in Wien. Wegen seiner deutlichen Orientierung an der mittelalterlichen, insbesondere der gotischen Kunst konnte er sich in kirchlichen Kreisen etablieren und erhielt zahlreiche Aufträge. Er schuf nicht nur Entwürfe, die für graphische Vervielfältigung vorgesehen waren, sondern auch für Kirchenausstattungen wie z. B. Glasfenster und Mosaiken. Er war in erster Linie in Österreich und im Rheinland tätig. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 20, 1927, S. 440.

<sup>105</sup> Zu den Missale-Illustrationen Schmalzls vgl. Schwarzenberger-Wurster 2002.

<sup>106</sup> Franz Anton Schöpf, geboren am 5. Mai 1830 war Sohn einer schwäbischen Kleinbauernfamilie. Als Mitnovize Schmögers legte er am 25. Dezember 1851 im Kloster Altötting sein Gelübde ab, am 6. Juli 1852 erfolgte die Priesterweihe. Schöpf war ein beliebter Seelsorger und Prediger, der sich gegen die Strenge seines

zweier Patres sollte er in Rom die Seligsprechung des Redemptoristenlaienbruders Gerhard Majella (1726-1755) am 29. Januar mitfeiern. Anschließend führte der Weg nach Neapel, wo die Wirkstätten des hl. Alfons besucht wurden. Der Aufenthalt dauerte vom 11. Januar bis zum 13. Februar 1893.<sup>108</sup>

Schmalzls Freude muss groß gewesen sein, als ihm im Alter von 43 Jahren die Kompensation für den Verzicht auf sein Italienstipendium in Aussicht gestellt wurde. „*Das Bewusstsein, sich in der Hauptstadt der katholischen Welt zu befinden, ...*“<sup>109</sup> versetzte Schmalzl in eine erhabene Stimmung und prägte ihn. Die nachhaltige Wirkung der Reiseindrücke wird in der ausführlichen Schilderung des italienischen Alltagslebens, der Landschaft, der religiösen Sitten und der persönlichen Begegnungen in Schmalzls Biografie deutlich.<sup>110</sup> Über die Kirchen und Kunstwerke, die er gesehen hat, berichtet Schmalzl dagegen nur knapp: „*Was nun die Sehenswürdigkeiten betrifft, so habe ich in den ersten 8 Tagen der 1. Romreise verhältnismäßig mehr gesehen als in den 3 folgenden, nur hatte es dieses Mal das Unangenehme, dass ich mich bei meinen Rundgängen immer nach meinen Hochw. Begleitern richten musste. [...] Aber trotzdem P. Schöpf einmal sagte, man bringe mich nicht weiter, so war dies umgekehrt auch bei ihm manchmal der Fall...*“<sup>111</sup> Offenbar wäre Schmalzl bei manchen Sehenswürdigkeiten gerne länger geblieben, doch die Reisegestaltung richtete sich nach den Vorlieben seiner geistlichen Begleiter.

Über den weiteren Reiseverlauf berichtet er: „*Die Kirchen Neapels sind, soweit ich sie gesehen habe, allerdings sehr schön u. großartig, doch haben dieselben bei mir keinen bleibenden Eindruck hinterlassen außer St. Elmo auf der Höhe b. Neapel mit dem Zisterzienserkloster welches aber bereits profaniert u. in ein Museum verwandelt war. ... Doch der gesamte Eindruck der Malereien, der kostbaren Steine, der großartigen Krippe u. namentlich auch der prächtige Ausblick aus der Mauer, auf die Stadt u. den Vesuv war u. ist wohl auch jetzt noch großartig.*“<sup>112</sup> Schmalzl bezog sich auf das Kartäuserkloster San Martino, das unmittelbar bei der Festung Sant' Elmo auf dem Berg Vomero liegt. Es war bereits 1866 in ein Museum umgewandelt worden. Die beeindruckende Krippe war vermutlich die „Cuciniello“, eine der berühmten Neapolitanischen Krippen, mit 162 Menschen, 80 Tieren, 28 Engeln und etwa 450 Miniaturgegenständen. Nächste Station der Reise war das Geburtshaus des hl. Alfons in Marianella, von wo aus die Reise nach Pagani weiterging. Dort sah Schmalzl noch einige Dinge aus dem Besitz des Heiligen, die einen starken Eindruck beim Künstler hinterließen. In seiner Biografie erwähnt Schmalzl, er hätte eine Orange geschenkt bekommen, die von einem Baum stammte, den der hl. Alfons selbst gepflanzt hatte.<sup>113</sup>

Auf der Rückreise wurden die Ruinen von Pompeji besucht, die Schmalzl als kunsthistorisch interessant wurdigte, aber aufgrund der erotischen Darstellungen als wenig ansprechend und für Ordensmänner ungehörig empfand.<sup>114</sup>

---

Vorgängers Schmöger, mit dem er nicht immer konform ging, wandte. Nachdem er 1890 Provinzial in Gars geworden war, forcierte er den Neuaufbau der Provinz und tat sich in Gars als Bauherr des Juvenats hervor. Am 6. März 1908 starb er in Gars. Vgl. Weiß 1983, S. 743-746.

<sup>107</sup> Vgl. Weiß 1977, S. 1939.

<sup>108</sup> Chronik des Hauses Gars, 1873-1893, Jahr 1893, S. 149, PAG 2600.01.02.

<sup>109</sup> Biografie II, S. 7.

<sup>110</sup> Vgl. Biografie II, S. 5-15.

<sup>111</sup> Biografie II, S. 8.

<sup>112</sup> Biografie II, S. 10f.

<sup>113</sup> Vgl. Biografie II, S. 13.

<sup>114</sup> Vgl. Biografie II, S. 15.

In Assisi besichtigte die Gruppe die „*herrlich ausgemalte Kirche d. hl. Franziskus*“<sup>115</sup>, von der Schmalzl tief beeindruckt war. Über Florenz ging es nach Norden. „*In Florenz macht auf mich außer der herrlichen Domfassade das Kloster St. Marko [sic!] u. St. Croce einen unwahrscheinlichen Eindruck.*“<sup>116</sup> Als Abschluss der Reise sah er schließlich in Venedig San Marco und andere Kirchen.

Während dieser Reise verfestigte sich Schmalzls Vorliebe für die Malerei Giottos, seiner Zeitgenossen und Nachfolger, die er bereits in Padua intensiv studiert hatte. Die Großartigkeit des römischen und neapolitanischen Hochbarocks erkannte er zwar an, innerlich blieb er davon jedoch unberührt. Diese vierwöchige Italienrundreise bedeutet für die Entwicklung des Künstlers mehr als eine Studienreise und die intensive Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst des Quattrocento. Seine biografischen Notizen zeigen deutlich, welche spirituelle Bereicherung er aus dem Aufenthalt zog. Das Wissen, sich in Rom, im Zentrum des katholischen Christentums zu befinden und in Südalien die Wirkstätten seines Ordensgründers zu besuchen, vertiefte den Glauben des Künstlers. Auch die Gebete an den Gräbern der bedeutenden italienischen Mystikerinnen Angela von Foligno (1248-1309), Klara von Assisi (1194-1253), Magdalena Pazzi (1566-1607) und Katharina von Bologna (1413-1463) wirkten nachhaltig.<sup>117</sup>

Zu Hause in Bayern war das nächste große Projekt Schmalzls die Entwürfe und Kartons zur Ausmalung der neuen Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn, die er zwischen 1893 und 1895 fertigte (IV 8 bis IV 14, VI 4). Zur Ausführung wurden großenteils auswärtige Dekorationsmaler herangezogen, August Schluttenhofer und Basilio Coletti aus München, Franz Ronge aus Regensburg und Adalbert Kromer (um 1840-1919) aus Freising.<sup>118</sup> Schmalzl beaufsichtigte die Arbeiten und führte die figürlichen Szenen eigenhändig aus.<sup>119</sup> Die Arbeiten in Kraiburg waren 1897 abgeschlossen.

Ein Jahr später wurde Schmalzl nach Rom gerufen, um dort beim Umbau der Kirche Sant' Alfonso mitzuarbeiten. Während dieses zweiten Romaufenthalts fertigte er im Kloster die Farbenskizzen und Entwürfe zur Neugestaltung der Kirche Sant' Alfonso an (IV 16, VI 5).<sup>120</sup> Wie Schmalzl selbst berichtete, hätte er ab 1898 in Rom bleiben sollen. Dies wollte der Künstler nicht und durfte auf Bitten nach Gars zurückkehren.<sup>121</sup> Die Ausführung der Malereien in Sant' Alfonso wurde daraufhin dem römischen Dekorationsmaler Eugenio Cisterna (1862-1933) übertragen. Cisterna war Maler, Freskant und Restaurator mit immensem Wissen und großen Fertigkeiten in den mittelalterlichen Maltechniken. Entsprechend gefragt war er bei der Restaurierung der Römischen Kirchen. Sein eigenes Schaffen widmete er ausschließlich der Sakralraumdekoration.<sup>122</sup>

Zurück in Bayern gestaltete Schmalzl im Jahr 1900 die Decke der Hauskapelle im neu erbauten Juvenat in Gars (VI 6).

Vom 27. März 1904 bis Mitte Dezember 1904 verweilte Schmalzl erneut in Rom, um in der von den Redemptoristen betreuten Pfarrkirche San Gioacchino eine Seitenkapelle, die soge-

<sup>115</sup> Biografie II, S. 15.

<sup>116</sup> Biografie II, S. 15.

<sup>117</sup> Vgl. Biografie II, S. 7-15.

<sup>118</sup> Die genannten Kirchenmaler konnten nicht ermittelt werden.

<sup>119</sup> Brenninger, Georg, Die Pfarrkirche in Kraiburg am Inn – ein seltene Beispiel neuromanischen Kirchenbaus in Oberbayern, in: Das Mühlrad 35, 1993,43-54.

<sup>120</sup> Der Verbleib der Entwürfe Schmalzls ist, abgesehen von einer in Gars verwahrten Zeichnung, nicht bekannt.

<sup>121</sup> Vgl. Biografie II, S. 17.

<sup>122</sup> Scarpa, Eugenio Cisterna e la sua opera pittorica, in: L'Illustrazione vaticana, Ausgabe für den 16.-31. Oktober 1934, S. 881-884.

nannte Bayerische Kapelle auszumalen (VI 7).<sup>123</sup> Im Verlauf der Arbeiten in Rom deuteten sich bereits gesundheitliche Probleme an.<sup>124</sup> Während dieses Romaufenthaltes intensivierte sich der Kontakt mit dem Deutschrömer Ludwig von Seitz (1844-1908).<sup>125</sup> Schmalzl hörte zusammen mit seinem Mitbruder und Gehilfen Frater Cyriak Albrecht (1867-1910)<sup>126</sup> einige Vorträge von Seitz. Als sich der Kontakt intensivierte und dieser Schmalzl aufforderte, dem „Verein der deutschen Künstler in Rom“ beizutreten musste sich Schmalzl zurückziehen. Er wurde überstürzt nach Hause befohlen und Eckl berichtet von der Existenz zweier Briefe, in denen sich römische Bekannte über die eilige Heimreise Schmalzls beklagten.<sup>127</sup> Als Grund für die rigide Aktion wurde die Sorge um den Gesundheitszustand des Künstlers angegeben. Vielleicht sah die Garser Leitung im Kontakt zu anderen Künstlern eine potentielle Gefahr für den Ordensmann. So wie Schmöger bereits 1876 eine Zusammenarbeit mit Eduard von Steinle abgelehnt hatte, wurde Schmalzl auch noch im Alter von Künstlerkreisen ängstlich abgeschirmt. Allem Anschein nach befürchtete man, Schmalzl könnte durch den Austausch mit anderen Künstlern mit modernen Strömungen in der Malerei in Berührung kommen oder vielleicht sogar seine Berufung als Ordensmann in Frage stellen.

Der Höhepunkt in Schmalzl Schaffen waren die Arbeiten für den ab 1900 errichteten Neubau des Redemptoristenklosters Cham in der Oberpfalz (IV 8). Schmalzl lieferte einen Bauplan für die Gesamtanlage, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Für die Klosterkirche entwickelte der Künstler das gesamte Bildprogramm und lieferte die entsprechenden Kartons.<sup>128</sup> Auch die Entwürfe für die Einrichtungsgegenstände stammen großenteils von Schmalzl und wurden in den Garser Werkstätten für Schreinerei, Bildhauerei und Malerei umgesetzt.<sup>129</sup> Mit den Malarbeiten im Inneren wurde 1904 begonnen. Unterstützt wurde Schmalzl nur von seinem Mitbruder Cyriak Albrecht und einem namentlich nicht bekannten Bildhauerhilfen, der auch Malarbeiten übernehmen konnte. Da die drei Maler keine weitere Unterstützung erhielten, dauerte die Innengestaltung entsprechend lange und konnte erst 1909 abgeschlossen werden.<sup>130</sup>

Während der Arbeiten in Cham wurde Schmalzl 1908 kurz nach Rom gerufen, um dort den Farbton für den Neuanstrich der Sakristei von Sant' Alfonso zu mischen. Schmalzl fuhr mit dem Schnellzug nach Rom, rührte die Farbe an und kehrte postwendend nach Cham zurück.<sup>131</sup> Diese letzte Romfahrt zeigt zum einen, wie hoch Schmalzls Kunst geschätzt wurde, ist aber zugleich ein Indiz für eine gewisse Rücksichtslosigkeit des Ordens gegenüber dem Künstler.

Schmalzl wurde auch als Experte bei Kirchenrenovierungen herangezogen, etwa bei der Kirche Halbmeile nahe Deggendorf (IV 18). Die dortige Wallfahrt wurde von den Redemptoris-

<sup>123</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 121.

<sup>124</sup> Vgl. Biografie II, S. 18.

<sup>125</sup> Zu Ludwig von Seitz siehe Kapitel 6. 6.

<sup>126</sup> Cyriak Albrecht, geboren am 23. Januar 1867 war wie Schmalzl Laienbruder in Gars. Er starb am 09. März 1910 im Kloster Gars am Inn. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Bibliothekar und Archivar Franz Wernhardt.

<sup>127</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 125.

<sup>128</sup> Vgl. Biografie II, S. 19.

<sup>129</sup> Vgl. Autobiografie, S. 42 und Biografie II, S. 17-18. Schmalzl erwähnt einen Fr. Benedikt, der Fassmaler- und Vergolderarbeiten übernahm, ein Fr. Anton half ihm dabei. Unter Aufsicht von Fr. Benedikt musste der junge Schmalzl im Anschluss an Vilsbiburg in Engelsberg eine Kapelle ausmalen. Ein Fr. Gerd und ein Fr. Engelbert werden ebenfalls als Helfer erwähnt.

<sup>130</sup> Vgl. Biografie II, S. 20.

<sup>131</sup> Vgl. Biografie II, S. 21 und Eckl 1930, S. 128.

ten betreut. Der Entwurf eines Deckenfreskos mit der Kreuzigung Jesu ist ein beeindruckendes Beispiel für Schmalzls stilistische Wandelbarkeit. Den Entwurf für das Deckengemälde fertigte der Künstler 1910, die Ausführung erfolgte durch seinen Neffen, den Kunstmaler Rudolf Schmalzl (1890-1932).

In der Folgezeit fertigte Schmalzl keine monumentalen Sakraldekorationen mehr, sondern beschränkte sich auf einzelne Altarblätter und Tafelbilder und die Arbeit für Pustet in Regensburg.

Eine seiner letzten Auslandsreisen war ein Irlandaufenthalt im Jahr 1911. Nachdem der Irländer Murray in Rom zum Ordensgeneral gewählt worden war, förderte dieser offensichtlich gezielt den Orden in seinem Heimatland.<sup>132</sup> Murray, der Schmalzl vermutlich aus Rom kannte, schickte den Künstler auf die Insel, um für die Ordenskirchen in Dundalk und Belfast zu arbeiten. Die Irlandreise entpuppte sich als Misserfolg. Die Entwürfe, die Schmalzl für die Mosaiken der Kirche in Dundalk fertigte, fanden bei den irländischen Architekten keinen Gefallen und wurden nicht ausgeführt.<sup>133</sup> Die Reise ging weiter nach Belfast, wo er zwei nicht näher bezeichnete Entwürfe lieferte, deren Ausführung jedoch nicht gesichert ist. Von seiner Reise brachte Schmalzl wie bereits von den vorhergegangenen viele Zeichnungen und Skizzen nach Hause, die allerdings nicht mehr vorhanden sind. Wegen seiner angeschlagenen Gesundheit war die Reise sehr strapaziös.

Vom 5. November bis zu 16. November 1911 war Schmalzl zu Gast im Redemptoristenkloster Krakau, um für die dortige Klosterkirche zwei Altarblätter zu fertigen (III 11, III 12). Der Krakauer Chronist beschrieb Schmalzl als außerordentlich demütiges, bescheidenes und frommes „Brüderchen“ und berichtet, Schmalzl habe mehrere Kirchen und das Nationalmuseum besichtigt.<sup>134</sup>

Als Schmalzl 62 Jahre alt war, kam von den amerikanischen Redemptoristen der Provinz Baltimore die Bitte, Schmalzl möge nach Amerika reisen um dort eine Kapelle auszustalten. Zu seinem großen Bedauern musste Schmalzl diese Reise aus gesundheitlichen Gründen ablehnen.<sup>135</sup>

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges folgte im Mai 1914 noch eine Reise ins Elsass, deren Anlass Schmalzl selbst nicht mehr sicher wusste.<sup>136</sup> Eckl überliefert, Schmalzl habe für das Redemptoristenkloster bei „Trois-Epis“, einem bekannten Marienwallfahrtsort, Ratschläge zum Bau eines Altares und zur Ausmalung der dortigen Hauskapelle erteilt.<sup>137</sup>

Als bei Kriegsbeginn einige der Laienbrüder an die Front eingezogen wurden, konnte Schmalzl nur noch in geringem Ausmaß malen, da er die Arbeit der ausgefallenen Brüder zu übernehmen hatte. Außerdem verschlechterte sich Schmalzls Gesundheitszustand zusehends, 1915 wurde ein Herzleiden diagnostiziert.<sup>138</sup> So sind aus den Jahren zwischen 1914 bis 1918 nur wenige Werke überliefert, die größtenteils für das Garser Haus angefertigt wurden (III 15, III 16, III 17, III 18).

In der Zwischenkriegszeit verschlechterte sich der Gesundheitszustand Schmalzls weiter. Trotzdem schuf er auf Bitten des Benediktinerpater Lukas Etlin, der bereits seit 1906 um

<sup>132</sup> Pater Patritius Murray, geboren am 24. November 1864 wurde am 1. Mai 1909 zum General gewählt und hatte das Amt bis zu seinem Rücktritt am 26. April 1947 inne. Er starb am 04. Juni 1959 in Irland.

<sup>133</sup> Vgl. Biografie II, S. 21f.

<sup>134</sup> Chronik des Hauses Krakau, Chronika Doma Krakowskiego, Tom I, Rok: 1910-1913, S. 345.

<sup>135</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 139.

<sup>136</sup> Vgl. Biografie II, S. 24.

<sup>137</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 138.

<sup>138</sup> Vgl. Biografie II, S. 24.

Kontaktaufnahme mit Schmalzl bemüht war, zu Beginn der zwanziger Jahre einige Illustrationen und Tafelbilder für die Benediktinerinnen in Amerika (III 20, III 21). Grund dafür, dass Schmalzl diese Aufträge noch annahm oder annehmen musste war, wie Eckl überliefert, die wirtschaftlich schlechte Situation des Klosters während der Weltwirtschaftskrise.<sup>139</sup> Die amerikanischen Devisen sicherten die Priesterausbildung der Juvenisten.

Am 2. Februar 1924 bezog Schmalzl ein Zimmer im Krankentrakt des Klosters, in dem er seinen Lebensabend verbrachte. Noch im hohen Alter empfing er viel Besuch am Krankenbett, was die Wertschätzung des Bruders seitens des Konvents belegt. Schmalzl starb am 6. Januar 1930 in Gars am Inn.

Schmalzls Selbstverständnis war nicht das eines Künstlers, sondern das eines Ordensbruders. Seine Position innerhalb des hierarchisch strukturierten Ordensgefüges war ihm stets bewusst, oder man erinnerte ihn daran. Entsprechend seiner Bestimmung, stellte Schmalzl sein ganzes Talent und seine Arbeitskraft in den Dienst der Gemeinschaft. Obwohl den Brüdern im Redemptoristenorden nur eine äußerst untergeordnete Stellung zukam, genoss Schmalzl aufgrund seiner künstlerischen Begabung auch seitens der Ordensleitung großes Ansehen.

## 5. Analyse von Schmalzls Illustrations- und Malstil

### 5. 1. Charakteristika der Illustrationen zu den Visionsberichten der Anna Katharina Emmerick

Die Illustrationen zu Carl Schmögers großer Volksausgabe der Visionsberichte der Dülmener Nonne Anna Katharina Emmerick waren Schmalzls erste Vorlagen für druckgrafische Arbeiten. Leider sind die Originalzeichnungen verloren, in denen die künstlerische Handschrift besser ablesbar wäre, als an den Holzstichen, die vermutlich alle Heinrich Knöfler ausgeführt hat.<sup>140</sup> In seiner Biografie gibt Schmalzl an, er habe die Vorlagen direkt auf Holz gezeichnet. Das würde erklären, wieso keine Vorzeichnungen mehr vorhanden sind.<sup>141</sup> Die Illustrationen entstanden in einem Zeitraum von vier Jahren zwischen 1877 und 1881. Die Texte der Seherin übersetzt Schmalzl mit seinen Bilderfindungen buchstabengetreu ins Medium der Zeichnung.

Anna Katharina Emmerick wurde am 8. September 1774 in Flamschen bei Coesfeld im Münsterland als Tochter eines abhängigen Kleinbauern geboren. Im Alter von 25 Jahren empfing sie in der Jesuitenkirche in Coesfeld ihre erste Stigmatisation. Sie verspürte die Schmerzen der Wundmale und der Dornenkrone, äußerliche Wunden waren damals noch nicht sichtbar. Drei Jahre darauf, 1802, trat Anna Katharina Emmerick in das Augustinerinnen-Kloster Agnetenberg bei Dülmen ein. Nach der Aufhebung des Klosters 1811 wohnte die Emmerick bis zu ihrem Tod in verschiedenen Privatunterkünften. Im Jahr 1812 zeigten sich erstmals die Wundmale Christi an Händen, Füßen und auf der Brust sowie die Verletzungen der Dornenkrone auf dem Kopf. An Freitagen begannen die Stigmata zu bluten.

Die stigmatisierte Nonne zog nicht nur Scharen von Gläubigen an, sondern rief auch eine staatliche Untersuchungskommission auf den Plan. 1819 wurde von der preußischen Regierung eine Überwachungskommission eingesetzt, welche die Nonne drei Wochen Tag und

---

<sup>139</sup> Eckl 1930, S. 143.

<sup>140</sup> Im Archiv der Firma Friedrich Pustet in Regensburg befinden sich keine Zeichnungen zu den Emmerick-Illustrationen mehr. Auch der Holzstecher konnte aufgrund der großen Bestandslücken im Archiv nicht mehr ermittelt werden. Da das Frontispiz als Drucker Heinrich Knöfler angibt, ist zu vermuten, dass dieser den ganzen Zyklus gestochen hat.

<sup>141</sup> Biografie IV, S. 17.

Nacht beobachtete, aber keine Hinweise auf einen Betrug aufdecken konnte. Am 9. Februar 1824 starb Anna Katharina Emmerick - mittlerweile im Ruf der Heiligkeit stehend - in Dülmen.<sup>142</sup>

Zwischen 1819 und 1824 verweilte Clemens Brentano (1787-1842), von wenigen Unterbrechungen abgesehen, fortwährend am Krankenbett der Emmerick und zeichnete ihre Visionen zum Leben Jesu auf. Die Herausgabe des mehrere tausend Seiten umfassenden Manuskripts sah Brentano als sein Lebenswerk. Über die Stellung und Bewertung der Emmerickschriften innerhalb Brentanos Schaffen ist sich die germanistische Forschung uneins. Je nach Schule erscheint der Dichter als Verfechter des Aberglaubens, als Vermittler der göttlichen Offenbarung, oder als Fall für den Psychiater.<sup>143</sup> Gemäß der romantischen Denkweise, hinter der rein textlichen Ebene eine zweite tiefere Wahrheit zu vermuten, sind die Emmerick-Schriften wohl ein Versuch Brentanos, einem religiösen Text eine poetische Gestaltung zu verleihen.<sup>144</sup> Brentano selbst konnte 1833 nur einen geringen Teil seines Manuskripts unter dem Titel „*Das bittere Leiden unseres Herrn*“<sup>145</sup> in Druck geben, da er sich schwer tat einen Herausgeber zu finden. Guido Görres (1805-1852) lehnte ebenso ab, wie der Redemptorist Friedrich Windischmann (1811-1861), mit dem Brentano seit seiner Münchner Zeit befreundet war.<sup>146</sup> Als Brentano 1842 starb, war der zweite Band mit dem Titel „*Leben der heiligen Jungfrau Maria*“ gerade zur Hälfte fertig. Testamentarisch hatte Brentano seine Aufzeichnungen dem jungen Theologen Daniel Haneberg (1816-1876) zur Herausgabe übergeben, der allerdings die Verantwortung für die umstrittenen Berichte nicht übernehmen wollte. Er gab sie an die Familie zurück. Um die Weiterführung des Druckes kümmerte sich nun der Bruder Christian Brentano (1784-1851), bis er 1851 starb. Erst seine verwitwete Schwägerin Emilie Brentano (1810-1882) konnte den Druck 1851 abschließen.<sup>147</sup> Über Umwege gelangten die Manuskripte in das Münchener Benediktinerkloster St. Bonifaz, wo Haneberg zwischenzeitlich Mönch geworden war. Da die Visionen der Emmerick seit ihrer Entstehung sehr umstritten waren, wurde erwogen, die Aufzeichnungen zu vernichten.<sup>148</sup>

Der Redemptorist und Mystik-Experte Karl Schmöger seine Chance gekommen, die Notizen Brentanos in seinen Besitz zu bringen. Friedrich Windischmann vermittelte zwischen Emilie Brentano, Haneberg und Schmöger. In den Jahren 1856 und 1857 sandte Haneberg mehrere Konvolute an Schmöger, am 17. April 1857 traf die letzte Sendung bei Schmöger, der sich damals in Altötting aufhielt ein.<sup>149</sup>

<sup>142</sup> Zwischen 1891-1899 wurde in Münster ein Informationsprozess zur Einleitung ihrer Seligsprechung angestrengt, dessen Akten 1899 an die Ritenkongregation weitergeleitet wurden. 1928 wurden die Unterlagen zu den Akten gelegt und der Seligsprechungsprozess nicht weiter verfolgt. Erst 1973 wurde dieser vom Münsteraner Bischof Heinrich Tenhumberg (1915-1979) mit Unterstützung aller deutschen Bischöfe wieder aufgerollt. Am 24. April 2001 sprach Papst Johannes Paul II. Anna Katharina Emmerick den „heroischen Tugendgrad“ zu, womit ihr Seligsprechungsprozess die erste Stufe erreicht hat.

<sup>143</sup> Hümpfner, Winfried., Adam, A., Clemens Brentanos Emmerick-Erlebnis, Freiburg i. Br. 1956. Frühwald, Wolfgang, Das Spätwerk Clemens Brentanos, in: LThK 3, S. 850. Lüders, Detlev., Clemens Brentano 1778-1842, Ausst. Kat. Frankfurter Goethe-Museum, (5. Oktober - 31. Dezember 1978), Frankfurt 1978, S. 86-99, bes. 89f.

<sup>144</sup> Vgl. Frühwald, Wolfgang, Das Spätwerk Clemens Brentanos 1815-1842, S. 293-298.

<sup>145</sup> Brentano, Clemens (Hrsg.), Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Sulzbach 1833. Auch der Name Emmerick ist gebräuchlich.

<sup>146</sup> Vgl. Schmöger, Karl, Das Leben der gottseligen Anna Katharina Emmerich, 2. Aufl., S. 902.

<sup>147</sup> Leben der heil. Jungfrau Maria. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Hrsg. u. bearb. Von Haneberg, Christian und Emilie Brentano, München 1851.

<sup>148</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 1038.

<sup>149</sup> Rechtlich gingen die Manuskripte erst 1892 in den Besitz des Redemptoristenordens ein. Vgl. Weiß 1983, S. 1039.

Schmöger begann mit deren Bearbeitung für eine Neuauflage. Als Verleger hatte sich ihm Friedrich Pustet in Regensburg geradezu aufgedrängt.<sup>150</sup> Ab 1858 wurde bei Pustet eine dreibändige Ausgabe der *Visionsberichte der Dürmener Nonne* gedruckt.<sup>151</sup> Die Auflage erreichte eine Höhe von 7.500<sup>152</sup> Exemplaren und bereits vier Jahre später, 1864, erschien eine einbändige Gesamtausgabe der *Emmerick-Visionen*. Auf Betreiben Friedrich Pustets arbeitete Schmöger seit den 1870er Jahren an einer einbändigen Volksausgabe. Diese Ausgabe war als Erbauungsbuch für einen großen Leserkreis gedacht und sollte entsprechend reich bebildert werden. Von zahlreichen, detailverliebten und prächtig ausgeführten narrativen Szenen erhoffte sich Pustet einen zusätzlichen Kaufanreiz. Die früheren Ausgaben waren alle nur mit Titelblättern, u.a. von Eduard von Steinle und Josef von Führich, versehen, mit dem Bilderbuch sollten breitere Bevölkerungsschichten angesprochen werden.<sup>153</sup> Als Illustrator kam für Schmöger nur Bruder Max Schmalzl in Frage, dessen Illustrationsproben bei Pustet Anklang fanden. Seit März 1877 arbeitete Schmalzl an den 65 Illustrationen, spätestens 1881 waren die Arbeiten abgeschlossen, da die erste Ausgabe in diesem Jahr erschien. Im Jahr 1896 kam die vierte verbesserte, mit neuer Einleitung versehene Ausgabe auf den Markt. An der Zahl und der Anordnung von Schmalzls kongenialen bildlichen Ergänzungen zum Text wurde nichts verändert.

In den frühen Illustrationen des knapp Dreißigjährigen tritt seine kunsthandwerkliche Prägung kaum zu Tage. Dafür zeigt sich hier am deutlichsten in seinem gesamten Werk seine Verwurzelung in der Zeichentradition der Nazarener. Sämtliche Bilder sind akribisch durchkomponiert, mit großer Liebe zum Detail sorgfältig ausgeführt, schnell erfassbar und leicht verständlich. Die Bildfläche gliedert Schmalzl meist nach einem einheitlichen Schema. Das zentrale Geschehen ereignet sich, von einer Ausnahme abgesehen (I A 51), im Vordergrund.

Die Bühne für die agierenden Personen bildet bei Szenen unter freiem Himmel jeweils eine weite, orientalisch anmutende Landschaft. Gerne lässt Schmalzl das Ereignis auf einem Hügel im Bildvordergrund stattfinden und nutzt die sich bietenden Ausblicke für Überschaulandschaften auf weite Flusstäler, entfernte Seen, orientalischen Stadtlandschaften oder einfache Behausungen. Gleiches gilt für die Architekturdarstellungen, beispielsweise den Tempelbezirk in Jerusalem, den Schmalzl offensichtlich nach einer topographischen Vorlage gestaltet hat (I A 47). Als Betrachterstandpunkt ist ein Höhenzug im Bildvordergrund gewählt, von dem aus sich der Tempelbau mit dem weiten Vorplatz im Mittelgrund erschließt. Die dicht gedrängten Jerusalemer Wohnbauten verlieren sich im Hintergrund.

Die Entfernungen sowie die in die Tiefe fluchtende Architektur unterliegen dabei den Gesetzen der Perspektive. Mit zunehmender Distanz werden die Bildgegenstände kleiner, verlieren an Details und lösen sich schrittweise im Äther auf (I A 37, I A 39, I A 47). Schmalzl war durchaus in der Lage, die Gesetze der Perspektive richtig anzuwenden. Bei Interieurszenen wird der Erzeugung von Tiefenräumlichkeit ebenfalls hohe Bedeutung beigemessen (I A 12). Am sorgfältig konstruierten, in entfernte, dunkle Tiefen fluchtenden Kreuzgratgewölbe der Kerkerszene (I A 40) spielt Schmalzl sein ganzes Können auf dem Gebiet der Architekturzeichnung aus.

---

<sup>150</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 1044.

<sup>151</sup> Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich aufgeschrieben von Clemens Brentano. Mit einer Einleitung vom Herausgeber. Erster Band. Vom Tod des heiligen Joseph bis zum Schlusse des ersten Jahres nach der Taufe Jesu im Jordan. Mitgetheilt vom 1. Mai 1821 bis zum 1. Oktober 1822. Zum Besten milder Stiftungen, Regensburg, Papier Druck und Verlag von Friedrich Pustet 1858.

<sup>152</sup> Vgl. Weiß 1983, s. 1056.

<sup>153</sup> Schmöger, Carl, Das Leben der gottseligen Anna Katharina Emmerich. Erster Band Vom Jahre 1774 bis 1819, Freiburg i. Br. 1867 (Herder).

Die sein späteres Werk kennzeichnende Negation der Tiefenräumlichkeit und die Tendenz zum Verzicht auf dreidimensionale Darstellung finden sich bei den Emmerick-Illustrationen noch nicht.

Bei den Figurendarstellungen treten die Körpervolumina plastisch in Erscheinung. Unter den Gewändern zeichnen sich deutlich Gliedmaßen ab (I A 30). Die Menschen haben alle ein spezifisches Gewicht, und stehen mit beiden Beinen auf der Erde (I A 7). Wenn die Personen sitzen oder knien ist deutlich zu sehen, auf welchem Untergrund sie dies tun. In den Massenszenen werden Menschen in allen Ansichten und Körperhaltungen gezeigt. Als Rückenfiguren, frontal oder schräg ins Bild gedreht werden sie eingesetzt, um Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Nur bei der Darstellung unbekleideter Körperpartien treten Defizite zu Tage (I A 50, I A 53). Der Künstler hatte Schwierigkeiten, menschliche Körper anatomisch korrekt wiederzugeben. Die Extremitäten werden nur umrissen, das Wechselspiel von Muskelpartien bei Be- und Entlastung kann Schmalzl nicht überzeugend herausarbeiten. Hier zeigt sich seine mangelnde Ausbildung. An der Kunstgewerbeschule war Schmalzl nicht im Aktzeichnen unterrichtet worden. Schmalzl selbst war sich seines Unvermögens in diesem Punkt durchaus bewusst: „*Künstler und Kunstmfreunde dürften bei meinen Bildern enttäuscht sein; sie werden nicht das finden, was sie etwa suchen, da mir eine gründliche Vorbildung mangelt und ich einen „Akt“ nach der Natur weder gesehen noch gezeichnet oder gemalt habe, was in den Schulen doch als Hauptsache gilt.*“<sup>154</sup>

In den Physiognomien der biblischen Personen zeichnet sich bereits eine Tendenz zur Vereinfachung und zu einer übernatürlichen, stereotypen Milde ab. Heftige Gefühlsregungen wie Angst, Freude, Erstaunen oder Erschrecken spiegeln die Gesichter der Zuschauer nicht wieder. An den wunderbaren Ereignissen partizipieren sie mit frommer, teilnahmsloser Gelassenheit. In den Missale- bzw. Brevierillustrationen wird Schmalzl diese Affektlosigkeit noch verstärken. Bei den Passionsszenen unternimmt Schmalzl den Versuch, die römischen Soldaten und Schergen als brutale und grausame Männer zu charakterisieren. Dies gelingt dem Künstler nur schlecht; die wut- und hassverzerrten Gesichter überzeugen nicht und wirken allenfalls grotesk. Auffällig ist, dass Schmalzl in den Blättern zur Leidensgeschichte die zu hemmungsloser Gewalt bereiten Menschen durch körperbetonte Kleidung und nackte Haut bloßstellt (I A 50, I A 53, I A 54, I A 56).

Auch bei den übrigen Illustrationen versucht Schmalzl eine Zuordnung der einzelnen Personen mit Hilfe der Kleidung. Die neutestamentarischen Figuren uniformiert er mit langen, gefältelten Einheitsgewändern, Vertreter des Alten Testaments hüllt er in individuelle, phantastisch-orientalische Gewänder (I A 7, I A 33).

In den Emmerick-Illustrationen kann Schmalzl alle Stilmittel der Zeichnung ausschöpfen. Die von der Seherin geschilderten Episoden werden unter Berücksichtigung von atmosphärischen Stimmungen, Licht, Schatten und den Wirkkräften der Naturgesetze gezeigt. Das bedeutet, dass sämtliche dargestellten Personen, auch Christus, der nur durch seinen Kreuznimbus von den übrigen Figuren unterschieden ist, als real existierende Menschen aufgefasst werden. Für den Betrachter ist dies sofort daran zu erkennen, dass sie Schatten werfen (I A 9, I A 26, I A 30, I A 31). Grund für diese realitätsnahe bildliche Wiedergabe ist die literarische Vorlage. Die Emmerick-Texte sind Berichte einer Seherin. Ihre phantastischen Vorstellungen konnte Schmalzl bildmedial anders behandeln als kanonisierte Heilswahrheiten. In den Emmerick-Illustrationen lautete die Aufgabenstellung, das - zwar visionär ausgeschmückte, doch historisch verbürgte - Leben Jesu zu illustrieren.

---

<sup>154</sup> Schmalzl an einen unbekannten Mitbruder, zitiert nach Eckl 1930, S. 54.

## 5. 2. Charakteristika der Illustrationen zu den liturgischen Büchern

Der Regensburger Verlag Friedrich Pustet war im späten 19. Jahrhundert die weltweit führende Druckerei auf dem Gebiet des liturgischen Buchdrucks. Auf Anregung des Regensburger Domherrn und späteren Fürstbischof von Breslau, Melchior von Diepenbrock (1798-1855) beschäftigte sich Friedrich I. Pustet seit 1845 mit dem technisch höchst aufwändigen Druck liturgischer Werke. Das erste nachweisbare Buch ist ein *Missale Romanum* von 1849. Friedrich II. Pustet (1831-1902) verfolgte konsequent die Produktion liturgischer Werke und baute den Verlag weiter aus; das Engagement wurde 1862 von Papst Pius IX. mit dem Ehrentitel eines *Typographus apostolicus*, also eines vom Vatikan offiziell anerkannten Druckbetriebes belohnt.<sup>155</sup> In den 1860er Jahren expandierte die Firma und eröffnete Zweigniederlassungen in New York und Cincinnati.

Die Ritenkongregation beschloss 1868, *Graduale Romanum* und *Antiphonale* neu drucken zu lassen und erteilte Pustet in Regensburg den Auftrag, beide Werke neu aufzulegen. 1870 wurde Friedrich II. Pustet für die Neuauflage der Gesangbücher von Papst Pius IX. mit zwei Medaillen sowie dem Ehrentitel eines *Typographus Sacrorum Rituum Congregationis* ausgezeichnet und bekam für die beiden Werke das Druckmonopol 30 Jahre in Folge zugesichert. Als sich die römische Kurie 1884 entschloss, eine *Editio typica*, also eine hinsichtlich des Textes authentische und für alle anderen Verleger redaktionell verbindliche Musterausgabe bestimmter liturgischen Bücher drucken zu lassen, fiel die Wahl abermals auf den Regensburger Verlag. In den folgenden Jahren erschienen jeweils die *Editio Typica* für das *Missale Romanum* (1884), das *Brevier* (1886), das *Caeremoniale*, das *Rituale* und das *Pontificale Romanum*.<sup>156</sup> Zwar war mit der Herausgabe der *Editio Typica* de jure kein Druckmonopol verbunden, doch von Papst und Kurie solchermaßen prädiiziert, erlangte Pustet in den späten 1880er Jahren die Marktführung im liturgischen Druck und avancierte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zum Verlag für liturgische Bücher schlechthin.

Als der langjährige Illustrator der liturgischen Werke Johann Klein 1883 überraschend starb, wurde diese verantwortungsvolle Aufgabe auf Schmalzl übertragen.<sup>157</sup> Insgesamt konnten 79 verschiedenartige Illustrationen gefunden werden, die über Jahrzehnte hinweg die Messbücher und Breviere des Verlages Pustet zierten. Die ersten Schmalzl-Illustrationen erschienen im *Missale Romanum* von 1886, das letzte Messbuch mit seinen Bildern wurde 1946 gedruckt.<sup>158</sup> Die Langlebigkeit der Illustrationen beweist den großen Erfolg der Werke. Schmalzl Zeichnungen verdrängten nach und nach die seines Vorgängers Johannes Klein.

In formaler Hinsicht fällt auf, dass Max Schmalzl an dem von Johann Klein 1875 bei Pustet eingeführten Illustrationstyp festhält. Klein hatte das siebenteilige Schema der *Biblia pauperum* Ende der 1870er Jahre gegen den Willen Pustets für die liturgischen Bücher durchgesetzt (Abb. 3).<sup>159</sup> Im größeren Mittelbild, dem Antityp, ist jeweils eine Szene aus dem Neuen Testament gezeigt, die der Schriftlesung des zugehörigen Messformulars entnommen ist. In zwei flankierenden, kleineren Illustrationen, werden dem Antityp zwei Typen aus dem Alten Testament zugeordnet. Zur leichteren Identifikation der Szenen gibt Schmalzl verkürzt die entsprechende Stelle aus dem Alten Testament an. Die Auswahl der jeweiligen Begleitszenen erfolgt nach dem Prinzip der Präfiguration. Die Armenbibel war eines der wichtigsten bebilderten Erbauungsbücher des späten Mittelalters und war ein Bildbetrachtungsbuch mit medi-

<sup>155</sup> FS 150 Jahre Pustet, S. 16.

<sup>156</sup> Illustriert wurden nur das *Missale Romanum* und das *Breviarum Romanum*.

<sup>157</sup> Biografie IV, S. 2.

<sup>158</sup> Vgl. Schwarzenberger-Wurster 2002, hier S. 48 und S. 78.

<sup>159</sup> Vgl. Schwarzenberger-Wurster 2002, S. 36-40.

tativer Grundtendenz.<sup>160</sup> Ihr Zweck war also ein ganz anderer als der des Messbuches, welches das offizielle Textbuch für die Feier eines katholischen Ritus darstellt. Nachdem Klein dieses Illustrationsschema erfolgreich etabliert hatte, fertigte auch Schmalzl Zeichnungen in dieser Manier. Aus Sicht der Zeitgenossen führte Schmalzl die Illustrationen der liturgischen Bücher zu höchster ästhetischer Vollendung, indem er die Stilsprache des 15. Jahrhunderts, der Klein in der Gesichtsbildung und Gewandbildung verhaftet blieb, überwand.<sup>161</sup> Eine Abweichung vom mittelalterlichen Vorbild besteht bei den Eckillustrationen, wo Schmalzl anstelle der üblichen Propheten Symbole anordnet.

Die zweite Gruppe bilden längsrechteckige Illustrationen, die innerhalb einer reichen Randleiste figürliche Szenen zeigen. Oft ist die bildliche Darstellung um Beischriften und Spruchbänder ergänzt. Zum Einsatz kommen sie, wenn Gruppen von Messformularen zusammengefasst sind oder bei bestimmten außerbiblischen Heiligenfesten.

Dazu kommen schmale, ornamentierte Streifen, deren Mittelpunkt ein Rundmedaillon mit dem Brustbild eines Heiligen ist. Seltener ist ein Symbol oder ein Monogramm das Zentrum. Schmalzl selber nannte diese Illustrationen „*Kopfleisten*“; weshalb der Begriff im Folgenden übernommen wurde.<sup>162</sup> Einige Vignetten die vor allem bei großformatigen Büchern beliebig als dekorative Lückenfüller gesetzt wurden, schließen die dekorative Ausstattung Schmalzls ab.

Lediglich die großen Illustrationen sind teilweise signiert, die einfacheren Kopfleisten und die Vignetten bezeichnete der Künstler grundsätzlich nicht. Die Vorzeichnungen setzte ein nicht mehr namentlich bekannter Xylograph in Holzstiche um. Noch seltener als Signaturen finden sich Datierungen der einzelnen Bilder. Die Mehrzahl der Illustrationen entstanden vor 1888, da sie in diesem Jahr erstmals auftauchen. Einige kamen im Lauf der 1890er Jahre dazu, später tauchen nur noch vereinzelt neue Entwürfe Schmalzls auf.

Die Illustrationen wurden durch mechanische Vergrößerung bzw. Verkleinerung den verschiedenen Formaten der Bücher angepasst.<sup>163</sup> Einige der Illustrationen wurden sowohl für Messbücher, als auch für Breviere verwendet; bisweilen wurde eine Illustration für verschiedene Themen gewählt.

Auffälligstes Merkmal bei Schmalzl ist, dass die Bildfläche vollständig ausgefüllt ist. Menschen, Tiere, Pflanzen, Teppiche, Wandbehänge und Möbel sind dicht aneinander gereiht, so dass sich der Gedanke an den mittelalterlichen Horror vacui aufdrängt. Die flächige Wirkung der Illustrationen röhrt daher, dass sie nicht drei-, sondern nur zweidimensional angelegt sind. Es gibt weder einen perspektivischen Fernblick, noch Räumlichkeit. Alle Figuren agieren auf einer schmalen Bühne, die, gleichgültig ob es sich um einen irdischen oder himmlischen Schauplatz handelt, nach hinten durch Architektur, Wandteppiche, Vegetation, Ornamente oder Aureolen abgeschlossen ist. Ein „davor“ oder „dahinter“ wird lediglich durch Überschneidungen und halbherzige Verkürzungen angezeigt (I B 26).

---

<sup>160</sup> Vgl. Weckwerth, Alfred, Schmid, G., Artikel „Biblia Pauperum“, in: LCI, 1, Freiburg 1968, Sp. 293-298. Zur Herkunft der Bezeichnung Biblia pauperum vgl. Weckwerth, Alfred, Der Name „Biblia pauperum“, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 83, 1972, S. 1-33. Dagegen: Berve, Maurus, Die Armenbibel. Herkunft, Gestalt, Typologie, Beuron 1968.

<sup>161</sup> Vgl. Schwarzenberger-Wurster 2002, S. 41.

<sup>162</sup> Biografie II, S. 17.

<sup>163</sup> Maße: 2° Folio 355 x 270 mm, Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 110 x 173 mm; Größe der rechteckigen Illustrationen: 84 x 173 mm. 4° Quart 310 x 225 mm, Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 102 x 155 mm; Größe der rechteckigen Illustrationen: 78 x 166 mm. 8° Oktav 230 x 165, Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 175 x 94 mm; im Oktavformat nur Biblia Pauperum Illustrationen im Hochformat.

Bei Massenszenen sind die Figuren hintereinander geschichtet, was bisweilen zu Lasten der Übersichtlichkeit geschieht und wodurch die Verständlichkeit leidet. Allenfalls bei den Personen oder Gegenständen im unmittelbaren Vordergrund wird durch Körperhaltung oder eine leichte Schrägansicht Volumen angedeutet. Für Gegenstände oder Figuren in den hinteren Reihen, die oft nur durch Köpfe oder Gliedmaßen angegeben sind, wird der Versuch gar nicht erst gemacht. Beim „Einzug in Jerusalem“ erscheint am linken Bildrand der unnatürlich zur Seite geknickte Kopf eines bärtigen Apostels, der offenbar als Lückenfüller eingeschoben ist (I B 33). Bei der Mutter, die ihr Kleinkind auf dem Arm hält, ist nur der Oberkörper dargestellt, ihre untere Körperhälfte verliert sich im linearen Gefältel der Gewänder.

Die mit Falten stark gegliederten Gewänder verdecken sämtliche anatomischen Gegebenheiten und erhalten ein Eigenleben, wie es der gotischen Gewandfigur zu Eigen ist. Die sich überschneidenden Gewänder verschmelzen zu großflächigen Ornamenten mit starker Binnen-gliederung. Diese Gewandblöcke verstärken den zweidimensionalen Eindruck der Illustrationen. Die phantastischen Wandbehänge, Bodenbeläge, die Detailverliebtheit und die geometrischen bzw. floralen Ranken vollenden den flächigen Eindruck.

Entsprechend dem strengen Gebot der Fläche arbeitet Schmalzl nur mit Linien; Schraffuren um Räumlichkeit zu erzeugen, verwendet er dagegen nie. Die liturgischen Illustrationen kennen keine Atmosphäre, es gibt weder Licht noch Schatten. Sie bestechen alleine durch den Kontrast von schwarzen und weißen Flächen und dem Gegensatz von dunklen und hellen Linien.

Bei all ihrer Kleinteiligkeit sind die Darstellungen streng durchkomponiert. Die Aufteilung der Bildfläche ist stets ausgewogen, jede Figur hat ihr Pendant. Im Prinzip können die meisten Bilder an einer imaginären Mittelachse gespiegelt werden. Dabei entsprechen sich nicht nur die Personen, sondern sogar ihre Gebärden. Bei den Ornamenten ist die Symmetrie selbstverständlich. Die Mittelachse hat auch eine hieratische Funktion. Sie fällt immer mit der Hauptperson der Darstellung - meistens ist es Christus, seltener Maria - zusammen, um die die Assistenzfiguren herum gruppiert werden (I B 10, I B 41, I B 45)

Das zweite Charakteristikum ist die Naturferne und die Stereotypie der Darstellungen. Die Figuren bestehen aus Gewand und Gesicht. Die Gesichter sind auf eine Grundformel reduziert: die Kopfform ist stets längsoval, die Stirn hoch, das Kinn spitz. Die Gesichtszüge sind durch Striche angegeben. Die Augen sind mandelförmig, die Augenbrauen beschreiben einen feinen Bogen, die Nase ist lange und gerade, der Mund schmal. Die gleichförmigen Gesichter werden bei den Männern durch die Haartracht und den Bartwuchs, bei den Frauen durch die Art des Schleiers unterschieden. Das Alter, sofern es überhaupt dargestellt wird, deutet sich mit Runzeln im Gesicht an. In den schablonisierten Gesichtern haben seelische Regungen keinen Platz. Innere Anspannung äußert sich - wenn überhaupt - nur sehr verhalten in der Mimik und in schematisierten Gebärden. Nach unten gezogene Mundwinkel und gesenkte Lider bedeuten Trauer z. B. bei der Grablegung Christi (I B 5), Freude wird durch gehobene Mundwinkel ausgedrückt (I B 8). Meistens jedoch zeigen die Gesichter einen ausdrucklosen, überirdischen Ernst, der durch den geraden Mund und einen auf den Betrachter gerichteten, offenen Blick charakterisiert ist. Die normierten Gebärden sind auf Hände und Arme beschränkt. Demut wird geäußert, wenn sich eine Figur an die Brust schlägt, oder die Arme über der Brust kreuzt. Gefaltete Hände zeugen von Gebet, ebenso die in Orantenhaltung erhobenen Arme. Daneben gibt es noch den Sprech- bzw. den Segensgestus. Alle Figuren erscheinen in ihren zurückhaltenden Gebärden wie versteinert.

Schmalzls Figuren nehmen oft einen unbestimmten Schwebezustand ein und ihre Sitz- bzw. Stehpositionen sind bisweilen unklar. Die Heiligen unterliegen nicht mehr der Schwerkraft und können sich über physikalische Gegebenheiten hinwegsetzen. Zusätzlich verzichtet Schmalzl auf die Darstellung von Schatten, wodurch er ebenfalls zeigt, dass die Himmelsbe-

wohner den Zustand irdischer Körperlichkeit längst überwunden haben und somit nicht stofflich sind.<sup>164</sup>

Mit Hilfe des Ornamentes entmaterialisiert Schmalzl seine Bildwelt. Für den Betrachter ist sie nicht betretbar und liegt jenseits des menschlich Erfahrbaren. Gleichzeitig bietet das Ornament die Möglichkeit - ungeachtet der Diskussion um historische Genauigkeit - die Vergangenheit und sogar etwas eigentlich nicht Sichtbares darzustellen.

Schmalzls überirdische, himmlische Sphäre ist allein den frommen Heiligen vorbehalten, die alle menschliche Unvollkommenheit hinter sich gelassen haben. Die „außerirdische“ Welt ist eine konfliktfreie Zone, in der negative Emotionen, das Altern und der Tod ebenso überwunden sind, wie die Sexualität. In ihren uniformen weiten, weißen Gewändern wirken die Männer und Frauen seltsam asexuell. In ihrer „*eklatante[n] Unsinnlichkeit*“<sup>165</sup> drückt sich die Unschuld und Keuschheit im Sinne einer durch die Nazarener geprägten Bildvorstellung aus.

Mit der Flucht ins Schablonenhafte, Ornamentale und Stereotype verschleiert Schmalzl nicht künstlerisches Unvermögen. Der Vergleich mit den Emmerickvisionen aus den späten 1870er Jahren beweist eindeutig, dass er sehr wohl perspektivische Landschaften, Atmosphäre, individuelle Gesichter oder Menschengruppen zu gestalten vermochte. Die Konsequenz aus dieser Beobachtung ist, dass Schmalzl Flächigkeit, Entindividualisierung und Ornamentalisierung als künstlerisches Stilmittel verwendet, um den überzeitlich und überirdisch gültigen liturgischen Texten eine adäquate Form der bildnerischen Darstellung entgegenzusetzen. Die Naturferne ist Gegenpol zur irdischen Wirklichkeit, die Uniformität zeigt, dass im Jenseits alle gleich sind und die fromme Andacht in den ewig jungen Gesichtern erklärt sich daraus, dass es im „Himmel“ weder Konflikte noch Tod gibt. Die Illustrationen sollten dem zelebrierenden Priester die Glaubenswahrheiten, die er den Gläubigen zu vermitteln hatte, auch bildlich vor Augen führen.

Ein Charakteristikum der liturgischen Illustration ist, dass die über einen Zeitraum von 15 und mehr Jahren entstandenen Bilder keine stilistische Veränderung erfahren. Die Gleichheit der Darstellungen war vermutlich Wunsch des Verlegers Pustet. Von Vorteil war, dass Pustet die Bilder von Auflage zu Auflage variieren konnte und der Fundus an Abbildungen über die Jahre hinweg stetig erweitert werden konnte. Das einheitliche Gepräge des Breviers bzw. des Missale Romanum wird nicht durch die Kombination von älteren und jüngeren Illustrationen getrübt.

Die für die liturgischen Illustrationen herausgearbeiteten Kennzeichen, nämlich überbordende Ornamente, Betonung der Umrisslinie, Negation der Tiefenräumlichkeit, Detailverliebtheit, Schablonenhaftigkeit und stereotype Naturferne finden sich auch in Schmalzls übrigen Werken wieder. Schmalzl überwindet damit jede Form des Naturalismus und findet eine Stillage außerhalb von Raum und Zeit. Dies war für Schmalzl die einzige mögliche Methode, den überzeitlich gültigen Heilsanspruch der Mess- und Breviertexten adäquat ins Bild zu setzen.

### **5. 3. Charakteristika der Illustrationen für den Regensburger-Marien-Kalender**

Friedrich Pustet gab von 1866 bzw. 1867 bis 1941 und nach dem Krieg nochmals 1953 den Regensburger Marienkalender heraus. Der Regensburger Marienkalender war mit einer Auflage von bis zu 500.000 Stück einer der großen katholischen Volkskalender des 19. und frü-

---

<sup>164</sup> Vgl. Gombrich, Ernst, Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, London 1995, S. 18.

<sup>165</sup> Vgl. Metken 1977, S. 365.

hen 20. Jahrhunderts.<sup>166</sup> Die Volkskalender, die neben der Bibel oft die einzigen Druckerzeugnisse in den Haushalten der unteren Bevölkerungsschichten darstellten, waren seit der Aufklärung ein Medium zur Volksbildung. Vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Kalender zunehmend als religiöse Massenmedien entdeckt und genutzt.

Das Medium Kalender bot die Möglichkeit, den schwindenden Einfluss der Kirche auf die Gläubigen zumindest teilweise zu kompensieren. Der Regensburger Marienkalender teilte alle Lebensbereiche nach dem Wahrheitsanspruch der katholischen Kirche in ein einfaches Schema von Gut und Böse. Mit seinem umfassenden Weltbild bot er seinen Lesern ein festes moralisches Korsett und unterstützte sie in ihrer Glaubenstreue.<sup>167</sup>

Der Regensburger Marienkalender enthielt neben einem Jahreskalender auch Hinweise zu Märkten, Bauernregeln, Gewichts- und Maßeinheiten, Postgebühren und allerlei nützliches Wissen. Im Leseteil steuerten mehrheitlich katholische Geistliche erbaulich-besinnliche Geschichten, Belehrungen, Ermahnungen und Gedichte bei. Die Themen waren unter anderem die bedrohte römisch-katholische Welt im Allgemeinen, der Papst, Wunderbares, Lebensbilder von Klerikern und Heiligen, Politik und Geschichte sowie das Familienleben. Ein besonderer Schwerpunkt lag, wie bereits im Titel zu erkennen war, auf der Verehrung Mariens in Form von Geschichten, Gedichten und Bildern. Die beständige geäußerte Ermahnung, sich dem Schutz Mariens anzuvertrauen, entsprach der Bedeutung der Gottesmutter in der Theologie und Frömmigkeit des 19. Jahrhunderts. In einer zunehmend kirchenfeindlichen Zeit avancierte Maria zum Symbol der Stärke und Einheit der Kirche.

Der Kalender war durchgehend reich bebildert. In einem Zeitraum von 1889 bis 1917 schuf Schmalzl 25 Episoden von der unbefleckten Empfängnis bis zur Krönung Mariens (I C 1 bis I C 25). Zwei gleichartige Darstellungen „Maria als Königin des Rosenkranzes“ (1889) und „Maria als Königin des Friedens“ (1917) werden mit zum Marienzyklus gezählt, obwohl sie nicht zum überkommenen Kanon der Marienvita zählen. Schmalzls Marienbilder waren die einzigen Farbdrucke in den Heften. Die Präsentation des Marienlebens als Fortsetzungsgeschichte sollte die Leser über lange Jahre an den Kalender binden. Die Blätter, die zum Heraustrennen und Sammeln gedacht waren, befanden sich zumeist in der Kalendermitte. Die 25 Illustrationen im Format 217 x 157 mm zum Leben Mariens wurden von der Fa. Heinrich Knöfler xylografiert.<sup>168</sup>

Das augenfälligste Unterscheidungskriterium zu den Emmerick-Arbeiten und zu den liturgischen Illustrationen ist die Farbigkeit des Marienzyklus. Das Schmalzl-Bild ist die einzige in Vierfarbendruck wiedergegebene Illustration in jedem Jahrgang. Dies wertet die Darstellung Schmalzls gegenüber den vielen anderen Illustrationen inhaltlich und künstlerisch auf. Das Leben der titelgebenden Figur zu illustrieren war ein Privileg, das der Verleger Pustet aus verkaufstaktischen Erwägungen nicht an einen ungeeigneten Illustrator vergeben hätte. Das als zyklische Fortsetzung erschienene Marienleben band die Leser über Jahre an den Kalender. Die Farbigkeit verlieh den Illustrationen eine – mit heutigen Sehgewohnheiten schwer nachvollziehbare – Exklusivität. Eine ansprechende und gefällige Farbgestaltung war für die Akzeptanz des Zyklus und damit des ganzen Kalenders von entscheidender Bedeutung. Hier

---

<sup>166</sup> Zur Auflagenzahl des Kalenders vgl. Oßwald, Christine, Der Regensburger Marienkalender im 19. Jahrhundert, unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.) im Fach Volkskunde an der Philosophischen Fakultät IV der Universität Regensburg, Regensburg 1989, S. 24.

<sup>167</sup> Zum Regensburger Marienkalender vgl. Oßwald 1989.

<sup>168</sup> Heinrich Knöfler wurde am 18. April 1824 in Schmölln in Thüringen geboren. Nach einer Tischlerlehre war er in Meißen als Porzellanmaler tätig, anschließend ging er auf mehrjährige Wanderschaft. Seit Beginn der 1850er Jahre lebte er in Wien, wo er mit der Holzschnidekunst in Berührung kam. Obwohl Autodidakt erreichte er im Farbholzschnitt höchste Meisterschaft. Nach seinem Tod am 31. Juli 1886 wurde seine Firma von den Söhnen weitergeführt. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 21, 1927, S. 16.

kam Schmalzl seine solide Ausbildung als Dekorationsmaler zugute, in der das Reiben und Mischen von Farben eine herausgehobene Stellung hatte. Schmalzl setzte bewusst auf Komplementärkontraste, um die Buntfarbigkeit und die plakative Wirkung der Bilder zu steigern. Bei Gewändern kombiniert er in Ober- und Untergewand oft Violett mit Gelb oder Grün mit Rot. Der traditionelle blaue Umhang über dem roten Untergewand Mariens bildet zwar keinen Komplementärkontrast, stellt aber einen starken farbigen Akzent dar. Die Farbe ist stets streng an die Umrisslinie gebunden und dieser untergeordnet, modulierende Farbabstufungen gibt es nicht. Die von den Nazarenern übernommene Lokalfarbe erleichtert das Bildverständnis wesentlich, da jedes Detail klar erkennbar ist.

Unter Berücksichtigung der theologischen Kenntnis des Massenpublikums, für das der Kalender gedacht war, lieferte Schmalzl Szenen, deren Inhalt für Laien ohne theologisches Wissen auf einen Blick klar erfassbar war. Die Auswahl der Ereignisse entspricht ganz dem Kanon von Schlüsselszenen der Marienvita. Hinsichtlich der Bildkomposition und der Figurendarstellung gelten die bereits für Emmerick-Illustrationen herausgearbeiteten stilistischen Elemente: Perspektive, phantastisch-orientalische Prachtentfaltung, minutöse Behandlung der Details und teilnahmslos-fromme Physiognomien.

Mit diesen Illustrationen hat Schmalzl noch weit mehr als mit den Emmerick-Illustrationen den Geschmack des Massenpublikums getroffen, was die immens hohen Auflagenzahlen des Kalenders ohne jeden Zweifel bestätigen.

Die buntfarbigen Illustrationen, wie auch die farbigen Frontispize der Emmerick- und Missale bzw. Brevierausgaben sind Chromolithographien, mehrfarbige Steindrucke. Alois Senefelder (1771-1834) hatte bereits 1808 mit unterschiedlichen Farben experimentiert, entscheidende Fortschritte brachten die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts.<sup>169</sup> Bis nach dem II. Weltkrieg dominierte der Steindruck den Farbdruck. Besonders in der populären Druckgraphik erfreute sich diese Technik außerordentlicher Beliebtheit, da der Steindruck die Traditionslinie des Holzschnitts und des Kupferdrucks fortsetzte. Fleiß- Andachts- und Sterbebildchen, Beicht- und Kommunionzettel sowie großformatiger Wandschmuck in Gestalt von Gemäldeproduktionen, Heiligenbildern und Schlafzimmerbildern waren größtenteils Chromolithografien. Bei Pustet wurde in vier Farben gedruckt, bestimmte Serien, etwa der Marienzyklus und Frontispize, waren zudem in Goldheißdruck mit Blattmetall versehen worden.

#### 5. 4. Charakteristika der monumentalen Sakraldekorationen

Für Schmalzls monumentale Kirchengemälde gelten die gleichen Stilprinzipien wie für die Illustrationen zu den liturgischen Büchern. Dies wurzelt in der Wahl der Themenkreise für die Kirchenräume, die im 19. Jahrhundert fast ausschließlich die großen Dogmen der christlichen Heilslehre und wesentliche Stationen des Marienlebens zeigen. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts kursierten Bauhandbücher, die als praktische Leitfäden für kirchliche Bauherren der dringend benötigten Pfarrkirchen konzipiert waren.<sup>170</sup> Diese Ratgeber deckten alle relevanten

---

<sup>169</sup> Zur Entwicklung der Chromolithografie vgl. Imiela, Hans-Jürgen, Geschichte der Druckverfahren 4, Stein und Offsetdruck, Stuttgart 1993, hier S. 106-113, 140-146.

<sup>170</sup> Ziel dieser Handbücher war, beim enormen Nachholbedarf, der seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Sakralbau herrschte, praktische Hilfestellung zu geben. Diese Handbücher umfassten auch Kapitel zur Malerei. Darin lässt sich deutlich das Bemühen um zeitlos gültige Darstellungsmodi und Bildtypen feststellen. Bauhandbücher stammten sowohl von katholischen wie auch protestantischen Autoren. Für den katholischen Kirchenbau waren bestimmend: Jakob, Georg, Die Kunst im Dienste der Kirche, Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, 3. Aufl. Landshut 1880 und Heckner, Georg, Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik zum Gebrauche des Clerus und der Bautechniker, 2. Auflage, Freiburg 1891. Grundlegend zur Ikonographie: Detzel, Heinrich, Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zu Verständnis der christlichen Kunst, 2. Bde., Freiburg 1894/1896.

Fragen zur Architektur, Innenrichtung und Wandmalerei ab. Georg Jakob empfahl in seinem in mehreren Auflagen erschienenen „Praktischen Handbuch der kirchlichen Baukunst“ den Malern, sich ausschließlich an der einzigen objektiven Quelle zum Leben Jesu, der Bibel, zu orientieren. Dazu schlug er einen vierteiligen Bildkanon vor, der die Darstellungen der Kindheitsgeschichte, Christus als Lehrer, die Kreuzigung und Christus als Weltenrichter mit der Deesis vorschlug.

Für die Apsiden, in denen jedes Bildprogramm kulminiert, greift Schmalzl auf die Bildformel der Maiestas Domini zurück, die als Apsidenmotiv seit frühchristlicher Zeit bis in die Spätromanik hinein auftritt.<sup>171</sup> Christus thront in streng frontaler Haltung auf der Weltkugel oder dem Regenbogen und hält das Buch in der Hand. Hinterfangen wird er dabei von einer Mandorla, die von den vier Wesen begleitet wird. Christus kennzeichnen strenge Frontalität, Axialität, Symmetrie, Körperlosigkeit, Entrückung, Strahlenkranz und Sternendekor. Der gemalte Christus in der Apsis verbildlicht also nicht die menschliche, sondern die im Altarsakrament gegenwärtige, göttliche Natur Jesu.

Mit der zentralen Figur des thronenden Erlöserchristus griff Schmalzl das Motto der Kongregation des Allerheiligsten Erlösers, des Redemptoristenordens, „überreich ist bei ihm die Erlösung“ auf. Zugleich entsprach er damit der Forderung Jakobs, sich auf zentrale Aussagen des Christentums zu beschränken.

Mit den ausgedehnten Marienzyklen in den großen Gemeindekirchen von Vilsbiburg (VI 2) und Cham (VI 8) setzte sich Schmalzl explizit über den Regelkanon der damals üblichen Handbücher hinweg. Jakob ließ in der Marienikonographie nur das Dogma der Unbefleckten Empfängnis, die Darstellung der Jungfrau, der schmerzhaften Mutter unter dem Kreuz, der Himmelskönigin und der Fürbitterin im Rahmen der Deesis gelten.<sup>172</sup>

Die inhaltliche Zentrierung auf Maria ist teils durch Schmalzls Zugehörigkeit zum Redemptoristenorden, teils historisch bedingt. In Vilsbiburg handelte es sich um die Umgestaltung einer bereits bestehenden Marienwallfahrtskirche, der inhaltliche Schwerpunkt war durch das Patrozinium vorgegeben. Da die Wallfahrtsseelsorge zudem in den Händen der Redemptoristen lag, war die Wahl eines Marienzyklus in zweifacher Hinsicht geboten.

In Cham leitet sich der bedeutsame Zyklus zum Leben der Jungfrau und Gottesmutter vom Redemptoristenorden ab. Bereits der Ordensgründer, Alphons Maria de Liguori war ein großer Marienverehrer. Als Papst Pius IX. dem Orden 1866 eine als wundertätig verehrte Marienikone für besondere Verdienste um den Heiligen Stuhl überreichte, nahm die Marienverehrung ordensintern großen Aufschwung (Abb. 13).<sup>173</sup>

In der Pfarrkirche von Kraiburg am Inn tritt der marianische Bezug deutlich zurück. Maria erscheint als Teil der Deesis in der Apsis und in den Medaillons zu den Hauptfesten des Kirchenjahres. Der inhaltliche Schwerpunkt der Kraiburger Kirche liegt im Sinne der Pfarrseelsorge auf der Darstellung von Tugenden und Heiligen, die den Gläubigen als ständige Ermahnung dienen sollten.

Die bereits in den liturgischen Illustrationen entwickelten stilistischen Kennzeichen Axialität, Frontalität, Körperlosigkeit und Symmetrie waren auch für die monumentalen Kirchenausmalungen geeignet. In den Kirchenausstattungen kommt die Farbigkeit als wesentliche didaktische und ästhetische Komponente hinzu. Auffällig ist die Verwendung des mittelalterlichen Goldgrundes zur Verbildlichung des Göttlichen. Schmalzls solide Ausbildung

---

<sup>171</sup> Vgl. Van der Meer, Frits, Artikel „Maiestas Domini“, in: LCI 3, Sp. 136-142.

<sup>172</sup> Vgl. Jakob 1880, S. 106ff.

<sup>173</sup> Zum Gnadenbild der Redemptoristen siehe Kap. 9.2.

im Dekorationsfach, die sich in der präzisen handwerklichen Ausführung offenbart, ist mit einem hoch entwickelten Gefühl für Farben gepaart.

Den erhaltenen frühen Entwurf zur Apsis von Vilsbiburg (IV 1) dominiert ein Dreiklang der Farben Gold, Rot und Blau. Grün taucht nur in den Gewändern der Heiligen auf, Gelb nur als Farbe im Regenbogen.

Den intimen Raum sogenannten „Immerhilf-Kapelle“ (IV 3) in Gars beherrschen ein kräftiges Hellblau und ein dunkles Rotbraun. Diese beiden Farben, die Schmalzl zeitlebens beibehalten hat, sind ein nachhaltiger Reflex seiner Padua-Reise.<sup>174</sup>

Die Hauskapelle der Patres in Gars besticht durch einen kräftig türkisblauen Himmel mit goldenen Sternen, vor dem sich die Figuren in ihren warmtonigen Kleidern klar abzeichnen (VI 3).

In der Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg (VI 5) ist der vorherrschende Ton in der Apsis Rot - in Abstufung von Braunrot bis Rosé - vor Goldgrund. Aufgelockert wird der Farbkanon durch die weißen Gewänder der Engel, den blauen Mantel Mariens und den grünen Grasstreifen. Die erhaltenen Ornamente sind in warmen Pastelltönen vor dem typischen rotbraun gehalten.

In Cham (VI 8) beschränkte sich Schmalzl im Wesentlichen auf den Grundkanon von wenigen Lokalfarben. In den Gewändern, aber vor allem bei der Wandgliederung, verwendet Schmalzl neutrales Weiß kombiniert mit Beige- und Sandtönen. Für sämtliche Himmelspartien in den szenischen Darstellungen, für die Gewölbe und die Apsiskalotte wählt er kräftiges Blau. Ein Dunkelgrün beherrscht sämtliche Pflanzendarstellungen und tritt auch in Gewändern auf. Diesen kühlen Farbtönen setzte Schmalzl einen satten, erdigen Rotton entgegen, den er massiv in der Fensterzone der Apsis verwendete. Dieser Farbton wird bei verschiedenen Ornamentpartien wieder aufgegriffen. Ein mit Braun abgetöntes Gelb, das vor allem in Gewändern zum Einsatz kommt, gehört ebenfalls zu den warmen Farben. Goldene Akzente setzen Sterne, Nimben oder Strahlenkränze. Den starkfarbigen Partien stellte Schmalzl vor allem im Mittelschiff neutrale Sand- und Beigetöne entgegen und erzeugt so eine ruhige, erhabene Grundstimmung im Kirchenraum.

Bei Betrachtung des Marienzyklus fällt auf, dass Schmalzl häufig mit Komplementärkontrasten arbeitet. So trägt der hl. Josef durchgehend ein violettes Untergewand mit gelbem Mantel. Staffagefiguren sind häufig rot-grün gewandet. Maria sitzt oder kniet im blauen Mantel vor orangeroten Wandteppichen. Blaue und grüne Hintergrundpartien setzen kräftige Akzente. Neben starken Buntfarben arbeitete Schmalzl gezielt mit dem Steingrau des Bodens und der Rahmenarkaden. Auch das blasses, blutleere Inkarnat der Gesichter und der Hände ist in seiner Farbwertigkeit eher neutral. Wie im Großen des Kirchenschiffs vorgegeben, setzt Schmalzl im Kleinen der Einzelbilder gezielt unbunte Farbtöne ein um ruhige Partien in den Bildern zu erzeugen.

Schmalzl war gelernter Dekorationsmaler. Besonders seine Kirchenprogramme bestechen durch ihren dekorativen, prächtigen Charakter und ihre präzise handwerkliche Ausführung. Besonders deutlich wird dies in der minutiösen Ausführung von Teppichornamenten, Brokatgewändern und opulenten Architekturmotiven. Auch die nichtfigürlichen, geometrischen oder vegetabilen Teile der Monumentalmalereien sind akribisch umgesetzt.

---

<sup>174</sup> Siehe hierzu Kapitel 6.1.

## 5. 5. Charakteristika der Tafelbilder

Von Schmalzls Tafelbildern, zumeist handelt es sich um Altarblätter, ist nur eine geringe Zahl überkommen.

Eines seiner Hauptthemen sind die drei zu seinen Lebzeiten bereits heiliggesprochenen Redemptoristen: Der hl. Alfons Maria de Liguori, der hl. Clemens Maria Hofbauer und der hl. Gerhard Majella.<sup>175</sup> Es gibt sie einzeln, zu dritt auf einem Bild oder als Triptychon. Die Ordensheiligen wurden ausschließlich für Redemptoristenkonvente gemalt. Da es sich im Gegensatz zu den überzeitlichen Inhalten der Kirchenausmalungen und der Liturgie-Illustrationen um historische Personen handelt, bemühte sich Schmalzl stets, das tatsächliche Aussehen der drei Männer wiederzugeben. Den hl. Alfons stellt er immer mit seinem überlieferten, durch eine Gichterkrankung bedingten, Buckel dar.

Mit den Herz-Jesu-Darstellungen für die Klöster Deggendorf und Dürrnberg greift Schmalzl eine populäre Christus-Darstellung im 19. Jahrhundert auf (III 4, III 8, III 12, III 18, III 20). Die Figur des stehenden Christus mit dem dornengekrönten Herz auf der Brust kann das alleinige Bildthema sein. In einem Fall scharen sich um den thronenden Christus die äußerst realistisch wiedergegebenen Gymnasiasten des Klosters Gars (III 18). Die römische Ritenkongregation hatte im Mai 1877 verboten, die Herz-Jesu-Figur in eine szenische Darstellung der Vision der Nonne Margarethe von Alacoque einzubinden.<sup>176</sup> Das heute nicht mehr erhaltene Seitenaltarblatt von Vilsbiburg, überliefert durch ein Andachtsbild (II 2), deutet darauf hin, dass Schmalzl sich über diesen Beschluss möglicherweise hinweg gesetzt hat.<sup>177</sup>

Szenen aus der Kindheit Jesu (III 14, III 17) und Kreuzwege (III 6 und III 7) zählten ebenso zu Schmalzls bevorzugten Motiven.

In den Tafelbildern rückt die zentrale Figur des Bildes in den Vordergrund. Ähnlich wie bei den Messbuch-Illustrationen wird der Bildraum nach hinten durch dekorative Brokatmuster abgeschlossen bzw. verliert sich in diffusem Gewölk. Die Heiligen erscheinen unvermittelt vor dem Betrachter, der nicht durch Nebensächlichkeiten abgelenkt wird. Tritt Alltägliches auf, so hat dies eine didaktisch-belehrende Funktion. Nicht das szenische Element einer Darstellung ist elementar, der Vorrang gilt der heiligen Person und ihrer inneren Bewegtheit, die sich in den Blicken und Gesten der Personen maßvoll äußert. Bei mehrfigurigen Kompositionen ist keine Interaktion zwischen den einzelnen Personen beabsichtigt. Mit der zurückgenommenen Handlung korrespondiert der einfache Bildaufbau, der die Hauptfigur in die Bildmitte nimmt und die Staffagefiguren darum gruppiert.

Schmalzl benutzte ausschließlich kräftige Lokalfarben für seine Tafelbilder. Zu den Primärfarben kommen schwarz und weiß, bisweilen ein Goldton bei Brokatornaten und Brokathintergründen. Auch hier unterliegt die Farbigkeit dem Prinzip der Umrisslinie.

Die Tafelbilder Schmalzls haben, egal ob sie für Altäre oder Studierstuben gedacht waren, den intimen Charakter von Andachtsbildern. Sie hatten in erster Linie didaktische Funktion und führten den Betern oder Betrachtern - durchaus in altersgerechter Form - jeweils das Ideal vor Augen, dem es nachzueifern galt.

---

<sup>175</sup> Zu den Ordensheiligen siehe Kapitel 8.5.

<sup>176</sup> Vgl. Heinig, Anne, Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, Regensburg 2004, S. 224.

<sup>177</sup> Vgl. Anonym, Erinnerungen an die Gnaden- und Wallfahrts-Kirche Mariahilf bei Vilsbiburg, Vilsbiburg 1886, S. 41.

## 6. Vorbilder und Anregungen für Frater Max Schmalzl

An dieser Stelle sei nochmals in Erinnerung gerufen, dass Schmalzl nie eine Kunstakademie besuchte, keine Freundschaften mit Künstlerkollegen unterhielt, keine Ateliers und Galerien besuchte und sich nicht an Ausstellungen beteiligte. Mit dem Kunstbetrieb kam er nicht in Berührung. Vom vielfältigen und pulsierenden Kunstleben des kaum 60 Kilometer entfernten München war er völlig abgeschnitten. Seine künstlerische Ausbildung war mit 21 Jahren nach einem Zeichenkurs, einer Malerlehre und einem Studienjahr vorbei. Alle anderen Fertigkeiten eignete sich Schmalzl autodidaktisch an.

Trotz dieser Isolation gelang es Schmalzl, durch intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Meistern und Kunstrichtungen, einen völlig eigenständigen und sehr charakteristischen Stil auszubilden. Neue Impulse bezog Schmalzl auf Reisen und von fotografischen oder druckgrafischen Reproduktionen bekannter Künstler. Sein in Kraiburg tätiger Kollege, Basilio Coletti, der Schmalzl beim Malen beobachtete äußerte: „*Merkwürdig mit diesem Bruder: man möchte meinen, durch den Aufenthalt im Kloster müßte die Phantasie verkümmert werden, ihre Frische und Lebendigkeit verlieren; aber dieser Bruder malt aus sich selbst heraus die anmutigsten und reizendsten Köpfe, die graziösesten Hände in der elegantesten Haltung, während wir immer unsere Studien zur Hand haben müssen um darnach zu arbeiten.*“<sup>178</sup> Eckl betont in seiner Biografie mehrmals die Inspiration im Gebet als Quelle für Schmalzls Kunst.<sup>179</sup>

### 6. 1. Giotto, Altichiero da Zevio und die italienischen Frührenaissance

Prägend für Schmalzl waren die Kapellendekorationen der italienischen Frührenaissance, die er auf seinen Reisen eingehend studiert hatte. Biografisch belegt ist Schmalzls Kenntnis der Kirchen San Francesco in Assisi, Santa Croce in Florenz und des Oratorium di San Giorgio in Padua. Bemerkenswert erscheint, dass sich Schmalzl kaum für den eigentlichen Fortschritt der Frührenaissancemalerei, den Handlungsaufbau der narrativen Szenen interessierte, sondern für die ornamentalen Rahmensysteme. Diese machte er sich zu Eigen und kombinierte sie mit seinem Wissen als Dekorationsmaler. Wie die mittelalterlichen Kirchenräume bestechen auch seine Raumfassungen durch mannigfaltige Varietät der Rahmungen. Nicht geschmückte weiße Wand war bei Schmalzls Sakraldekorationen ebenso wenig vorgesehen wie bei Mittelalterlichen.

Nach seinen Vorbildern teilt Schmalzl die Wandflächen seiner Kirchenräume in verschiedene Zonen ein und trennt die einzelnen figürlichen Darstellungen und narrativen Szenen durch ein geometrisches Rahmenwerk.

Wie stark der Einfluss der italienischen Vorbilder war, zeigt sich am Entwurf zur sogenannten „Immer-Hilf-Kapelle“ in Gars (IV 3). Hier kann eine Übernahme des von Altichiero da Zevio (um 1330-um 1390) für das Oratorium di San Giorgio in Padua entwickelten Rahmenwerkes eindeutig belegt werden. Schmalzl hatte während seiner Italienreise 1878 eine Wand des Oratoriums auf einer Skizze (IV 2, Abb. 4) festgehalten.

Die Dreiteilung der Bildfläche im Langhaus von Cham scheint ein Reflex auf die von Giotto di Bondone (1266-1337) in der Oberkirche von San Francesco in Assisi gewählte Drittteilung der Joche zu sein. Die Gestaltung der Gewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grund hat Schmalzl wie viele seiner Zeitgenossen von der spätmittelalterlichen abgeleitet. In der

---

<sup>178</sup> Zitiert nach Eckl 1930, S. 65.

<sup>179</sup> Z. B. Eckl 1930, S. 63.

Chamer Kirche existiert das Sternengewölbe von Schmalzl heute noch, die Kirchen in Vilsbiburg und Kraiburg hatte bis zu Neufassung ihrer Raumschalen ebenfalls ein solches besessen.

Ebenfalls durch Italien angeregt ist die ornamentale Verkleidung des Architekturgerüsts. Pfeiler, Vorlagen, Säulen, Kapitelle, Lisenen, Gurtbögen und Rippen werden mit einem reichen ornamentalen Schmuck überzogen und als gliedernde Rahmung eingesetzt. Dabei scheidet Schmalzl die einzelnen Elemente klar durch wechselnde Ornamentik voneinander.

Ein wesentliches Element ist bei Schmalzl, wie bei allen anderen Kirchenmalern des Historismus, die farbige Gestaltung. Die besonders dekorative Wirkung seiner Raumschalen gründet auf Schmalzls hoch entwickeltem Gefühl für Farben. Wirkungsvoll kombinierte er goldschimmernden Apsiden bzw. Strahlenmandorlen mit warmen, erdigen Rot- und Beigetönen und satten, kühlen Grün- und Blauwerten. Obwohl die einzelnen, kräftig bunten Lokalfarben der figürlichen Partien oft stark miteinander kontrastieren, erreicht Schmalzl eine ruhige, erhabene Grundstimmung im Kirchenraum.

Schmalzl beabsichtigte nie die historisch korrekte Wiedergabe italienischer Raumdekorationen der Frührenaissance. Vielmehr nutzte Schmalzl den Formen- und Farbenreichtum der italienischen Vorbilder als Inspirationsquelle für seine ornamentalen Kreationen. Eine buchstabengetreue Kopie wäre für Schmalzl ohnehin nie in Frage gekommen, da er andere architektonischen Gegebenheiten zu berücksichtigen hatte. Während seinen Vorbildern Giotto und Altichiero teils große Wandflächen zur Verfügung standen, musste Schmalzl seine Bildfelder den Vorgaben bereits existierender Bauten oder basilikalen Systemen anpassen.

In Vilsbiburg stand Schmalzl wegen der hohen Arkaden und der offenen Emporenzone im Prinzip nur die Decke für die Ausgestaltung zur Verfügung. In Kraiburg sind die Medaillons mit den Mariendarstellungen die einzige Möglichkeit, die Arkadenzwickel vernünftig zu nutzen. Ähnliche Voraussetzungen galten für Cham. Dort boten nur der Chor und die ungegliederte Wandfläche zwischen Arkadenzone und Obergaden genügend Raum für die Entwicklung narrativer Szenen.

In der selektiven Übernahme und Weiterentwicklung spätmittelalterlicher Versatzstücke zu „modernen“ Innenraumdekorationen besteht Schmalzls Leistung in der Monumentalmalerei.

## 6. 2. Fra Angelico

In besonderer Weise fühlte sich Schmalzl Zeit seines Lebens mit Fra Angelico verbunden. Fra Angelico, auch Beato Angelico, war der Beiname des Fra Giovanni da Fiesole, der eigentlich Guido da Pietro hieß. Der um 1395 geborenen Maler war um 1420 in das Dominikanerkloster in Fiesole eingetreten. 1436 wurde den Mönchen das Kloster San Marco in Florenz zugewiesen, für das er umfangreiche Arbeiten ausführte. Vasari überliefert, Fra Angelico habe ausschließlich religiöse Werke geschaffen. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Fra Angelico hatte bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts begonnen.<sup>180</sup> Die Darstellungen des Meisters kennzeichneten die große Anmut seiner Figuren. Der durchdachte Bildaufbau und die verhaltenen Gesten der Figuren verleihen seinen Kompositionen eine harmonische Gesamtwirkung.

---

<sup>180</sup> Zu den frühen Studien über Fra Angelico: Förster, Ernst, Leben und Werk des Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Eine Monographie, Regensburg 1861, Beissel, Stephan, Frau Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und Seine Werke, Freiburg im Breisgau 1895, Supino, I. B., Beato Angelico, Florence 1898, Rothes, Walter, Die Darstellungen des Frau Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters, Heidelberg 1902. Seit Beissel sind die Werke bebildert. In der Klosterbibliothek in Gars existiert keine dieser frühen Abhandlungen. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Franz Wenhardt, Bibliothekar und Archivar in Kloster Gars.

Wie populär die Malweise des Giovanni da Fiesole im späten 19. Jahrhundert war, spiegelt sich in den Aussagen der christlichen Kunstdenktheoretiker wieder, die expressis verbis eine Rückkehr zur Figurenauffassung Fra Angelicos forderten. Die Fresken Fra Angelicos für das Kloster San Marco in Florenz hatte Schmalzl auf dem Heimweg von Rom 1893 gesehen. Ob er Skizzen gefertigt hat ist nicht überliefert, dennoch darf dies vermutet werden.<sup>181</sup> Zumindest setzte sich Schmalzl mit dem Dominikanerbruder auseinander. In seinem Nachlass befinden sich zwei Zettel, auf denen sich Schmalzl Notizen zu dem von ihm verehrten Künstler gemacht hat.<sup>182</sup> Möglicherweise stammen die beiden Zettel noch aus Schmalzls Ausbildungszzeit, wahrscheinlicher erscheint jedoch, dass er die Aufzeichnungen vor den Originale notiert hat. Schmalzl beschreibt nicht nur eine Kreuzigung, sondern auch den Charakter des Fra Angelicos und zwar mit den Eigenschaften fromm und demütig. Mit den Lebensumständen des verehrten Künstlers konnte sich Schmalzl in hohem Maß identifizieren. Beide waren monastische Künstler, die einer Ordensgemeinschaft mit strenger Observanz angehörten. Für beide war das Gebet die Quelle jeder Inspiration, beide schufen ausschließlich religiöse Sujets. Ob die Parallelen in der Lebensführung und der Geisteshaltung von Schmalzl bewusst intendiert waren bleibt offen. Bereits zu Lebzeiten hatte Schmalzl sich unter den wenigen Personen die ihn kannten, den Ruf eines bayerischen Fra Angelico errungen.

Es erscheint eher unwahrscheinlich, dass sich Schmalzl das für Fra Angelico kolportierte künstlerische Selbstverständnis bewusst angeeignet hat. Ursächlich für die Parallelen waren wohl die Strukturen innerhalb der Ordensgemeinschaften.

Ein konkreter Einfluss von Fra Angelico auf Schmalzls Bildfindungen im Sinne buchstabengetreuer Kopie besteht nicht. Schmalzls schönliniige, zarte Figurenauffassung und die Milde in den Gesichtern können ein Reflex auf Fra Angelico sein. Allerdings sah er die Originale erst 1893, also zu einem Zeitpunkt, an dem Schmalzls Stil bereits voll ausgebildet war. Es ist aber durchaus möglich, dass Schmalzl Zugriff auf Reproduktionen von Fra Angelicos Werken hatte oder dass dieser im Unterricht an der Kunstgewerbeschule besprochen wurde.

### 6. 3. Die Nazarener

Herbert Schindler bezeichnete Schmalzls Kirche in Cham als „erstaunliche Einzelleistung des Spätnazarertum.“<sup>183</sup> Weiß differenzierte und beurteilte Schmalzl nur hinsichtlich seines hoch entwickelten Farbempfindens nach als den „letzten Nazarener“<sup>184</sup> Was ist das nazarenische Element in Schmalzls Kunst?

Mit der Bezeichnung *Alla nazarena* beschrieben die Römer in der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts die Frisur einer Gruppe junger deutscher Künstler in Rom. Sie trugen ihr Haar lang, offen und in der Mitte gescheitelt, um sich ein christusähnliches Aussehen zu geben. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert wurde der Begriff auf die von ihnen bestimmte Kunstrichtung übertragen.

---

<sup>181</sup> Vgl. Eckl 1930. Dieser berichtet nichts darüber, auch in seiner Autobiografie erwähnt Schmalzl den Florenz-Aufenthalt nur kurz.

<sup>182</sup> Es handelt sich um zwei undatierte, lose Blätter. Auf dem einen beschreibt Schmalzl eine Kreuzigung. Bei dem zweiten Blatt handelt es um das Fragment eines längeren Textes, von dem nur die vorliegende Seite erhalten ist. In verschiedenen Zitaten notierte sich Schmalzl die Charakterisierung Fra Angelicos als demütigen und frommen Künstler. Das saubere und einheitliche Schriftbild ist ein Indiz für die Entstehung der Aufzeichnungen weit vor dem Jahr 1917. PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl.

<sup>183</sup> Vgl. Schindler 1982, S. 170.

<sup>184</sup> Vgl. Weiß 1980, S. 109.

Wie Ziemke erarbeitet hat, bezeichnete „nazarenisch“ eine nach 1840 auftretende Neigung bei vornehmlich deutschen Meistern, ausschließlich religiöse Themen gelten zu lassen.<sup>185</sup> Dazu entwickelten die Künstler eine eigene Stilsprache. Die Werke bestechen durch ihre strenge Komposition, die Beschränkung in der Zahl der Figuren, einen Bildaufbau mittels Flächen und Schichten, die Betonung der Kontur und den Einsatz von kräftigen Lokalfarben. Die bewusste Beschränkung der malerischen Mittel führt zu großer Deutlichkeit und Klarheit in der Komposition, die wesentlich zur leichten Lesbarkeit und zum Verständnis der Bilder beiträgt.

Treibende Kraft bei der Fokussierung auf die christliche Religion war der Hauptmeister der Nazarener, Friedrich Overbeck (1789-1869). Sein Werk „Der Triumph der Religion in den Künsten“, das 1829 von der Administration des Städelischen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main in Auftrag gegeben wurde, gilt als programmatisch für die weitere Ausrichtung der Gruppe. Spätestens seit diesem Werk versuchte Overbeck, die christliche Kunst, aus der er die alleinige Legitimation der Malerei ableitete, gegenüber anderen Sujets durchzusetzen. Seine Generationsgenossen Philipp Veit (1793-1877), Peter Cornelius (1783-1867) und Wilhelm Schadow (1788-1862) verfolgten indes einen weit weniger doktrinären Ansatz und räumten der Religion zwar einen hohen, aber keinen ausschließlichen Stellenwert ein. Sie widmeten sich neben religiösen Themen auch der Historien-, Landschafts- und Genremalerei.

Prägend war die Begegnung mit dem rigorosen Overbeck für die jungen Künstler Joseph von Führich und Eduard von Steinle. Sie stießen Ende der zwanziger Jahre zu den Nazarener. Beide pflegten das nazarenische Kunstideal ihr ganzes Leben lang und verbreiteten es in Wien und den Ländern Österreich-Ungarns sowie in Westdeutschland. Von Beginn an war der nazarenischen Bewegung mit dem Medium der Druckgraphik ein wirksames Medium zur Verbreitung ihres religiös-missionarischen Anliegens an die Hand gegeben.

Über die Meister der zweiten Generation wurden die Ideale der Gruppe bis ins späte 19. Jahrhundert hinein tradiert. Kennzeichen der Richtung blieb dabei die Vorstellung von der Kunst als Dienerin der christlichen Religion und der Kirche. Während seiner Münchner Zeit hatte Schmalzl August Heß kennen gelernt. Über ihn war Schmalzl vermutlich mit dem Kunstideal der Nazarener vertraut geworden. Während seines Noviziats bestand zumindest ein loser Kontakt zu Eduard von Steinle, die Werke des Joseph von Führich waren ihm sicher aus Reproduktionen vertraut. Der Vorstellung, die Kunst sei die Dienerin der Kirche, folgte Schmalzl sein Leben lang. Für ihn war Malerei eine Form der Seelsorge, mit der er sich als Laienbruder aktiv an der Verkündigung der christlichen Heilslehre beteiligen konnte. Die Idee von Kunst als Seelsorge und die Stilistik der Nazarener, nämlich die Beschränkung auf wenige Personen, eine einfache Handlung, den tektonischen Bildaufbau, die prägnanten Gesten und das Fehlen von Atmosphäre tradierte Bruder Max weit ins 20. Jahrhundert.

## 6. 4. Joseph von Führich

Joseph Führich wurde am 9. Februar 1800 in Kratzau in Nordböhmen geboren. Seine erste Ausbildung erhielt er in der Werkstatt seines Vaters Johann Ambros Wenzel Führich, einem Maler und Vergolder. Nach einem Studium an der Prager Akademie malte Führich erste Altarbilder und graphische Zyklen zur böhmischen Geschichte, die er selbst radierte. Während eines dreijährigen Italienaufenthaltes in den Jahren 1827 bis 1830 wurde er unter dem Einfluss Overbecks Mitglied Gruppe der Nazarener. Sein erster großer Auftrag waren die Kreuzwegstationen für die Johann-Nepomuk-Kirche in Wien. In den dreißiger und vierziger Jahren entstanden zahlreiche religiöse Tafelbilder. Als sein Hauptwerk gilt das Mitte des 19. Jahr-

---

<sup>185</sup> Ziemke, Hans-Joachim, Zum Begriff der Nazarener, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Frankfurt, Städel, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut (28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main, 1977, S. 17-25.

hunderts entwickelte Ausstattungskonzept der Kirche „Zu den sieben Zufluchten“ in Altlerchenfeld in Wien. Führich hatte die führende Rolle in der religiösen Wandmalerei Österreichs inne. In den sechziger- und siebziger Jahren entstanden komplexe graphische Illustrationszyklen. Führich starb als bedeutender Vertreter der Spätromantik am 13. März 1876 in Wien.<sup>186</sup>

Zwischen den Garser Redemptoristen und Führich bestand persönlicher Kontakt, der rund eine Generation zuvor über den Wiener Hofbauer-Kreis zustande gekommen war. Der Redemptorist Clemens Maria Hofbauer (1751-1820) verkehrte in Wien mit dem Freundeskreis um Friedrich von Schlegel (1772-1829), dem Friedrich von Klinkowström (1778-1835), Philipp Veit (1793-1877), Joseph von Eichendorff und Clemens Brentano angehörten. Die Brücke nach Deutschland schlug Pater Franz Ritter von Bruchmann (1798-1862).<sup>187</sup> Als Ritter Franz Seraf Joseph Vinzenz von Bruchmann wurde er am 5. April 1798 in Wien geboren. Sein Vater Johann von Bruchmann war als Mäzen über die Grenzen Wiens hinaus bekannt. Im Hause Bruchmann fanden über Jahre hinweg die sogenannten Schubertiaden statt, Musik- und Leseabende, deren Mittelpunkt der Komponist Schubert bildete. Nach einem Studium der Rechtswissenschaften wurde der Protestant Bruchmann von Schubert in den Kreis der Wiener Romantiker eingeführt. Bruchmann war mit Josef von Führich und Eduard Steinle befreundet. Am Faschingsdienstag 1827 konvertierte er unter dem Einfluss der Wiener Redemptoristen, im Frühling heiratete er, wobei Friedrich von Schlegel als Trauzeuge auftrat. Nach dem Tod seiner geliebten Frau ging er nach Rom und trat im Juli 1831 in den Orden ein. Drei Jahre darauf, am 28. Juli 1833, fand die Priesterweihe statt. Mit seinen Freunden aus der Wiener und der Römischen Zeit, Friedrich Overbeck, Joseph von Führich und Eduard von Steinle, blieb der Kontakt auch nach Bruchmanns Eintritt in die Kongregation eng. Als erster Provinzial der deutschen Redemptoristen baute Bruchmann in Bayern die Kongregation auf. Am 19. April 1841 traf er in Altötting ein und stand dann bis zwei Jahre vor seinem Tod am 26. April 1862 fast ununterbrochen an der Spitze der bayerischen Redemptoristen.<sup>188</sup> Im April 1865 wurde P. Carl Schmöger Rektor in Gars; auch er kannte Führich persönlich und schätzte dessen Kunst hoch.<sup>189</sup>

Die hohe Wertschätzung die dem Wiener Spätromantikers seitens der Redemptoristen entgegengebracht wurde, beruhte neben persönlicher Freundschaft auch auf dessen Ansicht zum Verhältnis von Kunst und Religion. In seiner 1869 verfassten Schrift *Die Kunst und ihre Formen* bezog Führich Stellung.<sup>190</sup> Kunst sei ihrem Wesen nach immer religiös, ihre Funktion sei die Veredelung des Menschen. Für die religiöse Kunst sei die „*mystische Form*“ in Formen und Stilsprache bindend.<sup>191</sup> Nur mit ihr könnten die überzeitlichen und übernatürlichen, aus der Bibel und der kirchlichen Lehre abgeleiteten, Beziehungen dargestellt werden.<sup>192</sup> Eine nähere Erläuterung, wie diese mystische Form konkret aussehen sollte, bringt Führich nicht. Mit seiner religiös motivierten Kunstauffassung entsprach er einer Hauptforderung der Nazarener, die auf Overbeck zurückging. Erklärte Ziele der Gruppe waren, die Wiederbelebung der Monumentalmalerei und die Christianisierung der breiten Masse, die mit

---

<sup>186</sup> Vgl. Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.), Kat. Ausst. „Joseph Führich, Die Kartons zum Wiener Kreuzweg“, Wien, Albertina (2. August bis 13. Oktober 2005), S. 93f.

<sup>187</sup> Zur Bruchmann vgl. Weiß 1983, S. 430-440.

<sup>188</sup> Vgl. Weiß 1980, S. 438.

<sup>189</sup> Vgl. Weiß 1980, S. 103.

<sup>190</sup> Führich, Josef, *Die Kunst und ihre Formen*, Wien o. J.

<sup>191</sup> Vgl. Führich, S. 18f und S. 34.

<sup>192</sup> Vgl. Führich, S. 39.

Massenauflagen von religiöser Reproduktionsgraphik erfolgen sollte.<sup>193</sup> Damit verfolgten Führich und einige seiner Kollegen aus der zweiten Generation der Nazarener das gleiche Ziel wie die Redemptoristen: die Mission.

Eine persönliche Bekanntschaft von Schmalzl und Führich ist nicht wahrscheinlich. Als ein von der Ordensleitung geschätzter Künstler wurde er Schmalzl sicher zur Nachahmung empfohlen. Die komplexen graphischen Illustrationszyklen waren weit verbreitet und zu diesen hatte Schmalzl sicher Zugang. Führichs bedeutenden Kreuzweg in der St. Johann- Nepomuk-Kirche in Wien hat Schmalzl zumindest als graphische Vervielfältigung gekannt und reichlich Anregungen daraus gezogen.

Führichs Wiener Kreuzweg ist einer der wenigen monumentalen Kreuzwege in der nazarenischen Kunst. Zwischen 1844 und 1846 schuf der Künstler die Kartons zu dem für die Seitenschiffe der Johann-Nepomuk-Kirche im zweiten Wiener Gemeindebezirk bestimmten Passionszyklus.<sup>194</sup> Der Kreuzweg, der noch heute unter den seitlichen Emporen hängt, wurde bald mit Hilfe der Druckgraphik verbreitet. Führich stach ihn zusammen mit Alois Petrak und der Zyklus erschien erstmals 1848 bei G. J. Manz in Regensburg mit deutschem, englischem und französischem Text. 1856 kam eine zweite Auflage heraus, 1914 bot der Verlag Kühlen in Mönchengladbach gleichzeitig sechs verschiedenen Ausgaben dieses Kreuzweges an.<sup>195</sup>

Von Führichs Kreuzweg hat Schmalzl einige grundlegende Gestaltungselemente übernommen.<sup>196</sup> Führich inszeniert seine meditativ versunkene Christusfigur in scharfem Kontrast zu den dramatisch übersteigerten restlichen Figuren. Der völlig ergebene Christus liefert sich den in Mimik und Gestik hemmungslose Gewalt und Grausamkeit suggerierenden Männern aus. Die Dialektik von passiver Ergebenheit des Guten und aktiver Handlung des Bösen hat Schmalzl in seinen Passionsdarstellungen übernommen. Allerdings gelingt es dem Garser Bruder weit weniger, Schurken anhand ihrer Physiognomie zu kennzeichnen.

Ein direktes Führich-Zitat findet sich unter Schmalzls Emmerick-Illustrationen. Das Frontispiz Führichs (Abb. 5) zum 1858 bei Manz erschienenen „*Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi*“ übernimmt Schmalzl seitenverkehrt.<sup>197</sup> Das Vorbild zeigt die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer in einem polygonal gebrochenen Becken. Im Hintergrund schlängelt sich der Jordan, die einzigen Beobachter sind die Engel im Hintergrund. Schmalzl übernimmt für seine Darstellung der Taufe Jesu spiegelverkehrt (I A 22). Die Gesichtszüge Jesu, das polygonale Becken und die Palme, an der sich Jesus festhält, finden sich ebenso wie der Fluss. Von Führich abweichend, erweitert Schmalzl die Szene um eine Männergruppe, die als Figurenstaffage dient.

---

<sup>193</sup> Vgl. Reiter, Cornelia, Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien, in: Hollein, Max, Steinle, Christa (Hrsg.), Kat. Ausst. „Religion, Kunst, Macht, Die Nazarener“, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle (15. April – 24. Juli 2005), Frankfurt am Main 2005, S. 211.

<sup>194</sup> Die Kartons zu Führichs Kreuzweg wurden Ende der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts im Museum für angewandte Kunst wiederentdeckt. Nach einer aufwändigen Restaurierung wurden sie 2005 in einer eigenen Ausstellung in der Wiener Albertina der Öffentlichkeit präsentiert. Vgl. Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.), Kat. Ausst. „Joseph Führich, Die Kartons zum Wiener Kreuzweg“, Wien, Albertina (2. August bis 13. Oktober 2005), Wien 2005.

<sup>195</sup> Zu den verschiedenen Editionen des Kreuzweges vgl. Reiter 2005, S. 211 und Schröder 2005, S. 30.

<sup>196</sup> In den Beständen der Klosterbibliothek Gars konnte zwar keine der Ausgaben von Führichs Kreuzweg gefunden werden, doch ist die Kenntnis des Werkes nicht abzustreiten.

<sup>197</sup> Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich aufgeschrieben von Clemens Brentano. Mit einer Einleitung vom Herausgeber. Erster Band. Vom Tode des heiligen Josephs bis zum Schlusse des ersten Jahres nach der Taufe Jesu im Jordan. Mitgetheilt vom 1. Mai 1821 bis zum 1. Oktober 1822, Regensburg 1858.

## 6. 5. Eduard von Steinle

Auch Eduard von Steinle, geboren am 2. Juli 1810 in Wien, gestorben am 18. September 1886 in Frankfurt am Main, war dem Redemptoristenorden zeitlebens eng verbunden. Bereits in Wien hatte sich Steinle dem Kreis um Dorothea von Schlegel angeschlossen und später eine intensive Freundschaft mit Clemens Brentano gepflegt. Seit seiner Jugend war Steinle mit Franz von Bruchmann befreundet, der 1830 sein Vormund wurde.<sup>198</sup> Nach einer Ausbildung an der Wiener Akademie ging Steinle mit seinem Freund Bruchmann, der inzwischen Witwer geworden war, nach Rom. Der Maler schloss sich an den engsten Kreis der katholischen Nazarener um Overbeck an und fertigte unter deren Einfluss ausschließlich religiöse Bilder. 1839 übersiedelte Steinle nach Frankfurt, wo er 1850 zum Direktor des Städelschen Kunstinstitutes berufen wurde. Sein bedeutendster Zyklus entstand für den Frankfurter Dom St. Bartholomäus und ist heute weitgehend verloren.<sup>199</sup>

Die freundschaftliche Beziehung zwischen Bruchmann und Steinle bestand fort, als Bruchmann nach Gars übersiedelte. Nach dem Tod Bruchmanns schien der Kontakt zu Steinle vorübergehend abgerissen zu sein. Karl Schmöger, der seinen Altprovinzial Bruchmann hoch verehrt hatte und in dessen letzten Lebenstagen nicht von seiner Seite wichen, knüpfte an die abgerissenen Bande zu Steinle an.<sup>200</sup>

Da Steinle in Briefwechsel mit Schmöger stand, war er wohl über den Ordenseintritt des jungen Schmalzl informiert. Eine persönliche Bekanntschaft der beiden Künstler ist anhand der überkommenen Quellenmaterialien nicht belegbar, wohl aber kannten sie jeweils das Werk des Anderen.<sup>201</sup> Nachdem man Steinle die Arbeiten jungen Max für Vilsbiburg vorgelegt hatte, versuchte er 1876 Schmalzl als Gehilfen für die Arbeiten des Straßburger Domes zu engagieren. Dies scheiterte jedoch an der starren Haltung von Provinzial Schmöger. Obwohl Schmöger Steinle seit langem kannte und der Kontakt zu den Redemptoristen eng war, sah er den jungen Schmalzl offensichtlich einer Gefährdung in seiner Berufung ausgesetzt. Ob vom greisen Meister tatsächlich eine solche ausgegangen wäre bleibt anzuzweifeln. In einem Werkverzeichnis Steinles aus dem Jahr 1910 sind 706 Werke geführt.<sup>202</sup> Ein großer Teil davon ist christlichen Themen gewidmet. Steinle schuf Tafelbilder zum Alten und Neuen Testament, Leben-Jesu-Darstellungen, Heiligenlegenden, religiöse Allegorien sowie Zyklen für Gebets- und Andachtsbücher. Historien-, Märchen- und Genrebilder, Illustrationen zur Weltliteratur, Karikaturen und Landschaften zählten zwar auch zu seinem Repertoire, sind aber in der Minderzahl.

Hinsichtlich der Auffassung von religiöser Malerei war eine Gefährdung Schmalzls kaum zu befürchten, wie folgendes Zitat Steinles belegt: „Ich konnte nicht einsehen, warum ein Künstler, wenn ein so heiliger Gegenstand gleichsam wie durch eine Eingebung wunderbar getroffen ist, sich herausnehmen will, Neues zu erfinden.“<sup>203</sup>

Steinles Fresken in der Schlosskapelle der Fürsten Löwenstein in Kleinheubach hat Schmalzl offensichtlich gekannt. Steinle stattete den Raum in den Jahren 1869 bis 1870 im Auftrag des

<sup>198</sup> Vgl. Weiß 1980, S. 103.

<sup>199</sup> Abgesehen von zwei Historienbildern auf der westlichen Hochwand des südlichen Querhauses ist davon nichts mehr erhalten, da im Zuge der Wiederherstellung des Domes nach dem Zweiten Weltkrieg die Wandmalereien von Steinle abgeschlagen wurden. Vgl. De Weerth, Elsbeth, Die Ausstattung des Frankfurter Doms, Frankfurt am Main 1999, 40-41.

<sup>200</sup> Vgl. Weiß 1980, S. 103.

<sup>201</sup> Aus den Aufzeichnungen Schmalzls geht nicht hervor, ob sich die beiden persönlich kannten.

<sup>202</sup> Alphons Steinle, Eduard von Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten-München 1910.

<sup>203</sup> Zitiert nach Alphons Steinle 1910, Einführung, S. XIV.

Fürsten aus. Die Kartons der Ausstattung der Kapelle sind im Werkverzeichnis von 1910 überliefert.<sup>204</sup>

Die Ostwand der Kapelle (Abb. 6) thematisiert im Mitteljoch die Himmelfahrt Mariens, flankiert von je zwei Szenen aus dem Marienleben. Beim Tempelgang Mariens (Abb. 7) schreitet die kleine Maria alleine über eine hohe Treppe von ihren Eltern weg auf den Tempelpriester zu, der sie in Empfang nimmt. Die Dramatik der Szene liegt im langen, einsamen Weg des Kindes und dem von links unten nach rechts oben komponierten Handlungsablauf. Die Angehörigen Mariens sind im verlorenen Profil unten links wiedergegeben. Ihre Gesichter lassen keinen Rückschluss auf ihre Befindlichkeit zu.

Die Anordnung der Figuren hat Schmalzl für seine Darstellung des Tempelgangs für den Regensburger Marienkalender (I C 4) und den Marienzyklus in Cham (VI 8) übernommen. Wie Steinle lässt Schmalzl die kleine Maria mit einer Öllampe in der Hand, ohne sich nach ihren Eltern umzuwenden, auf den Hohepriester zuschreiten, der sie mit einer Willkommensgeste in Empfang nimmt. Allerdings entbehrt die Darstellung bei Schmalzl jeglicher Dramatik. Der Handlungsaufbau ist streng bildparallel, das Moment der Loslösung vom Elternhaus, das Steinle über die lange, steile Treppe verbildlicht, ist auf wenige Stufen verkürzt. Maria wird von ihrer Mutter in einer unbestimmten Geste zwischen Halten und Fortschieben auf den Weg gesandt, während die Eltern mit traurig-stolzer Miene Abschied nehmen. Der Priester, obwohl ebenfalls alt und bärtig nimmt das Kind mit einem milderen Gesichtsausdruck und einer deutlichen Gebärde in Empfang.

Auch bei der Vermählung Mariens ist die Anregung durch Steinles Kleinheubacher Vorbild (Abb. 8) offensichtlich. Zentrum der Steinleschen Komposition ist der Priester, der die Hände der beiden Eheleute vereinigt und dabei den Oberkörper leicht Maria zuwendet. Hinter dem bereits in fortgeschrittenem Alter dargestellten Josef brechen abgewiesen Freier ihre Stäbe, hinter Maria steht eine Gruppe Frauen, die der Zeremonie aufmerksam beiwohnen. Schmalzl konstruiert seine Marienvermählungen (I C 5, VI 8) absolut symmetrisch. Der Priester bildet die Mittelachse des Bildes und blickt frontal auf den Betrachter bzw. auf die Hände des Paares. Joseph ist auch nicht mehr als älterer Mann, sondern jugendlich dargestellt.

Obwohl Schmalzl sich an Steinle orientiert hat, fallen doch grundsätzliche Unterschiede ins Auge. Während Steinle Wert auf eine gewisse Entwicklung im Handlungsablauf legt, friert Schmalzl die Handlung ein. Steinles Kompositionen zeichnen sich durch individuelle Physiognomien aus, die weit entfernt jeder Schablone sind. Schmalzl hingegen verwendet stereotypische Gesichter, in deren ausdruckslosen Mienen keine Regung zu sehen ist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die gesenkten Köpfe und die zu Boden gerichteten Blicke. Steinle beschränkt die Handlung auf wesentliche Personen und verzichtet auf dekorative Elemente. Schmalzl neigt zu überbordender Detailfreudigkeit, die das Hauptereignis fast in den Hintergrund treten lässt.

## 6. 6. Ludwig von Seitz

Mit dem nur sechs Jahre älteren Ludwig von Seitz stand Schmalzl spätestens seit 1904 persönlich in Kontakt. Seitz, geboren am 11. Juni 1844 in Rom, gehörte der zweiten Generation der Nazarener an.<sup>205</sup> Er war beeinflusst von Cornelius und Overbeck. Seit 1894 war er der technische Direktor der vatikanischen Galerie. Als seine Hauptwerke gelten die Chorkapelle des Marienheiligtums in Loreto und die Arbeiten für die Kathedrale in Djakovo. Schmalzl berichtete, während seines Romaufenthalts anlässlich der Ausmalung von San Gioacchino

<sup>204</sup> Vgl. Steinle 1910, S. 30.

<sup>205</sup> Vgl. Thieme-Becker, Bd. 30, S. 473.

1904, einige Vorträge von Seitz gehört zu haben.<sup>206</sup> Als sich der Kontakt zu ihm intensivierte und die Ordensleitung eine Gefahr für Schmalzl witterte, musste dieser sich aus Rom zurückziehen. Dies ist insofern verwunderlich, als Seitz in seiner Funktion als Direktor der Vatikanischen Gemäldesammlungen eine ausgezeichnete Reputation vorweisen konnte. Zudem vertrat er eine dezidiert konservative Richtung bezüglich der religiösen Malerei. Für Seitz war die Kunst eine dem Menschen verliehene Gottesgabe. Das Individualitätsstreben und die Beziehungslosigkeit der Künstler waren für ihn ursächlich für die empfundene der Krise der religiösen Malerei im späten 19. Jahrhundert.

Seine Positionen zur religiösen Malerei hatte Seitz bereits 1902 in einem kleinen Bändchen unter dem Titel „*Erörterungen über wichtige Kunstfragen*“ publiziert.<sup>207</sup> Darin prangerte er einen Verfall der Kunst an, für den er ursächlich den herrschenden Stilpluralismus verantwortlich machte. In seiner Einführung, die er als drei Klagen formulierte, bedauerte Seitz die heftigen Dissonanzen der Künstler untereinander, die er auf die vielfältigen subjektiven Stilrichtungen zurückführte. Schuld sei der anstelle einer einheitlichen Richtung herrschende Stilpluralismus, der zur Orientierungslosigkeit der Künstler führe. Die große „*Leichtfertigkeit*“ von Publikum und Kunstkritik, deren Urteilskraft er in Zweifel zieht, verstärkte seiner Meinung nach das Problem.<sup>208</sup> Als probates Mittel wieder zu einer Einigung der Stilarten zu kommen, erschien Seitz die Gründung von Künstlervereinigungen. Vorbild für diese Zusammenschlüsse sollten die Zünfte sein, da diese in der Vergangenheit einen „*wohlthgenden Einfluss auf die Kunst ausübten*“.<sup>209</sup> Die Vereinigungen sollten Diskussionsforen für die Künstler sein und dazu dienen konträre Meinungen in Einklang zu bringen.

Zwei Jahre später erschien die Fortsetzung der „*Erörterung wichtiger Kunstfragen*“, die diesmal Papst Pius X. gewidmet war.<sup>210</sup> Nach einer Einleitung, die sich mit dem Wesen der Schönheit befasste, betonte er den Primat der Linie. Als Leitmotiv der Malerei könne die Linie jede sichtbare Erscheinung ihrem Wesen nach charakterisieren. Die Frage, wann ein Kunstwerk gelungen wäre, beantwortete Seitz folgendermaßen. Parameter für die Schönheit eines Kunstwerkes wären dessen Zweckerfüllung, die Proportion, die Ganzheit oder Vollkommenheit sowie eine deutlich akzentuierte Farbgebung. Am Beispiel der ägyptischen Kunst entwickelte Seitz seine Stiltheorie, die eine Absage an das Streben des Künstlers nach Individualität und eine Einheitlichkeit nach ägyptischem Vorbild forderte.

Sicher kamen die Positionen Seitz' auch in seinen Vorträgen, die Schmalzl in Rom hörte zur Sprache. Beide Künstler teilten die Ansichten über die christliche Kunst, die Bekanntschaft dürfte auf Schmalzl demnach positiv verstärkend gewirkt haben. Ein unmittelbarer Einfluss auf Schmalzls Kunstauffassung und Malweise ist nicht festzustellen, da dieser zum Zeitpunkt des persönlichen Kontaktes bereits 54 Jahre alt war und seinen eigenen Stil bereits voll entwickelt hatte.

## 6. 7. Die Beuroner Kunstschule

In Schmalzls Werk finden sich auch Parallelen zu den Ideen der Beuroner Kunstschule, deren geistigen Vätern Peter Lenz (1832-1928) und dessen Freund Jakob Wüger (1829-1892) waren. Er selbst berichtete, in seiner Vorlagensammlung hätten sich auch Reproduktionen von

---

<sup>206</sup> Biografie II, S. 19.

<sup>207</sup> Seitz, Ludwig, *Erörterungen über wichtige Kunstfragen*, 1. Heft, München 1902.

<sup>208</sup> Vgl. Seitz 1902, S. 18.

<sup>209</sup> Vgl. Seitz 1902, S. 18.

<sup>210</sup> Seitz, Ludwig, *Erörterung über wichtige Kunstfragen*, 2. Heft, München 1904.

Beuroner Arbeiten befunden.<sup>211</sup> Ein persönlicher oder schriftlicher Kontakt zu seinen Generationengenossen ist nicht überliefert.

Lenz, geboren am 12. März 1832 in Haigerloch absolvierte zunächst bei seinem Vater eine Tischlerlehre und erhielt theoretischen Unterricht im Zeichnen von Säulenordnungen und gotischen Konstruktionen durch einen Architekten. Vom Handwerk unbefriedigt, ging Lenz nach München, wo er sich 1852 an der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste im Fach Bildhauerei immatrikulierte. In München traf er auf den Schweizer Maler Jakob Wüger, mit dem er im Folgenden seinen Lebensweg teilen sollte. Im Verlauf der 1850er Jahre setzte sich Lenz intensiv mit der Gotik auseinander. Die Entdeckung der patriotischen Vergangenheit führte zu einer Rückwendung zur mittelalterlichen Kunst. In der alten Reichsstadt Nürnberg sah Lenz die ideale Möglichkeit, sich in das Wesen der Altdeutschen Kunst zu versenken, so dass er 1859 dorthin übersiedelte. Aufgrund der lokalen Situation in Nürnberg kaprizierte sich der Bildhauer in erster Linie auf Vorbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Während der Nürnberger Zeit galt sein Interesse kunstgewerblichen Gegenständen, bei deren Ornamentenschmuck er spätgotisches Formenrepertoire und Elemente der deutschen Renaissance zu verbinden suchte. Seine bildhauerischen Werke der Zeit waren sowohl religiösen als auch historischen Inhalts. Lenz, der sich durch eine Professur für Bildhauerei an der Nürnberger Kunstgewerbeschule eingeengt fühlte, wollte bereits 1860 nach Italien.<sup>212</sup>

Sein Freund Jakob Wüger wurde am 2. Dezember 1829 in Steckborn im Schweizer Kanton Thurgau geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Tuchhändler, hatte seinen Sohn in der Rolle des Geschäftserben gesehen, doch dieser wollte Maler werden. 1847 ging er an die Kunstakademie in München, wo er in die Malklasse Wilhelm Kaulbachs aufgenommen wurde. Wüger zog 1860 ebenfalls nach Nürnberg und ging sofort im künstlerischen Milieu der Stadt, das von der Mittelalterrezeption geprägt war, auf. Es entstanden großformatige Historiengemälde zu Geschichte des Landes und der Stadt, Domszenen, Illustrationen zum Faust, knorrige Krieger und Landsknechtdarstellungen und religiöse Szenen.<sup>213</sup>

Mitte Dezember 1862 traten Lenz und Wüger ihren Weg nach Italien an. Nach ihrer Ankunft in Rom, wandelten sich ihre anfänglichen Bedenken über die sozialen und rechtlichen Verhältnisse im Vatikan durch die Freundschaft mit einem Schweizer Gardisten in Euphorie für den regierenden Papst Pius IX.<sup>214</sup> Im Kirchenstaat war das politische Gefüge angespannt, unter dem Druck der nationalstaatlichen Einigungsbewegung konnte der Papst seinen weltlichen Herrschaftsanspruch nur noch unter französischem Schutz aufrechterhalten. Papst Pius IX führte einen reaktionären Kampf, der mit der Veröffentlichung der Enzyklika „*Quanta cura*“ und ihrem Anhang „*Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores*“ vom 8. Dezember 1864 seinen vorläufigen Höhepunkt erreichte. In diesem aufgeheizten geistigen Klima konvertierten Lenz und Wüger am 8. Dezember 1863 im Römischen Redemptoristenkloster Sant' Alfonso zum Katholizismus. Die Verbindung zu den römischen Redemptoristen hielten sie während ihres gesamten Aufenthalts in Rom aufrecht. Mehrmals führten Lenz und Wüger zusammen Arbeiten für den Orden aus; unter anderem fassten sie ein Relief, das die Grablegung Christi darstellte nach Vorgaben Arnold Böcklins.<sup>215</sup> Wüger pflegte engen Kontakt zum greisen Overbeck und zu dessen Schülern, den Nazarenern der zweiten und dritten Generati-

---

<sup>211</sup> Vgl. Autobiografie, S 18.

<sup>212</sup> Zur Biografie von Lenz vgl. Siebenmorgen 1983, S. 25-73.

<sup>213</sup> Zur Biografie Wügers vgl. Siebenmorgen 1983, S. 25-73.

<sup>214</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 59.

<sup>215</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 60. Den Kontakt zu Böcklin hielten die beiden nicht aufrecht.

on. Lenz blieb eher für sich und gelangte durch das Studium der griechischen Vasenmalerei zu einer künstlerischen Neuausrichtung.<sup>216</sup>

Im Herbst 1864 entwickelten die beiden Künstler ihre Vorstellung, sich von nun an ausschließlich in den Dienst der kirchlich-religiösen Kunst zu stellen. Zentrale Idee war die Gründung eines Bundes gleich gesinnter Künstler und die Konstituierung eines Klosters, dessen ausschließliche Bestimmung die Produktion christlicher Kunst sein sollte.<sup>217</sup> Beeinflusst von der romantischen Vorstellung des mittelalterlichen Bauhüttenwesens sollte das Kloster als Keimzelle Impulse zur Erneuerung der christlichen Kunst setzen.<sup>218</sup> Der Vorschlag, ein Kunstkloster zu gründen kam möglicherweise von der an der Düsseldorfer Akademie ausgebildeten Historien- und Porträtmalerin Amalie Bensinger (1809-1889), der dritten im Bunde.<sup>219</sup> In der am Weihnachtsabend 1864 ausgearbeiteten Satzung hielten die Gründer in einzelnen Statuten mönchische Gelübde, Klausur der Mitglieder, die Aufteilung in eine Männer- und Frauenabteilung sowie die vorgesehenen Kunstdisziplinen und die Regelung des geistlichen Beistandes fest.<sup>220</sup> Über ihr Werk vereinbarten die drei in geheimbündlerischer Absicht Schweigepflicht.

In ihrem Anspruch gingen Lenz, Wüger und Bensinger weit über die gemeinschaftlich organisierte Arbeitsform der Nazarener im aufgelassenen Franziskanerkloster Sant' Isidoro hinaus. An die Umsetzung der Idee war freilich unter den gegebenen prekären politischen Verhältnissen in Rom nicht zu denken. Am 25. Januar 1868 wurde Lenz auf Vermittlung Amalie Bensingers ins Kloster Beuron eingeladen, um dort ungestört arbeiten zu können. Wenig später, nämlich 1870 und 1872 traten Lenz, als Pater Desiderius und Wüger, als Pater Gabriel, in das Benediktinerkloster ein.

Im Kloster Beuron gelang es Lenz endlich, seine seit 1864 in loser Form entwickelten theoretischen Positionen umzusetzen. Im Zentrum seiner Erneuerungsideen stand für Lenz immer das religiöse Bild, Adressantin seiner Theorien war die katholische Kirche.<sup>221</sup> Die Erneuerung der christlichen Kunst erfolgte bei Lenz aus dem Gefühl des drohenden Autoritätsverlustes der katholischen Kirche. In der Kunst sah er das einzige Mittel zum Erstarken der Religion im Allgemeinen und zur Förderung der katholischen Kirche im Besonderen. „*Die katholische Kirche in der modernen Zeit hat ein gar ärmliches sichtbares Gewand; sie hat den Dienst der Kunst noch verschmäht. Wenn sie, die Göttliche, die Kunst einmal wieder in Gnaden aufnimmt und ihr Licht leuchten lässt zu heiligem Schaffen, dann wird sie in Pracht und hehrer*

---

<sup>216</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 64.

<sup>217</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 61.

<sup>218</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 61.

<sup>219</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 62. Amalie Bensinger (1809-1889) war Schülerin der Düsseldorfer Akademie und eine Historien- und Porträtmalerin. Kurz vor Lenz und Wüger, die sie in Rom kennen gelernt hatte, war sie 1860 zum Katholizismus übergetreten. Bensinger hatte bereits ohne Erfolg versucht, in Rom ein Institut mit jungen Künstlerinnen in der Art eines Damenstiftes zu verwirklichen. Zusammen mit Lenz und Wüger arbeitete sie die Statuten für das Römische Kunstkloster aus. 1866 kehrte sie nach Deutschland zurück und gründete in Mittelzell auf der Reichenau das sogenannte „Bürgle“ oder „Schlößle“, mit dem sie ihre Idee eines Damenstifts für Künstlerinnen wieder aufnahm. Es war als Filiale von Beuron gedacht. Ihre künstlerische Leistung liegt in den frühen Portraits und in den religiösen Genreszenen. Vgl. Sauer Verlag (Hrsg.) Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 9, München-Leipzig 1994, S. 148-149.

<sup>220</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 62.

<sup>221</sup> Die kunstprogrammatischen Äußerungen, auf denen seine Reformkunst fußt hat erstmals Siebenmorgen deutlich herausgearbeitet.

*Majestät und wonniglichem Glanz einherschreiten als die große, liebliche Herrscherin, die Alle beseeligen und Alles heilen kann.*<sup>222</sup>

Die Reform konnte für Lenz nur in rigidem Antagonismus zum fortschreitenden Rationalismus der profanen Welt gelingen. Mit dieser Position stellte sich Lenz vorbehaltlos hinter die „*Kriegserklärung an die moderne Welt*“<sup>223</sup>, die Pius IX. im Syllabus errorum von 1864 formulierte. Lenz suchte nach Wegen, die verbale Verurteilung von Rationalismus und Naturalismus bildnerisch umzusetzen. Die von Papst Pius IX. zunehmend betriebene Dogmatisierung des Glaubens übernahm Lenz für seine „*dogmatische*“<sup>224</sup> Kunst. Damit meinte er jedoch nicht die Verbildlichung einer Dogmenverkündung als historisches Ereignis, wie dies durch die zeitgenössischen Vatikanischen Hofkünstler Francesco Podesti und Seitz geschehen war.<sup>225</sup>

In der Auseinandersetzung mit der antiken Kunst kam Lenz zu dem Schluss, dass die religiöse Kunst, die Naturgeschichte, die Natur, die Technik und eben auch die Kirche auf ewig gültigen Dogmen fußten. Das jeweilige innewohnende Dogma habe weltweit und alle Zeit Gültigkeit. „*Dogmatische*“ Kunst war für Lenz damit die Wiedergabe eines Gegenstandes ohne jegliches menschliche Sentiment. Bezeichnenderweise definiert er eine Hierarchie innerhalb der darzustellenden Sujets. Für kultische Monumentalbilder von Christus oder Maria müsse ein Höchstmaß an Stilstrenge gelten, die bei narrativen Heiligenfiguren allerdings gelockert werden könne.<sup>226</sup>

Für seine Reformkunst forderte Lenz die Abkehr von der illusionistischen Naturnachahmung in der bildenden Kunst und forderte stattdessen einen abstrahierenden „*hohen Styl*“. Nur eine weit unter die sichtbare Oberfläche der Darstellung reichende Sinnebene könne in gesteigerter Unmittelbarkeit auf den Betrachter wirken.<sup>227</sup>

Als probates Mittel zur Abkehr von der empirischen Natur erschien Lenz die Stilisierung durch die Geometrie. Darunter verstand er, die von den Augen rezipierte Form auf ihre architektonisch-geometrische Urform zurückzuführen. In dieser Urform sah Lenz die ideale Form, „*wie sie von der ewigen Weisheit im Anfange angelegt war*.“<sup>228</sup> Entsprechend diesen abstrakten Ansätzen sollte auch die menschliche Gestalt nach geometrischen Grundformen aufgebaut werden. Die religiöse Kunst sollte dem rein Stofflichen entzogen werden und höchste monumentale Große erreichen. Als stilistisches Gestaltungsmittel wählte Lenz die zweidimensionale Verflachung seiner Kompositionen, mit der er zugleich gegen die seit der Renaissance gewohnte perspektivische Illusion opponierte. Anstelle der Perspektive setzte er die Silhouette, der er absolute Priorität gegenüber der Binnenzeichnung einräumte (Abb. 9). Die von den Nazarenern entwickelte Vorstellung vom Primat der klaren Umrisslinie entwickelte Lenz rigoros weiter und kombinierte sie mit Symmetrie und Axialität.

Der Antrieb für Lenz ganze Theorie war eine vermutete Fehlentwicklung in der Kunst. In seinen frühen Jahren konnte sich Lenz noch für das Trecento und die deutsche Spätgotik er-

---

<sup>222</sup> Lenz, Peter, Aphorismen 1863-67, Nr. 33. Veröffentlicht in und zitiert nach Siebenmorgen 1983, S. 271-280, hier 274.

<sup>223</sup> Franz-Willing, Georg, Kulturkampf gestern und heute. Eine Säkularbetrachtung 1871-1971, München 1971, S. 19.

<sup>224</sup> Lenz, Desiderius (Peter), Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Wien-Leipzig 1898, S. 30.

<sup>225</sup> Vgl. Metken, Günter, Rom, der Kirchenstaat, Italien, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (28. April – 28. August 1977), Frankfurt 1977, S. 327-355.

<sup>226</sup> Vgl. Siebenmorgen, Harald, Die Christusdarstellung im Werk von Peter (P. Desiderius) Lenz, in: Heilige Kunst. Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1978, S. 25-44.

<sup>227</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 76.

<sup>228</sup> Lenz an Schwendfür, 20. Januar 1870, zitiert nach Siebenmorgen S. 77.

wärmen. Seit 1864 verurteilte er die gesamte christliche Kunst und trat damit weit über die seit den Nazarenern zum Gemeingut gewordene Ablehnung der Kunst nach Michelangelo hinaus. Seine besondere Verachtung galt inzwischen der Gotik.<sup>229</sup> Seine Haltung gegenüber den Nazarenern war differenzierter. Ihr Bemühen um die Erneuerung der christlichen Kunst erkannte er an, sah in ihrer Orientierung am Mittelalter allerdings einen formalen Fehlgriff.

Die besten formalen Lösungen für echte religiöse Kunst sah Lenz in der archaisch-griechischen Skulptur und in der altägyptischen Kunst. Ihre ästhetische Qualität setzte er gegen die Tradition der christlichen Kunst. Ihre antinaturalistische Stilisierung kam seinem Schaffen entgegen, doch versuchte er, aus den Ausdrucksqualitäten zusätzlich das psychologische Moment der Erhabenheit abzuleiten.<sup>230</sup>

In seinen Abbildungen von Maria und Christus wollte Lenz nicht Milde und Güte darstellen, was seiner Meinung nach bislang die Hauptabsicht der christlichen Kunst gewesen war. Als Gegenposition wollte er ein der menschlichen Sphäre entrücktes, von Leiden und Leidenschaft befreites, entindividualisiertes Kultbild der ewigen Gottheit schaffen. Die Gläubigen sollten die Macht, Majestät und Kraft des Göttlichen dem Verstand, nicht mit dem Gefühl erfassen und beim Betrachten erst Furcht und dann Liebe empfinden. Mit dieser extremen Position geriet Lenz in Konflikt mit dem Erlösungsgedanken als zentraler Idee des Christentums. Darauf entzündete sich auch die zeitgenössische Kritik seiner Theorie.<sup>231</sup>

Der Rückgriff auf ägyptische Elemente wurde von Kritikern bemängelt, die Lenz eine Propagierung heidnischer Inhalte vorwarfen. Lenz verwehrte sich gegen diesen Vorwurf, indem er streng in religiöse und christliche Kunst trennte. Seiner Auffassung nach war nicht wichtig, zu welchem Zweck eine weltanschauliche Gemeinschaft eine Form gebrauchte, für ihn zählte nur der Charakter der jeweiligen Form. Er sah die Form bereits als ein autonomes Element mit einem immanenten psychologischen Ausdrucksgehalt an. Damit vertrat er eine geradezu Aufsehen erregende Position in der Kunst des 19. Jahrhunderts, in der bereits wesentliche Auffassungen der Moderne vorgebildet waren.<sup>232</sup> Mit dieser Auffassung stand Lenz diametral der Idee des Historismus gegenüber, die im Rückgriff auf die Gotik bewusst die intakte Machtstellung der Kirche in vorreformatorischer Zeit zu imaginieren versuchte.

Obwohl sich Lenz um eine allgemeine Verbindlichkeit bemühte, zielte seine Kunstdtheorie an den Adressaten seiner Kunst vorbei. Seine Kunst schuf er nicht für intellektuelle Galeriebesucher, sondern für das gläubige Volk. Seine strengen, hieratischen Marien und Heiligen entsprachen dem Massengeschmack in keiner Weise und wirkten im Vergleich mit den milden Nazarenermadonnen abschreckend. Davon zeigte sich Lenz jedoch gänzlich unbeeindruckt. In erzieherischer Absicht versuchte er, den Gläubigen seine Kunst aufzuzwingen und glaubte, den Geschmack der Masse zu Gunsten seiner Ideen beeinflussen zu können. Er musste bald erkennen, dass seine Kunstauffassung diametral im Gegensatz zu den Geschmackskonventionen des Massenpublikums stand. Anerkennung und Anhängerschaft fand Lenz nur in einer kleinen, avantgardistisch denkenden Kennergemeinde, die überdies außerhalb der Kirche angesiedelt war.<sup>233</sup>

Der Benediktinerkonvent in Beuron, ein durchaus reformfreudiges Kloster, stand den Ideen Lenz zunächst aufgeschlossen gegenüber. Von 1869 bis 1871 errichtete er die Mauruskapelle für den Konvent, in dem er erstmals seine gesamten theoretischen Positionen in das Medium

---

<sup>229</sup> Offensichtlich hatte Lenz diese rigide Haltung in Opposition zu August Reichensperger, dem Wortführer der Neugotik, in dem er seinen theoretischen Kontrahenten sah, entwickelt. Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 81.

<sup>230</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 82.

<sup>231</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 83.

<sup>232</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 84.

<sup>233</sup> Vgl. Siebenmorgen 1983, S. 86.

der Malerei umsetzten konnte. Die neue Kapelle wurde nicht nur von der Öffentlichkeit, sondern auch ordensintern kontrovers diskutiert. In seinem Freund Wüger sah Lenz in steigendem Maß einen Konkurrenten, da dieser sich bis 1872 zunehmend von den radikalen Entwürfen Lenz distanzierte und im Grunde seinem nazarenischen Ideal treu blieb. Der Abt von Beuron, Maurus Wolter (1825-1890), beendete 1874 diesen Grundsatzstreit, indem er das Verdikt über die „ägyptische, unchristliche Kunstrichtung“ von Lenz aussprach. Lenz innovative Ansätze der 1860er Jahre fanden damit ihr jahes Ende. Die in den Folgejahren stetig wachsende Beuroner Künstlergruppe folgte Wügers wesentlich moderaterer Stilorientierung.

Alleine durch ihre Lebensumstände bietet sich der Vergleich von Lenz, Wüger und Schmalzl an. Als monastische Künstler waren alle drei in eine Ordensgemeinschaft eingebunden, in der Gebet und Liturgie alle Lebensbereiche durchdrangen und Gehorsam gelobt war. Doch bereits die jeweiligen Motivationen für den Ordenseintritt unterscheiden sich diametral. Schmalzl ergriff den Ordensberuf einer inneren Überzeugung folgend ohne die Auswirkungen auf seine Kunstauffassung zu achten. Lenz wählte den umgekehrten Weg. Er wurde Benediktiner, weil er im Ordensleben sämtliche Voraussetzungen zur Umsetzung seiner Reformkunst gegeben sah.

Beide versuchten mit ihrem jeweiligen Malstil zeitlos gültigen Dogmen der christlichen Heilslehre zu verbildlichen. Im Gegensatz zu Lenz fand bei Schmalzl keine intellektuelle Auseinandersetzung um das Wesen der christlichen Malerei statt. Wie Lenz erreichte Schmalzl mit seinen typisierten, ohne jedes Sentiment gezeigten, von Aureolen hinterfangenen Figuren eine der irdischen Wirklichkeit entrückte Bildebene. Auch der Garser Bruder verabschiedete sich von der illusionistischen Naturnachahmung und opponierte gegen die Tiefenräumlichkeit. Antinaturalismus kennzeichnet – von den Emmerick-Illustrationen abgesehen – sein gesamtes Werk. Er verzichtete auf Tiefenräumlichkeit und steigerte die Flächigkeit seiner Darstellungen durch Ornament und Farbe. Axialität und Symmetrie waren die wesentlichen Gestaltungselemente, mit denen Schmalzl überirdische Sphäre zu evozieren suchte. Als Mittel der Entfremdung wählte Schmalzl nicht die ägyptische Kunst sondern, näher liegend, die Ornamentalisierung. Durch dekorative Elemente, florale und geometrische Muster erreicht Schmalzl ein hohes Maß an Stilisierung.

Der wesentliche inhaltliche Unterschied zwischen den beiden Kunstauffassungen besteht in der beabsichtigten Wirkung auf den Betrachter. Lenz betonte das Göttliche in seiner Macht, Majestät und Kraft und nahm dafür in Kauf, dass seine Malerei beim gläubigen Betrachter auf Unverständnis stieß. Auch Schmalzl versuchte, die überzeitliche Göttlichkeit seiner Heilsgestalten zu zeigen, kleidete sie aber in das den Sehgewohnheiten geläufige, nazarenische Gewand. Seine ewig thronenden, ewig frommen, ewig betenden ausdruckslos-milden Heiligen verstörten das Publikum nie. Im Gegenteil, sie entsprachen genau seinem Geschmack.

## 7. Die christlichen Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert

### 7. 1. Die christliche Kunst – ein Problemfall?

Das spannungsgeladene Verhältnis von Kunst und Christentum bezeichnete Schwebel als „Geschichte eines Konflikts“.<sup>234</sup> Tatsächlich genügt ein Blick in die Kirchengeschichte um dies zu erkennen. Papst Gregor der Große (540-604) sprach sich zugunsten von Bildern aus, da durch sie auch Leseunkundigen Glaubensinhalte vermittelt werden konnten. Zugleich sah er die Gefahr der Idolatrie, die er in jeder Form ablehnte. Der Byzantinische Bilderstreit wurde 726 eingeleitet, als Kaiser Leo III. (um 680-741) ein wundertägliches Christusbild an der

---

<sup>234</sup> Vgl. Schwebel, Horst, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

Chalke-Pforte des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel zerstören ließ. Über sechzig Jahre später entschied die Westkirche auf dem II. Konzil von Nizäa (787) zugunsten der Bilder, in der Ostkirche wurde der Bilderstreit erst 843 mit der Synode von Konstantinopel beigelegt. In der mittelalterlichen Scholastik wurde der dreifache Zweck der Bilder zum klassischen Topos. Thomas von Aquin, Bonaventura und andere Kirchenlehrer betonten, dass Bilder der Unterweisung im Glauben und der Verankerung der christlichen Lehre im Gedächtnis der Gläubigen dienten. Zudem könnten Bilder beim Betrachter das Gefühl der Frömmigkeit evozieren. Das Konzil von Trient (155 -1563) verteidigte mit Nachdruck die Lehrfunktion der Bilder.<sup>235</sup> Die Positionen des Konzils waren noch im 19. Jahrhundert die wichtigste amtskirchliche Äußerung zum Bildgebrauch, auch wenn die didaktische Funktion der Bilder im Sinne einer *Biblia pauperum* mit fortschreitender Alphabetisierung der Bevölkerung sogar von katholischen Autoren in Frage gestellt wurde.<sup>236</sup>

Bis ins 19. Jahrhundert partizipierte die kirchliche Kunst selbstverständlich an der Entwicklung der Kunst. Aufklärung, Revolution und Säkularisation beendeten dieses Miteinander. In der Folgezeit setzte eine neue Spiritualisierung im Geist der Romantik ein.<sup>237</sup> Die religiöse Kunst emanzipierte sich vom kirchlichen Kultraum und damit auch von den kirchlichen Vorschriften, so dass christliche Sujets zu einer freien Größe des Kunstmarktes avancierten. Damit unterlag sie, wie alle anderen Kunstgattungen auch, den pluralistischen Entwicklungen der Moderne. Das Eindringen der modernen Strömungen wurde als Bruch des Bündnisses von Kirche und Kunst gewertet; die Schuld auf Seiten der Künstler lokalisiert.

## 7. 2. Die Problemfelder der christlichen Kunst im 19. Jahrhundert

Grundsätzlich sah sich die christliche Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit drei großen Problemfeldern konfrontiert.

Aufgabe der christlichen Kunst war, Glaubensinhalte und Dogmen, also körperlose Ideen bildhaft umzusetzen und ihnen eine sinnlich fassbare Gestalt zu verleihen. Das Problem der Darstellung von Übersinnlichem thematisiert Eduard von Steinle in seiner Zeichnung *Schaukelengel* (Abb. 10). Das Jesuskind spielt mit Engeln auf einer improvisierten Wippe. Das Kind, seinem Wesen nach sowohl göttlicher als auch menschlicher Natur, hat ein spezifisches Eigengewicht. Die sechs Engel, die sich am anderen Ende des Brettes sichtbar abmühen, können als rein geistige und damit gewichtlose Wesen den Knaben nicht nach oben drücken.

Diese niedliche Zeichnung ist nicht nur programmatisch für ein Darstellungsproblem, sondern für die Beziehung von christlicher Religion und Kunst allgemein. Um ihre rein immateriellen Ideen an die Gläubigen vermitteln zu können, bediente sich die Religion von alters her der Bilder. Für Künstler und Theoretiker ergab sich daraus zwangsläufig die Frage, wie Übersinnliches und nicht Sichtbares konkret darzustellen sei. Eine schlüssige Antwort darauf mussten die Theoretiker schuldig bleiben, forderten aber nichtsdestotrotz von den Künstlern eine „angemessene“ Darstellung. Der Benediktiner Johannes Geistberger definierte das Wesen des christlichen Kunstwerks höchst vage. „*Es muß in seiner ganzen Composition und Ausführung durchwegs den übernatürlich-religiösen, den christlichen Geist athmen, dessen Trägerin und*

---

<sup>235</sup> Zur Bildtheologie vgl. Stock, Alex, Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996. Zu Bildverständnis des Konzils von Trient vgl. Jedin, Hubert, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekretes über die Bildverehrung, in: Kirche des Glaubens – Kirche der Geschichte, Freiburg 1966, S. 460-498.

<sup>236</sup> Vgl. Heckner 1891, S. 299.

<sup>237</sup> Vgl. Mai, Ekkehard, Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Mai, Ekkehard, Waetzoldt, Stephan, Wolandt, Gerd (Hrsg.) Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Deutschen Kaiserreich S. 431-459, S. 431.

*Vertreterin die Kirche ist“.<sup>238</sup> Bei dergestalt schwieriger Ausgangslage wandten sich einige Künstler der aktuellen Richtung der historisch-ethnographischen Bibelmalerei zu. Diese Richtung war allerdings gering geschätzt, da man die Verflachung der theologischen Inhalte zu rein historischen Ereignissen befürchtete.*

Ein zweites, erhebliches Problem war das Verhältnis von objektiver theologischer Heilslehre und künstlerischer Subjektivität in der Darstellung. Hier wirkten Aufklärung und Säkularisation nach, deren politische, kirchenpolitische und soziale Umwälzungen massive Auswirkungen auf die Kunst verursacht hatten. Mit der Beschneidung ihres Einflusses war die Kirche auch als Hauptauftraggeber für Kunstwerke und damit als normative Instanz der Darstellung weitgehend verschwunden. Die Spannweite der formalen Gestaltung und auch der inhaltlichen Aussage konnten bei gleich lautenden Bildthemen enorm differieren. Künstler konnten in verschieden starker Weise auf Lösungen der Vergangenheit zurückgreifen, oder völlig mit der Tradition brechen.

Die Vorstellung, dass nun „freie“ Künstler bar jeder Kontrollinstanz christliche Sujets für den Kunstmarkt schaffen könnten, erfüllte viele Kunsttheoretiker mit Sorge.<sup>239</sup> Als unabdingbar bei jeder religiösen Darstellung wurde der kirchliche Aspekt gefordert, da die Kirche alleinige Trägerin des Glaubens sei. Dem Primat der Kirchlichkeit müsse der Künstler seine eigene, subjektive Anschauung unterordnen. Mehr noch, von Schöpfern christlicher Bildthemen wurde eine „*feste christlich-religiöse Überzeugung*“<sup>240</sup> gefordert. Bei aller Vehemenz in der Abwehr subjektiver und damit möglicherweise falscher Bildfindungen, wurden die einzelnen Gattungen durchaus differenziert betrachtet. Das religiöse Genre, das zur privaten Erbauung der Gläubigen diente, unterlag weniger strengen Auflagen als Objekte, die in einem kirchlichen Kultraum die Liturgie ergänzen sollten.<sup>241</sup>

Der Umgang mit den Strömungen der Moderne war der dritte Konfliktpunkt. Da die christliche Kunst nur ein Teil des Ganzen war, partizipierte sie an der malereigeschichtlichen Entwicklung. Auf die neuen Impulse reagierten die Künstler entweder mit reaktionärer Verneinung oder mit Adaption. Eine Annäherung und Indienstnahme der zeitgenössischen Entwicklungsstufen der Malerei wurde seitens der christlichen Kunsttheorie als untragbar abgelehnt. Die Autoren empfahlen religiösen Künstlern, sich an die Tradition zu halten. Als Vorbilder wurden explizit Giotto, Fra Angelico, Fra Bartolomeo, die Nazarener und auf katholischer Seite zusätzlich Joseph von Führich, genannt.<sup>242</sup>

### **7. 3. Die katholischen Positionen in der christlichen Kunsttheorie des späten 19. Jahrhunderts**

Eingedenk dieser drei großen Problemfelder sahen es zahlreiche katholische und protestantische Autoren für unabdingbar, einen Regelkanon für die christliche Kunst zu erarbeiten. Die Wortführer der Diskussion um das Wesen der christlichen Kunst waren vornehmlich Geistliche, Architekten und Kunsthistoriker. Die katholische Kunsttheorie vertrat eine reaktionäre Haltung, die sie selbst jedoch als Reformkunst auffasste.

---

<sup>238</sup> Geistberger, Johannes, Allgemeines über die Kunst, IV. Die christlich-religiöse Kunst im Besonderen, in: Die kirchliche Kunst 1, Wien 1894, S. 1-8, hier S. 4.

<sup>239</sup> Groß, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1981. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 9.

<sup>240</sup> Geistberger 1894, S. 5.

<sup>241</sup> Heinig 2004, S. 213.

<sup>242</sup> Smitmans, Adolf, Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870 bis 1914 (Kölner Forschungen für Kunst und Altertum. Abt. B: Kunstgeschichte. Hrsg. von G. Binding u. A., Bd. 2), Sankt Augustin 1980.

Die passende Plattform für den Diskurs boten die zahlreichen Periodica zur christlichen Kunst, die von Adolf Smitmans ausgewertet wurden.<sup>243</sup> Er konnte über die Jahre hinweg eine deutliche Akzentverschiebung in der teils polemisch geführten Stildiskussion feststellen. Die Standpunkte, die darin vertreten wurden, fußen auf den von Pius IX. im *Syllabus errorum* geäußerten Positionen.

Im Verlauf der 1870er Jahre wurde in erster Linie versucht, die mittelalterlich-christliche Kunst von einer heidnisch-antiken abzugrenzen und ihre Vorrangstellung gegenüber der überwundenen antiken Kunst hervorzuheben.<sup>244</sup> Diese Vorrangstellung, die der mittelalterlichen Kunst eingeräumt wurde, wurzelte tief in den Vorstellungen der Romantik. Das beginnende 19. Jahrhundert hatte eine intensive Beschäftigung mit der religiösen Malerei des Mittelalters und der Renaissance mit sich gebracht. Ausschlaggebend für das Interesse an mittelalterlicher christlicher Kunst war nicht deren ästhetische Qualität, die mitunter als unzureichend empfunden wurde, sondern der religiöse Inhalt. Das Herz, die Empfindung und die Reinheit der Künstlerseele konnte nur „*durch Religion, durch Studium der Bibel*“ geschult werden.<sup>245</sup>

Das Gefühl als zentrales Element der bildenden Kunst und der Literatur der Romantik ließ sich in christlichen Sujets besonderes gut darstellen, weshalb vor allem junge Künstler glaubten das Wahre und Reine in der christlichen Heilslehre zu finden. Auch die Entdeckung der eigenen Geschichtlichkeit und Tradition spielte eine entscheidende Rolle bei der Rückbesinnung auf mittelalterliche Themen.<sup>246</sup> Nach den Krisen von Reformation, Aufklärung und Säkularisation versuchte man, an eine vergangene, unumschränkte Vormachtstellung des Christentums anzuknüpfen. Die romantische Mittelalterbegeisterung, das Wissen um die unwiederbringlich verlorene Größe und Machtposition, die Instrumentalisierung der eigenen Geschicke und der Zeitgeschmack speisten die Begeisterung für das Mittelalter.

Bereits in den 1880er Jahren begann die christliche Kunstkritik ihren Feldzug gegen die Moderne. In den Periodika kritisierten Theologen verstärkt Strömungen der modernen Malerei, den Impressionismus, den Naturalismus, den Realismus und den Symbolismus. Unter dem Oberbegriff Naturalismus wurden dabei ohne nähere Differenzierung auch Realismus und Impressionismus subsumiert. Die naturgetreue Abbildung der Realität wurde seitens der Theoretiker nicht als Aufgabe der Kunst anerkannt, deren alleinige Daseinsberechtigung aus der Darstellung religiöser Glaubenswahrheiten resultierte. Gemäß dieser Argumentation kamen die modernen Stilarten für die christliche Kunst nicht in Frage und wurden rundweg abgelehnt. Angeregt durch die Naturalismusdiskussion rückte die Frage in den Mittelpunkt, wie übernatürliche Glaubensinhalte darzustellen seien. Schlüssig beantworten konnte sie niemand, daher beschränkte man sich auf die Ächtung des Naturalismus, weil er überzeitig und universell gedachte Wahrheiten auf die Ebene eines historischen Ereignisses herabwürdigte.

Erschwerend kam hinzu, dass der Naturalismus häufig mit dem Sozialismus, den es zu bekämpfen galt, gleichgesetzt wurde. Vor allem am Werk des Protestanten Fritz von Uhde entzündete sich heftige Kritik. Ihm wurde soziale Aufruhr vorgeworfen. So schrieb Albert Fuhrmanns in einer Rezension der Internationalen Kunstausstellung in München 1888, bei der

---

<sup>243</sup> Vgl. Smitmans 1980, S. 29ff.

<sup>244</sup> Vgl. Smitmans 1980, S. 17ff.

<sup>245</sup> Brief Overbeck an seinen Vater, 27. April 1808, zitiert nach Schindler, Herbert, Nazarener, Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982, S. 19.

<sup>246</sup> Was Fastert für die profane Wandmalerei feststellen konnte, gilt auch für die christliche Malerei. Vgl. Fastert, Sabine, Die Entdeckung des Mittelalters, Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München-Berlin 2000, S. 9 und 271f.

Uhdes „Letztes Abendmahl“<sup>247</sup> und noch ein weiteres Bild zu sehen waren, folgendes: „*Es weht uns ein eisiger Hauch entgegen aus diesen Bildern, wenn nicht eine an den Sozialismus erinnernde Verbissenheit gegen Gott und Menschen aus denselben redet.*“<sup>248</sup> (Abb. 11). Beim Abendmahl sitzt Christus mitten unter Männern, die ganz offensichtlich der sozialen Unterschicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts angehören, in einem ärmlichen Innenraum.

Eine weitere Strömung der Moderne war der Symbolismus, der in den profanen Kunstzeitschriften *Pan* und *Jugend* vertreten war. Die christliche Kunsttheorie lehnte ihn wegen seiner unklaren, doppeldeutigen und interpretationsbedürftigen Bildaussagen als ungeeignet ab. Hinzu kam die sinnliche Komponente des Symbolismus die von katholischen Autoren als Angriff auf Sittlichkeit und Moral gebrandmarkt wurde. Entsprechend wurde er als „*dämonenhaft*“ und „*verführerisch*“ und von „*bestrickendem Einfluß*“ charakterisiert.<sup>249</sup>

Ein Thema das in den 1890er Jahren unter den Nägeln brannte war die Sittlichkeit. Die Mischung von „*Hohem und Niederem, Himmlischem und überaus Irdischem*“<sup>250</sup> wurde als anstößig und unschicklich empfunden. Die Empörung über die irritierende Körperlichkeit biblischer Figuren nahm Thomas Mann in pointierter Form in seiner Erzählung *Gladius Dei* aufs Korn.<sup>251</sup> Wie es in Manns Erzählung zu einem versuchten Bildersturm kam, kam es bei den Generalversammlungen der deutschen Katholiken mehrfach zu verbalen Bilderstürmen.<sup>252</sup> Grund dafür war die Angst davor, dass ungeeignete, die Sittlichkeit gefährdende Bilder mit den neuen Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit enorm Breitenwirksamkeit entfalten hätten können.

Als Orientierungshilfe in Sachen Symbolismus, Sittlichkeit und christliche Moral empfahl der Ausschuss für christliche Kunst der deutschen Katholikentage Werke der Beuroner Schule. Diese strengen, von der Liturgie geprägten Kompositionen waren bar jeglicher Sinnlichkeit und stellten keinesfalls eine Gefährdung der geneigten Betrachter dar.<sup>253</sup> Trotzdem standen die Kritiker der Sonderrichtung innerhalb der modernen religiösen Kunst ambivalent gegenüber. Der würdevollen Eindruck, der sich über jede subjektive Frömmigkeit erhob, wurde geschätzt, die Starrheit, die Negierung der deutschen mittelalterlichen Vorbilder und der lokalen Traditionen wurden jedoch als zu wenig volkstümlich kritisiert. Diese Kunst - so glaubten die katholischen Kritiker - sei allenfalls für Orden geeignet, nicht aber für die Masse der Gläubigen.<sup>254</sup>

Noch ein letztes wurde vom Ausschuss für christliche Kunst der deutschen Katholikentage angeprangert: Die seriellen Produkte der sogenannten Kunstanstalten. Neben der mechanischen, also unkünstlerischen Reproduktion, wurde in erster Linie die Kommerzialisierung von religiösen Sujets bekämpft. In den Blättern wurde der Klerus, der vor Ort für die Kirchenaus-

---

<sup>247</sup> Fritz von Uhde, „Das Abendmahl“, 1886, Öl auf LW, 206 cm × 325 cm, ehem. Berlin, Sammlung Eduard Arnhold, heute verschollen.

<sup>248</sup> Fuhrmanns, Albert, Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1888, 11, Sp. 393.

<sup>249</sup> Vgl. Koenig 1991, S. 23f.

<sup>250</sup> Vgl. Schuster, Peter-Klaus, „München leuchtete“, Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Kat. Ausst. „München leuchtete, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900“ (8. Juni - 22. Juli 1984) in München, Haus der Kunst, München 1984, S. 29-46, hier S. 32.

<sup>251</sup> Die Erzählung hat Thomas Mann 1901 formuliert und 1902 publiziert. Vgl. dazu aus kunsthistorischer Sicht: Schuster, Peter-Klaus, „München leuchtete“, 1984, S. 29-46.

<sup>252</sup> Vgl. Koenig 1991, S. 25f.

<sup>253</sup> Vgl. Koenig 1991, S. 25.

<sup>254</sup> Vgl. Koenig 1991, S. 41.

stattung zuständig war, vor Produkten der Kunstofffabriken ausdrücklich gewarnt. Alexander Schnütgen formuliert 1893 ganz eindeutig: „... unter keinen Umständen darf fabrikmäßig oder schablonenhaft Hergestelltes Berücksichtigung finden. Also keine Farbendrucke, keine Gips- oder Terrakottagebilde, keine Zinkgüsse! Niemals und nirgendwo!“<sup>255</sup>

#### 7. 4. Frater Max Schmalzl als Inkarnation des Ideals vom christlichen Künstler

Wie gezeigt, waren die theoretischen Ansprüche an die christliche Kunst hoch und in ihrer Gesamtheit vom Künstler kaum zu erfüllen. Eine Illustration im für den italienischen Markt bestimmten Regensburger-Marien-Kalender zeigt bildlich, wie der wahrhaft christliche Künstler zu sein und zu arbeiten hatte (Abb. 12). In einem einfachen, nur mit dem Allernötigsten ausgestatteten Atelier arbeitet ein junger Mönch mit ekstatisch-verzücktem Gesichtsausdruck an der Farbfassung einer Madonnenbüste.

Und doch, es gab ihn tatsächlich, den idealen christlichen Künstler. Es war Frater Max Schmalzl, der Redemptoristenlaienbruder aus Gars am Inn, der „so fromme Bilder [malte], weil er so fromm war.“<sup>256</sup> Der Redemptoristenlaienbruder entsprach in seiner Lebens- und Arbeitsweise in allen Punkten den Forderungen der katholischen Kunsttheoretiker. Als tiefgläubiger, demütiger und gehorsamer Bruder widmete er sein ganzes Leben dem Gebet und stellte sein gesamtes Können in den Dienst der Kirche. Unmittelbar vor seiner Einkleidung schrieb Schmalzl folgende Sätze: „Ich gehöre zur Fahne Jesu Christi, solange ich keine schwere Sünde auf mir habe, und gehöre überdies als Ordensmann zu den Hauptleuten im Heere Jesus Christi. Die Kennzeichen des Streiters Christi sind: Demut, Armut, Geduld, Gehorsam, Herzensreinheit, Stillschweigen, fleißiges Arbeiten, eifriges Gebet, Liebe zur Verachtung, Zurückgezogenheit, Mißtrauen auf mich selbst, gänzliches rechtes Vertrauen auf Gott, Abtötung der Sinne, Augen, Ohren, des Geschmackes und des Gefühls, Abtötung des eigenen Willens, der eigenen Einsicht, des eigenen Verstandes und Urteils, oder besser gesagt: gänzliches Aufgeben dessen.“<sup>257</sup> In diesem Zitat wird deutlich, dass Schmalzl von der geforderten „festen christlich-religiöse Überzeugung“ bis ins Mark durchdrungen war.<sup>258</sup>

Die oben zitierten Zeilen beweisen, wie gering Schmalzls Selbstverständnis als Künstler gewesen ist. Die Vorstellung vom schöpferischen Genie eines Künstlers war bei Schmalzl nicht nur gering ausgeprägt, sondern offensichtlich gar nicht vorhanden. Einem mittelalterlichen Bescheidenheitstop folgend, verzichtete Schmalzl weitgehend auf das Signieren seiner Werke. Nur vereinzelt hat er seine Tafelbilder bezeichnet, die monumentalen Kirchenausstattungen sind nie signiert. Pustet, der Verleger war es, der den Künstler bat, zumindest seine Illustrationen für den Verlag zu kennzeichnen. Doch auch dieser Aufforderung kam Schmalzl nicht immer nach. Schmalzl hatte keine Einwände, wenn seine Entwürfe von anderen Künstlern ausgeführt wurden. Er verlieh seine Kartons und Zeichnungen großzügig und ließ offenbar seine Werke auch klaglos kopieren.<sup>259</sup> Die Bescheidenheit, mit der der Künstler hinter sein Werk zurücktrat wird noch im Alter deutlich, als Schmalzl nicht nachvollziehen konnte, für wen seine Vita von Interesse sein könnte.

---

<sup>255</sup> Schnütgen, Alexander, Der neue Kreuzweg im Dom zu Köln, in Zeitschrift für christliche Kunst, 6, 1893, S. 87-94, hier S. 89. Zitiert nach Koenig, Anm. 143.

<sup>256</sup> Eckl 1930, S. 64.

<sup>257</sup> Die Aufzeichnungen aus der Zeit vor Schmalzls Einkleidung im Mai 1872 sind nicht mehr vorhanden. Hier zitiert nach Eckl 1930, S. 49.

<sup>258</sup> Geistberger 1894, S. 5.

<sup>259</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 148.

Der alleine in der Abgeschiedenheit des Klosters, nur aus dem Gebet und der Begegnung mit der Liturgie heraus, schöpferisch tätige Mönch entsprach dem Ideal vom christlichen Künstler völlig. Zum Inhalt seiner Kompositionen nahm er die Liturgie, biblische Texte und Heiligenvitien. Den literarischen Vorlagen versuchte er zeitlos gültige Bildtypen entgegenzustellen. Wie kein zweiter wusste Schmalzl um die Traditionen der christlichen Ikonographie und der christlichen Typologie. Sein starres Festhalten an der Überlieferung bewahrte ihn selbst bei schwierigen Motiven davor, nicht unbeabsichtigt in Subjektivität und Beliebigkeit abzuleiten. Zusätzlich verfügte er über ein erstaunlich tiefes theologisches Wissen. „*Charakteristisch für Fr. Max war sein lebendiger Glaube, sein tiefes Erfassen des Glaubens, sein Leben aus dem Glauben. Auch seine Kunst war nur eine Auswirkung davon. Fr. Max hat nie wissenschaftliche theologische Studien gemacht. Er war aber mit gediegener aszetischer Literatur sehr vertraut. Ganz besonders aber liebte der das Buch der Bücher, die Heilige Schrift. Er hatte sie beständig in seinem Zimmer, selbst noch in seiner langwierigen letzten Krankheit. Er las fleißig in ihr, dachte viel darüber nach und besprach schwierige Texte nicht selten mit Patres.*“<sup>260</sup>

Sein zurückgezogenes Dasein im Kloster Gars schnitt Schmalzl von den modernen Strömungen in der Kunst ab. Während sich in der nur rund 60 Kilometer entfernten Metropole München der Aufbruch in die Moderne vollzog, widmete sich der Frater in klösterlicher Kontemplation überlieferten Motiven. Seine Ordensoberen wachten darüber, dass der Künstler keinen zu engen Kontakt mit Kollegen unterhielt oder sonstiger Ablenkung ausgesetzt wurde.

Auch in der Wahl seiner Vorbilder entsprach Schmalzl voll den Vorgaben der Kunsttheorie und der von Rom präferierten Haltung. Sein großes künstlerisches Vorbild war zeitlebens Fra Angelico, dessen Kunst er hoch schätzte und mit dem er sich in besonderer Weise identifizierte. Darüber hinaus orientierte er sich an den Meistern der italienischen Frührenaissance, ganz wie gefordert. In einer Seitenkapelle der Garser Pfarrkirche, der „Immerhilf-Kapelle“ zitiert er wörtlich das Dekorationsschema des Altichiero da Zevio im Oratorium von San Giorgio in Padua. Schmalzl selbst hat sich nie zu seinem Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst geäußert. Seine Werke sind allerdings ein beredtes Zeugnis für die Hinwendung zu tradierten ikonographischen Schemata. Die drei monumentalen Ausstattungszyklen der Kirchen von Vilsbiburg, Kraiburg und Cham tragen in den Apsiden die Darstellung der *Majestas Domini*, teilweise vor Goldgrund. An diesen Beispielen wird ersichtlich, dass sich Schmalzl inhaltlich stark an mittelalterlichen Themen und Vorstellungen orientiert hat. Ganz wie von den Periodika gefordert, tritt in seinem Oeuvre eine deutliche Tendenz zu historisch legitimierten Inhalten und Darstellungsformen auf.

Jedes der Werke Schmalzls ist, bei aller Tendenz zum Selbstzitat, seinem Wesen nach ein Unikat. Das gilt für die jeweils individuell entworfenen Wandmalereien ebenso, wie für die zur tausendfachen Reproduktion entstandenen Zeichnungen für Pustet. Damit bildet das Werk Schmalzls einen Kontrapunkt zu den verfemten, kommerzialisierten religiösen Objekten der Kunstanstalten.

In einem Punkt übertraf Frater Max Schmalzl sogar das Ideal des christlichen Künstlers. Durch die Klostergemeinschaft aller wirtschaftlichen Sorgen entbunden, sah sich Schmalzl nie mit den Zwängen des freien Kunstmarktes konfrontiert. In seiner seit dem Noviziat angestrebten Rolle als „*Streiter Christi*“ ging Schmalzl zur Gänze auf. Seine Waffen, mit denen er zur Verbreitung des christlichen Glaubens beitrug, waren Bleistift, Pinsel und Farbtopf. Kunst war für Schmalzl zeitlebens aktive Seelsorge.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Eckl 1930, S. 145.

<sup>261</sup> Vgl. Eckl 1930, S. 146.

Warum Schmalzl, der alle Anforderungen an einen christlichen Künstler in sich vereinte, bereits zu Lebzeiten nahezu unbekannt war, bleibt als große Frage offen. In keiner der Zeitschriften taucht sein Name auf, in keinem der Werke über christliche Kunst wird Frater Max Schmalzl erwähnt. Gerade im Zurücktreten hinter sein Werk wird Schmalzl zum Topos des christlichen – und speziell des katholischen - Künstlers.

## 8. Zusammenfassung

Max Schmalzl (1850-1930) ist ein Künstler, dessen scheinbar triviales Werk eine extrem rückwärtsorientierte, aber ungemein populäre Auffassung von christlicher Kunst im 19. Jahrhundert vertritt.

Der Vergleich von Werk und Wesen des Künstlers ergibt eine ungewöhnliche Ambivalenz zwischen der außergewöhnlichen Popularität seiner Werke und der introvertierten Künstlerpersönlichkeit. Belegt ist, dass die massenphänomenartige Präsenz seiner Werke in erster Linie aus der fast 50 Jahre währenden Zusammenarbeit mit dem Regensburger Verlag Friedrich Pustet resultierte. Pustet beherrschte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts den Weltmarkt für liturgische Bücher. Die Illustrationen, die Schmalzl für die liturgischen Werke des Verlags lieferte, sind Symbiosen zum jeweiligen liturgischen Formular und unterliegen strenger Dogmatik. Vor Druckbeginn wurden sie von der römischen Kurie censiert, da sie unmittelbar an die Ordens- und Weltgeistlichen, also an das Herz und die Multiplikatoren der katholischen Lehrmeinung adressiert waren. Im Bereich der religiösen Massendruckerzeugnisse galt Pustet als eine der führenden Druckanstalten. Die enormen Auflagenzahlen - mitunter erreichte Pustet eine Auflage von bis zu 500.000 Exemplaren - sorgten für eine weltweite Verbreitung von Schmalzls Werken.

Im eklatanten Gegensatz zu seinem Werk, das von der damaligen gesamten katholischen Welt betrachtet und beachtet wurde, führte Max Schmalzl im Kloster Gars am Inn das zurückgezogene Leben eines Laienbruders und stellte sich und seine künstlerischen Fähigkeiten völlig in den Dienst der Kirche. Schmalzl war so konsequent in seiner religiösen Lebensauffassung, dass er im Sinne des mittelalterlichen Bescheidenheitstopos vielfach auf die Signierung seiner Werke verzichtete. Die Rekonstruktion der Biografie kristallisierte Max Schmalzl als Inkarnation des Ideals vom christlichen Künstler heraus. Ein Ideal, das seitens der christlichen Kunsttheorie des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts vehement gefordert wurde. In Schmalzl fand diese Idealvorstellung vom demütig frommen Malermönch, die bereits die Nazarener und die Beuroner zu verwirklichen suchten, ihren finalen Höhepunkt.

Eine präzise Analyse von Schmalzls Mal- bzw. Zeichenstil brachte die Charakteristika seines Stils klar zu Tage. Diese sind ein hoher Grad an Stilisierung, die Naturferne, die Betonung der Linie und Lokalfarbigkeit. Bildvergleiche erbrachten den zweifelsfreien Nachweis eines Einflusses italienischer Frührenaissancemalerei auf Schmalzls Dekorationsstil. Die Suche nach anderen künstlerischen Vorbildern führte zu den Spätnazarenern Führich, Steinle und Seitz, deren Werke Schmalzl bekannt hat. Aus dem Repertoire der Nazarener übernahm Schmalzl die klare Betonung der Umrisslinienführung und Farbgebung.

In seinem symmetrisch komponierten Bildaufbau und der hieratisch-hierarchischen Figurenanordnung konnten Parallelen zur in etwa zeitgleich schaffenden Beuroner Kunstscole gezogen werden. Als genuines Merkmal von Schmalzls Stil wurde eine fast aggressive Körpersigkeits und Asexualität in der Figurenbildung offenbar, mittels derer Schmalzl körperliche Unversehrtheit und moralische Integrität zu verbildlichen suchte. Reinheit ist die dominierende ästhetische Kategorie seines Schaffens; allein diese künstlerische Ausdrucksform schien dem Künstler für die Umsetzung seiner Themen adäquat.

Als besondere Eigenheit Schmalzls konnte herausgearbeitet werden, dass er bis ins hohe Alter an seiner bereits in jungen Jahren entwickelten, individuellen Stilistik festhält. Dieser blieb

Schmalzl treu; eine künstlerische Weiterentwicklung hat Schmalzl nicht vollzogen. Noch weit nach 1900 überzeugte seine sowohl formal, als auch inhaltlich traditionell-konservative Auffassung von christlicher Malerei Welt- und Ordensgeistliche sowie die Masse der gläubigen Laien.

Die Einzeluntersuchung seiner monumentalen Kirchenausmalungen und graphischen Entwürfe ergab in jedem Fall eine immanente theologisch-komplexe Aussage. Für Ordens- und Pfarrkirchen schuf er mehrheitlich mariologische Wandbilderzyklen, die ihre theologische Vollendung stets in einem thronenden Christus in der Apsis finden. Die Präferenz mariologischer Szenen kann auf Schmalzls Zugehörigkeit zum marienfrommen Redemptoristenorden zurückgeführt werden.

Um künstlerischen Subjektivismus *a priori* auszuschließen, griff Schmalzl sowohl in der Monumentalmalerei als auch in der Graphik traditionelle, seit dem Mittelalter gängige, ikonografische Schemata auf. Umso bemerkenswerter sind die seltenen, eigenmächtigen Modifizierungen, mittels derer Schmalzl die überkommene Ikonographie behutsam den speziellen theologischen Erfordernissen des 19. Jahrhunderts anpasste. Durch die Tradition der christlichen Ikonographie und den hierarchisch organisierten Redemptoristenorden bei der Wahl seiner Bildmotive determiniert, blieb dem Künstler kaum Raum für thematische Neuerungen. Dennoch fand Schmalzl zu seinem charakteristischen Kunststil.

Gerade durch seine retrospektive Auffassung zeichnet sich Schmalzl gegenüber anderen christlichen Künstlern des 19. Jahrhunderts aus. Für gewöhnlich bewertet die Kunstgeschichte fortschrittliche Tendenzen und künstlerische Weiterentwicklung positiv. Im Falle des Max Schmalzl erwies sich seine rückwärtsgewandte Kunstauffassung als ideales Mittel für die Ziele der durchweg konservativen, romorientierten Auftraggeber Pustet und der Redemptoristen. Die Arbeiten für den Pustet-Verlag dienten dazu, die katholische Priesterschaft auf die eigenen Lehren einzuschwören. Mit dem Massenmedium des katholischen Volkskalenders sollten die kirchenfernen Bevölkerungsschichten erreicht und wieder stärker an die kirchliche Lehre gebunden werden. Die Wandbilderzyklen stimmte Schmalzl eng auf die missionarischen Bedürfnisse des ultramontan gesinnten Redemptoristenordens ab, der die Volksfrömmigkeit des 19. Jahrhunderts entscheidend prägte.

Ursächlich für den stilistischen und inhaltlichen Anachronismus in Schmalzls Werk war die Abschottung gegenüber der Moderne, mit der Papst Pius IX. auf die Beschneidung des Kirchenstaats durch das Königreich Italien reagierte. Papst Pius IX. seine Nachfolger bedurften, um ihre Position medial zu manifestieren, einer absolut dogmenkonformen Kunst, die jede Form von künstlerischem Subjektivismus kategorisch ausschloss. Als Multiplikator der kurialen Ansichten ist Max Schmalzl zu bewerten.

## 9. Anhang

### 9.1. Die Heiligen des Redemptoristenordens

Die drei bereits zu Lebzeiten Schmalzls heiliggesprochenen Redemptoristen, der hl. Alfons de Liguori, der hl. Clemens Maria Hofbauer und der hl. Gerhard Majella sind wichtige Bildmotive in Schmalzls Werk.

#### 9.1.1. Alfons Maria de Liguori

Der Kirchenlehrer und Ordensgründer Alfons Maria de Liguori wurde am 1. August 1696 in Marianella bei Neapel als Sohn eines Landadeligen geboren. Der Vater ließ ihm eine umfassende Ausbildung angedeihen, in der großer Wert auf Kunst, Literatur und Musik gelegt wurde. 1713 promovierte sich der siebzehnjährige Alfons zum Doktor beider Rechte. Im Zenit seiner Karriere als Anwalt wurde er Opfer einer Intrige und verlor 1723 einen spektakulären Prozess gegen den Großherzog der Toskana mit einem Streitwert von 500.000 Dukaten. Schockiert brach er mit seinem bisherigen Leben und wurde Priester. Während seines Studiums an der Universität in Neapel wurde Alfons das jansenistische<sup>262</sup> Bild eines Angst erregenden Gottes oktroyiert, von dem er sich erst nach und nach befreien konnte. Als Alfons 1726 zum Priester geweiht worden war, wandte er sich den sozialen Randgruppen, den zum Tod verurteilten und Schuldern zu. Die neapolitanische Pastoral in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts war eine Pastoral der privilegierte Oberschicht. In Scala, einem Dorf nahe Amalfi, traf er auf die materiell und ideell verarmte Landbevölkerung, die nicht von Priestern betreut wurden. Er beschloss, sich dieser benachteiligten Bevölkerungsschicht besonders zu widmen und gründete 1731 zusammen mit Celeste Crostarosa den Orden der Redemptoristinnen und 1732 das männliche Pendant, die *Kongregation vom Allerheiligsten Erlöser*. Gemäß der Ordensregel, die erst am 25. Februar 1749 von Papst Benedikt XIV. (1675-1758) bestätigt wurde, sollten sich seine Mitglieder ausschließlich der Volksmission widmen. Andere apostolische Arbeiten, z. B. das Abhalten von Prozessionen, der Schuldienst, die Betreuung von Wallfahrten, die geistig Leitung von Schwestern oder die Pfarrseelsorge sind den Patres ausdrücklich untersagt.<sup>263</sup> 1762 wurde Alfons überraschend zum Bischof von Neapel ernannt und bekleidete das Amt bis 1775. Von schwerer Gicht an den Rollstuhl gefesselt, schwerhörig und fast blind zog er sich in das von ihm gegründete Kloster Pagani bei Neapel zurück, wo er am 1. August 1787 im hohen Alter von 91 Jahren starb. 1839 wurde Alfons von Papst Gregor XVI. (1831-1864) kanonisiert und 1871 von Papst Pius IX. zum Kirchenlehrer erhoben.

Im Gegensatz zum unnahbaren, fast Furcht erregendem Gottesbild des Jansenismus betonte de Liguori in seinen Schriften stets die Barmherzigkeit und die verzeihende Liebe Gottes. Sie findet im Motto des Ordens *Überreich ist bei ihm die Erlösung* sinnfällig Ausdruck. Das Bild eines liebenden Gottes leitete Alfons aus der Heiligen Schrift und der Tradition der Kirche ab. Im Leben der Heiligen, vor allem aber in Maria, wurde für ihn die Fülle von Gottes Gnade und Barmherzigkeit in herausragender Weise sichtbar und nachvollziehbar. Dementsprechend

---

<sup>262</sup> Jansenismus: Reformbewegung in der katholischen Kirche im 17./18. Jahrhundert, die nach Cornelius Jansenius (1585-1638), Bischof von Ypern benannt wurde. Der Jansenius griff die Gnadenlehre des Augustinus auf, gemäß der der Ursünde anheimgefallene Mensch alleine durch göttlichen Gnadenwillen errettet wird, also selber keinerlei Einfluss auf seine Erlösung hat.

<sup>263</sup> Vgl. Jockwig, Klemens, Die Volksmissionen der Redemptoristen in Bayern von 1843-1873 dargestellt am Erzbistum München und Freising und den Bistümern Passau und Regensburg, Ein Beitrag zur Pastoralgeschichte in Bayern, in: Schwaiger, Georg, Staber, Josef (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 1, Regensburg 1964, S. 41-396, hier S. 80.

genießt die Gottesmutter im Redemptoristenorden besondere Verehrung, die ihren Niederschlag unter anderem in den zahlreichen Mariendarstellungen des Frater Max Schmalzl findet.

Seine als Leitfaden für Beichtväter verfasste *Theologia moralis* erreichte 73 Auflagen, sein *Homo Apostolicus*, eine Anleitung zu einem heiligen Leben sogar 118 Auflagen. Neben seinen geistlichen Abhandlungen verfasste der stets praxisorientierte Alfons eine Vielzahl von Predigten und etwa 50 geistliche Lieder.

### 9.1.2. Der hl. Klemens Maria Hofbauer

Klemens kam am 26. Dezember 1751 als neuntes von zwölf Kindern einer Bauernfamilie in Tasswitz in Südmähren zur Welt und wurde zunächst auf den Namen Johannes getauft. Da ihm ein Theologiestudium aus wirtschaftlichen Gründen nicht möglich war, absolvierte Klemens zunächst eine Bäckerlehre. Da das Geld für eine weitere Ausbildung noch immer fehlte, entschloss sich Hofbauer fortan ein Einsiedlerleben zu führen.<sup>264</sup> Nahe seinem Heimatort Tasswitz gründete der 23jährige Johannes eine Einsiedelei neben einer viel besuchten Wallfahrtskirche. Nach dem Verbot des Eremitentums im josephinischen Österreich gingen Hofbauer und sein Freund Peter Kunzmann 1777 nach Italien, wo sie in einer Einsiedelei bei Tivoli aufgenommen wurden. Dort änderte er seinen Vornamen Johannes in Klemens um. Vom Wunsch Priester zu werden getrieben, kehrte Hofbauer bald wieder nach Wien zurück, wo er im Herbst 1783 das ersehnte Theologiestudium aufnehmen konnte. Da Klemens das aufklärende Klima an der Universität in Wien wenig behagte, machten sich er und sein Studienfreund Thaddäus Hübl auf nach Rom, um ihr Studium dort zu beenden. In San Giuliano, nahe Santa Maria Maggiore, wo die Redemptoristen ihre Niederlassung hatten, baten beide um Aufnahme. Vom 24. Oktober 1784 bis zum 19. März 1785 leisteten beide ihr Noviziat ab, das sie mit den Gelübden abschlossen. Bereits 10 Tage danach, am 29. März 1785 folgte die Priesterweihe. Noch im Herbst 1785 wurden beide nach Wien gesandt, um dort das Terrain für die erste Klostergründung nördlich der Alpen zu sondieren. Die politischen Gegebenheiten schlossen dies aus und so landeten die beiden Redemptoristen im Februar 1787 schließlich in Warschau, wo ihnen die verwaiste Kirche St. Benno übergeben wurde. Als 1808 die Warschauer Niederlassung von Napoleon persönlich aufgehoben wurde, kehrte Hofbauer nach Wien zurück, wo bis zu seinem Tod am 15. März 1820 blieb. In Wien widmete sich Hofbauer völlig der missionarischen Seelsorge und verstand es meisterlich, Menschen aller Gesellschaftsschichten zu erreichen. Er war kein begnadeter Redner, seine Predigttechnik war mangelhaft und doch beeindruckte er die Menschen durch seinen unerschütterlichen Glauben und sein Engagement.<sup>265</sup>

Zeitgenossen charakterisieren Hofbauer als tiefgläubigen, tatkräftigen Mann, der sein empfindsames, seelenvolles Gemüt unter einer rauen, bisweilen derben Schale verbarg. Seine besondere Sorge galt den Armen. Den Ideen der Aufklärung konnte er ebenso wenig abgewinnen wie allem Pseudomystischen. Seine Religiosität entsprach dem volksnahen Barockkatholizismus. In der Auffassung, dass die Gläubigen besser über den Sehsinn als über das Gehör zu erreichen seien, feierte Hofbauer seine Gottesdienste mit einer äußeren Prachtentfaltung, die im josephinischen Kaiserreich Argwohn erregte. Hofbauer stellte stets die Institution Kirche als Hüterin der Wahrheit heraus und bekräftigte die Treue zum Papst.

---

<sup>264</sup> Das Einsiedlerdasein im 18. Jahrhundert war eine kirchlich anerkannte Lebensform, die durchaus Parallelen mit dem Ordensstand hatte. Es gab eine Einkleidung und eine Namensänderung, von Eremiten wurde Askese, Gebet und karitatives Engagement gefordert.

<sup>265</sup> Zum Leben des Klemens Maria Hofbauer: Innerkofler, A, Der heilige Klemens M. Hofbauer, ein österreichischer Reformator und der vorzüglichste Verbreiter der Redemptoristenkongregation, Regensburg, Rom, 2. Aufl. 1913.

Hofbauer war umstritten, denn vielen war sein religiöser Eifer zu groß. Doch sein selbstverständlicher und unreflektierter Glaube übte eine romantische Faszination auf die nach religiöser Identität suchenden Wiener Intellektuellen aus. Viele konvertierten unter dem mittelbaren Einfluss Hofbauers.<sup>266</sup> Mit dem Philosophen Friedrich Schlegel und dessen Frau Dorothea scharte er eine Gruppe reformwilliger Katholiken um sich, zu der führende Köpfe der Österreichischen Wissenschaft und Kunst gehörten. Der Staatsrechtler Adam Müller, die Maler Friedrich von Klinkowström (1778-1835), Johannes und Philip Veit, der Historiker Franz Bernhard Ritter von Buchholz (1790-1838) und zeitweilig auch die Dichter Joseph von Eichendorff (1788-1857) und Clemens Brentano (1778-1842) waren Mitglieder des Hofbauer-Schlegel-Kreises. Da Hofbauer auch der Beichtvater vieler Mitglieder war, gelang es ihm diese mit seinem volksnahen, romtreuen und unreflektierten Glauben besonders zu prägen. So paarten sich im Hofbauer-Schlegel-Kreis traditionelle, katholische Religiosität mit geistiger Weite, Mittelalterbegeisterung und der Idee des Christentums als allumfassender Kraft. Extrakt war die für Wien typische Form der katholischen Restauration.<sup>267</sup>

Nach seinem Tod am 15. März 1820 wurde Hofbauer unter großer Anteilnahme der Bevölkerung zunächst auf dem Friedhof von Maria Enzersdorf beigesetzt. Am 4. November 1862 wurden seine sterblichen Überreste in die Kirche Sankt Maria am Gestade überführt. Papst Leo XIII. (1810-1903) sprach den Redemptoristen 1888 selig, 1909 folgte die Heiligsprechung durch Pius X. (1835-1914). Seit 1914 ist der hl. Klemens der Stadtpatron Wiens.

### 9.1.3. Gerhard Majella

Gerhard Majella wurde 1726 in Muro in Südalien geboren. Seine Mutter vermittelte dem Jungen die grenzenlose Liebe Gottes. Nach einer Schneiderlehre wurde er Kammerdiener eines Bischofs und kehrte nach dessen Tod 1745 in sein Heimatdorf Muro zurück. Vier Jahre später schloss Gerhard sich den Redemptoristen an und wurde am 16. Juli 1752 als Laienbruder in die Kongregation aufgenommen. Bereits zu Lebzeiten rankten sich außerordentlich viele Wundererzählungen um den frommen Bruder. Am 15. Oktober 1755 starb Gerhard nach schwerer Krankheit. Nach seinem Tod wurden in ganz Italien Wunder auf seine Fürbitte hin gemeldet, so dass Leo XIII. Gerhard im Januar 1893 selig sprach. Am 11. Dezember 1904 erfolgte seine Heiligsprechung durch Papst Pius X.

## 9.2. Das Gnadenbild der Redemptoristen

Augenfällig wird die enge Beziehung der Redemptoristen zu Maria in der vom Orden verbreiteten Ikone der *Muttergottes von der Immerwährenden Hilfe* (Abb. 13). Diese vermutlich kretische Ikone aus dem 15. Jahrhundert wurde in Rom in der San Matteo Kirche auf dem Esquilin verehrt, bis die Kirche 1798 von Truppen Napoleons zerstört wurde. Nach Santa Maria in Postèrula ausgelagert, geriet das Bild in Vergessenheit, bis es 1866 zufällig von einem Redemptoristenpater in der Sakristei wiederentdeckt wurde. Nach einer Restaurierung wurde es von Papst Pius IX. (1846-1878) offiziell den Redemptoristen geschenkt und in einer feierlichen Prozession in die Kirche Sant' Alfonso übertragen, wo das als wundertätig geltende Gnadenbild ungebrochene Verehrung genießt. Die kleine Tafel (54 cm x 41,5 cm) der Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm gehört zum Typus der Passionsmadonnen, da die beiden flankierenden Engel Kreuz und Lanze in Vorwegnahme der Passion Christi herbeibringen. Die griechischen Buchstaben stehen abbreviierend für die Namen Jesus Christus, Mutter Gottes, Erzengel Gabriel (rechts) und Erzengel Michael (links). Goldgrund und die Präsentation

<sup>266</sup> Vgl. Weiß, 1983, S. 133.

<sup>267</sup> Weiß, der alle Biografien und Lebensbeschreibungen des Klemens Maria Hofbauer untersucht hat kam zu diesem Schluss. Vgl. Weiß 1982, S. 136.

der Leidenswerkzeuge gleich Trophäen weisen auf die Auferstehung Christi und auf den Sieg über den Tod hin. Maria, die den Blickkontakt zum Betrachter hält, weist mit ihrer Rechten auf das Erlösung verheißende Kind. Sie ist die Hodigítria, die den Weg Weisende.

### **9.3. Liste der Päpste**

Benedikt XIV.

Prospero Lorenzo Lambertini oder auch Prosper Lambertini; \* 31. März 1675 in Bologna; † 3. Mai 1758 in Rom,

Amtszeit 1740 bis 1758,

Großer Marienverehrer, gestattet 1752 die Feier des Fests der „Unbefleckten Empfängnis Mariens“ in der päpstlichen Hauskapelle, erkannte 1849 die Regel der Redemptoristen an

Pius IX.

Giovanni Maria Mastai-Feretti, \* 17. Mai 1792 in Senigallia, † 17. Februar 1878 in Rom,

Amtszeit 1846-1878,

Erstes Vatikanisches Konzil (1869-1870), Unfehlbarkeitsdogma, Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariens

Leo XIII.

Vincenzo Gioacchino Pecci, \* 2. März 1810 in Carpineto Romano, † 20. Juli 1903 in Rom,

Amtszeit 1878-1903,

Sehr politischer Papst, verfasste rund 80 Enzykliken, darunter die erste Sozialencyklika, leitet Umorientierungsprozess in der katholischen Kirche ein, erhält Titel Arbeiterpapst, in Fragen der Kunst restaurative Haltung

Benedikt XV.

Giacomo della Chiesa; \* 21. November 1854 in Genua, † 22. Januar 1922 in Rom,

Amtszeit 1914-1922,

Wegen seines engagierten Auftretens im Ersten Weltkrieg auch Friedenspapst genannt, stoppte die Exzesse des Antimodernisteneides

Pius XI.

Achille Ambrogio Damiano Ratti, \* 31. Mai 1857 in Desio, † 10. Februar 1939 in Rom,

Amtszeit 1922-1939,

Schloss 1929 mit Mussolini die Lateranverträge, die Vatikanstadt Unabhängigkeit gewährten und den Katholizismus zur Staatsreligion erhoben, es besteht der Vorwurf Pius XI. habe sich nicht deutlich genug gegen die Nationalsozialisten gewandt

#### **9.4. Lauretanische Litanei**

Herr, erbarme dich unser  
Christus, erbarme dich unser  
Herr, erbarme dich unser, Christus, höre uns  
Christus, erhöre uns  
Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser  
Gott Sohn, Erlöser der Welt  
Gott Heiliger Geist  
Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott  
Heilige Maria, bitte für uns.  
Heilige Gottesgebärerin  
Heilige Jungfrau aller Jungfrauen  
Mutter Christi  
Mutter der göttlichen Gnade  
Du reinste Mutter  
Du keuscheste Mutter  
Du unversehrte Mutter  
Du Unbefleckte Mutter  
Du liebliche Mutter  
Du wunderbare Mutter  
Du Mutter des guten Rates  
Du Mutter des Schöpfers  
Du Mutter des Erlösers  
Du weiseste Jungfrau  
Du ehrwürdige Jungfrau  
Du lobwürdige Jungfrau  
Du mächtige Jungfrau  
Du gütige Jungfrau  
Du getreue Jungfrau  
Du Spiegel der Gerechtigkeit  
Du Sitz der Weisheit  
Du Ursache unserer Freude  
Du geistliches Gefäß  
Du ehrwürdiges Gefäß  
Du vortreffliches Gefäß der Andacht  
Du geistliche Rose  
Du Turm Davids  
Du elfenbeinerner Turm  
Du goldenes Haus  
Du Arche des Bundes

Du Pforte des Himmels  
Du Morgenstern  
Du Heil der Kranken  
Du Zuflucht der Sünder  
Du Trösterin der Betrübten  
Du Hilfe der Christen  
Du Königin der Engel  
Du Königin der Patriarchen  
Du Königin der Propheten  
Du Königin der Apostel  
Du Königin der Märtyrer  
Du Königin der Bekenner  
Du Königin der Jungfrauen  
Du Königin aller Heiligen  
Du Königin, ohne Makel der Erbsünde empfangen  
Du Königin, in den Himmel aufgenommen  
Du Königin des heiligen Rosenkranzes  
Du Königin des Friedens  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt  
verschone uns, o Herr  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt,  
erhöre uns, o Herr.  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt,  
erbarme dich uns, o Herr.  
Bitte für uns, o heilige Gottesgebärerin  
Auf das wir würdig werden der Verheißungen Christi.  
Lasset uns beten:  
Verleihe, wir bitten dich, o Herr und Gott, dass wir, deine Diener, des beständigen Wohles der Seele und des Leibes uns erfreuen, durch die glorreiche Fürbitte der seligsten und allzeit jungfräulichen Mutter Maria, von der gegenwärtigen Trübsal befreit werden und die ewige Freude genießen mögen, durch Christus unseren Herren. Amen

## 10. Abbildungen



Abb. 1: Frater Max Schmalzl im Alter von etwa 45 Jahren, „Das Frater Max Buch“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

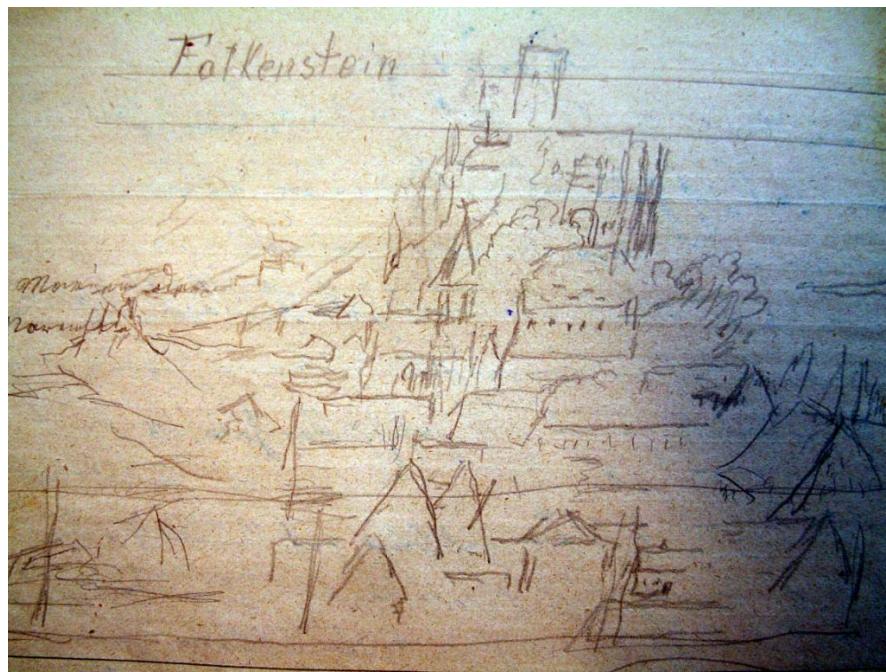


Abb. 2: Max Schmalzl, Ansicht von Falkenstein, Bleistift, 1917, PAG Nachlass Fr. Max Schmalzl



Abb. 3: Johann Klein, Einzug in Jerusalem, Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis Viii. et Urbani Viii. auctoritate recognitum. Editio Typica. Regensburg, New York, Cincinnati: Pustet 1886



Abb. 4: Altichiero da Zevio, Detail des gemalten Frieses, Oratorio di San Giorgio in Padua, um 1385



Abb. 5: Joseph von Führich, Alois Petrk, Taufe Jesu, Frontispiz in Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerick aufgeschrieben von Clemens Brentano. Mit einer Einleitung vom Herausgeber. Erster Band. Vom Tode des heiligen Josephs bis zum Schlusse des ersten Jahres nach der Taufe Jesu im Jordan. Mitgetheilt vom 1. Mai 1821 bis zum 1. Oktober 1822, (Pustet) Regensburg 1858.



Abb. 6: Edward von Steinle, Ostwand der Schlosskapelle in Kleinheubach, 1869 bis 1870



Abb. 7: Edward von Steinle, Tempelgang Mariens von der Ostwand der Schlosskapelle in Kleinheubach, 1869 bis 1870



Abb. 8: Edward von Steinle, Vermählung Mariens von der Ostwand der Schlosskapelle in Kleinheubach, 1869 bis 1870



Abb. 9: Peter (P. Desiderius) Lenz, Madonna mit Kind, Gnadenbild über dem Eingang der Maurus Kapelle bei Beuron, 1896-1871



Abb. 10: Edward von Steinle, Schaukelengel, Zeichnung, 1858



Abb. 11: Fritz von Uhde, Abendmahl, 1886, verschollen



Abb. 12: Unbekannter Künstler, Der Mönch als Künstler, im „Calendario Mariano“, 1906



Abb. 13: Mutter von der Immerwährenden Hilfe, Rom, Sant' Alfonso, Gnadenbild des Redemptoristenordens, 15. Jahrhundert

## 11. Katalog

### I A Illustrationen zu den Visionsberichten der Anna Katharina Emmerick für den Verlag Friedrich Pustet Regensburg

Vorbemerkung:

Die Illustrationen Schmalzls entstanden zwischen März 1877 und 1881 für eine sogenannte Volksausgabe der Emmerick-Visionen. Sie stammen, soweit nicht anders vermerkt aus der ersten, zweibändigen Auflage des von Karl Schmöger herausgegebenen Werks *Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi und seiner heiligsten Mutter Maria nebst den Geheimnissen des alten Bundes nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerick – Aus den Tagebüchern des Clemens Brentano, Regensburg 1881*.

Im Jahr 1892 erfolgte die vierte Auflage *Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi und seiner heiligsten Mutter Maria nebst den Geheimnissen des alten Bundes nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerick – Aus den Tagebüchern des Clemens Brentano, 4. Verbesserte und mit neuer Einleitung versehene Auflage, Regensburg, New York 1892*.

Die vierte Ausgabe ist einbändig, hat eine neue Einleitung und besitzt zusätzliche Blätter mit Illustrationen Schmalzls. Es sind die Katalognummern I A 10, I A 12 und I A 46. Sonst unterscheiden sich die Ausgaben nicht voneinander.

In seiner Biografie berichtet Schmalzl, er habe die Bilder direkt auf den Holzstock gezeichnet. Sie wurden wohl von Heinrich Knöfler in das Holz gestochen.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Biografie IV, S. 17.

### Portrait der Anna Katharina Emmerick

Bezeichnet unten mit Fr. Max Schmalzl C.Ss.R. und H. Knöfler Xyl., Sumptibus FR. PUSTET, Typographi Apostolicus Ratisbonae, Neo-Eboraci et Cincinnati.

Chromolithografie mit Goldheißdruck, 260 x 178 mm



Das Frontispiz mit dem Brustbild der Seherin ist die einzige Farbillustration im gesamten Buch. In einem Mandorlarahmen ist die bettlägerige, stigmatisierte Nonne in einem weißen Schlafrack und mit einer weißen Haube in strengem Profil gezeigt. In ihren Händen hält sie ein kleines Kreuz, auf das sie blickt. Auf ihrem Handrücken sieht man eine Nagelwunde Christi, unter ihrer Haube treten Bluttropfen, verursacht durch die Wundmale der Dornenkrone hervor. Vom dunkelroten Teppichmuster mit goldenen Lilien zeichnet sich die zierliche Gestalt der Seherin klar ab.

Die Rahmeninschrift lautet „Ich habe dich auf mein Brautbett der Schmerzen gebettet mit Gnaden der Leiden + mit Schmerzen der Vorsehung und Kleinodien der Wirkung geschmückt +“ und bezieht sich auf die Stigmatisation der Heiligen und ihr langes Siechthum. Gerahmt wird das mandelförmige Portrait durch eine üppige Girlande aus weißen und roten Rosen auf blauem Grund. Es wird berichtet, dass die Nonne während ihrer Stigmatisation einen Rosenduft verströmt habe. Der verbleibende Hintergrund des Blatts ist Gelb und mit zahlreichen goldenen Sternen verziert.

I A 2

**Titelseite**

235 x 173 mm



Vor üppigen Passionsblumenranken mit Renaissancecharakter präsentieren drei Engel in rot-schwarz Druck den Titel des Buches: „Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christ und seiner heiligsten Mutter Maria nebst den Geheimnissen des Alten Bundes nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich Augustinernonne von Agnetenberg bei Dülmen.“

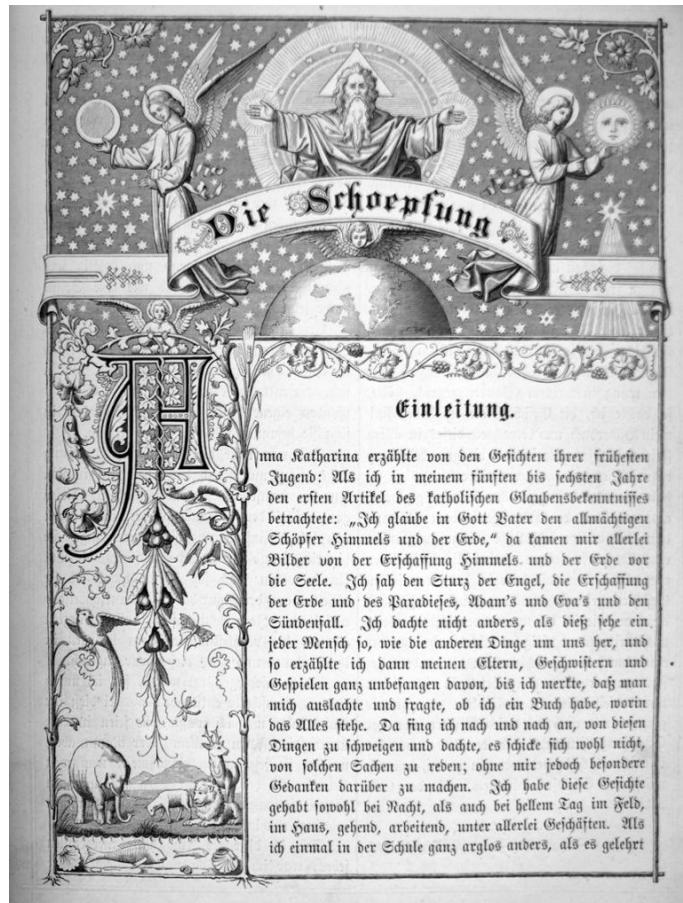
Die Schrift ist geteilt, ein Teil des Titels steht auf einer Schriftrolle, die sich wie ein Rahmen um das zentrale Kreuz und einen Strahlenkranz zieht. Im Zentrum der Aureole schwebt ein großer, stehender Engel, der auf einer Tafel den fortlaufenden Text präsentiert. Zwei kleine kniende Engel spannen ein Altartuch auf, auf dem der Buchtitel endet.

I A 3

## Die Schöpfung

Zum Kapitel: Einleitung

227 x 168 mm



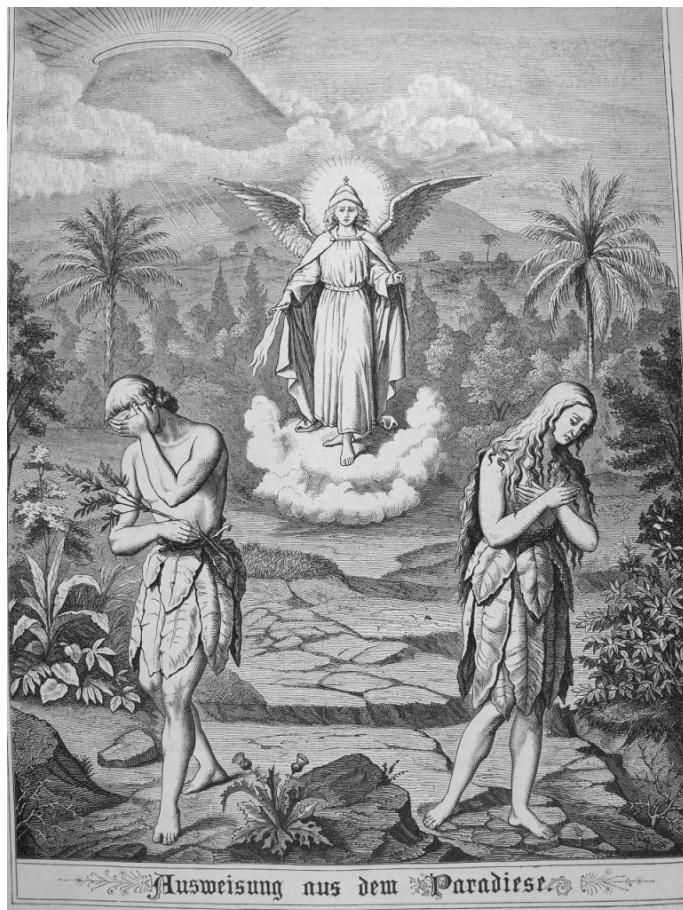
Im rechteckigen oberen Seitenteil schwebt Gottvater mit ausgebreiteten Armen als Weltersteller in einer Aureole über der Erdkugel. Zwei Engeln präsentierten die Sonne und den Mond, die Sterne verweisen auf das Firmament.

In der Initiale setzt sich die Darstellung der Schöpfungsgeschichte nach Gen 1,1-2 mit der Erschaffung der Pflanzen, der Wassertiere, der Vögel und der Landtiere fort. Aus den erwähnten Pflanzen entwickelt Schmalzl ein dekoratives Rahmenwerk.

### Ausweisung aus dem Paradiese

Zum Kapitel : „Die Sünde und ihre Folgen. 3. Verweisung aus dem Paradiese.“

237 x 172 mm



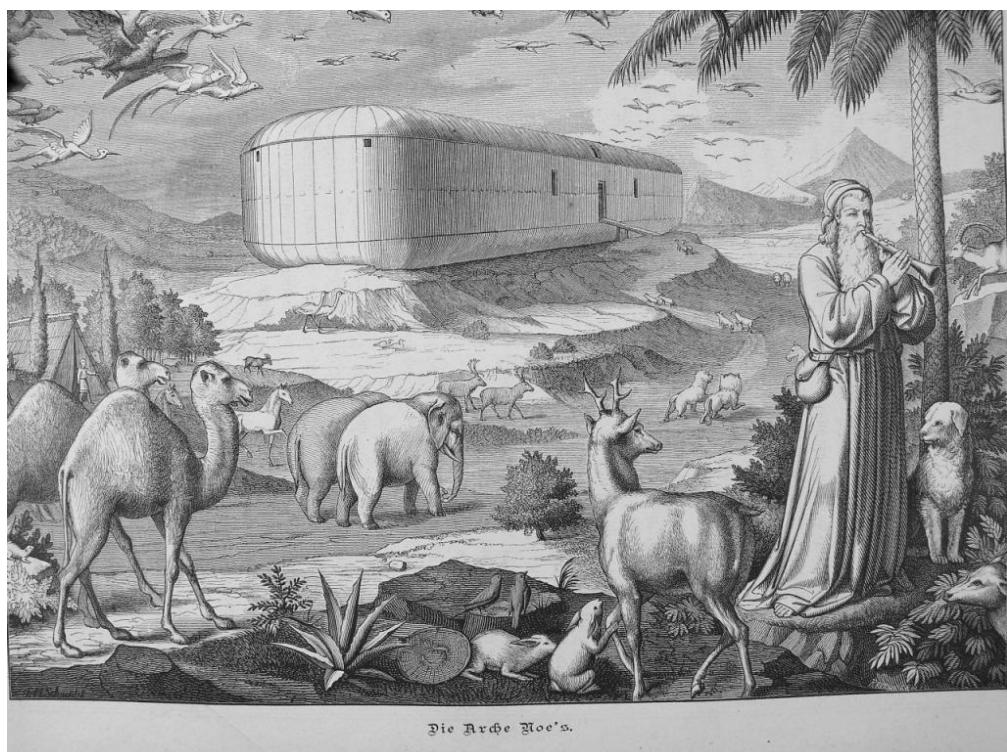
Im Bildvordergrund verlassen Adam und Eva, in grobe Umhänge aus Palmblättern gehüllt, das Paradies. In ihren Gesten ist zu erkennen, dass sie den Sündenfall bereuen. Erschüttert schreiten sie über ausgetrocknete, steinige Erde, auf der nur karge Pflanzen und Disteln wachsen, aus dem Bild heraus. Im Mittelgrund schwebt auf einer Wolke ein Engel mit einem Flammenschwert in der Hand. Eine Rückkehr ist unmöglich.

Die Darstellung des Engels ist eine Bildidee Schmalzls, der Visionstext beschreibt eine Lichtgestalt, die Adam und Eva aus dem Paradies vertreibt. Das Paradies stellt Schmalzl dem Text folgend, als kegelförmigen, strahlenumkränzten Berg mit tropischer Vegetation dar.

**Die Arche Noe's**

Zum Kapitel „Die Sünde und ihre Folgen. 6. Noe und seine Nachkommen“

Signiert unten links: F.M.Schmalzl, 174 x 235 mm



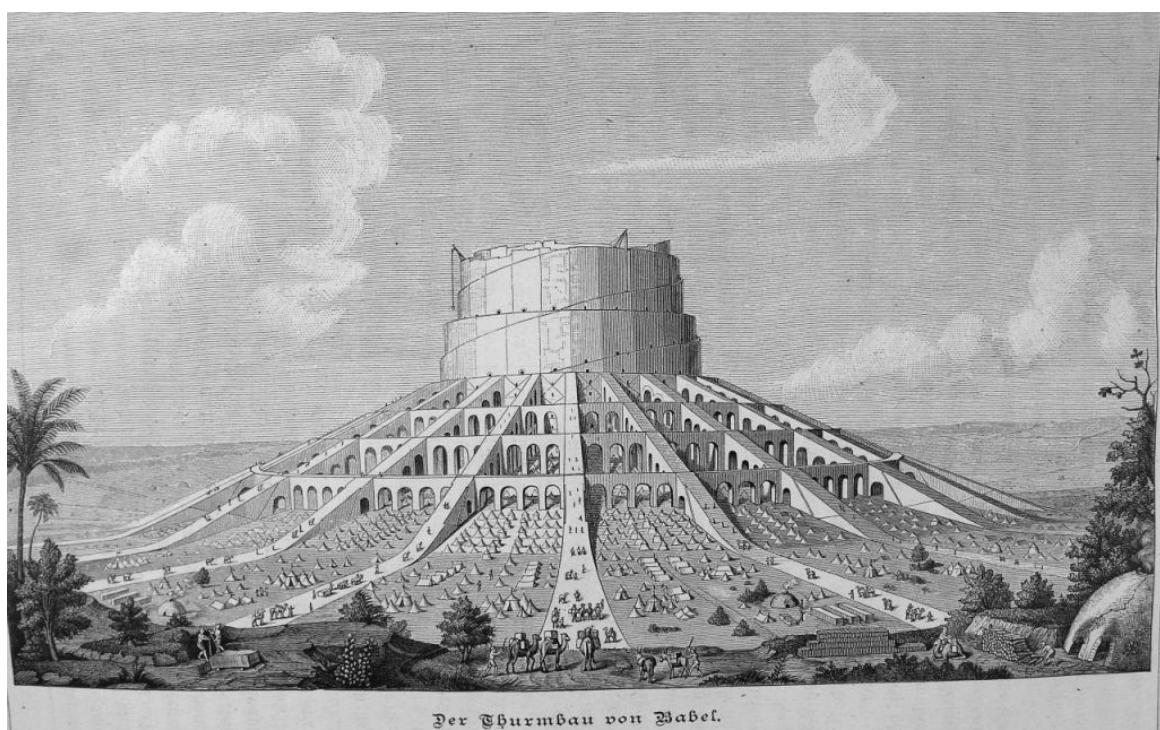
Ganz textgetreu schildert Schmalzl den Bauplatz der Arche auf einem Plateau in der Bildmitte. Die eigenartige, kastenartige Form der Arche wird von der Emmerick wie auch der Bibel genau beschrieben. Auch die Anordnung der Türen und Fester der Arche übernimmt Schmalzl vom Emmerick-Text. Vorne rechts steht Noah und bläst auf einer Flöte das Signal zum Sammeln. Auf Noahs Melodie hin strömen die Tiere, je ein männliches und ein weibliches, von allen Seiten auf die Arche zu.

Schmalzl gestaltet den vorderen Bereich als Schattenzone und lässt die Tierpaare durch eine trockene Senke auf die von links vorne gleißend beleuchtete Arche laufen.

### **Thurmbau von Babel**

Zum Kapitel „Die Sünde und ihre Folgen. 7. Der Thurmbau von Babel.“

172 x 235 mm



Im Mittelgrund der Komposition erhebt sich das monumentale Bauwerk des Turmes von Babel. Der Visionstext gibt das Aussehen des Turmes mit den gewaltigen Substruktionen und den zwanzig Rampen in allen Details vor. Schmalz situiert den Turm in einer weiten Ebene, die von Zelten und Werkstätten der Arbeiter ausgefüllt ist. In der rechten vorderen Ecke ist ein Feldbrandofen zur Ziegelherstellung zu sehen.

Zu Füssen des massigen Gebäudes wirken Mensch, Tiere und Pflanzen ameisengleich, was die Dimension des Turmes steigert. Auch hier arbeitet Schmalz mit Schattenzonen im vorderen Bereich der Komposition.

### Melchisedech's Opfer

Zum Kapitel: „Die Sünde und ihre Folgen. 13. Melchisedechs Opfer von Brod und Wein.“

235 x 171 mm



Emmerick führt das Opfer des Melchisedech in epischer Breite aus. Nach einer gewonnenen Schlacht opfert der Priesterkönig auf einem roh errichteten Altar in seinem Heerlager Brot und Wein. Schmalzl stellt den Augenblick dar, in der er das Brot mit einem Dankgebet gen Himmel hebt. Vor dem Altar knien links Abraham und rechts der König von Sodoma in seinem prächtigen, orientalischen Gewand. Im Hintergrund sind die Menschen, die dem Opfer beiwohnen, ebenfalls auf die Knie gesunken.

Schmalzl komponiert die Haupthandlung dreiecksförmig im Vordergrund. Über dem Altar verbinden sich die Kronen der Palmen zu einem natürlichen, dreiteiligen Triumphbogen. Die Körper der drei Männer gestaltet der Künstler in verschiedenen Positionen und lässt unter den schweren Gewändern auch die Gliedmaßen deutlich sichtbar werden. Bemerkenswert ist die große Detailfreude in der Ausgestaltung der Szene.

### **Mariä Empfängnis wird der heiligen Anna verkündet**

Zum Kapitel: „Die allerheiligste Jungfrau. 1. Abstammung, Geburt und Vermählung der hl. Anna“

174 x 235 mm



Gemäß dem Text zieht sich die unfruchtbare Anna, nach dem sie von ihrer Magd verspottet wurde, in einen Innenhof zurück, wo sie ihre Unfruchtbarkeit beklagt. Emmerick beschreibt den intimen Innenhof, in dessen Zentrum sich ein monumental er Baum mit umlaufender Bank befindet, genau. Auch die Lampe, die sich Anna angezündet hat ist im Text erwähnt. Während Anna zu Gott schreit, erscheint ihr ein Engel, der ihr die Geburt einer Tochter ankündigt.

Von rechts oben schwebt ein überlanger, körperloser Engel zur knienden Anna nieder. Aus seiner Gestik wird deutlich, dass er sie beruhigt und ihre Aufmerksamkeit für seine Meldung fordert. Anna reißt vor Erstaunen über die Erscheinung die Arme hoch. Beide Figuren wirken hölzern, Schmalzl gelingt es nicht, die Dramatik der Botschaft in seiner Bildkomposition zu erfassen.

**Ein Engel verkündet Joachim die Empfängnis Mariä**

Zum Kapitel: „Die allerseligste Jungfrau. 2. Die heilige und unbefleckte Empfängnis Mariä.“

172 x 236 mm



Joachim, der wegen seiner Kinderlosigkeit aus dem Tempel vertrieben wurde, zieht sich in seinem Kummer in die Einsamkeit zu seinen Herden zurück. Laut Emmerick waren Joachim und seine Hirten mit den Vorbereitungen des Laubhüttenfestes beschäftigt; im Mittelgrund rechts errichten die Hirten ein Hütte. Abseits des Treibens erfährt Joachim die Nachricht von der künftigen Schwangerschaft Annas durch einen Engel. Er ist vor der Erscheinung in die Knie gegangen und hält seine Hände zum Gebet gefaltet.

Der Engel als körperloses Wesen ist überlängt, schmal und mit schwach definierten Gliedmaßen dargestellt. Die Wolken, auf denen der Engel einschwebt, werfen Schatten, der Engel als immaterielles Wesen dagegen nicht.

I A 10

**Die Heilige und unbefleckte Empfängnis Mariens**

Nur der Ausgabe von 1892 als Zusatzblatt beigebunden

Signiert mit FMS, 237 x 173 mm



Der Texterzählung nach kommen Joachim und Anna nach der Verkündigung der Geburt Mariens getrennt voneinander zum Tempel nach Jerusalem. Dort unterziehen sie sich den notwendigen rituellen Handlungen und treffen sich schließlich vor der Goldenen Pforte des Tempels. Emmerick schildert diese Begegnung ausführlich. In ihrer Vision findet die Begegnung des Paars einem Vorraum statt, in dessen Zentrum eine Säule nach Art einer Palme steht. Sie beschreibt einen Säulengang mit gewundenen, weinlaubverzierten Säulen, der sich an den Raum anschließt. In dem Augenblick, in dem Joachim und Anna einander umarmen, erscheint über der Palmensäule eine Lichterscheinung, deren Zentrum ein Turm bildet. Dieser Turm ist nach Emmericks eigener Aussage der elfenbeinerne Turm aus der Lauretanischen Litanei, der ein Symbol für Maria ist. Die Schilderung der Emmerick und die Umsetzung Schmalzls erinnert entfernt an Philipp Otto Runge (1777-1810) Lichtlilie im *Kleinen Morgen* von 1808.

Schmalzl hält sich bei dieser ungewöhnlichen Darstellung streng an die Textvorlage. Lediglich die Engel und die Kerubimköpfchen sind seine Zutat. Sie ähneln in ihrer kreisförmigen Anordnung dem Blütenkranz des *Tages* von Runge aus dem Jahr 1803 bzw. 1807.

I A 11

## Mariä Geburt

234 x 170 mm



Joachim und Anna halten gemeinsam das neugeborene Kind gen Himmel. Über dem Säugling schwebt eine Aureole mit der Trinität, deren Art der Darstellung auf den „*Ratschluss der Erlösung*“ verweist. Anlass für die Zusammenkunft der drei göttlichen Personen ist der Sündenfall der Ureltern, ihr Ergebnis ist die Erlösung der Menschheit durch Christus. Mit diesem Beschluss beginnt die Heilsgeschichte, die als Vorläufer die Entsendung des Propheten Jesaia (Jes 6,8-9) hat. Vater und Sohn der Trinität sind personifiziert dargestellt, der hl. Geist erscheint in Gestalt einer Taube. Die Geste, die Gottvater in Richtung seines Sohnes vollführt, scheint der unmittelbare Auslöser der Rettungsaktion zu sein.

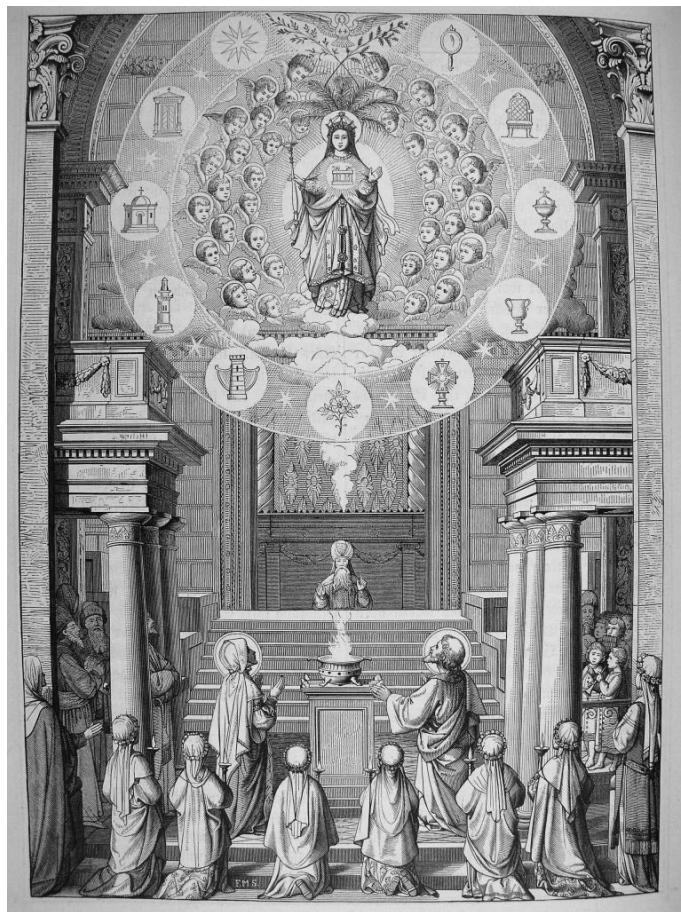
Meistens wird der „*Ratschluss der Erlösung*“ mit einer Verkündigung an Maria kombiniert, da mit der Empfängnis Mariens die Realisierungsphase des Rettungsplanes einsetzt.<sup>269</sup> Die Zusammenstellung mit der Geburt Mariens ist ungewöhnlich, da sie bereits weit vor der Verkündigung an Maria ansetzt. Die Rolle Mariens als neue Eva, deren künftige Zustimmung zum Heilsplan die Schuld Evas aus der Welt schaffen wird, ist die theologische Aussage des Bildes. Die Engel vertreten die Himmlischen Chöre, die nach Text die Geburt der Jungfrau auf der ganzen Erde und in der Vorhölle verkünden.

<sup>269</sup> Zur Darstellung des Ratschlusses der Erlösung vgl. Oehler, Hans A., „Der Ratschluß der Erlösung“ in südwestdeutschen Deckenfresken des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 31, 1997 S. 139-151.

### **Mariä Opferung im Tempel**

Nur der Ausgabe von 1892 als Zusatzblatt beigebunden

168 x 237 mm



Die ungewöhnliche Darstellung der Opferung Mariens im Tempel ist ein Ausfluss der Emmerick-Vision. Nach einem eingehenden Bericht der Reise der Familie nach Jerusalem und ihrer Darbringung als Tempeljungfrau, beschreibt Emmerick die Entrückung des Mädchens. Der aufsteigende Rauch eines Brandopfers umhüllt die schwebende Maria wie eine Glorie. Aus dem Rauch entwickeln sich drei Kränze mit Engelsköpfen und elf Symbole der Lauretanischen Litanei. Als zwölftes Symbol zeigt sich auf der Brust der Jungfrau die Bundeslade, das Zeichen des Alten Bundes. Maria symbolisiert als designierte Gottesgebärerin den Neuen Bund.

Im Vordergrund beten Joachim, Anna und einige Tempeljungfrauen vor einem Opferaltar, an dem ein Priester ein Gebet spricht. Der Tempel ist in prächtiger Renaissancearchitektur mit Sängerkanzeln, Gebälk, korinthischen Kapitellen und Festons errichtet.

### Die heiligste Menschwerdung

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 1. Maria wird dem heiligen Joseph verhöhlt.“

223 x 162 mm



Im oberen Teil ist die Vermählung von Maria und Joseph dargestellt, die der Priester in einer nicht näher spezifizierten Säulenarchitektur vor wenigen Zuschauern vollzieht. Eine Konsole mit fleischigem Rankenwerk und der Kapitelüberschrift trennt den oberen Teil vom unteren Textteil und der Initiale. Die Randillustration zur Initiale „J“ zeigt den hl. Josef, der in seinem Garten arbeitet, während ihm ein Engel erscheint.

### **Mariä Verkündigung**

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 3. Mariä Verkündigung.“

Bezeichnet unten rechts Fr. Max Schmalzl CSSR, 235 x 172 mm



Die Darstellung folgt in allen Einzelheiten dem Text, der in einfachen Worten die Verkündigung der Geburt Jesu schildert. Die Verkündigung findet in einem einfachen Innenraum statt, in dem Maria nicht, wie in Verkündigungsdarstellungen üblich an einem Betpult, sondern an einem Tischchen betet. Das Kissen, auf dem Maria kniet ist im Text genau erläutert, ebenso die halbrunde Form des Tischchens. Der von links oben auf Maria fallende Lichtstrahl verbildlicht die Inkarnation Christi, die sich genau in dem Augenblick vollzieht, in dem Maria der Botschaft des Engels zustimmt.

### **Mariä Heimsuchung**

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 4. Mariä Heimsuchung“

234 x 172 mm



In einer dreibogigen Loggia steht Maria mit über der Brust gekreuzten Händen. Vor ihr kniet Elisabeth und begrüßt sie als zukünftige Mutter Gottes. Die beiden Blumenvasen im Bildvordergrund beziehen sich in ihrer symbolischen Aussage auf Maria. Vor der Loggia begrüßen sich Josef und Zacharias, während sich links ein Diener um den Esel und das Gepäck der Gäste kümmert. Im Hintergrund ist eine weite Berg- und Seenlandschaft zu erkennen.

In der Bildwirkung unterscheidet sich dieses Blatt durch seine reduzierte Detaildarstellung und seine lebhaften Licht- und Schattenwerte und das füllige Gesicht Mariens erheblich von den anderen Illustrationen.

### Christi Geburt

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 8. Die Geburt des Jesuskindes.“

235 x 172 mm



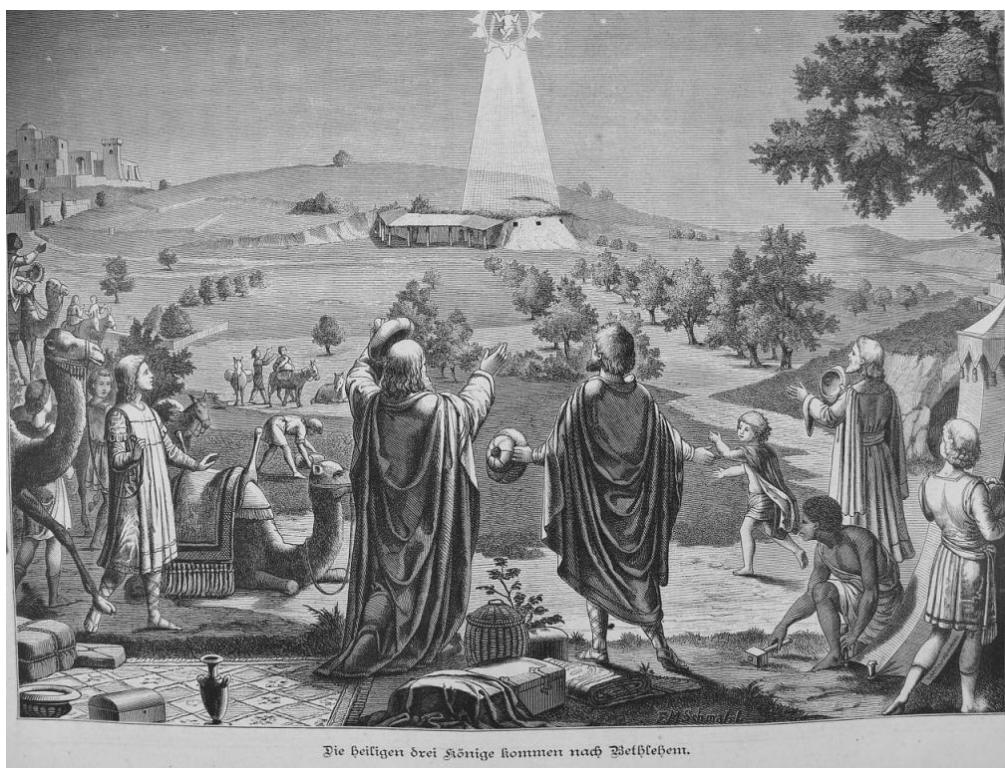
Die Geburt findet gemäß dem Text nicht in einem Stall, sondern in einer kahlen, natürlichen Höhle statt. Bis auf die Krippe im Hintergrund und die fünf Öllampen ist der Höhlenraum völlig schmucklos und leer.

Vorne links sitzt Maria auf einem Strohbündel und reicht das neugeborene Kind dem vor ihr knienden Josef. Die Höhlendecke ist nicht mehr zu sehen, von oben schwebt auf einer Wolkenbank ein Engelschor ein. Dies ist eine Ergänzung Schmalzls, weder der Engelschor noch die anbetenden Engel, die um die Heilige Familie gruppiert sind, werden im Text erwähnt. Dies verwundert, da er sich sonst streng an die Textvorgabe hält.

### Die Heiligen drei Könige kommen nach Bethlehem

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 14. Die Könige kommen nach Bethlehem.“

Bezeichnet unten mittig mit F.M.Schmalzl



Auf einem Lagerplatz vor den Toren der Stadt, schlägt der Zug in Sichtweite der Geburtshöhle seine Zelte auf. In diesem Augenblick erscheint laut Text ein Licht am Himmel. Es ist das göttliche Kind, das wie ein Stern strahlt und die Geburtshöhle punktuell erleuchtet. Die Könige blicken, die Köpfe im Nacken, auf die Erscheinung und ziehen ihre Hüte. Ihre Begleiter halten in ihrer Arbeit inne und schauen erstaunt auf die Lichterscheinung. Bereits vor ihrer Ankunft am Ziel, dem Stall im Bildmittelgrund, sehen und verehren die Könige das Kind. Diese ungewöhnliche Darstellung des Sterns hat Vorläufer in der altniederländischen und der barocken Malerei.<sup>270</sup>

Diese Episode ist eine der grafisch anspruchsvollsten Illustrationen im Emmerick-Zyklus. Detailreich schildert Schmalzl die kostbare Habe der Könige. Mit narrativer Freude entwickelt er eine kleine Geschichte, in der völlig unerwartet Gott in die menschliche Umwelt eintritt. Die Könige, die unmittelbaren Adressaten der Erscheinung, reagieren am heftigsten darauf. Rückenfiguren, das Verharren in der Bewegung und das dunkle Inkarnat eines Dieners, sind in natürlicher Weise wiedergegeben. Die langen Schatten der Abenddämmerung und die vereinzelt aufblitzenden Sterne verweisen darauf, dass der Tag endet. Schmalzl gibt die atmosphärische Stimmung erstaunlich gut wieder.

<sup>270</sup> Darstellungen des Sterns mit Kind z.B. bei Rogier van der Weyden, rechter Flügel des Bladelin-Altars, um 1445, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie oder bei Cosmas Damian Asam, Altarretabel der Wallfahrtskirche Herrgottsruh bei Friedberg, 1738.

### Anbetung der Heiligen drei Könige

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 14. Die Könige kommen nach Bethlehem.“

Bezeichnet unten rechts Fr. Max Schmalzl, 174 x 239 mm



In der Geburtshöhle (I A 16) finden sich die drei Könige ein, um dem Kind und seiner Mutter zu huldigen. Schmalzl stellt sie der ikonografischen Tradition folgend in drei Lebensaltern und verschiedenen Ethnien dar. Ihre Gaben, Gold, Weihrauch und Myrrhe stehen auf einem kleinen Tischchen. Ansonsten ist die Höhle ebenso kahl wie bei der Geburtsszene. Ein weiterer Mann steht am rechten Bildrand. Im Hintergrund empfängt der hl. Josef am Höhleneingang die hereinströmenden Gäste per Handschlag.

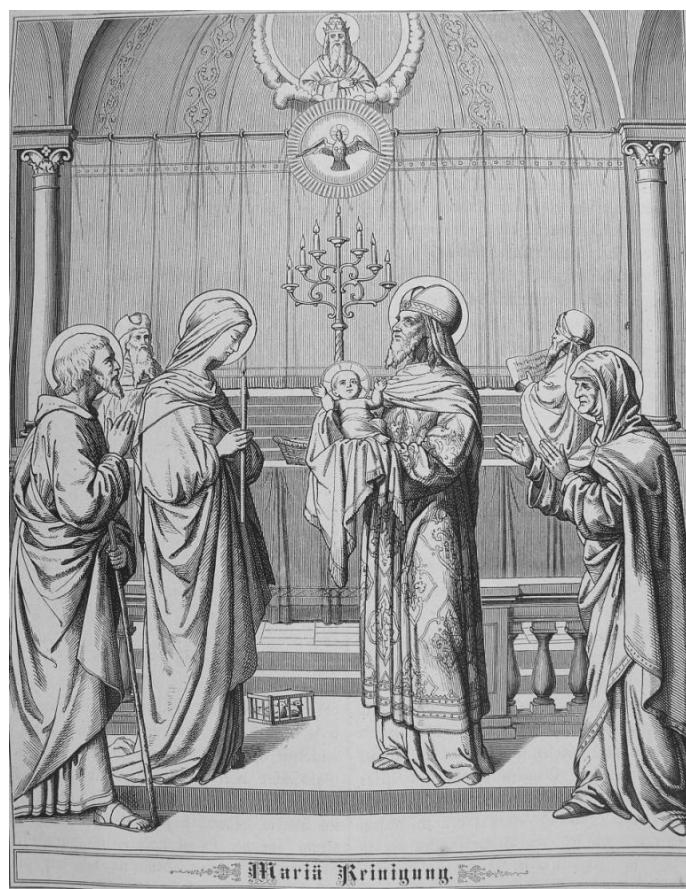
Die Höhle wird von einer indirekten Lichtquelle vorne links erleuchtet.

I A 19

### **Mariä Reinigung**

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 18. Festbild.“

174 x 239 mm

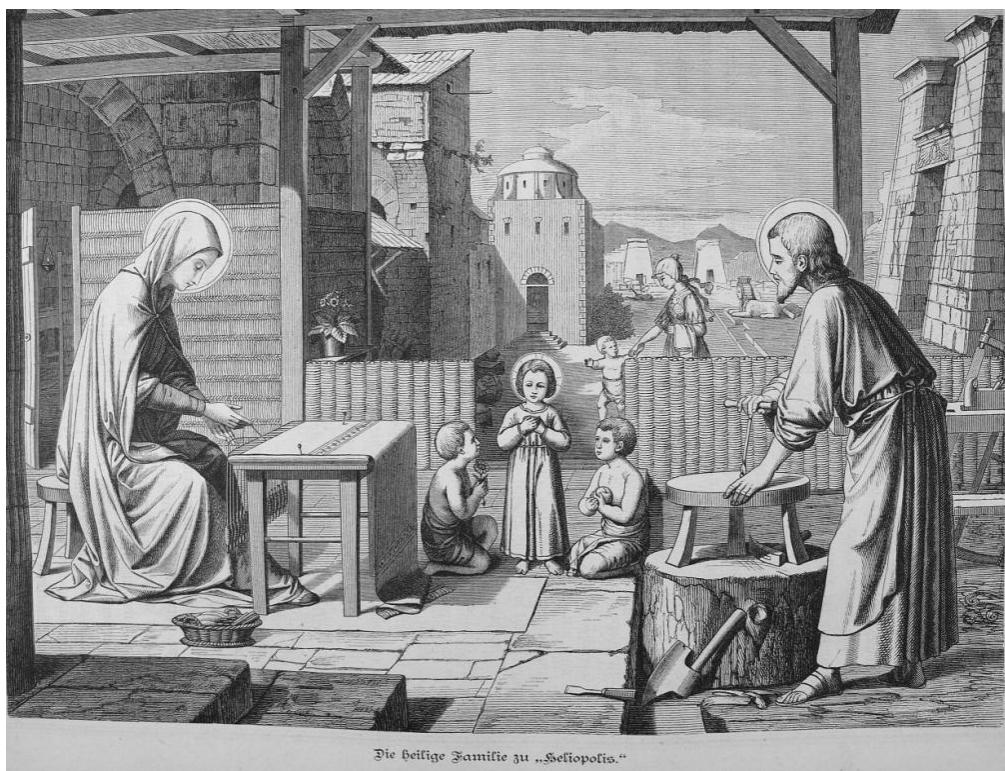


Der greise Simeon, der im Tempel auf die Ankunft des Messias wartet, steht mit dem Kind im Arm in der Mittelachse des Bildes und preist Gott. Links stehen Maria und Josef, von rechts eilt die Witwe Hanna herbei, um den Erlöser zu sehen. Über der Szene schweben die Taube des Heiligen Geistes und Gottvater in Aureolen.

**Die Heilige Familie zu „Heliopolis“**

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 24. Die heilige Familie kommt nach Heliopolis.“

173 x 240 mm



Mit vielen narrativen Details ausgeschmückt, zeigt Schmalzl das Leben der hl. Familie im ägyptischen Exil. Unter einer Pergola knüpft Maria einen Teppich, Josef arbeitet an einem Schemel. Das Kind steht in der Mittelachse des Bildes und wird von seinen zwei Spielkameraden verehrt, die ihm einen Apfel und eine Rose als Geschenke bringen. Die Pergola öffnet sich und gibt den Blick auf eine ägyptisch anmutende Stadt mit Tempeln und Sphingen frei. Ein Kind, das noch an der Hand seiner Mutter läuft, dirigiert diese auf das Jesuskind zu. An dem Tempeltor am rechten Bildrand gibt Schmalzl ägyptische Malerei wieder.

### **Johannes als Knabe in der Wüste**

Zum Kapitel: „Die heiligste Menschwerdung. 28. Johannes als Kind und erwachsen in der Wüste.“

Bezeichnet unten links M.Sch, 114 x 160 mm



Die Illustration folgt der Beschreibung von Johannes Jugendjahren in der Wüste und illustriert eine Begebenheit an der Johannes an einem Fluss mit den Tieren spricht.

Der jugendliche Johannes steht am vorderen Bildrand am Ufer eines Gewässers, am rechten Bildrand ist eine Höhle zu sehen, in der er wohnt. Als Kennzeichen trägt er ein härenes Gewand und einen Stab mit einem Fähnchen, den Kreuzstab. Fische und Vögel nähern sich dem Jungen zutraulich. Hinter ihm schwebt ein Engel.

### **Jesus wird von Johannes getauft**

Zum Kapitel: „Johannes prediget Buße und taufet. 7. Jesus wird von Johannes getauft.“

Bezeichnet unten mit H KNÖFLER sc., 170 x 235 mm



Bei der Taufe Christi durch Johannes den Täufer orientiert sich Schmalzl in einigen Punkten am Vorbild Führichs. Dieser hatte für die 1858 bei Manz erschienenen Emmerick-Visionen ein Frontispiz mit diesem Thema geliefert (Abb. 5).

Schmalzl übernimmt die Darstellung von Führich seitenverkehrt. Er zitiert das polygonale Taufbecken, die Palme und die Haltung Jesu. Im Mittelgrund steht ein Zelt, in der Ferne windet sich träge der Jordan dahin.

Im Vergleich mit Führich fällt auf, dass Schmalzl die Szene viel detaillierter ausarbeitet. Zudem beobachten weit mehr Personen die Taufe. Während bei Führich nur Engel anwesend sind, schauen hier elf Männer zu. Deutlich wird auch, welch große Schwierigkeit Schmalzl die überzeugende Darstellung nackter Körper bereitet hat. Gegen den muskulösen Oberkörper des Führich-Jesus wirkt der von Schmalzl hölzern und unrealistisch.

### Beginn des öffentlichen Lehrwandels Jesu

Zum Kapitel: „Beginn des öffentlichen Lehrwandels Jesu. 1. Jesus auf dem Wege nach Hebron.“

233 x 172 mm



Die Kapitelüberschrift zeigt im oberen Bereich die Vogelschau auf einen See im Heiligen Land, seitlich präsentieren zwei Engel eine Schriftrolle, auf der die Wirkstätten Jesu verzeichnet sind.

### Tod der heiligen Mutter Anna

Zum Kapitel: „Beginn des Lehrwandels Jesu. 12. Jesu Gespräche mit dem Essener Eliud über Geheimnisse des alten Bundes und der heiligsten Menschwerdung.“

Bezeichnet unten links mit F.M.Schmalzl, 170 x 235 mm



Der Tod der hl. Anna findet in einem prächtig ausgestatteten Schlafgemach statt. Maria, Jesus und drei junge Mädchen sind in der Todesstunde zugegen. Anna hat sich in ihrem Bett aufgesetzt und empfängt von Jesus den Segen. Zwischen Maria und Jesus hängt ein Bildteppich, der Moses mit den Gesetzestafeln zeigt. Im Hintergrund warten in einem Vorraum zwei Dienstbotinnen.

Schmalzl hält sich mit seiner Illustration eng an die Textvorgabe.

**Jesus verklärt sich vor Eliud**

Zum Kapitel: „Beginn des Lehrwandels Jesu. 16. Jesus mit Eliud im Ort der Aussätzigen.“

Bezeichnet unten links mit F. Max. Schmalzl., 234 x 161 mm



Der Emmerick-Text berichtet von der Begegnung Jesu mit Eliud. Nachdem Jesus zuvor im Beisein Eliuds einen Aussätzigen geheilt hatte, verklärt er sich anschließend. Emmerick beschreibt die Verklärung wie folgt: Christus wird von einer Lichtaureole umfangen und im Himmel erscheint die Gestalt Gottvaters inmitten des himmlischen Jerusalems.

Schauplatz der Verklärung ist eine weite orientalische Landschaft. Schmalzl zeigt Christus im weißen Gewand von einer Mandorla, Wolken und Engeln umgeben. Er schwebt knapp über dem Boden. Der greise Eliud sinkt auf die Knie. Am oberen Bildrand erscheint in einem schmalen Streifen Gottvater inmitten einer symmetrisch angelegten, mittelalterlich anmutenden Stadt.

### **Jesus im Gespräch mit der stillen Maria**

Zum Kapitel: „Beginn des Lehrwandels Jesu. 22. Jesu Gespräche mit der stillen Maria.“  
Bezeichnet unten links mit F.M.S, 170 x 235 mm



Die Darstellung illustriert die Textepisode von der Begegnung von Jesu mit Maria, der Schwester der Martha. Jesus sucht die in einem Hausgarten im Gebet wandelnde Maria auf. Die beiden Assistenzfiguren links scheinen sich diskret zurückzuziehen, um den beiden ein Gespräch zu ermöglichen.

Schmalzl hat den Garten mit großer Sorgfalt und Liebe zum Detail ausgestaltet.

### Johannes predigt Buße und taufet

Zum Kapitel: „Johannes prediget Buße und taufet. 1. Johannes verlässt die Wüste.“

232 x 173 mm

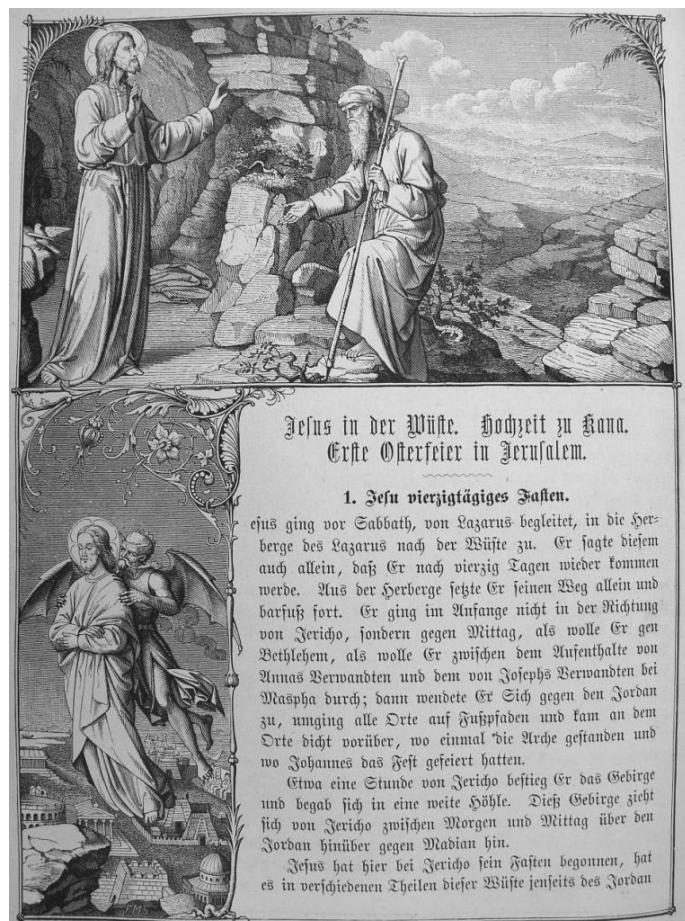


Den Beginn des Berichts über das Wirken des Johannes des Täufers illustriert eine Darstellung von Johannes, der er einen Brunnen schlägt. Die seitliche Illustration zur Initiale nimmt Bezug auf den Text, in dem es heißt, Johannes habe auf eine Bastrolle geschrieben, als ein Mann zu ihm trat, ihm die Rolle abnahm und auf ihr weiterschrieb.

**Jesus in der Wüste. Hochzeit zu Kana. Erste Osterfeier in Jerusalem**

Zum Kapitel: Jesus in der Wüste. Hochzeit zu Kana. Erste Osterfeier in Jerusalem. 1. Jesu vierzigtägiges Fasten.“

Bezeichnet unten links mit F.M.S, 235 x 174 mm



Nach seiner Taufe durch Johannes zieht sich Jesus für vierzig Tage in die Wüste zurück, um dort zu fasten. Dabei wird er vom Teufel dreimal in Versuchung geführt. Im oberen Teil betet Jesus auf einer kleinen Plattform vor einer Höhle, gemäß dem Emmerick-Text hat er den Propheten Elias als Begleiter bei sich.

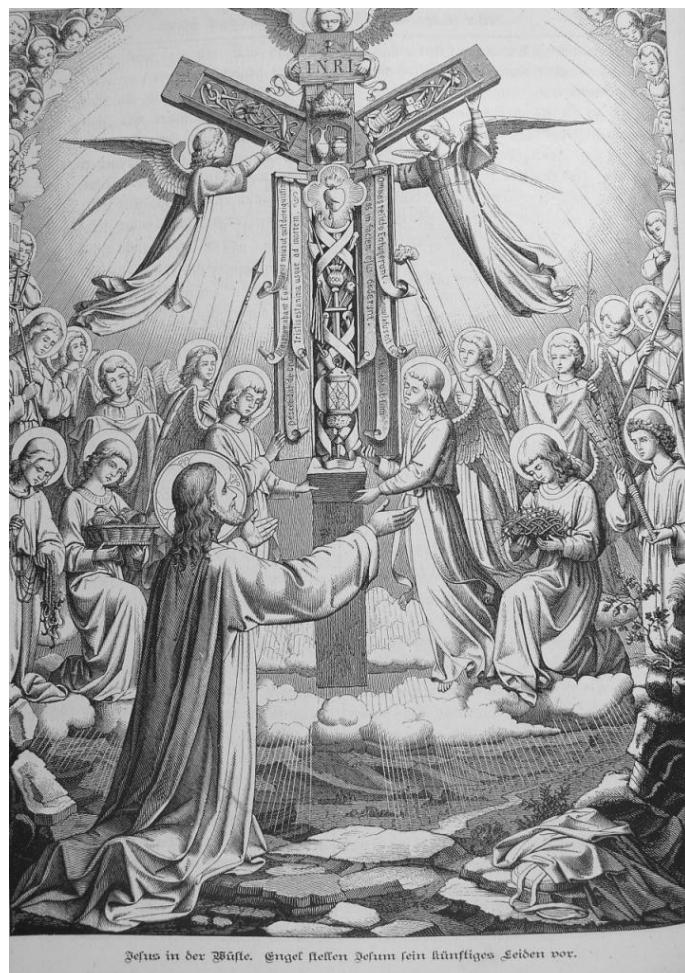
Die seitliche Darstellung der Initiale zeigt die zweite Versuchung Jesu durch den Teufel, der Jesus mitnimmt und ihn auf den Tempel in Jerusalem stellt. Von dort soll sich Jesus hinabstürzen, was er aber nicht tut.

Im oberen Bildteil stellt Schmalzl die zerklüftete, karge Felslandschaft im Heiligen Land dar, in die er seine Figuren einbindet. Bei der Versuchung umfasst der geflügelte Teufel Christus von hinten und schiebt ihn durch die Luft. Der Teufel ist mit einem engen Oberteil bekleidet, das seine muskulösen Arme sichtbar lässt. Auch seine Beine schauen unter dem flatternden Rock hervor. Im Gegensatz dazu ist Jesus wie üblich in ein langes, weißes Gewand gehüllt. Seine Körpersprache verrät deutlich, dass er vom Teufel und dessen Versuchungen nichts hält. Unter den beiden werden die ersten Gebäude von Jerusalem sichtbar.

**Jesus in der Wüste. Engel stellen Jesum sein künftiges Leiden vor**

Zum Kapitel: Jesus in der Wüste. Hochzeit zu Kana. Erste Osterfeier in Jerusalem. 1. Jesu vierzigstätiges Fasten.“

235 x 174 mm



Emmerick berichtet von einer Kreuzvision, die Jesus in der Wüste gehabt haben soll. Dabei hätten Engel dem Betenden seine künftigen Leiden vorgestellt und ihm das Kreuz und die Leidenswerkzeuge gezeigt. Das Kreuz selbst beschreibt Emmerick als hohl und aufklappbar und mit verschiedenen Marterwerkzeugen gefüllt. An den Türinnenseiten sind, Kistenbriefen ähnlich, Spruchbänder befestigt. Die Texte sind wegen der Hintergrundschraffur nur schwer zu entziffern. Ein Zitat lautet: „*Deus meus ut quid de reliquisti me*“, „*Mein Gott, [mein Gott], warum hast du mich verlassen*“ (Mk 15, 34). Es ist eines der sogenannten Sieben Letzten Worte Jesu am Kreuz. Auf einem anderen Band ist „*Tristis est anima mea usque ad mortem*“, „*Meine Seele ist zu Tode betrübt. [Bleibt hier und wacht mit mir!]*“ (Mt 26,28) zu lesen. Es bezieht sich auf das Gebet Jesu im Garten Gethsemane. Anzunehmen ist, dass die verbleibenden Textstellen ebenfalls Schlüsselepisoden der Passion zum Thema haben.

### **Jesus auf der Hochzeit zu Kana**

Zum Kapitel: „Jesus in der Wüste. Hochzeit zu Kana. Erste Osterfeier in Jerusalem. 5. Hochzeit zu Kana. 172 x 234 mm



Entgegen der üblichen Darstellung wählt Schmalz aus den Emmerickworten über die Hochzeit zu Kana nicht das Weinwunder zum Bildthema. Er inszeniert eine nur in den Visionsberichten überlieferte Begebenheit, nämlich die Segnung des Brautpaars durch Jesus. Die Brautleute bei Emmerick geloben sich gegenseitig Enthaltung und werden deshalb von Jesus gesegnet.

Die symmetrisch aufgebaute, detailfreudige Darstellung wirkt überaus dekorativ.

### Vertreibung der Käufer aus dem Tempel zu Jerusalem

Zum Kapitel: „Jesus zum Osterfeste in Jerusalem. 16. Paschamahl. Tod der stillen Maria.“

Bezeichnet unten links mit F.M.Sch., 173 x 234 mm



Nach der Emmerick-Vision hatte Jesus die Händler bereits einmal vom Vorplatz des Tempels verwiesen. Als diese jedoch an den folgenden Tagen ihre Stände erneut aufschlugen und sich der Aufforderung Jesu, den Platz zu verlassen widersetzen, eskaliert die Situation.

Jesus steht als Hauptfigur in der Mitte der Komposition. Er schreitet, eine Geißel schwingend, gegen die Händler aus und stößt einen Tisch beiseite. Die erschrockenen Händler und ihre Tiere weichen vor Jesus zurück und flüchten sich eine Treppe hinab. Die Apostel Petrus und Johannes unterstützen Jesus.

Durch die abwehrenden Gebärden der Figuren und die erschrockenen Gesichter gewinnt die Szene eine bei Schmalzl nicht übliche Dramatik. Schmalzl zeigt hier sein ganzes Können in der Darstellung des bewegten menschlichen Körpers, das in den grotesken Verrenkungen der beiden Männer links besonders zur Geltung kommt. Trotzdem erscheint die Darstellung steif, unnatürlich und statisch.

**Vom Schluße des ersten Osterfestes bis zu Bekehrung der Samaritin am Jacobsbrunnen**

Zum Kapitel: „Vom Schluße des ersten Osterfestes bis zu Bekehrung der Samaritin am Jacobsbrunnen. 1. Der Brief des Königs Abgarus.“

Bezeichnet unten rechts mit F.M.Sch., 234 x 174 mm



Die obere Szene zeigt Christus bei einer öffentlichen Predigt, der eine große Menschenmenge lauscht. Die einzelnen Personen werden in verschiedenen Sitzpositionen und in vielen Varianten der Körperfaltung wiedergegeben.

Die seitliche Szene thematisiert die nicht biblisch überlieferte Abgar-Legende. Der kranke König Abgar (ca. 4 v. Chr./7 n. Chr. – 13/50 n. Chr.) sendet einen Diener zu Jesus, um diesen zu sich zu holen. Für den Fall, dass Jesus nicht mitkommen würde, sollte der Diener das Gesicht Jesu porträtieren. Von Anblick des Abbildes erhoffte sich der König ebenso Heilung, wie von der tatsächlichen Präsenz Jesu. Der Diener fertigte das Portrait und erhielt zudem noch den feuchten Abdruck des Gesichtes Jesu auf einem Tuch. Durch das Übereinanderlegen von Skizze und Abdruck brachte er die beiden Bilder in Einklang. Die Illustration zeigt den Diener mit dem Portrait am Arm hängend vor Jesus.

Die Abgar-Legende war im Mittelalter sehr populär, durch die Visionen der Emmerick erfuhr sie im 19. Jahrhunderts neuerliche Beachtung.

**Jesus am Brunnen Jakobs bei Sichar**

Zum Kapitel: „Jesus am Brunnen Jakobs bei Sichar. Dina die Samaritin.“

174 x 237 mm



Die Begegnung zwischen Jesus und der samaritischen Frau findet vor einem mit einer Eiche bewachsenen Hügel statt. Christus sitzt auf dem Felsen zu Füßen der Eiche und spricht die Frau an, die Wasser vom Brunnen holen will. Er weist mit einer einladenden Geste auf das polygonale Brunnenhäuschen am linken Bildrand. Auf der rechten Seite schlängelt sich der Weg von der fernen Stadt zum Brunnenhügel hoch.

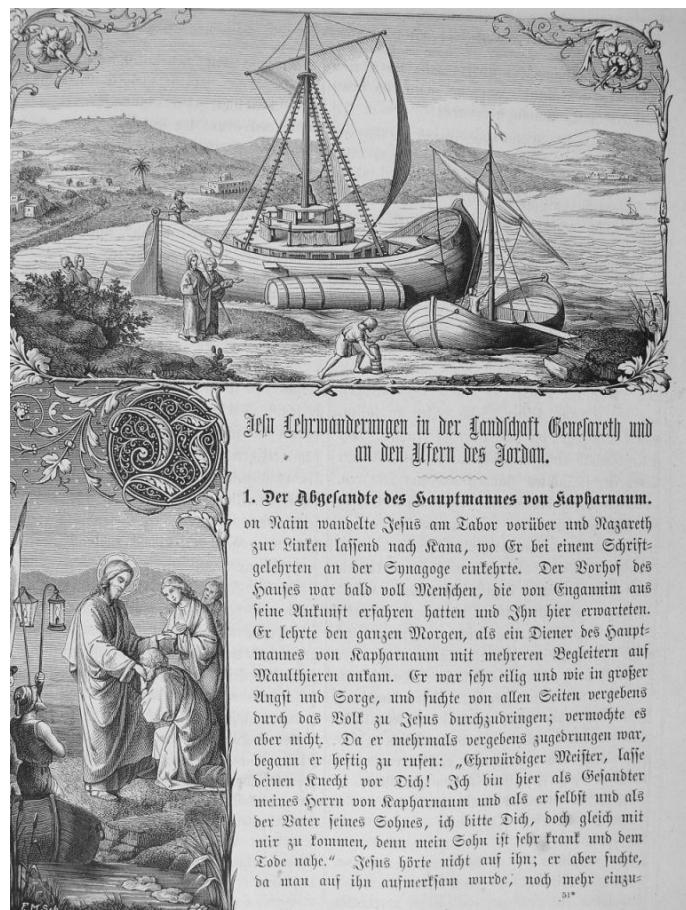
Besonders in der orientalischen Gewandung der Samariterin und in der Darstellung des Wasserschlauches folgt Schmalzl eng der Beschreibung der Emmerick. Die eigenartige steile Felsformation mit der Eiche, die Christus als Sitzgelegenheit dient, ist hingegen eine Erfindung Schmalzls.

In der sorgfältig konstruierten Darstellung wird der statischen Figur Christi die Bewegtheit der Frau gegenübergestellt. Unter dem Gewand Christi zeichnet sich dessen Körper ab, die sorgfältigen Schraffuren der einzelnen Bildpartien zeigen beleuchtete und verschattete Partien an.

### **Jesu Lehrwanderungen in der Landschaft Genesareth und an den Ufern des Jordan**

Zum Kapitel: „Jesu Lehrwanderungen in der Landschaft Genesareth und an den Ufern des Jordan. 1. Der Abgesandte des Hauptmanns von Kapharnaum.“

Bezeichnet unten links mit F.M.Sch., 234 x 170 mm



Der obere Bereich zeigt die Fischerboote am Ufer des Sees Genezareth, vor denen die kleinen Figuren von Jesus und seinem Begleiter wandeln. In der Initial-Illustration ist die Berufung des Simon Petrus zum Apostel dargestellt.

**Vom zweiten Laubhüttenfest bis zur ersten Bekehrung Magdalena's**

Zu Kapitel: „Vom zweiten Laubhüttenfest bis zur ersten Bekehrung Magdalena's. 1. Jesus in Ainon und Sukkoth. Maria von Suphan. Bekehrung einer Ehebrecherin.“

Bezeichnet unten mittig Fr.M.Sch, 234 x 172 mm



Oben kommt Christus mit seinem Gefolge in der Stadt Ainon an, wo ihn Kinder mit Blumenkränzen empfangen. Die untere Szene schildert das Gespräch Jesu mit der reuigen Ehebrecherin.

### **Jesu Lehren und Thaten in Kapharnaum und der Umgegend**

Zum Kapitel: „Jesu Lehren und Thaten in Kapharnaum und der Umgegend. Die Bergpredigt.  
1. Der Hauptmann Cornelius.“

Bezeichnet unten in der Treppe F.M.Sch, 235 x 172 mm



Die obere Illustration zeigt Jesus gemäß dem Text mit zwei seiner Jünger auf dem Weg nach Kafarnaum, wo er einen heidnischen Hauptmann namens Cornelius aufsuchen will. Der junge Römer links ist ein Bote jenes Cornelius, der vorausgeschickt wurde, um die Ankunft Jesu zu melden.

Auf dem Weg zum Haus des Römerhauptmanns kommt Jesus am Haus eines Aussätzigen vorbei, den er bei dieser Gelegenheit heilt. Dieses Wunder ist in der Initiale dargestellt.

### Erweckung des Jünglings von Naim

Zum Kapitel: „Jesu Lehren und Thaten in Kapharnaum und der Umgegend. Die Bergpredigt.  
3. Erweckung des Jünglings von Naim“

172 x 234 mm



Vor dem Tor der Stadt Naim treffen Jesus und seine Jünger auf einen Trauerzug. Ein Junge, der Sohn einer Witwe, soll zum Grab vor den Stadtmauern getragen werden. Christus hält den Zug an, lässt den Sarg absetzen und öffnen. Er spricht einen Lobpreis und besprengt den Leichnam des Jünglings mit Wasser, worauf dieser lebendig wird.

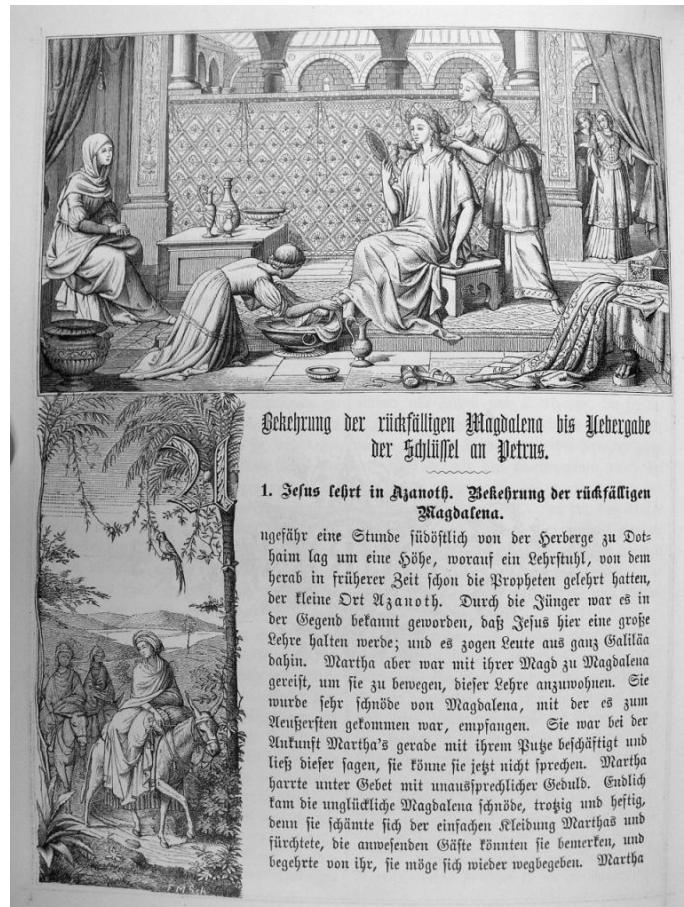
In der Bildmitte vorne steht der nimbierter Jesus, der mit dem verwunderten, gerade vom Tod erweckten Jüngling spricht. Um Christus und den Sarg gruppieren sich locker die staunenden Apostel, während aus dem Stadttor rechts die Menschenmenge des Trauerzuges nachdrängt. In den individuellen Gesichtern zeichnet sich das gesamte Spektrum der menschlichen Gefühle ab. Wirkungsvoll kontrastiert die offene, menschenleere Landschaft mit der offenen Grabhöhle zur befestigten, dicht bevölkerten Stadt.

In der Darstellung wird eine klare Bewegungsrichtung von rechts nach links deutlich, die durch das unvermutete Einschreiten Jesu zum Stillstand kommt. Die einzelnen Figuren sind durchkomponiert, jede beansprucht ihren eigenen Raum in der Bildfläche. Dazu kommt die sorgfältige Behandlung der Faltenwürfe und das Spiel von verschatteten und beleuchteten Bildpunkten. Zwischen den Beinen der Apostel schiebt sich ein kleiner Junge nach vorn, zweifellos um einen Blick auf den Sarg zu erhaschen. Reizvoll ist der verschattete Mann, der im Mittelgrund auf einen Hügel gestiegen ist und aufgeregt die Menschen herbeiwinkt. Die Darstellung hat einen ausgesprochen genrehalt-narrativen Zug.

**Bekehrung der rückfälligen Magdalena bis Übergabe der Schlüssel an Petrus**

Zum Kapitel: „Bekehrung der rückfälligen Magdalena bis Übergabe der Schlüssel an Petrus.  
1. Jesus lehrt in Azanoth. Bekehrung der rückfälligen Magdalena.“

Bezeichnet unten F.M.Sch., 234 x 174 mm



Oben ist die Prasserin Magdalena bei ihrer aufwändigen Toilette zu sehen, während Martha im bescheidenen Gewand am linken Bildrand sitzt und wartet, bis Magdalena Zeit für sie hat. In der Darstellung der reichen Räumlichkeiten, der Gewänder und der sonstigen Toilettenutensilien folgt Schmalzl genau dem Text.

Die zweite Szene zeigt den Ritt Magdalenas mit ihrem Gefolge zum Aufenthaltsort Jesu.

### Bekehrung der rückfälligen Magdalena

Zum Kapitel: „Bekehrung der rückfälligen Magdalena bis Übergabe der Schlüssel an Petrus.

Bezeichnet unten rechts F.M.Sch., 172 x 234 mm



Am linken Bildrand hat Magdalena mit ihren Gefährtinnen ihr Lager aus Teppichen und Kissen aufgeschlagen. Ihr gegenüber sitzt leicht erhöht unter einer Eiche Jesus, der seine Hand segnend über Magdalena ausstreckt. Unter dem Eindruck der Predigt Jesu sinkt diese ohnmächtig zusammen, während der Teufel, von dem sie besessen ist, in Gestalt eines Drachens aus ihrem Mund entweicht. Abseits steht die nimbierthe Martha, die inständig um die Bekehrung Magdalenas gebetet hatte.

Die Gruppe der Sünderinnen um Magdalena siedelt Schmalz unten rechts an, die Gruppe der frommen Männer um Jesus rückt er in die rechte obere Bildecke. Durch die klare räumliche Trennung charakterisiert er die beiden Gruppen als Anhänger zweier verschiedener Lebensentwürfe.

Während sich die Frauen aufgeregt um die ohnmächtige Magdalena scharen, wirken die Gefolgsleute Jesu ruhig und meditativ versunken. Die stillgelegte Geste, mit der Christus den Teufel austreibt, entfaltet durch die erhöhte Sitzposition Jesu große suggestive Kraft.

### Die Enthauptung des heiligen Johannes

Zum Kapitel: „Bekehrung der rückfälligen Magdalena bis Übergabe der Schlüssel an Petrus.  
4. Die Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers.“

234 x 170 mm



Schauplatz der gerade vollzogenen Enthauptung ist ein düsteres Kerkergewölbe. In der Bildmitte kniet der Körper des hl. Johannes mit über der Brust gekreuzten Händen, während sein Kopf bereits abgetrennt auf dem Fußboden liegt. Aus dem Hals schießen drei Blutfontänen. Hinter Johannes steht der Scharfrichter mit einer Schüssel und befiehlt dem Henker mit einer Geste, das Haupt einzusammeln. Dieser hat den Kopf des Heiligen mit einer von Emmerick minutiös beschriebenen Apparatur abgetrennt, die Schmalzl als Mittelding zwischen Armbrust, Schere und Fangeisen wiedergibt. Zwei Soldaten begleiten die Hinrichtung mit Fackeln.

Im Hintergrund öffnet sich ein Bogengang dessen Ende sich in den Tiefen des Kerkers verliert. Dort stehen in sinnender Haltung Salome und ihre Dienerin.

Schmalzl versucht, die bedrohliche Atmosphäre der dunklen Gewölbe wiederzugeben, was ihm aber nur bedingt gelingt. Eine undifferenzierte Lichtquelle, die von oben kommt, beleuchtet die Szene wie ein Spot. Die in die Tiefe fluchtenden Kreuzgratgewölbe des Kerkers stellt Schmalzl perspektivisch korrekt dar.

### Vom zweiten Osterfeste bis zur Rückkehr nach Cypern

Zum Kapitel: „Vom zweiten Osterfeste bis zur Rückkehr nach Cypern. 1. Jesus in Bethanien und Jerusalem.“

236 x 172 mm



Christus trifft am Stadtrand von Jerusalem auf die Menschen, die mit Vorbereitungen zum Passahfest beschäftigt sind. Frauen schmücken die Opferlämmer mit Blumenkränzen. Schmalzl stellt feinsinnig den Übergang von Stadt und Land dar, in dem er Architektur und Vegetation ineinander übergehen lässt.

Die Initiale zeigt die büßende Maria in ihrem engen Bußgewölbe in einem dekorativen Rahmen aus Blumenranken.

**Erweckung des Lazarus. Jesus im Lande der heiligen drei Könige**

Zum Kapitel: „Erweckung des Lazarus. Jesus im Lande der heiligen drei Könige.

Bezeichnet unten links F.M.S., 176 x 236 mm



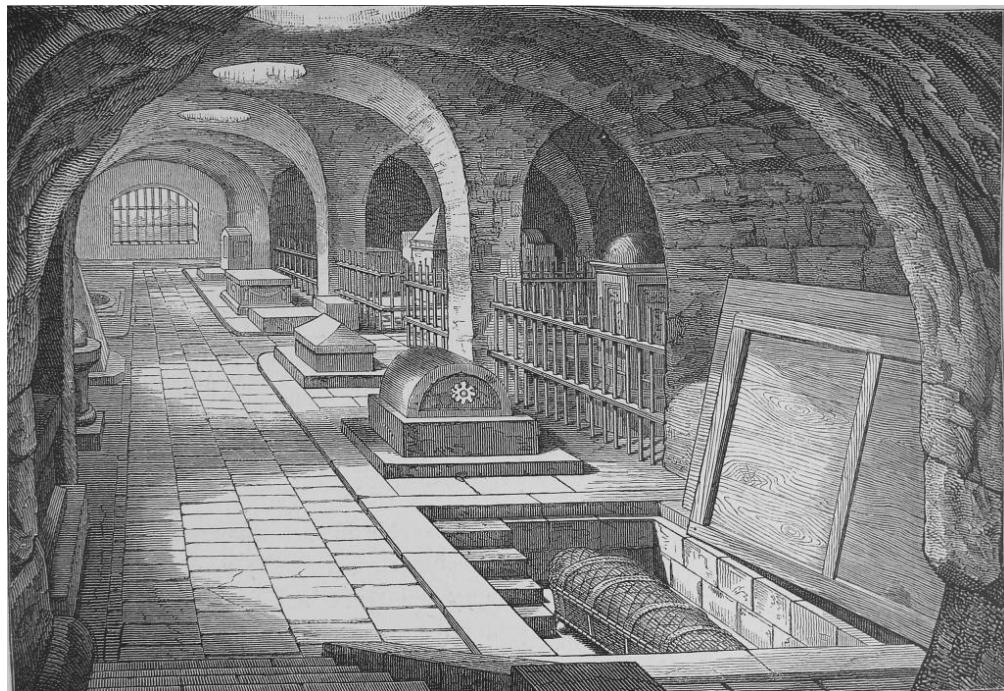
Das obere Bild zeigt die Begegnung Jesu mit dem Zöllner Zachäus, der auf einen Baum kletterte, um Jesus besser sehen zu können. Der Baum, in dessen Krone der Zöllner steht, bildet die Mittelachse der Komposition und trennt sie in zwei Hälften. Die linke Seite ist Jesus und dessen Gefolge vorbehalten, rechts steht ein Zelt aus dem ein Hilfesuchender die Arme nach Jesus ausstreckt.

Die Initiale „A“ ist der Heilung eines blinden Knabens gewidmet.

### **Gruft mit dem Sarkophag des Lazarus**

Zum Kapitel: „Erweckung des Lazarus. Jesus im Lande der heiligen drei Könige. 2. Jesus auf dem Wege nach Bethanien. Erweckung des Lazarus.“

115 x 165 mm



Anstatt die Erweckung des Lazarus direkt - so wie die des Jünglings von Naim – zu thematisieren, zeigt Schmalzl eine leere Gruft. Damit stellt er nicht das zentrale Ereignis dar, sondern setzt die ausführliche Textbeschreibung der Katakomben mit dem Lazarus-Grab um.

Das menschenleere, grob gemauerte Gewölbe zeigt rechterhand eine Reihe von Gräbern. Beim vordersten, dem Grab des Lazarus, ist der Deckel geöffnet und gibt den Blick auf den Sarg frei. Schmalzl illustriert eng am Text, der die Oberlichter, die Trengitter zwischen den einzelnen Grüften und das Fenster mit dem Ausblick ins Freie beschreibt.

### Die Zeltstadt der heiligen drei Könige

Zum Kapitel: „Erweckung des Lazarus. Jesus im Lande der heiligen drei Könige. 7. Jesus wird feierlich von Mensor nach seinem Betschloße geleitet.“

174 x 237 mm



Die Behausungen der heiligen drei Könige beschreibt Emmerick ausführlich und detailliert. Schmalzl übernimmt in seinen Phantasiearchitekturen wesentliche Hinweise aus dem Text, beispielsweise den zeltartigen Charakter und die Verzierungen der einzelnen Gebäude. Auch der Brunnenpavillon in der Mitte und die sternförmige Anlage des Parks werden von Emmerick beschrieben.

Obwohl Schmalzl sich an den Text hält, können die phantastischen Architekturgebilde, die an chinesische Pagoden erinnern, als schöpferische Eigenleistung des Künstlers gewertet werden.

### Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi

Zum Kapitel: Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 1. Die letzten Wochen vor der Passion. Jesu Lehren im Tempel.

Bezeichnet oben unter Hammer und Zange mit Fr. Max Schmalzl, 232 x 172 mm



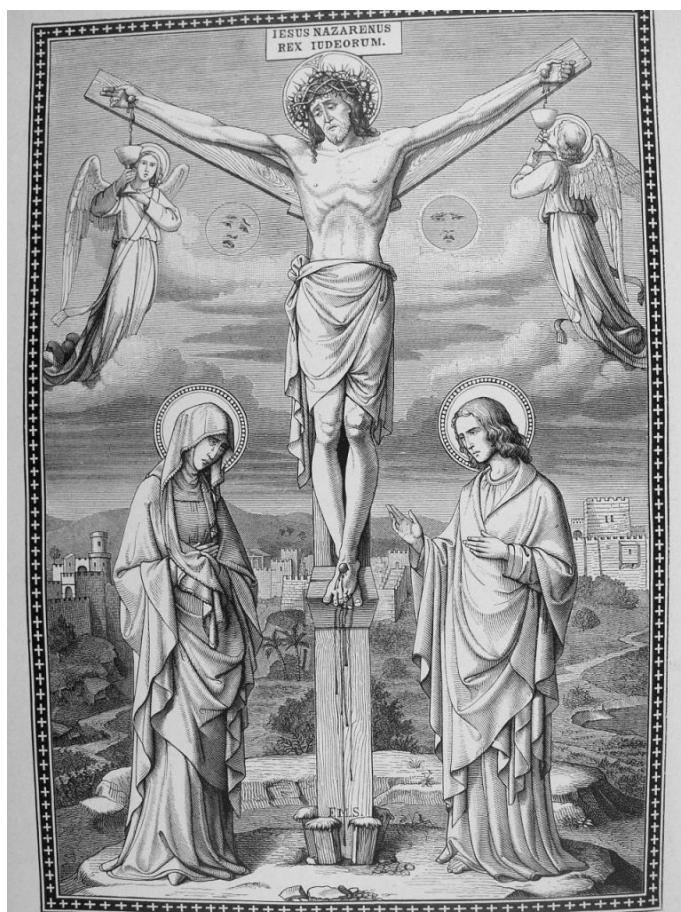
Im querrechteckigen Bild präsentieren zwei Engel Gegenstände der Passion Christi, das Kreuz, das Schweißtuch und die übrigen Leidenswerkzeuge.

Die Illustration der Initiale zeigt die Herzen Christi und Mariens in einer Engelsglorie. Aus der Lanzenwunde des Herzens Jesu tropft Blut in einen Kelch, aus dem Tauben trinken. Zu Füssen des Kelchs, der auf der Erdkugel, steht flüchtet die Schlange. Die Initiale ist ein Verweis auf den Opfertod Jesu und der damit einhergehenden Erlösung der der Erbsünde verfallenen Menschheit.

### Kreuzigung

Nur in der Ausgabe von 1892 als Zusatzblatt beigebunden.

Bezeichnet im Kreuzfuß mit F.M.S., 234 x 175 mm



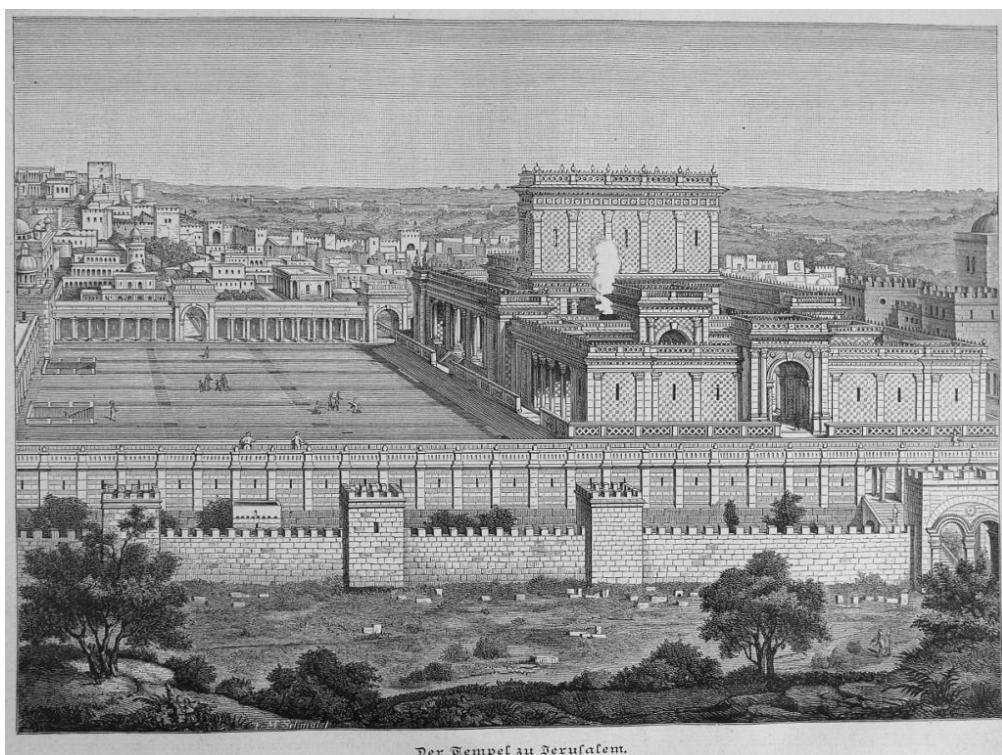
Die Personenzahl der Kreuzigung ist auf Christus, Maria und Johannes beschränkt. Engel fangen mit Kelchen das Blut Christi auf, das aus seinen Handwunden fließt. Christus ist noch nicht tot. Er hält den Kopf leicht zur Seite geneigt und blickt unter halb geöffneten Liedern auf seine Mutter. Auch die Seitenwunde hat man ihm noch nicht beigebracht, ein Indiz dafür, dass Christus noch lebt.

Maria und Johannes stehen in Trauer unter dem Kreuz, im Himmel erscheinen, ebenfalls trauernd, Sol und Luna. Über das Felsplateau, auf dem die Kreuzigung stattfindet, schweift der Blick nach dem entfernten Jerusalem.

### Der Tempel zu Jerusalem

Zum Kapitel: Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 2. Jesu Einzug in Jerusalem.

170 x 232 mm



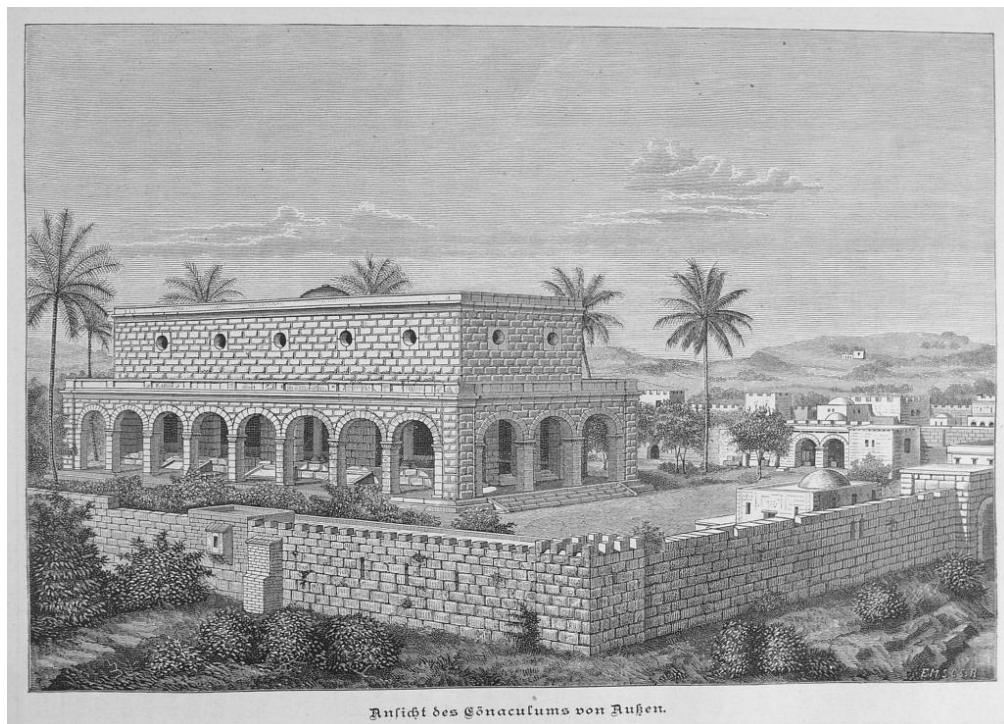
Schmalz zeigt eine Vogelschau des Tempelbezirks in Jerusalem, in der er den Vorplatz, die Tempelmauer und die Hauptgebäude offensichtlich nach einer Vorlage wiedergibt. Das Vorbild für die Architekturdarstellung konnte nicht ermittelt werden.

Von einem Hügel außerhalb der Stadtmauer blickt der Betrachter auf den sich im Bildmittelpunkt ausbreitenden Tempelprospekt. An den Tempelbezirk schließen die Wohnbauten von Jerusalem an, die sich in der Ferne verlieren. Rechts schweift der Blick über die Dächer in die Weite und verliert sich in einer angedeuteten Hügellandschaft.

### Ansicht des Cönaculums von Außen

Zum Kapitel: Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 5. Das letzte Ostermahl“

Bezeichnet unten rechts mit F.M.S.C.Ss.R, 159 x 232 mm



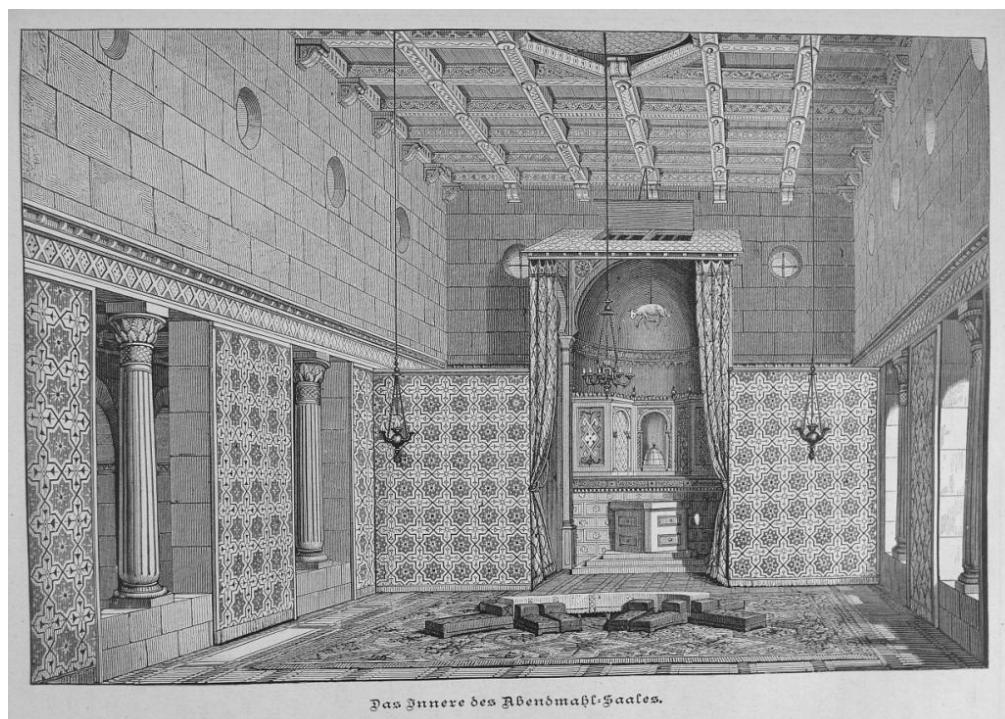
Emmerick bezeichnet das Gebäude, in dem Jesus mit seinen Jüngern das Paschamahl feiert, als „*Cönaculum*“. Sie beschreibt es als ein längliches Viereck, das von einem Laubengang umgeben ist und dessen Zentrum ein doppelgeschossiger Saal bildet.

Schmalzl zeigt das Gebäude in Stadtrandlage als massiven Steinquaderbau, der sich in einem rundbogigen Umgang zum Garten öffnet. Das Erdgeschoss des inneren Raumes ist geöffnet, während der Saal im Obergeschoss nur kleine Rundfenster aufweist. Der gepflegte Garten ist von einer massiven Steinmauer umgeben.

### Das Innere des Abendmahl-Saales

Zum Kapitel: Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 5. Das letzte Ostermahl.“

156 x 232 mm



Entsprechend dem Außenbau beschreibt Emmerick auch das Innere des „*Cönaculums*“ ausführlich. Sie berichtet von einer Kassettendecke, nennt die Anordnung der Fenster und der Hängelampen, erwähnt die apsidenartige Altarnische mit den Vorhängen und dem Dach darüber. Auch das über dem Altar hängende Osterlamm geht auf ihre Visionen zurück.

Schmalzl setzt in seiner Innenraumdarstellung den Text um und verleiht ihr durch den Wechsel von ungegliederter Wand und reich ornamentierten Teppichen einen ruhigen Gesamteinindruck. Die Liegen er in der Raummitte scheinen für den monumentalen Raum zu klein.

**Jesus wird gebunden über die Brücke des Kidron geführt**

Zum Kapitel: Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 11. Die Gefangenennahme des Herrn.“

Bezeichnet unten links Fr. Max Sch CSsR., 164 x 233 mm



Christus wird von den Soldaten nach der Gefangennahme im Garten nach Jerusalem geführt. Der gefesselte Jesus ist die zentrale Figur des Zuges. Vorne schreitet ein Laternenträger, gefolgt von vier Soldaten, die Jesus an Stricken führen. Eine Gruppe Männer begleitet den Zug. Schmalzl inszeniert die sich ruhig in sein Schicksal fügende Christusfigur in bewusstem Kontrast zu den aktiven, gestikulierenden Männern. Die Schergen charakterisiert Schmalzl wieder durch ihre groben und verzerrten Gesichtszüge, die eng anliegende Kleidung und mit nackten Beinen und Armen.

Mond, Sterne sowie lange Schatten zeigen, dass die Gefangennahme nachts stattfand.

### **Jesus vor Kaiphas**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 15. Jesus vor Kaiphas.“

166 x 228 mm



Schmalzl zeigt die Vernehmung Jesu durch Kaiphas klein im Hintergrund seiner Komposition. Das Hauptaugenmerk legt Schmalzl auf die Darstellung des Gerichtsgebäudes, das im Text beschrieben ist. Er stellt einen von einem Säulenarchitrav eingefassten Innenhof dar, an dem sich Staffagefiguren um ein zentrales Feuer sammeln. Vom Atrium führt eine Treppe zum eigentlichen Gerichtsraum, der sich in einer kolossalen Säulenstellung öffnet und den eine flache Kuppel schließt.

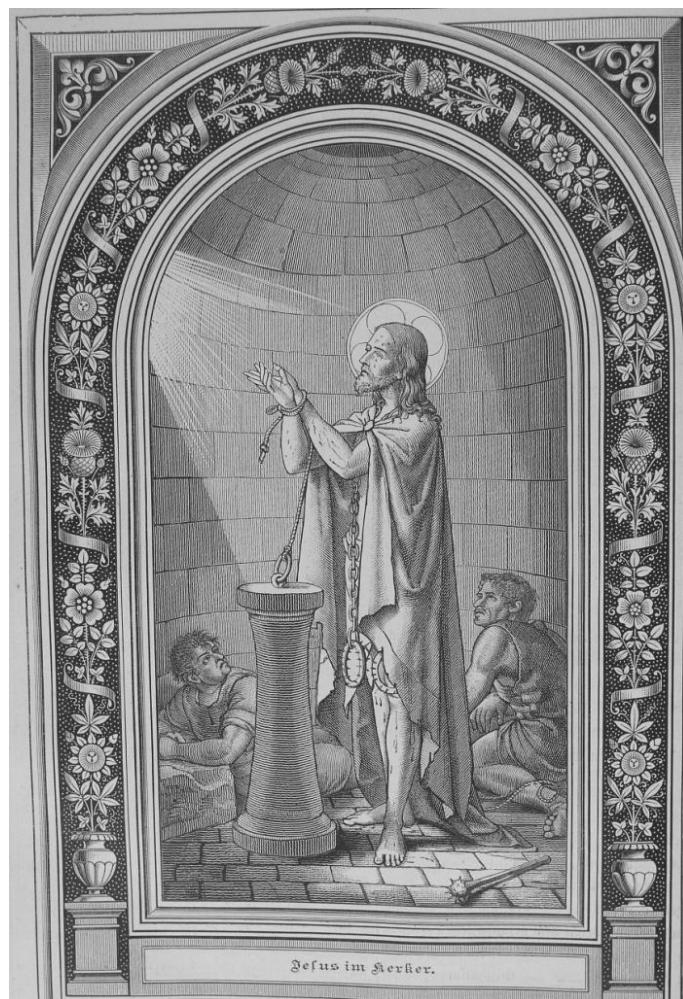
Die im Oval angelegten Gerichtstribünen und die dort sitzenden Angehörigen der Ratsversammlung hat Schmalzl aus dem Text übernommen.

In dieser Szene zieht Schmalzl alle Register in der Darstellung von Säulenordnungen. Glänzende Schäfte, Basen, präzise Kompositkapitelle, Festons und Baluster in der Attika zeigen Schmalzls Lust an der Architekturdarstellung. Architekturzeichnung hatte Schmalzl in seiner Jugend bei Dörner in Regensburg und später an der Kunstgewerbeschule gelernt.

### **Jesus im Kerker**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 19. Jesus im Kerker.“

Bezeichnet unten links mit F.M.Sch.CSsR., 235 x 155 mm



Christus steht in einem engen, runden Kerkerraum und ist mit einem Strick an eine Säule gefesselt. Mit gebundenen Händen führt er eine gebetsähnliche Geste in Richtung eines von links einfallenden Lichtstrahls aus. Die beiden Mitgefangenen sehen verwundert zu Christus auf. Der rundbogige Rahmen ist mit einer Blumengirlande verziert, die aus zwei seitlichen Vasen wächst. Zu erkennen sind Rosenblüten und Distelknospen, die beide als Symbole für die Passion Christi gelten.

### Die Geißelung Jesu

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 30. Die Geißelung Jesu.“

Bezeichnet rechts mit F.M.S, 113 x 162 mm



In der Mitte der Darstellung ist Jesus an eine Säule gefesselt und wird von zwei Männern ausgepeitscht. Die übrigen Anwesenden nehmen davon keine Notiz.

In der Körperhaltung Jesu wird die Unsicherheit Schmalzls bei Aktdarstellungen offensichtlich. Der Körper wirkt merkwürdig unstrukturiert, die Muskelpartien sind nur vage angedeutet. Die Folterknechte beschreibt Emmerick abwertend als klein und mit krausem Haupthaar. Dieses Aussehen versucht Schmalzl in den lockigen Haaren und den breiten Nasen und den wulstigen Lippen umzusetzen.

**Ecce Homo**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 35. Ecce Homo“

Bezeichnet unten links Fr. Max Schmalzl C.Ss.R, 237 x 162 mm



Jesus wird auf der Terrasse des Gerichtsgebäudes zur Schau gestellt und mit Dornenkrone, Purpurmantel und Binsenzepter dem schreienden, wild gestikulierenden Mob vorgeführt. Den Unterbau der Terrasse zieren drei Mauernischen, eine große in der Mitte und zwei kleinere seitlich. In der Linken steht Justitia, nicht blind wie üblich, die Mittlere ist leer, die Statue in der rechten Nische ist für den Bildgehalt unerheblich und wird von einer Palme überschnitten. Kompositorischer Gegenpol zu dem still stehenden Jesus sind die aufgebrachten, sich extrem gebärdenden Männer.

**Jesus trägt sein Kreuz nach Golgatha**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 37. Jesus trägt sein Kreuz nach Golgatha.“

Bezeichnet unten rechts F.M.Sch., 115 x 163 mm



Als Beginn seines Kreuzweges wirft sich Jesus, möglicherweise in Vorausahnung seiner drei Stürze, über seine Kreuzbalken. Das zusammengelegte Kreuz aus verschnürten Einzelbalken beschreibt Emmerick.

**Jesus, mit dem Kreuze beladen, begegnet seiner betrübten Mutter**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 39. Der kreuztragende Jesus und seine mit Ihm leidende heiligste Mutter. Zweiter Fall unter dem Kreuze.“

Bezeichnet unten rechts F. Max Schmalzl, 167 x 231 mm



Die Begegnung von Jesus und seiner Mutter auf dem Weg nach Golgatha geht auf die Visionsberichte der Katharina Emmerick zurück und erhielt im Verlauf des 19. Jahrhunderts ihren festen Platz in der Abfolge gemalter Kreuzwegstationen.

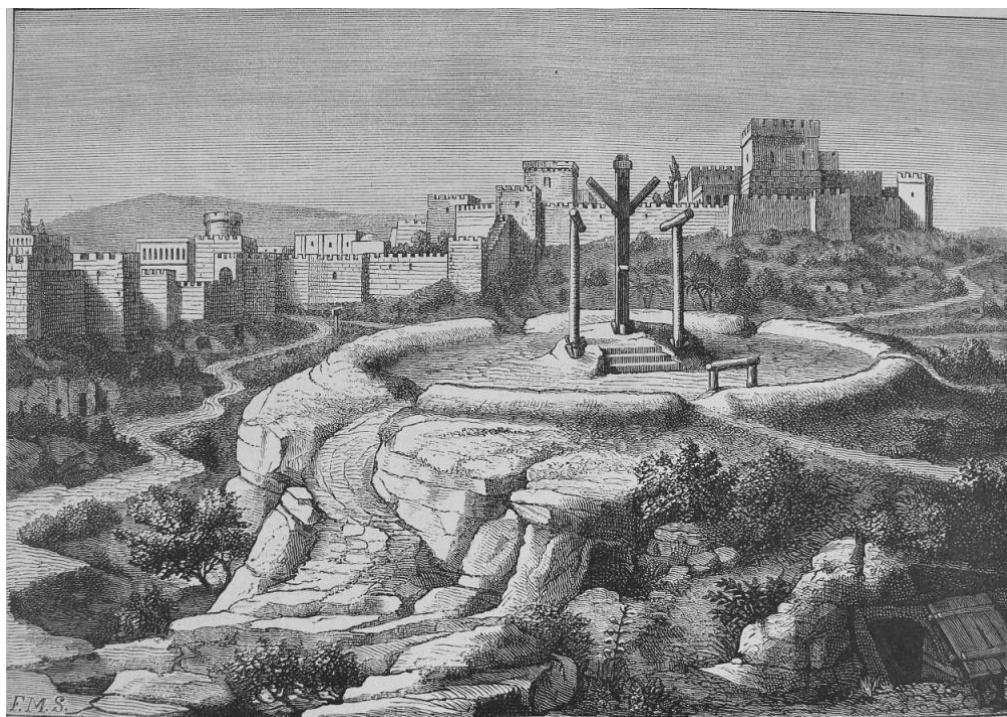
Schmalzl inszeniert die Begegnung in dramatischer Weise im Bildvordergrund. Christus ist auf alle Viere gesunken, seine Mutter kniet vor ihm und nimmt ihn bei den Schultern. Von rechts treiben die Henkersknechte Jesus durch Schläge zum Weitergehen an. Links befinden sich die trauernden Anhänger Jesu, darunter Johannes.

Die im Dreieck komponierte Gruppe von Mutter und Sohn bildet einen Ruhepol im aufgewühlten Bildgeschehen. Ähnlich, aber mit reduzierter Personenzahl, erscheint die Szene in den Kreuzwegen (III 6 d, III 7 d)

### **Ansicht von Golgatha**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 43. Jesus auf Golgatha.“

Bezeichnet unten links F.M.S, 115 x 170 mm

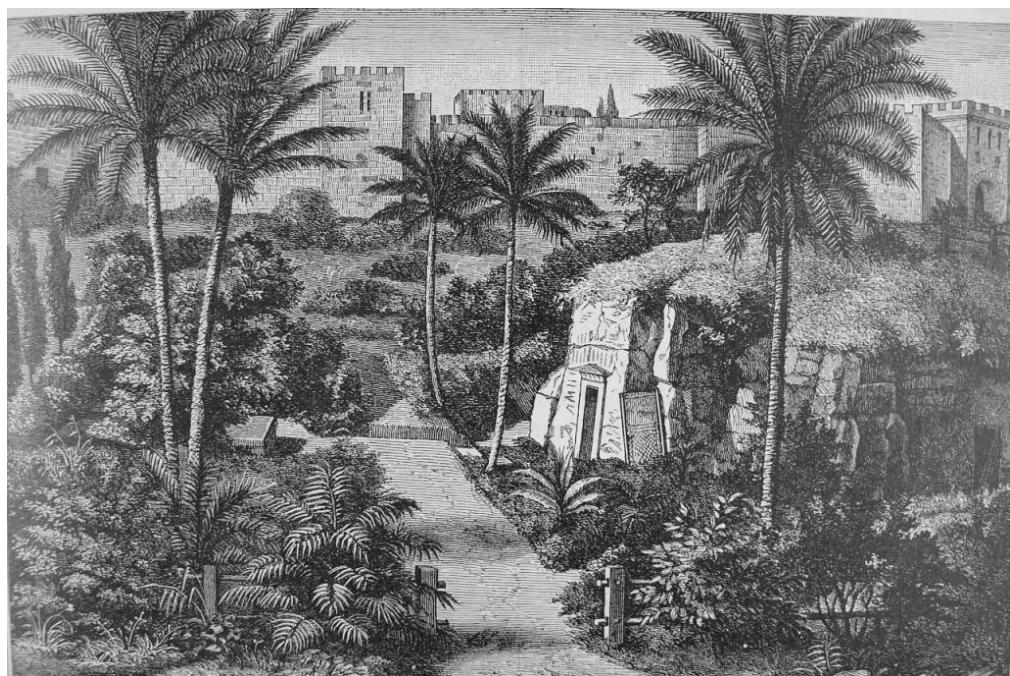


Schmalz zeigt nach den Angaben der Emmerick die auf einem Berg vor der Stadt errichtete Hinrichtungsstätte wieder. Sie liegt auf einem kreisrunden Felsplateau, das mit einem Wall umgeben ist. Von der mauerbewährten Stadt im Hintergrund schlängelt sich ein Weg zur Schädelstätte.

### **Garten und Grab des Joseph von Arimathäa**

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 59. Garten und Grab Josephs von Arimathäa.“

Bezeichnet unten links mit F.M.S.CSsR, 115 x 169 mm

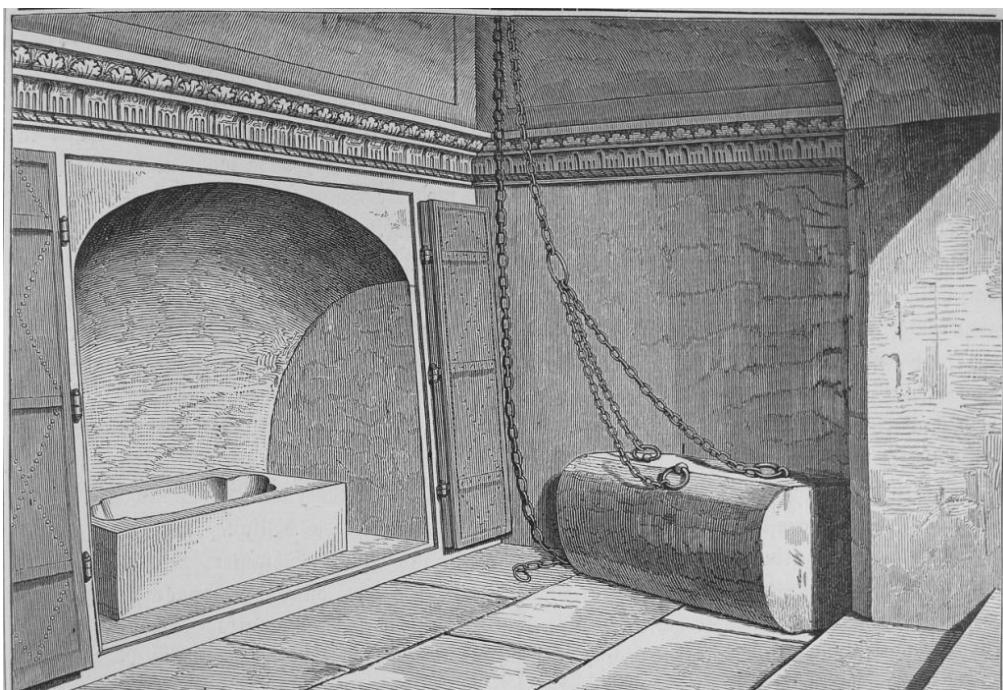


Schmalzl stellt das Grab, das Joseph von Arimathäa für den Leichnam Jesus zur Verfügung gestellt hat, in einem üppig bewachsenen Garten vor den Toren der Stadt dar. Auch hier wird deutlich, dass Schmalzl sich an die historisch-realistische Bibelmalerei anlehnt. Da dem Bruder aus Gars die persönliche Kenntnis des Heiligen Landes fehlte, haben seine Bildkompositionen immer auch phantastische Elemente.

### Die Grabkammer

Zum Kapitel: „Das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi. 62. Die Grablegung.“

Bezeichnet unten links F.M.S., 115 x 168 mm



Dem Text entsprechend ist eine Grabkammer zu sehen, die links eine Nische mit dem Stein-sarkophag besitzt. Der schwere Deckel wurde mit Hilfe von Ketten abgenommen und lehnt an der Seitenwand der Kammer.

**Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des heiligen Geistes**

Zum Kapitel: „Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des heiligen Geistes. 1. Vorabend vor der heiligen Auferstehung.“

235 x 169 mm

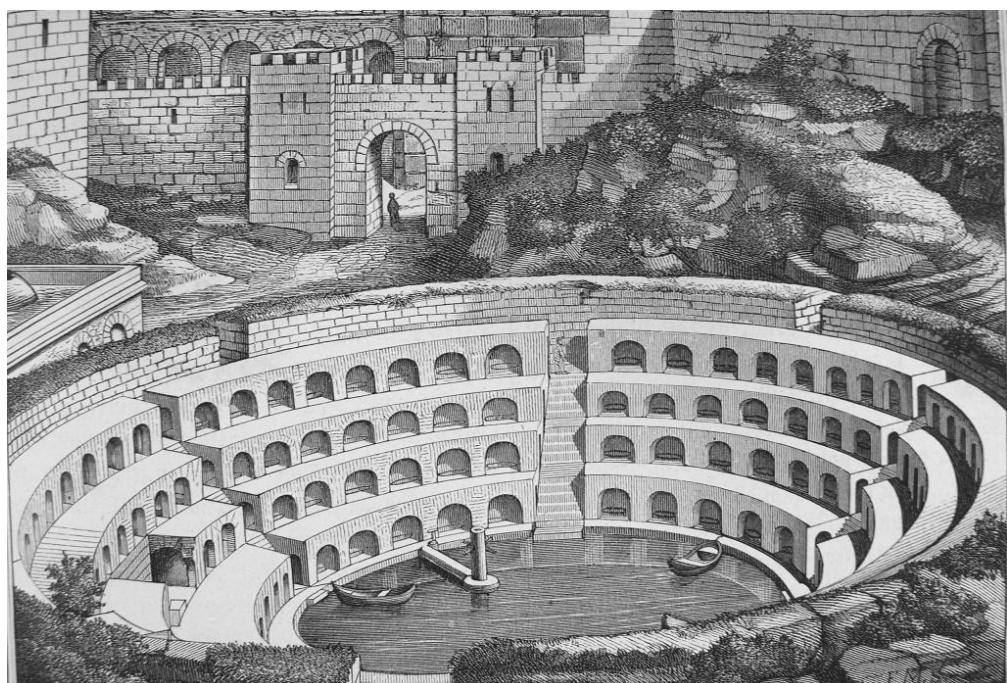


In der oberen Bildhälfte ist die Begegnung des Auferstandenen mit seiner Mutter in einer nächtlichen Felslandschaft vor den Toren Jerusalems gezeigt. Die Illustration zur Initiale „A“ berichtet von der wunderbaren Flucht des Joseph von Arimathäa aus dem Kerker, die Emmerick beschreibt.

### Die Kirche am Teiche Bethesda

Zum Kapitel: „Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des heiligen Geistes. 17. Die Kirche am Teiche Bethesda.“

Bezeichnet unten links F.M.S., 115 x 16,7 mm



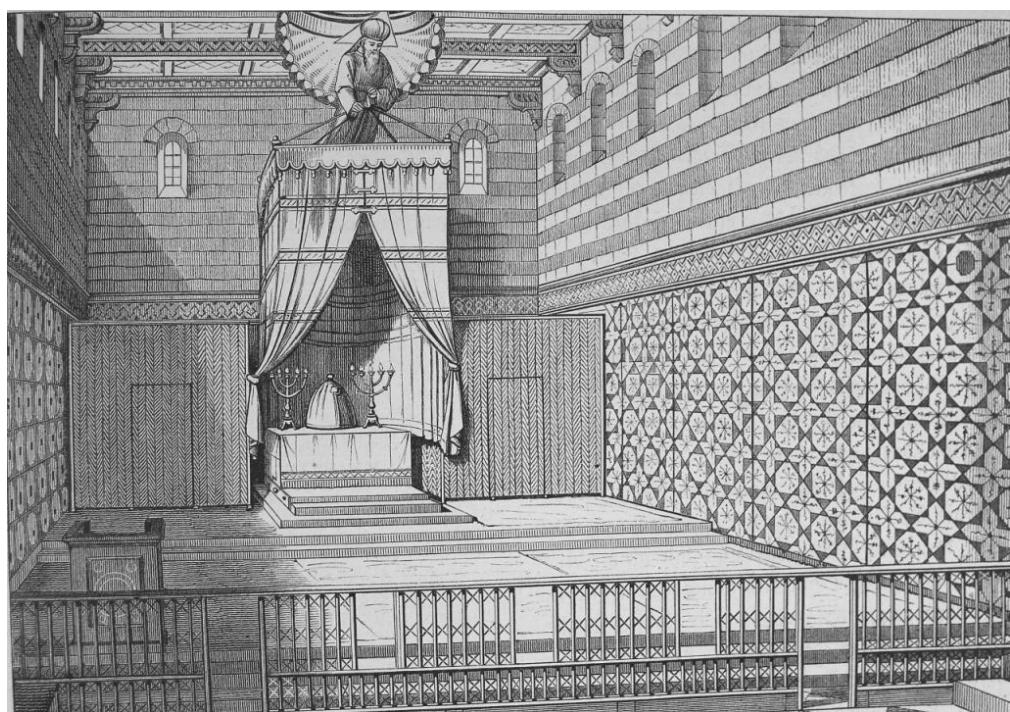
Emmerick beschreibt einen Teich, dessen Einfassung einem Amphitheater gleicht. An seinen Heil bringenden Wassern richteten die Anhänger Jesu laut Text in einer alten Synagoge die erste Kirche ein.

Schmalz zeigt den Teich mit kreisrund und treppenartig angelegten Bogenterrassen. Der Flachdachbau am linken Bildrand ist vermutlich die erste Kirche.

### **Inneres der Kirche am Teiche von Bethesda**

Zum Kapitel: „Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des heiligen Geistes. 17. Die Kirche am Teiche Bethesda.“

117 x 162 mm

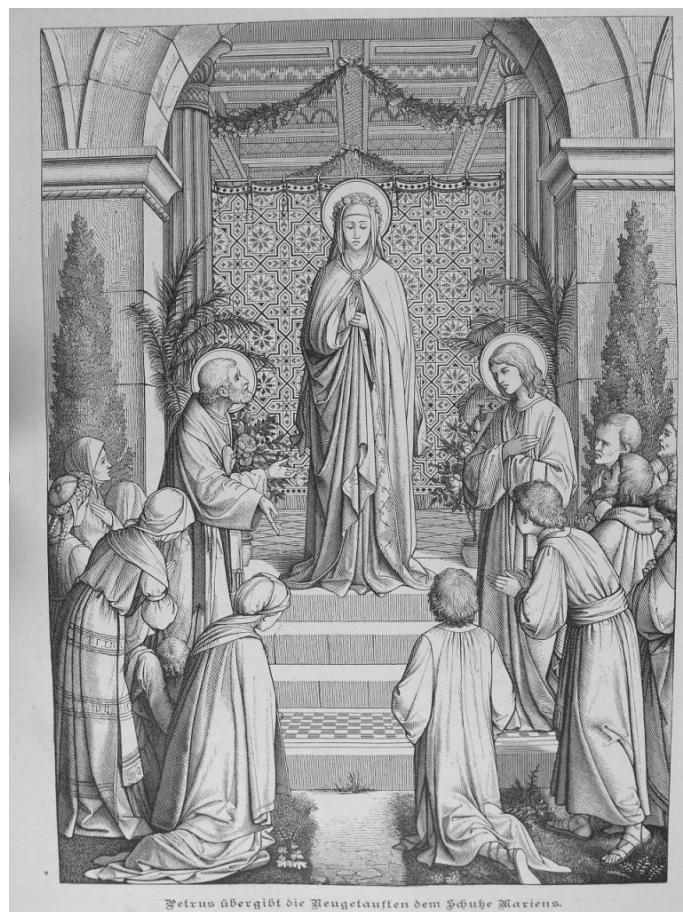


Das einfache Kircheninnere wird bei Emmerick beschrieben. Auch die Gestaltung der Altarstelle mit dem Baldachin und der schwebenden Figur des Hohepriesters mit dem Dreieck hinter dem Kopf, geht auf den Text zurück. Normalerweise ist das Dreieck in der christlichen Ikonografie das Symbol für die göttliche Dreifaltigkeit. Schmalzl stellt ihn als eine Art Galionsfigur dar. Den bis auf Altar, Lesepult und Trengitter leeren Raum gestaltet Schmalzl durch die Verwendung von unterschiedlich Oberflächen und Dekoren.

**Petrus übergibt die Neugetauften dem Schutze Mariens**

Zum Kapitel: „Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des heiligen Geistes. 18. Petrus feiert die erste heilige Messe im Abendmahlssaale.“

234 x 196 mm



Emmerick überliefert, dass Petrus die neu getauften Christen dem Schutz der Gottesmutter Maria anheimgestellt hat. Maria tritt aus einer prächtigen Architektur heraus und empfängt die neuen Christen. Diese gruppieren sich in Halbkreis vor Maria und werden von Petrus und Johannes der Gottesmutter empfohlen. Die Komposition ist symmetrisch organisiert, die Befreiung liegt klar auf der Mariendarstellung.

### Der Kreuzweg Mariä bei Ephesus

Zum Kapitel: Leben Mariä nach Christi Himmelfahrt. 1. Die allerseligste Jungfrau zieht mit Johannes in die Nähe von Ephesus.“

Bezeichnet unten links F.M.Sch., 162 x 234 mm

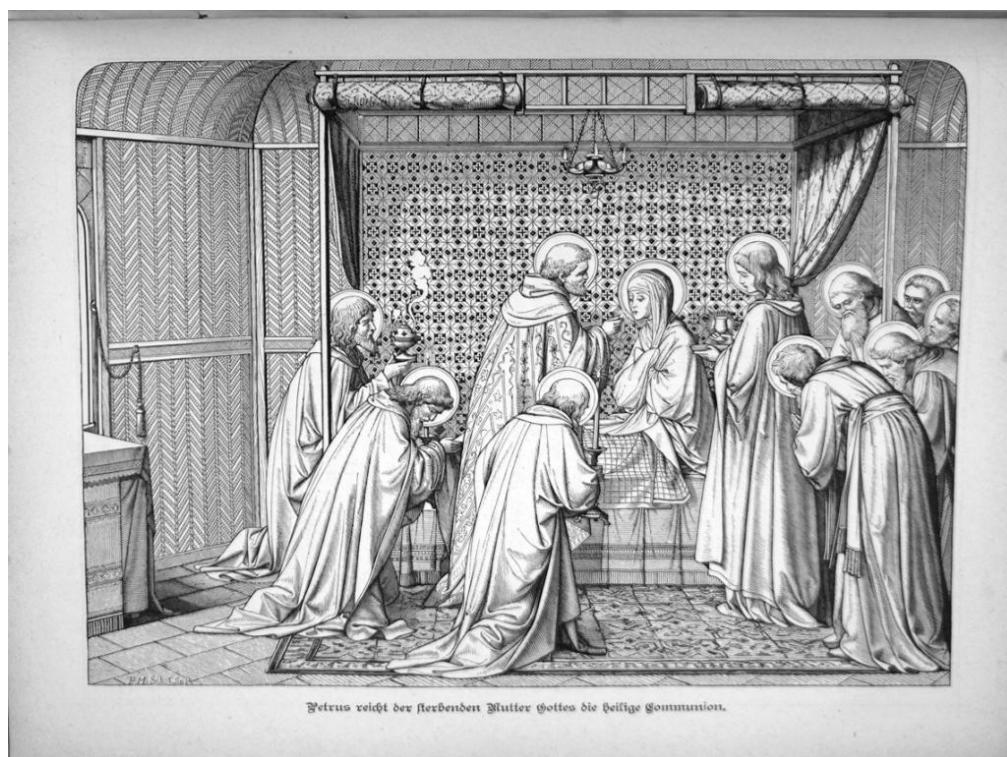


Emmerick berichtet, Maria habe sich nach dem Tod ihres Sohnes einen Kreuzweg in der Nähe ihres Hauses eingerichtet. Sie habe jede der einzelnen Leidensstationen in Symbolen auf Steinen nachgestellt. In der vorderen rechten Bildecke steht Maria und eine Dienerin errichtet gerade ein Kreuz in Miniaturformat auf einem Stein. Im Mittelgrund ist die einfache Hütte Mariens zu sehen. Die Landschaft erstreckt sich über eine bewaldete, von Wegen erschlossene Senke bis zur Stadt Ephesus im Hintergrund.

**Petrus reicht der sterbenden Mutter Gottes die heilige Communion**

Zum Kapitel: Leben Mariä nach Christi Himmelfahrt. 4. Lebensende, Grablegung und Himmelfahrt der heiligsten Gottesmutter.“

Bezeichnet unten links F.M.Sch.CSsR, 168 x 232 mm



Im Schlafgemach Mariens haben sich die Apostel um das Bett der Sterbenden versammelt. Maria richtet ihren Oberkörper auf und empfängt die Kommunion vom Apostel Paulus. Johannes assistiert ihm, die übrigen Apostel knien bzw. verbeugen sich. Diese von Emmerick beschriebene Szene geht dem Tod Mariens voraus, den Schmalzl nicht illustriert. Mit diesem Bild schließt der Illustrationszyklus.

## I B: Illustrationen zu den liturgischen Büchern für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg

Vorbemerkung:

Die Illustrationen druckte Pustet sowohl in den Messbüchern, als auch in den Brevieren. Bisweilen wird eine Illustration für verschiedene Themen verwendet, manchmal existieren zwei unterschiedliche Illustrationen für ein Messformular (I B 23, I B 42)

Die Illustrationen wurden durch mechanische Vergrößerung bzw. Verkleinerung den verschiedenen Formaten der Bücher angepasst. Daher wird auf die Angabe der Größe bei den einzelnen Werken verzichtet. Für die unterschiedlichen Buchformate gelten folgende Maße:

Buchgröße 2° Folio 355 x 270 mm

Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 110 x 173 mm;

Größe der rechteckigen Illustrationen: 84 x 173 mm.

Buchgröße 4° Quart 310 x 225 mm

Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 102 x 155 mm;

Größe der rechteckigen Illustrationen: 78 x 166 mm.

Buchgröße 8° Oktav 230 x 165,

Größe der Biblia Pauperum Illustrationen: 175 x 94 mm; (in diesem Kleinformat nur Biblia Pauperum Illustrationen, diese hier im Hochformat)

Es handelt sich durchwegs um Holzstiche, die ein unbekannter Stecher, möglicherweise die Fa. Heinrich Knöfler, Wien gestochen hat. Schmalzl schreibt in seiner Biografie, er habe die Emmerick-Illustrationen direkt auf Holz gezeichnet.<sup>271</sup> Es kann sein, dass er auch die Messbuchillustrationen direkt auf dem hölzernen Druckstock entworfen hat.

Der Katalog geht nicht nach der Stellung der Illustrationen innerhalb des Kirchenjahres vor, sondern chronologisch. Zunächst werden alle datierten Illustrationen in ihrer Reihenfolge erfasst. Danach folgen alle undatierten Werke. Da der Katalog nicht der Anordnung der Illustrationen im Kirchenjahr folgt, wird angegeben, welches Messformular die Illustrationen begleiten.

Bei der Entschlüsselung der Biblia-Pauperum-Illustrationen werden folgende Abkürzungen verwendet:

ATyp = Antityp, Tl = linker Typ, Tr = rechter Typ, S = symbolische Darstellungen in den vier Ecken.

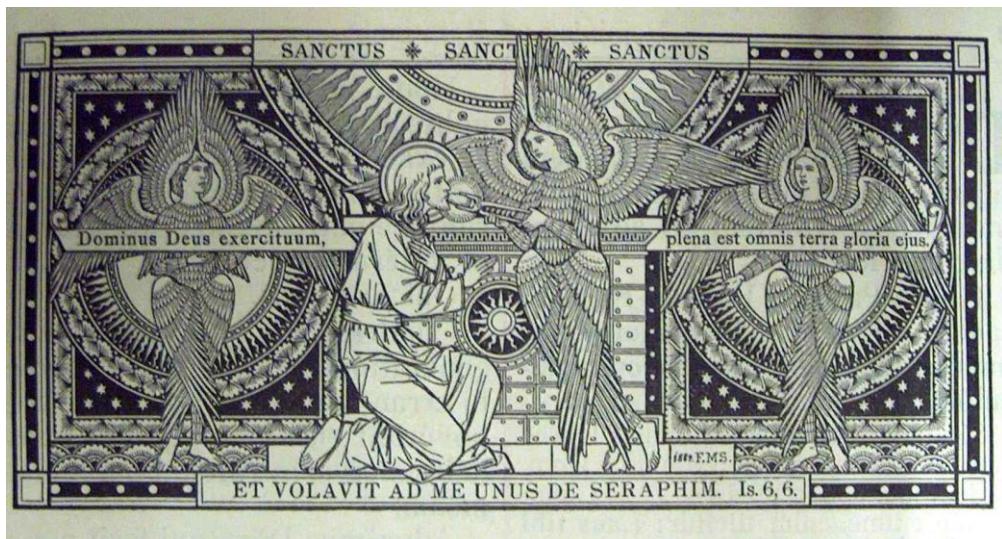
---

<sup>271</sup> Biografie IV, S. 17.

### Berufung des Propheten Jesaja

Bezeichnet im Sockel des Altares F.M.S., 1884

Zum Beginn des Psalters

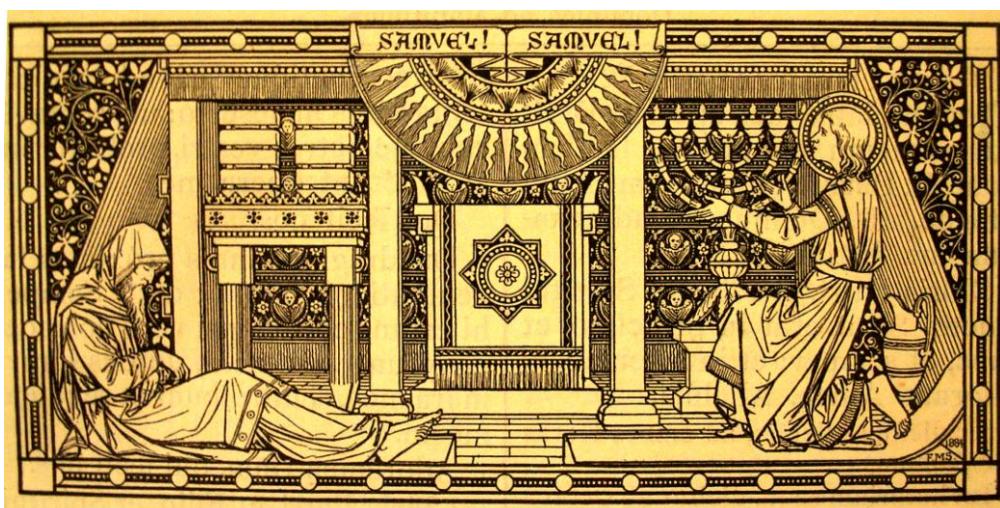


Die Vision des Jesaja mit der Schau des im Tempel thronenden, von Serafim umgebenen Herrn und der anschließende Berufung Jesajas zum Propheten (Is 6,1-10) bildet die Textgrundlage, aus der Schmalzl die Berufung des Propheten in den Mittelpunkt der Komposition stellt. Ein Seraf berührt mit einer glühenden Kohle, die er mit Hilfe einer Zange vom Altar genommen hat, den Mund des knienden Jesaja, tilgt damit dessen Sünden und macht ihn bereit für den Sendungsauftrag des Herrn. Die für das Verständnis unabdingbare, vorausgegangene Vision des thronenden Herrn bleibt durch den Text präsent. Die Rahmeninschrift oben „Sanctus, sanctus, sanctus“ und das Spruchband der assistierenden Serafim „Dominus Deus exercituum, plena est omnis terra gloria ejus.“, ergeben zusammen einen Lobpreis auf den Herrn: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere./ Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.“ (Is 6,3). Die Handlung erklärt die untere Rahmeninschrift: „et volavit ad me unus de Serafim. Is. 6,6“, „Da flog einer der Serafim zu mir; [er trug in seiner Hand eine glühende Kohle, die er mit einer Zange vom Altar genommen hatte.]“ (Js 6,6). Die Anwesenheit Gottes während der Zeremonie symbolisiert eine über dem Altar schwebende, angeschnittene Aureole.

### Offenbarung des Propheten Samuel

Bezeichnet rechts mit F.M.S., 1884

Zum Beginn des Psalters



Dargestellt ist die erste Offenbarung des Samuel, dem Sohn Elkanas und Hannas. Erst nach einem intensiven Gebet wird Hanna schwanger, weiht ihren Sohn dem Herrn und dankt diesem in einem Lobpreis (1 Sam 1; 1 Sam 2, 1-11). In der alttestamentarischen Überlieferung werden Samuel eine Vielzahl von Aufgaben zugeschrieben. Bereits als sehr junger Knabe war er zum Priester am Heiligtum von Silo vorgesehen, er war Heerführer, Politiker, Richter und Prophet. Dargestellt ist der Moment, in dem sich der Herr zum ersten Mal in einer Offenbarung an Samuel wendet (1 Sam 3, 1-21). Vor dem zeltartig gestalteten Heiligtum schläft in der linken Ecke der greise Eli, rechts kniet in erwartender Haltung der Knabe Samuel. Im Medium der Audition wendet sich der Herr zunächst dreimal an Samuel, bis dieser die Stimme richtig deutet und aufnahmefertig ist. Genau dieser Moment ist dargestellt. Die Stimme, in der sich Gott offenbart, ist als Spruchband in einer Aureole über dem Altar bildhaft umgesetzt.

Der Bericht über die Kindheits- bzw. Jugendgeschichte Samuels ist im Alten Testament singular und wird daher als Präfiguration gedeutet. Seine Geburt wird mit der wunderbaren Empfängnis und der Geburt Johannes des Täufers bzw. mit der Jesu verknüpft. Die Übergabe Samuels an Eli und seine Weihe an den Herrn wird im Heilsspiegel und in der Biblia pauperum als Vorläufer der Darbringung Christi gedeutet.<sup>272</sup>

Hier wird die erste Offenbarung des Samuels an den Beginn des Psalters gestellt. Dieser fasst alle für die Liturgie relevanten und daher aus ihrem biblischen Zusammenhang gelösten Psalmen zusammen. Die darin geschilderten Sachverhalte werden in der christologisch-typologischen Lehre in besonderer Weise als endzeitliche und messianische Zukunftsweissagungen verstanden. Die Darstellung der Berufung Samuels anstelle einer König Davids erklärt sich vermutlich daraus, dass der Aufstieg Davids mit dessen Salbung durch Samuel (I Sam 16,1-13) beginnt.

<sup>272</sup> Vgl. Laske, Katja, Artikel „Samuel“, in: LCI 4, Sp. 38f.

**Erzengel Raphael**

Bezeichnet unten mittig F.M.S., 1884

Zum Fest des Erzengel Raphael am 24. Oktober

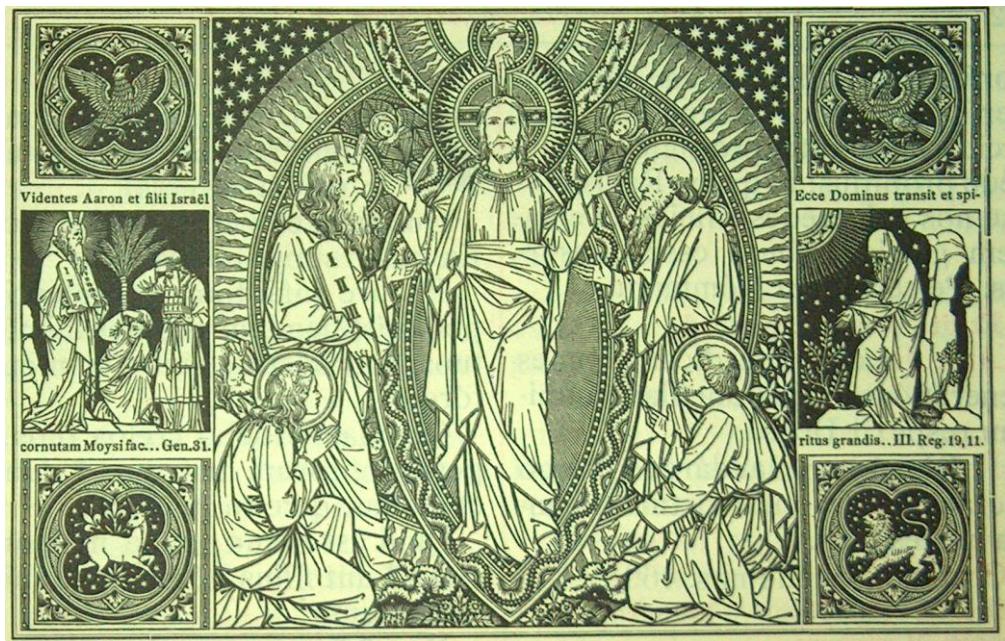


Eine Episode aus der Tobias-Geschichte, in der Raphael seinen wichtigsten Auftritt hat, wurde zur Illustration des Messformulars für das Fest des Erzengels Rafael benutzt. Durch die Hilfe Raphaels war es Tobias gelungen, seinen Vater von Blindheit zu heilen und seine junge Frau Sara von einem Dämon befreien. Schmalzl wählte die Schlüsselszene der Tobias-Geschichte, in der sich der Begleiter und Beschützer Raphael als Engel zu erkennen gibt und die Familie zum beständigen Lobpreis Gottes ermahnt. Im Spruchband sind verkürzt die Worte Raphaels „*Ego sum Raphael angelus unus ex septem qui adstamus ante dominum.*“, „ich bin Raphael, einer von den sieben heiligen Engeln, die das Gebet der Heiligen emportragen und mit ihm vor die Majestät des heiligen Gottes treten.“ (Tob 12,15) wiedergegeben. Vater und Sohn sinken furchtsam vor Raphael nieder, während sich seitlich Hanna, die Mutter des Tobias und dessen Frau Sara nähern. Die im ausgehenden 19. Jahrhundert beliebten Schutzengelbilder basieren auf der Tobias-Geschichte. Von diesen gemütlichen, teils süßlichen Darstellungen, in der ein Engel Kinder vor allen Fährnissen des Lebens bewahrt, unterscheidet sich die streng komponierte Darstellung deutlich.

### Transfiguration

Bezeichnet links mittig mit F.M.S., 1884

Zum Fest der Verklärung Christi am 6. August



ATyp: Verklärung Christi im Beisein von Moses, Elias und den Aposteln Petrus, Johannes und Jakobus

- Tl: Moses mit glänzendem Antlitz: „*Videntes Aaron et filii Israel cornutam Moysi fac ... Gen.31*“; „Als Aaron und alle Israeliten Mose sahen, strahlte die Haut seines Gesichtes Licht aus, und sie fürchteten sich, in seine Nähe zu kommen.“ (Ex 34,31)
- Tr: Elias am Berg Horeb: „*Ecce Dominus transit et spiritus grandis ..III: Reg.19,11*“; „Der Herr antwortete: Komm heraus und stell dich auf den Berg vor den Herrn! Da zog der Herr vorüber: Ein starker, heftiger Sturm, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, ging dem Herrn voraus. Doch der Herr war nicht im Sturm. Nach dem Sturm kam ein Erdbeben. Doch der Herr war nicht im Erdbeben.“ (1 Kön 19,11)
- S: Adler: hier Sinnbild für Auferstehung; Pelikan: hier Sinnbild für Auferstehung, Einhorn: hier Sinnbild die Weltmacht, die Weltherrschaft Christi, Löwe: hier Sinnbild für Auferstehung

Die Verklärung Christi wird von den Evangelisten Matthäus (Mt 17, 1-9), Markus (9, 2-13), und Lukas (Lk 9, 28-36) berichtet. Jesus besteigt mit seinen Jüngern einen Berg, wo er eine Verwandlung erlebt, die sein verborgenes göttliches Wesen sichtbar und hörbar macht. Sowohl Matthäus, als auch Markus überliefern den Befehl Jesu, erst nach seiner Auferstehung über dieses Ereignis zu berichten. Auch aus der Formulierung bei Lukas geht hervor, dass die Apostel über die Verklärung geschwiegen haben. Erst in der rückblickenden Betrachtung der Entrückung erschließt sich ihr Sinn.

Christus schwebt in einer Mandorla über einem angedeuteten Rasenstück. Aus einer angeschnittenen Aureole zeigt die Hand Gottes auf Christus. Sie ersetzt die Stimme aus den Wolken, die Christus als den „geliebten Sohn“ an dem der Herr Gefallen gefunden hat bezeichnet und die Begleiter anweist auf ihn zu hören. Moses und Elias stehen links und rechts daneben. Die Apostel Johannes und Jakobus sind in der linken Ecke auf die Knie gesunken, gegenüber kniet Petrus.

Als Typen sind die beiden Propheten Moses und Elias kurz nach bzw. während ihrer Gottesbegegnung gewählt. Die typologische Zusammenstellung von Moses, der nach der Übergabe der Gesetzestafeln mit glänzendem Gesicht vom Sinai herabstieg, ist im Zusammenhang mit der Verklärung Christi üblich. Seltener wird die Gottesschau des Elias als Vergleich herangezogen.<sup>273</sup>

Jede einzelne der vier Tierdarstellungen hat in der christlichen Ikonografie mehrere Bedeutungen. In ihrer Zusammenstellung und in Verbindung mit der Verklärung Christi stehen sie hier zweifelsfrei als Symbole für die auf die Verklärung folgende Passion und die anschließenden Auferstehung Christi. Die Bedeutung des Einhorns als Verweis auf die Weltmacht Christi ergibt sich hier aus dem Zusammenhang mit der visionären Vorausschau der Herrlichkeit Gottes.

---

<sup>273</sup> Vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth, Hoffscholte, Lidwina, Artikel „Elias“, in: LCI 1, Sp. 607-613.

### Grablegung Christi

Bezeichnet rechts mit F.M.S. und datiert 1885

Zum Karsamstag



### ATyp: Grablegung Christi

- Tl: Josef von Ägypten wird in den Brunnen geworfen: „*Miserunt eum in cisternam veterem. Gen 37,24.*“ ; „Als Josef bei seinen Brüdern angekommen war, zogen sie ihm sein Gewand aus, den Ärmelrock, den er anhatte, packten ihn und warfen ihn in die Zisterne. Die Zisterne war leer; es war kein Wasser darin.“ (Gen 37,24)
- Tr: Jona wird ins Meer geworfen: „*Praeparavit Dns piscem grandem, ut .. Jon. 2,1*“ ; „Der Herr aber schickte einen großen Fisch, der Jona verschlang. Jona war drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches ...“ (Jon 2,1)
- S: Engel mit Gegenständen der Passion Christi: „INRI-Tafel“, Schweißtuch, Salbgefäß, Grabtuch

Josef von Arimathäa erbat nach der Kreuzigung den Leichnam Christi um ihn in einer Felsöhle zu bestatten (Mt 27,57-61; Mk 15,42-47; Lk 23,50-56, Joh 19,38-42). Gerade kommt der auf einer Bahre liegende Leichnam, der von Maria, Johannes und anderen Anhängern begleitet wird, am Höhleneingang an. Die Pflanzen im Vordergrund und die üppigen vegetabilen Ranken deuten an, dass sich das Grab in einem Garten befindet.

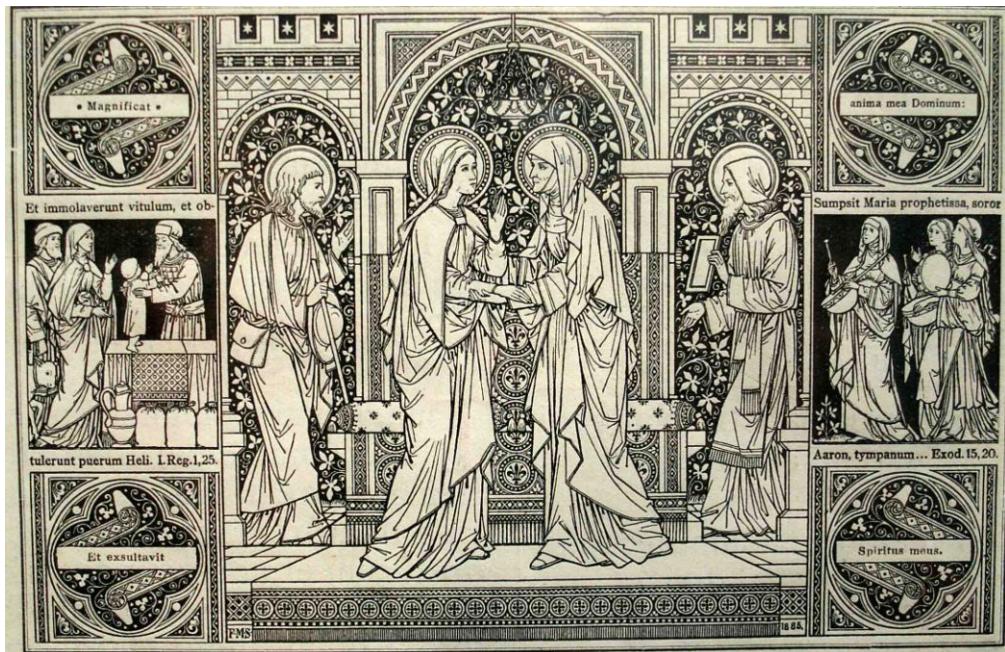
Die Typologien mit dem Zisternenwurf des ägyptischen Josefs und Meerwurf des Jona sind bekannte Vorausdeutungen der dreitägigen Grabesruhe Christi.<sup>274</sup> In den Ecken präsentieren vier Engel die „INRI-Tafel“ und das Schweißtuch als Zeugnisse der Passion Christi und Salbgefäß und Leichentücher als Utensilien für die Grablegung.

<sup>274</sup> Diese Zusammenstellung findet sich z. B. am Klosterneuburger Altar (1181) und in der Biblia Pauperum. Vgl. Schweicher, Curt, Artikel „Grablegung“, in: LCI 2, Sp. 192-196, hier Sp. 195.

### Heimsuchung Mariens

Bezeichnet am unteren Rand des Mittelbildes F.M.S., 1885

Zum Fest Mariä Heimsuchung



ATyp: Begegnung von Maria und Elisabeth im Beisein von Josef und Zacharias

- Tl: Samuel wird Heli übergeben: „*Et immolaverunt vitulum, et obtulerunt puerum Heli. I.Reg.1,25*“; „Als sie den Stier geschlachtet hatten, brachten sie den Knaben zu Eli, ...“ (1 Sam 1, 25)
- Tr: Prophetin Mirjam mit Pauke: „*Sumpsit Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum ... Exod. 15,20*“; „Die Prophetin Mirjam, die Schwester Aarons, nahm die Pauke in die Hand und alle Frauen zogen mit Paukenschlag und Tanz hinter ihr her.“ (Ex 15,20)
- S: Spruchbänder „*Magnificat*“ „*Anima mea dominum*“ „*et exsultavit*“ „*spiritus meus*“; „Meine Seele preist die Größe des Herrn, / und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter“ (Lk 1, 46-47)

Die Begegnung der schwangeren Maria mit ihrer ebenfalls schwangeren älteren Verwandten Elisabeth, verbindet die beiden Ankündigungserzählungen über Jesus und Johannes (Lk 1, 39-56; PsJac 12, 2-3). Das Treffen findet in einer prächtig gestalteten Halle statt. Joachim trägt bereits das Täfelchen bei sich, auf das er nach der Geburt seines Sohnes dessen Namen notieren wird. Da dieses Ereignis erst in der Zukunft stattfinden wird, ist der Gegenstand hier attributiv zu verstehen.

Die neutestamentliche Szene schildert Schmalzl auf gängige Weise. An die Begrüßung schließt sich im Lukastext in dialogischer direkter Rede der jeweilige Lobpreis der beiden Frauen an, der die bisherigen Ereignisse prophetisch deutet.

Hier setzt Schmalzl mit der Zusammenstellung seiner Illustration ein. Er wählt die Übergabe Samuels an Eli, die normalerweise als Vorläufer für die Darbringung Jesu verstanden wird. Nach der Übergabe stimmt Samuels Mutter Hanna einen Lobpreis an (1 Sam 1, 2) (I B 2).

Der Triumphantanz der Prophetin Mirjam nach der Zerschlagung der Streitmacht des Pharaos wird selten dargestellt und wird nicht in Beziehung zur Heimsuchung Mariens gesetzt. Gängig wäre es, den Besuch Marias bei Elisabeth auf den Besuch des Leviten bei seinem Schwiegervater, die Begegnung von Moses und Aaron oder die beiden Kerubim an der Bundeslade zu beziehen.<sup>275</sup>

Der Charakter eines Lobpreises ist grundsätzlich auf Gott hin ausgerichtet und weist weit über Episodisches hinaus. Der Triumphantanz der Prophetin Mirjam ist einer der ältesten alttestamentarischen Belege für ein dem machtvoll wirkenden Gott dargebrachtes Lob. Erst in der Zusammenstellung von Typen und Spruchbändern wird die theologische Absicht Schmalzls erkennbar. Er zielt nicht auf das historische Ereignis des Besuches, sondern vielmehr auf die literarische Gattung des Lobpreises ab.

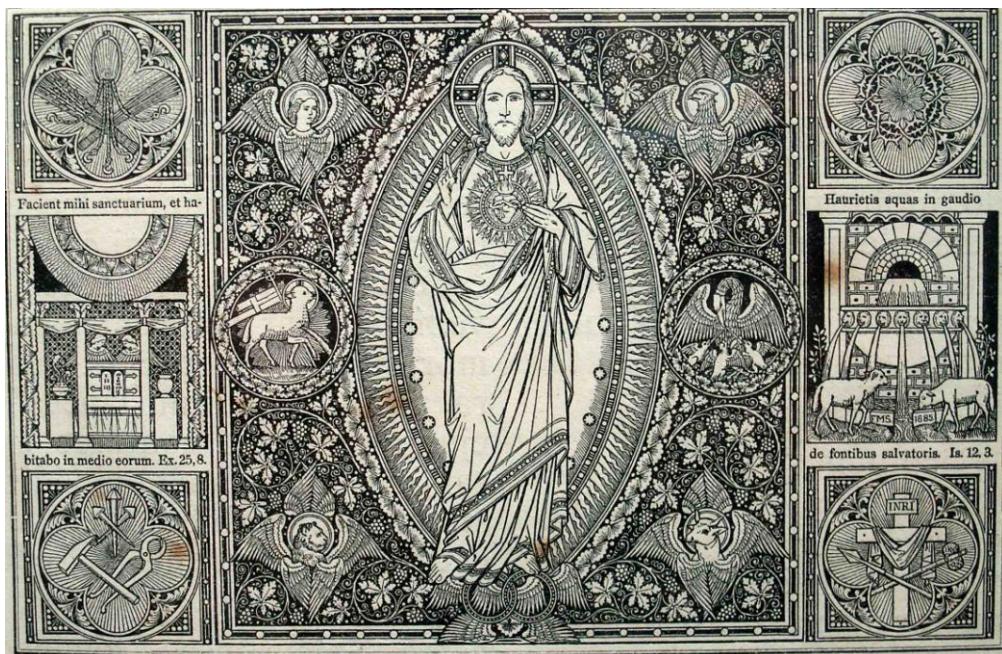
---

<sup>275</sup> Vgl. Lechner, Martin, Artikel „Heimsuchung Mariens“, in: LCI 2, Sp. 229-235.

**Herz-Jesu**

Bezeichnet im rechten Antityp an der Einfassung des Wasserbeckens F.M.S., 1885

Zum Fest des allerheiligsten Herzens Jesu am dritten Freitag nach Pfingsten



ATyp: Christus mit seinem in Flammen stehenden Herzen, vier Wesen, Lamm und Pelikan

- Tl: Gottes Befehl an Moses, ihm ein Heiligtum zu bauen: „*Facient mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum. Ex 25,8.*“; „Macht mir ein Heiligtum! Dann werde ich in ihrer Mitte wohnen“ (Ex 25,8)
- Tr: Lämmer am Wasser des Lebens: „*Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris. Is 12,3*“; „Ihr werdet Wasser schöpfen voll Freude/ aus den Quellen des Heils“ (Jes 12,3)
- S: Leidenswerkzeuge Christi

Das Fest des allerheiligsten Herzens Jesu wird seit 1856 am dritten Freitag nach Pfingsten begangen. Die Herz-Jesu-Verehrung, eine Sonderform der Christusfrömmigkeit, entwickelte sich unter dem Einfluss deutscher Mystiker im Hoch- und Spätmittelalter. Prägend waren die Visionen der französischen Salesianerin Margarete Maria Alacoque zwischen 1673 und 1675, die um den Sühnegedanke, den häufigen Kommunionempfang und ein Herz-Jesu-Fest kreisten. Am 27. Dezember 1673 sah Margarete im Gebet vor dem Altar ihrer Klosterkirche Paray-le-Monial in visionärer Schau Jesu mit seinem Herz vor seiner Brust. In der zugehörigen Audition deutete Christus der Nonne das Herz als Ausdruck seiner Liebe zu den Menschen.<sup>276</sup>

<sup>276</sup> Kampling, Rainer, Metapher und Symbol, Zur Herz-Jesu-Frömmigkeit im Katholizismus, in: fundiert, Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin, hier: [www.elfenbeinturm.net/archiv/2000/theo.html](http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2000/theo.html) vom 05.07.2006.

1765 gestattete Papst Clemens XIII. (1758-1769) eine Messe und ein Offizium und 1856 erklärte Papst Pius IX. den Herz-Jesu-Tag für die gesamte katholische Kirche zum Festtag. Als Folge des Festtags erlebten Herz-Jesu-Frömmigkeit und Herz-Jesu-Kult in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert einen kometenhaften Aufschwung.<sup>277</sup>

Die einzelnen Elemente dieser Illustration entstammen verschiedenen ikonographischen Komplexen. Die Darstellung des stehenden, jugendlichen Christus entspricht völlig dem Bericht der Margarethe Maria Alacoque. Christus hat die Rechte zum Segensgestus erhoben, mit der Linken präsentiert er sein Herz, das in einem Strahlenkranz vor seiner Brust erscheint. Das Herz steht in Flammen, ist von der Dornenkrone umschlungenen und das Kreuz wächst daraus empor. Es trägt auch die Seitenwunde, in der drei Kreuznägel stecken.

Diesen erst seit dem fortgeschrittenen 17. Jahrhundert verbreiteten Christus-Typ kombiniert Schmalzl mit Elementen mittelalterlicher Maiestas-Domini-Darstellungen, nämlich dem Strahlenkranz, den vier geflügelten Wesen und den Rädern (Ez 1,15-21). Erweitert wird die Darstellung um Lamm und Pelikan, die hier den aus Liebe erlittenen Opfertod am Kreuz symbolisieren. Lamm und Pelikan können durchaus eine Maiestas Domini mit einem thronenden Christus erweitern. Völlig ungewöhnlich ist jedoch die Kombination mit einer stehenden Christusfigur. Gemäß ikonographischen Gepflogenheiten wäre der thronende Christus nach Jesaja 6,1-4 bzw. Ezechiel 1,4-28 zu erwarten. Diesen ersetzt Schmalzl durch den unbiblischen Herz-Jesu-Christus und evoziert einen biblischen Ursprung des Motivs und eine Bildtradition, die in dieser Form nie bestand. Durch die Verflechtung mit mittelalterlichen Bildelementen legitimiert Schmalzl sowohl einen modernen Christustyp, als auch den neu geschaffenen Festtag samt seiner Liturgie.

Da Schmalzl bei diesem Antityp naturgemäß auf keine überlieferten Typen zurückgreifen konnte, wählte er die Bundeslade im Bundeszelt (Ex 25,8) und einen Brunnen, an dem sich zwei Lämmer laben (Jes 12,3). Die Bundeslade könnte hier als Zeichen des Alten Bundes stehen, der durch den Opfertod Christi erneuert wurde. Das Lebensbrunnenmotiv steht ebenfalls in Verbindung mit dem Opfermysterium Christi.

Die Eckillustrationen zeigen Werkzeuge aus der Passion, Ketten und Ruten, die Dornenkrone, das Kreuz mit Essigschwamm und Lanze sowie Hammer, Nägel und Zange. Sogar die Hintergrundgestaltung wird ikonografisch in Dienst genommen. Die teppichhaften Weinranken symbolisieren das Blut Christi, mit dem der Neue Bund besiegt wird.

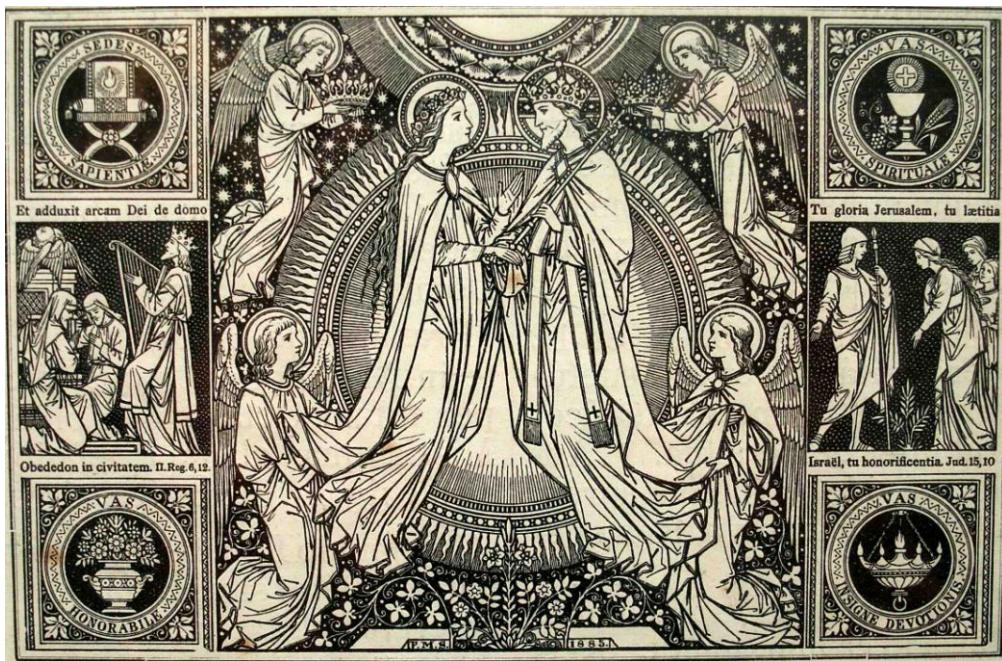
---

<sup>277</sup> Zum Herz-Jesu-Kult vgl. Busch, Norbert, Katholische Frömmigkeit und Moderne, Die Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Herz-Jesu-Kultes in Deutschland zwischen Kulturkampf und Erstem Weltkrieg, Phil. Diss., Bielefeld 1995, Gütersloh 1997.

### Himmelfahrt Mariens

Bezeichnet unten mittig F.M.S. 1885

Zum Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel (Mariä Himmelfahrt) am 15. August



ATyp: Himmelfahrt Mariens

- Tl: Überführung der Bundeslade: „*Et adduxit arcam Dei de domo Obededon in civitatem. II Reg. 6,12*“; „Als man König David berichtete: Der Herr hat das Haus Obed-Edoms und alles, was ihm gehört, um der Lade Gottes willen gesegnet, da ging David hin und brachte die Lade Gottes voll Freude aus dem Haus Obed-Edoms in die Davidstadt hin-auf.“ (2 Sam 6,12)
- Tr: Jubel über Judit: „*Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia. Jud. 15,10*“; „Sie traten bei ihr ein, lobten sie wie aus einem Mund und sagten zu ihr: Du bist der Ruhm Jerusalems, du bist die große Freude Israels und der Stolz unseres Volkes.“ (Jud 15, 9!)
- S: Mariensymbole der Lauretanische Litanei: „*Sedes sapientie*“ „Sitz der Weisheit“; „*Vas Spirituale*“ „Kelch des Geistes“ ; „*Vas Honorable*“ „Kostbarer Kelch“ ; „*Vas Insigne Devotionis*“ „Kelch der Hingabe“

Für die Himmelfahrt Mariens gibt es keine biblische Textgrundlage.<sup>278</sup> Die *Assumptio corporis* entwickelte sich aus den in der Ostkirche verbreiteten Darstellungsformen der *Dormitio* und der *Assumptio animae* und verbreitete sich ab dem 13. Jahrhundert in Oberitalien, nachdem sie von Albertus Magnus (ca. 1200-1289) und Johannes Bonaventura (1221-

<sup>278</sup> Vgl. Fournée, Jean, Artikel „Himmelfahrt Mariens“, in: LCI 2, Sp. 276-284.

1274) anerkannt worden war. Eine besondere theologische Schwierigkeit birgt die Christusähnlichkeit, die aus der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel resultiert.

In recht ungewöhnlicher Weise zeigt Schmalzl die triumphale leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel. An der Hand ihres Sohnes, der mit Zepter und Krone als Himmelkönig gekennzeichnet ist, schwebt sie in einem Strahlenkranz nach oben. Die gemeinschaftliche Aufwärtsbewegung betont den Charakter der Assumptio, also des passiven Aufstiegs, der eine göttliche Wirkmacht voraussetzt. Die Aufwärtsbewegung wird durch die Erwartungshaltung der oben schwebenden Engel und der von unten unterstützenden Engel verstärkt.

Über den Köpfen von Maria und Christus deutet eine angeschnittene Aureole die himmlische Sphäre mit der Anwesenheit Gottes an. Vier Engel umschweben die Aureole und präsentieren Kronen für die sich anschließende Krönung Mariens. Die beiden unteren tragen sorgsam die Säume bzw. Schleppen der überlangen Kleider. Schmalzl verzichtet nahezu völlig auf ergebundene Vorgänge und Personen. Erst bei genauem Hinsehen offenbart sich die Felsplatte am vorderen Bildrand als leeres Grab, aus dem stilisierte Lilien und Rosen sprießen.

Das gemeinschaftliche Schweben des einander zugewandten jugendlichen Paares ist ein Reflex auf die Braut-Christi Vorstellung, die eng mit der Himmelfahrt Mariens verbunden ist.<sup>279</sup> Die Bezeichnung Marias als Braut kennt sowohl die Ostkirche wie auch die Westkirche. In der westlichen Liturgie wird das bräutlich-eheliche Verhältnis zwischen Christus und der Kirche, zwischen Gott und der geweihten Jungfrau seit dem 3. Jahrhundert auf Maria übertragen.

Die Bundeslade betrachtete Hippolyt († 235) als Zeichen der Unverweslichkeit des Leibes der Gottesmutter und bezog sie auf deren leibliche Aufnahme in den Himmel. Origenes (185-253/54) interpretierte sie als Zeichen dafür, dass Gott seine verborgenen Geheimnisse und Ratschläge an auserwählten Menschen wie Maria sichtbar vollzieht.<sup>280</sup> In Judit sahen die Kirchenväter und die christliche Frömmigkeit in mehrfacher Weise einen Typus für Maria. Ihre Frömmigkeit und ihre Fürbitte für das Volk Gottes sind vorbildlich. Bereitwillig stellte sie sich ganz in den Dienst ihres Volkes und in den Dienst Gottes und begeht vertrauensvoll eine Heldenat. In dieser Bereitschaft, an einem göttlichen Heilsplan mitzuwirken, besteht die besondere Verbindung der beiden Frauen.<sup>281</sup>

Die Darstellungen in den Ecken entstammen den Symbolanrufungen der Lauretanischen Litanei und beschreiben alle die Sonderstellung Mariens innerhalb des göttlichen Heilsplans.

---

<sup>279</sup> Vgl. Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. 4,3 Maria, Gütersloh 1980, S. 147-147.

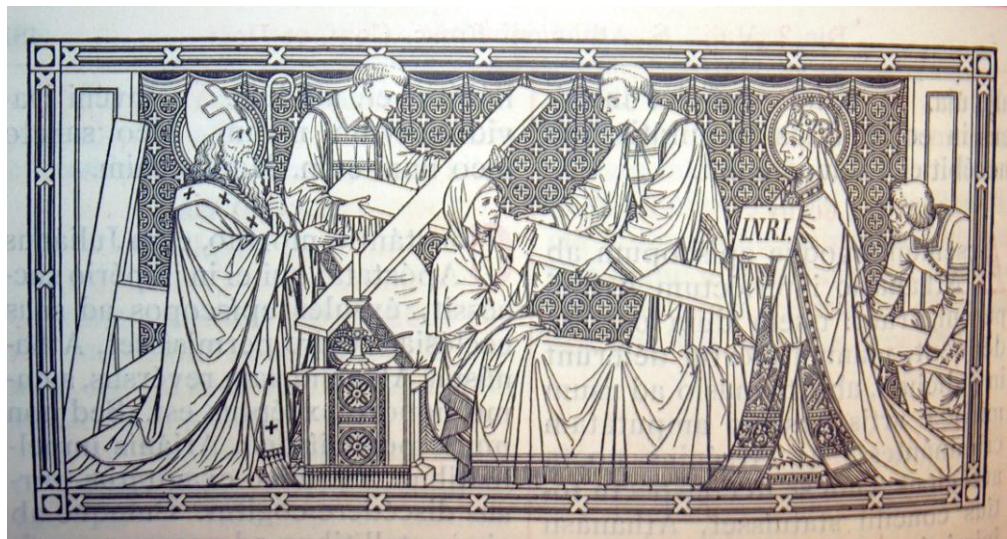
<sup>280</sup> Vgl. Schildenberger, Johann, Scharbert, Josef, Artikel „Bundeslade“, in Marienlexikon 1, S. 615-617, hier 616.

<sup>281</sup> Vgl. Scharbert, Josef, Artikel „Judit“, in: Marienlexikon 3, S. 451-452, hier S. 452.

**Prüfung des wahren Kreuzes durch Kaiserin Helena**

Bezeichnet im Kreuzfuß mit F.M.S., 1885

Zum Fest der Auffindung des heiligen Kreuzes am 3. Mai



Die Prüfung des wahren Kreuzes ist eine Schlüsselszene der Kreuzlegende.<sup>282</sup> Einer Vision folgend, unternimmt Helena (248/50-330), die Mutter Kaiser Konstantins (272 bis 285-337), eine Reise ins Heilige Land um dort nach dem Kreuz Christi zu suchen. Grabungen auf dem Berg Golgatha bringen drei Kreuze zum Vorschein, unter denen sich das Kreuz Christi als wundertätig erweist. Die Prüfung der Kreuze erfolgt, indem eine kranke Frau mit ihnen berührt wird und nach der Berührung mit dem Kreuz Christi wieder gesundet. Schmalzl zeigt, wie die Kranke sich vom Bett erhebt, als zwei Priester und ein Diener sie mit dem Kreuz berühren. Helena selbst, prächtig gewandet und offenbar mit der Krone des Heiligen Römischen Reiches gekrönt, verfolgt die Heilung. Die ebenfalls entdeckte Tafel mit der Inschrift „INRI“ hält sie in der Hand. Der Mann im Ornat links ist Makarios I., Bischof von Jerusalem (314-333). Konstantin beauftragte ihn 326 mit dem Bau der Grabeskirche in Jerusalem und Makarios integrierte Golgatha in den Komplex. Vermutlich wurde er später deshalb auch mit der Auffindung des Kreuzes Christi in Verbindung gebracht.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Van Os, H. W., Jászai, Géza, Artikel „Kreuzlegende“, in: LCI 2, Sp. 642-648, hier Sp. 642f.

<sup>283</sup> Röwekamp, Georg, Artikel „Makarios I.“, in: LThK 6, Sp. 1220.

### **Jesus Corona Sanctorum**

Bezeichnet unten links F.M.S., unten rechts 1885

Zum Commune Sanctorum



Unter dem Begriff *Commune Sanctorum* werden Messformulare zusammengefasst, die zu Ehren von Heiligengruppen, also für Märtyrer, Bekenner, Heilige Jungfrauen u. A. gelesen werden.

Die Illustration zeigt Christus im Kreis von Heiligen thronend. Er sitzt völlig aufrecht und sprengt den Bildrahmen. Der Nimbus überschneidet den oberen Bildrand, der linke Fuß und die Gewandfalten überschneiden den unteren Rand. Er blickt aus der Bildfläche heraus den Betrachter an. Durch den Reichsapfel und die nach Vorbild der päpstlichen Tiara gestalteten Krone ist Jesus als König der Heiligen charakterisiert. Zu seiner Rechten sitzt seine Mutter Maria als Himmelskönigin, zu seiner Linken schwebt ein Seraf. Maria und der Engel, streng im Profil dargestellt, beten den Weltenherrscher an. Die Dreiergruppe, die von einer prächtigen Aureole umgeben ist, erinnert an die Darstellung einer Deesis. An die Position von Johannes dem Täufer setzt Schmalzl einen Engel. Zu beiden Seiten sitzen auf reich gestalteten Bänken je drei Heilige stellvertretend für die gesamte Gemeinschaft der Heiligen. Die meisten von ihnen können durch ihre Attribute zweifelsfrei identifiziert werden. Links außen sitzt Josef mit dem Liliestab, daneben Petrus mit den Schlüsseln und ein knabenhafter Heiliger, möglicherweise ist es Johannes der Evangelist. Rechts außen sitzt Johannes der Täufer, daneben ein junger Mann mit klerikaler Gewandung und Palmzweig. Er könnte Stephanus sein. Hinter ihm, fast verdeckt durch die ausladenden Flügel des Engels, sitzt ein weiterer Heiliger.

Diese Darstellung ist ikonographisch interessant, da sie Elemente der großen Deesis und der Christkönigdarstellung kombiniert. Mit dem Begriff der großen Deesis bezeichnet man die Darstellung des thronenden Christus, flankiert von Maria und Johannes dem Täufer, die bei ihm Fürbitte für die Menschen einlegen. Erweitert wird die zentrale Gruppe durch zusätzliche Fürbitter, üblicherweise Apostel oder Erzengel. Da die Illustration für Heiligenmessen gedacht war, wird der übliche Apostelkanon zugunsten anderer Heiliger verallgemeinert.

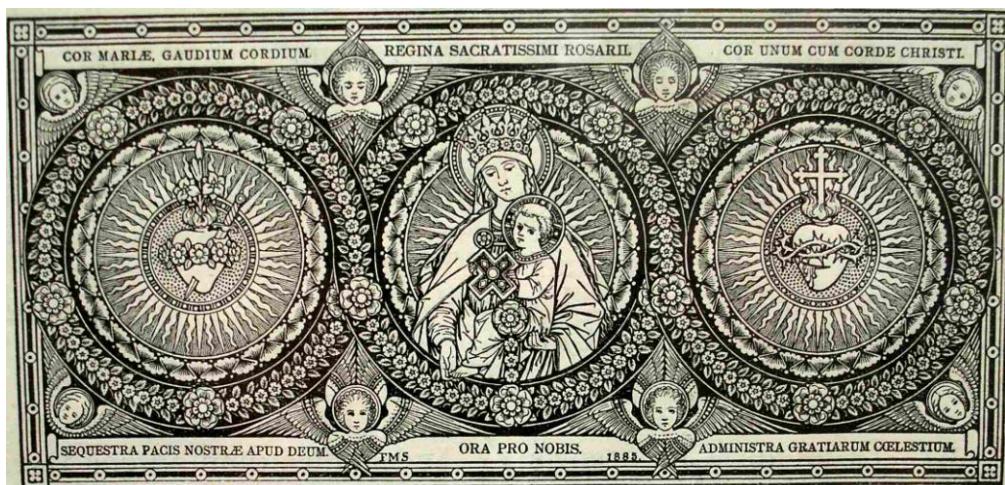
Neu ist auch die starke Betonung des königlichen Charakters Christi durch den Reichsapfel und die nach Vorbild der päpstlichen Tiara gestalteten Krone. Die inhaltliche Ausweitung des Motivs auf die Königsherrschaft Jesu ist durch die Aufgabenstellung bedingt. Die Heiligen, denen zu Ehren die Messen gelesen werden, sind für die Gläubigen besondere Vorbilder und Fürbitter zugleich. An ihrer Spitze steht Christus, der alleinige Erlöser, dem Maria, die Engelschöre und die Heiligen ebenso untergeordnet sind wie die Katholische Kirche.

Hier beweist Schmalzl, wie stark er tradierte Bildformen verinnerlicht hatte und wie souverän er durch geschickte Anordnung von Versatzstücken neue ikonographische Typen generierte.

### Maria als Rosenkranzkönigin

Bezeichnet unten mit F.M.S., 1885

Zum Rosenkranzfest am 7. Oktober



Das Rosenkranzfest geht auf spätmittelalterliche Rosenkranzbruderschaften zurück. Im Jahr 1475 wurde in Köln die erste Bruderschaft des Allerheiligsten Rosenkranzes in Deutschland gegründet. Nach dem Sieg über die Türken vor Lepanto (07.10.1571) und unter Papst Gregor XIII. (1572-1585) erlebte das Rosenkranzfest einen Aufschwung, der darin gipfelte, dass Papst Clemens XI. (1700-1721) es 1716 zum Fest für die ganze Kirche festlegte.

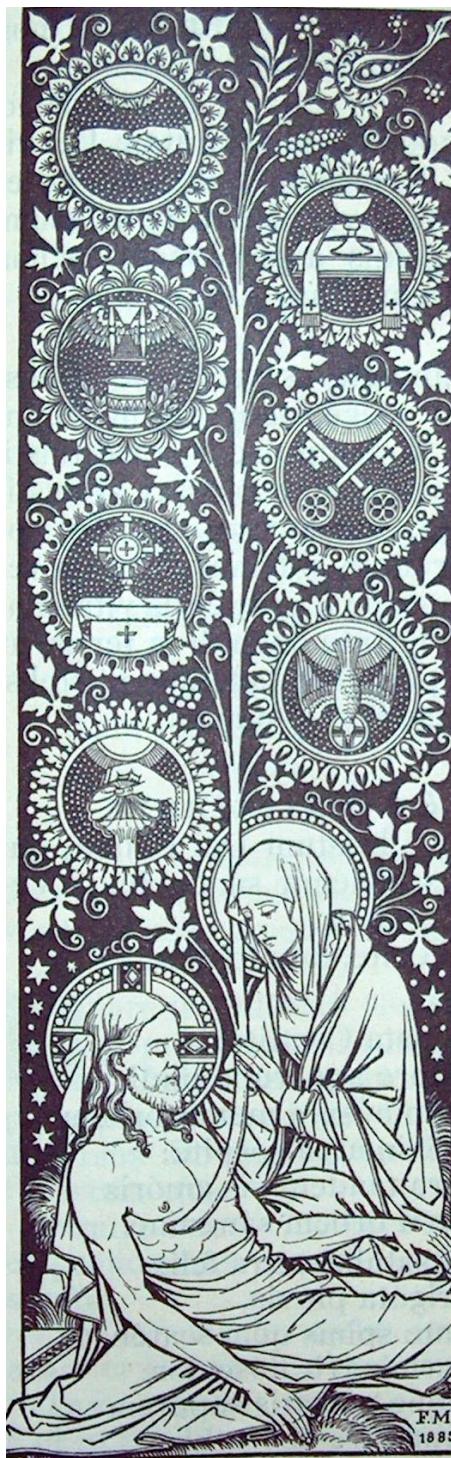
Maria ist mit ihrem Kind im mittleren dreier Kränze aus Rosenblüten darstellt. In den Rosenblütenkränzen neben ihr erscheinen das Herz Mariä und das Herz Jesu. Die drei Rosenkreise mit ihren jeweils 50 kleinen und den 5 großen Rosen symbolisieren das Rosenkranzgebet, das aus 150 Ave Maria und 15 Vaterunser besteht. Bei dem meditativen Gebet wird ein Ave Maria mit einem Gesätz, also einem Einzelgeheimnis aus dem Erlösungsmysterium Christi, verbunden und zehnmal wiederholt. Daran wird ein Vaterunser gebetet.<sup>284</sup> Der Text im Spruchband lautet: „*Cor Mariae, Gaudium Cordium. Regina Sacratissimi Rosarii. Cor unum cum corde Christi. Sequestra pacis nostra apud deum. Ora pro nobis. Administra gratiarum coelestium.*“ Die Illustration ist theologisch auf aktuellstem Stand. Am 24. Dezember 1883 war die Lauretanische Litanei durch das Sendschreiben *Salutaris ille* von Papst Leo XIII: um die Anrufung „Königin des heiligen Rosenkranzes – bitte für uns“ erweitert worden. Seit diesem Jahr kann eine Bildkomposition mit der gekrönten Gottesmutter in Verbindung mit der Rosenkranzthematik als „Rosenkranzkönigin“ bezeichnet werden.

<sup>284</sup> Wilkins, Eithne, Artikel „Rosenkranz“ in: LCI 3, Sp. 569-572.

**Pieta mit Darstellung der sieben Sakramente**

Bezeichnet im Sockel F.M.S. 1885

Zum Fest des Kostbaren Blutes unseres Herrn Jesus Christus am 1. Juli



Ein eigenes Fest für das Kostbare Blut erscheint durch die enge eucharistische Zusammengehörigkeit von Leib und Blut Christi sekundär. Trotzdem sind seit dem 10. Jahrhundert lokale Feste belegt, die Passionsmystik des 15. Jahrhunderts förderte die Blut-Christi-Frömmigkeit zusätzlich. Seit dem 17. Jahrhundert war es Orden oder Diözesen erlaubt, ein Blutfest zu feiern, auch wenn keine entsprechende Reliquie in ihrem Besitz vorhanden war. Papst Pius IX führte das Fest des „Kostbaren Blutes Christi“ 1849 für die gesamte Kirche ein, 1979 wurde es wegen inhaltlicher Übereinstimmung mit dem Fronleichnamsfest aus dem Kalender gestrichen. Die große Bedeutung des Blutes liegt in der liturgischen Deutung. Im Weinritus des Letzten Abendmahls verkörpert der Wein das Blut Christi und symbolisiert den Neuen Bund.

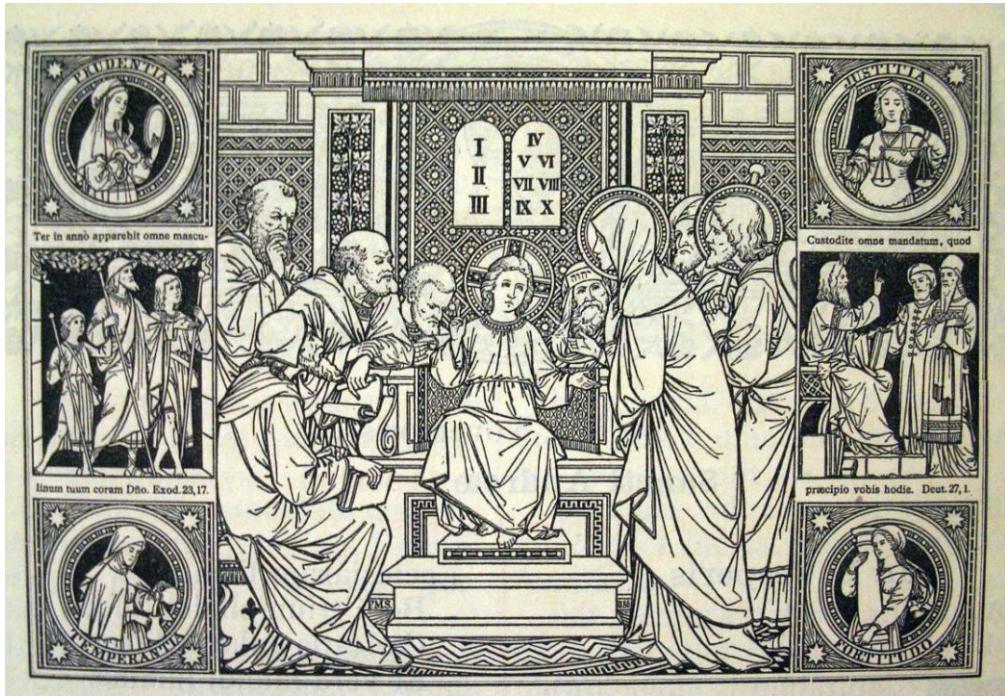
Schmalzl kombiniert inhaltlich eine Pieta mit der Darstellung der sieben Sakramente. Nach Lehrmeinung der katholischen Kirche sind alle sieben Sakramente entweder von Christus selber eingesetzt, wie die Eucharistie, oder von ihm intendiert. Schmalzl macht dies plakativ deutlich, in dem er aus der Seitenwunde Jesu einen Zweig mit den Symbolen der Sakramente wachsen lässt. Von unten nach oben sind dies Taufe, Firmung, Eucharistie, Buße, Letzte Ölung, Weihe bzw. Ordination und Ehe.

Formal erinnert die Szene an Wurzel-Jesse-Darstellungen.

### Zwölfjähriger Jesus im Tempel

Bezeichnet im Sockel des Thrones links mit F.M.S., datiert rechts 1886

Zum Beginn des Proprium Sanctorum



ATyp: Der zwölfjährige Jesus wird von seinen Eltern im Tempel gefunden

- Tl: Vorschriften aus dem Bundesbuch zu den Hauptfesten: „*Ter in anno apparebit omne masculinum tuum coram Dno. Exod. 23,17*“; „Dreimal im Jahr sollen alle deine Männer vor dem Herrn erscheinen.“ (Ex 23,17)
- Tr: Weisung des Mose an die Israeliten, Gottes Gebote zu befolgen: „*Custodite omne mandatum quod praecipio vobis hodie. Deut. 27,1*“; „Mose und die Ältesten befahlen dem Volk: Achtet auf das ganze Gebot, auf das ich euch heute verpflichte.“ (Dtn 27,1)
- S: Personifikationen der Kardinaltugenden mit Attributen

An den Beginn des *Proprium Sanctorum*, also der Heiligenfeste im kirchlichen Jahreslauf, ist eine Christus-Darstellung von allgemeiner Gültigkeit gesetzt.

Die Illustration nimmt Bezug auf Lk 2, 41-52 und auf das apokryphe Thomas Evangelium 19. Der zwölf Jahre alte Jesus besucht mit seinen Eltern anlässlich des Paschafests Jerusalem, ist aber bei der Heimreise nicht mehr unter dem Pilgerzug. Die Eltern finden den Knaben schließlich im Tempel, vertieft in eine Diskussion mit den Schriftgelehrten. Jesus sitzt, von einem Baldachin hinterfangen, auf einem Thron im Zentrum des Bildes, hat die rechte Hand noch im Sprechgestus erhoben, wendet sich aber seinen Eltern zu. Rechts von ihm befindet sich eine Gruppe von vier Schriftgelehrten, die seinen Ausführungen zweifelnd, ungläubig, aufmerksam und prüfend lauschen und dadurch die Ungeheuerlichkeit der Szene zum Ausdruck bringen. Von Maria und Josef halb verdeckt stehen zwei weitere Schriftgelehrte. Mit seiner Bildkomposition greift Schmalzl den sogenannten Lehrtypus auf, der seit frühchristli-

cher Zeit existiert und sich als der Häufigere in der ikonographischen Gestaltung dieses Themas erwiesen hat<sup>285</sup>. Eine Variante ist der Diskussionstypus, bei dem Jesus auf der einen Seite steht und die Gruppe der Schriftgelehrten ihm blockhaft gegenübergestellt ist.

Als Typen sind die Vorschriften zu den drei Hauptfesten (Ex 22,17) und die Weisung des Moses an die Israeliten, das Gebot Gottes zu befolgen (Dnt 27,1) gewählt. Durch diese Zusammenstellung mahnt die Illustration den regelmäßigen Besuch des Sonntagsgottesdiensts und die Verrichtung der täglichen Gebete an. Jesus befolgte die Gebote selbst, er suchte regelmäßig den Tempel auf, um dort Gottes Wort zu hören. Jesus, der sich dem Gesetz Gottes unterwirft, platziert Schmalzl ganz sinnfällig unter die beiden Gesetzestafeln. Diese didaktische Ausdeutung erfuhr die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel vor allem im süddeutschen Barock.<sup>286</sup>

In den Ecken befinden sich die Personifikationen der vier Kardinaltugenden Prudentia, Justitia, Temperantia und Fortitudo, also Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigung und Stärke mit ihren Attributen Spiegel und Schlange, Schwert und Wage, Wasser- und Weinkanne und Säule. Personifizierte Tugenden lassen sich bis in karolingische Zeit zurückverfolgen, so dass Ripa in seiner Iconologia von 1593 auf einen umfangreichen Bestand von Tugenden und Beigaben zurückgreifen konnte.<sup>287</sup> Die Säule der Fortitudo findet vor allem in der italienischen Renaissance Verwendung und ist möglicherweise eine Anspielung auf die Offb 3, 12. Diejenigen, die der Versuchung durch den Satan widerstehen und an Gottes Gebot festhalten, erhalten die Zusage, als „Säule“ im Tempel Gottes an dessen Herrlichkeit teilzuhaben.

---

<sup>285</sup> Vgl. Osteneck, Volker, Artikel „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 583-590, hier Sp. 584.

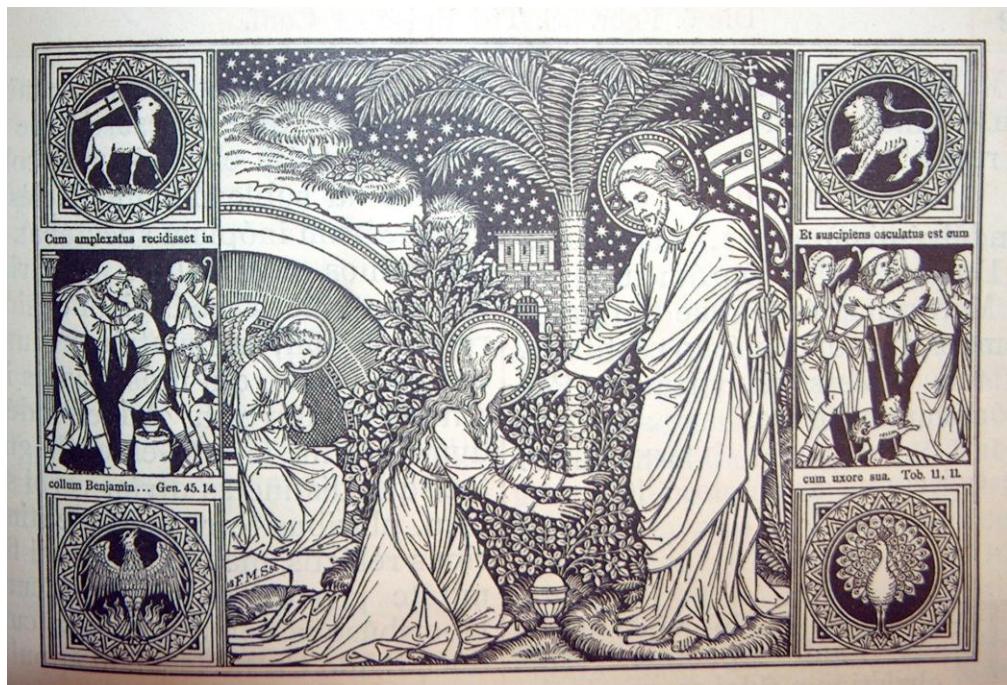
<sup>286</sup> Vgl. ebda., Sp. 588.

<sup>287</sup> Vgl. Evans, Michael, Artikel „Tugenden“, in: LCI, Bd. 4, Sp. 364-380, hier Sp. 376.

**Der auferstandene Jesus erscheint Maria Magdalena**

Bezeichnet F.M.S., 1886

Zum Proprium Sanctorum und zum Ostersonntag



ATyp: Der auferstandene Jesus erscheint Maria Magdalena

- Tl: Josef gibt sich seinen Brüdern zu erkennen: „*Cum amplexatus recidisset in collum Benjamin ... Gen 45,14*“, „Er fiel seinem Bruder Benjamin um den Hals und weinte; auch Benjamin weinte an seinem Hals.“ (Gen 45,14)
- Tr: Tobias kehrt zu seinem Vater Tobit zurück: „*Et suscipiens osculatus est eum cum uxore sua Tob. 11,11*“, „Und er strich seinem Vater die Galle auf die Augen.“ (Tob 11,11)
- S: Lamm, Löwe, Phönix, Pfau

Die Mittelszene zeigt die Begegnung von Maria aus Magdala und Christus nach dessen Auferstehung. Maria erkennt Christus zunächst nicht und hält ihn für den Gärtner. (Joh 20,17). Christus gehört nicht mehr der irdischen Wirklichkeit an, ist aber noch nicht beim Vater.

Die Siegesfahne gibt einen eindeutigen Hinweis auf die bereits erfolgte Auferstehung. Als Maria Jesus erkennt, versucht sie, ihn zu berühren, aber er entzieht sich der knienden Frau. Christus hat seine menschliche Natur abgelegt, so dass Maria ihn nicht mehr berühren kann. Bildnerisch wird die Distanz zwischen Christus und der Frau durch getrennte Grasbüschel und den trennenden Palmenstamm sinnfällig.

Die Biblia pauperum bringt das Leben des ägyptischen Josef in verschiedener Weise in Bezug zur Passion Christi.<sup>288</sup> Die Übereinstimmung zur *Noli me tangere* Szene besteht im unverhofften Wiedererkennen des Retters.

Tobias gilt als Typus für Christus, da er seinem Vater das Augenlicht gerettet und einen Dämon, von dem seine junge Frau besessen war, vertrieben hat. Er wird mit Christus in Verbindung gebracht, der durch seine Passion und Auferstehung den Tod überwunden hat.<sup>289</sup>

Die Tierdarstellungen in den Ecken sind alle Symbole für die Auferstehung. Das Lamm mit der Fahne ist ein bekanntes Bild für die Auferstehung. Die Annahme, dass der Löwenvater seine tot geborenen Jungen am dritten Tag durch Anhauchen zum Leben erweckt, wird auf die Auferstehung Jesu am dritten Tag bezogen. Der Phönix gilt allgemein als Sinnbild für die Unsterblichkeit, da er sich in regelmäßigen Abständen selbst entzündet und aus der Asche neu geboren wird. Seit dem 1. Jh. n. Chr. verbildlicht er die Auferstehung Christi und das ewige Leben. Das Fleisch des Pfaus hielt Augustinus für unverweslich, so dass der Vogel zum Symbol für die Auferstehung wurde.

---

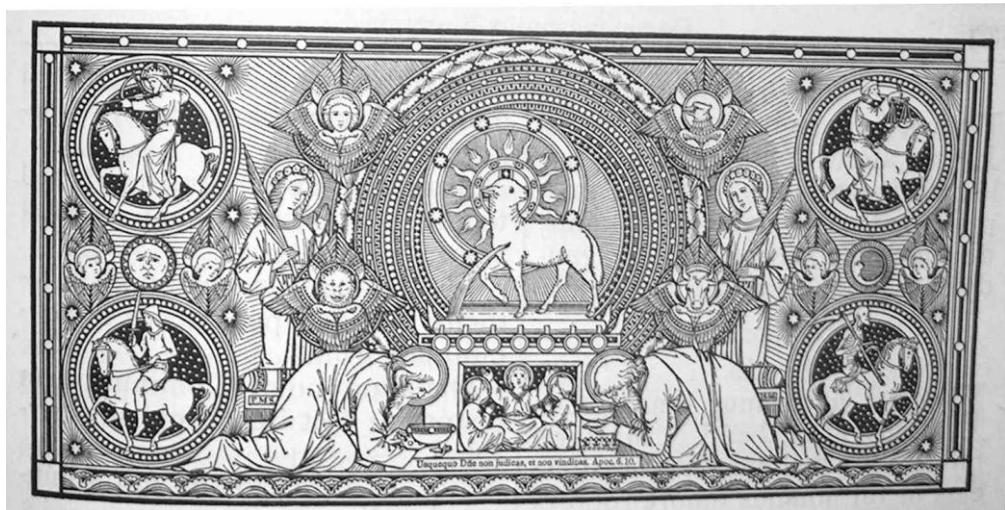
<sup>288</sup> Nilgen, Ursula, Artikel „Joseph von Ägypten“, in: LCI 2, Sp. 423-434, hier Sp. 431.

<sup>289</sup> Weskott, Hanne, Artikel „Tobias“ in: LCI 4, Sp. 320-326, hier Sp. 321.

### **Apokalyptisches Lamm mit vier Wesen, vier Reitern und zwei Priestern**

Bezeichnet F.M.S. und datiert 1886

Zum Commune Unius Martyris und zum Christkönigfest am letzten Sonntag im Oktober



Die Illustration wird bei Märtyrermessen verwendet, der Bezug ergibt sich durch die Seelen der Märtyrer unter dem Altar. In den Auflagen ab 1925 findet sie sich zudem beim Christkönigfest, das Papst Pius XI. am 11. Dezember 1925 eingesetzt hatte. Das Fest hebt die eschatologische Dimension der Königsherrschaft Christi hervor.

Das Bild ist entsprechend der Textchronologie zweigeteilt. Der innere, um das Lamm gruppierte Bereich, basiert auf Offb 5, 6-12. Auf dem Altar in der Bildmitte steht das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln. Die sieben Augen und die sieben Hörner, die das Tier textgemäß hat, transformiert Schmalzl zu einem dekorativen Nimbus bzw. zu einem Strahlenkranz. Die reich ornamentierte Aureole begleiten die vier sechsflügeligen Wesen, stellvertretend für die 24 Ältesten werfen sich zwei bärtige Männer vor dem Altar nieder und bringen Schalen mit Räucherwerk dar.

Die seitlichen Medaillons und der ornamentierte Hintergrund zeigen den Fortgang der Schilderung. Das Lamm bricht nacheinander die Siegel. Nach dem Bruch der ersten vier Siegel rufen die Wesen vier Reiter herbei, die auf verschiedene Weise Unheil und Verderben über die Menschen bringen (Offb 6, 1-8). Der erste der Reiter ist der Sieger mit dem Bogen. Schmalzl stellt ihn mit einem Kreuznimbus dar, und folgt damit einer älteren Tradition, die den ersten apokalyptischen Reiter mit Christus gleichsetzt.<sup>290</sup> Der zweite Reiter bringt mit seinem Schwert den Krieg, der dritte mit der Waage den Hunger, das Gerippe mit der Sense den Tod.

Als das Lamm das fünfte Siegel öffnet, erscheinen unter dem Altar die Seelen der Märtyrer Gottes (Offb 6, 9-11). Schmalzl stellt sie als nimbierte Kinder dar, die dem Lamm zurufen: „*Usquequo Dñe non judicas, et non vindicas. Apoc. 6.10*“ „Wie lange zögerst du noch, Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, Gericht zu halten und unser Blut an den Bewohnern der Erde zu rächen?“ (Offb 6,10)

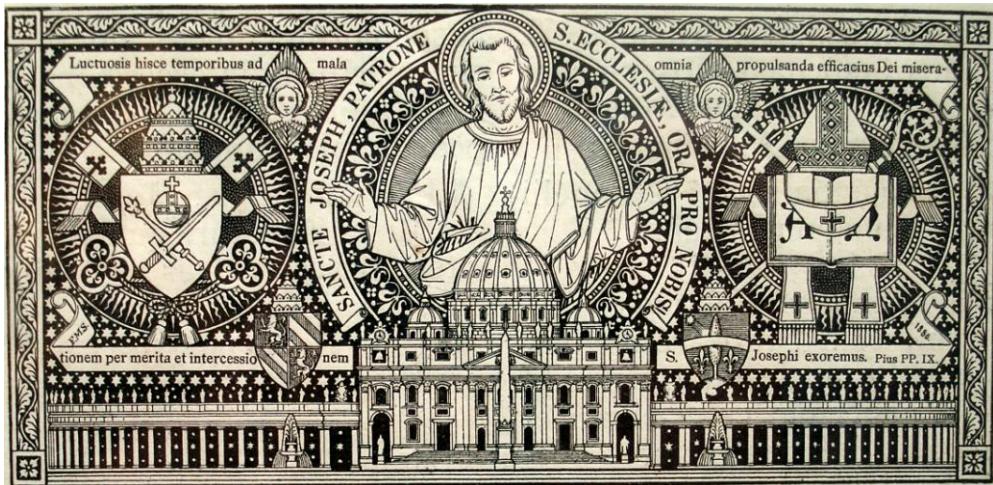
<sup>290</sup> Vgl. Merzbacher, Friedrich, Artikel „Militia Christi“ in: LCI, Bd. 3, Sp. 267-268.

Beim Bruch des sechsten Siegels verdunkelt sich die Sonne, der Mond färbt sich blutrot und die Sterne fallen vom Firmament (Offb 6, 13-17). Sonne und Mond ordnet Schmalzl zwischen den Reitermedaillons an, die Sterne integriert er sublim in den Ornamenthintergrund. Die vier Engel, die im Anschluss daran die vier Winde halten, sind als Kerubimköpfchen ins Bild integriert (Offb 7,1). Die beiden jugendlichen, geschlechtslosen Wesen, die zu beiden Seiten des Altares knien, sind Stellvertreter der 144.000 Geretteten, denen die folgenden Katastrophen nichts anhaben können (Offb 7,4).

### Josef als Schutzpatron der Kirche

Bezeichnet in der unteren Banderole F.M.S., 1886

Zum Fest des Hl. Josef als Schutzpatron der Kirche am zweiten Mittwoch nach Ostern



Das Bild ist dem Fest des hl. Josef als Schutzpatron der Kirche gewidmet. Pius IX. (1846-1878) erobt den hl. Josef 1870 zum Schutzpatron der Kirche. Damit erreichte die Josefverehrung im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Sechzehn Jahre später entwarf Schmalzl seine fromme Darstellung, die in Wort und Bild auf das Jahr 1870 abgestimmt ist.

Im Zentrum der Komposition ist der Heilige als Halbfigur dargestellt. Er breitet schützend seine Hände über dem Miniaturmodell des Petersdoms aus und blickt milde auf ihn herab. In der kleinteiligen Darstellung sind die ornamentalen Kolonnaden Berninis und die architektonische Grobgliederung ebenso wiedergegeben wie der Obelisk. Das Modell des Petersdomes ist trotz seiner Kleinheit erstaunlich korrekt wiedergegeben. Den Strahlenkranz des hl. Josef umgibt ein Spruchband: „Sancte Joseph, Patrone S. Ecclesiae, ora pro nobis“, „Hl. Josef, Patron der heiligen Kirche, bete für uns“. Ein weiteres Spruchband zitiert Papst Pius IX., der die Fürbitter-Rolle des Heiligen besonders herausstreckt. „Luctuosis hisce temporibus ad mala omnia propulsanda efficacius Dei miserationem per merita et intercessionem S. Josephi exoremus. Pius PP. IX.“ Die Übersetzung lautet: „Durch die Fürbitte und Verdienste des hl. Josef erbitten wir das Erbarmen Gottes zur besonders wirksamen Abwehr alles Bösen in diesen erbärmlichen Zeiten“.

Zu Seiten des Heiligen Josefs wird in eigenen Aureolen die Stellung des Papstes geklärt. Rechts und links sind die Tiara mit ihren drei Kronreifen, die gekreuzten Schlüssel und ein Wappenschild abgebildet. Auf dem Schild sind die Reichsinsignien, nämlich Reichsapfel, Zepter und Schwert zu sehen. Darunter ist ein kleines Schild mit dem Wappen von Papst Pius IX. angegeben.

Die Aureole gegenüber zeigt die Mitra, die liturgische Kopfbedeckung des Papstes und den Krummstab, das Symbol für das Hirtenamt des Papstes. Das entsprechende kleine Papstwapen gehört Papst Leo XIII. Der milde heilige Joseph spricht eine deutliche Sprache. Der territoriale Anspruch des Papstes als Herrscher über den Kirchenstaat manifestiert sich in den

Reichsinsignien und in der zur profanen Repräsentation gedachten Tiara. Unter der Bedrohung des weiteren Bestandes des Kirchenstaates zeugt diese Darstellung vom ungebrochenen Selbstverständnis des Papstes als weltlicher Herrscher. In der zweiten Aureole wird ausdrücklich die Autorität des Papstes in religiösen und sittlichen Fragen betont und die Stellung der katholischen Kirche als normsetzende Macht des individuellen und sozialen Lebens demonstriert.<sup>291</sup>

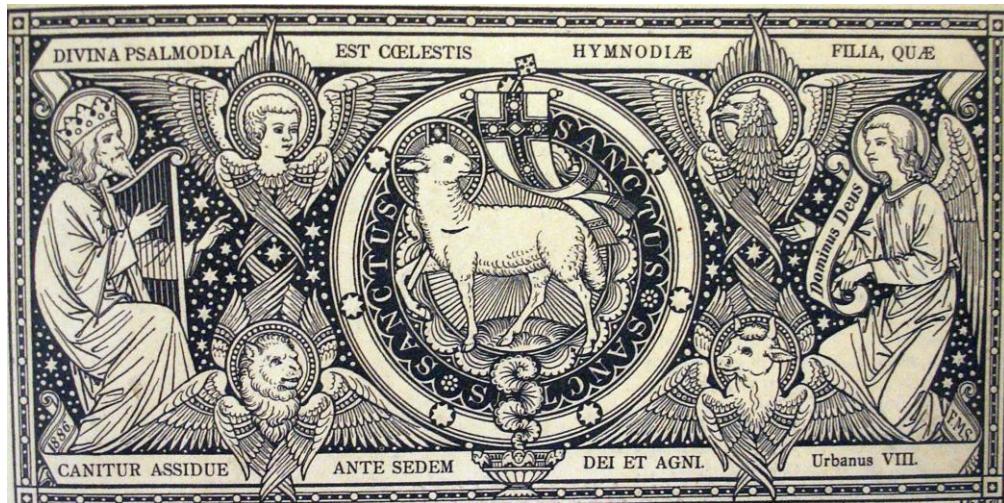
---

<sup>291</sup> Nipperdey, Thomas, Religion im Umbruch, Deutschland 1870-1918, München 1988, S. 9-13.

**Lamm Gottes mit den vier Wesen, König David und Engel**

Bezeichnet im Spruchband unten rechts mit F.M.S, datiert links 1886

Titelillustration



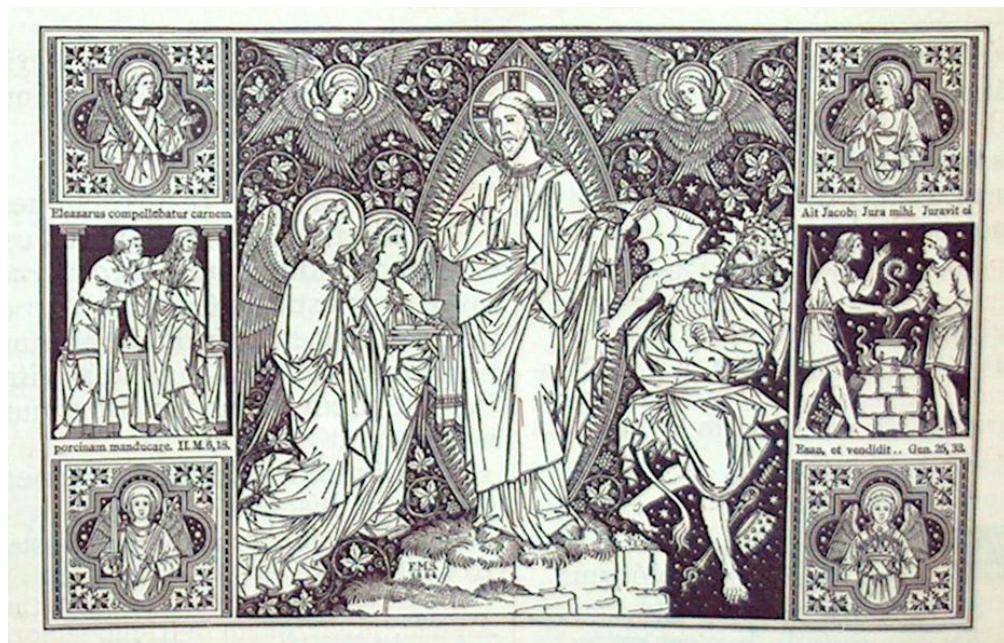
Das Bild verarbeitet zwei Stellen aus der Offenbarung (Offb 4,1-10 und Offb 14, 1-15). Die Bilderfindung geht wesentlich auf Offb 14,1-15 zurück, lediglich einige Details sind dem vorhergehenden Textabschnitt entnommen.

Das siegreiche Lamm mit der Kreuzfahne steht auf dem angedeuteten Berg Zion. Es wird von den vier geflügelten Wesen begleitet. Diese stehen hier eindeutig für die vier heilsgeschichtlichen Ereignisse des Neuen Bundes, nämlich die Menschwerdung Gottes (Menschenkopf), den Opfertod des Gottessohnes (Stier), die Auferstehung (Löwe) und die Himmelfahrt Christi (Adler) und nicht für die vier Evangelisten. Textgemäß singen die Hundertvierundvierzigtausend Geretteten von einem Harfenspieler begleitet dem Lamm ein Lied. Den im Text nicht namentlich genannten Harfenspieler deutet Schmalzl als König David, auf die Darstellung der Geretteten verzichtet der Künstler wegen ihrer großen Zahl. Stattdessen führt er aus kompositorischen Gründen die Figur des Engels ein. Legitimiert wird der Engel, in dem er das Spruchband mit „Dominus Deus“ hält. Es bezieht sich auf das „Sanctus, Sanctus, Sanctus“ im Ring um das Lamm. Das „Heilig, heilig, heilig / ist der Herr, der Gott“ ist dem Vers Offb 4,8 entnommen. Um die Illustration zieht sich eine Banderole mit einem Zitat Papst Urbans VIII.: „Divina Psalmodia est coelestis Hymnodiae filia, quae canitur assidue ante sedem dei et agni Urbanus VIII.“

### Versuchung Christi in der Wüste

Bezeichnet im Fels F.M.S., 1887

Zum Beginn der Fastenzeit



ATyp: Christus wird in der Wüste vom Teufel versucht

- Tl: Eleazar wird gezwungen, Schweinefleisch zu Essen: „*Eleazarus compellebatur carnem porcinam manducare. II M. 6,18*“ „Unter den angesehensten Schriftgelehrten war Eleasar, ein Mann von hohem Alter und edlen Gesichtszügen. Man sperre ihm den Mund auf und wollte ihn zwingen, Schweinefleisch zu essen.“ (2 Makk 6, 18)
- Tr: Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht an Jakob: „*Ait Jacob: Jura mihi. Juravit ei Esau et vendidit. Gen. 25,33*“ „Jakob erwiderte: Schwör mir jetzt sofort! Da schwor er ihm und verkaufte sein Erstgeburtsrecht an Jakob.“ (Gen 25,33)
- S: Engel mit Symbolen für die Herrschaft Christi

Die Illustration leitet den Beginn der Messfeiern während der vierzigstätigten Fastenzeit vor Ostern ein. Das Mittelbild zeigt die Versuchung Jesu in der Wüste (Mt 4,1-11; Lk 4,1-13; Mk 1,12f). Schmalzl orientiert sich an der ausführlichen Beschreibung des Matthäus-Evangeliums, gemäß der vom vierzigstätigten Fasten hungrige Jesus dreimal dem Versucher widersteht. Die Standhaftigkeit Jesu speist sich aus dem Gehorsam gegen Gottes Wort. Von der ersten hin zur dritten Versuchung ist eine deutliche Steigerung der Dramatik erkennbar: Jesus weigert sich, sich selbst zu helfen, Gott in Versuchung zu führen und die Weltherrschaft von Satans Gnaden anzunehmen. Diese Weigerung bringt ihm die von Gott übertragene Weltherrschaft ein, denn nur dieser kann sie vergeben.

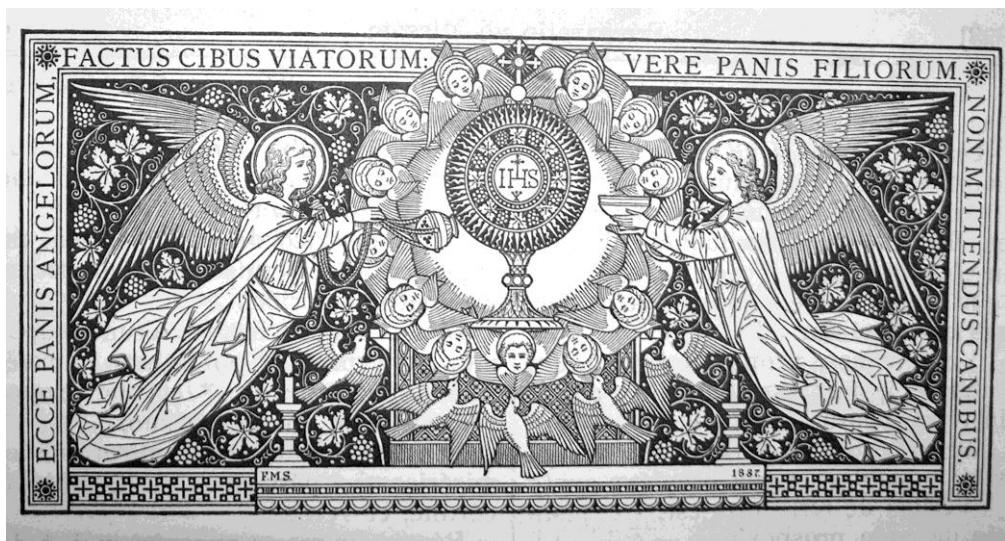
Jesus steht auf einem Felsplateau und vertreibt mit einer Geste den Teufel, der rechts samt den Insignien seiner vermeintlichen Herrschaft in die dunkle Tiefe tritt. Jesus wendet sich den Engeln zu, die sich von links dienstbar nähern. Die beiden Typen thematisieren das Versu-

chungs-Motiv mit verschiedenem Ausgang. Während Eleazar standhaft bleibt, erliegt Esau der Verlockung der Mahlzeit. Die alttestamentarische Überlieferung ist voll von Versuchung und Versagen z. B. Adam und Eva, die Israeliten in der Wüste, das Goldene Kalb usw., die auf Christus bezogen werden. Die Engel in den Ecken präsentieren Symbole Schwert, Zepter, Krone und Palme deuten auf den Sieg Jesus über den Versucher hin.

**Allerheiligstes von Engeln verehrt**

Bezeichnet im Altartuch F.M.S., 1887

Zur Vorbereitung der Messe



Im Zentrum der symmetrischen Komposition steht eine Monstranz mit dem Allerheiligsten auf einem Altar. Eine Aureole aus Serafim umgibt die Monstranz. Zwei seitliche Engel verehren die Eucharistie in immerwährender Anbetung. Der umlaufende Text „*Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum: vere panis filiorum non mittendus canibus.*“ „Seht das Brot der Engelscharen, Brot der Wandrer in Gefahren – für die Kinder helft's bewahren; werft es nicht den Hunden vor“ ist einer der drei Hymnen des Thomas von Aquin (1224/25-1264) entnommen. Im Auftrag Papst Urbans IV. (1261-1264), der das Fronleichnamsfest 1264 für die ganze Kirche festschrieb, hatte dieser 1263/64 den Hymnus *Lauda Sion salvatorem* für das neu eingeführte Kirchenfest gedichtet. Er ist eine einprägsame Zusammenfassung der kirchlichen Lehre über die Eucharistie und fester Bestandteil der Liturgie des Fronleichnamsfestes. Der Hintergrund aus Weinranken hat ebenfalls eucharistischen Bezug.<sup>292</sup>

<sup>292</sup> Timmers, J., Artikel „Eucharistie“, in: LCI 1, Sp. 687-698, hier Sp. 694.

### Maria Verkündigung

Bezeichnet unten rechts mit Monogramm Schmalzl, datiert 1887

Zum Fest des Erzengel Gabriel



Als Illustration zum Fest des Erzengels Gabriel wählt Schmalzl die Verkündigung an Maria, bei der Gabriel als Bote Gottes in Erscheinung tritt. Von links kommt der Engel auf Maria zu, die rechts an einem Betpult kniet. Die szenische Darstellung tritt an den Rand, wichtiger ist Schmalzl der durch Inschriften wiedergegebene Inhalt der Verkündigung nach Lk 1,28-38 und vor allem ihr Ergebnis. Dies ist im Zentrum des Strahlenkranzes deutlich zu lesen: „*Et verbum caro factum est.*“, „und das Wort ist Fleisch geworden“. Der äußere Schriftkreis mit „*Angelus Domini nuntiavit mariae et concepit de spiritu sancto*“, „Der Engel des Herrn wurde zu Maria gesandt und sie empfing vom Heiligen Geist“ fasst das Geschehen zusammen. Über der Gloriole schwebt das Wirkprinzip der Verkündigung, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. Über Maria, die sich dem Engel zuwendet, ist in einem Spruchband ihre Antwort auf die Botschaft des Engels: „*Ecce Ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum.*“, „Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe wie du es gesagt hast. ...“ (Lk 1, 38) zu lesen.

**Maria mit Kind mit musizierenden Engeln**

Bezeichnet im Orgelkasten F.M.Sch., 1887

Zu den allgemeinen Marienfesten



Maria sitzt frontal mit dem Kind auf dem Schoß auf einem Grasbüschel in einer üppigen Blumenvegetation. Die Darstellung steht in der Nachfolge der spätgotischen Madonnen im Rosenhag bzw. der Madonnen auf der Rasenbank. Als Würdemotiv spannt sich hinter Maria ein Regenbogen. Musizierende Engel mit einer großen Auswahl an Saiten- und Blasinstrumenten begleiten Maria und das Kind und singen beiden immerfort den himmlischen Lobpreis. Bestimmten Instrumenten kommt eine besondere Bedeutung zu. So symbolisiert das Horn die Stimme Gottes. Die Harfe ist im Alten Testament ein Instrument für Freuden-, Lob- und Dankeslieder und zugleich das Attribut König Davids. Das Orgelportativ, unten rechts, ist allerdings das einzige anerkannte sakrale Instrument zum Lobpreis Gottes.<sup>293</sup>

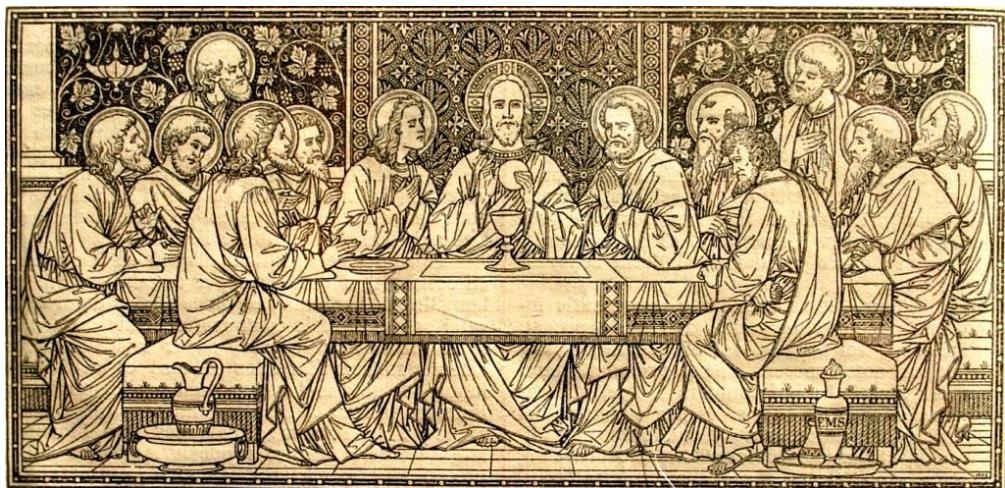
---

<sup>293</sup> Braun, Hartmut, Artikel „Musik, Musikinstrumente“, in: LCI 4, Sp. 597-611, hier Sp. 609.

### Letztes Abendmahl

Bezeichnet in der Kanne rechts mit F.M.S., datiert in der rechten Ecke 1888

Zur Praeparatio ad Missam und zum Canon Missae, bei manchen Auflagen als Titelseite in Farbendruck



Das zentrale Thema der Einsetzung der Eucharistie, also der ersten Messfeier überliefern Mt 26,26-28, Lk 22, 19-20 und Mk 14, 22-24 in nahezu identischem Wortlaut. Lediglich bei Johannes findet sich diese Schlüsselszene nicht. Die streng symmetrische Komposition zeigt Jesus mit seinen zwölf Jüngern bei der Feier des letzten gemeinsamen Abendmahls. Vor sich einen Becher mit Wein und in der Linken eine große Hostie haltend, spricht Jesus das Dankgebet. Es ist der Augenblick, in dem Jesus die Eucharistie einsetzt und den Neuen Bund mit seinen Jüngern schließt. Er erteilt ihnen den Auftrag, fortan mit der Weihe von Brot und Wein seiner zu gedenken.

Die Jünger sind in zwei fast deckungsgleichen Sechsergruppen zu Seiten Jesu angeordnet, wobei Johannes und Petrus die wichtigen Plätze neben Jesus einnehmen. Der Apostel Judas hat keinen Nimbus dafür aber ein Geldsäckchen, das ihn als Verräter designiert. Zusätzlich wird er auf psychologischer Ebene gebrandmarkt, denn er schaut mit stierem Blick zu Boden und nimmt am Geschehen keinen Anteil. Die Darstellung folgt in der Charakteristik der Personen, des angedeuteten Säulenraumes und den Requisiten dem gängigen ikonographischen Schema für die Einsetzung der Eucharistie. Auffällig ist, dass Schmalzl trotz großer Liebe zum Detail keine Speisen zeigt und Christus entgegen der biblischen Überlieferung nicht Brot, sondern eine Hostie konsekriert.<sup>294</sup> Dadurch wird der Akzent vom einmaligen historischen Ereignis der Abendmahlsfeier zugunsten des in jeder Eucharistiefeier begangenen Gedächtnisses verschoben.

<sup>294</sup> Das Motiv von Hostie und Kelch findet sich v. a. in spanischen Darstellungen, vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth, Hoffscholte, Lidwina, Artikel „Abendmahl“, in: LCI 1, Sp. 10-18, hier Sp. 12.

**Erzengel Michael rettet Arme Seelen**

Bezeichnet mit Monogramm Schmalzl, 1888

Zum Fest des Erzengel Michael am 29. September



Die aus dem Orient kommende Verehrung des Erzengels Michael verbreitete sich Ende des 5. Jahrhunderts von Italien ausgehend in Europa. Seine Festtage sind der 8. Mai, der Tag seiner Erscheinung auf dem Monte Sant' Angelo im Gargano Gebirge im Jahr 492 und seit 813 auch der 29. September, der Weihetag der römischen Michaelskirche. Michael gilt als Führer der Himmlischen Heerscharen; diese herausgehobene Stellung prädestiniert ihn zum Gegenspieler des Satans, dessen Bezwinger er ist (Off 12, 7-12). Er wird als langmütig und barmherzig charakterisiert. Entsprechend vielfältig ist die Verehrung, die dem Erzengel entgegengebracht wird. Dem Alten Testament gilt er als Beschützer Israels, die römische Kirche übernimmt ihn als Patron, später folgt ihr das Heilige Römische Reich Deutscher Nation nach. Apokryphen Texten entlehnt sich seine Bedeutung in der Eschatologie, wo er als Seelenwäger und Seelenbegleiter auftritt und die Seelen der Gerechten allen Widerständen des Bösen zum Trotz ins Jenseits führt.

Schmalzl wählt Michaels Rolle beim Gericht über die Menschen zum Thema für die Illustration. Der Erzengel steigt ins lodernde Fegefeuer, dem gedachten Aufenthaltsort für die „Armen Seelen“, die als Frauen und Männer aller Altersstufen personifiziert sind. Das Fegefeuer ist nicht biblischen Ursprungs, sondern eine von den Kirchenvätern unter Zusammenstellung verschiedener biblischer Bezüge ins Christentum eingeführte Vorstellung. Im Zwischenzustand des Fegefeuers befinden sich die nach dem Tod vom Körper getrennten Seelen, wenn sie nicht verdammt, aber auch nicht ohne Sündenschuld sind. Dort warten sie auf die Wiedervereinigung mit ihrem Leib am Tag des Gerichts. Diese Vorstellung speist sich aus der Annahme, dass sich der Menschen für seine Taten vor Gottes Gericht zu verantworten hat und dass die Möglichkeit einer postmortalen Läuterung existiert.

In Schmalzls Illustration begibt sich Michael ins Fegefeuer und rettet zwei Seelen.<sup>295</sup> Darin besteht eine Analogie zur Ikonografie der Höllenfahrt Christi (nur angedeutet in 1 Kor 15,4; Mk 15,46; Apg 13,29), bei der Christus Adam an der Hand nimmt und ihn aus der Hölle befreit. Der besiegte Drache unter seinen Füßen, Symbol für den bezwungenen Satan ist ebenso der Christus-Ikonographie entlehnt wie der Kreuzstab.<sup>296</sup>

Schmalzl betont nicht das kämpferische Wesen, sondern die milde, Erlösung verheißende Seite des Erzengels. So trägt der Jüngling keine Rüstung, sondern ein langes, weißes Gewand und wendet sich fürsorglich einer Seele zu. Auffällig ist, dass Schmalzl, die normalerweise nackten Armen Seelen bekleidet darstellt. Zum gleichen Fest schuf Schmalzl die Illustration I B 42.

---

<sup>295</sup> Braunfels, Wolfgang, Artikel „Fegefeuer“, in: LCI 2, Sp. 16-20, hier Sp. 16f.

<sup>296</sup> Holl, Oskar u. A., Artikel „Erzengel Michael“ in: LCI 3, Sp. 255-265, hier Sp. 258f.

### Heilige Familie

Bezeichnet unten rechts Monogramm Schmalzl, 1888

Zum Fest der Heiligen Familie und zu den Missae Propriae



Die Illustration zum Fest der Heiligen Familie inszeniert Schmalzl als Familienidyll. Maria begrüßt liebevoll ihr Kind, das mit seinem Vater und einem Engel gerade von der Arbeit nach Hause kommt. Maria ist der häusliche Bereich zugeordnet, im Hintergrund ist das Haus der Heiligen Familie zu erkennen. Engel bilden das himmlische Personal. Sie singen einen nicht endenden Lobpreis, helfen Josef das Werkzeug tragen und verehren den Jesus-Knaben und seine Mutter.

Das vorbildliche Familienleben ist geprägt von liebevoller, treusorgender und ehrerbietiger Zuneigung der Personen untereinander. Sogar die Natur wird mit eingebunden, die Pflanzen sprießen üppig, die Tauben haben keine Scheu vor den Menschen und sind sich ebenfalls sehr zugetan. Das alltägliche Miteinander betont die menschliche Natur Jesu und macht ihn für die menschliche Vorstellungskraft fassbar. Zugleich bedingt die Doppelnatur Christi die Einbindung des Göttlichen in die menschliche Lebenswirklichkeit, hier ist es durch die Anwesenheit der Engel verbildlicht. Durch die Doppelnatur des Kindes gerät das dreißig Jahre lang währende Familienleben zum bedeutungstiefen Mysterium.

Die Wurzeln der Verehrung der Heiligen Familie reichen ins 17. Jahrhundert zurück. Ihre besondere Wertschätzung im 19. Jahrhundert fand ihren Niederschlag in der Gründung von religiösen Genossenschaften z. B. der Bruderschaft von der Heiligen Familie (gegr. 1844 in Lüttich) und des Vereins der christlichen Familie (gegr. 1861), der unter dem besonderen Protektorat Papst Leos XIII. (1878-1903) stand. Wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklungen des 19. Jahrhunderts führten zunehmend zur Vereinigung der Arbeiterfamilien und verlangten nach einer neuen Familienideologie, in deren Dienst die Heilige Familie rasch gestellt wurde. Die sich in sorgender Eintracht und verbindender Liebe zugetane Kleinfamilie wurde zum nachahmenswerten Vorbild. Die in der Andachtsgraphik verbreiteten zahllosen genhaft-realitätsfernen Darstellungen des Themas dienten nicht nur der frommen Erbauung, sondern verfolgten auch ein gesellschaftspolitisches Ziel.

### Anbetung der Hirten

Bez. mit Monogramm Schmalzls und 1889 im Ziegelstein rechts

Zum Fest In Nativitate Domini, Das hohe Weihnachtsfest, erste Messe



### ATyp: Anbetung der Hirten

- Tl: Gideon erhält das göttliche Zeichen: „*Si ros in solo vellere fuerit et in omni terra siccitas ... Jud 6, 37*“ „... sieh her, ich lege frische geschorenen Wolle auf die Tonne; wenn der Tau allein auf die Wolle fällt und es auf dem ganzen (übrigen) Boden trocken bleibt, dann weiß ich, dass du durch meine Hand Israel retten willst, wie du gesagt hast.“ (Ri 6, 37)
- Tr: Erschaffung Adams: „*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem Gen 1, 26*“ „Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich.“ (Gen 1, 26)
- S: Personifikationen: „*Misericordia*“ „Barmherzigkeit“; „*Pax*“ „Friede“; „*Veritas*“ „Wahrheit“; „*Justitia*“ „Gerechtigkeit“

Das Weihnachtsfest greift nicht wie Ostern oder Pfingsten auf die jüdische Festtradition zurück, sondern ist genuin christlichen Ursprungs. Der Tag der Geburt Christi wird weder von biblischen Texten noch von der frühen kirchlichen Überlieferung genannt. Im dritten Jahrhundert wurde es am 6. Januar gefeiert, die Ostkirche hält daran bis heute fest. In Rom entwickelte sich kurz nach 313 eine eigenständige Feier zum Fest der Geburt des Herren am 25. Dezember. Die römische Religion feierte an diesem Tag das Fest des *Sol invictus*, des unbesiegbaren Sonnengottes. Als Gegenentwurf zum heidnischen Sonnengott sollte Christus als die wahre göttliche Sonne etabliert werden. Die Geburt Jesu aus der jungfräulichen Mutter

und seine Doppelnatur als wahrer Mensch und wahrer Gott offenbaren die große christliche Heilstatsache im Weihnachtsgeschehen. Entsprechend aufwändig ist die Liturgie, insgesamt wurden drei Messen gefeiert, die erste während der Nacht, die zweite im Morgengrauen und die dritte, die Hauptmesse am Vormittag. Die liturgische Farbe ist weiß.

Die zweite Messe zum Weihnachtsfest, das Hirtenamt wurde in der Morgendämmerung gefeiert. Symbolhaft weicht die Nacht der Sonne, die als Sinnbild für Christus, der wahren Sonne verstanden wird. Die Texte sind voller Bezüge zu dieser Lichtsymbolik, im Evangelium wird das Heilsgeschehen von der Volkszählung bis zum abschließenden Lobpreis der Engel wiedergegeben (Lk 2,1-14).

In der Hauptillustration kombiniert Schmalzl die Geschehnisse nach den Evangelien der ersten und der zweiten Messe. Schauplatz ist eine halb gemauerte, halb in den Felsen geschlagene Höhle, in der sich die hl. Familie niedergelassen hat. Die herbei gekommenen Hirten huldigen dem neugeborenen Kind, entsprechend dem Evangelium der zweiten Messe (Lk, 2, 15-20). Den äußeren Kreis des Strahlenkranz zierte die Inschrift nach Lk, 2,12: „*Invenietis infantem pannis involutum, et positum in praesepio*“ „... Ihr werdet ein Kind finden, das in Windeln gewickelt ist und in einer Krippe liegt“. Drei Hirten in verschiedenen Altersstufen sind gekommen, um das Kind anzubeten und ihre Gaben darzubringen.

Gideon ist Anführer der Israeliten im Kampf gegen die Midianiter und wird zum Helden, nachdem ihm ein Engel Gottes verkündet, dass er Israel befreien solle. Das göttliche Zeichen seiner Erwähltheit ist, dass der Tau nur das von ihm ausgelegte Vlies, nicht aber den Boden benetzt bzw. umgekehrt. Im Mittelalter entwickelt sich das Vlieswunder zum Marientyp. Gideon, dessen Berufung zum Retter seines Volkes durch Engel angekündigt wird, wird mit Marias Berufung als Retterin der Menschheit gleichgesetzt. Parallelen wurden auch in dem sich auf die Wolle herabsenkenden Tau und dem Geist, der über Maria kommt, gesehen.<sup>297</sup>

Die Erschaffung Adams ist für die Geburt Christi als Typ weniger geläufig und lässt sich auf den von Paulus (Rom 5,12-19) eröffneten Bezug zwischen Adam und Christus zurückführen. Vor allem in den Lehren der Kirchenväter erscheint Adam als Verkörperung des alten, der Sünde anheimgefallenen, Menschen und Jesus als der die Sünde überwindende, neue Adam.<sup>298</sup>

In den Ecken finden sich vier Tugendallegorien, wobei vom klassischen Quartett nach Platon nur Justitia übernommen wird, während Pax, Misericordia und Veritas der Zusammenstellung von Hugo von Sankt Victor (um 1097-1141) entnommen sind, die sich an den sieben Gaben des Heiligen Geistes orientieren.

---

<sup>297</sup> Wilhelm, Pia u. A., Artikel „Geburt Christi“, in: LCI 2, Sp. 86-120, hier Sp. 90.

<sup>298</sup> Schade, Herbert, Artikel „Adam und Eva“, in: LCI 1, Sp. 41-70, hier Sp. 43.

### Herabkunft des Heiligen Geistes

Bezeichnet im Hocker links Monogramm und datiert 1889

Zum Pfingstsonntag



ATyp: Herabkunft des Heiligen Geistes auf Maria und die Apostel

- Tl: Opfer des Nehemia: „*Ut tempus affuit, quo sol refusit, accensus est ignis. 2. Mach. 1,22*“, „So geschah es. Nach einiger Zeit brach die Sonne hervor, die von Wolken verdeckt gewesen war. Da flamme ein großes Feuer auf und alle staunten“ (2 Mak 1, 22)
- Tr: Übergabe der Gesetzestafeln an Mose: „*Dedit Dns Moysi duas tabulas testimonii lapideas Ex. 31,18*“, „Nachdem der Herr zu Mose auf dem Berg Sinai alles gesagt hatte, übergab er ihm die beiden Tafeln der Bundesurkunde, steinerne Tafeln, auf die der Finger Gottes geschrieben hatte.“ (Ex 31, 18)
- S: Symbole: Auge Gottes, Hand Gottes, Taube auf Regenbogen, Feuersäule/Wolkensäule

Pfingsten, das Fest der Ausgießung des Heiligen Geistes, kündigte Jesus seinen Jüngern an (Lk 24,49, Joh 14,26; 15,26). Den ausführlichsten Bericht über die Pfingstereignisse liefert die Apostelgeschichte (Apg 2, 1-13). Obwohl dort nur allgemein erwähnt wird, dass „alle“ sich am gleichen Ort befanden, geht die Ikonographie wie selbstverständlich von der Anwesenheit Marias und den eben wieder zwölf gewordenen Aposteln aus. Maria thront im Kreis der Apostel auf einem mit Serafim geschmückten Thron. Über ihr schwebt von kosmischen Begleiterscheinungen umgeben, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. Feuerzungen zieren seinen Strahlenkranz und senken sich auf die Köpfe der Apostel und Maria. Die sich verteilenden Feuerzungen stehen für den Heiligen Geist, der alle erfüllt und ein Fremdsprachenwunder bewirkt.

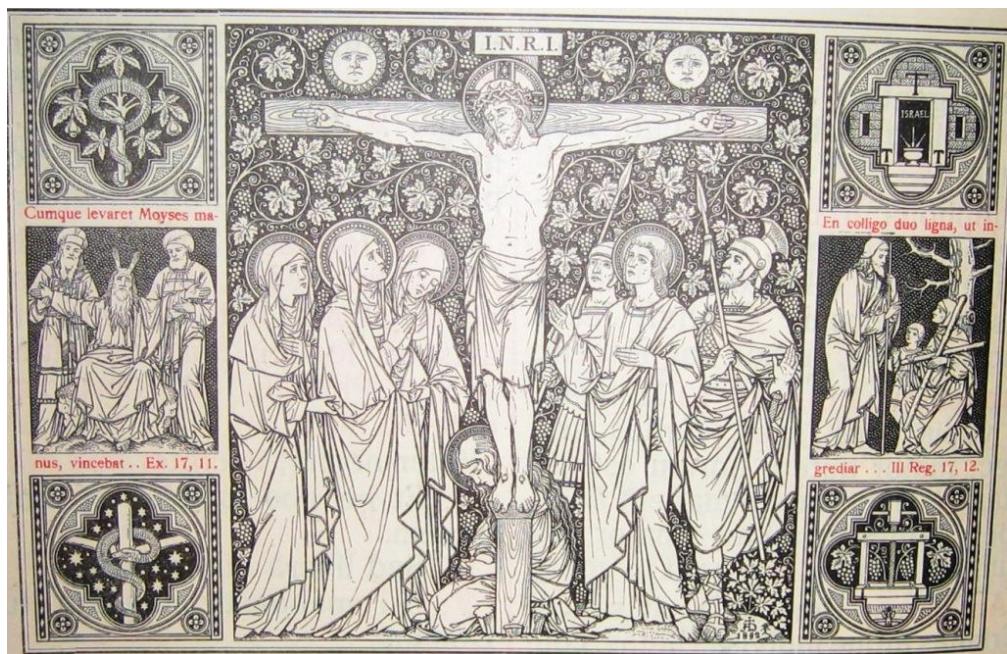
Die gewählten Typen zeigen das Wirken Gottes in die menschliche Existenz hinein und sind für das Pfingstereignis bekannt, die Übergabe der Gesetzestafeln entstammt der Armenbibel.

In den Ecken sind Symbole für das Wirken Gottes gezeigt. Das menschliche, von Wolken umgebene und durch dreieckig angeordnete Flammenzungen gekennzeichnete Auge symbolisiert das nie schlafende Auge Gottes. Die Hand Gottes ist ein häufiges Bild für das Eingreifen oder die Anwesenheit Gottvaters. Die Taube steht für das Wirkprinzip des Heiligen Geistes, hier in Kombination mit dem Regenbogen, dessen sieben Farben als die sieben Gaben des Heiligen Geistes zu deuten sind. Die Feuersäule steht für die machtvolle Rettung der Israeliten vor den Ägyptern durch das Wirken Jahwes (Dtn 14,19)

### Kreuzigung Christi

Bezeichnet unten rechts mit Monogramm Schmalzl, 1892

Zum Karfreitag



AT: Kreuzigung

T1: Israeliten im Kampf gegen Amalek: „*Cumque levaret Moyses manus, vincebat .. Ex. 17,11.*“ „Solange Mose seine Hand erhoben hielt, war Israel stärker; sooft er aber die Hand sinken ließ, war Amalek stärker.“ (Ex 17,11)

T2: Elias und die Witwe von Sarepta: „*En colligo duo ligna, ut ingrediar ... III Reg. 17,12*“ „Doch sie sagte: So wahr der Herr, dein Gott, lebt: Ich habe nichts mehr vorrätig als eine Hand voll Mehl im Topf und ein wenig Öl im Krug. Ich lese hier ein paar Stücke Holz auf und gehe dann heim, um für mich und meinen Sohn etwas zuzubereiten. Das wollen wir noch essen und dann sterben.“ (1 Kön 17,12)

S: Paradiesschlange, Türen der Israeliter mit dem „signum tau“, eherne Schlange, Kelter

Der gekreuzigte Christus nimmt die Mittelachse ein, zu seiner Rechten hat sich um Maria eine Gruppe trauernder Frauen versammelt. Das Pendant bilden Johannes, Longinus und ein Soldat. Maria Magdalena ist hinter dem Kreuz auf die Knie gesunken. In den mit Weinranken ornamentierten Hintergrund sind Sol und Luna eingepasst. Auffällig ist die gezierte Fußstellung des Longinus, die durch das Monogramm und die Datierung notwendig wird.

Auf dem Weg zum Sinai kommt es am Berg Horeb zum Kampf mit Amalek, den Israel nur gewinnen kann, solange Mose die Arme erhoben hält. Als Mose schwach wird, stützen ihm Aaron und Hur die Arme, während Mose auf einem Steinbrocken sitzt. Mose wird im Neuen Testament in verschiedener Weise als Vorbild für Jesus gesehen. Im Fall der Kreuzigung wäre die Gegenüberstellung mit der Errichtung der eherne Schlange (Joh 3,14) zu erwarten, die

Amalekiterschlacht ist in diesem Zusammenhang nicht üblich. Vermutlich ist die Körperhaltung Moses mit den ausgestreckten Armen Verknüpfung zur Kreuzigung. Auch die Wahl der Witwe von Sarepta ist ungewöhnlich, die Verbindung zur Kreuzigung ist über die Hölzer gegeben, die mitunter für die Kreuztragung Jesu herangezogen werden. Die Beziehung zur Kreuzigung ergibt sich aus der Art, wie die Witwe die beiden Äste gekreuzt hält.

Als Ecksymbole wählt Schmalzl die Schlange, die sich um den kreuzartig gestalteten Baum der Erkenntnis windet und die Sünde in die Welt gebracht hat. Mit dem Kreuzestod Christi ist sie überwunden. Beim Passah-Fest kennzeichnen die Israeliten ihre Türen mit dem Zeichen *Tau*, dem letzten Buchstaben des hebräischen Alphabets damit ihre Häuser von Gottes Gericht verschont werden. Das *Tau* ist in der Folge das Zeichen für die Geretteten (Ez 9,4). Die Verbindung zur Kreuzigung besteht in der Form des Buchstabens als stehendes „+“ oder liegendes „x“ Kreuz. Tertullians Vergleich der Tau-Versiegelung mit dem christlichen Kreuzzeichen steht am Beginn seiner christlichen Allegorese.<sup>299</sup> Die rettende eherne Schlange des Moses (Nm 21,6-9) wird seit der frühen Patristik als Vorläufer für die Erhöhung Christi am Kreuz und die Überwindung des Satans gesehen (Joh 3,14).<sup>300</sup> Die mystische Kelter geht zurück auf einen Vers bei Jesaja (Jes 63,3) und wurde in der frühchristlichen Exegese als Allegorie bzw. als Weissagung des Leidens Christi betrachtet.

---

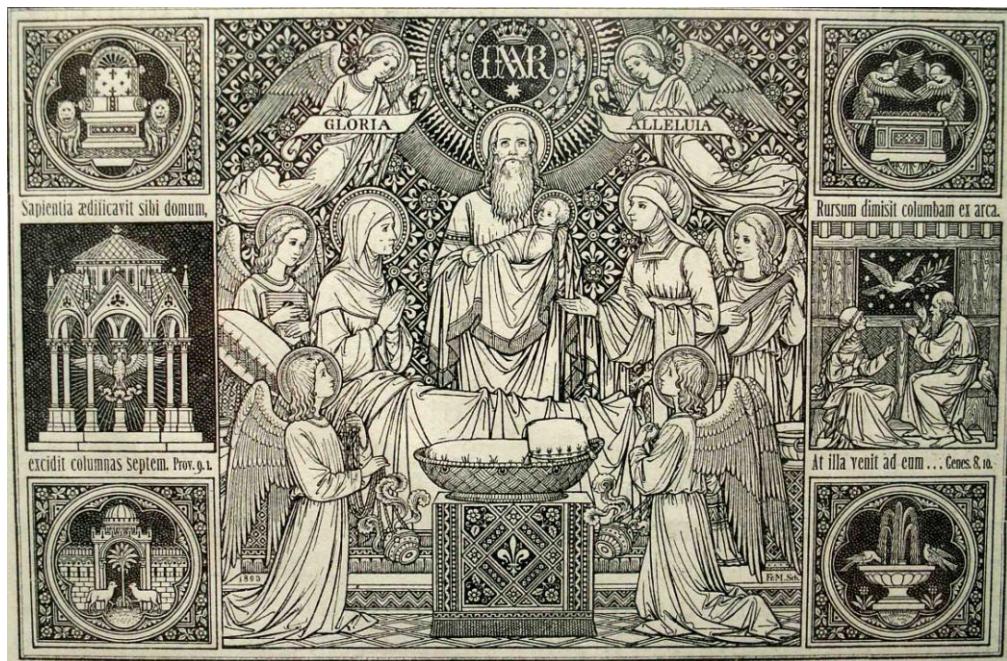
<sup>299</sup> Haman, Matthias, Artikel „Tau“, in: LThK 9, Sp. 1275-1276.

<sup>300</sup> Graepler-Diehl, Ursula, Artikel „Eherne Schlange“, in: LCI 1, Sp. 583-586.

### Geburt Mariens

Bezeichnet unten rechts Fr.M.Sch., unten links 1893

Zum Fest Mariä Geburt am 8. September



ATyp: Geburt Mariens mit Joachim, Anna und Engel

- Tl: Haus/Tempel der Weisheit: „*Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov 9,1*“ „Die Weisheit hat ihr Haus gebaut, / ihre sieben Säulen behauen.“ (Spr 9,1)
- Tr: Taube kehrt zu Noah zurück: „*Rursum dimisit columbam ex arca. At illa venit ad eum ... Genes. 8,10*“ „Dann wartete er noch weitere sieben Tage und ließ wieder die Taube aus der Arche. Gegen Abend kam die Taube zu ihm zurück, und siehe da: ihr Schnabel hatte sie einen frischen Olivenzweig“ (Gen 8, 10-11)
- S: Mariensymbole: Thron Salomonis, Bundeslade, Pforte des Himmels, Springbrunnen

Über das Leben Marias berichten die kanonisierten Texte erstaunlich wenig: sie ist Jüdin und entstammt einem priesterlichen Geschlecht. Erst durch die Überschattung mit dem Heiligen Geist (Lk 1,35) wird sie zur Mutter Gottes und erhält eine Schlüsselposition in der Heils geschichte. Maria zum Gegenstand dogmatischer Reflexion und emotionaler Frömmigkeit. Das seit der Urkirche vorhandene Bedürfnis nach Wissen und Verehrung konnte nicht mit den biblischen Texten befriedigt werden. Viele Aussagen, die das Leben Mariens anschaulich werden lassen, entstammen apokryphen Schriften (mehrere Marienleben, Apokalypsen sowie PsJac 4,1; 5,2-6,3; PsMt 4, Kindheitsevangelien). Die besondere Wertschätzung Marias ergibt sich aus der Verflechtung mit dem Heilswerk ihres Sohnes und spiegelt sich in den marienischen Hochfesten, Festen und Gedenktagen wieder, die allesamt dem Heilswerk Christi zu-

bzw. nachgeordnet sind.<sup>301</sup> Das Fest Mariä Geburt am 8. September (Tagesevangelium Mt 1,1-23) gehört neben dem Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel (15. August) zu den ältesten Marienfesten. In Rom ist es seit dem 7. Jahrhundert nachweisbar und geht auf das Weihefest der Annakirche in Jerusalem zurück. Der Legende nach soll diese über dem Geburtshaus Marias errichtet worden sein. Ein Hymnus des Romanos, entstanden um 500 in Konstantinopel, lässt schließen, dass in der Ostkirche das Fest bereits zu dieser Zeit verwurzelt gewesen ist.<sup>302</sup>

Zentral im Bild steht Joachim, der seine neugeborene Tochter zum Himmel empor hebt und einen Lobpreis anstimmt. Über Joachim schwebt in einer Aureole das Marienmonogramm, zwei Engel halten Spruchbänder mit den Worten „*Gloria*“ und „*Alleluia*“. Anna hat sich in ihrem Wochenbett erhoben und die Hände zum Gebet gefaltet. Engel und eine Begleitperson staffieren die Szene aus.

Der linke Typ entstammt einem Weisheitsbuch, dem Buch der Sprichwörter und illustriert den dort beschriebenen Tempel der Weisheit. Die Vorstellung des siebensäuligen Weisheitstempels als Epitheton für Maria die Gottesmutter ist komplex. Weisheitstexte gehören durch die Jahrhunderte als fester Bestandteil zu den Marienmessen. Die Weisheit wird als schöne, liebreizende Frau personifiziert, die die Menschen auffordert, sich von ihr Gottesfurcht und Weisheit lehren zu lassen (Spr 8,1-18).<sup>303</sup> Ihr werden Eigenschaften des göttlichen Logos, wie ewiger Bestand und schöpferische Wirkmacht zugeschrieben. Der Bezug zwischen der Weisheit als Ausdruck des göttlichen Logos und Maria ist Christus, der Sohn Gottes, den Maria in sich aufnimmt. Folglich nimmt sie die göttliche Weisheit in sich auf, so dass sie in der Lauretanischen Litanei als Sitz der Weisheit bezeichnet wird.<sup>304</sup>

Die Taube, die mit einem Ölzweig zur Arche zurückkehrt, kündet Noah das Ende der Sintflut an. Der Bund, den Gott mit Noah schließt und der Bund, den Gott später mit Mose zur Rettung seines Volkes schließen wird, werden als Präfigurationen für Maria gewertet. Nach Johannes von Euböa († um 749) gilt Maria als Neue Arche, welche die Arche Noahs und die Bundeslade des Mose übertrifft, weil sie Gott selbst in sich trägt. Johannes Damascenus († 749) bezeichnet Maria als Arche Noahs in der Christus, der Same der zweiten Welt, bewahrt worden ist und als Arche des Moses.<sup>305</sup>

Die Symbole in den Ecken sind drei Symbolanrufungen der Lauretanischen Litanei: der Sitz der Weisheit (sedes sapientiae), die Bundeslade (foederis arca), die Pforte des Himmels (ianua coeli). Seit dem Mittelalter sind das häufige und geläufige Titel für Maria. Sie betonen Marias herausgehobene Stellung im göttlichen Heilsplan, ihre Jungfräulichkeit, ihre Erwähltheit zur Neuen Eva sowie ihre Mittler- und Fürbitterrolle. Der verbleibende Springbrunnen (puteus aquarum viventium) erklärt sich aus der marianischen Auslegung des Leben spendenden Quellmotivs im Hohen Lied (Hld 4, 15), das auf die Fruchtbarkeit Marias und ihre Rolle als Mittlerin göttlicher Gnade zielt.<sup>306</sup>

---

<sup>301</sup> Marianische Hochfeste sind: Hochfest der Gottesmutter Maria (1. Januar), Aufnahme Mariens in den Himmel (15. August), Hochfest der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau und Gottesmutter Maria (8. Dezember). Marianische Feste sind: Heimsuchung Marias (2. Juli, seit 1969 31. Mai), Geburt Marias (8. September).

<sup>302</sup> Maas-Ewerd, Theodor, Artikel „Marienfeste“, in: LThK 6, Bd. Sp 1370-1374.

<sup>303</sup> Scharbert, Josef, Artikel „Weisheitsbücher“, in: Marienlexikon 6, S. 702-703.

<sup>304</sup> Bandmann, Günther, Artikel „Tempel von Jerusalem“, in: LCI 4, Sp. 255-260.

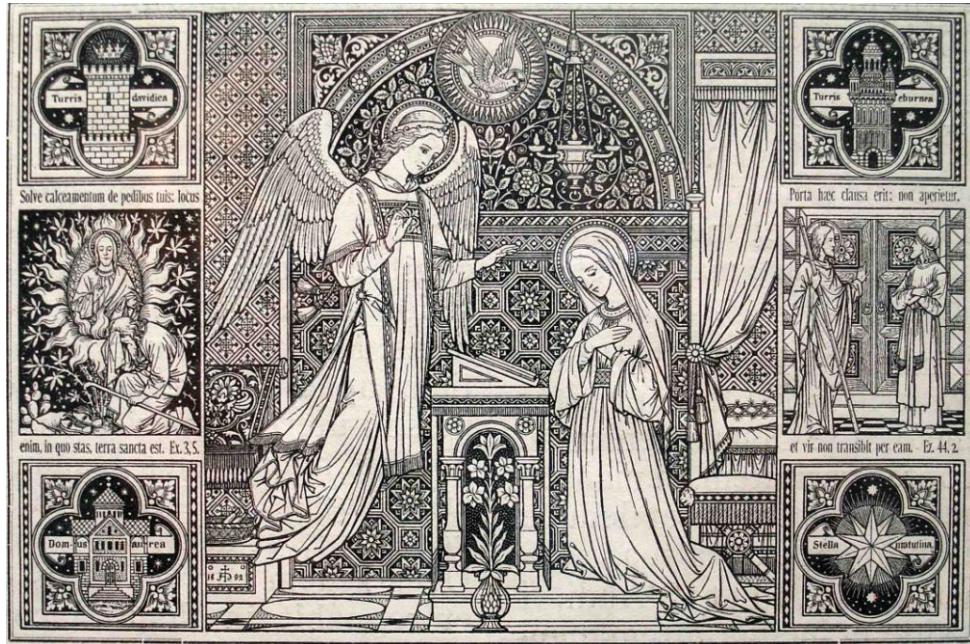
<sup>305</sup> Schildenberger, Johannes, (Scharbert, Josef), Artikel „Bundeslade“, in: Marienlexikon, S. 615-617.

<sup>306</sup> Tschochner, Friederike, Artikel „Quell, Quelle“, in Marienlexikon 5, S. 383-385, hier 383.

## Verkündigung an Maria

Bezeichnet mit Monogramm Schmalzl, 1893

Zum Fest Mariä Verkündigung am 25. März und zum Proprium de Tempore



ATyp: Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel

- Tl: Moses und der brennende Dornbusch: „*Solve calceamentum de pedibus tuis: locus enim, in quo stas, terra sancta est. Ex. 3,5*“, „Der Herr sagte: Komm nicht näher heran! Leg deine Schuhe ab; denn der Ort, wo du stehst ist heiliger Boden.“ (Ex 3, 4)
- Tr: Verschlossene Tempelpforte: „*Porta haec clausa erit: non aperietur, et vir non transibit per eam. Ez. 44,2*“, „Da sagte der Herr zu mir: Dieses Tor soll geschlossen bleiben, es soll nie geöffnet werden, niemand darf hindurchgehen; denn der Herr, der Gott Israels, ist durch dieses Tor eingezogen; deshalb bleibt es geschlossen“ (Ez 44, 1 – 3)
- S: Mariensymbole der Lauretanischen Litanei: „*turris davídica*“ „Turm Davids“; „*turris eburnea*“ „Elfenbeinerner Turm“; „*domus aurea*“ „Goldenes Haus“; „*stella matutina*“ „Morgenstern“

Am 25. März begehen die westliche wie auch die östliche Liturgie das Hochfest Mariä Verkündigung.<sup>307</sup> Inhaltlich ist dieses Fest eher dem Weihnachtsfestkreis zuzuordnen, gefeiert wird es allerdings in der Zeit um Ostern, da von Weihnachten her neun Monate rückwärts gerechnet werden.

<sup>307</sup> Seit der Reform des liturgischen Kalenders 1969 durch Papst Paul VI. (1963-1978) wird das Fest in Anlehnung an seine frühe Beitelung wieder Verkündigung des Herrn genannt. Die zu Schmalzls Zeit übliche Bezeichnung war Mariä Verkündigung, die sich in der umgangssprachlichen Benennung des Festes bis heute erhalten hat.

Die Verkündigung an Maria vollzieht sich in einem prächtigen Innenraum. Von links schwebt der Engel auf die vor einem Betpult kniende Maria zu. Auffällig sind die opulente Gestaltung des Innenraums und die symbolhafte Ornamentierung des Hintergrundes mit Rosen.

Der brennende Dornbusch tritt im Mittelalter oft in Verbindung mit der Menschwerdung Christi auf, am häufigsten mit der Verkündigung, der Heimsuchung und der Geburt Christi. Die verschlossene Pforte des östlichsten Tempeltores ist ein Zeichen für den ewigen Bund, den Gott mit seinem Volk geschlossen hat und zugleich eine Erinnerung daran, dass Gott in seinem Volk wohnt. Bereits im Jahr 428 oder 429 vergleicht der Titularbischof von Konstantinopel, Prokulus v. Cyzikus in einer Predigt die jungfräuliche Maria mit der verschlossenen Tempelpforte.<sup>308</sup> Im Augenblick der Empfängnis nimmt Gott in Maria Wohnung bis er als Mensch in Bethlehem geboren wird. Maria wird zur Pforte, weil ihr Einverständnis zum göttlichen Heilsplan unumgänglich für die Rettung der Menschheit war und der Weg zum Heil nur über sie führt. Die Ecksymbole sind den 13 Symbolanrufungen der Lauretanischen Litanei entnommen (I B 8, I B 28, I B 29, I B 34)

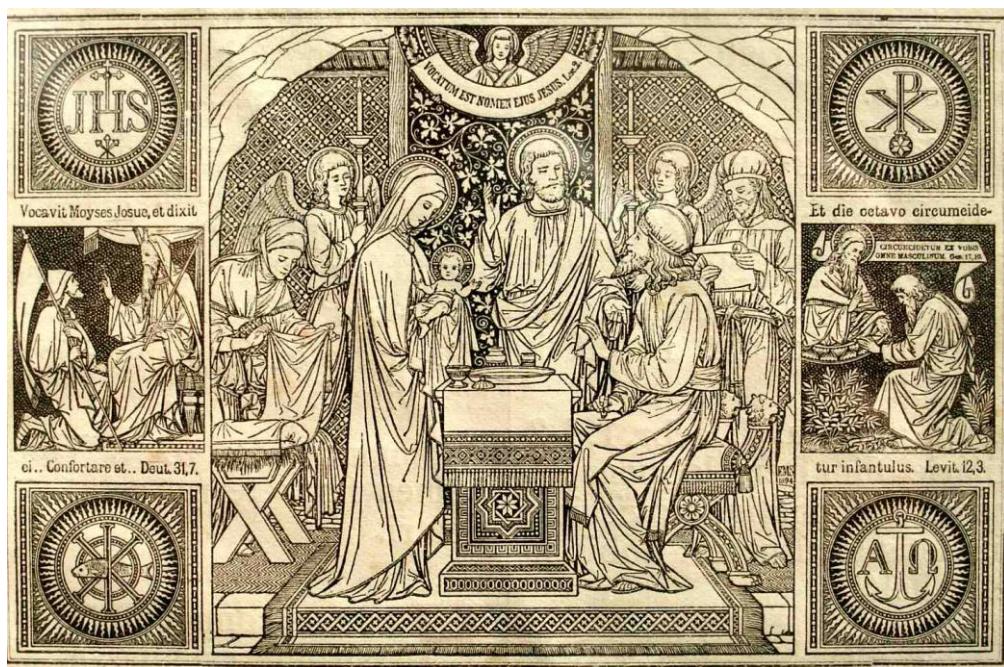
---

<sup>308</sup> Dürig, Walter, Artikel „Pforte des Himmels“, in: LThK 5, S. 193-194.

### Beschneidung des Herrn

Bezeichnet rechts mit F.M.S, 1894

Zum Fest Beschneidung des Herrn am 2. Januar



AT: Beschneidung Jesu

T1: Mose setzt Josua ein: „*Vocavit Moyses Josue, et dixit ei .. Confortare et...*“ (Deut. 31,7). „Mose rief Josua herbei und sagte vor den Augen ganz Israels zu ihm: Empfange Macht und Stärke: Du sollst mit diesem Volk in das Land hineinziehen, von dem du weißt: Der Herr hat zu ihren Vätern geschworen, es ihnen zu geben. Du sollst es an sie als Erbbesitz verteilen.“ (Dtn 31,7)

T2: Beschneidungsgebot: „*Et die octavo circumcidetur infantulus. Levit. 12,3*“ „Am achten Tag soll man die Vorhaut des Kindes beschneiden...“ (Lev 12,3).

S: Buchstaben mit christologischer Bedeutung

Das Fest der Beschneidung des Herrn entwickelte sich gemäß der Textstelle „Als acht Tage vorüber waren und das Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, noch ehe das Kind im Schoß seiner Mutter empfangen wurde.“ (Lk 2,21) im Spanien und Gallien des 6. Jahrhunderts. Erst im 13. Jahrhundert fand es in die römische Liturgie Eingang und wurde bis 1960 am 1. Januar als „Fest der Beschneidung des Herrn und Oktav von Weihnachten“ mit weihnachtlich-mariäischen Texten gefeiert.<sup>309</sup>

<sup>309</sup> Im „Codex Rubricarum“ von 1960 wird es nicht erwähnt, seit 1969 wird der älteren römischen Tradition gemäß am 1. Januar das „Hochfest der Gottesmutter Maria“ als Teil der Weihnachtsoktav begangen. Dabei wird auch der Namensgebung Jesu gedacht.

Nach jüdischer Sitte wird bei jedem männlichen Nachkommen am achten Tag nach seiner Geburt mit dem Beschneidungsritual der Bund mit Gott geschlossen (Gen 17,10). Die Lokalität ist die nämliche Höhle wie bei der Anbetung der Hirten und der Geburt Christi, allerdings ist die Ausstattung luxuriöser. Der Mochel sitzt auf einem Klappstuhl an einem altarähnlichen Tisch und spricht mit Josef. Maria bringt von links das Kind heran. Als Assistenzfiguren fungieren ein weiterer Priester und eine Frau sowie zwei Engel. Gemäß der biblische Grundlage Lk 2, 21 ist die Beschneidung Zeichen des Bundes zwischen Gott und Abraham und am achten Tag nach der Geburt eines Sohnes zu vollziehen. Mit der Beschneidung war die Namensgebung verbunden.

Der linke Typ zeigt die Einsetzung Josuas durch Moses. Seit Paulus wird Josua, der von Gott den Auftrag erhält, das Volk Israel ins gelobte Land zu führen, als Präfiguration Jesu gesehen. Rechts ist dargestellt, wie Moses vom Herrn die Weisungen zur Reinigung der Wöchnerin mit dem Beschneidungsgebot erhält. Im Spruchband wird auf die Beschneidung der männlichen Nachkommen nach Genesis Bezug genommen: „*Circumcidetur ex vobis omne masculinum*“, „Das ist mein Bund zwischen mir und euch samt deinen Nachkommen, den ihr halten sollt: Alles, was männlich ist unter euch muss beschritten werden.“ (Gen 17,10).<sup>310</sup>

Die Eckillustrationen zeigen Buchstabenkürzel mit christologischer Bedeutung und Symbole, die für den Namen Jesus stehen. Oben links das IHS, oben rechts Chi und Roh, unten rechts Alpha und Omega mit dem Anker und unten links Chi, Jota und Omikron mit dem Fisch.

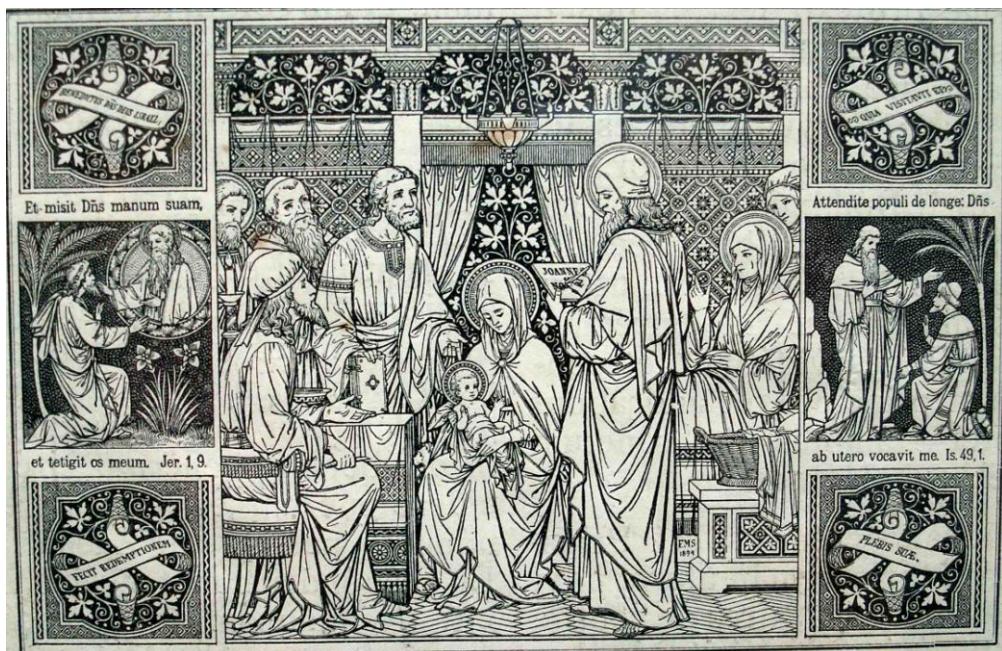
---

<sup>310</sup> Isermeyer, Christian-Adolf, Artikel „Beschneidung Christi“, in: LCI 1, Sp. 271-273.

### Namensgebung des Johannes

Bezeichnet im Sockel rechts F.M.S., 1894

Zum Fest der Geburt des hl. Johannes des Täufers am 24. Juni



ATyp: Namensgebung durch Zacharias (Lk 1, 57 - 66)

- Tl: Berufung Jeremias zum Propheten: „*Et misit Dns manum suam, et tetigit os meum.*“ (Jer 1, 9) „Dann streckte der Herr seine Hand aus, berührte meinen Mund und sagte zu mir: Hiermit lege ich meine Worte in deinen Mund.“
- Tr: Zweites Lied vom Gottesknecht: „*Attendite populi de longe: Dns ab utero vocavit me. Is. 49, 1*“ „Hört auf mich, Ihr Inseln, / merkt auf, ihr Völker in der Ferne! Der Herr hat mich schon im Mutterleib berufen; / als ich noch im Schoß meiner Mutter war, hat er meinen Namen genannt.“ (Jes 49, 1)
- S: Spruchbänder mit dem Lobpreis des Zacharias

Johannes der Täufer genießt besondere Hochschätzung, da er im Christentum als letzter und größter Prophet des AT und als Vorläufer Christi gilt. Jesus selbst sagt über ihn, er sei der größte unter allen Menschen (Mt 11,11). In der Regel feiert die Kirche den Sterbetag eines Heiligen, da dieser als Eintritt in das himmlische Leben gilt. Nur bei Johannes dem Täufer und der Gottesmutter Maria wird auch der Tag ihrer Geburt gefeiert, da ihre Auserwähltheit durch Gott bereits vor ihrer Geburt offenbar wurde. Das Fest, sechs Monate vor Weihnachten, ist seit dem Ende des 4. Jahrhunderts durch ein Traktat sowie durch Augustinus bezeugt. Zudem feiert die römisch-katholische Kirche den Tag der Enthauptung des hl. Johannes am 29. August.

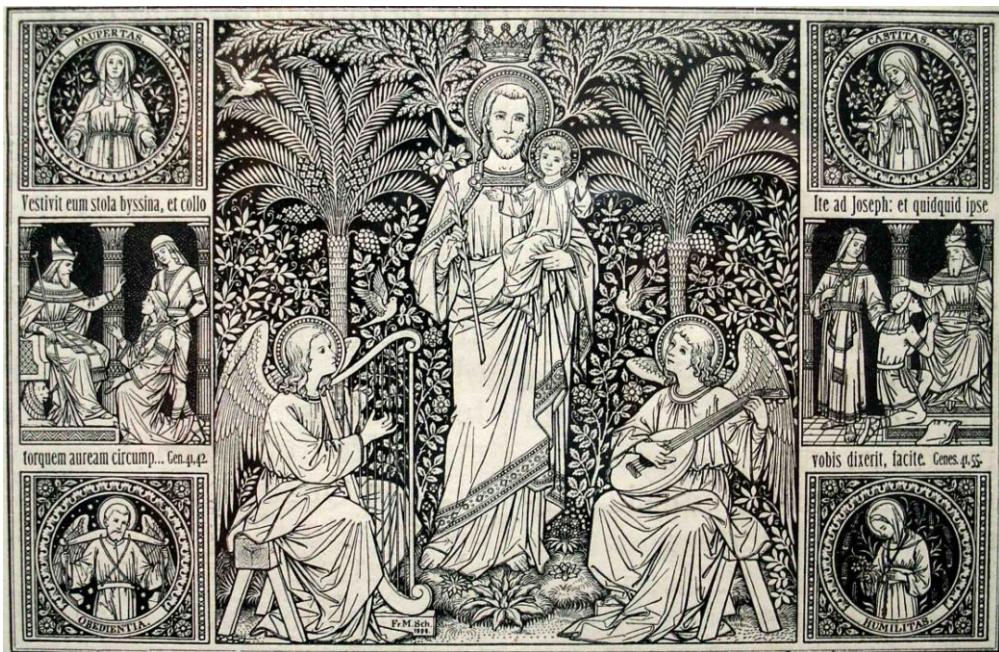
Die beiden Typen, die dem Tagesevangelium mit der Geburt und der Namensgebung des Johannes (Lk 1,57-68) zugeordnet sind, entstammen der Lesung zur Vigil am 23. Juni, dem Introitus sowie der Lesung zum Fest der Geburt Johannes des Täufers.

Die Ecken sind mit Spruchbändern versehen, in denen der Anfang des Lobpreises des Zacharias, „*Benedictus dns*“, „*Deus Israel*“, „*quia visitavit et*“ „*fecit redemptionem*“ „*plebis sua*“ „, Gepriesen sei der Herr, der Gott Israels! Denn er hat sein Volk besucht und ihm Erlösung geschaffen;“ (Lk 1,68) wiedergegeben ist.

**Heiliger Josef**

Bezeichnet im Fuß der Harfe F.M.S. 1894

Zum Fest des hl. Josef, Bräutigams der allerseligsten Jungfrau Maria, Bekenner am 19. März



ATyp: Hl. Josef mit Kind und zwei Engeln

- Tl: Josef vor dem Pharao: „*Vestivit eum stola byssina, et collo torqueum auream circup...* (Gen. 41,42“), „Der Pharao nahm den Siegelring von seiner Hand und steckte ihn Josef an die Hand. Er bekleidete ihn mit Byssusgewändern und legte ihm die goldene Kette um den Hals.“ (Gen 41,42)
- Tr: Der Pharao schickt sein hungerndes Volk zu Joseph: „*Ite ad Joseph: et quidquid ipse vobis dixerit, facite. (Genes 41,55)*“ „Da ganz Ägypten Hunger hatte, schrie das Volk zum Pharao nach Brot. Der Pharao aber sagte zu den Ägyptern: Geht zu Josef! Tut, was er euch sagt.“ (Gen 41,55)
- S: Personifizierte Tugenden: „Paupertas.“, „Castitas.“, „Obedientia.“, „Humilitas.“

In der biblischen Überlieferung wird Josef, der Mann Mariens nur am Rande erwähnt und dient mit seiner persönlichen Zurückhaltung dem göttlichen Heilsplan. Heilsgeschichtliche Bedeutung gewinnt Josef, der Sohn Davids (Mt 1,20), durch seine Abstammung und durch die messianische Natur seines Ziehsohnes (Mt 1,21). Die wenigen biblischen Textstellen beschreiben Josef als schweigenden, aber stets sorgenden Begleiter der Gottesmutter und ihres Kindes.

Die Entwicklung eines eigenen Josefekults wurde im abendländischen Mittelalter durch das schwer verständliche Vaterschaftsverhältnis, die Natur seiner Ehe mit Maria und durch seine unklare Teilhabe an der Inkarnation erschwert. Einzelbelege seiner Wertschätzung, vor allem durch Orden, sind jedoch überliefert. Seit dem 15. Jahrhundert erfuhr die Josef-Verehrung

zunehmend Aufschwung. Papst Gregor XV. (1621-1623) erhob den 19. März zum Festtag, Clemens XI. (1700-1721) schrieb ihn 1714 für die gesamt Kirche vor. Seinen Höhepunkt erreichte der Kult im 19. Jahrhundert, da in dieser Zeit ein Missverständnis der göttlichen Vaterschaft nicht mehr aktuell und kein theologisches Problem mehr war. Mit der Erhebung des Heiligen zum Schutzpatron der Kirche im Jahr 1870 durch Papst Pius IX. erfuhren seine Rollen als Patron der Ehe und Familie und als Arbeiterheiliger erhebliche Stärkung.

Beabsichtigt war, den demütigen, fleißigen und treu sorgenden Josef als Vorbild für die Familienväter des Industriealters zu etablieren. Der ikonographische Typ, den Schmalzl aufgreift, entwickelte sich in Spanien infolge der besonderen Förderung der Josef-Verehrung durch Theresia von Avila (1515-1582). Der hl. Josef steht im Zentrum des Bildes und hält seinen Ziehsohn auf dem linken Arm. In seiner Rechten hält er einen blühenden Lilienzweig als Zeichen seiner Keuschheit. Dem Nährvater Jesus gebührt himmlischer Lobpreis. Dafür sorgen die beiden Engel mit Harfe und Mandoline, die ganz bodenständig auf Holzschrägen sitzen, die auf den Zimmermannsberuf Josefs hinweisen. Hinter Josef sind zwei Palmen und ein Zedernbaum angeordnet, die im Introitus (Ps 91,13-14) des Festes erwähnt werden. Die typologische Bezugnahme auf Josef von Ägypten ist in diesem Zusammenhang ungewöhnlich, da die Josef-Geschichte seit dem 2. Jhd. eine christologische Auslegung erfahren hat. Eine Verbindung der beiden Josef ist unter moralischen Aspekten gegeben, da beide als Beispiel für Keuschheit gelten.

Die Ecken zeigten die personifizierten Tugenden Armut, Enthaltsamkeit, Gehorsam (Mt 2,14 und 21) und Demut, die dem hl. Josef in Analogie zu Maria zugeschrieben und in der Litanei zum hl. Josef angerufen werden.

**Einzug in Jerusalem**

Bezeichnet im Kasten rechts F.M.S., 1895

Zum Palmsonntag



ATyp: Einzug in Jerusalem

- Tl: Verehrung des Elischa: „*Et venientes in occursum ejus, adoraverunt eum proni in terram. IV Reg. 2, 15*“ „Die Prophetenjünger von Jericho, die in der Nähe standen, sahen ihn und sagten: Der Geist Elija ruht auf Elischa. Sie kamen ihm entgegen und warfen sich vor ihm zur Erde nieder“ (2 Kön 2,15)<sup>311</sup>
- Tr: Salomon reitet auf Davids Esel: „*Imposerunt Salomonem super mulam regis David ... III Reg. 1, 38.*“ „Der Priester Zadok, der Prophet Natan und Benaja, der Sohn Jojadas, zogen mit den Keretern und Peletern hinab. Sie setzten Salomon auf das Maultier des Königs David und führten ihn zum Gihon.“ (1 Kön 1, 38)
- S: Christus als Guter Hirte, als Lehrer, als König und als Priester

Vom bejubelten Einzug Jesu in Jerusalem acht Tage vor seiner Passion berichten alle vier Evangelisten (Mt 21, 1-11; Mk 11,7-10; Lk 19, 5-40; Joh 12,12-18). Zusammen mit seinen Jüngern macht sich Jesus auf den Weg nach Jerusalem. Schmalzl zeigt, wie Christus auf dem Esel durch eine jubelnde Menschenmenge reitet. Ein junger Mann breitet einen Mantel aus, damit die Eselin darüber laufen kann. Zwei Männer erklimmen die Palmen im Hintergrund, schneiden Zweige ab, um damit die Straße zu schmücken und Jesus zuzuwinken. Christus segnet mit der rechten Hand die Menschen und hält in der Linken selber einen Palmzweig, der Symbol für seinen bevorstehenden Opfertod ist.

<sup>311</sup> Schmalzl gibt die Textstelle nach der Vulgata wieder. Das Liber IV Regnum entspricht in der lutherischen Übersetzung dem 2. Buch der Könige.

Schmalzl staffelt seine Figuren auf einer engen Raumbühne hintereinander, so dass sich eigenartige Körperhaltungen ergeben. Der Apostel am linken Bildrand muss seinen Kopf unverständlich zur Seite halten, damit er noch zu sehen ist. Der Junge, der auf die rechte Palme geklettert ist, scheint sich schlängengleich um deren Stamm zu winden. Die rechte Bildhälfte ist mit dem Kopf des Esels und mit sechs Personen sehr dicht gefüllt, so dass die Kleider zu einem einzigen Faltenwerk verschmelzen. Dass sich das Ereignis im Freien abspielt, wird durch die Grasbüschel am Weg und die beiden symmetrisch angeordneten, stilisierten Palmen nur angedeutet. Die vegetabilen Ornamente zur Lokalisierung der Szene unter freiem Himmel reichen völlig aus.

Als Typen sind die Verehrung Elischas durch die Prophetenjünger von Jericho und die Salbung Salomons zum König beigegeben. Links werfen sich zwei Jungen ehrfürchtig vor Elischas nieder. Die andere Szene zeigt, wie Salomon zum König ernannt wird und auf dem Maultier Davids von Priestern und Musikanten begleitet, zum Gihon reitet. Während die Zusammenstellung vom Einzug in Jerusalem und der Verehrung Elischas der Biblia pauperum entnommen ist, stammt die Kombination mit Samuels Ritt zu Gihon aus der *Bible moralisée*.<sup>312</sup> Beide Typen betonen den triumphalen Charakter des Einzugs Christi in Jerusalem.

Die Eckillustrationen zeigen Christus als Guten Hirten mit Lamm, als Lehrer mit Sprechgesc-  
tus, als König mit den Reichsinsignien und als Priester mit Kelch und Hostie.

---

<sup>312</sup> Lucchesi Palli, Elisabeth, Artikel „Einzug in Jerusalem“ in: LCI, Bd. 1, Sp. 593- 597, hier Sp. 596.

### Unbefleckte Empfängnis Mariens

Bezeichnet im rechten Typ im Sockel der Bundeslade FMS 1895

Zum Fest der Unbefleckten Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria am 8. Dezember



ATyp: Maria als unbefleckt Empfangene

- Tl: Brennender Dornbusch: *“Apparuit Dominus in flamma ignis de medio rubi. Exod. 3.2.”*, „Dort erschien ihm der Engel des Herrn in einer Flamme, die aus einem Dornbusch emporschlug. Er schaute hin: Da brannte der Dornbusch und verbrannte doch nicht.“ (Ex 3,2)
- Tr: Aarons Stab an der Bundesurkunde: *“Regressus invenit germinasse virgam Aaron. Numeri 17.8.”*, „Darauf sagte der Herr zu Mose: Trag den Stab Aarons zurück vor die Bundesurkunde! Dort soll er aufbewahrt werden als ein Zeichen für alle Aufsässigen. Mach mir auf diese Weise ihrem Murren ein Ende, dann werden sie nicht sterben.“ (Num 17, 25!)
- S: Mariensymbole: *“Hortus conclusus”*, *“Fons signatus”*, *“Turris David”*, *“Civitas Dei”*

Das „Fest der Unbefleckten Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria“ am 8. Dezember ist eines der Jüngeren im kirchlichen Kalender; allerdings reichen seine Wurzeln weit zurück. Die griechisch-byzantinische Kirche kennt es seit dem 7. Jahrhundert, im übrigen Europa lassen sich Vorformen im 9. Jahrhundert in Neapel und in Irland nachweisen. Von Benediktinern und Franziskanern gefördert, erfreute sich das Thema im Lauf des Mittelalters zunehmender Beliebtheit. Entscheidende ikonographische Impulse erfuhr dieses Thema erst im ausgehenden Mittelalter, vor allem durch das Basler Konzil (1431-1449) und die Bemühungen seitens Papst Sixtus IV. (1471-1481). Das Konzil von Trient unterstützte die Lehre der unbefleckten Empfängnis und förderte ihre Verbreitung in der Kunst. Erst am 8. Dezember 1854 erobt Papst Pius IX. (1846-1878) die Lehre von der unbefleckten Empfängnis mit der Bulle

*Ineffabilis Deus* zum Dogma und gebot einen entsprechenden Feiertag. Leo XIII. (1878-1903) er hob den Feiertag der *Immaculata conceptio* 1879 zu einem Fest erster Klasse.<sup>313</sup>

Der Begriff der unbefleckten Empfängnis, der *Immaculata conceptio* bedeutet nicht, dass Maria Jesus jungfräulich, also ohne männliche Beteiligung empfangen hat, sondern er bezieht sich auf Marias eigene Empfängnis. Als Gottesmutter wird Maria „*im Augenblick ihrer Empfängnis durch die einzigartige Gnade und Bevorzugung des allmächtigen Gottes im Hinblick auf die Verdienste Christi Jesu, des Erlösers des Menschengeschlechtes, von jeglichem Makel der Urschuld unversehrt bewahrt*“.<sup>314</sup> Entsprechend liegt der Schwerpunkt der Festfeier darauf, dass Maria vor dem Makel der Erbsünde bewahrt geblieben ist und von Gott mit einer Fülle von Gnaden ausgestattet wurde.

Das Hauptbild zeigt Maria auf der Weltkugel stehend, die Mondsichel und die Schlange, deren Haupt sie zertritt, zu ihren Füßen. Sie hält die Hände in Orantenhaltung erhoben, über ihrem Haupt, das von 12 Sternen umgeben ist, erscheint der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. Da das Fest nichts mit der Geburt Christi zu tun hat, sondern ein genuines Marienfest ist, wird Maria ohne Kind dargestellt. Ihr zur Seite schweben die Erzengel Michael und Gabriel, darüber tauchen zwei weitere Engel als Halbfiguren auf, die Kronen für Maria bereithalten. Die verbleibende Fläche ist mit zahllosen kleinen Sternen angefüllt.

In den Illustrationen wird nicht unmittelbar auf Texte des Messformulars zurückgegriffen. Als Typ ist der brennende Dornbusch nach dem Buch Exodus gewählt (I B 29). Mose weidet am Berg Horeb Schafe, als er einen Dornbusch sieht, aus dem Flammen emporschlagen. Mose kommt näher um zu sehen, warum der Busch brennt, aber nicht verbrennt. Die Patrologie bringt den brennenden Dornbusch mit der Jungfräulichkeit Mariens in Verbindung, so z. B. Gregor von Nyssa († 394) oder der hl. Ephräm (um 306-373). Gemeinsam ist Dornbusch und Jungfräulichkeit, dass offensichtlich beide keine Schäden durch das Wirken Gottes erlitten haben. Am brennenden Dornbusch als Bild für Maria halten die *Biblia pauperum* sowie die deutschen Literatur des Mittelalters fest.<sup>315</sup>

Der zweite Typ bezieht sich auf die Wahl Aarons zum Führer des Volkes Israel. Von jedem Stamm Israels sollte ein Mann einen Mandelzweig an die Bundeslade lehnen; der Zweig des von Gott Erwählten werde ausschlagen. Der Stab Aarons in der Mitte treibt Blätter. Die mariianischen Ecksymbole mit bildlicher Darstellung und Text sind verschiedenen Ursprungs. Der „verschlossene Quell“ und der „verschlossene Garten“ entstammen dem Hohenlied (Hld 4,12). Letzterer wurde durch einen Kommentar des Rupert von Deutz (1075/76-1129) zu einem vielschichtigen Mariensymbol in bildender Kunst und Dichtung. Die Gartenmetapher birgt den Gedanken der Fruchtbarkeit, der Schönheit und der Freude in sich, im Bild des „verschlossenen Gartens“ zeigt sich die Jungfräulichkeit Mariens. Der „Turm Davids“ entstammt der Lauretanischen Litanei<sup>316</sup>, dem wohl bekanntesten Kompendium marinanischer Ehrentitel. Die Bezeichnung Marias als Civitas dei geht vermutlich auf Albertus Magnus (um 1200-1280) zurück.

---

<sup>313</sup>Vgl. Suso, Frank Karl, Artikel „Unbefleckte Empfängnis Marias“, in: Kaspar, Walter (Hrsg.), LThK 10, Sp. 376-382 und Fournée, Jean, Artikel „*Immaculata Conceptio*“, in: LCI 2, Sp. 338-344.

<sup>314</sup> *Ineffabilis Deus*, 1854, Übersetzung nach Suso 2001, Sp. 376.

<sup>315</sup> Schildenberger, Johannes/Scharbert, Josef, Artikel: „Dornbusch, brennender“, in: Marienlexikon 2, hier S. 224

<sup>316</sup> Sie ist die bekannteste unter den Marienlitaneien und fasst Bilder zusammen, die in erster Linie dem Hohenlied entnommen sind. Ihren Ausgang hat die Lauretanische Litanei im italienischen Marienwallfahrtsort Loreto am Ende des 16. Jahrhunderts. Vgl. Lüdicke-Kaute, Lore, Artikel „*Lauretanische Litanei*“ in: LCI 3, Sp. 27-31.

**Verspottung Christi**

Bezeichnet mittig rechts F.M.S. 1895

Zum Passionssonntag



ATyp: Dornenkrönung

- Tl: Königin von Saba im Gespräch mit König Salomon „*Egredimini et videte filiae Sion regem Salomonem in diademe. Cant.3,11*“ „Ihr Töchter Jerusalems, kommt heraus/ und schaut, ihr Töchter Zions, / König Salomo mit der Krone“ (Hld 3,11)
- Tr: Verspottung des Elischa „*Et illudebant ei, dicentes: Ascende calve, ascende calve. VI Regnum 2, 23.*“ „Von dort ging er nach Bet-El. Während er den Weg hinaufstieg, kamen junge Burschen aus der Stadt und verspotteten ihn: Sie riefen ihm zu: Kahlkopf, komm herauf! Kahlkopf komm herauf! Er wandte sich um, sah sie an und verfluchte sie im Namen des Herrn. Da kamen zwei Bären aus dem Wald und zerrissen zweiundvierzig junge Leute“ (2 Kön 2, 23 –24)
- S: Engel mit Leidenswerkzeugen

Über die Verspottung Jesu durch die Soldaten wird in allen vier Evangelien berichtet (Mt 27, 27-31a; Mk 15,16–20a; Lk, 23,11-12, Joh 19,1-4). Die Szene spielt sich in einer Loggia ab, eine Doppelarkade im Hintergrund gewährt den Ausblick ins Freie, wo eine üppige, dschungelartige Vegetation angedeutet ist. In der Bildmitte sitzt Jesus auf einer Steinbank, die Soldaten drängen sich kreisförmig um ihn. Sie haben Jesus die Dornenkrone aufgesetzt, den Purpurmantel umgehängt und ihm als Zepter eine Binse in die Hand gedrückt. Jesus lässt den Spott mit gesenktem Kopf über sich ergehen. Am vorderen Bildrand liegen eine Peitsche und eine Rute, hinter dem linken knienden Folterknecht steht die Geißelsäule. Schmalzl macht den Versuch, den Soldaten ein böses, grimmiges Aussehen zu geben, was aber nicht überzeugend

gelingt; den Folterknechten haftet ein karikaturistischer Zug an. Diese Darstellung ist, abgesehen von der Kreuzigung, das einzige Bild der Messbuchillustrationen, bei dem Schmalzl Körper mit ihren anatomischen Gegebenheiten wiedergibt. Unter den körperbetonten Rüstungen der Soldaten und der engen Kleidung der Knechte zeichnen sich Muskeln und Gliedmaßen ab, der Oberkörper Christi ist zu sehen. Durch die kreisförmige Anordnung der Schergen, ihre raumgreifenden Gesten und ihrer Körperlichkeit wird eine Tiefenräumlichkeit angedeutet, die in den anderen Bildern völlig fehlt.

Die linke Illustration zeigt die Beschreibung von Salomons Pracht, welche die Bevölkerung Jerusalems, die Töchter Zions, bestaunen kommt. Die Wahl der Szene in Kombination mit der Dornenkrönung hat keine bekannten Vorläufer und erschließt sich nicht aus dem Messformular zum Passionssonntag. Ähnlichkeiten bestehen möglicherweise in der Beschreibung des thronenden Salomon auf einem Sitz aus Purpur, mit einer Krone auf dem Kopf und in der Menge, die kommt um ihn zu sehen. Gewissermaßen als Karikatur Salomons wird Jesus mit einer Dornenkrone gekrönt, einem Purpurn Mantel bekleidete und dem Volk vorgeführt.

Die zweite Szene zeigt, wie der greise Elischa von einer Horde Knaben aus Bet-El verspottet wird. Auf einem Hügel steht eine Gruppe junger Männer, die sich über den Alten lustig machen. Die beiden Bären, die bereits um die Beine von Elischa streichen, scheinen sie nicht zu bemerken. Die Verspottung Elischas als Vorausdeutung der Verspottung Christi kennt bereits die Biblia pauperum.<sup>317</sup>

In den Ecken sind in Medaillons Engel dargestellt, die die Leidenswerkzeuge Christi, den Ysopstengel mit dem Essigschwamm, eine Eisenfaust, der Würfel und die Lanze in Händen halten. Die Gegenstände sind allesamt Teil der Arma Christi, etwas verwunderlich ist die Eisenfaust. Sie könnte auf die Händewaschung des Pilatus deuten, wahrscheinlicher erscheint jedoch, dass sie die Spottgebärden der Kriegsknechte gegen Jesus versinnbildlicht.

---

<sup>317</sup> Vgl. Laske, Katja, Artikel „Verspottung Jesu“ in: LCI, Bd. 4, Sp. 443-446, hier Sp. 446.

### Fußwaschung

Bezeichnet im Polster links mit Monogramm Schmalzls 1896

Zum Gründonnerstag



ATyp: Fußwaschung

- Tl: Heilung des Naaman: „*Descendit et lavit in Jordane septies. IV. Reg. 5,14*“ „Geh und wasch dich siebenmal im Jordan!“ (2 Kön 5, 14)<sup>318</sup>
- Tr: Waschungen Aarons vor Betreten des Offenbarungszeltes : „*Lavabunt in ea Aaron et filii ejus manus .. Exod. 30.19.*“ „Aaron und seine Söhne sollen darin ihre Hände und Füße waschen.“ (Ex 30, 19)
- S: Tugenden „*Patientia*“, Geduld; „*Mansuetudo*“ Maß; „*Humilitas*“; Demut, „*Caritas*“ Nächstenliebe

Der Gründonnerstag ist einer der inhaltsreichsten Feiertage im Kirchenjahr. Im Vorfeld der Passion Jesu ereignen sich elementare Dinge: Jesus feiert mit seinen Jüngern das Letzte Abendmahl und verabschiedet sich von ihnen, er wäscht ihnen die Füße, setzt die Eucharistie als sein immerwährendes Vermächtnis ein, betraut die Apostel mit dem Priesteramt, durchleidet am Ölberg Todesangst, wird von Judas verraten und gefangen genommen.

Seit altkirchlicher Zeit war dieser Tag der Abschluss der Buß- und Fastenwochen, an dem die von der Gemeinschaft ausgeschlossenen Büßer wieder feierlich in die Gemeinde aufgenommen wurden. Auf die Büßer und ihre Bitternis über die eigenen Verfehlungen geht mögli-

<sup>318</sup> Schmalzl gibt die Textstelle nach der Vulgata wieder. Das Liber IV Regnum entspricht in der lutherschen Übersetzung dem 2. Buch der Könige.

cherweise auch der Name „Grün“, von Greinen = Weinen, zurück. Zudem werden an Bischofskirchen die Heiligen Öle, das Krankenöl, das Katechumenenöl und der Chrisam für das ganze Kirchenjahr geweiht.

Von der Begebenheit der Fußwaschung berichtet der Evangelist Lukas (Lk 13), während die anderen drei Evangelien das Geschehen des Gründonnerstags mit der Einsetzung des Abendmahls überliefern. Durch das Waschen der Füße erlangen die Jünger Anteil an Jesus und damit am heilsgeschichtlichen Akt. Der Text deutet mehrmals an, dass sich in den Reihen der Apostel ein Verräter befindet und Jesus davon Kenntnis hat. Ganz textkonform findet die Fußwaschung in einem durch Rundbogenstellungen angedeuteten Innenraum statt. Jesus wäscht gerade, assistiert von Johannes, dem hl. Petrus die Füße. Die übrigen Apostel sind locker um die Handlung gruppiert. Judas ist doppelt als Verräter gekennzeichnet. Er hat keinen Nimbus, dafür steckt in seinem Gürtel bereits der Beutel mit den Silberlingen. Die zu Fäusten geballten Händen, der grimmige Blick und das aufgerissene Oberhemd sind Schmalzls Versuch, Judas auf psychologischer Ebene als Denunzianten zu kennzeichnen.

Als Präfigurationen werden die Waschung Naamans im Jordan und seine damit verbundene Heilung vom Aussatz und die kultische Waschung Aarons vor Betreten des Offenbarungszeltes gewählt. Die Wahl der Typen ist ungewöhnlich<sup>319</sup>, aber nachvollziehbar, da mit der Reinigungshandlung eine Heilung bzw. ein Heilsversprechen verbunden ist (2 Kön 5, 20).

Die Eckillustrationen sind die Tugenden Geduld mit einem Lamm, Maß mit der Harfe, Demut mit einem Schmelziegel und Nächstenliebe mit einem Flammenherz. Sie nehmen auf das Verhalten Jesu während der Passion Bezug.

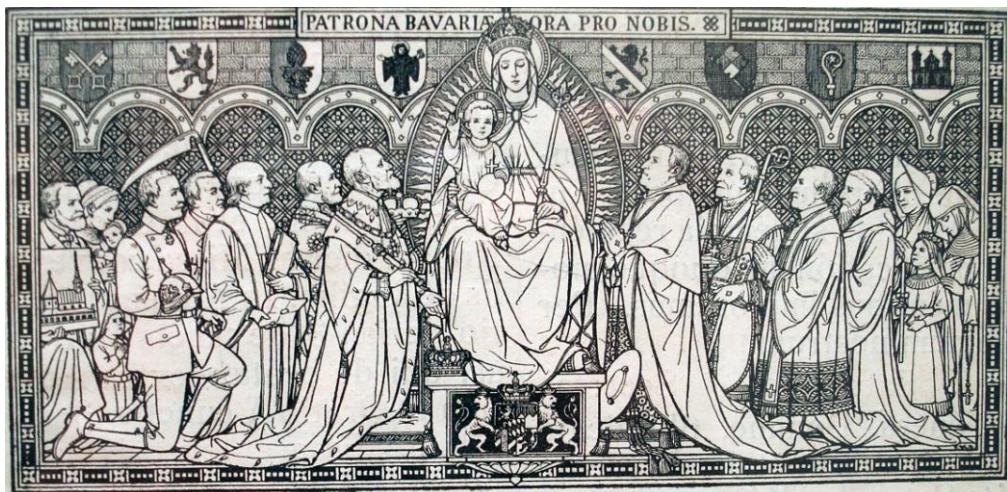
---

<sup>319</sup> Eine Gegenüberstellung von Moses-Szenen, etwas dem brennenden Dornbusch, bzw. Josues mit dem Engel wären gängige Motive. Vgl. Holl, Oskar u. A., Artikel „Fußwaschung“, in: LCI 1, Sp. 69-72.

### **Maria als Schutzfrau Bayerns**

Bezeichnet unten rechts F.M.S., nach 1916

Zum Fest Maria als Schutzfrau Bayerns am 14. Mai



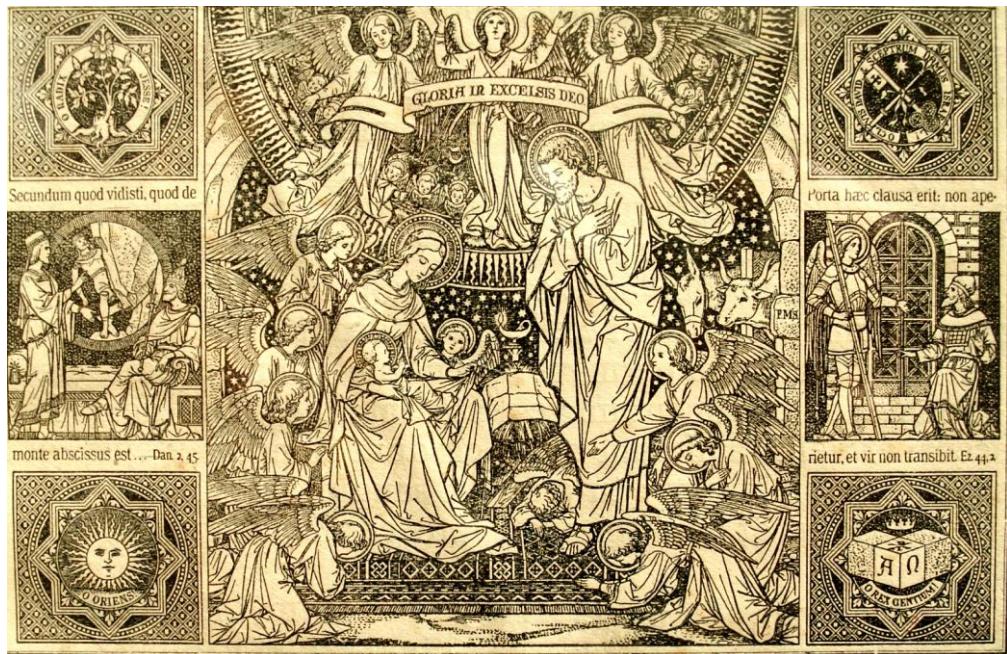
Während des I. Weltkrieges wandte sich der Bayerische König Ludwig III. (1845-1921) an Papst Benedikt XV. (1854-1932) Maria zur besonderen Schutzfrau Bayerns zu erklären und ein bayerisches Fest zuzulassen. Beide Bitten wurden gewährt und schon 1916 konnte das Fest erstmals begangen werden.

Die Illustration zum Fest Mariens als Schutzfrau Bayerns ist die jüngste der Illustrationen. Sie entstand erst im Lauf des Ersten Weltkrieges. Maria hält das Kind auf ihrem Schoß und sitzt auf einem Thron, in dessen Sockel das bayerische Wappen erscheint. Über ihr ist zu lesen „*Patrona Bavariae ora pro nobis*“, „Schutzfrau Bayerns bitte für uns“. Maria wird flankiert von Angehörigen aller Stände. Die weltlichen Vertreter führt König Ludwig III. an. Unter ihnen befindet sich ein Mann, der ein Bild der Gnadenkapelle von Altötting präsentiert. Rechts sind die Angehörigen der geistlichen Stände vermutlich unter Führung von Kardinal Michael von Faulhaber (1869-1952) abgebildet. An der Wand hinter Maria hängen die Wappen der bayerischen Städte.

### Geburt Christi

Bez. im Kämpfer des Felsenbogens F.M.S., nicht datiert

Zum Fest In Nativitate Domini, Das hohe Weihnachtsfest, dritte Messe



### ATyp: Geburt Christi

- Tl: Daniel deutet den Traum des Königs vom herabstürzenden Fels: „*Secundum quod vidisti, quod de monte abscissus est... Dan. 2,45*“ „Du hast ja gesehen, dass ohne Zutun von Menschenhand ein Stein vom Berg losbrach und Eisen, Bronze und Ton, Silber und Gold zermalmte.“ (Dan 2,45)
- Tr: Verschlossene Tempelpforte: „*Porta haec clausa erit: non aperietur, et vir non transibit. Ez. 44,2*“ „Da sagte der Herr zu mir: Dieses Tor soll geschlossen bleiben, es soll nie geöffnet werden, niemand darf hindurchgehen; denn der Herr, der Gott Israels, ist durch dieses Tor eingezogen; deshalb bleibt es geschlossen.“ (Ez 44,1 – 3)
- S: O-Antiphonen: „*O radix jesse!*“, „*O Wurzel Jesse*“; „*O clavis David o sceptrum domus Israel*“; „*O Schlüssel Davids und Zepter des Hauses Israel!*“; „*O oriens!*“, „*O Aufgang*“, „*O rex gentium!*“, „*O König der Völker*“

Die dritte Messe ist die Haupt- und Festmesse dieses Tages. Die Lesung (Heb 1,1-12) nimmt Bezug auf die Herrlichkeit, die Allmacht und die Majestät Christi, das Evangelium bringt den Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,1-14). Anstatt diese beiden abstrakten Texte zu illustrieren wählt Schmalzl eine intime Darstellung der Heiligen Familie. Die Hirten sind zu ihren Herden zurückgekehrt, nur der Ochse und der Esel sowie eine große Zahl von lobsingenden, anbetenden und helfenden Engeln sind noch in der Geburtshöhle anwesend.

Als alttestamentarische Vorbilder wählt er Daniel, den Haupthelden des gleichnamigen Buches. Daniel ist einer der vier großen Propheten, den die Patristik als Vorbild für die Auferstehung Christi (Löwengrube, Feuerofen) und den Triumphes Christi über die Macht des Feindes nennt.<sup>320</sup> Die Daniel-Szene mit dem herabstürzenden Felsen ist den Deutungen von Nebukadnezars Traum von den vier Weltreichen entnommen. Während des vierten Reiches, des ehernen Zeitalters, so weissagt Daniel, wird Gott ein Reich errichten das in Ewigkeit nicht untergeht. Mit der Geburt Christi im Stall von Bethlehem bricht dieses an.

Das verschlossene Osttor der neuen Tempelanlage aus der Vision des Ezechiel ist Zeichen dafür, dass Jahwe im Tempel gegenwärtig ist und für immer bei seinem Volk bleiben wird. Die Geburt Christi, in der Gott die menschliche Natur annimmt und auf die sich alle erhofften Gnaden und alles Heil im gegenwärtigen und zukünftigen Leben gründen, erscheint als Erfüllung der alttestamentarischen Präfiguration. Da während des Weihnachtsfestkreises auch der Gottesmutter in besonderer Weise gedacht wird, kann der Typus hier mit gleicher Berechtigung auch auf die Jungfräulichkeit Mariens bezogen werden. Seit dem Mittelalter ist die Pfortensymbolik für Maria allgemein verbreitet.

Die Ecken thematisieren vier der sogenannten O-Antiphonen, mit denen die letzten sieben Tage des Advents ausgezeichnet sind. Sie sind den Titeln gewidmet die im Alten Testament dem Messias verliehen werden.

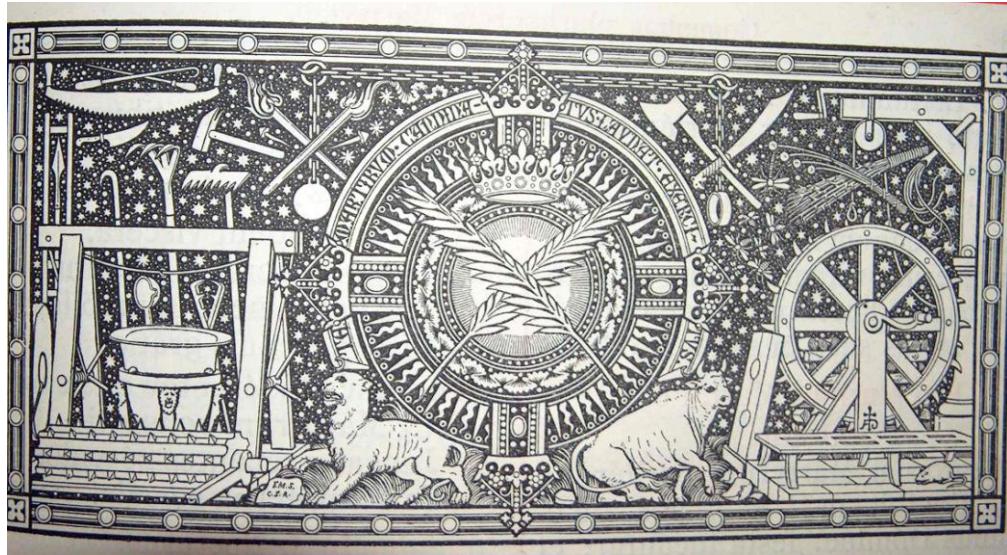
---

<sup>320</sup> Vgl. Schlosser, Hanspeter, Artikel: „Daniel“, in: LCI 1, Sp. 469-473.

### Märtyerpalmen und Folterwerkzeuge

Bezeichnet im Stein zu Füßen des Löwen mit F.M.S. C.S.R und Monogramm Schmalzls am Rad, nicht datiert

Zum Commune Pluriorum Martyrum



Das Commune Sanctorum, die gemeinsamen Heiligenmessen, enthält Messformulare für die verschiedenen Klassen von Heiligen, z. B. für die Martyrer, Bischöfe, Bekenner, Jungfrauen und Frauen, die kein eigenes Messformular besitzen. Die Märtyrermessen, auf die sich die Darstellung bezieht, sind in ein komplexes System untergliedert, bei dem unterschieden wird, ob das Fest innerhalb bestimmter Festzeiten liegt, ob der Martyrer zugleich Bischof war oder nicht oder ob es mehrere Martyrer betrifft. Die Vorstellung vom christlichen Martyrer als Blutzeugen, der für seinen Glauben sein Leben riskiert und verliert speist sich aus verschiedenen neutestamentlichen Texten (Mt 10,18; 1 Tim). Der grundlegende ist die Offenbarung des Johannes, die beschreibt, dass unter dem Altar des Lammes die Seelen aller jener erscheinen, die wegen ihres Zeugnisses umgebracht wurden (Offb 6, 9-10). Martyrer gelten als siegreiche Kämpfer und Helden der Kirche, ihnen wird eine besondere Heiligkeit und Gottesnähe unterstellt. Diese Vorstellung entwickelte sich in den ersten drei nachchristlichen Jahrhunderten, in denen das Christentum im römischen Reich verfolgt wurde. Die Theologie sucht nach einer positiven Sinndeutung der extremen Verfolgung und der Hinrichtungen. Die ältesten Berichte finden sich in den Briefen des Ignatius von Antiochia (Briefe um 110, † 156) und in den Akten zum Martyrium des Polykarp († 165).

Die Darstellung zeigt in einer zentralen Aureole zwei gekreuzte Palmzweige, das allgemeine Attribut für jeden Martyrer bzw. jede Martyrerin. Die Inschrift aus dem *Te Deum* lautet „*Te martirum canditus Laudat exercitus*“, „dich preist der Martyrer leuchtendes Heer“. Um die Aureole sind verschiedene Folterinstrumente gruppiert. Heilige haben durch ihren Einsatz ihr Martyrium oder den Tod erlitten. Deshalb entwickelten sich die Werkzeuge zu Attributen der betreffenden Heiligen: Kessel (Georg, Vitus, Erasmus von Formio, Paraskeve), Messer (Bartholomäus, Donatus, Christina von Bolsena, Crispin, Reparata), Ruten (Prisca, Pantaleon, Koloman), Rad (Katharina, Donatian, Euphemia von Chalzedon, Illuminata von Todi), Rost

(Laurentius, Blandina von Lyon, Christina von Bolsena, Fides von Agen), Stier (Saturnius von Toulouse, Blandina von Lyon, Theopemptus und Synesius von Nikomedien), Löwe (Ignatius von Antiochien, Adrian von Nikomedien, Gerasimus vom Jordan, Prisca von Rom).<sup>321</sup> Schwierig zu deuten ist die kleine aber prominent platzierte Maus bzw. die Ratte unten rechts. Die christliche Ikonographie kennt Mäuse und Ratten nur als Attribute von Bekennern.<sup>322</sup>

---

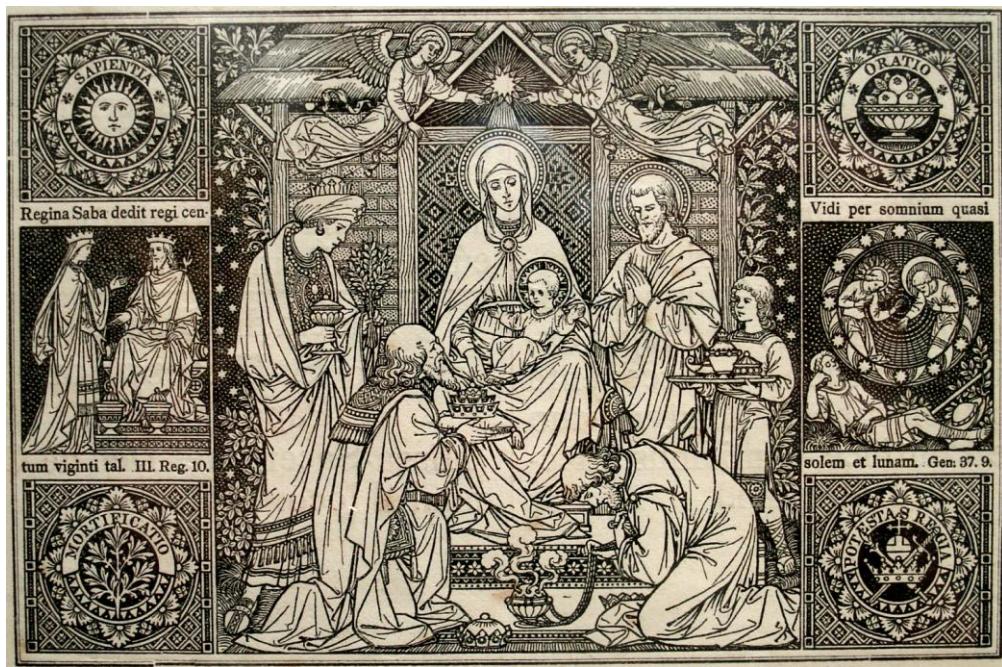
<sup>321</sup> Die Aufzählung der Werkzeuge und die zugehörigen Heiligen ließen sich fortsetzen.

<sup>322</sup> Vgl. hierzu die einschlägigen Lexika LCI und Schiller.

### Anbetung der Könige

Nicht bezeichnet

Zum Fest In Epiphania Domini, Erscheinung des Herrn,.6. Januar



AT: Anbetung der Könige , aus dem Tagesevangelium Mt 2,1-12

Tr: Königin von Saba vor König Salomon: „*Regina Saba dedit rege centum viginti tal. III. Reg. 10.*<sup>323</sup>“ „Sie gab dem König hundertzwanzig Talente Gold, dazu eine sehr große Menge Balsam und Edelsteine. Niemals mehr kam so viel Balsam in das Land, wie die Königin von Saba dem König Salomo schenkte.“ (1 Kön 10,10)

Tl: Traum Josefs von Sonne, Mond, Sternen „*Vidi per somnium quasi solem et lunam. Gen: 37,9*“; „Er hatte noch einen anderen Traum. Er erzählte ihn seinen Brüdern und sagte: Ich träumte noch einmal: Die Sonne, der Mond und elf Sterne verneigten sich tief vor mir.“ (Gen 37, 9)

S: „*Sapientia*”, „*Oratio*”, „*Mortificatio*”, „*Potestas Regia*”

Das Fest der Erscheinung des Herren gedenkt des Offenbarwerdens des Gottessohnes. Der im Stall zwischen Tieren geborenen Menschensohn, tritt nun offen als Gott-König Christus auf. Die Liturgie feiert drei Offenbarungen, die Anbetung der Weisen, die Verkündigung des Vaters bei der Taufe Jesu und die Offenbarung der Herrschermacht Christi über die Elemente.

Entsprechend der neuen Stellung Jesu erweisen die Heiligen Drei Könige dem Kind nicht mehr in der Geburthöhle, sondern vor einer bescheidenen, schilfgedeckten Hütte die Ehre.

<sup>323</sup> Schmalzl gibt die Textstelle nach der Vulgata wieder. Das Liber III Regnum entspricht in der lutherischen Übersetzung dem 1. Buch der Könige.

Maria thront mit dem Kind auf dem Schoß im Zentrum der Komposition, links von ihr steht Josef. Die Könige bringen, wie bei Jesaja 60,6 prophezeit, Gold, Weihrauch und Myrrhe.<sup>324</sup> Seit den Kirchenvätern werden diese Gaben symbolisch gedeutet. Gold gilt als Zeichen des göttlichen Königtums, Weihrauch darf nur Gott anbetend dargebracht werden und Myrrhe ist das Zeichen für das Leiden und Sterben des Menschensohnes.

Die detailreiche und sorgsame Komposition erfährt eine geschickte symbolische Überhöhung, da Mutter und Kind unter dem dreieckigen Hüttengiebel sitzen. Das Hoheitsmotiv des Giebels wird durch einen von Engeln gehaltenen Stern zusätzlich aufgewertet. Dieses Motiv erinnert sehr an das Dreieck mit dem Auge Gottes, das die Allgegenwart der Dreifaltigkeit symbolisiert.<sup>325</sup> Die Strahlen des Sterns senken sich auf Maria und zeigen, dass sie als jungfräuliche Gottesgebärerin in einzigartiger Weise unter göttlicher Gnade steht. Auf leichte Weise gelingt es Schmalzl, hier auf die besondere Verehrung Mariens während der Weihnachtszeit zu verweisen, ohne die christologische Aussage der Illustration zu verunklären.

Die Zusammenstellung der Königin von Saba, die König Salomon auf die Probe stellt und reich beschenkt und der Anbetung der Weisen ist verbreitet.<sup>326</sup> Seit dem 2. Jahrhundert gilt der ägyptische Josef als Vorläufer Christi, da er von seinen Brüdern gehasst und verraten wird und dennoch sein Volk rettet. Geläufiger wäre die Zusammenstellung der Anbetung der Könige mit der Verehrung Josefs durch seine Brüder.<sup>327</sup> Schmalzls Auswahl ist eine Folge des Messstextes, im dem Jesus als Gebieter und Allherrscher über die Elemente gefeiert wird. Hier zeigt sich in besondere Weise die tiefe Kenntnis des Künstlers in Liturgie und Typologie.

Die Eckillustrationen oratio, sapientia, mortificatio, potestas beschreiben nochmals die dem Kind zugeschriebenen Eigenschaften.

---

<sup>324</sup> Myrrhe ist das wohlriechende und bitter schmeckende Harz des Balsambaumes. Sie wird zur Einbalsamierung und für kosmetische Zwecke verwendet. Im Alten Testament wird sie wegen ihres Duftes Salbölen beigemischt, im Neuen Testament liegt der Hauptakzent auf ihrem bitteren Geschmack und ihrer konservierenden Wirkung. Daher wird sie auf die sterbliche Menschennatur Christi bezogen und deutet auf Passion und Kreuzigung hin.

<sup>325</sup> Vgl. Timmers, J. J. M., Artikel „Dreieck“, in: LCI 1, Sp. 525 und Kaute, Lore, Artikel „Auge, Auge Gottes“ in: LCI 1, Sp. 222-225.

<sup>326</sup> Vgl. Mielke, Ursula, Artikel „Königin von Saba“, in: LCI 4, Sp. 1-3 und Weis, Adolf, Artikel „Drei Könige“, in: LCI 1, Sp. 539-549, hier SP. 541.

<sup>327</sup> Die Joseph-Geschichte wird moralisch-exemplarisch, in Bezug auf die Passion Christi oder im Speculum humanae salvationis auf die Weihnachtseignisse bezogen. Vgl. hierzu Nilgen, Ursula, Artikel „Joseph von Ägypten“, in: LCI 2, Sp. 423-434.

### Christus mit Bekennern

Bezeichnet im Birett mit F.M.S. C.S.R, nicht datiert

Zum Commune confessoris pontificis



Christus thront, von einer Mandorla umfangen in der Mittelachse der Komposition. Er hält ein aufgeschlagenes Buch in seiner Linken, in dem die Worte „*Ego sum lux mundi*“, „Ich bin das Licht der Welt“ zu lesen sind. Die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben. Acht männliche Bekenner, links die Kirchenlehrer, rechts die Ordensgründer, sind symmetrisch um Christus gruppiert. Die Inschrift am oberen Bildrand lautet „*Te per orbem terrarum st confitetur ecclesia*“. Die Auswahl der namentlich genannten Kirchenlehrer beinhaltet Thomas von Aquin, Augustinus, Alphons von Liguori und Papst Gregor den Großen.

Der Dominikaner Thomas von Aquin (um 1225-1274) vollzog in seiner Theologie und Philosophie die Synthese von Aristoteles und Augustinus und erweiterte die vier Kardinaltugenden um Glaube, Hoffnung und Liebe. Schmalzl stellt ihn, gemäß der Biografie Wilhelm von Toccos († nach 1323) füllig dar. Buch und Zählgestus sind ikonographisch ebenso für Thomas von Aquin belegt, wie der leuchtende Stern auf der Brust, den auch Fra Angelico in seinem Kreuzigungsfresko in San Marco in Florenz, das Schmalzl vermutlich gesehen hatte, verwendet.<sup>328</sup>

Augustinus von Hippo (354-430), der bedeutendste der vier lateinischen Kirchenlehrer, ist im bischöflichen Ornat mit Manipel, Mitra und Bischofstab dargestellt. Augustinus gilt neben Gregor dem Großen als Bereiter für die Vorstellung des Fegefeuers, der Hölle als Ort der endlosen Qual und der Erbsündenlehre.

Alphons von Liguori (1696-1787), trägt ebenfalls bischöfliche Gewänder mit Stola und Brustkreuz, in den Händen hält er Buch und Feder. De Liguori, Gründer des Redemptoristenordens und Bischof von S' Agatha de Goti, wurde erst 1871 zum Kirchenlehrer erhoben. Schmalzl erweist hier seinem Ordensgründer die Ehre und bringt einen aktuellen

<sup>328</sup> Lechner, Martin, Artikel „Thomas von Aquino“, in: LCI, 8, Sp. 476-484.

Kirchenlehrer. Der Künstler ist auch hier um die *Vera effigies* bemüht, der Haaransatz und das schmale Gesicht mit dem spitzen Kinn sind charakteristisch für de Liguori. Der leicht nach vorne gebeugt Oberkörper ist auf ein starkes Gichtleiden des Heiligen zurückzuführen.

Papst Gregor der Große (um 540-604) gilt als der jüngste der vier Kirchenlehrer. Er ist im päpstlichen Ornat mit Pallium und der Tiara zu seinen Füßen dargestellt. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Gregor der Große selbst eine Tiara dieser Form trug. Sie entwickelte sich erst im 7./8. Jahrhundert aus einer Kegelhaube und erhielt ab der Mitte des 11. Jahrhunderts ihre charakteristischen Reifen. Den ältesten Darstellungen existieren von Papst Bonifaz VIII. (1234-1303). Mit dieser historischen Ungenauigkeit steht Schmalzl ganz in der Tradition der Ikonographie. Als einziger Papst unter den Dargestellten gebührt Gregor der Platz unmittelbar zur Rechten Christi, gleich dahinter ordnet Schmalzl den hl. Alfons von Liguori an.

Den Kirchenlehrern werden ausgewählte Ordensgründer gegenübergestellt. Die Gesichtszüge des Ignatius von Loyola (1491-1556), dem Gründer des Jesuitenordens, sind ebenfalls nach einer überlieferten Totenmaske gebildet. Er trägt ein Messgewand in gotischem Schnitt, zu seinen Füßen liegt das Birett. Als Attribut trägt Ignatius das „IHS“<sup>329</sup> auf seiner Brust, das den Leitgedanken der Jesuiten „Jesus Habemus Socium“ versinnbildlicht.

Daneben kniet Franz von Assisi (um 1181/82-1226), Gründer des Franziskanerordens, bei dessen Physiognomie Schmalzl den frühen Darstellungen des hl. Franz mit hageren Gesichtszügen und kurzem Kinnbart folgt. Anstelle des einfachen dunklen Habit trägt Franz eine reich verzierte Mischung aus Kutte und Messgewand. Franz von Assisi ist durch keine Attribute gekennzeichnet, lediglich die über der Brust gekreuzten Hände sind eine typische Geste für ihn.<sup>330</sup>

Benedikt von Nursia (480 - um 547), Gründer des Benediktinerordens und Vater des abendländischen Mönchtums, ist in mittlerem Alter mit langem Bart dargestellt. Er trägt eine Kukulle, also einen langen Umhang mit weiten Ärmeln und Kapuze. Sein Attribut ist das Pedum, der Hirtenstab, an dem ein kleines Tüchlein, der sogenannte Pannisellus, befestigt ist, der die Unterscheidung von Abt- und Bischofstab ermöglicht.<sup>331</sup>

Paulus von Theben (228-341) ist als der erste ägyptische Eremit allgemein als Vorläufer des Mönchtums. Der fast tausend Jahre nach seiner Geburt gegründeten Paulinerorden erwählte ihn zu seinem Patron.<sup>332</sup> Das eigenartige Gewand soll ein aus Palmlättern geflochtenes Hemd darstellen, das er in der thebaischen Wüste trug.

Der Text im Spruchband ist ein Ausschnitt aus der zweiten Strophe des *Te deums*: „*Te per orbem terrarum st. Confitetur ecclesia*“ „... dich preist über das Erdenrund die heilige Kirche...“. Der Legende nach geht dieser Dank-, Lob- und Bitthymnus auf die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus zurück.

---

<sup>329</sup> „IHS“ ist eine abgewandelte Form der Abkürzung der griechischen Schreibweise „ΙΗΣΟΥΣ“ des Namens Jesu.

<sup>330</sup> von 's-Hertogenbosch, Gerlach, , Artikel „Franz von Assisi“, in: LCI, 6, Sp. 260-316, hier Sp. 272f.

<sup>331</sup> Das Anbringen des Pannisellus wurde von Papst Alexander VII. (1599-1667) vorgeschrieben.

<sup>332</sup> Der Paulinerorden (Ordo S. Pauli primi eremitarum) entstand aus der Eremitenbewegung des 13. Jh. und wurde vom sel. Eusebius Eremit, einem Kanoniker des Metropolitankapitels von Esztergom gegründet. Er zog sich 1246 als Eremit in die Berge zurück und gründete um 1250 den Konvent vom Hl. Kreuz. Die Ordensregel der Pauliner basiert auf der Augustinerregel.

### Engelschöre

Bezeichnet unten rechts F.M.S. C.S.R, nicht datiert

Zum Fest des Erzengel Michael am 29. September



Der Name des hl. Erzengels Michael bedeutet „Wer ist wie Gott?“. Michael ist der Fürst der himmlischen Heerscharen, die er im Kampf gegen Luzifer und dessen Anhänger anführt. Bereits im Alten Testament ist er der Beschützer Israels, seine Schutzfunktion bewahrt er auch im Neuen Testament. Deshalb ruft ihn die Kirche als ritterlichen Schutzpatron in Gefahrensituationen an. Er ist Führer und Vorbild der Streiter Christi, ihm sind die Seelen der Verstorbenen anvertraut.

Der Erzengel Michael ist als Führer der himmlischen Heerscharen stehend in der Mitte dargestellt. Er trägt entsprechend seiner tradierten Tracht ein Diadem auf dem Haupt und ein Kreuz auf der Brust. Mit seinem Kreuzstab sticht er auf die sich zu seinen Füßen windende Schlange ein. Die Inschrift im Nimbus „*Quis ut deus*“ verweist auf den Sturz des Satans nach Offb 12,7.<sup>333</sup>

Die Inschrift im Spruchband „*Tibi mille densa millium ducum corona militat: Sed explicat Victor crucem Michael salutis signifer*“, stammt aus dem Hymnus *Te Splendor*. Papst Pius VII. (1742-1823) gewährte 1817 einen Ablaß von 200 Tagen auf dieses Gebet.

Schmalzl zeigt Michael als Führer der Engelschöre. Engel sind von Gott geschaffene rein geistige Wesen, denen die Bibel bestimmte Aufgaben und Eigenschaften zuweist.

Um Michael sind in kreisrunden Medaillons Chöre der Engel nach Dionysios Areopagita in ihrer himmlischen Hierarchie angeordnet. Dies sind von links nach rechts die Throne mit den geflügelten Ringen, die Serafim und Kerubim, die Herrschaften, die Fürstentümer, die Mäch-

<sup>333</sup> Krauss, Heinrich, Kleines Lexikon der Engel, 3. Aufl., München 2004, S. 47-50. Ders., Engel, Überlieferung, Gestalt, Deutung, 3. Aufl., München 2005, S. 67. Holl, Oskar u. A., Artikel „Erzengel Michael“ in: LCI 3, Sp. 255-265, hier Sp. 260.

te, die Gewalten und die Engel. Jeder Gattung sind bestimmte Eigenschaften bzw. Aufgaben zugeordnet. Die Serafim singen in ekstatischer Liebe zu Gott unablässig „heilig, heilig, heilig“, die Kerubim können Gott sehen und erkennen, die Throne bringen die Gerechtigkeit Gottes zu den Menschen, die Herrschaften verwirklichen göttliche Pläne, die Mächte wirken Wunder. Die dynamischen Gewalten sorgen dafür, dass der göttliche Heilsplan ungehindert zur Ausführung kommt, die Fürstentümer sind für das Regierungshandeln der menschlichen Herrscher zuständig. Unmittelbaren Kontakt zu den Menschen haben die Erzengel, die als Boten Gottes den Menschen die göttlichen Beschlüsse überbringen. Ähnlich ist die Stellung der Engel, die den Menschen am nächsten stehen. Durch Engel werden Verlautbarungen Gottes an die Menschen überbracht und Gottesoffenbarungen bekanntgegeben.<sup>334</sup>

---

<sup>334</sup> Holl, Oskar u. A., Artikel „Engel“, in: LCI 1. Sp. 626-642.

**Iiob auf dem Dunghaufen**

Bezeichnet unten mit F.M.S.C.Ss.R

Zum Proprium de Tempore



ATyp: Iiob auf dem Dunghaufen

- Tl: Christus betet am Ölberg: „*Pater si via, transfer calicem istum a me. Luc 23,42[sic]*“, „Vater wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir!“ (Lk 22,42)
- Tr: Ijob hofft und vertraut auf Gott: „*Scio quod redemptor meus vivit et in novissimo die Job 19,25.*“, „Doch ich, ich weiß: mein Erlöser lebt, / als Letzter erhebt er sich über dem Staub.“ (Ijob 19,25)
- S: „*Antequam comedam suspiro et tanquam inundantes aquae sic rugitus meus Job 3,24*“, „Bevor ich noch esse, kommt mir das Seufzen, / wie Wasser strömen meine Klagen hin.“ (Ijob 3, 24)  
 „*Facies mea intumuit a fletu et palpebrae meae caligaverunt. Job 16,17*“, „Doch kein Unrecht klebt an meinen Händen/ und mein Gebet ist lauter.“ (Ijob 16,17)  
 „*Ecce non est auilium mihi in me et necessarii quoque mei recesserunt a me. Job 6,13*“, „Gibt es keine Hilfe mehr für mich, / ist mir jede Rettung entchwunden?“ (Ijob 6, 13)  
 „*Miseremini mei saltem vos amici mei, quia manus Domini tetigit me. Job 19,21*“, „Erbarmt, erbarmt euch meiner, ihr, meine Freunde!/ Denn Gottes Hand hat mich getroffen.“ (Ijob 19,21)

Völlig überraschend kehrt Schmalzl das Schema der Biblia pauperum um und nimmt einen Typus aus dem Alten Testament, dem er als Antitypen Christus am Ölberg und eine Stelle aus

dem Buch Ijob zuordnet. Zudem verzichtet er auf bildnerisch gestaltete Ecken und verwendet ganz in der Manier Kleins Schriftzitate. Diese Illustration ist einmalig unter Schmalzls Arbeiten, möglicherweise ist sie eine der ersten Illustrationen, die Schmalzl für die Messbücher geschaffen hat. Sie wird sehr selten in den Büchern verwendet.

Die große Szene illustriert das Buch Ijob. Ijob wird wegen seines Wohlstands, seines vorbildlichen Charakters und seiner Gottesfurcht unwissentlich Werkzeug eines Kräftemessens zwischen Gott und dem Satan. Gott überlässt Ijob dem Satan, der seine Existenz zerstört, seine Nachkommen tötet, seine Frau und seine Bekannten von ihm entfremdet und ihn mit einem bösartigen Geschwür schlägt. Obwohl Ijob alles denkbare Unglück trifft, hält er in seinem unverschuldeten Leid an Gott fest.

Die Illustration zeigt Ijob zu einem Zeitpunkt, da er bereits alles verloren hat und sein Körper mit Aussatz überzogen ist. Er hat sich auf einem Stroh- bzw. Dunghaufen niedergelassen, die Scherbe des Kruges dient Ijob dazu, sich seine Wunden abzuschaben. Seine Freunde Elifas, Bildad und Zofar haben sich eingefunden. Sie sind als Gelehrte dargestellt und streiten mit Ijob über dessen unverständliches Los. Ijob wehrt sich gegen die Anklage der Freunde, die hinter all dem Unglück die Strafe Gottes für Verfehlungen Ijobs vermuten. Schließlich wendet sich Ijob an Gott, der sich ihm wieder zuwendet und seine verbleibende lange Lebenszeit doppelt segnet. Zeichen der wiedererlangten Gnade Gottes ist die Hand im Strahlenkranz. Im Hintergrund schleicht sich der gehörnte, geflügelte Satan weg, er hat das Kräftemessen mit Gott verloren, es ist ihm nicht gelungen, Ijob von Gott abzubringen. Ein Jüngling im Hintergrund vermittelt in unbestimmter Geste zwischen Erde und Himmel, er wird aus kompositorischen Gründen eingeführt.

Ijob gilt als Inbegriff des gerechten Duldens und dient in der mittelalterlichen Theologie als Präfiguration für die Passion und den Triumph Christi. Wie Ijob fügt sich der von der Welt verlassene, schuld- und sündlose Christus am Ölberg in den Willen Gottes und nimmt Leiden und Tod auf sich. Der rechte Typ kann als Vorausdeutung auf die Auferstehung Christi interpretiert werden. Ijob wird seinen von Aussatz und Verwesung gezeichneten Leib hinter sich lassen sobald er Gott erblickt. Daher zeigt Schmalzl einen jungen Mann in langen Gewändern, den ein Engel mit Posaune zur Gottesschau ruft. Im Hintergrund rauft sich der irdische Ijob die Haare.

I B 44

## König David

Nicht bezeichnet

Als Vorsatzblatt vor Beginn des Psalters



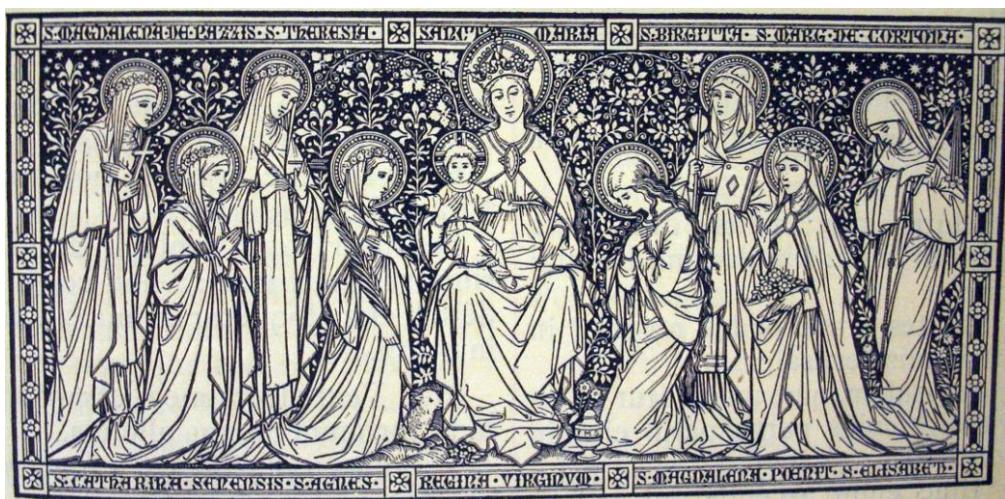
Die Illustration wird als Vorsatzblatt des Psalters verwendet, der die Psalmen enthält. Psalmen sind eine Offenbarung Gottes in Form von Liedern, als deren Rezipient David gilt König David steht mit seiner Leier vor einem Altar in einem prächtigen Innenraum.

Die Darstellung fällt im Format, wie die Darstellung der Sieben Sakramente (I B 12), aus dem Kanon der Illustrationen, die Schmalzl für das Missale geschaffen hat, heraus.

### Maria mit Kind und weiblichen Heiligen

Bezeichnet mit F.M.S, nicht datiert

Zum Commune Virginum



Die Illustration leitet die Texte für Feste von heiligen Frauen ein und entspricht in ihrem Aufbau derjenigen für das *Commune confessoris pontificis*, das Christus zwischen Bekennern zeigt (I B 41).

Maria sitzt mit dem Jesuskind, umgeben von acht nimbiereten Frauen, in einer paradiesischen Vegetation. Die versammelten Heiligen sind in der Rahmenleiste namentlich genannt.

Die hl. Magdalena Pazzi (1566-1604), trat 1582 dem Karmeliterorden bei und war Visionärin und eine große Verehrerin der Passion Christi.

Katharina von Siena (1347-1378/80), trat 1363 in den Orden der Bußschwestern vom hl. Dominikus ein, 1366 kam es zu einer mystischen Vermählung mit Christus. Sie verschrieb sich der Krankenpflege, gründete ein Kloster, verfasste zahlreiche Schriften, die vor allem durch die Brautmystik geprägt sind und nahm rege und streitbar Anteil an der Kirchenpolitik ihrer Zeit.<sup>335</sup>

Theresia von Avila (1515-1582) erlebte 1557 während eines Gebets vor einem Bild des Ecce Homo die unmittelbare Gegenwart Gottes. Sie verfasste zahlreiche mystische Schriften und leistet einen Beitrag zur Reform der Karmeliten.<sup>336</sup>

Die hl. Agnes war Mystikerin und frühchristliche Märtyrerin, daher der Palmzweig in ihren Händen.<sup>337</sup>

In der hl. Maria Magdalena vermischen sich seit Gregor dem Großen drei biblische Frauen, nämlich Maria von Magdala, Maria von Bethanien und eine namenlose Sünderin. Maria von Magdala schloss sich nach der Heilung von einer schweren Krankheit Jesus an und war bei Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung anwesend. Zusammen mit anderen Frauen ist

<sup>335</sup> Vgl. Pleister, Werner, Artikel „Katharina von Siena“ in: LCI, 7, Sp. 300-306.

<sup>336</sup> Vgl. Böhm, Barbara, Artikel „Theresia (Teresa) von Avila“, in: LCI, 8, Sp. 463-468.

<sup>337</sup> Agnes von Rom, römische Märtyrerin, mystische Vermählung.

war sie Zeugin des Ostergeschehens. Nach Joh 20,1-10 erscheint ihr der auferstandene Herr. Maria von Bethanien war die Schwester des Lazarus. Die namenlose Sünderin wäscht, trocknet und salbt Jesus die Füße (Lk 7). Schmalzl stellt Maria Magdalena als Büßerin mit langem Haar dar, ein Typus der im 13. Jahrhundert unter franziskanischem Einfluss entstand. Die körperlichen Reize, die seit der Barockzeit die büßende Magdalena kennzeichnen negiert Schmalzl in der für ihn typischen Weise.

Die hl. Margaretha von Cortona (1247-1274) lebte neun Jahre in Konkubinat mit einem Edelmann, bevor sie sich nach dessen Tod 1274 für ein strenges Büßerleben als Franziskanerterziarin entschied. Ihr Einsatz galt der Krankenpflege, sie wurde 1728 kanonisiert und ist die Patronin der Büßerinnen. Sie trägt das dunkle gegürtete Gewand der Terziarin mit hellem Schleider und Mantel, ihr Attribut ist hier die Geißel.

Elisabeth (1207-1231) war Landgräfin von Thüringen und ging nach dem Tod ihres Mannes als Franziskanerterziarin nach Marburg, wo sie sich der Krankenpflege widmete. Bereits 1235 wurde sie von Papst Gregor IX. (1167-1241) heiliggesprochen. Der Kult erlebte in Deutschland im 19. Jahrhundert einen Aufschwung, weil sie die Patronin der Caritas wurde und ein eigener Verein gegründet wurde.

Magdalena Pazzi, Theresia von Avila und Katharina von Siena ähneln sich in der Ikonographie sehr. Mitunter sind sie schwer zu unterscheiden, da ihre Attribute Dornenkrone, Christkind, Kreuz, Lilie, brennendes Herz, Kette oder Geisttaube teilweise übereinstimmen. Im Bild oben sind sie nebeneinander platziert und sehen nahezu identisch aus; erst die Inschrift ermöglicht eine Identifizierung.

### Himmlisches Jerusalem

Bezeichnet rechts unten F.M.S.

Zum Commune Dedicationis Ecclesiae, Gemeinsames Messformular für Kirchweihfeste



Gott ist überall gegenwärtig, doch in Kirchen ist gemäß christlicher Vorstellung die göttliche Gnade in besondere Weise wirksam. Eine Kirche ist die Wohnung Gottes bei den Menschen (Gen 28,17), ein Abbild des Himmels (Off 21,2-5) und Ort der gemeinsamen Liturgie. Im Kirchenraum wird die hl. Messe gefeiert, das Altarsakrament aufbewahrt, werden Sakramente gespendet und Predigten gehört. Daher werden Kirchen geweiht, der Jahrestag ihrer Weihe wird mit besonderen Texten, die die oben aufgeführten Aspekte zum Inhalt haben gefeiert.

Das zugehörige Bild zeigt in einer zentralen Aureole in vertikaler Anordnung Gottvater, die Geisttaube und das Lamm Gottes, also die Trinität.<sup>338</sup> Ihr huldigen drei der vier Wesen (Ez 1,1-28; Offb 4,1-10), Engel und Kerubim. Architektur und Vegetation bilden den Hintergrund. Grundlagen der Illustration sind verschiedene Stellen aus der Offenbarung des Johannes. Die Himmelsvision (Offb 4,1-10; 5,1-14), erklärt die drei Wesen, das Lamm auf der Buchrolle mit den sieben Siegeln und die Engel. Der bärtige alte Mann mit Tiara ist als die von Johannes eindrucksvoll geschilderten Gotteserscheinung zu deuten. Weil die Geisttaube hinzugefügt ist, ist die eschatologische Bedeutung der Illustration um die Dimension der Dreifaltigkeit erweitert.

Die aufwändige, präzise und spiegelbildlich ausgeführte Architektur versucht die wortgetreue Umsetzung des Neuen Jerusalems (Offb 21,9-22,5). Das Himmlische Jerusalem wird beschrieben als Stadt mit hohen Mauern, zwölf Toren mit zwölf Engeln darauf. Die Tore tragen die Namen der zwölf Stämme Israels, ausgewählt sind hier „Juda“ und „Benjamin“. Der Stamm Juda hat den hervorgebracht, dem es gelingen wird, die Siegel des Buches zu brechen.

<sup>338</sup> Ausgangspunkt der Dreifaltigkeitsdarstellungen bildet Mt 28,19 mit den Worten: „Darum geht zu allen Völkern und macht alle Menschen zu meinen Jüngern; taufst sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes.“

Gemeint ist das Lamm, das Christus symbolisiert.<sup>339</sup> Benjamin war der jüngste Sohn Jakobs mit Rahel und die Erzählungen seiner Sippe wurden für ganz Israel zur gültigen Überlieferung der Landnahme.

Die beiden Tore stehen weit offen. In die zwölf Grundsteine der Stadt sind die Namen der zwölf Apostel eingemeißelt, stellvertretend beschränkt sich Schmalzl hier die der Apostelfürsten „*S. Petrus*“ und „*S. Paulus*“. Die Bäume des Lebens, die zwölfmal jährlich Früchte tragen und das Wasser des Lebens als Wellenlinie am unteren Bildrand dargestellt, fehlen nicht.

---

<sup>339</sup> Juda war der Name einer Landschaft, in der im 14./13. Jh. V. Chr. vorisraelitische Sippen siedelten. Nach der Landnahme wurde der Name auf den dort siedelnden Stamm übertragen. Die Sonderstellung dieses Stammes resultiert aus seiner politischen Entwicklung. David vereinigte ihn mit anderen Sippen zu Groß-Juda. Nach der Niederlage Sauls gegen die Philister wurde David in Personalunion König über Juda und Israel, politisches und kultisches Zentrum des neuen „Staates“ wurde Jerusalem. Der Zusammenschluss hielt bis zum Tod seines Sohnes Salomon.

## Christus und Maria im Kreis von Heiligen

Nicht bezeichnet

Zum Fest Allerheiligen, am 1. November



In zwei Registern übereinander öffnet sich dem Betrachter der Himmel. Im Zentrum sitzen Maria als Himmelskönigin und Jesus als Weltenrichter. Sie sind durch das Kreuz getrennt. Die Aureole wird von Engeln begleitet, unter denen Serafim, Kerubim und Throne individuell hervorgehoben sind, während die verbleibenden Chöre nicht unterschieden werden.<sup>340</sup>

Im unteren Register sitzen, an die Ikonographie der Deesis angelehnt, der hl. Josef und der hl. Johannes der Täufer zu Seiten der Aureole.

In der Illustration vereinen sich Elemente der Allerheiligen- und der Marienverehrung. Vom Allerheiligenbild, dessen biblische Grundlagen Offb 5 und Offb 7 sind, ist die strenge Gliederung der Personen in Ränge übernommen. Mittelpunkt der Allerheiligen-Darstellung ist in der Regel das Apokalyptischen Lamm oder Christus. Schmalzl erweitert das Programm um Maria als Himmelskönigin und verleiht der Illustration einen starken mariologischen Akzent. Christus am nächsten sind die Engel angeordnet, es folgen in herausgehobener Stellung der hl. Josef, als Nährvater Christi und Johannes der Täufer, der als Vorläufer Christi gilt, mit einer Auswahl an Aposteln.<sup>341</sup>

Das Motiv des gemeinsamen Thronens von Christus und Maria, die einander wie Braut und Bräutigam gegenüber sitzen, entbehrt der unmittelbaren biblischen Grundlage und entstammt der Marienfrömmigkeit. Die jugendliche, gekrönte Maria, die auf dem salomonischen Thron sitzt ist nach Hdl 4,8 und der mariologischen Deutung von Ps 20,4 als mystische Braut Christi zu verstehen.<sup>342</sup>

<sup>340</sup> Schmalzl stellt sowohl Serafim als auch Kerubim und Throne entgegen des üblichen Kanons sechsflügig dar, was eine Unterscheidung erschwert.

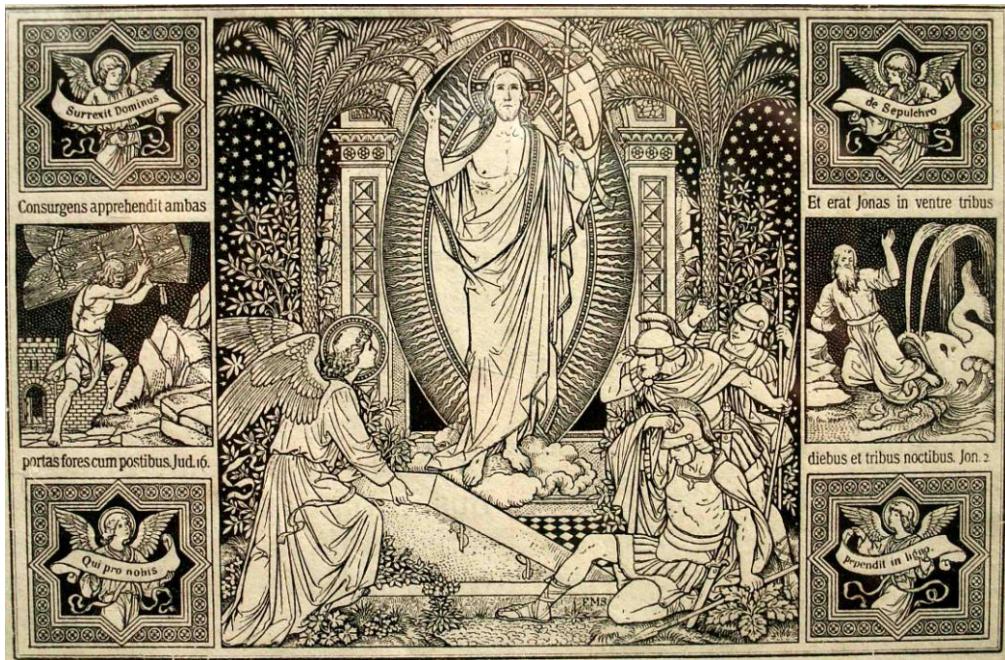
<sup>341</sup> Holl, Oskar, Ott, Brigitte, Artikel „Allerheiligenbild“, in: LCI 1, Sp. 101-104.

<sup>342</sup> Gillen, Otto, Artikel „Braut und Bräutigam“, in: LCII, Sp. 318-324.

## Auferstehung Christi

Bezeichnet im Sockel der Grabplatte F.M.S., nicht datiert

Zum Ostersonntag



### ATyp: Auferstehung Christi

- Tl: Simson reißt die Stadttore von Gaza aus den Angeln „*Consurgens apprehendit ambas portas fores cum postibus. Jud 16.*“ „Dann stand er auf, packte die Flügel des Stadtors mit den beiden Pfosten und riss sie zusammen mit dem Riegel heraus.“ (Ri 16, 3)
- Tr: Jona wird von Bord geworfen „*Et erat Jonas in ventre tribus diebus et triebus noctibus. Jon 2*“ „Jona war drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches, und er betete im Bauch des Fisches zum Herrn, seinem Gott.“ (Jon 2, 1)
- S: Engel mit Spruchbändern zur Auferstehung

Im Neuen Testament finden sich außer den Evangelien auch andere Quellen zur Auferstehung.<sup>343</sup> Apokryphe und patristische Texte existieren ebenfalls.<sup>344</sup>

Die symmetrisch angelegte Komposition zeigt den Auferstehenden, der in einer Mandorla aus der Grabhöhle schwebt. Links im Vordergrund müht sich ein Engel mit der schweren Steinplatte, rechts sind drei erschrockene Soldaten zu sehen, deren Reaktionen von Abwenden, über Fassungslosigkeit bis zu Erschrecken reichen.

<sup>343</sup> Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Lk 24, 1-9; Joh 20; 1-18 dazu Apg 1, 21-22; 1 Kor 15, 1; Eph 4, 8-10; 1 Petr 3, 19.

<sup>344</sup> Zusammenstellung hierzu bei Wilhelm, Pia, Artikel „Auferstehung Christi“, in: LCI 1, Sp. 201-218.

Simson, der die Stadttore von Gaza aus ihren Angeln reißt, ist einer der wichtigsten alttestamentarischen Typen zur Passion und zur Höllenfahrt Christi.<sup>345</sup> Für die Auferstehung Christi wird er eher nicht verwendet. Bekannt ist die Zusammenstellung der Auferstehung mit der Geschichte des Jona, der drei Tage lang im Bau eines Wals verbracht hatte.

Die Engel in den Ecken halten Spruchbänder mit den Worten „*Surrexit Dominus de Sepulchro*“ *Qui pro nobis pependit in ligno.*“, „Auferstanden ist der Herr vom Grab“ „Der für uns am Holz hing“.

---

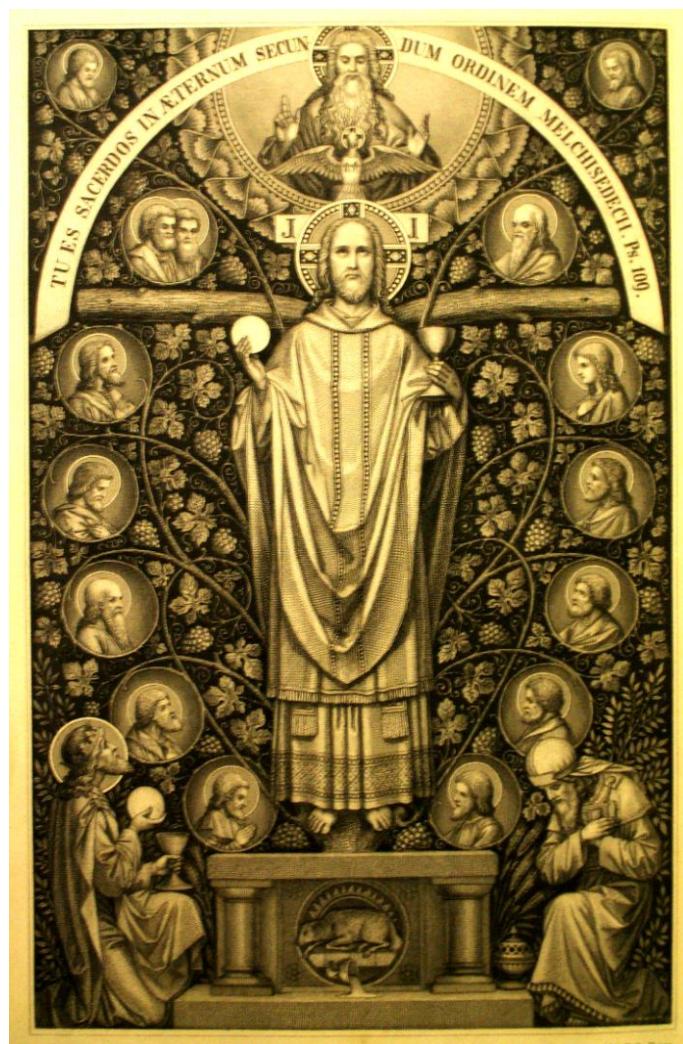
<sup>345</sup> Vgl. hierzu Bulst, Wolfgang, Artikel „Samson“, in: LCI 4, Sp. 30-38, bes. Sp. 36-37.

### Christus als Hohepriester

Stahlstich

Bezeichnet unten A. Pickel sculps. Nr. 305 Sumptibus Fr. Pustet Ratisbonae Thypographi Pontificii Fr. Max Schmalzl C.Ss.R. inv.

Als Frontispiz in Missale und Brevier



„Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech. Ps. 109“. Die Angabe des Psalms ist falsch, es ist Psalm 104. „Du bist Priester auf ewig nach der Ordnung Melchisedeks.“. Christus schwebt, Kelch und Hostie erhebend über einem Altar, zu dessen Seiten Melchisedek links und Abraham rechts knien. Hinter dem Altar wächst ein Weinstock, dessen Haupttrieb ein Kreuz bildet und dessen Nebentriebe Brustbilder der Stammväter Israels zeigen.

Je nach Ausstattung und Verkaufspreis der Missalien kam dieser Stahlstich schwarz-weiß und im Farbendruck vor.

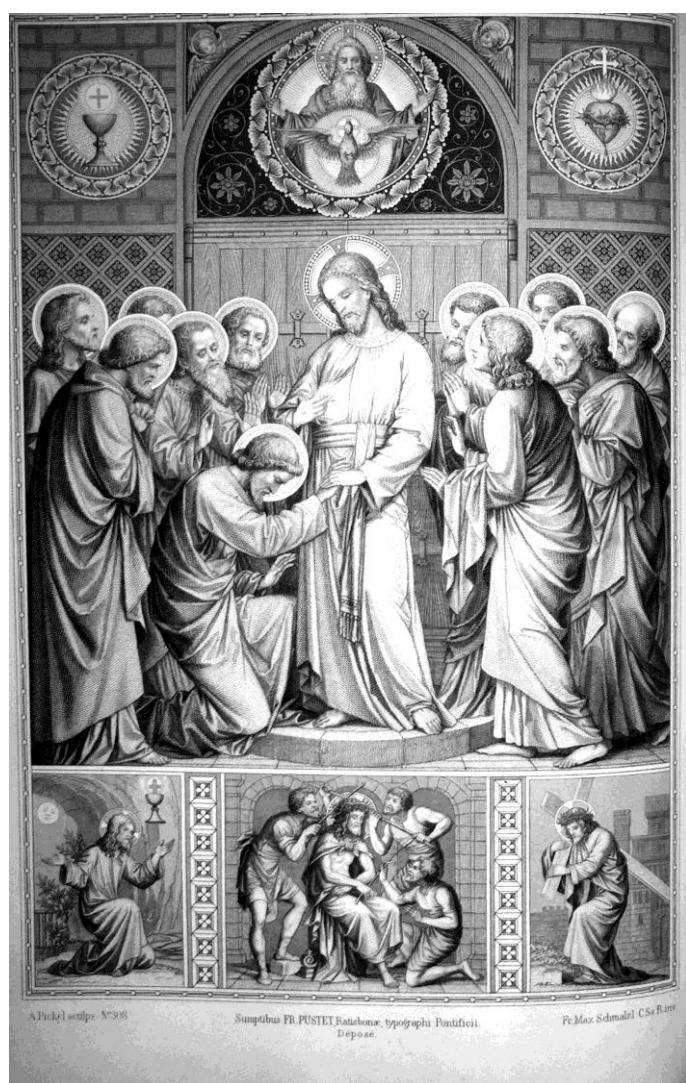
I B 50

### Christus mit dem ungläubigen Thomas

Stahlstich

Bezeichnet unten A. Pickel sculps. Nr. 308 Sumptibus Fr. Pustet Ratisbonae Thypographi Pontificii Deposé Fr. Max Schmalzl C.Ss.R. inv.

Als Frontispiz in Missale und Brevier



Das als Frontispiz verwendete Blatt zeigt Christus nach der Auferstehung im Kreis der Apostel. Dieser präsentiert Thomas, der nicht an die Auferstehung des Herrn glaubt, seine Seitenwunde. Die übrigen Apostel sind um die Zweiergruppe im Zentrum geschart. Über Jesus schweben Gottvater in einer Glorie und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube.

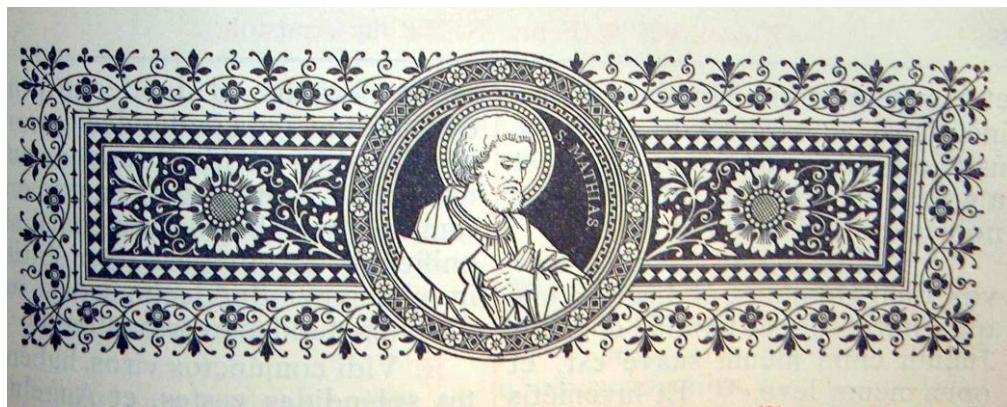
Neben Gottvater links sind in einem Medaillon Kelch und Hostie als Elemente der Eucharistiefeier und damit als Hinweis auf den Opfertod Jesu gezeigt. Gegenüber ist das Herz-Jesus nach Margarete von Alacoque gezeigt.

Die untere Zone zeigt drei Elemente aus der Passion Christi.

**Heiliger Matthias**

Nicht signiert und nicht datiert

Zum Fest des hl. Matthias am 24. Februar



Die „Kopfleisten“ zu den Heiligenfesten, die Schmalzl entworfen hat, entsprechen alle demselben Schema. In einem reich ornamentierten verschieden gestalteten Rahmen befindet sich ein Tondo, der das Brustbild des jeweiligen Tagesheiligen zeigt. Eine Inschrift nennt den Namen des Dargestellten, außerdem hat jeder sein spezifisches Attribut bei sich. Lediglich die Köpfe der Heiligen und die Art der Ornamente werden variiert. Da sich am Inhalt der Darstellungen und an ihrer Komposition nichts Wesentliches ändert, werden sie nicht einzeln besprochen.

Der hl. Matthias wurde nach dem Tod Jesu ausgelost, um die freie Stelle des Verräters Judas zu besetzen. Mit ihm war die Zwölferunde der Apostel wieder vollständig. Er starb als Märtyrer.

I B 52

**Hl. Markus**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Evangelisten Markus am 25. April



Markus, einem Schüler des hl. Petrus und Reisebegleiter des hl. Paulus, schreibt die altkirchliche Überlieferung einen um 70 n. Chr. entstandenen Evangelientext zu. Seine Attribute sind Feder und Buch und der geflügelte Löwe aus den Prophezeiungen des Ezechiel (Ez 1,10-14). An diesem Tag war ein Bittgang vorgeschrieben, der nur dann entfiel, wenn der 25. April mit dem Osterfest kollidierte.

I B 53

**Hll. Philipp und Jakob**

Nicht bezeichnet

Zum Fest der hll. Apostel Philipp und Jakob am 11. Mai

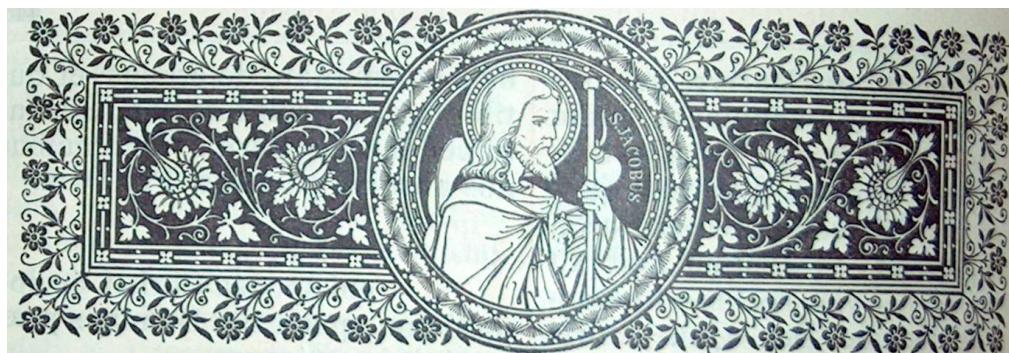


I B 54

**Hl. Jakobus**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Apostels Jakobus (des Älteren) am 25. Juli



Jakobus ein Apostel der ersten Stunde und in entscheidenden Situationen ein ausgewählter Begleiter Jesu. Bei der Verklärung Christi ist er wach, Jesu Gebet am Ölberg verschläft er. Im Frühmittelalter gelangten seine Reliquien nach Compostela, worauf sich der Ort zu einer der drei großen Mittelalterlichen christlichen Wallfahrtsstätten entwickelte.

I B 55

**Hl. Anna**

Nicht bezeichnet

Zum Fest der hl. Anna, Mutter der allerseligsten Jungfrau Maria am 26. Juli



I B 56

**Hl. Laurentius**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Laurentius am 10. August

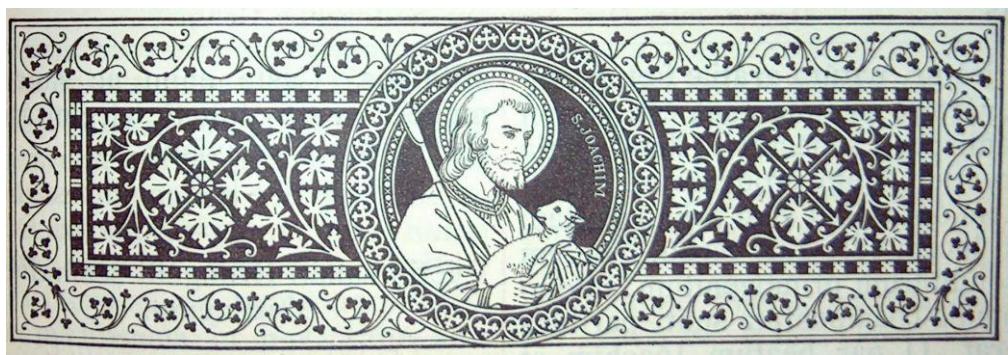


I B 57

**Hl. Joachim**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Joachim am 16. August

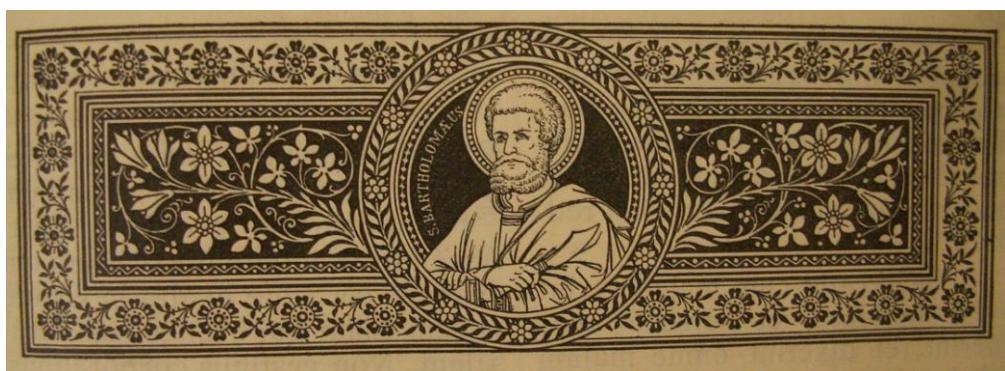


I B 58

**Hl. Bartholomäus**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Bartholomäus am 24. August

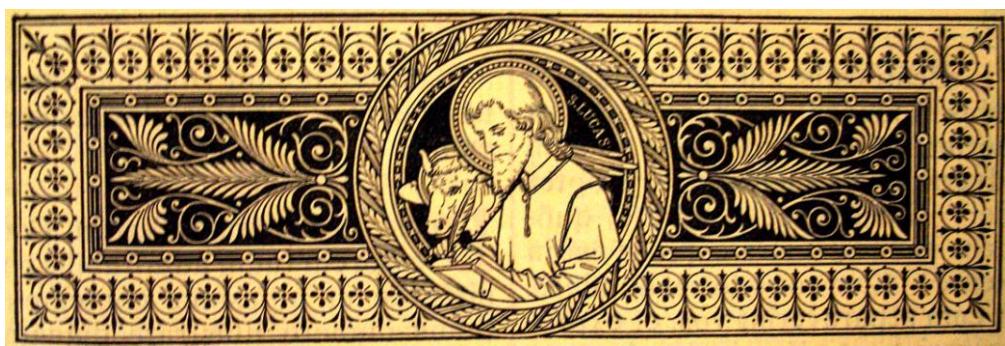


I B 59

**Hl. Lukas**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Lukas am 18. Oktober

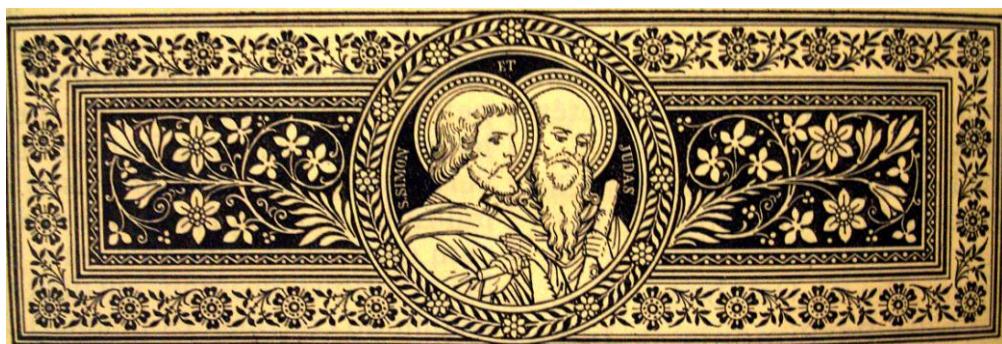


I B 60

**Hll. Simon und Judas**

Nicht bezeichnet

Zum Fest der hll. Simon und Judas am 28. Oktober

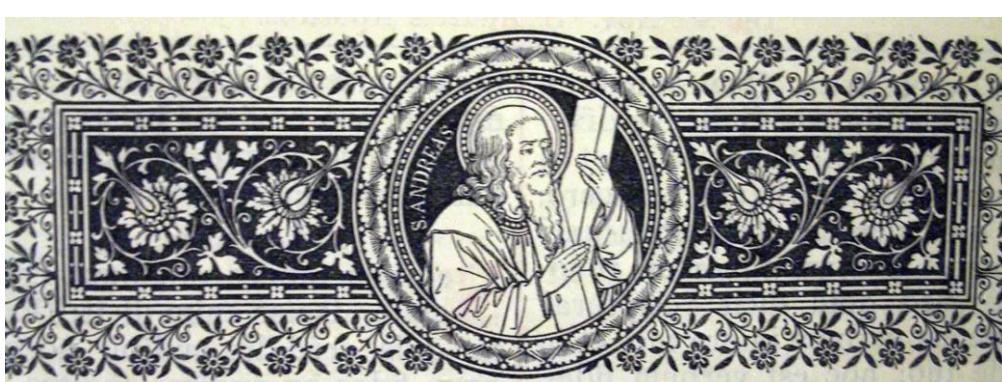


I B 61

**Hl. Andreas**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Andreas am 30. November

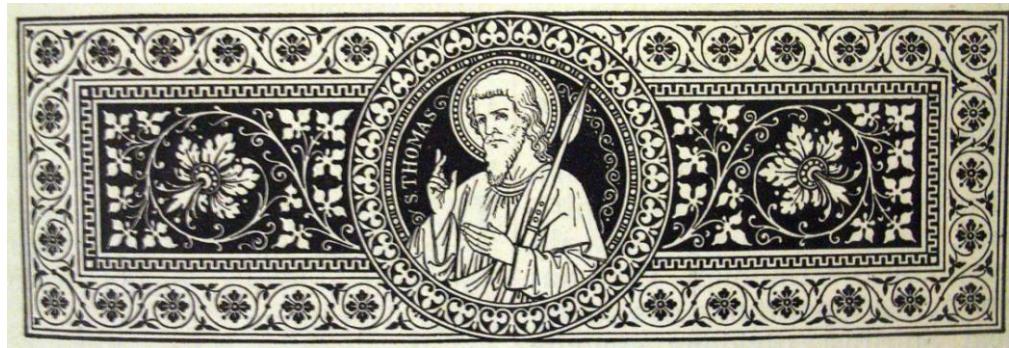


I B 62

**Hl. Thomas**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Thomas am 21. Dezember

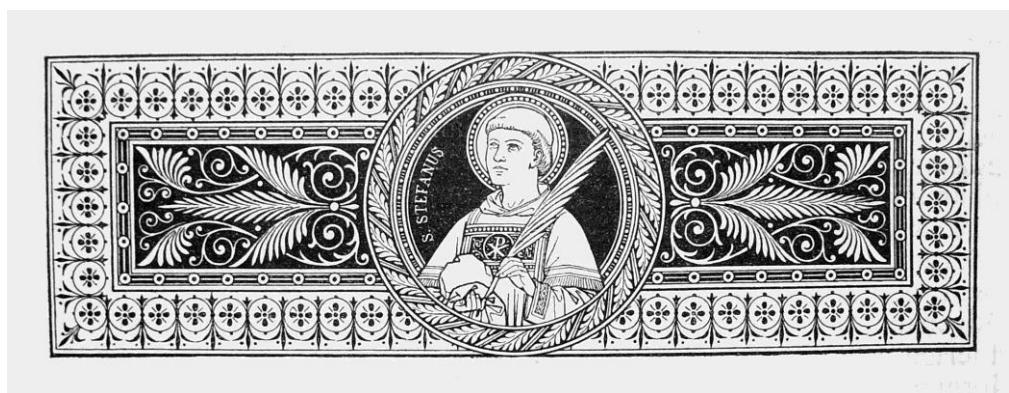


I B 63

**Hl. Erzmärtyrer Stephanus**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Stephanus am 26. Dezember

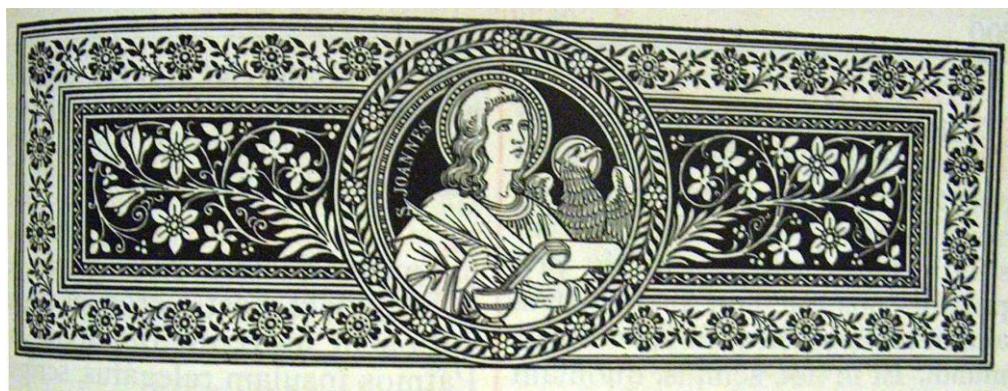


I B 64

**Hl. Johannes der Evangelist**

Nicht bezeichnet

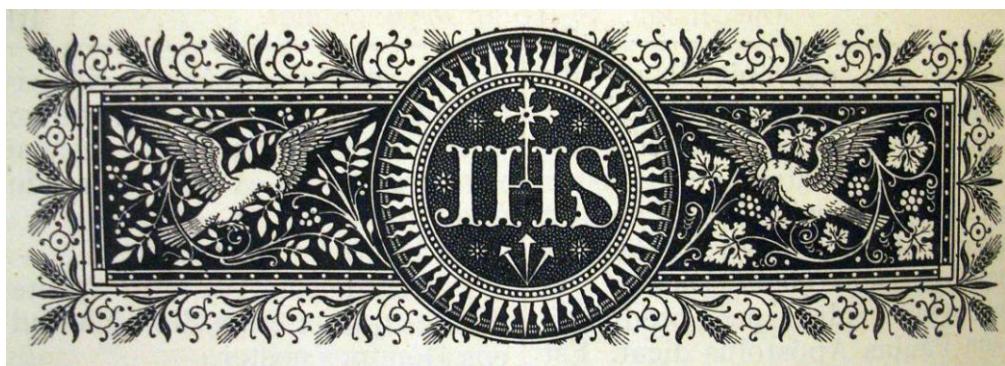
Zum Fest des Evangelisten Johannes am 27. Dezember



### **IHS-Monogramm**

Nicht bezeichnet

Zum Fest des hl. Namen Jesu am Sonntag zwischen Beschneidung und Erscheinung, oder, falls es keinen Sonntag trifft, am 2. Januar



In gleicher Form wie die Kopfleisten zu den verschiedenen Heiligen illustrierte Schmalzl auch verschiedene Monogramme, Symbole oder Mariendarstellungen.

Die Illustration zum Fest des Heiligsten Namens Jesu greift auf das Buchstabenkürzel IHS zurück, das aus den beiden ersten Buchstaben und dem letzten Buchstaben des griechischen Worts für Jesus gebildet wird. Das Wissen um die Herleitung des bereits im frühen Mittelalter geläufigen Buchstabenkürzels verliert sich im weiteren Verlauf des Mittelalters. Als neue Deutungen erscheinen *In Hoc Signo* oder *Jesus Hominum Salvator*. Weite Verbreitung erfährt das Zeichen ab dem Spätmittelalter durch die Dominikaner, volkstümlich macht es Bernhardin von Siena. Am populärsten wird es durch die Jesuiten, die es ihrerseits als Abkürzung für *Iesu Humilis Societatis* oder *Iesu Habemus Socium* verwenden.

Die drei Buchstaben erscheinen in einer Aureole mit dem Kreuz und drei Nägeln als Anspielung auf die Passion Christi. Sie werden von zwei Tauben flankiert, die floralen Elemente sind Ähren und Trauben, die ebenfalls auf den Opfertod Christi hinweisen.

I B 66

**Sieben Schmerzen Mariens**

Nicht bezeichnet

Zum Fest Sieben Schmerzen Mariens am 15. September



I B 67

**Maria vom Guten Rat**

Nicht bezeichnet

Zum Fest der Mutterschaft der Jungfrau Maria am 11. Oktober

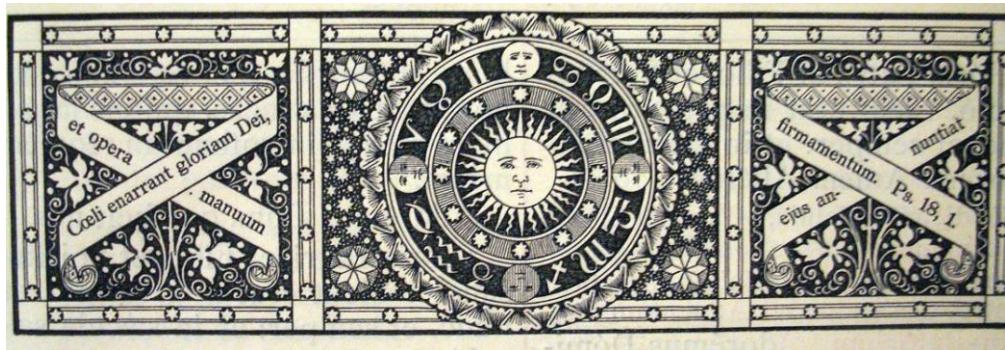


I B 68

**Firmament nach Psalm 19,1**

Nicht bezeichnet

Zum Beginn des Psalterium



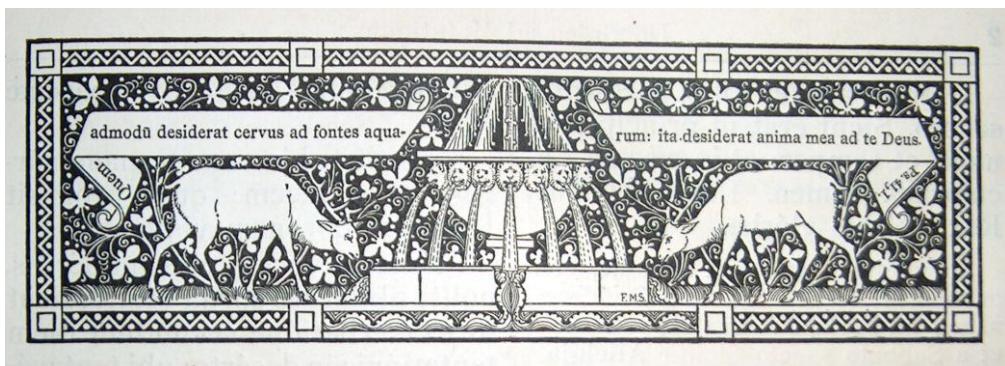
Als Illustration für den Psalter wurde Psalm 19,1 „Die Himmel rühmen die Herrlichkeit Gottes, / vom Werk seiner Hände kündet das Firmament“ verwendet. Sonne, Mond, Sterne und der Zodiakus stehen für das Firmament. Im Spruchband gibt Schmalzl Psalm 18,1 an.

I B 69

**Hirsche an der Quelle**

Bezeichnet im Sockel des Springbrunnens F.M.S

Zum Beginn des Psalterium



Diese Illustration wurde im Wechsel mit I B 68 verwendet. Sie zeigt zwei Hirsche die sich am Wasser eines Brunnens laben. Der Text entstammt Psalm 42,2 „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott nach dir.“ Schmalzl gibt Psalm 41,1 an.

I B 70

**Heilige Dreifaltigkeit**

Nicht bezeichnet

Zu den Missae Votivae



I B 71

**Herz-Jesu**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



I B 72

**„A\*M\*D\*G“ – Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



Schmalzl entwarf einige Vignetten mit marienischen oder christologischen Bezügen, die je nach Satzspiegel an verschiedenen Stellen im Text als Lückenfüller eingesetzt werden. Zwei Engel präsentieren eine Tafel mit den Buchstaben A M D G vor einem Kreuz mit dem IHS-Monogramm.

I B 73

**„MR“-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



I B 74

**„Deo Gratias“-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert

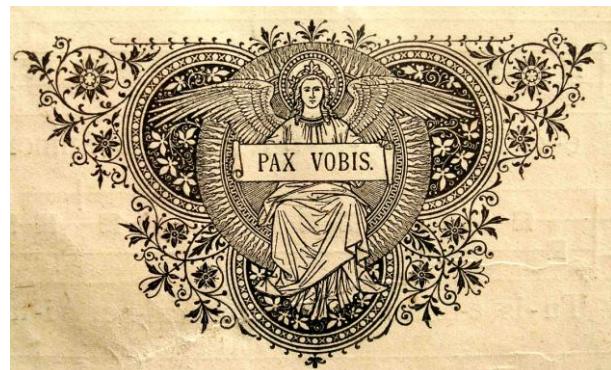


Ein Engel im Brustbild präsentiert das Spruchband „Deo Gratias.“

I B 75

**„Pax Vobis“-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert

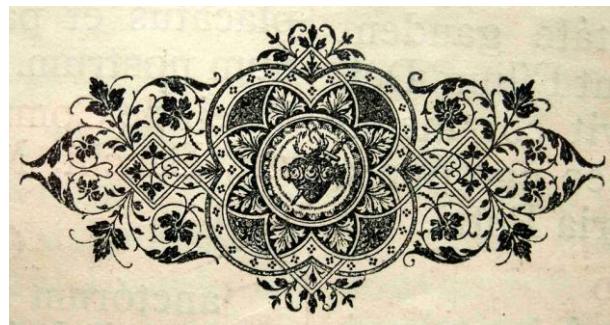


Ein in auf dem unteren Rand einer Aureole sitzender Engel präsentiert ein Spruchband mit den Worten „Pax vobis.“ Die Aureole ist in einem Dreipass eingebunden, der von Rankenornamenten umgeben ist.

I B 76

**Herz-Jesu-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



I B 77

**Monogramm hl. Josef-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



I B 78

**Gerechtigkeit-Vignette**

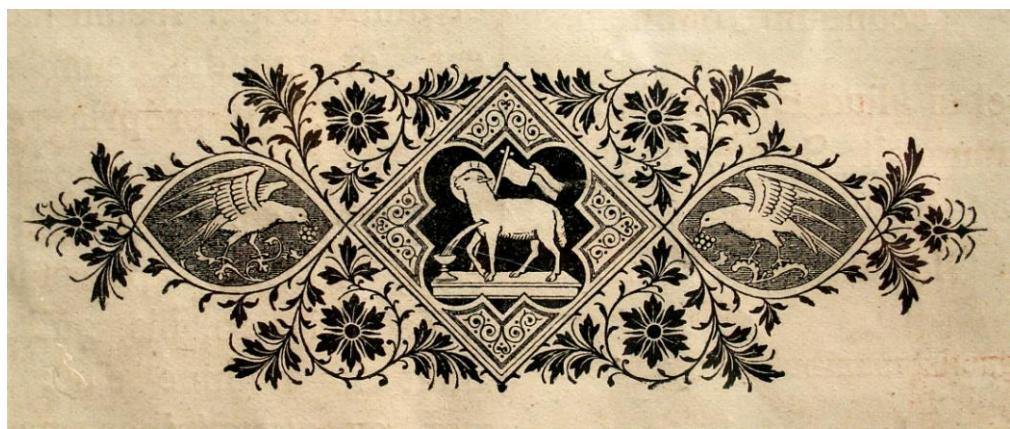
Nicht bezeichnet, nicht datiert



I B 78

**Lamm Gottes-Vignette**

Nicht bezeichnet, nicht datiert



**I C Illustrationen zum Regensburger Marienkalender für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg**

Vorbemerkung:

Die farbigen Illustrationen sind entweder Farbholzstiche oder Chromolithografien, die goldenen Partien sind in Goldheißdruck aufgebracht.

### Maria als Königin des Rosenkranzes

Nicht signiert, für RMK 1889, 217 x 157 mm



Unter der Bezeichnung Rosenkranz versteht man sowohl eine durch meditative Wiederholung gekennzeichnete Gebetsübung der katholischen Kirche, als auch die dafür notwendige Perlen schnur. Beide Wortbedeutungen baut Schmalzl geschickt in die Darstellung ein. Das Rosenkranzgebet ist inhaltlich eng mit der Marienverehrung verbunden.

Das Bild ist in eine himmlische und eine irdische Zone getrennt. Im oberen Bildteil schwebt vor bräunlichem Hintergrund Maria als Himmelskönigin mit Krone und Zepter auf einer Wolke. Das Jesuskind sitzt auf ihrem Schoß und spielt mit einem Rosenkranz. Links unten kniet der hl. Dominikus, der gemäß der Legende den Rosenkranz von Maria persönlich empfangen hat. Rechts kniet der amtierende Papst Leo XIII. In den oberen Ecken schweben zwei Engel.

Anstelle einer Gloriole ist Maria von einem dreiteiligen Rosenkranz aus weißen, roten und gelben Rosenblüten umgeben, der in einem Kreuzanhänger endet. Die großen Blüten symbolisieren jeweils ein Vaterunser, die kleinen ein Ave Maria. Seit 1470 besteht das Rosenkranzgebet in der Regel aus 150 Ave Maria verbunden mit 15 Paternostern. Die verschiedenen Farben der Blüten stehen für den freudenreichen, den schmerzreichen und den glorreichen Rosenkranz.<sup>346</sup>

<sup>346</sup> Vgl. Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. 4,3 Maria, Gütersloh 1980, S. 199-204.

### Unbefleckte Empfängnis Mariens

Bezeichnet mit Monogramm Schmalzls unten rechts, für RMK 1890, 217 x 157 mm



Schmalzl illustriert das von Papst Pius IX. am 8. Dezember 1854 erklärte Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariens. Es bedeutet, dass Maria ohne den Makel der Erbsünde empfangen wurde. Die Ikonographie der Immaculata conceptio ähnelt der des Apokalyptischen Weibes. Maria steht auf der Mondsichel und zertritt der Schlange den Kopf. Ihr Haupt umkränzt ein Kranz aus zwölf Sternen. Sie trägt ein weißes Kleid mit blauem Mantel und wird von einer goldgelben Mandorla hinterfangen.

Axial über Maria schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Sechs Engel begleiten Maria, darunter die Erzengel Michael, in Harnisch und mit Flammenschwert und Gabriel mit dem Wort „Ave“ auf der Brust und mit einem Lilienzweig.

Die Darstellung wird durch den kühlen Farbenklang von Blau und Grau dominiert. Die gedämpften Gelb- und Rottöne setzen nur abgemilderte farbige Akzente.

**Geburt Mariens**

Bezeichnet mit Monogramm am Bettfuß rechts, für RMK 1891, 217 x 157 mm



Die Geburt Marias findet in einem opulent ausgestatteten Innenraum statt. In der Achse des Bildes steht der hl. Joachim, der seine neugeborene Tochter in Händen hält und den Blick dankbar gen Himmel wendet. In Gestalt zweier Engel und Wolkenbänder dringt die göttliche Herrlichkeit in das irdische Treiben der Wochenstube ein. Über dem Säugling erscheint von Engeln flankiert das gekrönte Marienmonogramm.

Das Bett Annas bildet einen Riegel, der den Bildraum in zwei Hälften trennt. Im Vordergrund bereitet eine junge Frau die Wiege für das Neugeborene vor, eine weitere Frau konzentriert sich ganz auf Mutter und Kind.

Schmalzl komponiert die Personen zu einem Dreieck, dessen Spitze der Kopf Joachims ist. Obwohl die Figuren ungleich verteilt sind, vermittelt die Komposition einen ausgewogenen Eindruck. Die Geburt Mariens ist mit großer Liebe zum Detail ausgeführt, wie an den Teppichen und der reich verzierten Wiege deutlich wird.

### Tempelgang Mariens

Nicht signiert, für RMK 1892, 217 x 157 mm



Auf der linken Bildhälfte stehen Joachim und Anna, die ihre Tochter dem Tempelpriester übergeben. Zwei Tempeljungfrauen, zwei Priester und eine alte Frau bilden das Publikum, Engel und geflügelte Kerubimköpfchen sind die himmlischen Zuschauer. Der Priester kommt von rechts und nimmt Maria mit einer indifferenten Willkommensgeste in Empfang. Maria, noch auf der Bildhälfte der Eltern, steigt eine Stufe hinauf und ist kurz davor, die Mittelachse zu überschreiten und sich damit von den Eltern zu lösen.

Für die Tempelarchitektur verwendet Schmalzl Formen der Renaissance. Über dem Geschehen spannt sich ein weiter Rundbogen, in der Hintergrundbebauung wird das Rundbogenmotiv erneut aufgenommen. Maria ist die einzige Figur die unter dem Torbogen im Hintergrund zu stehen kommt. In der Verdoppelung des Bogens ist ein besonderes Würdemotiv zu erkennen mit dem das Kind überhöht wird. Über Maria hängt ein Weihrauchgefäß aus dem kräftiger Rauch gen Himmel steigt; Zeichen dafür, dass Gott Maria als Tempeljungfrau annimmt.

Auch dieses Bild ist sorgfältig konstruiert, obwohl die Gliederung zugunsten der detailverliebten Ausführung in den Hintergrund tritt. Die steigende Diagonale von links unten nach rechts oben gibt auch die Bewegungsrichtung der Handlung an.

### Vermählung Maria mit dem Hl. Josef

Bezeichnet mit Monogramm in Fliese unten rechts, für RMK 1893, 217 x 157 mm



Die Vermählung findet in einem runden Zentralraum statt, dessen Kuppel von Kerubimköpfen bevölkert ist. Josef ist gerade dabei, Maria den Ring an den Finger zu stecken. Der Priester hat seine Stola um ihre Hände geschlungen und scheint ein Segensgebet zu sprechen. Josef hält in seiner linken Hand als Attribut den blühenden Stab, der ihn als rechtmäßigen Gatten identifiziert hat. Über dem Haupt des Priesters schwebt eine Lichtampel.

Die Bildfläche ist streng symmetrisch gegliedert. Die Mittelachse bildet der Hohepriester; an ihm können die Figuren gespiegelt werden. Den drei Frauen links entsprechen die drei Männer, das Mädchen hat sein Pendant in dem Knaben rechts. Die Handlung wirkt wie eingefroren, alles konzentriert sich auf den Moment der Vermählung.

Die buntfarbige Wirkung erreicht Schmalzl, indem er mit starken Farbkontrasten arbeitet. Der hl. Josef ist in Gelb und Violett gekleidet, der bärtige Mann und der Knabe tragen ebenfalls komplementärfarbige Gewänder. Auch das traditionelle Mariengewand aus rotem Unterkleid und blauem Mantel bildet einen markanten Farbakzent. Wie in allen anderen Darstellungen zeigt Schmalzl auch hier große Liebe zum Detail.

### Mariä Verkündigung

Nicht signiert, für RMK 1894, 217 x 157 mm



Die Verkündigung findet ganz traditionell im Schlafzimmer der Jungfrau statt. Diese kniet rechts an einem Betpult und wendet den Oberkörper in einer Drehung dem von links heran schwebenden Engel zu.

Mittig über der Szene erscheint der bärtige Gottvater in einer Gloriole mit dem aufgeschlagenen Buch in der Hand. Die Buchstaben Alpha und Omega symbolisieren die Anwesenheit Christi, dessen Zeugung in diesem Augenblick stattfindet. Darunter schwebt in einem kleinen Lichtkranz die Taube des Heiligen Geistes, von der aus Stahlen auf Maria fallen.

Durch die Darstellung der Trinität verbindet Schmalzl die Verkündigung an Maria mit dem Ratschluss der Erlösung. Unter dem Ratschluss der Erlösung versteht man den Beschluss der göttlichen Dreifaltigkeit, den Heilsplan für die gefallene Menschheit zu verwirklichen. Der Augenblick der Zustimmung Marias zum Ratschluss der Erlösung gilt als Augenblick der Inkarnation Christi. Das Wirkprinzip seiner Menschwerdung ist der Heilige Geist.

Auffällig ist wieder die sorgfältige Ausstattung des Raums mit schweren Textilien. Im Hintergrund links befindet sich ein Lavabo nach spätmittelalterlichem Vorbild.

### Heimsuchung Mariens

Bezeichnet mit Fr. MSch. auf der Treppe, für RMK 1895, 217 x 157 mm



Der Besuch der mit Jesus schwangeren Maria bei ihrer Verwandten Elisabeth findet in einer üppig bewachsenen Landschaft statt.

Vorne im Bildzentrum begrüßen sich die beiden Frauen. Elisabeth sinkt vor Maria in die Knie, Maria fasst sie um die Schultern. Im Mittelgrund begrüßen sich Zacharias und Josef. Rechts ist eine phantasievolle Architektur mit Säulen und Treppen angedeutet. Zwei Engel schweben als himmlische Begleiter über der Szene.

Ein genhaftes Element bilden die beiden Frauen, die hinter der Säule rechts im Bild hervorschauen und die Begrüßung beobachten. Auch die Tiere, beiden weißen Kaninchen und Tauben, der Esel und der Hund tragen zur Idylle bei. Die üppige Flora ist nicht nur dekoratives Beiwerk sondern symbolisch aufgeladen. Die Lilie und die Rose am vorderen Bildrand verbildlichen die Jungfräulichkeit Mariens, der Weinstock, der sich um die Säule windet ist eine Vorausdeutung der Passion des noch ungeborenen Gottessohnes.

## Geburt Christi

Nicht signiert, für RMK 1896, 217 x 157 mm



Die Geburt Christi ereignet sich in einem höhlenähnlichen Stall. Maria präsentiert den herbeigeeilten Hirten das in der Krippe liegende Kind. Josef steht hinter den beiden und weist mit einer Geste auf das Kind hin.

Über dem Geschehen schweben Engel mit einem Spruchband, das den Lobgesang des himmlischen Heeres „*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*“, „Verherrlicht ist Gott in der Höhe, / und auf Erden ist Friede / bei den Menschen seiner Gnade“ (Lk, 2, 14) bildlich umsetzt.

Auch in dieser Szene füllt Schmalzl den Bildraum zur Gänze aus. Der Wanderstock, der im Bildvordergrund am Boden liegt, führt den Betrachter auf einer Diagonale direkt auf die Krippe hin, in der das Kind, der Mittelpunkt der Szene, ganz klein und unscheinbar liegt.

### Anbetung der Könige

Nicht signiert, für RMK 1897, 217 x 157 mm



Maria sitzt mit Kind auf einem von einem Baldachin überfangenem Thron und präsentiert den drei Königen ihren Sohn. Sie stellen ihre Gaben ab und verehren das Kind. Die Könige gehören verschiedenen Altersgruppen und Ethnien an und symbolisieren die ganze Menschheit, die die Herrschaft des Gottessohnes anerkennt. Links neben dem Thron steht Josef, hinter ihm drängen sich Hirten, am rechten Bildrand ist der Tross der Könige gezeigt. Über Maria schweben zwei Engel mit einem Stern, der einen Lichtstrahl über Mutter und Kind ergießt.

Auch dieses Bild baut Schmalzl völlig symmetrisch auf. Maria und das Kind sind inhaltlich die zentralen Figuren der Darstellung und bilden daher auch die kompositorische Mittelachse. Alle übrigen Figuren sind um sie komponiert.

**Darbringung im Tempel**

Bezeichnet im Altarantritt rechts F.M.S., für RMK 1898, 217 x 157 mm



Maria und Josef bringen ihren Sohn entsprechend der bei Lk, 2, 22-38 beschriebenen jüdischen Vorschriften im Tempel von Jerusalem dar. Dort betet täglich der greise Simeon und wartet auf die Rettung Israels. Er kann nicht sterben, ehe er nicht den Messias sieht. Als Maria und Josef mit ihrem Sohn ankommen, erkennt Simeon in ihm den Erlöser. Simeon hält das Kind in den Armen, wendet den Blick gen Himmel und stimmt einen Lobpreis auf den Herrn an.

Der erscheint, als Halbfigur im Strahlenkranz durch ein Wolkenband von der irdischen Szenerie getrennt. Ihn begleiten Engel mit den Leidenswerkzeugen, da erst der Opfertod des Kindes am Kreuz die messianische Heilserwartung erfüllen wird.

Die alte Frau hinten rechts ist die Witwe Hanna, die im Tempel auf die Erlösung Jerusalems wartete. Von rechts kommt ein Junge, vermutlich ein Tempeldiener. Er ist nicht in eine orientalische Phantasiekleidung gehüllt, sondern abgesehen von den Sandalen ganz nach Art eines katholischen Ministranten um die Jahrhundertwende gekleidet.

I C 11

### **Flucht nach Ägypten**

Nicht signiert, für RMK 1899, 271 x 157 mm



Die heilige Familie flieht vor dem von König Herodes angeordneten Kindermord nach Ägypten. Josef führt den Esel, auf dem Maria und das Kind reiten, am Zügel durch eine begrünte Landschaft. Im Hintergrund links zeigt eine Pyramide an, dass sich die Familie bereits in Ägypten und damit in Sicherheit befindet. Drei Engel schweben als himmlisches Geleit über der Familie. Im Hintergrund rechts flieht ein Dämon aus einem gestürzten Götzenbild.

### Die Heilige Familie in Ägypten

Bezeichnet auf der Steinbank links mit F.M.S., für RMK 1898, 217 x 157 mm



Die Darstellung vermittelt einen Einblick in das beschauliche Exilleben der Heiligen Familie. Ihr Wohnhaus scheint ein aufgelassener Tempel zu sein, an dessen Mauern ägyptische Wandmalereien zu sehen sind. Der hl. Josef ist bei der Arbeit und wendet sich seinem Sohn zu, der an der Hand der Mutter offensichtlich erste unsichere Schritte wagt. Musizierende Engel begleiten die Szene und verkünden den Lobpreis der Heiligen Familie.

Im Hintergrund sind in der offenen Landschaft Pyramidenruinen zu erkennen. Auch hier gestaltet Schmalzl die Szene ebenso narrativ wie dekorativ.

**Die Heilige Familie in Nazareth**

Bezeichnet auf dem Stein rechts mit F.M.S., für RMK 1901, 217 x 157 mm



Die Darstellung entspricht inhaltlich der vorherigen, nur dass die Familie inzwischen wieder nach Nazareth heimgekehrt ist. Vor ihrem bescheidenen Haus verrichten Maria und Josef ihre Arbeit. Das Jesuskind legt aus zwei Holzleisten ein Kreuz. Damit deutet es den versonnen-traurigen Eltern seine Passion und seinen Tod voraus. Diese halten in ihrer Tätigkeit inne und beobachten ihren Sohn. Auch die begleitenden Engel knien berührt um das Kind und betrachten sein Treiben. Schmalzl komponiert die Figuren im Rund um das Jesuskind. Die Illustration besticht durch ihren Farbkontrast zwischen Rot und Grün.

### Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Bezeichnet auf der Stufe links mit F.M.S., für RMK 1902, 217 x 157 mm



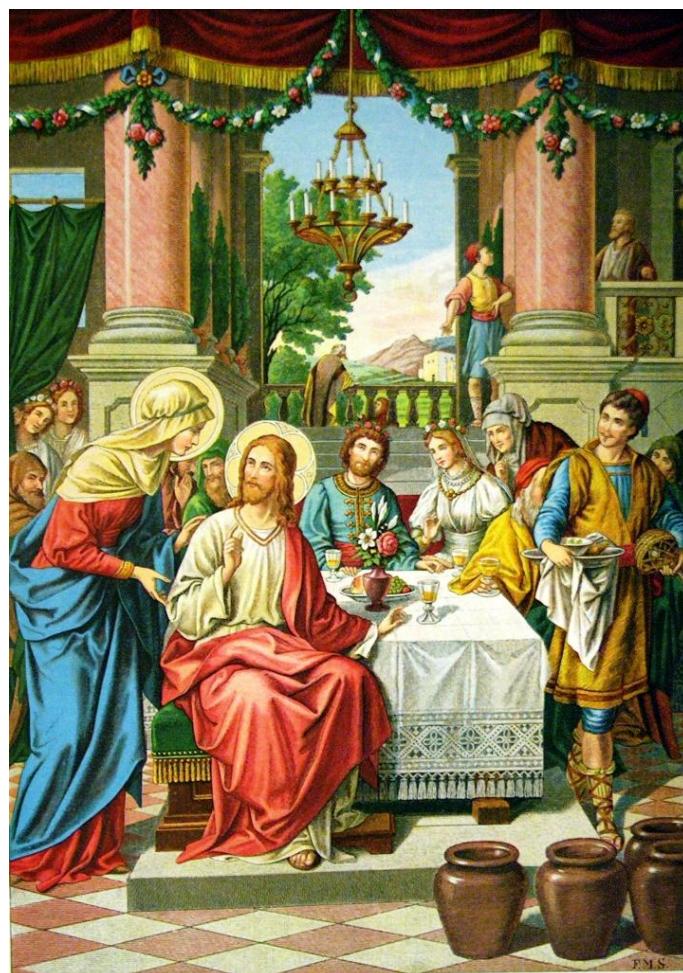
Nachdem Jesus auf der Rückreise von Jerusalem verloren ging, finden ihn die besorgten Eltern im Tempel, wo er zu den Schriftgelehrten spricht. Schmalzl stellt nicht den dozierenden Knaben in den Vordergrund, sondern die Begegnung mit den erleichterten Eltern. Ihnen erklärt der Knabe sein Handeln.

Rechts vertiefen sich drei Schriftgelehrte zusammen in die Textrollen und diskutieren die ungeheuerlichen Worte des Kindes. Andere Schriftgelehrte sinnen über das Gehörte nach.

Schmalzl zeigt eine prächtige Tempelarchitektur mit Kuppeln, Kassettendecken und Stuckmarmor.

**Hochzeit zu Kana**

Bezeichnet unten rechts F.M.S., für RMK 1903, 217 x 157 mm



Jesus sitzt am Tisch des Brautpaars, das im Hintergrund bedient wird. Die jugendliche Maria tritt von links an ihn heran und bittet ihn, etwas gegen den ausgegangen Wein zu unternehmen. Sie verweist auf die leeren Krüge im Bildvordergrund. Vom Disput Jesu mit seiner Mutter unberührt, feiern die Hochzeitsgäste weiter. Lediglich der Bräutigam und der Diener rechts scheinen etwas bemerkt zu haben und blicken auf Mutter und Sohn.

Schauplatz der Hochzeit ist eine Halle mit einem monumentalen Säulengang. Dieser öffnet sich im Hintergrund in einer Balustrade und gibt den Blick auf eine weite Landschaft frei. Die Belebung der Architektur mit Staffagefiguren und die narrative Schilderung der Hochzeitsfeier verleihen der Darstellung einen ausgesprochen genrehaften Zug.

**Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter, 1904**

Bezeichnet auf dem Stein links mit F.M.S., für RMK 1904, 217 x 157 mm



Mit der Hochzeit zu Kana beginnt das öffentliche Wirken Jesu. Deshalb verabschiedet sich Jesus von seinen Eltern. Auf der Treppe ihres Wohnhauses kniet Maria und hält seine Hand fest. Jesus wendet sich ihr zu und deutet auf zwei seiner Jünger, die bereits in einiger Entfernung vom Haus gehen. Im Hintergrund stehen der hl. Josef und zwei Mägde und beobachten bestürzt die Verabschiedung.

Das dramatische Element des Abschiedes wirkt auf Schmalzls Darstellung verhalten.

**Tod des hl. Josef**

Nicht signiert, für RMK 1905, 217 x 157 mm



Der hl. Josef liegt auf seinem Sterbebett und richtet sich zu Jesus auf, der von hinten an das Lager herantritt. Er legt dem hl. Josef eine Hand auf die Stirn und segnet seinen sterbenden Nährvater. Auf der anderen Bettseite steht Maria, die sich über ihren Mann beugt und seine Hand hält. Als Staffage sind Engel beim Tod des hl. Josef zugegen.

Der in kühlen Grautönen gehaltene Hintergrund und die unbunten Gewänder der Engel dominieren die Sterbeszene. Farbakzente setzen nur die Gewandung Mariens und der rote Umhang Jesu, der mit der grünen Decke des hl. Josef kontrastiert.

**Der mit dem Kreuz beladene Jesus begegnet seiner Mutter**

Bezeichnet auf der Steinbank links mit F.M.S., für RMK 1906, 217 x 157 mm



Die Erzählfolge des Marienzyklus umfasst auch Szenen aus der Passion Christi. Dargestellt ist die vierte Kreuzwegstation, in der der kreuztragende Jesus, auf dem Weg nach Golgatha seiner Mutter begegnet.

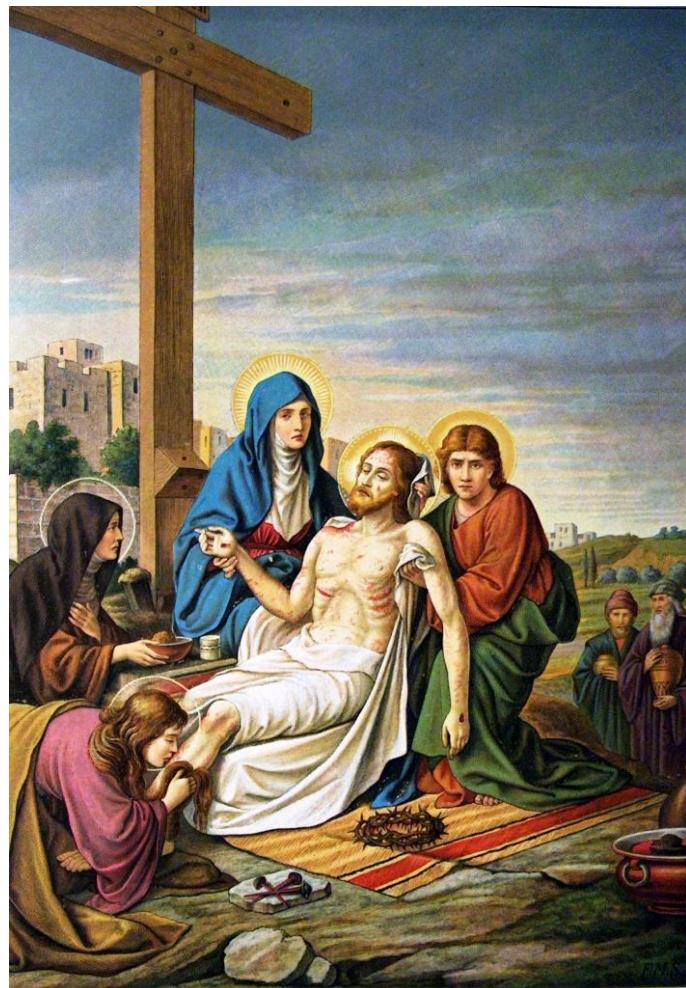
Christus hält kurz inne und spricht mit seiner Mutter und Johannes, wird aber von den Henkersknechten weitergetrieben. Sein Weg führt plakativ durch das Stadttor hinaus in Richtung Schädelstätte.

Im Vergleich zu der Illustration in den Emmerick-Visionen (I A 56) wirkt diese Darstellung weit weniger dramatisch.

I C 19

**Jesus wird vom Kreuz abgenommen**

Nicht signiert, für RMK 1908, 217 x 157 mm



Maria trauert zusammen mit Johannes, Maria Magdalena und einer weiteren Frau um ihren Sohn. In einer indifferenten Körperhaltung stützt Johannes den Oberkörper des Leichnams von hinten, Maria Magdalena küsst ihm das linke Schienbein. Im Hintergrund nähern sich zwei Männer mit Salbgefäßen, deren Pasten zur Bestattung des Leichnams notwendig sind. Die Dreiergruppe um den toten Jesus ist gegenüber den beiden anderen Frauen durch einen goldenen Strahennimbus als zentraler Bildinhalt gekennzeichnet.

Hinter der Gruppe steht das Kreuz, auf dem Teppich liegen Kreuznägel und Dornenkrone.

I C 20

**Jesus erscheint nach der Auferstehung seiner Mutter**

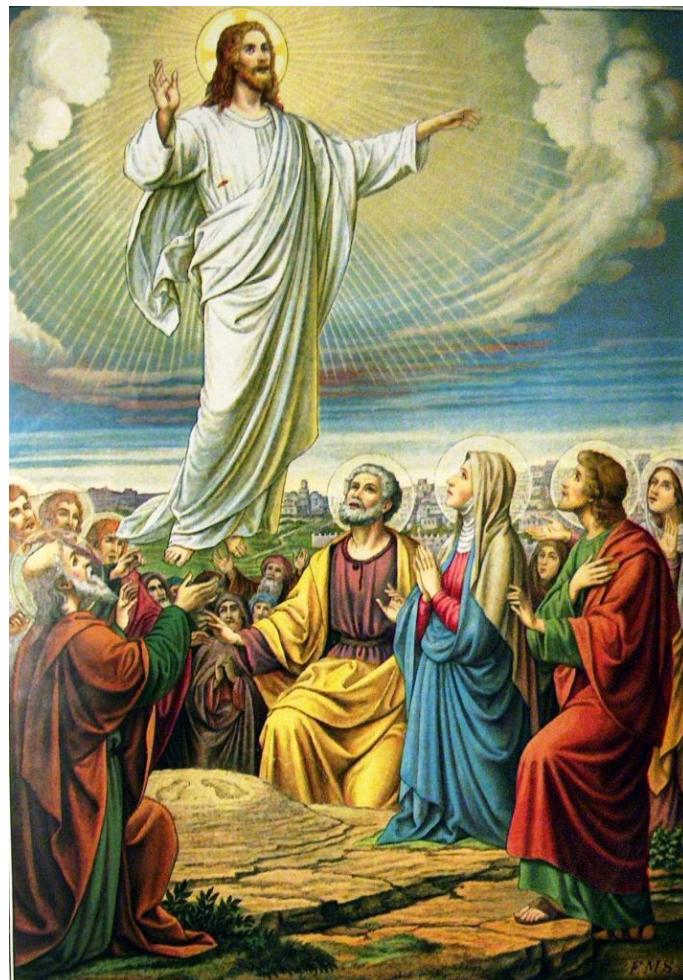
Nicht signiert, für RMK 1909, 217 x 157 mm



Die Begebenheit ist nicht biblisch überliefert. Christus steht im weißen Gewand mit der Siegesfahne unter einem Triumphbogen und segnet seine vor ihm kniende Mutter. Hinter Maria knien zwei Engel in roten Gewändern und präsentieren Leidenswerkzeuge.

### Christi Himmelfahrt

Bezeichnet unten rechts mit F.M.S., für RMK 1910, 217 x 157 mm

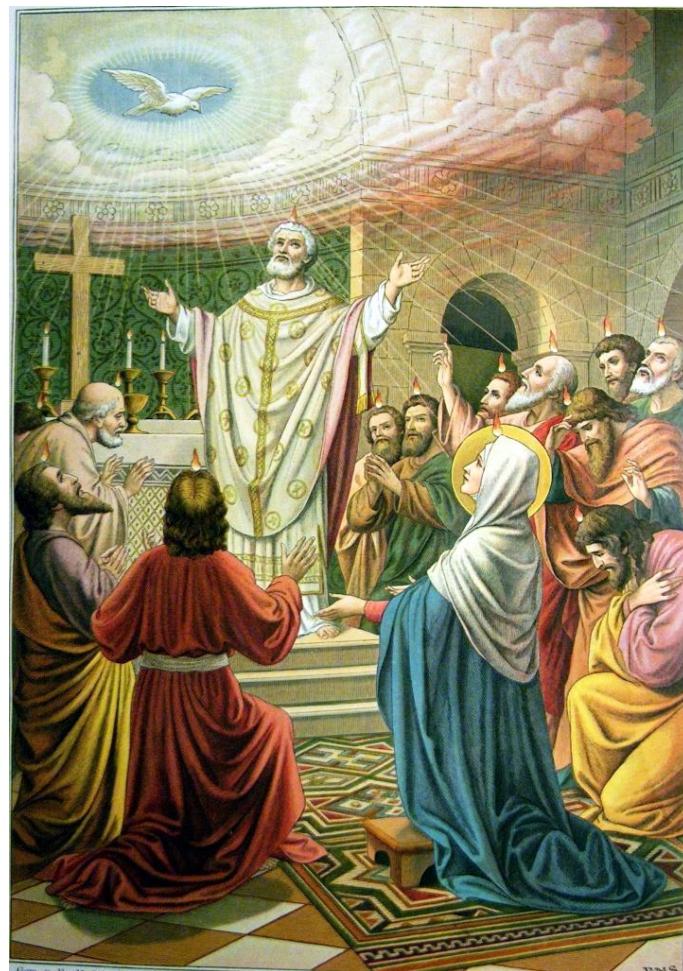


Vor den Augen seiner erstaunten Jünger wird Christus wie von einer unsichtbaren Kraft zum Himmel emporgezogen. Eine kreisrunde Wolkenlücke tut sich auf, göttliches Licht umstrahlt Christus. Als Zeichen dafür, dass es sich um den Auferstandenen handelt, ist er ganz in Weiß gekleidet.

Den erstaunten Jüngern bleiben nur noch die beiden Fußabdrücke, die Christus im Fels hinterlassen hat. Das Geschehen verlegt Schmalzl weit vor die Tore der Stadt. Auffällig ist eine leichte Veränderung in der Darstellung des Himmels. Anstelle der bislang konkret umrissenen, kissenartigen Wolken bilden diese einen Kreis, der zugleich eine Gloriole für Christus ist. Der Rand des Wolkenkreises löst sich auf und geht in das Blau des Himmels über.

### Ausgießung des Heiligen Geistes

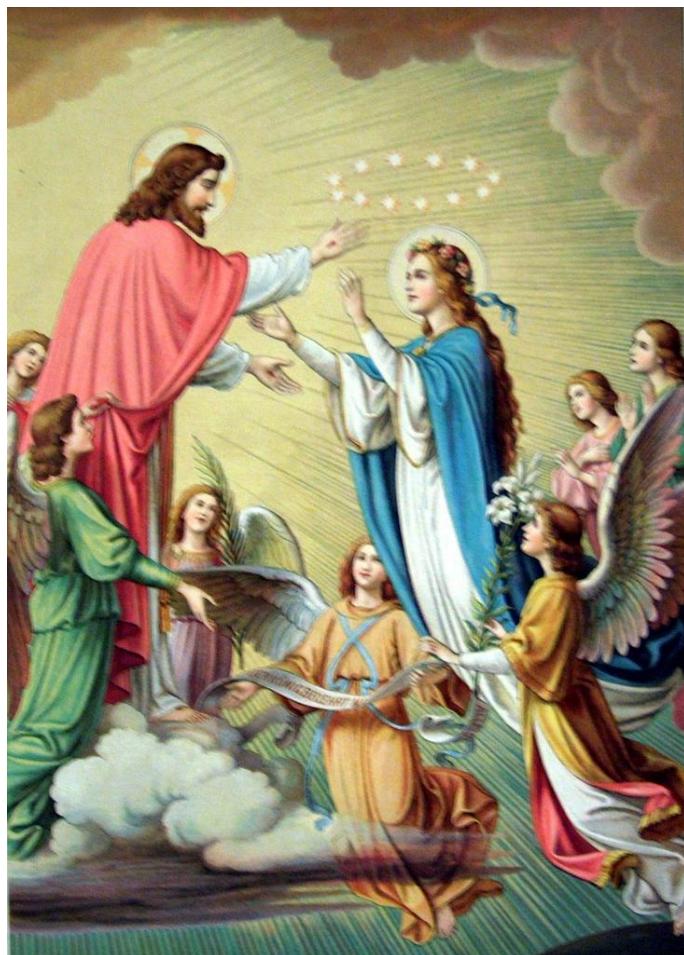
Bezeichnet unten rechts mit F.M.S., für RMK 1911, 217 x 157 mm



Diese Szene des Marienzyklus zeigt das Pfingstwunder. Schmalz lässt die Herabkunft des Heiligen Geistes während einer Messfeier stattfinden, die der hl. Petrus zelebriert und zu der sich Maria und die Jünger versammelt haben. Im Zentrum des Bildes steht Petrus im Messgewand mit palliumartiger Borte vor einem Altar, auf dem offensichtlich gerade die Wandlung stattfindet. Die knienden Apostel und Maria sind kreisrund um den Altar angeordnet. Während der Wandlung öffnet sich über den Versammelten der Himmel und in einer Wolkenkgloriele erscheint der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. In Form von Flammenzungen lässt sich der Heilige Geist auf jeder der versammelten Personen nieder.

**Mariä Himmelfahrt**

Nicht signiert, für RMK 1913, 217 x 157 mm



Maria wird leiblich in den Himmel aufgenommen. Sie schwebt im weiß-blauen Gewand der Immaculata conceptio mit dem zwölf Sterne zählenden Strahlenkranz auf ihren Sohn zu. Dieser steht auf einer Wolkenbank in der linken Bildhälfte. Er streckt seiner Mutter die Arme entgegen und nimmt sie in Empfang. Engel begleiten sowohl Maria als auch Christus. Schauplatz des Empfangs Mariens ist eine indifferente, bewölkte himmlische Zone, die von einem gleißenden Licht, das hinter Christus hervor strahlt, ausfüllt wird.

### Krönung Mariä

Nicht signiert, für RMK 1914, 217 x 157 mm



Maria kniet im blauen Mantel in Profilansicht vor ihrem Sohn, der ihr eine Krone aufs Haupt setzt. Christus sitzt auf einem mit Edelstein besetzten goldenen Thron, der von den Vier Wesen begleitet wird. Er trägt eine Krone und einen Rauchmantel aus Goldbrokat und setzt seiner Mutter die Krone auf das Haupt. Vier Engel assistieren bei der Krönungszeremonie. Über der Szene spannt sich ein Regenbogen, der von geflügelten Engelsköpfchen begleitet wird. Die Darstellung betont klar den Herrschaftsanspruch Jesu und greift mit den Vier Wesen ein Element der Maiestas Domini Darstellung auf.

Für die Illustrationen zum Marienkalender ungewöhnlich sind die senkrecht aufgestellten Flügel der stehenden Engel. Die Anordnung der Flügel ist von Engelsdarstellungen der Beuroner Kunstschule inspiriert.

### Maria als Königin des Friedens

Nicht bezeichnet, für RMK 1917, 217 x 157 mm



Die Illustration entstand während des Ersten Weltkrieges und gehört nicht mehr zum eigentlichen Marienzyklus, ist aber in ähnlicher Weise gestaltet und als vierfarbige Chromolithografie gedruckt.

Maria thront mit Krone und Zepter als Patrona Bavariae auf dem Regenbogen, der sich über eine weite Oberbayerische Landschaft spannt. Sie ist von einem Glorienschein, Wolken und Engeln umgeben. Vor der Marienerscheinung kniet der 1917 amtierende Papst Benedikt XV., der sich wegen seiner Bemühungen um die Beendigung des Krieges den Beinamen „Friedenspapst“ erworben hatte. Ein von Maria gesandter Engel schwebt mit einem Palmzweig zum Papst herab. Der Ausblick in die Landschaft zeigt das friedliche, paradiesische Nebeneinander von verschiedenen Tiergattungen.

Die Darstellung wird von einer Säulenarchitektur gerahmt, deren Architrav in der Mitte eine Kartusche mit den Worten „Heilige Maria, Königin des Friedens, bitt für uns!“ umschließt.

Am unteren Bildrand wird, die szenische Darstellung ergänzend, die Ankündigung des messianischen Reiches nach Jesaja 11, 6-7 angegeben: „*Dann wird der Wolf neben dem Lamme wohnen und der Panther neben dem Böcklein lagern; Kalb, Löwe und Schaf werden beieinander weilen und ein kleiner Knabe wird sie leiten. Kalb und Bär werden zusammen weiden, ihre Jungen liegen ruhig beisammen und der Löwe wird Stroh fressen wie das Rind. (Jesaias 11, 6 7)*“ Den paradiesischen Frieden setzt Schmalzl buchstabengetreu in seiner Hintergrunddarstellung um, so dass sich vor einem Oberbayerischen Barockkirchlein ein Löwe und andere wilde Tiere tummeln.

## **II Andachtsbilder**

Vorbemerkung:

Die farbigen Andachtsbildchen sind Chromolithografien, die Schwarz-Weißen vermutlich Holzstiche oder Lithografien.

**„Jungfrau, Mutter, Königin“**

Bezeichnet: „Zur Erinnerung an mein 25jähriges Kongregationsjubiläum am Feste der Patrona Bavariae“, von fremder Hand „Jungfrau, Mutter, Königin, v. Fr. Max Schm. Nr. 964 B. Kühlen. M-Gladb.“

1880, Chromolithografie, 138 x 95 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max Buch



Das Bildchen, das Schmalzl selber als „*Jungfrau, Mutter, Königin*“<sup>347</sup> bezeichnete, entwarf er für das 25jährige Kongregationsjubiläum seines Freundes Pater Alois Küppers. Küppers, geboren 1829 bei Aachen, war 1853 ins Priesterseminar in Köln eingetreten und hatte zwei Jahre später sein Noviziat in Gars begonnen. Erst im Alter von fast 70 Jahren wurde Küppers Rektor in Gars, 1898 wurde er Provinzial. Seine Amtszeit war ordensintern umstritten. Den älteren Patres war er zu nachsichtig gegenüber der jüngeren Generation. Küppers war ein Beispiel für eine gemäßigte Richtung innerhalb des Redemptoristenordens. Er starb am 19. Oktober 1913.<sup>348</sup>

Vor einem nachtblauen Sternenhimmel steht Maria mit dem segnenden Kind auf dem Arm in den Wolken, die Mondsichel und die Erde zu ihren Füßen. Zwei schwebende Engel halten eine Krone über ihr nimbieretes Haupt, darüber schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Schmalzl vereint die selbständigen Marientypen der Jungfrau, der Gottesmutter und der Himmelskönigin in einer Darstellung. Der Lilienzweig ist Symbol für die Jungfräulichkeit, das segnende Kind drückt klar ihre Mutterschaft aus und das purpurfarbene Unterkleid und die Engel mit der Krone verbildlichen ihre Königinnenrolle.

<sup>347</sup> Biografie I, S. 23.

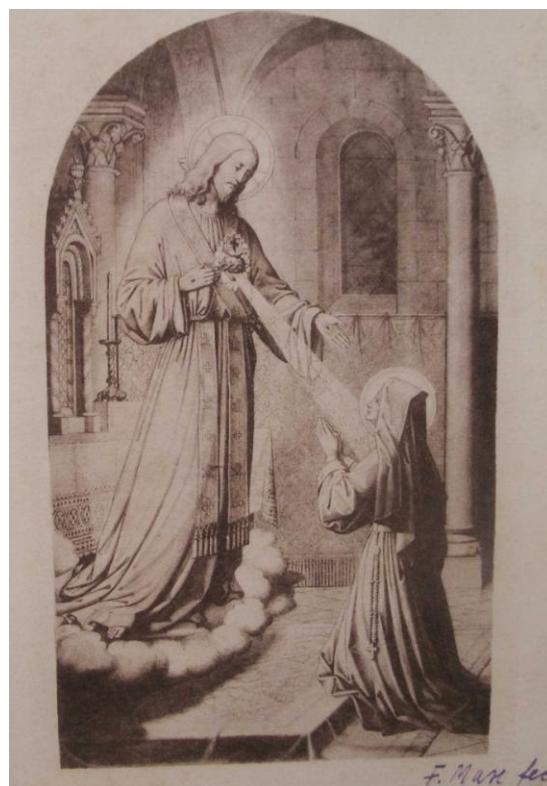
<sup>348</sup> Vgl. hierzu: Weiß 1983, S. 746-748.

### **Vision der Margareta Maria Alacoque**

Nachträglich bezeichnet mit F. Max fec.

Vor 1880, möglicherweise vor 1877, Radierung, 182 x 115 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max Buch



Die Salesianerin Margareta Maria von Alacoque prägte als Mystikerin die Herz-Jesu-Frömmigkeit maßgeblich. Margareta war 1671 in den Orden der Heimsuchung von Paray-le-Monial eingetreten, wo sie mehrere Christuserscheinungen hatte. Die für den Herz-Jesu-Kult ausschlaggebende Vision hatte sie am Fronleichnamsfest 1675; Christus beauftragte sie für eine Einführung des Herz-Jesu-Festes einzutreten. Als Margaretha 1690 starb, hatte das Fest bereits allgemeine Verbreitung gefunden, doch dauerte es bis 1765 bis Papst Clemens XIII. (1758-1769) eine Messe und ein Offizinum gestattete. Zum Festtag für die gesamte katholische Kirche erklärte es erst Papst Pius IX. (1846-1878) im Jahr 1856.

Im Ordensgewand kniet Margareta in einem kleinen Oratorium vor einem Altar mit Tabernakel. Von links schwebt Christus auf einer Wolke ein, überirdisches Licht umgibt ihn. Christus zeigt mit der rechten Hand auf seine Brust, wo ein Herz mit Dornenkrone und Kreuz erscheint. Von diesem Herz fällt ein Lichtstrahl auf die Brust der Heiligen. Die szenische Darstellung des legendären Ursprungs des Herz-Jesu-Bildes mit der zu Füßen Christi knienden Margareta Maria von Alacoque wurde von der Ritenkongregation am 12. Mai 1877 verboten.<sup>349</sup> Für die Datierung des Bildchens bedeutet dies möglicherweise, dass es vor 1877 entstanden ist. Für Vilsbiburg ist ein Seitenaltarblatt mit dieser Darstellung belegt, das nicht mehr existiert.

<sup>349</sup> Vgl. Heckner 1891, S. 298.

**Hl. Brigitta**

Bez. F.M.S. del.

1883, Radierung, 125 x 76 mm



S. Brigitta.

F.M.S. del.

Birgitta (\* um 1303–1374) entstammte dem schwedischen Adel und war Pilgerin, Mystikerin und Klostergründerin. Nach dem Tod ihres Mannes ließ sie sich 1344 in einem spanischen Zisterzienserkloster nieder und erfuhr in einer Vision, Gottes Braut und Mittlerin zu sein. Weitere Offenbarungen folgten, von denen ihre Schau der Geburtsgrotte in Bethlehem die Darstellung des Weihnachtsgeschehens nachhaltig beeinflusste.

Die Mystikerin ist als Halbfigur in ihrer Nonnentracht aus grauem Rock mit Kutte und einem weißen, die Wangen bedeckenden Schleier gezeigt. Pilgerstab und Pilgertasche verweisen auf ihre Reisen, Buch und Feder auf ihre Autorentätigkeit. Den Blick in unbestimmte Ferne gerichtet, lauscht Birgitta der göttlichen Inspiration, die von oben rechts einfallenden Lichtstrahl verbildlicht. Die Art der Darstellung erinnert an das tradierte Schema der Autorenbilder.

Das Andachtsbildchen verwendete Pustet zugleich als Titelillustration zu Schmögers Ausgabe der Offenbarungen der hl. Birgitta. „Himmlisches Manna für heilsbegierige Seelen. Aus den Offenbarungen der heil. Birgitta gesammelt und nach der römischen Ausgabe vom Jahre 1628 aus dem Lateinischen übersetzt von P. C. E. Schmöger aus der Congregation des allerheiligsten Erlösers. Regensburg, New York & Cincinnati. Druck und Verlag von Friedrich Pustet. 1883.“

**Zwei Andachtsbilder nach dem Altarblatt von Vilsbiburg aus dem B. Kühlen Verlag**

a) „S. Alphonse, S. Cl. M. Hofbauer, S. Ger. Majella, orate pro nobis“

Verlag B. Kühlen, Mönchengladbach

Farbendruck, 115 x 75 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max Buch

b) „Die Anbetung des allerh. Sakraments und die Verehrung U. L. Frau von der Immerwährenden Hilfe“

Verlag B. Kühlen, Mönchengladbach

Farbendruck, 115 x 75 cm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max Buch



a)



b)

Das Andachtsbild wurde vom B. Kühlen-Verlag in Mönchengladbach im Schwarz-Weiß- und im Farbendruck mit verschiedenen Titeleindrucken angeboten. Vorbild war ein Seitenaltarblatt in Vilsbiburg (III 1), das für das Kleinformat allerdings modifiziert wurde. Zwar behält Schmalzl die Gesamtkomposition und die Figurenzahl bei, doch anstelle der nazarenischen Maria mit Kind erscheint die Ikone der Mutter von der Immerwährenden Hilfe. Das Gnadenbild, das bis heute in der römischen Kirche Sant' Alfonso aufbewahrt wird, war ein Geschenk Papst Pius IX. an den Redemptoristenorden. Der Rombezug wird durch die Ikone und die Darstellung des Petersdomes im Antependium verdeutlicht. Im Massenmedium Andachtsbild bekennt der Orden explizit seine Treue zum römischen Papst.

### **Heiliger Wandel, Andachtsbild**

Bezeichnet „R. Brend'amour“, „Die Heilige Familie Nach dem Originalgemälde des Redemptoristenbruders Max Schmalzl“

Nicht vor 1914, Stahlstich, 116 x 75 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max-Buch



Das Andachtsbild stammt aus dem graphischen Großbetrieb Brend'amour. Die Beschriftung verweist darauf, dass ein Original Schmalzls nachgestochen und vervielfältigt wurde. Das Ölgemälde, von dem der Untertitel spricht, war das Altarbild für eine Kirche von Mühlhausen.

Der Nachstich weicht geringfügig vom Ölgemälde ab. Auf den Spitzbogen wird zugunsten eines geraden oberen Abschlusses verzichtet. Weitere geringfügige Änderungen betreffen die Körperhaltungen und die umgebende Flora.

### **III Tafelbilder**

Seine Tafelbilder führte Schmalzl gemäß den Angaben in seiner Biografie offenbar in Kasein-technik aus.<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Autobiografie S. 21, 22.

**Hl. Alfons, hl. Clemens und hl. Gerhard verehren das Altarsakrament**

Vor 1880

Kasein auf Leinwand, 1860 x 1320 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das rundbogig schließende Bild konnte anhand einer Fotografie im Besitz des Heimatmuseums Vilsbiburg als eines der vier Seitenaltarblätter der Wallfahrtskirche Maria-Hilf in Vilsbiburg identifiziert werden. Vermutlich gelangte es nach der purifizierenden Renovierung der Kirche in den Jahren 1952-1962 nach Kloster Gars. Dieses Altarblatt war Vorbild für Andachtsbilder (II 4).

Die drei Heiligen der Kongregation und ein Engel knien vor einem Altar mit dem Allerheiligsten in einer Monstranz. In einer Aureole über dem Altar erscheint von Engeln flankiert Maria mit dem Kind. Das Antependium des Altares zeigt den Petersdom in Rom. Der Heilige Alfons weist mit einer unbestimmten Geste auf das vor ihm liegende Messbuch und zugleich auf den Petersdom. Die klare Bildaussage dieses Altarblatts war: Redemptoristen sind eucharistisch, mariatisch und romtreu. Das auffällige öffentliche Bekenntnis zum römischen Papst verleiht dem harmlos wirkenden Bild eine politische Dimension, da es in der Zeit der Verbanung der Redemptoristen durch Bismarcks Jesuitengesetze gemalt wurde. Obwohl die Patres im ausländischen Exil waren, bekräftigen sie in diesem Bild ihre unverbrüchliche Treue zu Rom.

### III 2

#### **Hl. Alfons mit zwei Gefährten vor Muttergottesstatue kniend**

Um 1880

Kasein auf Leinwand, 1860 x 1320 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das in Format und Maß mit dem ehemaligen Seitenaltarbild von Vilsbiburg (III 1) identische Gemälde war ebenfalls ein Altarblatt der Wallfahrtskirche Maria-Hilf. Die beiden anderen mit der Vision der Margaretha Maria von Alacoque (II 2) und der Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte (IV 4) sind überliefert.<sup>351</sup>

Vor einem einfachen Altar, auf dem eine Statuette der Immaculata Conceptio steht, kniet im Gebet der hl. Alfons mit zwei jungen Redemptoristen. Blick und Geste des Heiligen deuten darauf hin, dass er seine beiden Mitbrüder dem besonderen Schutz der Jungfrau anempfiehlt.

Die Farbigkeit ist stark zurückgenommen und beschränkt sich auf ein helles Rot, ein Goldgelb, Weiß, Schwarz und Steingrau. Selbst unter Berücksichtigung seines schlechten Erhaltungszustandes ist dieses Bild in Komposition und Ausführung eines der schwächsten Werke Schmalzls.

---

<sup>351</sup> Anonym, Erinnerungen an die Gnaden- und Wallfahrts-Kirche Mariahilf bei Vilsbiburg, Vilsbiburg 1886, S. 41.

III 3

**Hl. Alfons, ehem. Altarblatt von Dürrnberg**

Um 1886

Kasein auf Leinwand, 2250 x 1220 mm

Redemptoristenkloster Gars



Das Bild des hl. Alfons ist deutlich in zwei unterschiedliche Zonen aufgeteilt. Im schmalen, unteren Bereich ist die topographische Situation der Wallfahrt von Bad Dürrnberg minutiös wiedergegeben. Über der Szene schwebt auf einer Wolke der hl. Alfons vor goldenem Strahlenhintergrund. Der im Bischofsornat gewandete Heilige beugt sich segnend über die neue Niederlassung. Die beiden Engel begleiten den Heiligen und vermitteln zugleich zwischen der irdischen Zone und dem himmlischen Bereich. Sie tragen jeweils eine Schrift des Heiligen Alfons; der linke trägt die „*Herrlichkeiten Mariens*“, der rechte präsentiert die aufgeschlagene Ordensregel.

**Herz Jesu mit Engel, ehem. Altarblatt von Dürrnberg**

Um 1886

Kasein auf Leinwand, 2250 x 1300 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das geschweifte Bild des hl. Alfons und das Herz-Jesu waren Seitenaltarblätter der Wallfahrtskirche Unserer lieben Frau Himmelfahrt in Bad Dürrnberg bei Hallein in Tirol. Die Wallfahrt wurde von 1883 bis 1899 von Redemptoristen betreut. Als sie die Wallfahrtsseelsorge in Dürrnberg übernahmen, tauschten sie die um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Seitenaltarblätter durch Werke Schmalzls aus.

Am linken Seitenaltar wurde eine Verkündigung an Maria durch das Herz-Jesu substituiert, am rechten Seitenaltar musste eine Kreuzigung dem hl. Alfons und dem Redemptoristengnadenbild weichen. Eine undatierte Fotografie im Provinzarchiv in Gars zeigt das Kircheninnere während der Betreuung durch die Redemptoristen. Auf den beiden Seitenaltären sind die modernen Altarblätter Schmalzls zu sehen. Vermutlich nahmen die Redemptoristen bei ihrem Abzug aus Dürrnberg die beiden Altarblätter mit.



Wallfahrtskirche Maria-Dürrnberg, historische Fotografie, um 1890, zu sehen sind die beiden Seitenaltarblätter des Fr. Max Schmalzl, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl.

### III 5

#### **Schutzmantelmadonna mit hll. Alfons, Clemens und Juvenisten von Dürrnberg**

1886

Kasein auf Papier, 1260 x 1800 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das querrechteckige Bild zeigt eine Schutzmantelmadonna mit den beiden Kongregationsheiligen Alfons und Clemens. Unter dem Mantel Mariens versammeln sich die Gründer des Hauses Dürrnberg, P. Franz Vogl (IV 6) und P. Valentin Riedl mit den ersten elf Seminaristen des Hauses Dürrnberg.

P. Karl Steinmetz gelang 2003 die Identifikation der Dargestellten.<sup>352</sup> In den individuellen Physiognomien der Knaben kommen deren unterschiedliche Charaktere meisterhaft zum Ausdruck. Schmalzl beweist in diesem Bild, dass er in Portraits individuelle Gesichtszüge wiedergeben konnte. Die stereotype Gesichtsbildung seiner Heiligendarstellungen resultiert demnach nicht aus Unfähigkeit, sondern ist ein Stilmittel.

---

<sup>352</sup> Es sind dies von links nach rechts: Ruppert Hansmeier, Josef Stötter, Josef Atzberger, Georg Graßner, Karl Baudenbacher, P. Provinzial Dr. Franz Vogl, P. Valentin Riedl, Lorenz Hubbauer, Pankraz Lutz, Alois Meier, Beno Haselberger, Josef Bauer und Sebastian Seidl.

### III 6

#### 13 Stationen eines Kreuzweges für Vilsbiburg

Kasein (?) auf Blech

- a) I. Station: Jesus wird von Pilatus zum Tode verurteilt
- b) II. Station: Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern
- c) III. Station: Jesus fällt das erste Mal unter dem Kreuz
- d) IV. Station: Jesus begegnet seiner Mutter
- e) V. Station: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen
- f) VI. Station: Veronika reicht Jesus das Schweißtuch
- g) VII. Station: Jesus fällt das zweite Mal unter dem Kreuz
- h) IX. Station: Jesus fällt das dritte Mal unter dem Kreuz
- i) X. Station: Jesus wird seiner Kleider beraubt
- j) XI. Station: Jesus wird ans Kreuz genagelt
- k) XII. Station: Jesus stirbt am Kreuz
- l) XIII. Station: Jesus wird vom Kreuz abgenommen
- m) XIV. Station: Jesus wird ins Grab gelegt



a) I. Station



b) II. Station



c) III. Station



d) IV. Station



e) V. Station



f) VI. Station



g) VII. Station



h) IX. Station



i) X. Station



j) XI. Station



k) XII. Station



l) XIII. Station



m) XIV. Station

Schmalzls erster Kreuzweg entstand als letztes Ausstattungsstück für die Wallfahrtskirche Maria Hilf in Vilsbiburg im Jahr 1886. Es ist das einzige Stück von Schmalzls Ausstattung, das erhalten geblieben ist. Er zeigt auf 14 querrechteckigen Blechtafeln den Kreuzweg Jesu.

In der Kreuzwegandacht wird der Weg Jesu von der Verurteilung durch Pilatus bis hin zur Grablegung nachvollzogen. Die Andacht greift 14 überlieferte oder erdichtete Ereignisse auf, die als Stationen bezeichnet werden. Schon im 5. Jahrhunderts existieren Pilgerführer für das Heilige Land, die die neutestamentarischen und apokryphen Stoffe mit den historischen Orten verbinden. Die bildliche Darstellung erfuhr ab dem 13. Jahrhundert durch das wachsende Bestreben, die Ereignisse der Passion Christi nachzugestalten, großen Aufschwung. Die Bildszenen dienten zur Veranschaulichung der religiösen Compassio. Bis 1625 war der Zyklus der 14 Einzelbilder voll ausgebildet. Eine erste Blüte erreichten die Kreuzwege nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, ihre zweite brachte die nazarenische Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Bis nach die Wende zum 20. Jahrhundert blieben die Kreuzwege in Form von Reproduktionen wirksam.<sup>353</sup> Schmalzls setzt in jeder seiner Darstellungen den Christus in den Bildmittelpunkt. Er ist über die 14 Bildtafeln hinweg stets gleich gekleidet, nämlich in ein weißes Untergewand mit rotem Überwurf. Charakteristisch ist, dass Christus häufig isoliert von den anderen Personen erscheint. Völlig seinem Schicksal ergeben bildet er einen Ruhepunkt in der turbulenten Handlung um ihn herum.

<sup>353</sup> Dambeck, Franz, Artikel „Kreuzweg“, in: LCI 2, Sp. 653-656.

## 14 Stationen eines Kreuzweges für Wien-Hernals

Öl (?) auf Leinwand

- a) I. Station: Jesus wird von Pilatus zum Tode verurteilt
- b) II. Station: Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern
- c) III. Station: Jesus fällt das erste Mal unter dem Kreuz
- d) IV. Station: Jesus begegnet seiner Mutter
- e) V. Station: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen
- f) VI. Station: Veronika reicht Jesus das Schweißtuch
- g) VII. Station: Jesus fällt das zweite Mal unter dem Kreuz
- h) VIII. Station: Jesus begegnet den weinenden Frauen
- i) IX. Station: Jesus fällt das dritte Mal unter dem Kreuz
- j) X. Station: Jesus wird seiner Kleider beraubt
- k) XI. Station: Jesus wird ans Kreuz genagelt
- l) XII. Station: Jesus stirbt am Kreuz
- m) XIII. Station: Jesus wird vom Kreuz abgenommen
- n) XIV. Station: Jesus wird ins Grab gelegt



a) I. Station



b) II. Station



c) III. Station



d) IV. Station



e) V. Station



f) VI. Station



g) VII. Station



h) VIII. Station



i) IX. Station



j) X. Station



k) XI. Station



l) XII. Station



m) XIII. Station



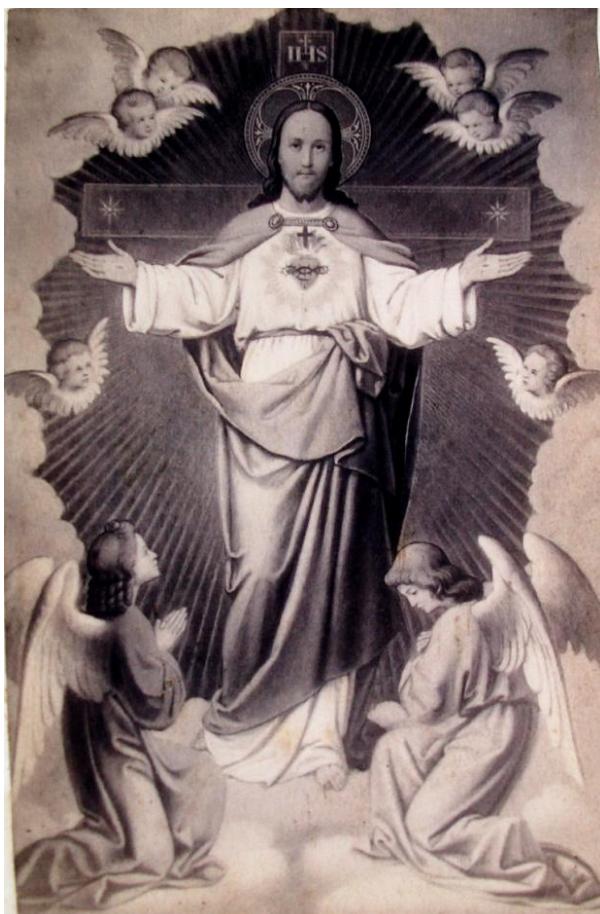
n) XIV. Station

Der Kreuzweg für die Redemptoristenkirche in Wien-Hernals entstand acht Jahre nach dem Kreuzweg in Vilsbiburg im Jahr 1894 (III 6). Er umfasst ebenfalls vierzehn Stationen und ist in seiner Komposition stark an den Vorgänger angelehnt. Allerdings ändert Schmalzl in Wien das Format; die Tafeln dort sind hochrechteckig. Sie besitzen noch ihre originalen Rahmen, die vermutlich im Entwurf ebenfalls auf Schmalzl zurückgehen. Die Tafeln hängen noch an den Wänden der Seitenschiffe in der Kirche von Wien-Hernals.

**Herz-Jesu, ehem. Redemptoristenkloster Deggendorf**

Um 1895

Original verschollen, Historische Fotografie im Nachlass Fr. Max Schmalzl, PAG



Diese Version der Herz-Jesu Darstellung war für das Redemptoristenkloster Deggendorf gemalt worden.<sup>354</sup> Die Redemptoristen kamen 1895 nach Deggendorf und hielten die Niederlassung bis 1987. Das Bild dürfte wohl um das Gründungsjahr der Niederlassung entstanden sein.

Der Typus des stehenden Christus mit dem Herzen auf der Brust, den Margarethe von Alacoque in einer Vision gesehen haben will, hat sich als Bildmotiv verselbständigt. Wie von ihr überliefert, steht Christus mit ausgebreiteten Armen von Lichtstrahlen umflossen in einer Wolkenlücke, die ihn wie eine Aureole umgibt. Zu seinen Füßen knien zwei anbetende Engel, Kerubimköpfe umgeben ihn. Eine genuine Bilderfindung Schmalzls das Kreuz mit der IHS-Tafel hinter Christus. Schmalzl charakterisiert die Darstellung damit als unmittelbare Folge der Passion Christi.

Es existieren mehrere Varianten zu diesem im ausgehenden 19. Jahrhundert überaus beliebten Thema. Das Bild hat große Ähnlichkeit mit dem Altarblatt von Dürrnberg (III 4).

---

<sup>354</sup> Ob es als Altarblatt diente oder anderweitig aufgehängt wurde ist unklar. Der einzige Hinweis auf die Existenz des Bildes ist diese mit dem handschriftlichen Vermerk „Deggendorf“ versehene Fotografie im Fr. Max Buch. In seiner Biografie erwähnt Schmalzl das Werk nicht, auch bei Eckl findet sich kein Hinweis.

**Drei heilige Redemptoristen**

a) Hl. Alfons

Kasein auf Papier, 1200 x 720 mm

Redemptoristenkloster Gars

b) Hl. Clemens

Kasein auf Papier, 1200 x 720 mm

Redemptoristenkloster Gars

c) Hl. Gerhard

Kasein auf Papier, 1200 x 720 mm

Redemptoristenkloster Gars



a) und b)



c)

Die drei Bilder mit den Heiligen der Redemptoristenkongregation bilden in Format, Rahmung und Komposition eine Einheit. Da alle drei nimbiert sind und die Heiligenscheine nicht nachträglich hinzugefügt wurden, müssen die Bilder nach 1909 entstanden sein. In diesem Jahr wurde nämlich Clemens Maria Hofbauer als letzter der drei heiliggesprochen.

Die Heiligen stehen in einer grünen, mit Blumen bewachsenen Landschaft, über der sich ein hoher, klarer Himmel wölbt. Sie erinnern an die Heiligendarstellungen an der Decke der Hauskapelle in Vilsbiburg (VI 1), allerdings sind die Tafelbilder wesentlich differenzierter und naturalistischer ausgearbeitet.

Der schlechte Erhaltungszustand der Arbeiten erschwert eine Beurteilung, doch zählt der hl. Gerhard zu Schmalzls qualitativ schlechteren Werken.

### Drei heilige Redemptoristen

a) Hl. Alfons im Bischofsornat

Nach 1909

Wohl Kasein auf Leinwand, 830 x 650 mm

Bezeichnet im Nimbus „Sanct Alfonsus Maria de Liguori“

Redemptoristenkloster Gars am Inn

b) Hl. Klemens

Nach 1909

Wohl Kasein auf Leinwand, 830 x 650 mm Bezeichnet im Nimbus „Sanctus Clemensis Maria Hofbauer ora pro nobis“

Redemptoristenkloster Gars am Inn

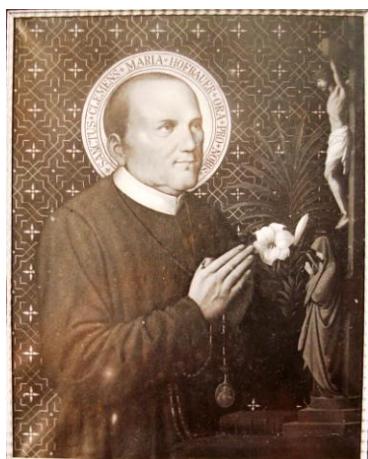
c) Hl. Gerhard

Nach 1909

Wohl Kasein auf Leinwand, 830 x 650 mm

Bezeichnet im Nimbus „Sanctus Gerhardus Majella ora pro nobis“

Redemptoristenkloster Gars am Inn



b)



a)



c)

Maße, Maltechnik und Hintergrund der drei Bilder zeigen, dass die drei Redemptoristenheiligen als Einheit entstanden. Sie gehörten dem Redemptoristenkloster Riedlingen, wo sie im Oratorium hingen. Bei der Auflösung dieses Hauses im Juli 2005 wurden die drei Tafeln nach Gars gebracht. Zur Datierung der Bilder liefert der Nimbus des hl. Klemens einen Anhaltspunkt, da dieser als letzter der drei 1909 heiliggesprochen wurde. Der hl. Alfons im reichen Bischofsornat, wendet sich frontal dem Betrachter zu und segnet ihn. Die beiden anderen sind im Ordenskleid dargestellt und ins Gebet vertieft. Im Sinne eines Triptychons orientieren sich Klemens und Gerhard zum Mittelbild hin.

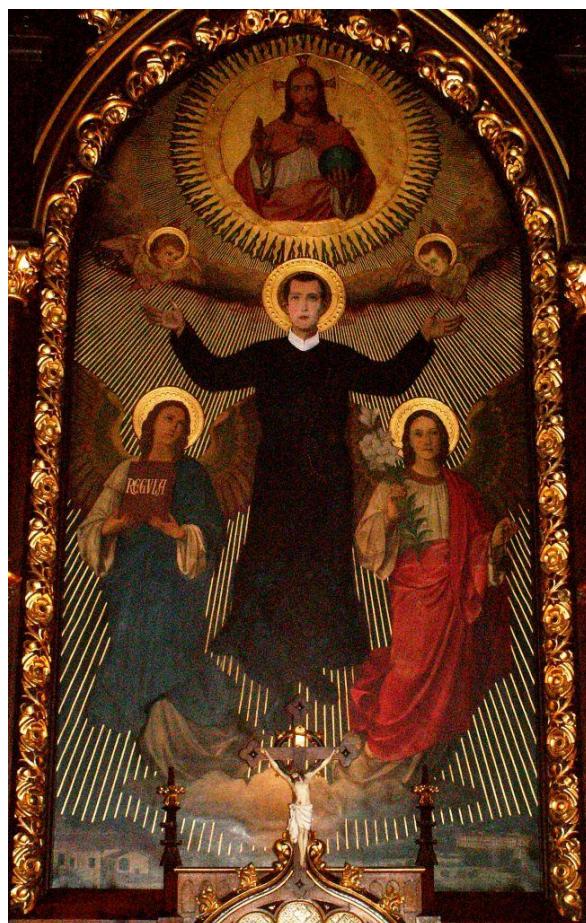
III 11

### **Apotheose des hl. Gerhard**

1911

Kasein auf Leinwand

Krakau, Redemptoristenklosterkirche



Das Altarblatt entstand während Schmalzls Aufenthalt in Krakau vom 5. bis zum 16. November 1911. Der Altar des hl. Gerhard befindet sich im nördlichen Querhausarm, ihm gegenüber steht der Herz-Jesu-Altar (III 12)

Das Altarblatt zeigt den hl. Gerhard im schwarzen Ordenskleid wie er mit erhobenen Armen gen Himmel fährt. Ihn begleiten zwei Engel, von denen der linke die Ordensregel trägt und der rechte einen Lilienzweig hält.

In der himmlischen Zone wird Gerhard von Christus erwartet. Dieser erscheint als Brustbild in einer Strahlenaureole und hält als Zeichen seiner Weltherrschaft den Reichsapfel. Von der Aureole gehen goldene Strahlen aus, die sich über den gesamten Bildraum fortsetzen.

Am unteren Bildrand ist eine süditalienische Landschaft mit dem Heimatkloster des Heiligen gezeigt. Schmalzl verwendete bei diesem Altarblatt gedeckte Farbtöne. Vor dunklem Hintergrund treten die goldenen Nimbens und Strahlen deutlich hervor.

Die Ausführung des Altarblattes wirkt etwas flüchtig, was bei der kurzen Entstehungszeit von rund zehn Tagen für zwei große Werke nicht weiter verwundert.

III 12

**Herz-Jesu**

1911

Kasein auf Leinwand

Krakau, Redemptoristenklosterkirche



Der Herz-Jesu-Altarblatt entstand zusammen mit dem des hl. Gerhard (III 11) innerhalb nur weniger Tage im November 1911. Der Herz-Jesu-Altar steht dem des hl. Gerhard gegenüber im Südquerhaus.

Es ist analog zum Bild des hl. Gerhard komponiert. Zentrale Figur ist der stehende Christus, auf dessen Brust das flammende Herz mit Kreuz und Dornenkrone nach der Vision der Margarethe von Alacoque erscheint. Christus wird von zwei Engeln begleitet, die in halb kniender Haltung unter der Wolke auf der Christus steht, schweben. Der linke Engel trägt eine Auswahl an Leidenswerkzeugen, der rechte Engel betet Christus an.

Ihn hinterfängt eine goldene Strahlenmandorla, die über das ganze Bild ausstrahlt. Um die Mandorla sind symmetrisch geflügelte Engelsköpfe angeordnet.

Die Farbwirkung dieses Blattes dominieren warme Rot- und Erdtöne. Es wirkt frischer als die Darstellung des hl. Gerhard. Dies liegt in erster Linie an der Kleidung Jesu, der ein weißes Untergewand und einen roten Umhang trägt und damit mehr Kontraste liefert als der schwarze Habit des Ordensmannes. Die beiden Engel sind in orange-blau und in rot-weiß gekleidet und fügen sich in das Farbschema ein.

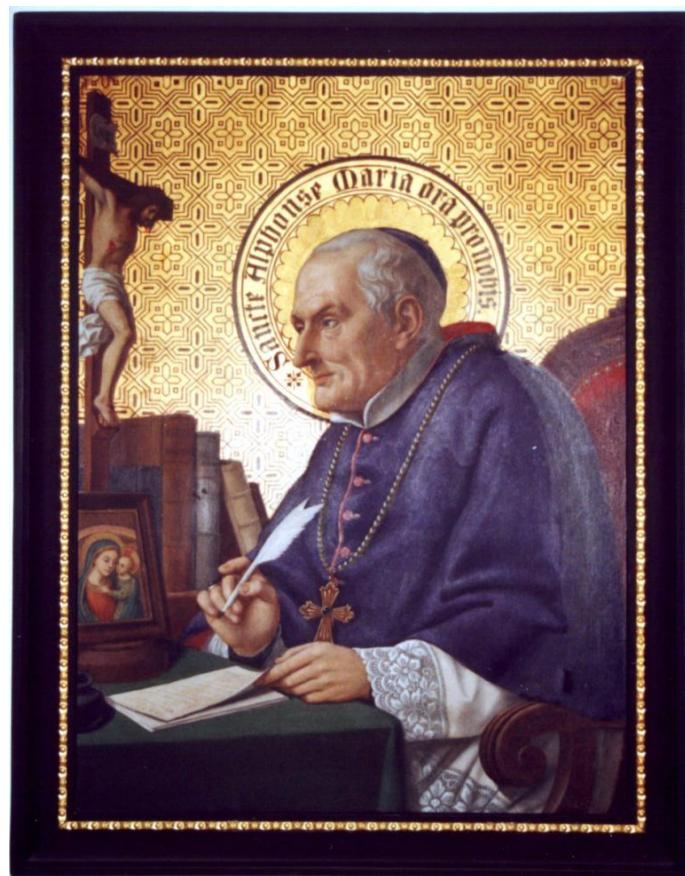
III 13

**Hl. Alfons in der Studierstube**

1913<sup>355</sup>

Kasein auf Leinwand, 900 x 670 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das Brustbild charakterisiert den Heiligen als Bischof und Kirchenlehrer. Dem Typus von Kirchenväterdarstellungen folgend, sitzt der hl. Alfons im Bischofsgewand in seiner kargen Studierstube und lauscht der göttlichen Inspiration. Der kleine Kruzifix, das Marienbild vom Typ der „Maria vom Guten Rat“ und einige Bücher sind die einzige Anregung des schreibenden Heiligen.

Schmalz gab dem hl. Alfons Gesichtszüge des 72jährigen Heiligen, die ein unbekannter Maler in einem Portrait von 1768 überliefert hatte.

---

<sup>355</sup> Das Bilderinventar Kloster Gars gibt diese Jahreszahl ohne nähere Erläuterung an.

III 14

**Heiliger Wandel, ehemaliges Altarblatt von Mülhausen**

1914

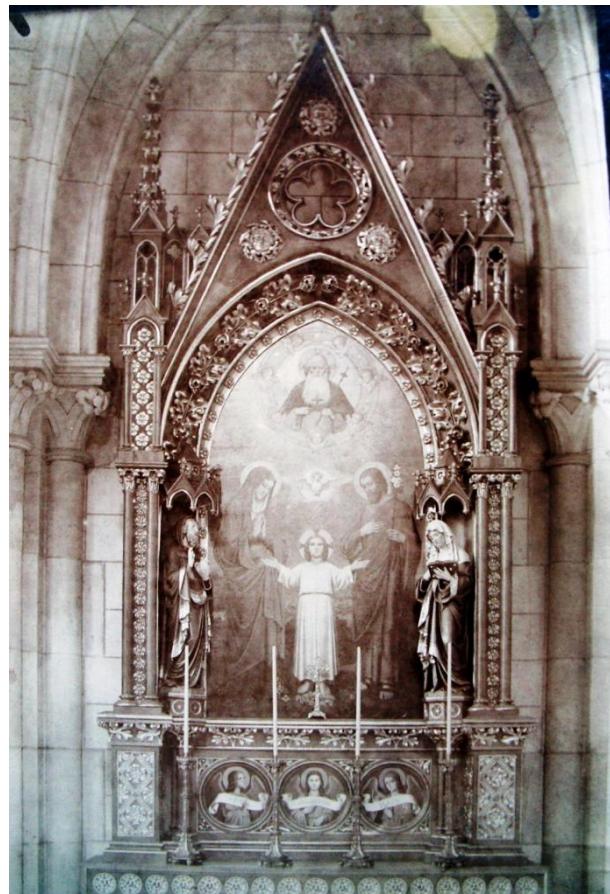
Original verschollen, historische Fotografie im Nachlass Fr. Max Schmalzl, PAG



Zur Darstellung des Heiligen Wandels existiert eine Skizze (IV 18), die obige Fotografie des fertigen Altarblattes, eine Fotografie des Altars und ein im Original erhaltenes Andachtsbild nach dem Altarblatt (II 5). Das Altarbild selbst ist verschollen.

In seiner Biografie schreibt Schmalzl, er habe kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges den elsässischen Wallfahrtsort Trois-Epis (Drei-Ähren) besucht und eine Rundreise durch das Elsass gemacht. Dabei kam der Auftrag zu diesem Altarblatt für eine nicht benannte Kirche in Mülhausen zustande. Der Heilige Wandel zeigt Maria und Josef mit dem Jesusknaben in ihrer Mitte. Die Familie befindet sich auf dem Heimweg von Jerusalem nach Nazareth. Die besorgten Eltern hatten ihren verloren geglaubten zwölfjährigen Sohn im Tempel inmitten der Schriftgelehrten gefunden und gehen nun beruhigt heim. Maria und Josef schauen erleichtert und demütig auf ihr Kind, das seine Arme ausbreitet und gen Himmel blickt. Dort erscheinen der hl. Geist in Gestalt einer Taube und Gottvater von Puttenköpfen umgeben in den Wolken.

Im späten 19. Jahrhundert erfreute sich der Heilige Wandel wie alle Szenen intimer Darstellungen des häuslichen Lebens der Heiligen Familie großer Beliebtheit. Die moralisch-didaktische Intention des Motivs war, das bürgerliche Ideal der arbeit-, sitt- und tugendsamen Kleinfamilie zu vermitteln. Mit der Trinitätsdarstellung setzt Schmalzl bei aller Idylle einen deutlich transzendentalen Akzent.



Altarblatt in einem neugotischen Altarschrein. Die drei Engel in den Rundbildern der Predella stammen wohl ebenfalls von Schmalzl.  
Historische Fotografie, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

III 15

**Hl. Alfons mit Studenten**

um 1914

Kasein auf Leinwand, 1320 x 777 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Eckl überliefert, dass Schmalzl zu Kriegsbeginn zwei Bilder, den hl. Alfons und den hl. Thomas darstellend, für den Studiersaal der Theologiestudenten in Gars geschaffen hatte. Es handelt sich um dieses und das folgende Bild (III 16).

Die beiden Bilder waren als Pendants gedacht und sind in ihrer Komposition gleich aufgebaut. Mittig sitzt der Heilige auf einem bogenüberhöhten Thron. Trotzdem kommen die unterschiedlichen Charaktere der Kirchenlehrer gut zur Geltung. Im Unterschied zum hl. Thomas, dem unnahbaren Gelehrten, ist der hl. Alfons von einer Schar junger Redemptoristen umringt, die ihm andächtig und aufmerksam zuhören. Er wendet sich seinen Studenten zu und überreicht einem von ihnen ein Exemplar seiner *Theologia Moralis*.

Bei den individuell gebildeten Gesichtern der Studenten kann es sich wie bei der Schutzmantelmadonna von Dürrenberg (III 5) um Portraits von Garser Theologiestudenten handeln.

III 16

**Hl. Thomas von Aquin**

um 1914/18

Kasein auf Leinwand, 1320 x 770 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Der hl. Thomas, das Pendant zum hl. Alfons (III 15), sitzt auf einem edelsteinbesetzten Thron in einer loggienartigen gotischen Architektur. Über Thomas schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Die angeschnittene Dreierarkade und die Teppichverkleidung im Rücken des Heiligen, die an einen Baldachin erinnert, unterstreichen als Würdemotive den Rang des Heiligen.

Dieser richtet den Blick auf den Betrachter und doziert aus seiner *Summa Theologica*, die aufgeschlagen auf seinem Schoß liegt. Seitlich schauen Engel über die Brüstung der Loggia und präsentieren zwei seiner Werke, nämlich die *Summa Contra Ventes* und das *Officium Corporis Christi*

III 17

### **Jesus lehrt im Tempel**

Um 1914/18

Kasein auf Leinwand, 1260 x 1800 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das Bild entstand laut Eckl zusammen mit dem Herz-Jesu-Bild (III 18) für den Studiersaal der Juvenisten in Gars. Es dürfte zeitgleich mit den beiden Bildern für den Studiersaal der Theologen (III 15 und III 16) zu Beginn oder während des Ersten Weltkrieges gemalt worden sein.

Der kleine weiß gewandete Jesusknabe ist das Zentrum der Komposition. Den Blick gen Himmel gerichtet, erläutert er den anwesenden Gelehrten den Sinn der Heiligen Schrift. Die Schriftgelehrten halten respektvoll Abstand zu diesem Kind. In den teils sehr individuellen Gesichtern der Männer spiegeln sich Gefühle wieder, die zwischen Ablehnung und Überraschung anzusiedeln sind. Mithilfe von Büchern und Schriftrollen versuchen sie, die Richtigkeit von Jesu Ausführungen zu prüfen. Vom linken Bildrand eilen die besorgten Eltern des Kindes herbei.

Das Bild besticht durch seine präzise ausgeführte dekorative Tempelausstattung, die Architekturendetails und die harmonische Farbgebung in warmen Rot- und Beigetönen.

**Herz Jesu mit den hll. Alfons, Clemens, Klerikern und Juvenisten**

1914/18

Kasein auf Leinwand, 1260 x 1800 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Das Bild entstand zusammen mit dem Bild Jesus lehrt im Tempel (III 17) für den Studiersaal der Juvenisten, das heißt der Gymnasiasten, in Gars.

Das durchdacht komponierte Bild besticht durch seine exakte Ausführung. Zentrum des Bildes ist die Lichtgestalt Christi, die auf einem reich mit Edelsteinen verzierten Thron sitzt. Jesus blickt frontal auf den Betrachter und hebt beide Hände in einem Willkommensgestus, der zugleich seine Wundmale präsentiert. Mitten auf seiner Brust erscheint das rote, mit Dornenkrone umkränzte Herz, aus dem ein Kreuz und Nägel ragen.

Auf den Stufen seines Thronpodestes knien, im Dreiviertelprofil von hinten gezeigt, der hl. Alfons und der hl. Clemens. Der hl. Alfons trägt einen hellen Rauchmantel mit prächtigen Stickereien, der hl. Clemens eine bestickte Kasel. Zusammen mit Christus bilden sie sowohl farblich als auch kompositorisch ein Dreieck. Seitlich drängen sich Knaben verschiedenen Alters, deren individuelle Gesichtszüge auf Schülerportraits schließen lassen. Sie werden von zwei rot gewandeten Schutzenengeln begleitet, die sie mit zarten Gesten auf die Christusvision hinweisen. Die Redemptoristen hinten links sind Fr. Franz Wallaburger († 1895), Fr. Dominikus Blasucci und P. Stangassinger.<sup>356</sup>

<sup>356</sup> Das Bilderinventar des Klosters Gars nennt die Namen der Dargestellten.

Die Bildbühne bildet eine üppige, grünende Landschaft, die die überirdische Wirkung der hell gewandeten Dreiergruppe steigert. Eine Lichtquelle hinter dem Thron Christi füllt den Bildhintergrund mit strahlendem Licht. Am unteren Bildrand ist folgende Inschrift angebracht: „*Cor • Jesu • sacratiss. rex • et • centrum • omnium • cordium • miserere• nobis*“. Mittig ist das Wappen der Redemptoristen dargestellt.

Schmalzl war offensichtlich bemüht, den Gymnasiasten ihre Vorbilder in altersgerechter Weise zu vermitteln. Die Portraits der Jungen sollten den lernenden Kindern wohl die Identifikation mit dem Bildinhalt erleichtern. Auch der im Tempel lehrende Jesus-Knabe war als Vorbild für die studierenden Jungen gedacht.

III 19

**Kronprinz Ludwig im Gespräch mit Clemens Maria Hofbauer anlässlich des Wiener Kongresses**

Nach 1906

Kasein auf Leinwand, 870 x 1150 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn



Schmalzl schreibt in seiner Biografie, ein Bild des hl. Clemens im Gespräch mit Kronprinz Ludwig für einen Regensburger Bischof gemalt zu haben, den er aber nicht näher nennt.<sup>357</sup> Wie das Bild nach Kloster Gars gelangte ist nicht mehr nachzuvollziehen. Entweder es wurde von seinem Empfänger an das Kloster zurückgeschenkt, oder es wurde nie an diesen übergeben.

Das ungewöhnliche Bildthema ist ein historisch verbürgtes Gespräch zwischen dem Bayerischen Kronprinzen und dem Wiener Redemptoristen Clemens Hofbauer. In privater Atmosphäre bei einem Glas Wein sitzen der Kronprinz und Hofbauer einander zugewandt vor einem Tisch. Gegenstand des Gespräches ist offensichtlich der Brief, den Hofbauer in seiner Linken hält und den er dem Kronprinzen auseinandersetzt.

Das Arbeitszimmer Hofbauers ist zweckmäßig eingerichtet. Hinten links gibt ein Fenster den Blick auf den Turm des Stephansdomes frei.

---

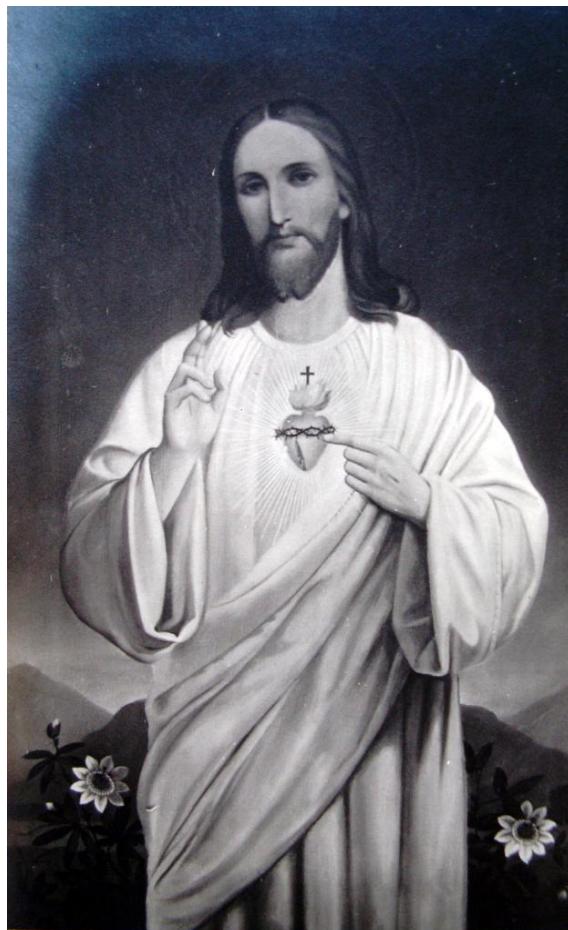
<sup>357</sup> Autobiografie S. 19.

III 20

**Herz-Jesu**

Nach 1918

Original verschollen, historische Fotografie im Nachlass Fr. Max Schmalzl, PAG



Dieses und das folgende Bild (III 21) waren eine Dankesgabe an den Benediktiner P. Lukas Etlin der nach dem Ersten Weltkrieg das Garser Haus finanziell unterstützte.<sup>358</sup> Etlin war Spiritual des Benediktinerinnenklosters der Ewigen Anbetung in Clyde, Missouri, für das Schmalzl bereits Entwürfe geliefert hatte.<sup>359</sup> Schmalz und Etlin kannten sich nicht persönlich, sie tauschten sich ausschließlich brieflich aus.

Diese Darstellung unterscheidet sich wesentlich von Schmalzls anderen Darstellungen des gleichen Themas. Es ist die einzige Christusdarstellung in Schmalzls Schaffen, die völlig ohne hierarchische Inszenierung auskommt. Die für Schmalzls typische Entrücktheit und Unnahbarkeit seiner Figuren fehlt in diesem Bild völlig. Christus, nur mit einem kaum wahrnehmbaren Nimbus ausgezeichnet, steht ohne himmlisches Personal vor dem Betrachter. Anstelle

<sup>358</sup> Autobiografie, S. 19. Das Bild wurde zusammen mit der „Jungfrau, das Magnificat singend“ in die USA geschickt. Der Verbleib der beiden Originale konnte nicht mehr ermittelt werden.

<sup>359</sup> Das Spätwerk Schmalzls für die USA konnte im Rahmen dieser Dissertation nicht bearbeitet werden.

typologischer Verweise und ikonographischer Finessen setzt Schmalzl auf die Unmittelbarkeit der Wirkung. Nicht der Sohn Gottes in seiner Herrlichkeit, sondern der Menschensohn tritt, vom Bildrand überschnitten, dem Betrachter auf gleicher Ebene gegenüber. Er scheint diesen mit leicht schräg gehaltenem Kopf direkt anzusprechen. Die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben, mit der Linken weist er auf das Herz, das auf seiner Brust erscheint. Die Gesichtszüge sind ebenmäßig und glatt, er trägt schulterlanges Haar und Kinnbart. Die menschliche Komponente wird durch den weitgehenden Verzicht auf Symbole seiner göttlichen Autorität zusätzlich gesteigert.

Bildort ist ein diffuses Bergland, das Christus als irdisches Wesen durchschreitet. Von den gewohnten raum- und zeitlosen Ornamenthintergründen keine Spur. Die Passionsblumen, die zu Seiten Jesu blühen, sind rudimentäre Spuren von Schmalzls Hang zu symbolischer Bildaufladung. Der fast siebzigjährige Künstler versuchte in diesem Bild offenbar, die Vorstellungen des Auftraggebers, P. Lukas Etlin umzusetzen, die dieser ihm brieflich ausführlich dargelegt hat.<sup>360</sup>

---

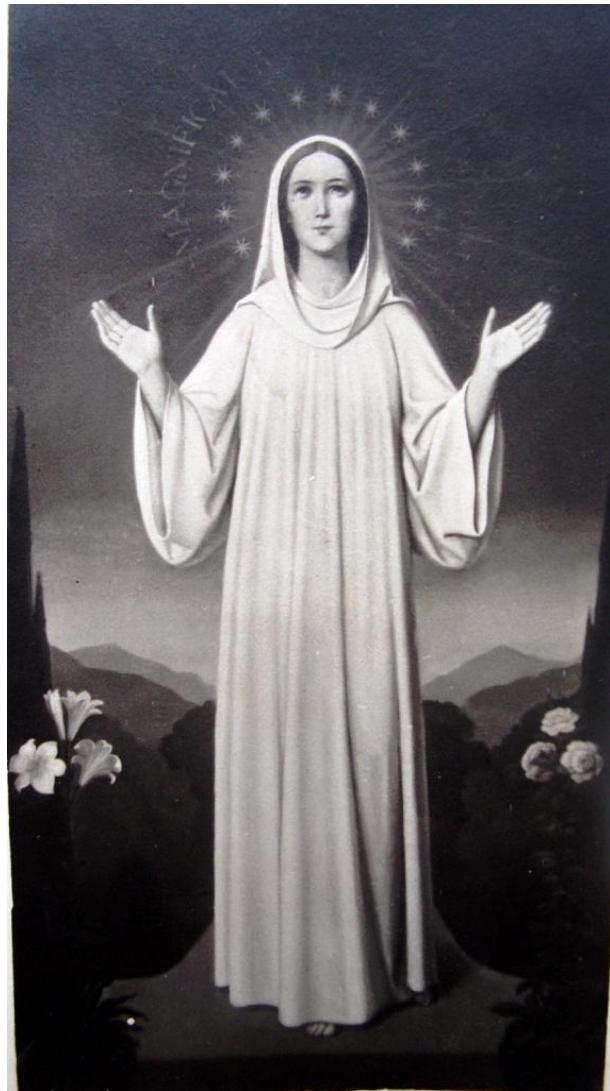
<sup>360</sup> Eckl 1930, S. 140.

III 21

**„Maria, das Magnifikat singend“**

Nach 1918

Original verschollen, historische Fotografie im Nachlass Fr. Max Schmalzl, PAG



Der sperrige Bildtitel „*Maria, das Magnifikat singend*“ stammt von Schmalzl selbst.<sup>361</sup> Zusammen mit dem Herz-Jesu Bild (III 20) war es ein Geschenk für P. Lukas Etlin.

Biblische Grundlage ist der Besuch Marias bei Elisabeth nach Lk 1,46-56, anlässlich dessen die Jungfrau ein Loblied anstimmt, das mit den Worten „*Magnificat anima mea dominum*“, „*Hoch preise meine Seele den Herrn*“ beginnt. Obwohl oft vertont, spielt das Magnifikat in der bildlichen Darstellung eine untergeordnete Rolle.

Die Szene ist völlig aus der Rahmenhandlung des Verwandtenbesuches gelöst. In einem weißen Gewand mit Kapuze und barfuß hebt die Jungfrau ihre Arme in Orantenhaltung zum

---

<sup>361</sup> Autobiografie S. 20.

Himmel. Ihr Blick wendet sich nach oben, doch der Mund ist geschlossen. Um den Strahlennimbus erscheinen die Worte ihres Lobgesangs von denen nur das titelgebende „*Magnificat*“ lesbar ist.

Die beiden Bilder für die USA geschaffenen Bilder sind als Pendants komponiert. Beide zeigen eine weißgewandete zentrale Figur und ein Hügelland im Hintergrund. Maria steht als Ganzfigur dicht am vorderen Bildrand, wirkt allerdings weniger unmittelbar als Jesus. Der auffällige Strahlenkranz mit den zwölf Sternen ist der Darstellung des Apokalyptischen Weibes entlehnt. Strahlnimbus und Textzitat schaffen zusätzlich Distanz. Die Lilie ist Symbol für die Jungfräulichkeit und Reinheit, die weiße Rose steht für Sittsamkeit der Jungfrau.

## **IV Skizzen und Studien**

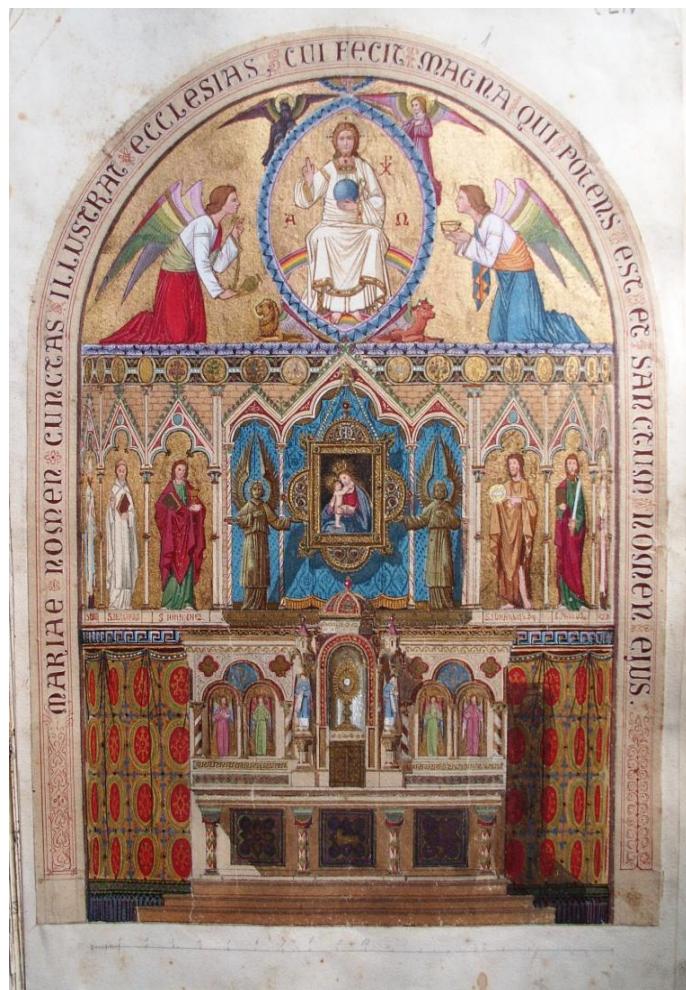
IV 1

### Aquarellstudie zur Apsisausmalung der Maria-Hilf-Kirche in Vilsbiburg

Um 1873/74

Aquarellfarben über Bleistift, 278 x 184 mm

Oben rund beschnitten auf Papier geklebt, PAG, Nachlass Max Schmalzl



Die sorgfältig ausgeführte Vorzeichnung der Apsis der Maria-Hilf-Kirche in Vilsbiburg konkretisiert das vage Bild, das die historischen Postkarten von der ehemaligen Ausstattung geben können(VI 2).

Der in einer Mandorla von den vier Wesen umgebene auf dem Regenbogen thronende Christus wird von zwei maßstäblich zu groß geratenen Engeln begleitet. Das Motiv der Maiestas Domini und der Goldgrund erinnern stark an mittelalterliche Vorbilder.

Darunter folgt in der mittleren Zone das Gnadenbild von Vilsbiburg in einem aufwändigen Metalltabernakel. Die beiden flankierenden Engel, die den Rahmen des Gnadenbildes halten,

hatte Schmalzl als vergoldete Holzskulpturen gedacht.<sup>362</sup> Eckl überliefert eine Meinungsverschiedenheit zwischen Schmalzl und der Ordensleitung über die Gestaltung dieser Engel, in der Schmalzl unterlag.<sup>363</sup> Gnadenbild und Engel sind in ein gemaltes, gotisches Ziborium eingestellt. Seitlich flankieren je drei männliche Heilige in gotischen Dreipassarkaden das Gnadenbild. Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer und der hl. Paulus sind eindeutig erkennbar. Die Auswahl der Heiligen wurde bei der Ausführung abgeändert (VI 2).

Die untere Zone hinterfähngt bis in Höhe des steinernen Altarblocks ein gemalter Wandteppich.

---

<sup>362</sup> Biografie VI, S. 2.

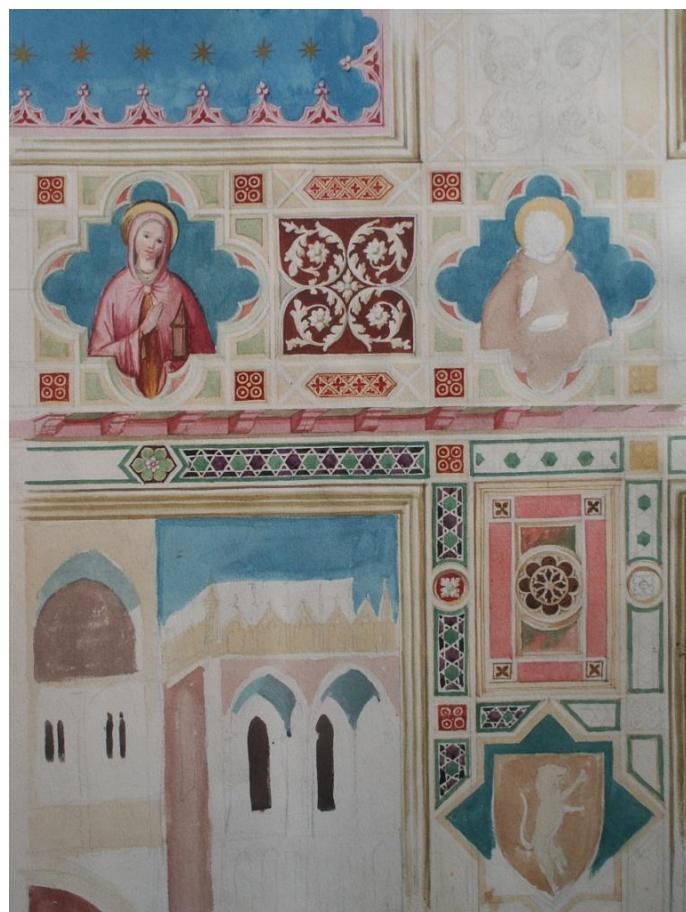
<sup>363</sup> Schmalzl hatte zunächst Holzskulpturen vorgesehen, die in den Garser Werkstätten ausgeführt werden sollten. Als ein unbekannter Mäzen die Kosten für eine Ausführung der Engel in Metall übernehmen wollte, versuchte Schmalzl dies eigenmächtig ohne Wissen der Ordensleitung durchzuführen. Zur Strafe wurde Schmalzl aus Vilsbiburg abgezogen und musste in Gars Fenster putzen. Vgl. Eckl, S. 74.

**Aquarellskizze nach Altichiero da Zevio**

1878

Aquarell auf Papier, 243 x 162 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Von der großen Anzahl an Skizzen, die Schmalzl als Ergebnis seiner Padua-Reise 1878 mit nach Hause brachte, existiert nur noch dieses Aquarell.<sup>364</sup> Vorbild waren die Fresken des Altichiero da Zevio im Oratorium di San Giorgio in Padua (Abb. 4). Schmalzls Interesse galt in erster Linie dem Rahmensystem, nicht den szenischen Darstellungen.

Der Vergleich von Original und Skizze zeigt deutlich, dass Schmalzl nur die Ornamente in ihren Detailformen und ihrer Farbigkeit übernommen hat; aber nicht die Figuren und die Architektur. Die nur flüchtig angedeuteten gotischen Gebäude sind zwar von den Paduaner Fresken inspiriert, können aber in dieser Form keinem der Bildfelder Altichieros zugeordnet werden. Auch die Darstellung der hl. Magdalena ist im Original nicht an der Stelle, an die sie Schmalzl setzt.

Es ist nicht auszuschließen, dass Schmalzl in Padua gezielt nach Vorbildern für die ornamentale Gliederung von Wänden suchte. Die Reise war ihm von Bertha von Prankh und Louise

---

<sup>364</sup> Eckl S. 105.

Beck finanziert worden, auf deren Initiative etwa ein Jahr später die „Immerhilf-Kapelle“ neu gestaltet wurde.<sup>365</sup> Möglicherweise hatten die Damen Schmalzl einen konkreten Auftrag erteilt. Diese Skizze diente Schmalzl als Vorlage für die Gestaltung der „Immerhilf-Kapelle“ (IV 3) in der Garser Kirche.

---

<sup>365</sup> Autobiografie IV, S. 4-5, Biografie I, S. 22-23.

#### IV 3

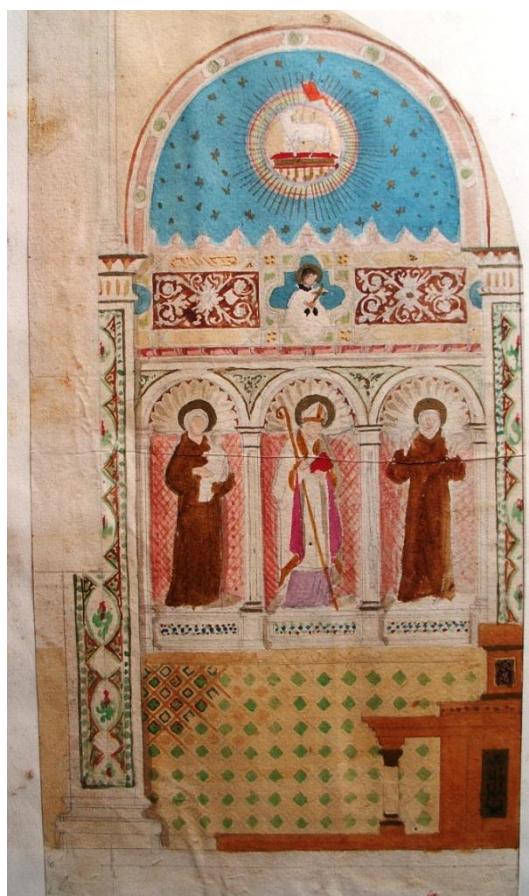
##### **Zwei farbige Entwürfe zur „Immerhilf-Kapelle“ in Gars**

a) Farbentwurf zur Nordwand der „Immerhilf-Kapelle“

Um 1879/80

Aquarellfarben über Bleistift, 211 x 127 mm

Beschnitten und in ein Album eingeklebt, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Die Kapelle mit dem Gnadenbild der Mutter von der Immerwährenden Hilfe, von Schmalzl „Immerhilf-Kapelle“ genannt, in der Garser Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt und St. Radegund existiert nicht mehr.<sup>366</sup> Eckl zufolge war es die „hinterste linke Seitenkapelle“ die von Schmalzl zwischen 1879 und 1880 neu gestaltet wurde.<sup>367</sup> Heute werden in der Kapelle die Reliquien des seligen Kaspar Stangassinger aufbewahrt, die Ausstattung des 19. Jahrhunderts ist verloren. Die beiden Aquarellstudien vermitteln ein detailliertes Bild vom ehemaligen Aussehen der Kapelle.

Die Nordwand der Kapelle hat einen Sockel aus grünen und sandfarbenen Rauten. Darüber stehen in rötlich getönten Rundbogennischen mit muschelförmigem Abschluss die Statuen

<sup>366</sup> Autobiografie VI, S. 5.

<sup>367</sup> Eckl, S. 106.

dreier männlicher Heiliger.<sup>368</sup> In der Kapelle befanden sich Statuen bzw. Bilder des hl. Alfons, des hl. Franz, des hl. Antonius, des hl. Michael und der hl. Anna.<sup>369</sup> Die drei Figuren können also von links nach rechts mit dem hl. Antonius, dem hl. Alfons im Bischofsornat und dem hl. Franz identifiziert werden. Über einem gemalten, in Untersicht und Verkürzung wiedergegebenen Gebälk umschließt ein Fries mit Rankendekor das Brustbild eines weiteren Ordensheiligen.<sup>370</sup> Im Bogenfeld darüber steht vor blauem, sternbedecktem Hintergrund das Apokalyptische Lamm mit Fahne und Buch in einer Aureole. Für die beiden Wandpfeiler war ein dekoratives Muster in Rot-Grün vorgesehen. Rechts ragt der Altar in den Kapellenraum, der im Entwurf ebenfalls auf Schmalzl zurückgeht und in den Garser Schreinerwerkstätten gefertigt wurde.<sup>371</sup>

Schmalzl selbst berichtet, er habe die Kapelle auf Betreiben der Fräulein Berta von Prankh und Louise Beck nach dem Muster von St. Georg in Padua ausgemalt.<sup>372</sup> Der Vergleich mit der einzige erhaltenen Studie seiner Padua-Reise (IV 2) zeigt, dass der Künstler im oberen Wandbereich Alticheros Fresken wörtlich zitiert hat. Schmalzl übernahm das Scheingebälk, die grauen Blattranken vor rotbraunem Grund und die Brustdarstellung der Heiligen im gotischen Rahmen. Auch bei den gotischen Krabben, die das gemalte Gebälk von der Himmelszone trennen und beim Sternenhimmel selbst folgt er dem Vorbild.

---

<sup>368</sup> Die Statuen der Kapelle stammten von der Hofkunstanstalt Mayer in München. Vgl. Autobiografie V, S. 4.

<sup>369</sup> Autobiografie V, S. 5.

<sup>370</sup> Nach der Art der Darstellung ist es wohl der hl. Aloysius von Gonzaga.

<sup>371</sup> Biografie I, S. 23.

<sup>372</sup> Die beiden Frauen bewohnten einen Teil des Garser Klosterkomplexes und hatten Schmalzls Italienaufenthalt ermöglicht. Vgl. Autobiografie V, S. 4.

b) Farbentwurf zur Ostwand der „Immerhilf-Kapelle“

1879/80

Aquarellfarben, 204 x 930 mm

Beschnitten und auf Papier geklebt



Die Ostwand der „Immerhilf-Kapelle“ zeigt in der Mittelachse eine Kopie der Ikone der Mutter von der Immerwährenden Hilfe, von der sich der Name der Kapelle ableitet.

Das Programm der Ostwand ist gänzlich auf Maria abgestimmt. Axial über dem kompakten Altar hängt das Gnadenbild, darüber folgt ein Brustbild der hl. Anna mit Maria als Klein-kind.<sup>373</sup> Im Bogenfeld erscheint im Strahlenkranz der Name Mariens als Monogramm.

Die vorherrschende Farbe in der Gestaltung der Ostwand ist, entsprechend ihrer mariologischen Ausrichtung, Blau. Dazu kommen ein dunkles Gelb und Rot in den Ornamenten. Die Pfeiler sind mit einem vegetabilen rot-grünen Ornament überzogen. Das in Untersicht wiedergegebene Gebälk und der Fries der Nordwand werden fortgeführt.

<sup>373</sup> Vgl. Autobiografie VI, S. 5.

IV 4

### Joachim und Anna an der Goldenen Pforte

Vor 1886

Tusche, 213 x 158 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Das Fr. Max Buch



Die kleine, minutiös ausgeführte Tuschzeichnung ist möglicherweise ein Entwurf für eines der verschollenen Seitenaltarblätter in Vilsbiburg. Im Kirchenführer von 1886 wird ein Altar beschrieben, der „*Joachim und Anna darstellt, wie sie sich gegenseitig begegnen an der goldenen Tempelspforte Salomons und wie sie unter dem Bilde „Du Turm Davids“ „elfenbeinerner Turm“ die Verheißung der unbefleckten Jungfrau bekommen.*“<sup>374</sup> Auch der Rundbogenabschluss spricht für diese Annahme. Damit ergibt sich eine Datierung der Zeichnung in die späten 1870er bzw. die frühen 1880er Jahre. Eine ganz ähnliche Darstellung fertigte Schmalzl für die Emmerick-Illustrationen (I A 10).

<sup>374</sup> Anonym, Erinnerungen an die Gnaden- und Wallfahrts-Kirche Mariahilf bei Vilsbiburg, Vilsbiburg 1886, S. 41.

Vor einer monumentalen Tempelarchitektur mit einem Säulenatrium gehen Joachim und Anna mit ausgestreckten Armen aufeinander zu. Zwischen den beiden wächst eine Palme, über deren Krone sich der Himmel für einen von Engeln begleiteten Turm öffnet. Das apokryphe Treffen von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte des Jerusalemer Tempels wurde seit dem 10. Jahrhundert zur Veranschaulichung der Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens herangezogen. Der Turm ist eines der Reinheitssymbole der Lauretanischen Litanei, die im späten 15. Jahrhundert Eingang in den Typus der *Immaculata-Conceptio* fanden. Obwohl die Vorstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens bis ins 7. Jahrhundert zurückreicht, erfuhr sie erst durch das Konzil von Trient (1545-1563) größere Verbreitung in der bildenden Kunst. Erst am 8. Dezember 1854 erhob Papst Pius IX. in der Bulle *Ineffabilis Deus* die Unbefleckte Empfängnis Mariens zum Dogma und gebot für den 8. Dezember einen entsprechenden Feiertag. Leo XIII. erhob den Festtag der *Immaculata Conceptio* 1879 zu einem Kirchenfest erster Klasse. Die Aktualität des Festes mag den Ausschlag gegeben haben, es zum Motiv für einen Seitenaltar der umgestalteten Maria-Hilf Kirche zu wählen.

## Fünf Farbskizzen zur Studentatskapelle in Gars

Zwischen 1880 und 1885

Aquarellfarben

Bezeichnet von fremder Hand „Studentat“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl, Album mit Vorlagen und Skizzen



Die fünf Farbskizzen sind Entwürfe für die Ausmalung der Kapelle im ehemaligen Prälatenstock des Klosters Gars. Schmalzl berichtet, er habe im Prälatenstock die Hauskapelle zusammen mit Fr. Benedikt gestaltet. Der Entstehungszeitraum lässt sich aus Schmalzls Aufzeichnungen auf die erste Hälfte der 1880er Jahre eingrenzen.<sup>375</sup> Da der Prälatenstock in späterer Zeit baulich erheblich verändert wurde, war das Wissen um eine Hauskapelle nicht mehr präsent.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Biografie I, S. 23, Autobiografie V, S. 4.

<sup>376</sup> Der Einbau von Zimmern hatte die ursprüngliche Raumsituation völlig verunklärt. Beim Entfernen später eingezogener Decken wurde die originale Stuckdecke der Kapelle wiederentdeckt, freigelegt und ergänzt. Die Raumabfolge präsentiert sich jetzt wieder in der Form der Erbauungszeit, die Kapelle wird als Vortragssaal genutzt, die ehemalige Sakristei als Gästezimmer.



Sanierungs- und Umbauarbeiten im Juli 2006 förderten überraschend Malereireste im Erdgeschossgang ans Tageslicht. Die Befunde zeigen, dass die beiden letzten Gangjoche ornamental ausgemalt waren. Ein Teil der wiederentdeckten Malereien wurde in Form eines Sichtfensters freigelegt. Die Ornamentstudie und die Ausführung stimmen völlig überein. Ein Teppichmuster in komplementären, kräftigen Rot- und Grüntönen überzieht die Wand, die Bogenfelder sind in kräftigem hellblau gehalten. Darüber spannte sich ein weißes Kreuzgratgewölbe mit goldenen Sternen. Daraus lässt sich schließen, dass sich die Hauskapelle des Studentats in den beiden letzten Jochen des Ganges im Erdgeschoss des Prälatenstocks befand. Da sich in den angrenzenden Räumen keine Spuren einer Bemalung finden ließen, gehörten diese wohl nicht zur Kapelle.

**R. P. Vogl Provincial**

23. Januar 1890

Bleistift, Kreide, weiß gehöht

Bezeichnet „R. P. Vogl Provinzial Fr. Max Schmalzl gezeichnet“, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Die ovale Zeichnung zeigt Kopf und Brust des aufgebahrten Provinzial Franz Seraf Nepomuk Vogl. Buchsbaumzweige und Rosen umgeben seinen Oberkörper, auf der Brust hält er ein Sterbekreuz. Zwei Kerzen brennen im Hintergrund. Vor einem Vorhang hat Schmalzl das Wappen der Kongregation mit dem Wahlspruch „*Copiosa apud eum Redemptio*“ angebracht. Vogl, geboren am 4. März 1807 legte am 19. März 1846 die Gelübde ab. Schmalzl hatte eine enge Beziehung zu Vogl, denn er war Schmalzls Novizenmeister gewesen. Ab 1877 war Vogl Brüderpräfekt, 1879 wurde er Rektor in Gars, 1883 wurde er zum Provinzial der Oberdeutschen Provinz ernannt. Diese Stellung hatte er bis zu seinem Tod am 23. Januar 1890 in Gars inne.<sup>377</sup>

<sup>377</sup> Zu Vogl vgl. Weiß 1977, S. 524-534.

IV 7

**Geburt Mariens**

1891

Bleistift, 385 x 350 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Die zweifach gefaltete Bleistiftzeichnung ist vermutlich die Vorzeichnung zur Farbbeilage des Regensburger Marienkalenders von 1891 (I C 3).

Die genau ausgeführte Vorzeichnung unterscheidet sich von der Kalenderversion nur in Details der Raumausstattung, etwa dem Bodenbelag und den Einrichtungsgegenständen.

Das Blatt ist zusammen mit der Heimsuchung Mariens (IV 15) eine von zwei erhaltenen Vorzeichnung zu den vielen Illustrationen für Pustet.

## IV 8

### **Sieben Seligpreisungen für St. Bartholomäus in Kraiburg**

a) Armut im Geiste

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 280 x 214 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „1“ und „IX“ im Spruchband „Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich“

b) Sanftmut

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 240 x 222 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „2“ und „X“, im Spruchband „Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen“

c) Traurigkeit

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 282 x 210 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „3“ und „XI“, im Spruchband „Selig sind die Trauernden, denn sie werden getrostet werden“

d) Hunger und Durst nach Gerechtigkeit

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 285 x 222 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „4“ und „XII“, im Spruchband „Selige die Hunger und Durst haben nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden“

e) Barmherzigkeit

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 286 x 216 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „5“ und „XIII“, im Spruchband: „Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen“

f) Reinheit des Herzens

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 286 x 225 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „6“ und „XIV“, im Spruchband „Selig sind, die ein reines Herz haben, denn sie werden Gott schauen“

g) Verfolgung um der Gerechtigkeit willen

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 285 x 224 mm (Blattgröße)

Bezeichnet „8“ und „XVI“, im Spruchband „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen Verfolgung erleiden; denn ihrer ist das Himmelreich.“



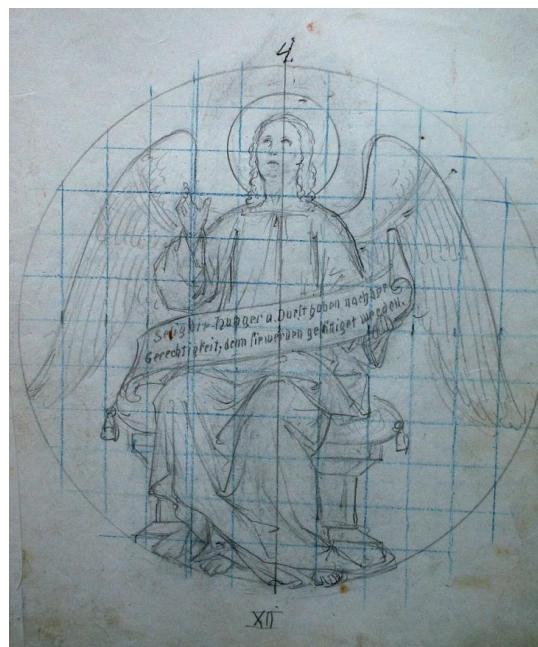
a)



b)



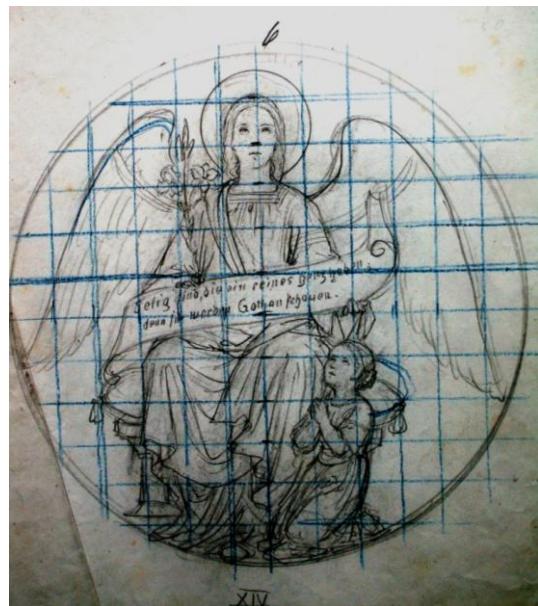
c)



d)



e)



f)



g)

Die sieben kleinformatigen Vorzeichnungen gehören zum Zyklus der acht Seligkeiten in der Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn. Die Engel sind in den Feldern des vierteiligen Kreuzgewölbes der beiden östlichen Mittelschiffjoche angebracht. Im westlichen Langhausjoch über der Orgel sind die Kardinaltugenden (IV 9) in gleicher Art dargestellt.

Der Skizzenzyklus ist nicht komplett, die Friedfertigkeit fehlt. Der Durchmesser des Bildmaillons beträgt immer 160 mm. Für Kraiburg hat Schmalzl die gesamte Innenausmalung entworfen, die Ausführung der Kartons übernahmen in weiten Teilen auswärtige Dekorationsmaler.

IV 9

**Vier Kardinaltugenden für St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn**

a) Engel Klugheit

Um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 289 x 210 mm

Bez. „Es sollten die hl. Erzengel Michael, Gabriel u. Raphael angebracht werden, vielleicht lassen sie sich mit den Engeln, welche die Cardinaltugenden repräsentieren vereinigen. -?“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Gerechtigkeit

Um 1893/95 Bleistift, blauer Farbstift, 287 x 223 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

c) Mäßigkeit

Um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 283 x 217 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

d) Starkmut (Michael)

Um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 286 x 220 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)



c)



d)

Die vier Engel sind Personifikationen der Kardinaltugenden und sind wie die Seligpreisungen (IV 8) ebenfalls Vorzeichnungen zur Kirche St. Bartholomäus in Kraiburg. Sie komplettieren den Zyklus der acht Seligpreisungen in den Gewölben des Mittelschiffs.

Jeder Engel verkörpert eine Tugend. Sie wird auf einem Spruchband, das zugleich als Sitzgelegenheit dient, benannt. Schmalzl zeichnet nur die Umrisse und die wichtigen Binnenlinien der Gewandfalten. Auf eine malerische Ausführung der Vorzeichnung mit hell-dunkel Werten verzichtet er. Zeichnungen waren für Schmalzl keine autonomen Kunstwerke, sondern lediglich eine Zwischenstufe in der Werkgenese. Das Raster, mit dem die Blätter überzogen sind zeigt an, dass die kleinformatigen Zeichnungen in ein Großformat, möglicherweise auf einen Karton, übertragen wurden.

IV 10

**Sechs Skizzen zum Leben des Joseph von Ägypten für St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn**

a) Anklage gegen Josef im Haus des Potiphar  
um 1893/95

Bleistift, 248 x 264 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Josef deutet die Träume des Pharao  
um 1893/95

Bleistift, 246 x 256 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

c) Josef wird als Retter der Welt ausgerufen  
um 1893/95

Bleistift, 250 x 254 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

d) Einbringen der Ernte der sieben fruchtbaren Jahre  
um 1893/95

Bleistift, 252 x 254 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

e) Ankunft der Brüder des Josef  
um 1893/95

Bleistift, 255 x 248 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

f) Josef gibt sich seinen Brüdern zu erkennen  
um 1893/95

Bleistift, 255 x 254 mm

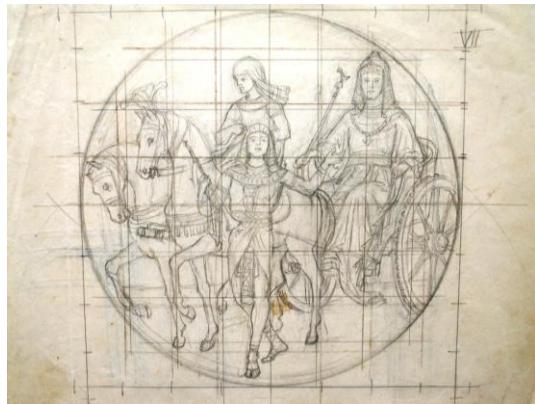
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)



c)



d)



e)



f)

Die sechs Rundbilder mit dem einheitlichen Durchmesser von 160 mm gehören ebenfalls zu den Vorarbeiten für St. Bartholomäus in Kraiburg. In ihrer Anlage sind sie identisch mit Rundbildern der Tugenden (IV 8) und der Seligpreisungen (IV 9).

In den sechs Jochen des südlichen Seitenschiffs sind in den Gewölbefeldern je zwei Szenen aus dem Leben des ägyptischen Josef dem Leben des hl. Josef gegenübergestellt. Der Vergleich mit dem ausgeführten Programm zeigt, dass nicht mehr alle Vorzeichnungen erhalten sind. Es fehlen folgende sechs Skizzen: Traum des ägyptischen Josef, Josef wird von seinen Brüdern verkauft, die Brüder zeigen Jakob den bunten Rock, Josef als Traumdeuter im Gefängnis, Wiedersehen mit seinem Vater, der Patriarch Jakob segnet die Söhne des ägyptischen Josef.

IV 11

**Vier Szenen aus dem Leben des hl. Josef für St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn**

a) Der hl. Josef wird im Traum ermahnt, Maria nicht zu verlassen

um 1893/95

Bleistift, 260 x 237 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Flucht nach Ägypten

um 1893/95

Bleistift, 244 x 196 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

c) Rückkehr aus Ägypten („Heiliger Wandel“)

um 1893/95

Bleistift, 206 x 208 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

d) Wiederfindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel

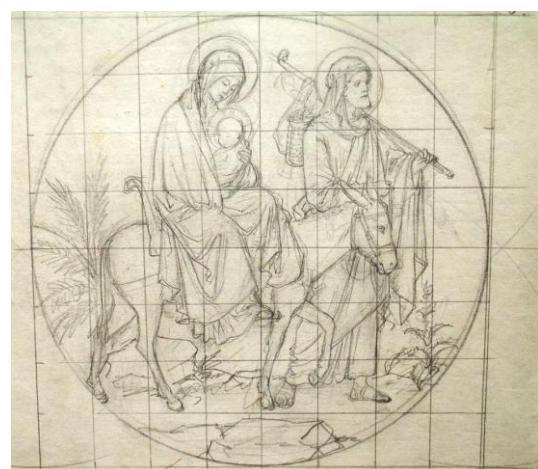
um 1893/95

Bleistift, 202 x 199 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)



c)



d)

Zum Zyklus des Hl. Josef im südlichen Seitenschiff der Pfarrkirche in Kraiburg sind nur vier Skizzen erhalten. Dort sind pro Joch jeweils zwei Szenen aus den Leben des hl. Josef dem Leben des ägyptischen Joseph (IV 10) zugeordnet. Die Skizzen entsprechen den anderen Rundbildern (IV 8, IV 9, IV10).

**21 stehende weibliche Heilige für St. Bartholomäus in Kraiburg**

- a) Hl. Ottilia  
um 1893/95  
Bleistift, 270 x 110 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- b) Hl. Rosina  
um 1893/95  
Bleistift, 268 x 106 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- c) Hl. Elisabeth  
um 1893/95  
Bleistift, 242 x 110 mm  
Bez. „Farben nach Belieben 1231“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- d) Hl. Notburga  
um 1893/95  
Bleistift, 240 x 114 mm  
Bez. „1266-1313“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- e) Hl. Helena  
um 1893/95  
Bleistift, 240 x 104 mm  
Bez. „328“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- f) Hl. Magdalena  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 105 mm  
Bez. „Magdalena“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- g) Hl. Francisca Romana  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 115 mm  
Bez. „1440“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- h) Hl. Ursula  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 108 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

- i) Hl. Monika  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 103 mm  
Bez. „Witwe, Farben nach Belieben, aber etwas ernster“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- j) Hl. Margaretha  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 110 mm  
Bez. „Farben nach Belieben“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- k) Hl. Sophia mit Fides, Spes und Caritas  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 250 x 123 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- l) Hl. Birgitta  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 113 mm  
Bez. „1373“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- m) Hl. Juliana  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 123 mm  
Bez. „1257“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- n) Hl. Agnes  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 108 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- o) Hl. Scholastika  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 246 x 126 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- p) Hl. Hedwig  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 110 mm  
Bez. „1243“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl
- q) Hl. Christina  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 103 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

r) Hl. Lidwina

Bleistift, blauer Farbstift, 244 x 124 mm

Bez. „1330“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

s) Hl. Gertrud

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 105 mm

Bez. „1302 Klosterfrau“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

t) Hl. Crescentia

um 1893/95

Bleistift, roter Farbstift, 238 x 114 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

u) Hl. Apolonia

um 1893/95

Bleistift, blauer Farbstift, 263 x 104 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)



c)



d)



e)



f)



g)



h)



i)



j)



k)



l)



m)



n)



o)



p)



q)



r)



s)



t)



u)

Die weiblichen und männlichen Heiligen (IV 13) sind Skizzen zum gemalten Triforium und zu den Chorseitenwänden der Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn.

Alle Heiligen haben ihre spezifischen Attribute bei sich und sind mit ihren Namen versehen. Sie stehen entweder bildparallel in ihren Nischen oder sind leicht seitlich gedreht. Bisweilen gibt Schmalzl die Lebensdaten sowie Hinweise zum sozialen Status der Dargestellten an. Selten finden sich Hinweise zur farbigen Ausführung.

Im Unterschied zur Ausführung stehen die Heiligen auf der Vorzeichnung in einer gotisierenden Dreiblattnische. Ausgeführt wurden sie jedoch unter einem einfachen Rundbogen. Vermutlich ist in der Abwandlung der Nischen eine Reminiszenz an den neuromanischen Kirchenbau zu sehen.

**20 männliche Heilige für St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn**

a) Hl. Benedikt  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 114 mm Bez. „547“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Hl. Florian  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 110 mm  
Bez. „29“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

c) Hl. Ignatius von Loyola  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 270 x 110 mm  
Bez. „1491-1556“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

d) Hl. Eduard  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 112 mm  
Bez. „†1066“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

e) Hl. Sebastian  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 112 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

f) Hl. Ludwig  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 113 mm  
Bez. „1217-1270“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

g) Hl. Laurentius  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 109 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

h) Hl. Johannes von Nepomuk  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 278 x 118 mm  
Bez. „1330-83“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

i) Hl. Vincenz von Paul  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 112 mm  
Bez. „1576-1660“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

j) Hl. Bernardus  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 269 x 112 mm  
Bez. „2, 3, 24, 19, 20 sollen in die 6“ (Blatt beschnitten)  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

k) Hl. Heinrich  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 265 x 105 mm  
Bez. „972-1024“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

l) Hl. Stephanus  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 104 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

m) Hl. Georg  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 112 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

m) Hl. Friedrich  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 108 mm  
Bez. „838“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

o) Hl. Martinus  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 113 mm  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

p) Hl. Franziskus  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 110 mm  
Bez. „1182-1226“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

q) Hl. Thomas von Aquin  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 104 mm  
Bez. „1248 †“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

r) Hl. Dominikus  
um 1893/95  
Bleistift, blauer Farbstift, 268 x 104 mm  
Bez. „1170-1221“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

s) Erzengel Raphael  
um 1893/95  
Bleistift 210 x 111 mm  
Bez. „S. Raphael“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

t) Schutzengel  
um 1893/95  
Bleistift, 210 x 108 mm  
Bez. „S. Schutzengel“  
PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)



c)



d)



e)



f)



g)



h)



i)



j)



k)



l)



m)



n)



o)



p)



q)



r)



s)



t)

Die 20 in Nischen stehenden männlichen Heiligen bilden die Pendants zum Zug der weiblichen Heiligen (IV 12) in der Pfarrkirche in Kraiburg am Inn. Die männlichen Heiligen sind auf der Nordseite der Chorwand und des Langhauses angebracht. Wie auch bei den Frauen sind nicht mehr alle Skizzen vorhanden.

## Fünf Engel

Um 1893/95

Bleistift, Tusche, blauer Farbstift, 200 x 570 mm

Bezeichnet „2 musizierende Engel für die Orgelbrüstung 80 cm“ und „40 Medaillons für den Teppich 41 centi.“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Auch dieses Blatt konnte dem Kirchenbau St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn zugewiesen werden. Es zeigt drei stehende Engel, die das Schweißtuch, die Dornenkrone und die Kreuznägel präsentieren. Die Engel sind dort in der Fensterzone der Apsis ausgeführt. Zwischen den stehenden Engeln mit den Passionswerkzeugen sind zwei Rundbilder mit einem musizierenden Engel und einem Engel mit Spruchband gezeichnet. Diese wurden an der Orgelempore in Kraiburg ausgeführt. Eine weitere kleine Skizze zeigt einen angerissenen Engel in einer Nische. In dieser Art ist das gemalte Heiligentriforium in Kraiburg gebildet.

Die Ausmalung nach Schmalzls Vorlagen wurde in Kraiburg größtenteils Kirchenmalern übertragen.

IV 15

**Heimsuchung Mariens**

1895

Bleistift, schwarze Tusche auf Pergamentpapier, 520 x 430 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Das Blatt ist die Vorzeichnung zur Farbillustration der Heimsuchung Mariens, die 1895 als ganzseitige Beigabe im Regensburger-Marien-Kalender gedruckt wurde (I C 7).

Die Ausführung im Farbendruck unterscheidet sich von der Zeichnung nur marginal. Auf der gedruckten Version tummeln sich zwei weiße Kaninchen im Vordergrund und ein Taubenpärchen wurde hinzugefügt. Außerdem trägt Elisabeth eine Tasche an ihrem Gürtel.

IV 16

**Maßstäbliche Zeichnung für den Chorbogen von St. Alfonso in Rom**

1898

Schwarze Tusche über Bleistift, 1000 x 500 mm

fleckig, maßstabgetreu beschnitten

Bezeichnet verso „Chorbogen für St. Alphons, Rom. Entworfen Fr. Max, gemalt Cisterna, Rom“

PAG 9443.02.01



Das Bildprogramm für St. Alfonso in Rom entwarf Fr. Max Schmalzl, die Ausführung wurde dem Römischen Maler Eugenio Cisterna (1862-1933) übertragen, da Schmalzl zurück nach Bayern wollte.

Im Bogenscheitel ist in einer von Engeln begleiteten Mandorla die Krönung Mariens durch Christus dargestellt. In den Bogenschenkeln knien auf Wolken die Heiligen, die Seligen und verdiente Männer des Redemptoristenordens. Links neben Maria kniet der hl. Alfons (1696-1787). Er ist als einziger nimbier, da er zum Entstehungszeitpunkt bereits heiliggesprochen war. Unter ihm kniet der selige Gerhard Majella (1726-1755), dessen Seligsprechung 1893 Schmalzl in Rom miterlebt hatte. Der junge Mann könnte Gennaro Sarnelli (1702-1744) sein. Dem hl. Alfons gegenüber kniet Clemens Maria Hofbauer (1751-1820) der 1888 selig gesprochen worden war und ebenso wie der sel. Gerhard einen Strahlenkranz ums Haupt trägt. Darunter befinden sich möglicherweise Johann Nepomuk Neumann, (1811-1860) sowie Petrus Donders (1808-1866).

Damit wird der Chorbogen von Sant' Alfonso zu einem Triumphbogen der Redemptoristenkongregation.

Schmalzl hatte nach eigenen Angaben für diese Kirche auch einige Szenen aus dem Leben des Titularheiligen entworfen, die jedoch nicht zur Ausführung kamen.

IV 17

### **Heiliger Wandel**

1914

Bleistift, blauer und roter Farbstift auf Karton

Bezeichnet „27. Juni, 1914 ~ 396“, 475 x 253 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Die Zeichnung diente als Entwurf für das – heute verschollene – Seitenaltarblatt einer Kirche in Mülhausen. Vom fertigen Altarblatt existiert eine historische Fotografie, auch das Aussehen des ganzen Altars ist bekannt (III 14).

Die Skizze wurde zur Übertragung mit einem Raster versehen. Das spitzbogig geschlossene Altarblatt zeigt die Heilige Familie in einer weiten Landschaft. Der Knabe wendet sich nicht seinen irdischen Eltern zu, sondern blickt mit erhobenen Händen gen Himmel, wo in einer Engelsaureole Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes erscheint.

Der sogenannte Heilige Wandel ist ein typisches Bildmotiv des 19. Jahrhunderts. Eine biblische Grundlage gibt es nicht, er wird auf dem Heimweg der Familie von Jerusalem nach Bethlehem (Lk 2,41-52) verortet. Die narrative Ausschmückung von vermeintlichen Begebenheiten um die Heilige Familie forderte ein eigenes Bildsujet zu Tage.

IV 18

### Kreuzigung Christi

1910

Braune Tusche, Bleistift und Aquarellfarben auf beigem Karton, 590 x 380 mm

Bezeichnet: „Deckengemälde“, „2,59“, „Fr. Max Schmalzl“, „ausgeführt von Rudolf Schmalzl“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Die Kreuzigung Christi ist eine maßstäblich verkleinerte Skizze zum Deckengemälde der Wallfahrtskirche Zu den Sieben Schmerzen Mariens in Halbmeile bei Deggendorf.

Das Blatt unterscheidet sich wesentlich von den typischen Arbeiten Schmalzls. Mit seiner tiefenräumlich Figurenanordnung, der atmosphärischen Farbwirkung und der duftigen Linienführung trägt das Aquarell neubarocke Züge. Die für Schmalzl ungewöhnliche Malweise war durch den Bestimmungsort des Deckengemäldes, die Wallfahrtskirche Halbmeile bedingt. Der spätbarocke Bau war 1783 von Johann Christian Wink (1738-1797) freskiert worden.

Die Redemptoristen in Deggendorf, die die Wallfahrt in Halbmeile mit betreuten, ließen den Bau 1910 um ein Langhausjoch nach Westen erweitern. Schmalz fertigte die Entwürfe zum Deckengemälde und zu den Grisaillekartuschen für das neue Joch.

Ziel war offenbar, die spätbarocke Raumwirkung durch den Anbau so wenig wie möglich zu beeinträchtigen. Daher lehnte sich Schmalz in Farbigkeit und Duktus eng an die Fresken Winks an. Die Grisaiilen in den beiden letzten Jochen passte Schmalz ebenfalls den vorhandenen an.

Die Ausführung von Max Schmalzls Entwurf übernahm sein Neffe, der Kunstmaler Rudolf Schmalz.<sup>378</sup>



Wallfahrtskirche Zu den Sieben Schmerzen Mariens, Halbmeile, Innenraum mit spätbarocken Fresken Winks



Wallfahrtskirche Zu den Sieben Schmerzen Mariens, Halbmeile, Kreuzigung über der Orgelempore nach Entwurf Schmalzls

<sup>378</sup> Rudolf Schmalz, geboren am 4. April 1890 in Falkenstein studierte an der Münchner Kunstakademie bei Martin von Feuerstein. Durch Heirat wurde er Teilhaber der Mayer'schen Hofkunstanstalt. Rudolf Schmalz schuf zahlreiche Altarbilder für Kirchen im In- und Ausland, sowie die Deckengemälde der Kirchen Blieskastel und Erbendorf in der Oberpfalz. Schmalz starb im Alter von nur 42 Jahren am 27. April 1932 in München. Vgl. Thieme-Becker 30, S. 127.

**Drei Szenen aus dem Leben des hl. Clemens**

a) Hl. Clemens mit Mutter vor Kreuz

um 1888 oder 1909

Aquarell, 460 x 660 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn

b) Hl. Clemens zusammen mit P. Kunzmann in Tivoli als Einsiedler

um 1888 oder 1909

Aquarell, 460 x 660 mm

Redemptoristenkloster Gars am Inn

c) Hl. Clemens vor Beichtstuhl mit den vier Kardinaltugenden

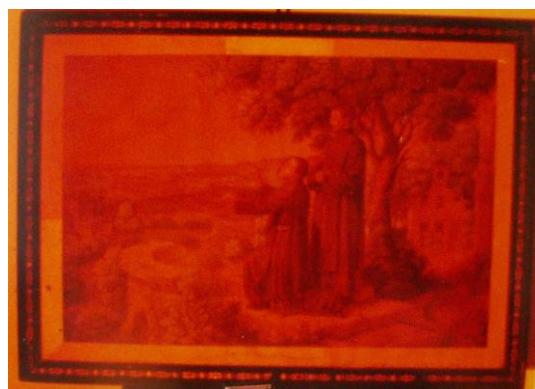
um 1888 oder 1909

Aquarell 460 x 660 mm

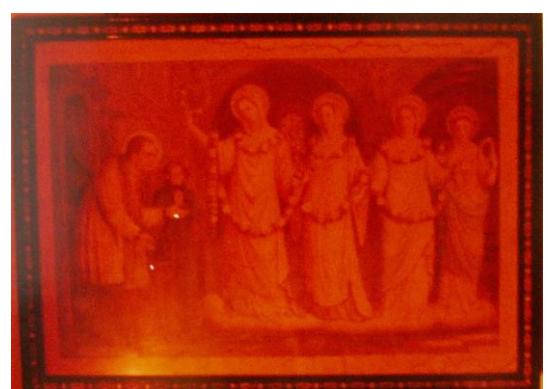
Redemptoristenkloster Gars am Inn



a)



b)



c)

Die drei Blätter sind vermutlich Reste einer ehemals mehrteiligen Aquarellfolge zum Leben des hl. Klemens Maria Hofbauer. Es liegt nahe, dass der Zyklus anlässlich der Seligsprechung Klemens durch Papst Leo XIII. im Jahre 1888 oder zu dessen Heiligsprechung durch Papst

Pius X. im Jahr 1909 entstand. Verwirrend ist dabei, dass Hofbauer nur auf einem Bild einen Nimbus hat. Dieser könnte allerdings eine spätere Ergänzung sein. Da die drei Bilder nicht in Augenschein genommen werden konnten, konnte diese These einer späteren Ergänzung des Heiligenscheins nicht verifiziert werden.

Nach dem frühen Tod des Vaters nahm die Mutter den sechsjährigen Jungen, führte ihn zu einem Kreuz und lehrte ihn, dass von nun an Christus sein Vater sei und er fortan ein gottgefälliges Leben führen solle. Schauplatz ist die Vorhalle einer Kirche, in der eine monumentale Kreuzigungsgruppe steht. Links gibt die offene Kirchentüre den Blick auf einen Altar frei. Die genrehafte Darstellung gibt Einblick das mährische Landleben um 1800.

Der im Inventar in Gars angegebene Titel, „Der hl. Clemens zusammen mit P. Hübl in Tivoli als Einsiedler“ ist falsch. Beim Begleiter Hofbauers handelt es sich nicht um Hübl, sondern um Emanuel Kunzmann. Schmalzl versetzt die Szene in eine italienische Landschaft mit antiken Ruinen. Kunzmann war ein Jugendfreund Hofbauers, der später als Laienbruder in den Redemptoristenorden eintrat. Beide sind in Einsiedlerkleidung dargestellt, hinten rechts steht das kleine Oratorium von Quintiliolo bei Tivoli.

Die dritte, legendenhafte Begebenheit schildert, wie dem Heiligen während er die Beichte abnahm, die vier personifizierten Kardinaltugenden erschienen. Der Junge im Hintergrund war der angebliche Zeuge der Vision.

**Zwei Varianten zu einem Tafelbild des hl. Alphons**

Nicht datiert

Bleistift, oranger Farbstift

Bezeichnet „Maß zum Bild des hl. Alphonsus 42 x 54“, 218 x 334 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Der hl. Alfons wird als Bischof in mittleren Jahren gezeigt. Schmalzl bot zwei Varianten zur Auswahl an. Die Entscheidung fiel zugunsten der stehenden Figur, da diese mit einem Übertragungsraster versehen ist. Anzunehmen ist, dass das Bild im Auftrag der Kongregation gemalt wurde. Das ausgeführte Tafelbild kann nicht mehr nachgewiesen werden. Ikonographisch ist diese Darstellung eine Ausnahme, da der Heilige in mittlerem Alter und nicht als alter Mann gezeigt wird.

**Zwei Szenen aus dem Leben des hl. Alfons**

a) Hl. Alfons wird von einem jungen Priester aus einer Kirche gewiesen  
 Bleistift, 340 cm x 240 mm  
 Bezeichnet oben „3“, unten „S. 289. F. A. wird von einem jungen Priester aus einer Kirche gewiesen“  
 PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Hl. Alfons erhält die Nachricht von der Approbation der Regel  
 Bleistift, 340 x 240 mm  
 Bezeichnet oben „6“, unten „Hl. Alfons erhält die Nachricht von der Approbation der Regel S. 334“  
 PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)



b)

Die Nummerierungen am oberen Bildrand deuteten auf einen mehrteiligen Zyklus hin, von dem nur die beiden vorliegenden Blätter erhalten sind. Möglicherweise gehören sie zu den Zeichnungen aus dem Leben des hl. Alfons, die nach Bochum verliehen, aber nicht mehr zurückgegeben wurden.<sup>379</sup> Oder sie sind Teil der für Sant Alfonso geplanten, nicht ausgeführten, Alfonsvita. Die Bemerkungen und vor allem die Seitenzahlen am unteren Bildrand lassen darauf schließen, dass sie in Zusammenhang mit einer Lebensbeschreibung des Heiligen entstanden. Sämtliche in Frage kommenden Alfons-Biografien sind jedoch nicht illustriert bzw. verfügen lediglich über ein Portrait des Heiligen. Daher ist es wahrscheinlicher, dass Schmalzl die Zeichnungen für einen geplanten, aber niemals zur Ausführung gekommenen Zyklus angefertigt hat.

<sup>379</sup> Vgl. Autobiografie, S. 31., Biografie II, S. 1. Die verliehenen Blätter sind verschollen.

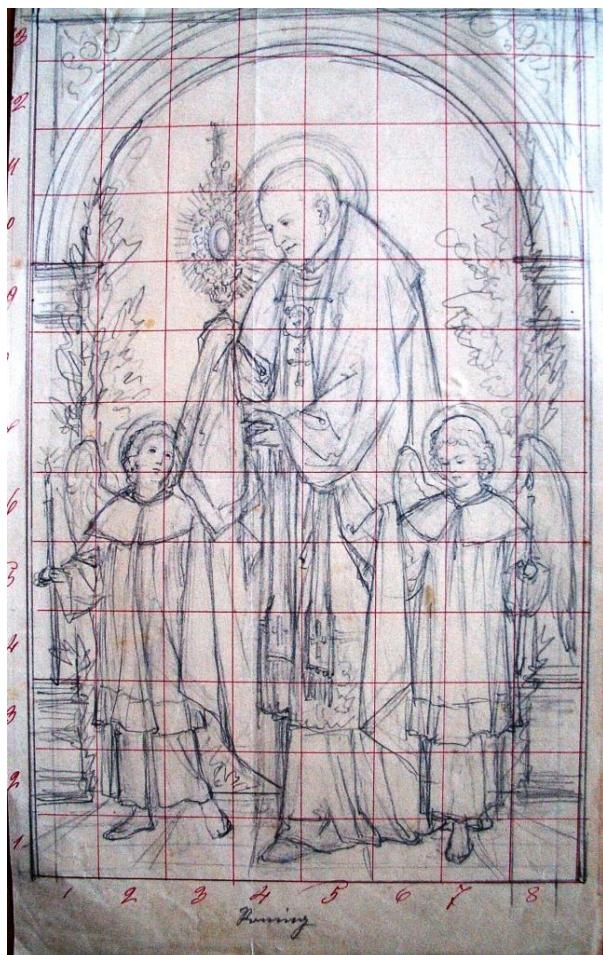
IV 22

**Hl. Alfons**

1892

Bleistift, rote Tinte, 315 x 185 mm

Bezeichnet „Ronning“



Bei dem Blatt handelt um eine Vorzeichnung für ein Tafelbild, das wie das Raster zeigt, auch tatsächlich ausgeführt wurde. Auftraggeber und Bestimmungsort sind ebenso unbekannt wie der Verbleib des ausgeführten Bildes.

Der hl. Alfons tritt, eine Monstranz mit dem Allerheiligsten tragend, aus einer baumbestandene Landschaft in eine nicht näher spezifizierte Rundbogenarchitektur. Zwei kleine Engel in Ministrantengewändern begleiten ihn. Sie halten den Rauchmantel des Heiligen auseinander und tragen lange, brennende Kerzen. Schmalzl selber hat unter die Skizze das Wort „Ronning“ geschrieben. Die Chronik des Hauses Gars berichtet, Fr. Max habe 1892 mehrere Gemälde „nämlich den hl. Augustin, den hl. Antonius und die hl. Theresia nach Roning“<sup>380</sup> geliefert. Möglicherweise bezieht sich die Angabe auf den Ort Roning bei Rottenburg an der Laaber.

<sup>380</sup> PAG 2600.01.02, Chronik des Hauses Gars 1873-1893, S. 142.

**Zwei Szenen der Kreuzlegende**

a) Prüfung des wahren Kreuzes

Bleistift, 260 x 200 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

b) Rückgabe des hl. Kreuzes an Jerusalem

Bleistift 260 x 200 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



a)

Die dreiteilige gotische Rahmenarchitektur im Hintergrund und das gleiche Format der Blätter charakterisieren beide Blätter als zusammengehörig. Möglicherweise sind sie Rudimente eines mehrteiligen Zyklus zur Kreuzlegende. Es ist völlig unklar ist, wofür die Zeichnungen entstanden sind, da Schmalzl sie nicht erwähnt.

Kaiserin Helena testet die drei gefundenen Kreuze an einer Kranken. Die Berührung mit dem Kreuz Christi lässt die Kranke augenblicklich genesen. Im Vordergrund erhebt sich die inzwischen Gesundete, während ein Diener das Kreuz wieder von ihr wegnimmt. Links hinten steht Makarios, der Bischof von Jerusalem, mit seinen Messdienern, rechts steht Kaiserin Helena mit ihrem Gefolge.



b)

Nach der Auffindung und Aufstellung des Kreuzes durch die hl. Helena wurde es bei der Zerstörung Jerusalems durch Chosroes II. (591-628) 614 verschleppt. Herakleios (um 575-641), byzantinischer Kaiser besiegte Chosroes II. 627 und konnte das Kreuz nach Jerusalem zurückbringen. Dort verschlossen sich ihm zunächst die Stadttore. Erst als er seine Insignien und seine kaiserlichen Gewände ablegte und barfuß mit Hemd Einlass begehrte öffneten ihm Engel das Tor. Herakleios, im Büßergewand, stellt das Kreuz mit Hilfe eines Liturgen auf einem Sockel, während ein Knappe seine kaiserlichen Insignien bereithält.

**Hl. Josef**

Bleistift, schwarze Tusche auf Pergament, 480 x 160 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Der hl. Josef ist mit milden, alterslosen Gesichtszügen in strenger Frontalansicht dargestellt. Er hat einen Stab bei sich, aus dem Lilienblüten sprießen. Auffallend ist die minutiöse Ausführung des prächtigen Obergewandes mit stilisierten Lilien und der aufwändigen Borte. In der Regel sind die Figuren Schmalzls in einfache tunikaartige Gewänder gehüllt. Da die Figur genau in einen hohen, schmalen Mandorlarahmen eingepasst ist, erscheint eine Ausführung als Tafelbild wenig nahe liegend. Wahrscheinlicher ist, dass es sich um einen Teil einer größeren Wanddekoration, eine Möbelzier oder einer Türe handelt. Da Schmalzl in der Biografie keinen Hinweis auf eine derartige Josef-Darstellung gibt und kein ausgeführtes Werk zugeordnet werden konnte, kann ihre tatsächliche Bestimmung nur Spekulation bleiben.

IV 25

**Entwurf einer Statue des hl. Alfons**

Bleistift, 285 x 210 mm

Bezeichnet „Vordere Ansicht S. Alphonsus SeitenAnsicht“, „1,50“

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Das Blatt zeigt die Vorder- und Seitenansicht einer 1,5 m hohen Statue des hl. Alfons. Die Figur ist frontal und in Seitenansicht wiedergegeben. Laut Biografie lieferte Schmalzl einige Entwürfe für Statuen, liturgisches Gerät und Kirchenausstattungen, doch die vorliegende Zeichnung ist der einzige erhaltene Statuenentwurf. Der Entwurf unterscheidet sich nicht von bildlichen Darstellungen des hl. Alfons, sogar im Dreidimensionalen haftet der Figur ein Hauch von Körperlosigkeit an. Für wen und der Entwurf gefertigt wurde ist ebenso unklar, wie die Frage, ob die Figur tatsächlich ausgeführt wurde.

**König David mit musizierenden Engeln**

Bleistift 360 x 370 mm

PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl



Unter sechs Rundbögen stehen König David und fünf musizierende bzw. singende Engel. Da die Musik das Thema der Darstellung ist, kann es sich nur um eine Skizze einer Orgelempore oder eines Orgelgehäuses handeln. Allerdings passt keine von Schmalzl selbst oder nach seinen Entwürfen ausgeführte Orgelempore zur Vorzeichnung. Möglicherweise ist das Blatt ein Entwurf für das Orgelprospekt der Juvenatskapelle in Gars, der wegen einer Programmänderung nicht ausgeführt wurde (VI 6).

**V Bauplan für das Redemptoristenkloster Cham**

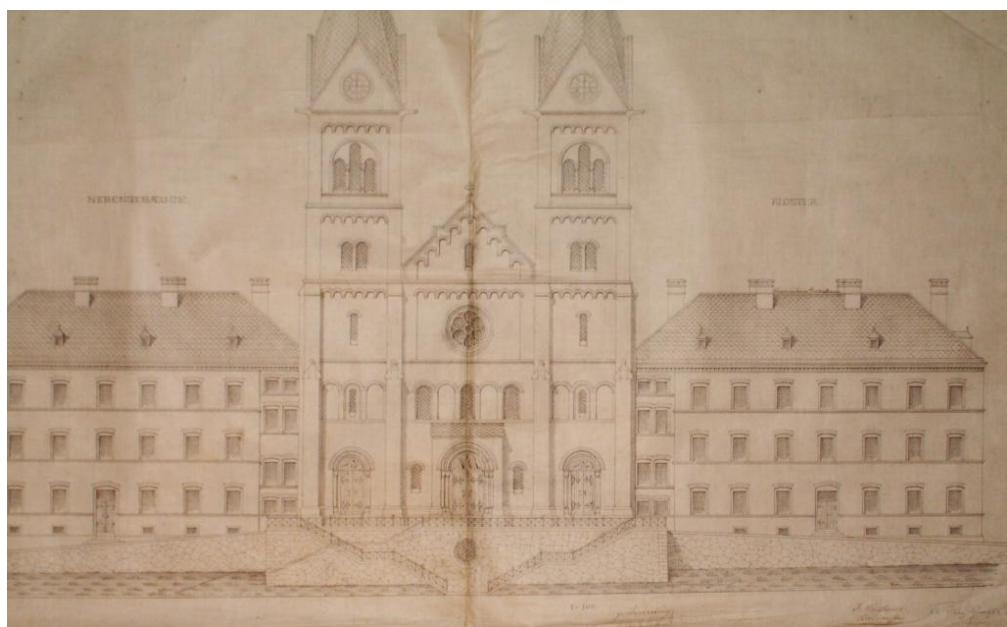
**Zwei Pläne zum Redemptoristenkloster mit Klosterkirche Maria von der Immerwährenden Hilfe in Cham**

a) Westansicht des Redemptoristenklosters mit Klosterkirche 1899

Schwarze Tusche auf Pergament, 470 x 665 mm

Bezeichnet unten rechts mit „Fr. Max Schmalzl, Zeichner“

PAG



Schmalzl entwarf für das seit 1894 in Planung befindliche Redemptoristenkloster in Cham eine dreischiffige, dreijochige Säulenbasilika (L 50,80 m x B 24,90 m) mit doppeltürmiger Westfassade, nicht vorkragendem Ostquerhaus, Chorjoch mit Annexen und halbrund geschlossener Apsis. Zu Seiten der Kirche schließen unmittelbar zwei identische dreistöckige Walmdachgebäude von Kloster und Nebengebäude an, so dass sich ein symmetrisches Bild ergibt.

Über einer zweiläufigen Treppe mit Seitenrampen für den Fuhrverkehr erhebt sich eine dreiteilige Westfassade mit klarer Geschoßgliederung. Über die gesamte Fassade scheiden kräftige Strebepfeiler die beiden Türme vom Mittelteil. Das rundbogige Hauptportal liegt in der Mittelachse der Fassade und hat einen kleinen Vorbau, dessen Pultdach unmittelbar unter der Sohlbank der darüber liegenden Fenster anschlägt. Das zweistufige Säulenportal mit Tympanonrelief wird von einfachen Rundbogenfenstern flankiert. Die beiden Seitenportale greifen die formale Gestaltung des Mittelpalts auf, sind jedoch kleiner dimensioniert. Gliederungselemente des zweiten Geschosses sind alternierend durchfensterte Blendarkaden, die etwa zwei Drittel der Geschoßhöhe einnehmen. Ein Gurtgesims trennt das dritte Fassadengeschoß vom Unterbau. In der Mittelachse befindet sich ein sechsteiliges Radfenster, das von einem Rundbogenfries auf Ecklisenen gerahmt wird. Die Türme haben je ein schmales Rundbogenfenster unter Friesen. Den Giebel mit Rundbogenfenster ziert ein steigender Rundbogenfries. Die ersten Freigeschosse der Türme haben gekuppelte Rundbogenfenster, darüber

folgt wieder der Rundbogenfries auf Ecklisenen. Das Glockengeschoß hat ein Drillingsfenster mit gestelztem Mittelbogen, das von einem Blendbogen überfangen wird. Die drei Fenster werden durch zwei Säulchen mit Basen und Würfelkapitellen getrennt. Der Bogenfries wird beibehalten. Rautendächer schließen die Türme.

Seitlich schließen die beiden symmetrisch geplanten Klostergebäude an. Die beiden schmucklosen Walmdachbauten sind über einem hohen Sockel mittels Gesimse klar in drei Geschosse gegliedert und in sieben Fensterachsen getrennt. Über den rechteckigen Fenstern belebt je ein Segmentbogen die strenge Fassade. Die Durchfensterung der beiden Treppenhäuser in unmittelbarem Anschluss an die Kirche ist äußerst ungünstig gelöst. Sie brechen mit der Geschoß- und Achsengliederung von Kloster- und Nebengebäude. Diese Treppenhauslösung stört die Wirkung der Gesamtanlage empfindlich.

In der Vermischung von romanischen Zierformen, barocken Walmdächern und der an Industriearchitektur erinnernden schmucklosen Fassade der Seitengebäude macht Schmalzls Entwurf einen ungelenken Eindruck.

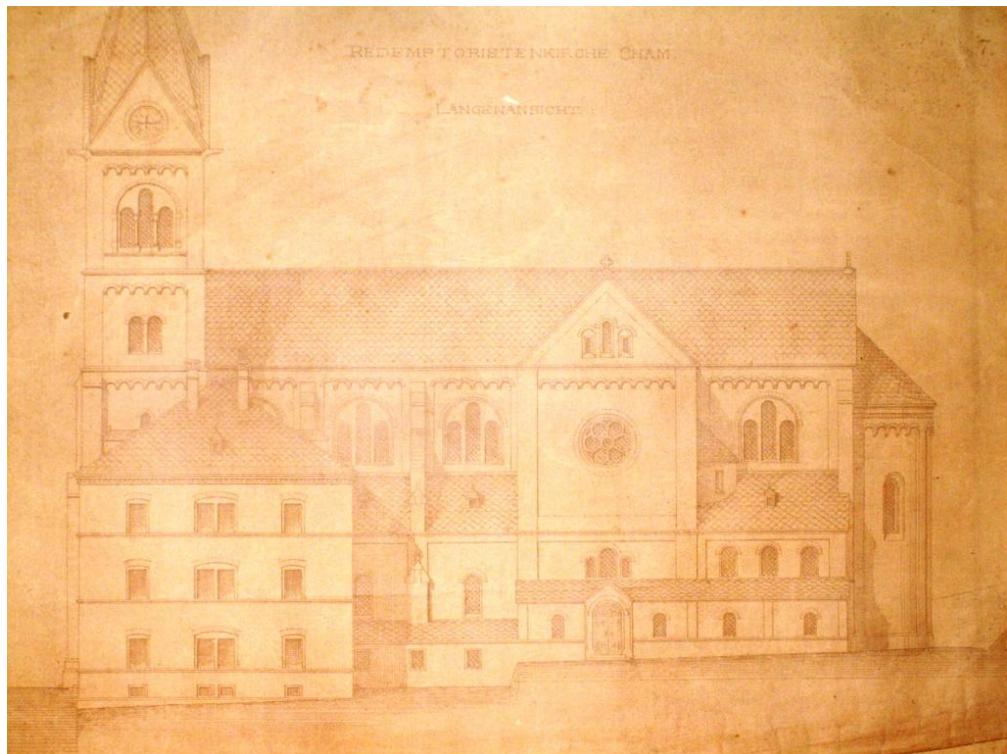
b) Längenansicht der Redemptoristenklosterkirche Cham

1899

Schwarze Tusche auf Pergament, 450 x 580 mm

Nicht bezeichnet

Redemptoristenkloster Cham



In der Seitenansicht offenbaren sich die gravierenden Mängel von Schmalzls Entwurf noch deutlicher. Der angebaute Klostertrakt verdeckt nahezu ein Drittel der Südseite der Kirche und zwar bis in Höhe der Dachtraufe. Zudem bereitet das abfallende Gelände Schwierigkeiten. Die Geländekante zu Beginn des Transeptes zwingt Schmalzl zu massiven Substruktionen und zu einer unregelmäßigen Durchfensterung. Die horizontale Gliederung der Längsseite mit ihren dreiteiligen Obergadenfenstern, dem Blendbogenfries und den Rundbogenfenstern in den Seitenschiffen reicht nur bis zum Querhaus. Das Untergeschoß des Querhauses durchschneidet das Pultdach eines Anbaus. Deshalb bleibt wenig Raum für das gestauchte Drillingsfenster über dem Portalgiebel.

Dieses zergliederte Untergeschoß kontrastiert mit der massiven Wand darüber, die das Motiv des Radfensters der Westseite wiederholt. Das Chorjoch wirkt durch Annexe mit dem Trepentürmchen verunklärt. Zusammengehalten wird der Bau lediglich durch die Dachfläche und das Motiv des Blendbogenfrieses. Die Apsis wird von einem Rundbogenfries auf Lisenen in drei Abschnitte mit je einem Rundbogenfenster gegliedert.

Grund für die formal unbefriedigende Lösung war, dass Schmalzl den Plan eines unbekannten Architekten kopierte. Vorbild war die ehemalige Redemptoristenklosterkirche St. Josef in Svitavy/Zwittau deren Bau 1894 begonnen wurde.<sup>381</sup> Die Verbindungen hatte vermutlich der Chamer Redemptorist Josef Schleinkofer hergestellt. Schmalzl schreibt in seiner Biografie, er habe um die Überlassung der Pläne der dortigen Kirche gebeten.<sup>382</sup> Offensichtlich hat er sie erhalten und kopiert. Vor allem die Gliederung der Westfassade lässt keinen Zweifel, dass Schmalzl die Pläne des Architekten genau kannte.



Svitavy, ehem. Redemptoristenklosterkirche St. Josef nach Westen

<sup>381</sup> Svitavy liegt im ehemals deutschsprachigen Teil Mährens. Schmalzl verwendet den deutschen Namen der Stadt, Zwittau. In Svitavy wirkten zunächst deutsche Redemptoristen, die von polnischen Redemptoristen abgelöst wurden. Die polnischen Redemptoristen gaben den Standort Svitavy in den 1960er Jahren auf. Seither wird die Kirche nur sporadisch genutzt. Pläne zur Kirche existieren nicht mehr. Für die freundlichen Hinweise danke ich P. Stan Wrobel, Krakau.

<sup>382</sup> Biografie II, S. 19.

Der Plan Schmalzls wurde von der Baubehörde in München im Februar 1899 abgelehnt, da er über zu viele Fensterachsen verfügte und vor allem die Errichtung eines Exerzitienhauses vorgesehen hätte.<sup>383</sup> Die Ablehnung von Schmalzls Plan ist ein Indiz dafür, dass die Regierung auch nach der offiziellen Wiederzulassung dem Orden mit Vorbehalten begegnete. Ein zweiter wesentlicher Grund, Schmalzls Plan zu verwerfen war, dass die Westtürme aufgrund der Hanglage des Bauplatzes enorme Substruktionen und Fundamente erfordert hätten.<sup>384</sup>

Die Anlage in Cham wurde schließlich nach Plänen des Münchener Oberbaudirektors Ludwig von Stempel ausgeführt. Der Plan, der am 7. Juni 1899 genehmigt wurde, veränderte er die Gesamtdisposition völlig.<sup>385</sup>



Ludwig von Stempel, Redemptoristenkirche und Kloster in Cham, Bezeichnet unten rechts „Stempel, Kgl. Oberbaurat“, Datiert unten rechts, 6.4.1900., 805 x 990 mm, PAG

Auch Stempel entwarf eine streng symmetrische Klosteranlage in Ziegelbauweise, deren Zentrum eine doppeltürmige, neuromanische Basilika bildet. Unter Berücksichtigung der geographischen Gegebenheiten verlegt Stempel die beiden gewinkelten Klostertrakte nach Osten. Die Kirchtürme bildet er als Chorflankentürme aus.

<sup>383</sup> Vgl. Weiss 1983, S. 419 und Schmalzl 1917, S. 20.

<sup>384</sup> Biografie II, S. 20.

<sup>385</sup> Weiß 1977, S. 685.

Eine aufwändige Treppen- und Rampenanlage im Westen dient der Überwindung des Höhenniveaus. Auf dem Podest, an dem sich die Treppe in ihre beiden Flügel teilt, waren eine Schutzenengelgruppe und darüber Aussichtserker vorgesehen.

Die turmlose Westfassade hat einen Portalvorbau mit dreifach gestufter Gewände, der das rundbogige Doppelportal schützt. Anstelle voll ausgeprägter Westtürme, auf die aus statischen Gründen verzichtet werden musste, rücken zwei doppelgeschossige Anbauten. Sieragen über die Seitenschiffdächer hinaus, bleiben aber mit ihrer Firsthöhe deutlich unter der Dachtraufe des Mittelschiffs. Sie verleihen der Fassade eine imposante Staffelwirkung. Das zweite Geschoß wird von einem großen Radfenster, dem ein Kreuz einbeschrieben ist, dominiert. Den Giebel ziert eine Drillingsarkade, deren Mittelbogen eine Christusfigur nach Vorbild von Thorwaldsen aufnimmt. Ein getreppter Bogenfries schließt den Giebel ab. Zwei Strebepfeiler verstärken das Mittelschiff.

Die drei verbleibenden Langhausjoche sind durch Strebepfeiler getrennt und haben im Obergaden und in den Seitenschiffen je zwei Rundbogenfenster. Das mittlere – also das dritte Seitenschiffjoch wird durch eine Apsidiole zu einer kleinen Kapelle erweitert. Unter der Dachtraufe läuft ein Bogenfries. Anstelle eines Querhauses setzt Stempel jeweils ein rundes Treppentürmchen. Als Bekrönung haben die Türmchen einen durchfensterten Aufsatz. Über den Türmchen wachsen die Freigeschosse des Turmes aus dem Satteldach des Mittelschiffs. Das hohe untere Freigeschoß hat lediglich schmale, schießschartenartige Öffnungen, das Glockengeschoß hat ein Drillingsfenster, dessen Bogen durch Säulen getrennt sind. Rautendächer schließen die Türme.

Der Chor schließt mit einer halbrunden Apsis, deren Untergeschoß einen Umgang hat. Oberhalb der großen Rundbogenfenster läuft eine Art Zwerggalerie um die Apsis.

Stempels Kirche wirkt durch die beiden westlichen Kapellenanbauten, die Apsidiole am mittleren Seitenschiff, den Osttürmen mit ihren runden Treppentürmen sehr verwinkelt und malerisch und zugleich wegen ihrem hohen Sockel und der Treppenanlage burgartig wehrhaft.

Ein niedriger Verbindungsbaus, der beiderseits an den Chor anschließt, verbindet die Kirche mit den nördlich und südlich gelegenen gewinkelten Trakten des Klosters. Er nimmt das Motiv des doppelten Rundbogenfensters auf und leitet geschickt zu den jeweils dreistöckigen, völlig symmetrischen Flügelbauten über. Diese haben ein Satteldach und halten am Rundbogenfenster fest. In den Winkeln zum Innenhof ist jeweils ein polygonaler Treppenturm angebaut, der ebenfalls schon bei der Klosterkirche verwandte Bauelemente aufgreift und so eine harmonische Verklammerung von Kirche und Klostergebäuden bildet.

## VI Kirchen und Kapellen

Nach Angaben Schmalzls führte er seine monumentalen Wandmalereien in „*Casein*“-Technik aus.<sup>386</sup>

---

<sup>386</sup> Biografie II, S. 2.

VI 1

**Hauskapelle der Patres, ehem. Redemptoristenkloster auf dem Maria-Hilf-Berg, Vilsbiburg**

1872

Bereits seit 1686 wurde im Bereich des heutigen Kirch- und Klosterareals ein Mariengnadenbild verehrt. Domenico Cristoforo II. Zuccalli († 1702) und Dominikus Magzin errichteten 1701-1704 einen spätbarocken Saalbau, der 1831 wegen Fundamentproblemen abgetragen werden musste. Der 1836 errichtete siebenjochige Neubau griff den Typus einer barocken Wandpfeilerkirche mit Emporenumgang auf. Am 30. August 1846 bekamen die Redemptoristen die Betreuung des Maria Hilf Berges übertragen und steigerten den Zulauf der Wallfahrt stetig, so dass unter der Leitung von P. Josef Wittmann ab 1870 ein Aus- und Umbau von Kirche und Kloster möglich wurde.<sup>387</sup>

Bereits 1871 war der Verbindungsbau zwischen Kirche und Kloster vollendet, in dem sich die neue Hauskapelle der Patres befand. Die Kapelle ist ein kleiner Saalbau, dessen Decke ein dreijochiges Netzgewölbe auf Konsolen überzieht. Für die Bemalung dieser Decke zeichnete Schmalzl in den Sommermonaten 1872 in Gars am Inn die Kartons und führte diese anschließend aus. Die Weihe der Kapelle erfolgte am 27. November 1872.



Vilsbiburg, Hauskapelle, Decke, unbefleckte Empfängnis Mariens und Heilige,  
Foto Lambert Grasmann

<sup>387</sup> Zu Kirche und Kloster in Vilsbiburg: Brenninger 1978, Brenninger 1990, Ganser 1986 und ohne Autor, Erinnerung an die Gnaden- und Wallfahrtskirche Mariahilf bei Vilsbiburg 1886.

Das neugotische Netzgewölbe zeigt in seinen drei Scheitelrauten Christus als Erlöser der Welt mit den vier Wesen, die Immaculata conceptio mit den Erzengeln Gabriel und Michael sowie den hl. Alfons von Liguori mit zwei flankierenden Engeln. Die übrigen Dreiecksfelder des Gewölbes zeigen auf beigegebeltem Grund von zarten Blatt- und Blütenornamenten umrankte Rundbilder mit Heiligen. Unter den zwölf männlichen und weiblichen Heiligen befinden sich Kajetan, Philippus Neri, Franziskus, Antonius, Theresia und Magdalena.

Für das Theologische Konzept zeichnet nicht Max Schmalzl, sondern dessen Bruder P. Peter Schmalzl verantwortlich. Nach Peters Vorgaben schuf Max die Motive.<sup>388</sup> Die Hauptszenen der Ausmalung sind deutlich auf den Redemptoristenorden zugeschnitten, die umgebenden Heiligen sind entweder Ordensgründer bzw. Mystikerinnen.

Die drei Hauptbilder sind in ihrem symmetrischen Aufbau und der Verwendung von Symbolen an jeweils gleicher Stelle einander angeglichen. Auch die Rundbilder folgen einer einheitlichen Darstellungsart und zeigen die Heiligen, oft zwischen zwei stilisierten Pflanzen auf einer grünen Wiese vor blauem Himmel. Auf narrative oder schmückende Bildelemente verzichtet Schmalzl völlig.

Im westlichen Schildbogen ist die Verkündigung an Maria in einer luftigen, gotischen Säulenarchitektur vor einem hellblauen Sternenhintergrund dargestellt. In einer gotischen Loggia kommt von links der Engel auf die sitzende Maria zu, um ihr die Botschaft Gottes zu verkündigen.

Die beiden übrigen Felder sind heute leer. Ob auch sie ehemals mit szenischen Darstellungen verziert waren ist unklar. Eckl berichtet, dass die Seitenwände ursprünglich mit einem Teppichmuster bemalt waren, das in stilisierte Falten gelegt war.<sup>389</sup>

Mit seinem Erstlingswerk konnte Schmalzl Mitbrüder und Ordensleitung von seinem Talent überzeugen, so dass ihm auch die Ausgestaltung der Wallfahrtskirche übertragen wurde.

---

<sup>388</sup> Autobiografie, S. 16.

<sup>389</sup> Eckl 1930, S. 69.

**Wallfahrtskirche Maria Hilf (Patrozinium Mariä Geburt), Vilsbiburg**

1873-1880

Die 1870 begonnenen Erweiterungsarbeiten auf dem Maria-Hilf-Berg konnten trotz der offiziellen Aufhebung des Redemptoristenordens 1872 weitergeführt werden, allerdings mit weniger Nachdruck. Im März 1872 wurden die Kosten für Verlängerung der bestehenden Maria-Hilf-Kirche um ein Presbyterium mit Apsis auf 1450 Mark geschätzt.<sup>390</sup>



Vilsbiburg, Wallfahrtskirche Maria Hilf, Postkarte vor 1912. Die Abbildung zeigt die bereits fertig umgebauten Anlagen mit dem imposanten Treppenaufgang und der Vorhalle. Links befinden sich der Verbindungsbau mit der Hauskapelle und die Klostergebäude. Heimatmuseum Vilsbiburg.

Binnen Jahresfrist waren die Ausbauarbeiten soweit vollendet, dass am 28. März 1873 die Innendekoration der Kirche unter der Auflage der Kostenneutralität seitens der Kirchenverwaltung genehmigt wurde. Ein Kostenvoranschlag für die Innenausstattung belief sich auf 20.000 Mark, das war der Kirchenverwaltung zu teuer. Laut Sitzungsprotokoll vom 28. März 1873 beschloss diese, „dass die beabsichtigte Ausmalung dieser Kirche laut Erklärung des Rektors der P. P. Redemptoristen dafür von Angehörigen des Klosters, welche hiezu die künstlerische Befähigung besitzen und bereits in ähnlichen Arbeiten erprobt haben ohne Anspruch auf eine Entschädigung, sohin ohne alle Inanspruchnahme des betreffenden Kultusstiftungsvermögens ausgeführt ...“ werden müsse.<sup>391</sup> Die Leitung der Ausmalung wurde Fr. Max übertragen.<sup>392</sup> Unter Mithilfe des Regensburger Domvikars Georg Dengler (1839-1896), der Schmalzl mit Vorlagen und Ratschlägen zur Seite stand, erstellte der 23-Jährige den Plan für

<sup>390</sup> Notiz vom 12. März 1872, Staatsarchiv Landshut, Bez. A/LRA Vilsbiburg Nr. 374.

<sup>391</sup> Staatsarchiv Landshut, Bez. A/LRA Vilsbiburg Nr. 374, Titel III/ Fach 49/ Num 88.

<sup>392</sup> Vgl. Biografie I, S. 17 und undatierte Erklärung von P. Wiggermann PAG, Akt 5020.01.01.

die Ausmalung. In der Folgezeit entwarf er die gesamte Inneneinrichtung. Ab 1874<sup>393</sup> arbeitete Schmalzl, von zeitweiliger Unterstützung<sup>394</sup> abgesehen, allein in der Maria-Hilf-Kirche. Zudem schuf er die Altarblätter für die Seitenaltäre. Zwei sind erhalten (III 1, III 2), eines ist durch eine Skizze (IV 4) überliefert und eines durch ein Andachtsbild (II 2). Einem alten Kirchenführer zufolge existierte noch ein Altar mit einem Josef-Motiv.<sup>395</sup> Parallel dazu wurde in der klostereigenen Schreinerei in Gars die Inneneinrichtung für Vilsbiburg ausgeführt. Die Arbeiten im Innern waren 1880 abgeschlossen, denn am 7. September weihte der Regensburger Bischof Ignatius von Senestrey den Bau.

Sowohl die Wandmalereien als auch die gesamte historistische Innenausstattung gingen bedauerlicherweise bei einer Renovierung, deren Ziel die Wiederherstellung eines barocken Raumeindruckes war, in den Jahren 1952-1962 verloren.<sup>396</sup>



Vilsbiburg Wallfahrtskirche Maria-Hilf, Innenraum um 1900/1910. Die Farben der kolorierten Postkarte entsprechen nicht der originalen Farbigkeit der Kirche. Postkarte, Heimatmuseum Vilsbiburg.



Vilsbiburg, Wallfahrtskirche Maria-Hilf, Innenraum 1902. Postkarte, Heimatmuseum Vilsbiburg

<sup>393</sup> Einzelblatt mit Notizen des F.M.S., PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl. Die von Ganser, S. 4 mit 1898/99 angegebene Zeit für die Innenausmalung ist unrichtig.

<sup>394</sup> Schmalzl wurde zeitweise von seinem Mitbruder Gerd und einem Zimmermeister namens Grandinger bei den Malarbeiten unterstützt. Vgl. Biografie I, S. 16.

<sup>395</sup> Vgl. Erinnerung an die Gnaden- und Wallfahrtskirche Mariahilf bei Vilsbiburg, Vilsbiburg 1886, (ohne Autor), S. 17, vgl. Biografie V, S. 1.

<sup>396</sup> Vgl. Ganser, Zeno, Wallfahrtskirche Maria Hilf Vilsbiburg, Kirchenführer, Regensburg 1986, S. 4.

Historische Postkarten, eine Farbenskizze zur Apsis (IV 1) und die Aufzeichnungen Schmalzls ermöglichen zumindest eine inhaltliche Teilrekonstruktion der Ausmalung.

In der Apsiskalotte befand sich vor goldenem Hintergrund Christus auf dem Regenbogen thronend in einer Mandorla, die auf den vier Wesen ruhte.<sup>397</sup> Zu Seiten der Mandorla knieten zwei adorierende Engel mit Rauchfass und Weihrauchbehälter, darüber schwebten zwei Seraphim. Über dem Haupt Christi war die Taube des Hl. Geistes angeordnet.

Im Register darunter befanden sich in gemalten gotischen Dreiblattarchitekturen sechs Heilige, die für ihre besondere Marienverehrung bekannt sind, nämlich von links nach rechts Thomas von Aquin, Ambrosius, Alphons Maria de Liguori, Augustinus, Bernhard von Clairvaux und Bonaventura von Bagnoreggio. Der Zug der gemalten Heiligen flankierte das Gnadenbild von Vilsbiburg, eine Madonna mit Kind nach Lukas Cranach. Die beiden schwebenden Engel, die den Rahmen halten und der Rahmen selber waren aus Metall und nach einem Entwurf von Schmalzl ausgeführt.<sup>398</sup>

Die Zone hinter dem Altarretabel war mit runden Teppichornamenten gestaltet. Am Chorbogen war in Majuskeln folgende Inschrift angebracht: „*Mariae Nomen cunctas illustrat ecclesias cui fecit magna qui potens est et sanctum nomen eius.*“ In die Arkade des östlichen Mittelschiffjoches waren zwei kleinere Rundbogenarkaden eingestellt und das darüber liegende Bogenfeld wies nicht identifizierbare figürliche Szenen auf.

Die Decke des Mittelschiffs zeigte in sieben großen Rundbildern Szenen aus dem Marienleben. Der Zyklus verlief von Westen nach Osten: Unbefleckte Empfängnis Mariens, Geburt Mariens, Tempelgang Mariens, Mariä Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Darbringung Jesu im Tempel und Krönung Mariens.<sup>399</sup>

Das linke Seitenschiff war dem hl. Josef gewidmet. Das Blatt des verlorenen Seitenaltares zeigte den Tod des hl. Josef, die Medaillons im Gewölbe waren inhaltlich auf den Heiligen abgestimmt. Papst Pius IX. hatte Josef 1870 zum Schutzpatron der Kirche erklärt und damit den Höhepunkt des Josef-Kultes eingeleitet.<sup>400</sup> Dargestellt waren Szenen aus dem Leben des Heiligen, nämlich die Vermählung mit Maria, die Reise nach Bethlehem, die Geburt Christi, der Traum des hl. Josef, die Flucht nach Ägypten, der hl. Josef in seiner ägyptischen Werkstatt und die Rückreise nach Nazareth. Ergänzt wurden die Vita mit symbolisch aufgewerteten Josefdarstellungen: der hl. Josef mit Lämmern und Taube, der hl. Josef mit Lilie und Kirche und der hl. Josef mit dem Schifflein Petri. Dazu kamen die heiligsten drei Herzen, der hl. Bernhardin von Siena, die hl. Theresia von Avila, Alfons von Liguori und Papst Pius IX., als Urheber des Josefekultes.<sup>401</sup>

Das rechte Seitenschiff beherbergte einen Annen-Altar, dessen Blatt das Treffen Joachim und Annas an der Goldenen Pforte (IV 4) thematisierte.<sup>402</sup> Das Gewölbe zeigte Szenen aus dem Leben der hl. Anna, die Verkündigung an Joachim, Anna im Garten, Joachim und Anna. Die Darstellungen der Anna Selb dritt, von Königen des Alten Bundes, zweier Engel, einem nicht näher bezeichneten Kardinal und einem Abt sowie die symbolischen Darstellungen des brennenden Dornbusch, der Bundeslade, einer Lilie und eines Ölbaumes sind überliefert.<sup>403</sup> Die

---

<sup>397</sup> Vgl. Eckl, S. 72.

<sup>398</sup> Vgl. Autobiografie, S. 2.

<sup>399</sup> Vgl. Biografie IV, S. 8 und Eckl, S. 72.

<sup>400</sup> Im Gegensatz zum Herz-Jesu-Kult fehlt zum Josef-Kult eine umfassende Studie. Ein kurzer Abriss zur Geschichte des Josefekults in: Traeger 1997, S. 61f.

<sup>401</sup> Biografie IV, S. 8.

<sup>402</sup> Biografie IV, S. 8.

<sup>403</sup> Biografie IV, S. 8.

Symboldarstellungen sind Bilder der Lauretanischen Litanei und verherrlichen die Reinheit der Jungfrau als ein einzigartiges, von Gott gewährtes Privileg. Die Szenen aus dem Leben Annas und die Könige lassen eine Genealogie Mariens vermuten.

Abgesehen von den figürlichen Szenen war die Kirche reich mit dekorativen Mustern ornamentiert.<sup>404</sup>

Bereits in seiner ersten monumentalen Sakralraumdekoration entwickelt Schmalzl eine Dramaturgie die er auch für seine folgenden Bauten, St. Bartholomäus in Kraiburg (VI 4) und Maria-Hilf in Cham (VI 8), beibehalten wird. Der Blick des Gläubigen wird auf die Apsis gelenkt, in deren Kalotte zentral Christus als Erlöser dargestellt ist. Diesem Bildmotiv ist der Redemptoristenorden, die Kongregation des Allerheiligsten Erlösers, in besonderer Weise verpflichtet. Für die Darstellung greift er auf den im Früh- und Hochmittelalter verbreiteten Bildtopos der Maiestas Domini zurück. Der erhöht thronende Herr ist von einer Mandorla umrahmt und wird von den vier Wesen der Apokalypse begleitet. Zwei seitlich kniende Engel beweihräuchern den thronenden Erlöser.

Die himmlische Zone der Apsis war in Vilsbiburg ursprünglich mit Goldgrund hinterlegt (IV 1), der blaue Sternenhimmel, den eine der Postkarten zeigt, ist entweder der Phantasie des Koloristen geschuldet, oder er ist eine spätere Veränderung.

Durch ein ornamentales Band deutlich von der himmlischen Zone getrennt, folgt im Register darunter das Gnadenbild der Redemptoristen, die Mutter von der immerwährenden Hilfe. Die Sockelzone ist mit Teppichmustern gestaltet. Die didaktische Aussage dieser Anordnung ist, dass Maria und den Heiligen eine zentrale Vermittlerrolle im Erlösungsakt zufällt.

Im Mittelschiff und im linken Seitenschiff sind wichtige Stationen aus dem Leben Mariens und ihrer Abstammung gezeigt, das rechte Seitenschiff ist im Zeitgeist des 19. Jahrhunderts ganz dem hl. Josef gewidmet.

---

<sup>404</sup> Autobiografie, S. 2.

**Hauskapelle der Patres, Redemptoristenkloster Gars am Inn**

1885

Im Jahr 1885 gestaltete Schmalzl die Decke der Hauskapelle der Patres im Kloster Gars. Die Hauskapelle ist heute profaniert und dient als Versammlungsraum. Deshalb wurden die drei Bogenstellungen, in denen sich der Kapellenraum ursprünglich zum Altar hin öffnete, mit einer leichten Wand geschlossen. Der kleine, jetzt nahezu quadratische Raum hat eine Flachkuppel über sphärischen Dreiecken, für die Schmalzl ein Panorama des Redemptoristenordens entwarf.



Zentrum des im Rund verlaufenden Bildprogramms ist der thronende Christus mit dem Herz auf seiner Brust. Auf ihn sind alle Dargestellten ausgerichtet. Ihm zur Seite knien seine Mutter Maria und sein Nährvater Josef. Schmalzl deutet das Motiv der Deesis im Sinne des 19. Jahrhunderts neu, indem er den hl. Johannes den Täufer durch den hl. Josef ersetzt. Maria ist der Erzengel Gabriel zugeordnet, hinter Josef steht der Erzengel Michael im Harnisch. Zwei Rosenstöcke schaffen eine kleine Zäsur zu den anschließenden Personen.

Nach Maria folgen die drei Heiligen des Redemptoristenordens, der hl. Alphons, der hl. Clemens und der hl. Gerhard. Nach ihnen kommen zwei weitere nimbierte Priester und ein Redemptorist. Hinter Josef reihen sich der hl. Johannes der Evangelist, der hl. Petrus und der hl. Paulus. Ihnen folgen zwei heilige Priester, Maria Magdalena und eine heilige Nonne. Die Heiligen, die in ewiger Anbetung vor dem Thron Christi knien, beanspruchen die eine Hälfte der Kuppel.

Die andere Kuppelhälfte zeigt die tägliche Arbeit der Redemptoristen. Dem thronenden Christus ist ein Kreuz gegenübergestellt, unter dem ein Redemptorist den versammelten Menschen predigt. Ein weiterer Pater nimmt gerade einem Mann die Beichte ab und ein Dritter übergibt einem vor ihm knienden Mann den Katechismus.



Über die gesamte Kuppel spannt sich ein tiefblaues Himmelsgewölbe mit goldenen Sternen. Im Scheitel der Kuppel befindet sich ein plastisches Blattornament, das von gemalten Ranken umgeben wird. Den äußeren Kreis bilden aneinander gereihte Kerubimköpfchen. In den beiden Lücken zwischen der himmlischen und der irdischen Hälften der Kuppel schweben zwei Engel mit Spruchbändern, die sich den Menschen zuwenden. Ein Spruchband zitiert mit den Worten „*copiosa apud eum*“, „überreich ist bei ihm“ das Motto des Ordens, das andere Spruchband zeigt die Worte „*pax vobis*“.



Die inhaltliche Aussage der Kuppel ist klar auf den Orden abgestimmt. Die Redemptoristen leisteten bei ihren Volksmissionen in Form von Predigt, katechetischer Unterweisung und Sakramentenspendung einen wesentlichen Beitrag zur Frömmigkeitspraxis im 19. Jahrhundert.

Der Begriff *Missio* erscheint um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem von Ignatius von Loyola neu gegründeten Jesuitenorden.<sup>405</sup> Der Terminus beschreibt den apostolischen Auftrag, also die päpstliche Sendung, zur Glaubensausbreitung sowie der Glaubensbefestigung bei Heiden, Ketzern und Katholiken. Die *Missio externa* wendet sich an Menschen nicht katholischen Bekenntnisses, die *Missio interna* dient der Glaubensverkündigung und Glaubensverfestigung der Katholiken. Erste Tendenzen, dem geistlich-seelischen Notstand in Bevölkerung und Klerus entgegenzuwirken gab es bereits im Frankreich des 11. Jahrhundert, die im Verlauf des 13. Jahrhunderts von Bettelorden und Einzelpredigern verfestigt wurden. Über die Reformpredigten des 16. Jahrhunderts gipfelte die Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert mit der Gründung eigener Orden für die Volksmission, etwa den Redemptoristen oder den Lazaristen.

Auf Grundlage einer überarbeiteten Redemptoristenordensregel von 1764 wurde für die Durchführung von Volksmissionen ein eigenes Schema, ja ein Drehbuch verfasst. Von November bis Mai zogen die Patres in drei bis zwanzig Mann starken Gruppen durch das Land.<sup>406</sup> In den Pfarreien wurden sie vom jeweiligen Ortsgeistlichen empfangen und blieben für gewöhnlich zehn bis zwölf Tage. Am ersten Morgen wurde der Rosenkranz gebetet, anschließend folgte eine kurze Betrachtung oder Predigt. Nachmittags folgten katechetische Unterweisungen zu Glaubensartikeln, den Zehn Geboten, den Sakramenten, über das richtige Verhalten der Christen im Leben sowie Beicht- und Kommunionanleitungen. Abends kulminierte das Programm in der großen Abendpredigt, die ausdrucksstark, aber nicht übertrieben sein sollte. Zudem war es jedem Pater gestattet, sich ein bis vier Mal öffentlich zu geißen. Die Themen der großen Predigten waren Todsünde, Tod, Gericht, Gebet, Hölle, Ewigkeit, Heil und Buße. Das Gewicht lag auf der Gerichtsbotschaft, die von Alfons intendierte frohe Botschaft der Erlösung durch einen gnädigen Gott kam zu kurz. Etwas abgemildert wurden die Predigtinhalte durch Anleitungen wie der Mensch das göttliche Heil erwirken könne und durch die Interzession Mariens für die Sünder. Daher schloss jede Abendpredigt mit einem Gebet zu Maria. Die bei ihrem Sohn für die Menschen bittende Muttergottes ist übrigens eines der häufigsten von Schmalzl gemalten Sujets.

Nach diesem Schema wurde täglich vorgegangen, ab dem dritten oder vierten Abend kamen die Geißelungen der Männer hinzu. Darüber hinaus wurde auch auf besondere Gruppen, Kinder, Priester oder Ordensschwestern eingegangen. Die letzten Abende standen unter besonderem Aufruf zum Frieden und zur Versöhnung von Zerstrittenen.

Um das Ziel der dauerhaften Bekehrung zu erreichen wurden ca. dreißigminütige Frömmigkeitsübungen gelehrt, die unter anderem den drei göttlichen Tugenden gewidmet waren. Gebetszettel und Erinnerungsbilder sollten die intensiv eingebüßten Rituale in den Gläubigen wach halten, nachdem die Redemptoristen wieder weiter gezogen waren. Bisweilen wurde auch eine Kopie der *Mutter von der Immerwährenden Hilfe* als Erinnerung und Ermahnung an einem Seitenaltar der örtlichen Kirche zurückgelassen.

In Bayern hielten die Redemptoristen zwischen 1843 und 1873 676 Missionen und 155 Missionserneuerungen ab. Der Besucherzulauf bei den Volksmissionen war überwältigend. Besucher nahmen einen Fußweg von bis zu zwölf Stunden auf sich, in den Pfarreien, in denen Missionen stattfanden, ruhte die Feldarbeit, Kirchentüren wurden bis nach Mitternacht bela-

---

<sup>405</sup> Ignatius von Loyola (1491–1556) entstammte einem baskischen Adelsgeschlecht, studierte Theologie, wurde Priester und gründete 1534 mit Gleichgesinnten in Paris eine Gemeinschaft. Aufgrund des Türkenkrieges scheiterte die ursprünglich geplante Missionstätigkeit im Heiligen Land, so dass sich die Gemeinschaft 1537 dem Papst in Rom unterstellt, der die Gemeinschaft 1540 genehmigte.

<sup>406</sup> Vgl. Jockwig 1967, S. 81.

gert und das Weinen und Schluchzen der Teilnehmer übertönte bisweilen den Redner.<sup>407</sup> Kurz: Waren die Redemptoristen in einer Pfarrei, herrschte in ihr der „*religiöse Ausnahmezustand*“.<sup>408</sup> Der starke Einfluss, der vom Orden auf das religiöse Leben des Volkes ausging, steht außer Zweifel.

Schmalzl hat in der Hauskapelle der Patres in Gars am Inn eine Volksmission verbildlicht. Gezeigt werden die Patres bei den verschiedenen Elementen einer Volksmission.

---

<sup>407</sup> Vgl. Weiß 1983, S. 298.

<sup>408</sup> Hubensteiner, Benno, Kirche und Frömmigkeit im bayerischen 19. Jahrhundert, in: Ostbayerische Grenzmarken, Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde 1972, S. 5-13, hier S. 10.

### Kath. Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn

1893 bis 1897

Die große, neuromanische Basilika beherrscht den geschlossen bebauten, quadratischen Marktplatz von Kraiburg. Der Vorgängerbau, eine im Kern gotische Hallenkirche wurde 1890 abgerissen. Initiator und Bauherr war der Kraiburger Pfarrer Joseph Krandauer, der sich seit den 1880er Jahren mit Neubaugedanken trug. 1891 konnte der Grundstein für den Neubau gelegt werden, am 30. Juli 1893 wurde die mächtige Kirche geweiht. Die Innenausmalung erfolgte im Anschluss an die Weihe ab 1893 und dauerte bis 1897 an. In den Jahren 1969 bis 1972 wurde eine groß angelegte Innen- und Außenrenovierung durchgeführt, bei der die schadhaft gewordene Malerei unter „größtmöglicher Schonung“ beibehalten wurde.<sup>409</sup> Die figürlichen Szenen sind erhalten, die ornamental Bereiche wurden übertüncht.

Für den gesamten Entwurf der Innenausmalung zeichnete Schmalzl verantwortlich. Schmalzls Mitwirken an der Ausführung der Pläne beschränkte sich auf den figürlichen Teil der Ausmalung. Im Gegensatz zu Vilsbiburg konnte Schmalzl bei diesem Auftrag auf mehrere Helfer, die Kirchenmaler August Schluttenhofer, Basilio Coletti, Franz Ronge und Adalbert Kromer zurückgreifen.<sup>410</sup>



Innenansicht der Kirche um 1900/1905, Postkarte, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalz

Die Apsis zeigt vor einem gemalten Goldmosaik die Maiestas Domini. Christus thront frontal dem Betrachter zugewandt auf dem Regenbogen. Er ist von einer Strahlenmandorla umgeben, die von den vier Wesen bevölkert wird. Über Christus schwebt in einer Gloriole die Hand

<sup>409</sup> Komarek-Moritz, Sabine, St. Bartholomäus in Kraiburg am Inn, S. 7

<sup>410</sup> Brenninger 1993, S. 43-54.

Gottes und zeigt auf Christus. Zwischen der Gloriole und der Mandorla sind zwei sechsflügelige Kerubim eingepasst. Zu Füßen Christi sitzen Maria und Johannes der Täufer in der Art der Deesis. Ganz außen sind je drei Engel mit Leidenswerkzeugen in drei Registern übereinander angeordnet. In der Fensterzone präsentieren Engel weitere Utensilien der Passion Jesu. Zu diesen Engeln existiert noch eine Skizze (IV 14).



Die sechs großen Medaillons der Bogenzwölfe über den Mittelschiffarkaden thematisieren die Hauptfeste des Kirchenjahres, Ostern mit der Auferstehung Christ, die Aufnahme Mariens in den Himmel, das Martyrium des hl. Bartholomäus (Kirchenpatron), Weihnachten mit der Geburt Jesu, Pfingsten mit der Aussendung des hl. Geistes und das Kirchweihfest mit der Einkehr Christi bei Zachäus. Alle Medaillons sind streng symmetrisch komponiert. Der Hintergrund soll ein Goldmosaik vorspiegeln, die einzelnen Steinchen sind gemalt.

Auffälligstes Dekorationselement ist die gemalte Heiligengalerie anstelle eines Triforiums. Die Heiligen sind in Frauen und Männer getrennt und stehen unter Rundbogen. Zu den einzelnen Heiligen existieren größtenteils noch die Skizzen (IV 12 und IV 13).

Die Gewölbe des Mittelschiffs zeigen allegorische Engelsgestalten. Im Chor sind die drei geistlichen Tugenden dargestellt, ihnen folgen in den Langhausjochen die Personifikationen der acht Seligpreisungen. Im westlichen Langhausjoch wird der Zyklus durch die Darstellung der vier Kardinaltugenden beschlossen. (IV 8 und IV 9)

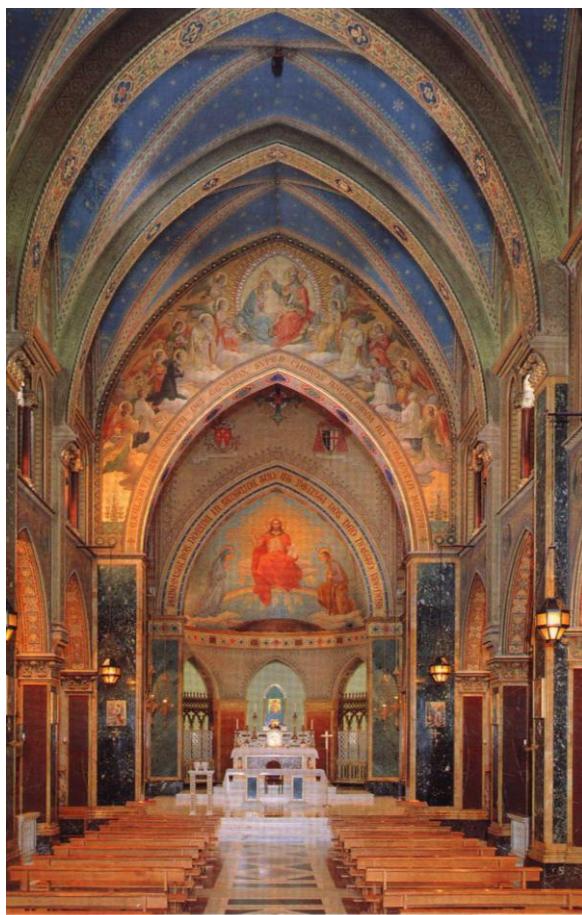


In den Gewölben des linken Seitenschiffs sind in 24 Medaillons die Geheimnisse des Rosenkranzes mit typologischen Vorbildern des Alten Testaments dargestellt. Im rechten Seitenschiff wird in den Medaillons das Leben des hl. Josef von Nazareth dem des ägyptischen Josef gegenübergestellt. (IV 10 und IV 11)

**Redemptoristenklosterkirche Sant' Alfonso, Rom**

1898

Mitte des 19. Jahrhunderts konnten die Redemptoristen ein Grundstück an der Via Merulana, der Hauptverbindungsachse von Santa Maria Maggiore und der Lateranbasilika, erwerben. Der schottische Architekt George Wigley errichtete 1855-59 den neugotischen Kirchenbau, der zwar dem „Heiligsten Erlöser“ geweiht ist, allerdings nach dem Gründer der Redemptoristenkongregation Sant' Alfonso genannt wird.



1898-1900 wurde das Kircheninnere unter Beteiligung Schmalzls neu gestaltet. Während seines zweiten Romaufenthaltes fertigte er die Entwürfe für das Mittelschiff und den Chorbogen sowie die Farbenskizzen an.<sup>411</sup> Bis auf eine Vorzeichnung zum Chorbogen sind zu Sant' Alfonso keine Skizzen mehr erhalten (IV 16). Eigentlich hätte Schmalzl auch die Ausführung der Malerei übernehmen sollen, aber er wollte lieber nach Bayern zurückkehren. Die Ausführung der Entwürfe übernahm daraufhin der römische Dekorationsmaler Eugenio Cisterna.

Die figürliche Darstellung bleibt weitgehend auf den Chorbogen beschränkt. An prominenter Stelle verfolgen dort Heilige, Selige und verdiente Männer des Ordens die Krönung Mariens. Dadurch wird der Chorbogen zum Triumphbogen der Kongregation. Die eindrucksvolle Demonstration von Stellung und Bedeutung des Ordens ist nicht zu unterschätzen. Diese beson-

<sup>411</sup> Biografie II, S. 16.

dere Hervorhebung der Heiligen, Seligen und für den Orden wichtigen Priester, ist Zeichen für das Selbstbewusstsein der Kongregation.

Die Kirche Sant Alfonso steht an der stark frequentierten Achse zweier römischer Patriarchalbasiliken und Pilgerkirchen und bewahrt selbst das hoch verehrte Gnadenbild der Mutter von der Immerwährenden Hilfe (Abb. 13). Mit einem großen Besucherstrom, der am Chorbogen mit der Geschichte und der Bedeutung des Ordens konfrontiert wurde, war also zu rechnen.

Der übrige Kirchenraum ist in erster Linie mit dekorativen Mustern gestaltet. In den Zwickeln der Langhausarkaden sind Medaillons mit den Brustbildern von Heiligen dargestellt. Auf diese Lösung wird Schmalzl in Cham zurückgreifen (VI 8).

Der thronende Christus in der Apsis geht nicht auf einen Entwurf Schmalzls zurück. Er stammt aus den 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

**Juvenatskapelle im Redemptoristenkloster Gars am Inn**

1900

Zwischen 1899 und 1900 wurde in Gars der Neubau des Juvenats errichtet. Schmalz gestaltete im Jahr 1900 die Decke der Juvenatskapelle und das Orgelprospekt. Der ehemalige Juvenatstrakt beherbergt heute ein Gymnasium, in der profanierten Kapelle ist der Musiksaal untergebracht. Der längsrechteckige Raum ist mit einer Flachdecke über einer Hohlkehle gedeckt. Das Bildprogramm thematisiert die Trinität und wird mit Darstellung von Tugend-Sakramenten- und Heiligenbildern ergänzt.

Das Deckenprogramm ist ganz auf die Dreifaltigkeit ausgerichtet. Die längsrechteckige Decke wird durch ein gemaltes Gliederungsschema aus geometrischen und floralen Ornamenten in fünf Bereiche, drei Quadrate und zwei Rechtecke, aufgeteilt. Die drei Quadrate widmen sich den Darstellungen der Trinität, in den Rechtecken werden Bibelzitate mit Trinitätsbezug präsentiert.



In die drei Quadrate sind Kreise einbeschrieben, deren Zentrum jeweils ein Medaillon mit den göttlichen Personen bildet. Dem als alten, bärtigen Mann dargestellten Gottvater sind sechs kleine Medaillons mit den Schöpfungstagen zugeordnet. Christus wird von den Personifikationen der Sakramente, Taufe, Firmung, Buße, Krankensalbung, Kommunion und Ehe begleitet. Der Taube des Heiligen Geistes sind Tugenden zugeordnet. Die szenischen Darstellungen sind in ein Dekorationsschema aus Blattranken in Gelb- und Rottönen eingebunden, das der italienischen Renaissance nachempfunden ist.

Die beiden Rechtecke zwischen den Quadren zeigen vor hellblauem Hintergrund zwei schwebende Engel, die jeweils eine Inschriftentafel präsentieren. Eine Inschrift lautet: „*Euntes Ergo Docete omnes gentes baptizantes eos in nomine patris et fili et spiritus sancti. Matt 28,19*“, „Gehet hin und lehrt alle Völker und taufst sie im Namen des Vater und des Sohnes und des Heiligen Geistes“. Der Text der anderen Tafel lautet: „*Tres sunt qui testimonium dant in coelo pater verbum et spiritus sanctus I. Joh. IV 7 [sic!]*“, „Drei sind es, die im Himmel Zeugnis geben, der Vater, das Wort und der Heilige Geist.“ Es handelt sich um einen Text aus dem ersten Brief des Johannes 1 Joh 5,7.



In den Kehlen der Längsseiten ist in Rundmedaillons eine Auswahl an Heiligen dargestellt. Sie sind zu Dreiergruppen zusammengefasst und durch Evangelistsymbole getrennt. Die Schmalseite über der Orgel zeigt in gleicher Präsentationsweise die drei Erzengel Gabriel, Michael und Raphael. Über dem ehemaligen Altar sind drei Engel als Personifikationen der geistlichen Tugenden Hoffnung, Glaube und Liebe abgebildet.



Eine Besonderheit der Juvenatskapelle ist das - ebenfalls von Schmalzl bemalte - hölzerne Orgelprospekt. Es entstand erst mehrere Jahre nach der Ausmalung der Kapelle, vermutlich in den Jahren zwischen 1910 und 1914. Auf schmalen Paneelen sind musizierenden Engel, Personen aus dem Alten Testament und Heilige mit besonderem Bezug zur Musik gezeigt. Den Mittelpunkt bildet das apokalyptische Lamm.

## **Bayerische Kapelle, Kath. Pfarrkirche St. Gioacchino, Rom**

1904

Die seelsorgerische Betreuung der in den Jahren 1897 bis 1898 im Stil der Neurenaissance errichteten Kirche San Gioacchino wurde am 27. August 1898 den römischen Redemptoristen übertragen. Die Finanzierung des Baues war offenbar über eine Spendenaktion erfolgt, zu der Katholiken aller Welt aufgerufen waren. Die am Bau beteiligten Nationen durften jeweils eine der Taschenkapellen in den Seitenschiffen des Langhauses ausstatten.

Finanzier der Bayerischen Kapelle war der Kraiburger Pfarrer Prälat Joseph Krandauer (1836-1910), der bereits als Bauerherr der Pfarrkirche St. Bartholomäus in Kraiburg (IV 4) in Erscheinung getreten war. Für die Ausstattung der römischen Kapelle stiftete er 10.000 Mark, verknüpfte dies aber mit der Bedingung, dass die Ausmalung durch Fr. Max zu erfolgen habe.

Wie Schmalzl berichtet, begann er wohl noch 1902 in Gars mit den Vorstudien, anschließend entstanden die Farbenskizzen und die großen Zeichnungen. Im April 1904 reiste er zusammen mit seinem Mitbruder Cyriak Albrecht, der ihn bei der Ausführung der Malereien unterstützen sollte, nach Rom. In Rom legte er seine Entwürfe noch Ludwig von Seitz zur Begutachtung vor und auch die römischen Redemptoristen akzeptierten den Entwurf, so dass unverzüglich mit der Ausführung der Arbeiten begonnen werden konnte.<sup>412</sup> Die Ausmalung durch die beiden Bayerischen Brüder dauerte bis Dezember 1904. Schmalzl übernahm sämtliche figürliche Partien, Albrecht war für das Dekorationsschema zuständig.

Die Malereien Schmalzls in der Bayerischen Kapelle sind in sehr gutem Zustand erhalten. Als Abbildungen werden historische Fotografien verwendet, die eine sehr gute Abbildungsqualität erreichen.

Das komplexe Bildprogramm der Kapelle thematisiert die Christianisierung und die kirchengeschichtliche Entwicklung Bayerns.

Die einzelnen Episoden und Heiligen sind dabei in ein illusionistisches Architekturnschema eingebunden, für das Kapellenbauten der Hochrenaissance Pate gestanden haben. Die gemalte Wandgliederung setzt sich über die Kapellenwände in der Lünettenzone fort, wo sphärische Dreiecke den Raum in die längsovale Kuppel überleiten. Die gemalte Architekturgliederung verklammert die Einzeldarstellungen zu einem großen Ganzen und evoziert beim Betrachter das Gefühl, sich in einer Renaissancekapelle zu befinden. Die illusionistische Architektur ist in Weiß-Gold gehalten und bildet einen zurückhaltenden Rahmen für die in kräftigen Lokalfarben ausgeführten figürlichen Szenen. Für Schmalzl ungewöhnlich ist das narrative Element der Darstellung, die plastische Körperfertigung und die Emanzipation der Figuren über ihre gemalten Rahmennischen hinaus.

---

<sup>412</sup> Vgl. Biografie II, S. 17.



Bayerische Kapelle, Südwand, historische Fotografie, PAG,  
Nachlass Fr. Max Schmalzl

Die Altarwand zeigt als zentrales Thema die Übergabe eines Modells des Bamberger Domes an Kaiser Heinrich II. Schauplatz der Handlung ist eine kreuzrippengewölbte Vorhalle, in deren Hintergrund ein romanischer Rundbogen den Ausblick auf eine ferne Burg freigibt..Der reale Kapellenraum wird durch die Bildarchitektur illusionistisch erweitert. Der Betrachter steht in einer fingierten römischen Renaissancekapelle und blickt ins deutsche Mittelalter.

Heinrich steht links unter einem Baldachin und empfängt eine sich von rechts nähernende Prozession, die das Dommodell mit sich führt. Die einladende Geste des Herrschers bezieht sich auf den gesamten Menschenzug, während sein Blick auf den Mönch im Vordergrund fällt, der offensichtlich der Architekt des Baues ist. Er präsentiert dem Kaiser den Grundriss des neuen Domes, der in seiner Disposition als doppelchörige Anlage mit zwei Querhäusern annähernd der Realität entspricht.

Flankiert wird das Mittelbild von den hll. Bischöfen Wolfgang († 994) und Kilian († 689), den Patronen der Bistümer Regensburg und Würzburg. Beide sind mit ihren Attributen, Kirche und Schwert, dargestellt und zusätzlich mit einer Namensinschrift in der Sockelzone versehen. Sie stehen in Muschelnischen, aus deren Enge sie plastisch hervortreten. Die Nischen werden von gemalten Wandpfeilern gerahmt, deren Kompositkapitelle ein verkröpftes Gebälk Serafimköpfen tragen.

In der Zone darüber flankieren, in Rechteckrahmen eingepasst, die Heiligen Burkhard von Würzburg (tätig um 740/759) und Pirmin von Reichenau († 753) den Bogen. Burkhard war der erste Bischof des neu gegründeten Bistums Würzburg und ließ die erste Domkirche er-

richten, an die das Modell erinnert. Pirmin, ebenfalls Missionsbischof, gründete das Kloster auf der Reichenau, dem er als Abt vorstand. Mit einer ausgreifenden Geste des Erschreckens reagiert er auf die Marienerscheinung in der Kuppel und lässt dabei seinen Abtstab fallen, der jeden Augenblick abzurutschen droht.

Im Bogenfeld über dem Altar bildet ein großes Rundbogenfenster die einzige Lichtquelle der Kapelle. Im Zwickel links kniet die Äbtissin Walburga (um 710-779), eine Nichte des hl. Bonifatius, die in Deutschland als Missionarin wirkte und deren Reliquien in Eichstätt verehrt werden. Sie ist in benediktinischer Ordenstracht mit Stab dargestellt. In der rechten Hand hält sie vermutlich ein Ölfläschchen, als Anspielung auf das Walburgis-Öl. Ihr gegenüber ist in nahezu identischer Haltung die hl. Erentrudis von Salzburg († 718), Äbtissin des von ihrem Onkel Rupert gestifteten Frauenklosters, dargestellt.

Das zentrale Thema der Westwand ist die Taufe des Bayernherzogs Theodo durch den hl. Rupert. Die Rundbogenarchitektur öffnet sich in eine baumbestandene Landschaft, in der an einer kleinen gemauerten Quelle die Taufe stattfindet. Der Herzog kniet im Wasser, während der Bischof das Taufwasser über sein Haupt gießt. Die Taufszene erinnert an die Taufe Christi durch Johannes den Täufer, zumal axial darüber die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Darauf folgen jeweils die Gefolgsleute der beiden Hauptfiguren und beobachten das Geschehen. In weiter Ferne ist eine mittelalterliche Burg zu erkennen.



Bayerische Kapelle, Südwand, historische Fotografie, PAG,  
Nachlass Fr. Max Schmalzl

Flankiert wird die Taufe des ersten Bayernherzogs durch die Patrone des Bistums Freising, dem hl. Korbinian (um 680-720/730), in Begleitung seines Bären, und dem hl. Benno von

Meißen (1010-um 1090). Seit 1580 ist er Patron des Landes Bayern, seine Reliquien werden in der Frauenkirche in München verwahrt. Über Korbinian ist Bischof Ulrich von Augsburg (\*um 890) angeordnet, der sich aktiv an der Schlacht auf dem Lechfeld beteiligt hatte. Entgegen seiner bewegten Vita stellt Schmalzl den Mann ruhig sitzend im Bischofsornat mit einem Kirchenmodell dar. Sein Pendant ist der Bischof und Märtyrer Emmeram von Regensburg († 690) der frontal auf seinem Bischofsthron sitzt und auf die Darstellung in der Kuppel verweist.

Das Bogenfeld zeigt den Tod der sel. Crescentia Höss von Kaufbeuren († 1744), einer stigmatisierten Mystikerin, die als Oberin den Franziskanerinnen von Kaufbeuren vorstand. Am 7. Oktober 1900 wurde sie selig gesprochen. In einer einfachen Kammer liegt die Nonne auf ihrem Sterbebett, umgeben von Schwestern und Geistlichen. In ihrer Todesstunde erscheint der Mystikerin ein Engel, der die zentrale Figur der Komposition bildet.



Bayerische Kapelle, Ostwand, historische Fotografie, PAG,  
Nachlass Fr. Max Schmalz

Die Ostwand der Kapelle zeigt das Wirken des hl. Maximilian von Lorsch († um 284) der als Wanderbischof in der römischen Provinz Noricum wirkte und schließlich enthauptet wurde. Seine Gebeine wurden 878 nach Altötting übertragen und vor 985 nach Passau gebracht. Seit dem 16. Jahrhundert ist er Patron der Bistümer Passau und Linz. Mit ausladender Geste verkündet Maximilian im Bischofsornat einem römischen Feldherrn das Evangelium. Im Hinter-

grund ist ein Zypressenhain mit der Statue eines römischen Kriegsgottes zu sehen, die von Soldaten verehrt wird. Im grimmigen Gesichtsausdruck des Römers ist der tragische Ausgang von Maximilians missionarischer Aktivität vorherbestimmt.

Begleitet wird die Hauptszene von den Bischöfen Willibald und Valentin. Über dem hl. Willibald sitzt der hl. Virgil von Salzburg (um 700-784), der als Abt und Klostergründer an der Missionierung Bayern beteiligt war. Sein Pendant ist der hl. Gebhard von Salzburg († 1088).

In der Lünette ist eine Episode aus der Vita des hl. Petrus Canisius (1521-1597) dargestellt. Der Jesuit Petrus Canisius war der Führer der Gegenreformation in Deutschland und wird in Anlehnung an den hl. Bonifatius als „zweiter Apostel Deutschlands“ bezeichnet.<sup>413</sup> In einem barock möblierten Zimmer wird der Jesuit von einem Kardinal überrascht, der ihm in demütiger Verehrung die Füße wäscht. Der Heilige versucht, ihn mit einer erstaunt-abwehrenden Geste vergeblich davon abzuhalten.

In der längsovalen Kuppel thront auf Wolken und von einer goldenen Aureole hinterfangen die Patrona Bavariae als krönender Abschluss des Programms. Mit der Rechten stützt sie das auf ihrem Oberschenkel stehende Kind, in der Linken hält sie ein Zepter. Links und rechts bringen ihr zwei Engel die Insignien der geistlichen Macht, Mitra und Hirtenstab sowie die weltlichen Königskrone dar.



Bayerische Kapelle, Kuppel, historische Fotografie, PAG, Nachlass Fr. Max Schmalzl

Der inhaltliche Schwerpunkt des Bildprogramms liegt auf der Errichtung der bayerischen Bistümer durch ihre ersten Bischöfe und der Ausbildung der Diözesen vom frühen bis zum hohen Mittelalter. Mit dem hl. Petrus Canisius und der sel. Crescentia Höss schlägt Schmalzl eine Brücke in die Neuzeit. Canisius wurde 1864 durch Papst Pius IX., Crescentia Höss 1900 durch Papst Leo XIII. selig gesprochen.

<sup>413</sup> Vgl. Schütz, Liselotte, Artikel „Petrus Canisius“, in: LCI 8, Sp. 178-179.

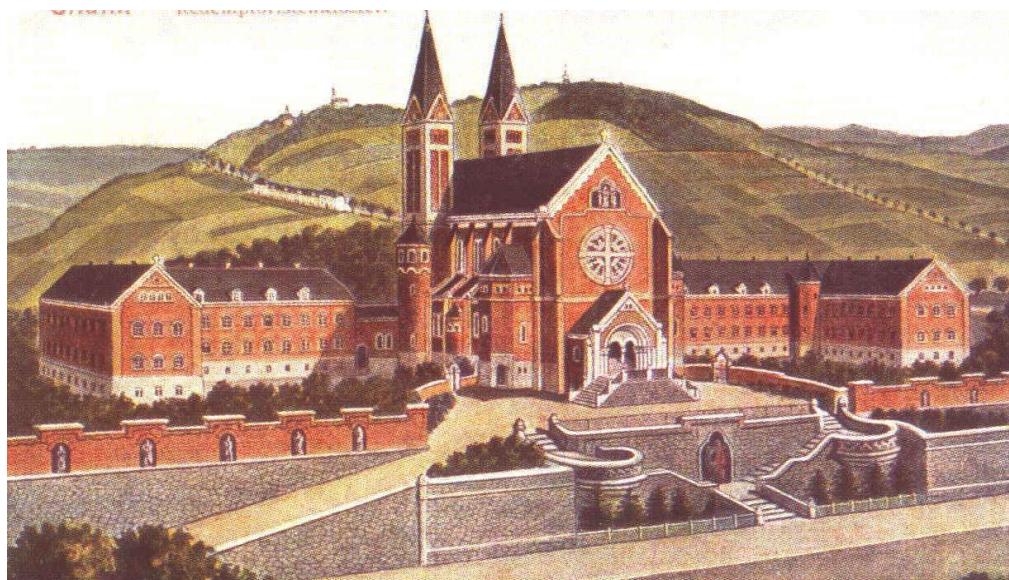
## Redemptoristenklosterkirche Maria Hilf, Cham

1902 bis 1909

In exponierter Hanglage über der Stadt Cham stehen weithin sichtbar Kirche und Kloster der Redemptoristen. Bereits kurz nachdem der Orden 1894 wieder offiziell zugelassen worden war, wurde die Idee geboren eine Niederlassung in Cham zu gründen. Seit 1895 liefen die Verhandlungen zum Bau der Anlage, die Genehmigung erteilte die Münchner Regierung jedoch erst am 27. Juli 1899. Die Verzögerung des Baubeginns zeigt deutlich die Vorbehalte und die Furcht, die dem neu erstarkenden Orden entgegengebracht wurden. Noch in der Planungsphase wurde Max Schmalzl hinzugezogen, der den Bauplatz begutachtete und die Pläne für die Gesamtanlage lieferte (V 1). Schmalzls Plan wurden aus baustatischen Gründen nicht genehmigt, so dass Kirche und Kloster in ihrer heutigen Form auf den Münchner Architekten Ludwig von Stempel zurückgehen.

Herzstück der bestehenden, monumentalen, in Ziegelmauerwerk errichteten Anlage ist die Klosterkirche Maria-Hilf, an die sich symmetrisch die gewinkelten Flügelbauten der Klostergebäude anschließen. Die mächtige Kirche mit ihrer auf Fernwirkung konzipierten Westfassade und die monumentale Rampen- und Freitreppenanlage prägen bis heute die Silhouette der Stadt Cham. Die Chamer Anlage ist der erste Großbau, den die Redemptoristen nach ihrer Wiederzulassung in Bayern errichteten. In der erhöhten Lage, der Inszenierung des Aufstiegs zur Kirche und der anspruchsvollen Architektur manifestiert sich das Selbstverständnis des Ordens. Die Redemptoristen wollten künftig durch ihre seelsorgerische Tätigkeit die bayerische Frömmigkeit wieder entscheidend prägen.

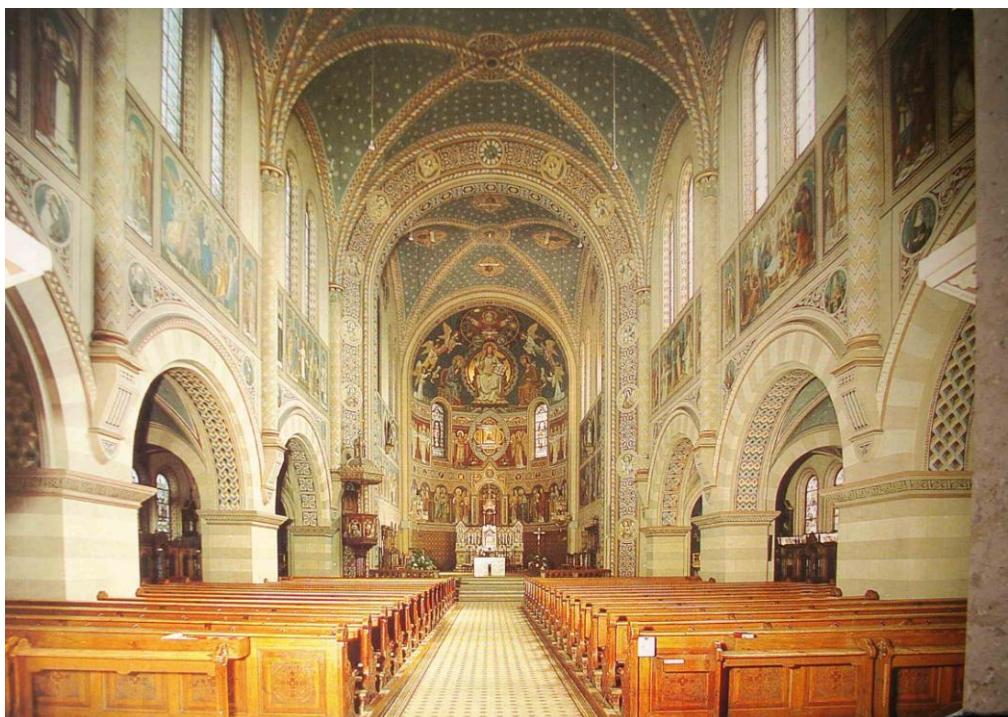
Im April 1900 konnten die Bauarbeiten begonnen werden, bereits am 7. September 1902 war die Kirche fertig, so dass das Gnadenbild aufgestellt werden konnte und eine erste Weihe erfolgen konnte.



Gesamtansicht der Klosteranlage in Cham, historische Postkarte von 1903, Redemptoristenkloster Cham

Unmittelbar im Anschluss an die Fertigstellung des Rohbaus begannen die Arbeiten im Kircheninneren. Max Schmalzl zeichnete für die gesamte Innenausstattung verantwortlich. Er war nicht nur für den Entwurf des gesamten Wanddekorationsschemas zuständig, sondern lieferte auch die Entwürfe für die Kanzel, das Chorgestühl, die Kirchenbänke und einige der Glasfenster. Die Innenausstattung wurde in den Garser Schreinerwerkstätten angefertigt. In den Jahren 1904-1909 schufen Fr. Max und sein Mitbruder Fr. Cyriak Albrecht mit einem Gehilfen die gesamte Ausmalung der monumentalen Kirche. Fr. Cyriak war für die Ausführung der dekorativen Elemente, Schmalzl selbst für sämtliche figürlichen Szenen zuständig.

Die Klosterkirche von Cham ist im Gegensatz zu vielen anderen Werken Schmalzls kaum durch spätere Veränderungen beeinträchtigt. Der Innenraum der Chamer Klosterkirche ist ein Gesamtkunstwerk des Fr. Max Schmalzl und ein Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts.



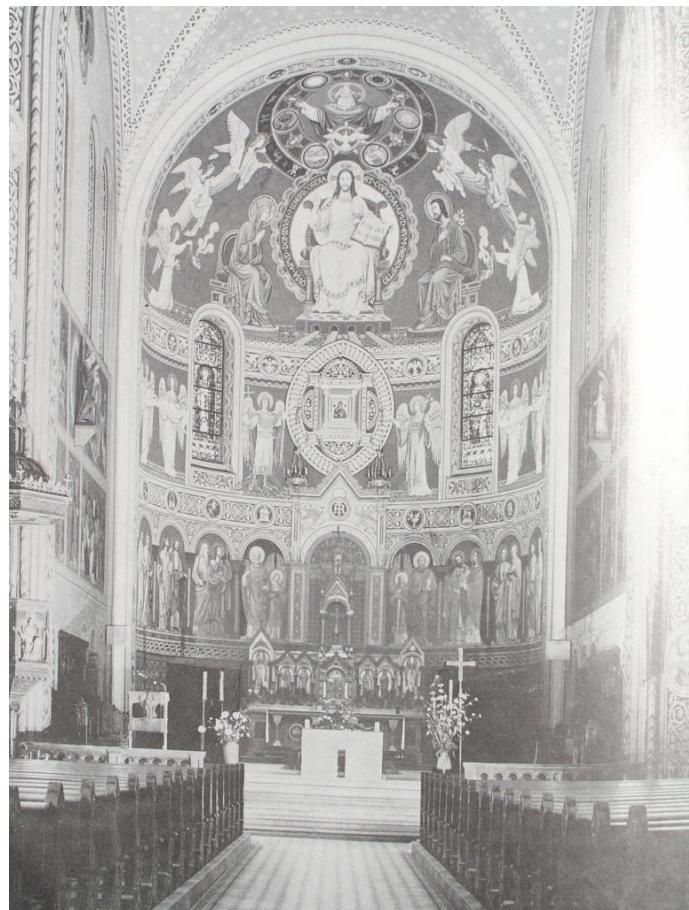
Cham, Innenansicht nach Osten

Den unvermutet breit gelagerten Innenraum beherrscht ein Farbenklang von tiefem Blau, einem kräftigen Rotbraun und hellen Naturtönen. Die dekorative Pracht der ornamentalen Wandgestaltung beeindruckt den Besucher.

Das Bildprogramm der Chamer Kirche ist sehr komplex und verbindet verschiedene Themenkreise. Im Zentrum steht das Dogma der Erlösung der Menschheit durch Jesus Christus, dazu kommt, als Reminiszenz an das Patrozinium der Kirche, ein Marienzyklus. Dieser wird ergänzt durch einen Blick in die Geschichte der Christianisierung Bayerns. Daran will der Redemptoristenorden mit seiner neuen Niederlassung offenbar anknüpfen. Abgerundet wird das Programm durch Ordensgründer und Mystikerinnen sowie zahlreiche Christus- und Mariensymbole.

Der Blick des Betrachters wird sofort nach Osten in die Apsis gelenkt. Wie bereits in Vilsbiburg und Kraiburg vorgebildet, thront in der Wölbung Christus, der Erlöser der Menschheit. Die zentralen Dogmen der christlichen Heilslehre, die Überwindung des Todes und die Aufer-

stehung Jesu Christi stehen im Mittelpunkt des gesamten Bildprogramms. Damit ist zugleich das Motto des Redemptoristenordens, der Kongregation des Allerheiligsten Erlösers verbildlicht.



Apsis, historische Fotografie, um 1910/15, Redemptoristenkloster Cham

Der in streng frontaler Haltung thronende Christus hat die Rechte zum Segensgestus erhoben, in seiner Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten „*Ego sum lux mundi*“. Frontalität, Gestus, Buch und Mandorla sind der Bildformel der Maiestas Domini Darstellung entnommen. In der Mandorla ist der Wahlspruch der Redemptoristen „*Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum Redemptio*“ zu lesen. Zu Seiten Christi sitzen Maria und der hl. Josef als Fürsprecher der Menschheit. Schmalzl weicht vom tradieren Schema der Deesis ab, indem er den hl. Johannes den Täufer durch den hl. Josef substituiert. Mit dem hl. Josef, dem Modeheiligen des 19. Jahrhunderts schlechthin, modernisiert Schmalzl ein überkommenes Bildschema. In der Vertikalachse wird die Darstellung zusätzlich um das Motiv der Trinität erweitert. Über Christus schwebt in einer Aureole die Taube des Heiligen Geistes, darüber erscheint Gottvater. Das Brustbild des bärtigen Gottvaters ist von einer Gloriole mit der Darstellung der Schöpfungstage und dem Zodiakus umgeben.

In der Darstellung manifestiert sich auch ein klares Bekenntnis zu Doppelnatur Jesu. Während die Dreifaltigkeitsdarstellung den Akzent deutlich auf die Gottessohnschaft Christi legt, verweisen die seitlich schwebenden Engel mit Weihrauchfässern und Leidenswerkzeugen auf die Passion und den Tod des Menschensohnes.

Im Vergleich der drei großen Apsidendekorationen Schmalzls fällt eine kontinuierliche Motiverweiterung auf. In Vilsbiburg war es eine traditionelle Maiestas Domini (VI 2), die in

Kraiburg (VI 4) zur klassischen Deesis ausgebaut wird. In Cham präsentiert Schmalzl eine moderne Deesis mit dem hl. Josef und erweitert sie um Element der Passion und der Trinität.

Der streng symmetrische und hierarchische Aufbau wird nach unten beibehalten. Axial unter der Trinität hängt das Gnadenbild der Redemptoristen, die Mutter von der Immerwährenden Hilfe. Die beiden Erzengel Michael und Gabriel präsentieren dem Betrachter das kleine, von seinem opulenten Rahmen fast erdrückte Gnadenbild. Die beiden Apsisfenster zeigen die Eltern Mariens, Joachim und Anna, daneben sind weitere Engel angeordnet. Die unterste Zone zeigt, streng durch einen Symbolfries getrennt, die zwölf Apostel und zwei Apostelschüler, die paarweise unter Rundbogenarkaden stehen. Auch in der Anordnung der Apostel herrscht strenge Hierarchie. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus stehen dem gemalten Altarziborium am nächsten. Das unterste, irdische Register zeigt Teppichmuster. Die Dialektik der Darstellung führt den Betrachter von unten nach oben schrittweise über die Apostel, die Engel und Maria und Josef an den Erlöserchristus heran.

An der südlichen Chorwand beginnt ein vierzehnteiliger Marienzyklus, der sich über die südliche und nördliche Langhauswand erstreckt und schließlich an der nördlichen Chorwand endet. Die großformatigen Bilder sind keine Wandgemälde, sondern monumentale Ölbilder mit den Maßen 2,5 x 3,75 Meter. Wie Schmalzl berichtet, gab es hierfür praktische Gründe.<sup>414</sup> Der Marienzyklus entstand während der kalten Wintermonate, in denen die Arbeit in der Kirche ruhte, in einem eigens eingerichteten Atelier im neuen Exerzitienhaus. Die Leinwandbilder sind durch ein gemaltes Rahmensystem, das sich an der italienischen Trecentomalerei orientiert an den Kirchenwänden verortet. Die Rahmen trennen die Bilder, tragen die einzelnen Bildtitel und sorgen für die Verbindung der szenischen Darstellungen mit der ornamentalen Wandmalerei.

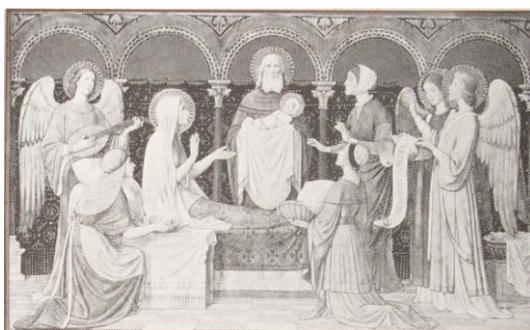


Cham, Redemptoristenklosterkirche Maria Hilf, Nordwand, westliches Joch, Schema der Wandgliederung

Die Szenenfolge beginnt im oberen Register der südlichen Chorwand mit der „Geburt Mariens“. Es folgen darunter „Maria opfert sich im Tempel“, daneben „Mariä Vermählung mit dem hl. Josef“ und darüber „Des Erzengels Gabriel Botschaft an Maria“. Im Langhaus folgen von Ost nach West „Maria besucht ihre Base Elisabeth“, „Die Geburt Christi im Stalle zu Bethlehem“ und die „Anbetung der Weisen“. Die nördliche Langhauswand zeigt von West nach Ost „Darstellung Jesu im Tempel“, „Flucht nach Ägypten“ und „Jesus im Tempel wie-

<sup>414</sup> Vgl. Biografie II, S. 21.

dergefunden“. Den Abschluss findet der Marienzyklus an der nördlichen Chorwand mit „Christus erscheint Maria nach seiner Auferstehung“, der „Herabkunft des hl. Geistes“, dem „Hinscheiden der seligsten Jungfrau“ und „Mariens Aufnahme in den Himmel“



„Geburt Mariens“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Maria opfert sich im Tempel“,

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Mariä Vermählung mit dem hl. Josef“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Des Erzengels Gabriel Botschaft an Maria“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Maria besucht ihre Base Elisabeth“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



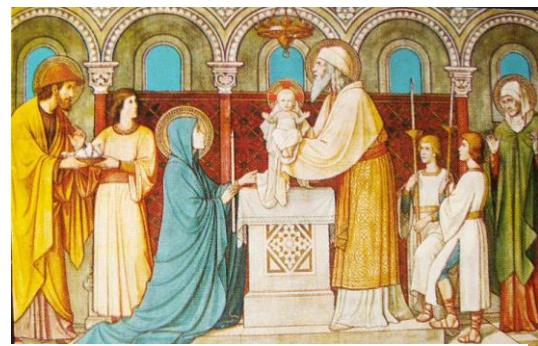
„Die Geburt Christi im Stalle zu Bethlehem“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Anbetung der Weisen“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



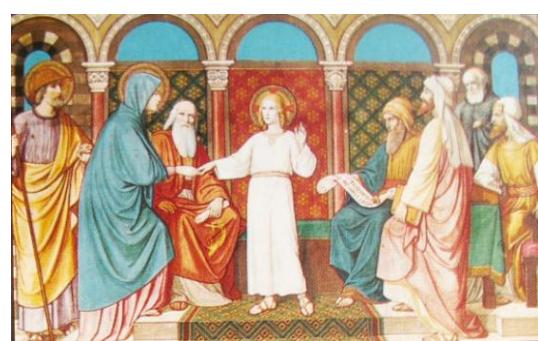
„Darstellung Jesu im Tempel“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Flucht nach Ägypten“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Jesus im Tempel wiedergefunden“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



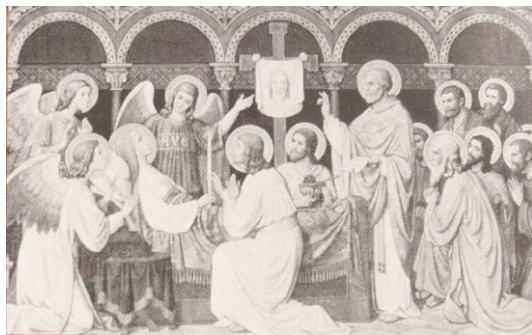
„Christus erscheint Maria nach seiner Auferstehung“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Herabkunft des hl. Geistes“

Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Hinscheiden der seligsten Jungfrau“  
Postkarte, Redemptoristenkloster Cham



„Mariens Aufnahme in den Himmel“  
Postkarte, Redemptoristenkloster Cham

Für seinen Zyklus wählte Schmalzl gängige Episoden des Marienlebens. Ungewöhnlich in der Ausführung sind die beiden Darstellungen der Begegnung Jesu mit Maria nach dessen Tod, der Marientod und die Himmelfahrt Mariens. Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria ist biblisch nicht belegt, ist aber seit dem 13. Jahrhundert bekannt.<sup>415</sup> Im Zentrum des Bildes beugt sich der weißgekleidete Auferstandene zu seiner knienden Mutter hinab. Links deuten Engel eine indifferente, überirdische Sphäre an. Rechts führt eine Treppe nach unten zu einer Personengruppe bestehend aus Adam und Eva, Johannes dem Täufer und vermutlich Joachim und Anna mit dem hl. Josef. Darüber sucht ein geflügelter Dämon das Weite. Diese Elemente stammen aus der Anastasis, der Höllenfahrt Christi, die das Osterbild der Ostkirche darstellt. Bereits im 5. Jahrhundert wird dem bei Mt 12,40 nur kurz geschilderten, drei Tage und Nächte währenden Abstieg Christi ins Innere der Erde heilsgeschichtliche Bedeutung beigemessen. Christus errettet mit den Voreltern und den Gerechten des Alten Testaments zugleich die ganze Menschheit. Der flüchtende Dämon veranschaulicht den Triumph Christi über die Hölle und die Überwindung des Todes.<sup>416</sup> Vorläufer einer Kombination der beiden Bildthemen sind nicht bekannt, so dass diese Zusammenstellung eine genuine Erfindung Schmalzls zu sein scheint.

Schmalzl trennt die oft simultan dargestellten Szenen des Marientodes im Kreise der Apostel und ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel. Bei „Mariens Aufnahme in den Himmel“ führt Christus seine schöne, jugendliche Mutter in einer Strahlenaureole an der Hand in einer unbestimmten Bewegung nach oben. Begleitet wird das Paar von Engeln, die Blumenkronen bereithalten.<sup>417</sup> Der Hauptakzent der Darstellung liegt entgegen dem Bildtitel nicht in der Himmelfahrt Mariens, sondern in der Deutung Marias als Braut Christi. Die Brautmystik des Hohen Liedes ist der Ausgangspunkt für eine spekulative Deutung der Ehe Christi mit der Kirche bzw. Mariens. Die Identifikation Mariens als Braut Christi taucht bereits in Messbüchern des 7. Jahrhunderts auf und konnte sich seit dem 12. Jahrhundert weiter durchsetzen.<sup>418</sup>

Kompositorisch verklammert werden die 14 Einzelszenen durch eine Kulisse von jeweils fünf Rundbogenarkaden. Sie schließen die Bildbühne nach hinten ab, in dem sie bei Interieurszenen mit Teppichmustern und bei Freiluftszenen mit ornamentalen Landschaften gefüllt sind. Die Bogenstellungen sind ein Würdemotiv und dienen der Überhöhung der szenischen Darstellung und zitieren zugleich ein Triforium. In den streng symmetrisch aufgebauten

<sup>415</sup> Medding, Wolfgang, Artikel „Erscheinung des Auferstandenen (4) vor Maria, in: LCI, 1, Sp. 667-672.

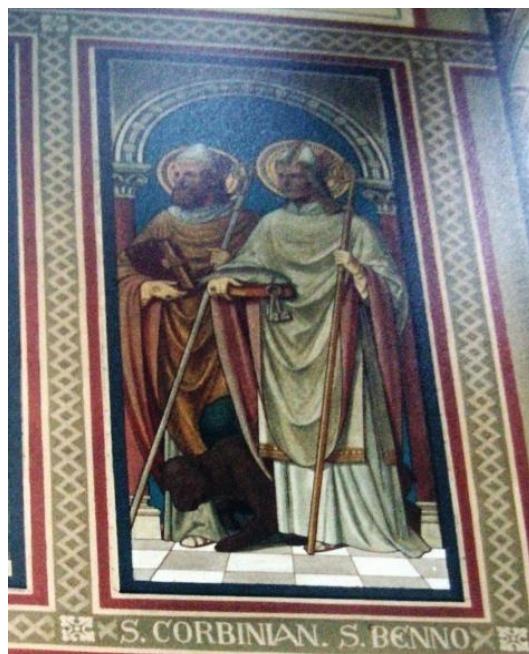
<sup>416</sup> Vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth, Artikel „Höllenfahrt Christi“, in: LCI 2, Sp. 322-331.

<sup>417</sup> Vgl. Fournée, Jean, Artikel „Himmelfahrt Mariens“, in: LCI 2, Sp. 276-283.

<sup>418</sup> Vgl. Gillen, Otto, Artikel „Bräutigam und Braut“, in: LCI 1, Sp. 318-324.

Bildern steht in der Mittelachse jeweils die Hauptfigur der Darstellung. Lediglich bei der Anbetung der Hirten rutschen Maria und das Kind aus kompositorischen Gründen an den linken Bildrand.

Im Langhaus wird der Marienzyklus durch hochformatige Leinwandbilder mit den Maßen 2,30 m x 1 m ergänzt. Sie zeigen paarweise angeordnet Heilige, die im östlichen Joch Bischöfe aus der Frühzeit der bayerischen Kirchengeschichte zeigen. Im ersten Joch der Südseite sind dies neben dem heiligen Kaiserpaar Heinrich († 1024) und Kunigunde († 1040) die beiden Regensburger Bischöfe Emmeram († 652) und Albertus Magnus († 1280). Es folgen zwei fränkische Heilige, der hl. Kilian († 689) und der hl. Otto von Bamberg († 1139) sowie die beiden Bischöfe Ulrich von Augsburg († 973) und Willibald von Eichstätt († 781). Auf der Nordseite sind dies der Freisinger Bischof Korbinian und der in München verehrte Benno von Meißen. Es folgt der Passauer Bischof Valentin († um 472) und Maximilian, der Bischof von Lorch († um 288).



Hl. Korbinian und hl. Benno an der Nordwand

Damit greift Schmalzl auf das bereits für San Gioacchino in Rom entwickelte Programm zur Christianisierung und Missionierungsgeschichte Bayerns zurück, erweitert dieses aber um die Darstellungen bedeutender Märtyrer und Bekenner und spätmittelalterlicher Mystikerinnen.

Dies sind die Märtyrer Florian und Sebastian sowie die Ordensgründer Benedikt von Nursia, Bernhard von Clairvaux, Kajetan und Philipp Neri, Ignatius von Loyola und Philipp Benitius sowie Franz von Assisi und Dominikus.



Rundbild mit hl. Margareta von Cortona

Die Tondi in den Arkadenzwickeln zeigen weibliche Heilige, die den Märtyrer Tod starben, oder bedeutende Mystikerinnen des späten Mittelalters waren. Namentlich sind es die hl. Agnes, die hl. Anastasia, die hl. Katharina, die selige Alruna, die hl. Walburga, die hl. Odilia (Ottilie), die hl. Hildegard, die hl. Klara, die hl. Juliane, die hl. Margarete von Cortona, die hl. Franziska von Rom und die hl. Birgitta von Schweden.

In den Fenstern der Seitenschiffe findet das Heiligenprogramm des Langhauses seine Fortführung. Das östliche Joch des südlichen Seitenschiffs zeigt Bonifatius, den Apostel der Deutschen, bei der Einteilung des Herzogtums Bayern in die vier Bistümer Regensburg, Freising, Salzburg und Passau und der Einsetzung der ersten Bischöfe. Das andere Fenster zeigt die Taufe des Bayerischen Herzogs Theodo durch den hl. Rupert und damit den erfolgreichen Übertritt der Bayern zum Christentum.

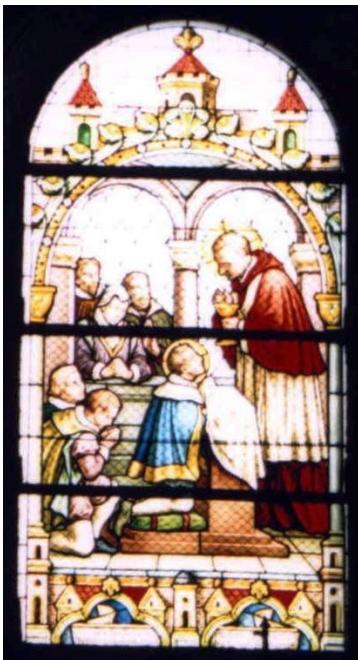


Taufe des Bayernherzog Theodo durch den hl. Rupert

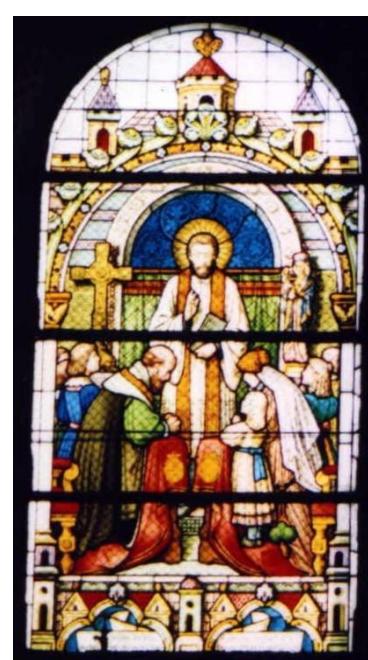


Gründung der Bayerischen Bistümer durch den hl. Bonifatius

Während die Glasfenster im östlichen Joch Ereignisse aus der Frühzeit thematisieren, ist bei den beiden Fenstern im westlichen Joch der Schwerpunkt auf die Zeit der Gegenreformation gelegt. Die Fenster sind Episoden aus dem Leben der Heiligen Karl Borromäus und Petrus Canisius gewidmet. Karl Borromäus war Erzbischof von Mailand, der die Beschlüsse des Konzils von Trient hinsichtlich der Priesterausbildung und der Seelsorge vorbildlich umsetzte. Er galt als großer Förderer der Verehrung der Eucharistie und verkörperte das Bischofsideal der Gegenreformation.<sup>419</sup> Das Glasfenster zeigt ihn in dem Moment, als er dem jungen Alfons Maria de Liguori das Sakrament der hl. Kommunion spendet. Der hl. Petrus Canisius segnet die Familie des Bayernherzogs Wilhelm V. (1548-1626). Der erstgeborene Sohn des Herzogspaares hatte als Herzog Max I. eine tragende Funktion bei der Rekatholisierung Bayerns. Petrus Canisius war die Schlüsselfigur der Gegenreformation in Bayern und der Verfasser des ersten Katechismus.<sup>420</sup>



Der hl. Petrus Canisius spendet dem hl Alfons die Kommunion



Der hl. Petrus Canisius segnet die Bayerische Herzogsfamilie

Die Glasgemälde der Nordseite zeigen Frauen, die sich in vorbildlicher Weise für die Nachfolge Christi entschieden haben. Im östlichen Joch ist es die hl. Franziska von Chantal, die nach dem Tod ihres Mannes ihre Kinder zurücklässt um in ein Kloster einzutreten. In dramatischer Weise steigt sie über ihren Sohn hinweg, der sich der Mutter in den Weg legt um sie aufzuhalten. Den Gläubigen sollte sie als Vorbild im kompromisslosen Hören auf den Ruf Gottes dienen. Ihr Pendant ist die hl. Elisabeth von Thüringen, die sich als Witwe ebenfalls in ein Kloster zurückzog und Vorbild für die christliche Nächstenliebe ist.

Für die Fenster im westlichen Joch wählte Schmalzl zwei populäre weibliche Heilige aus dem näheren Umkreis. Die beiden Bauernheiligen sind ein Zugeständnis an die überwiegende

<sup>419</sup> Vgl. Smits, Karel, Tschochner, Friederike, Artikel „Karl Borromäus“, in: LCI 7, Sp. 274-275.

<sup>420</sup> Vgl. Schütz, Liselotte, Artikel „Petrus Canisius“, in: LCI 8, Sp. 178-179.

bäuerlich strukturierte Bevölkerung Chams. Die Bekennerin hl. Notburga von Rattenberg am Inn (um 1265-1313) war eine einfache Dienstmagd die ihr Leben der Gottes- und Nächstenliebe verschrieben hatte. Ihr Attribut ist die Sichel, die sie der Legende zufolge schweben hatte lassen, als sie nach dem Gebetläuten noch Feldarbeit hätte leisten sollen. Besonders im süddeutschen Raum breitete sich ihr Kult im Mittelalter rasch aus. Sie gilt als Patronin der Dienstboten und des Viehs.<sup>421</sup>

Die kaum bekannte hl. Germana Cousin von Pibrac († 1601) war Hirtin und Jungfrau. Ihr Leib wurde 1644 unversehrt gefunden.<sup>422</sup>

Die beiden Seitenschiffaltäre widmen sich populären Themen der Volksfrömmigkeit des 19. Jahrhunderts und sind dem Hl. Josef und dem Göttlichen Herzen Jesu geweiht. Vor gemalten Apsidiolen stehen die entsprechenden Statuen auf flachen Altären. Die Wandmalereien zeigen vor üppiger Vegetation, über die sich ein tiefblauer, mit goldenen Sternen besetzter Himmel spannt, je zwei weibliche und zwei männliche Heilige. Den Herz-Jesu-Altar im nördlichen Seitenschiff flankieren die Mystikerin Margarethe von Alacoque, der Bischof und Kirchenlehrer Franz von Sales, der Kirchenvater Augustinus und die Mystikerin Gertrud von Helfta. Alle vier sind als besondere Verehrer des göttlichen Herzens Jesu bekannt.

In gleicher Weise wird die Statue des hl. Josef von der hl. Theresia von Avila, dem hl. Aloysius von Gonzaga, dem hl. Stanislaus und der hl. Katharina von Siena begleitet. Die Auswahl der beiden männlichen Heiligen erfolgte hier wohl nach der Popularität der Heiligen. Die beiden Jesuiten Aloysius und Stanislaus Kostka genossen im 19. Jahrhundert als Patrone der Jugend und der Studierenden Jugend besondere Verehrung.<sup>423</sup> Die beiden weiblichen Heiligen sind bekannte Mystikerinnen und Autorinnen.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> Hohenegg, Hans, Artikel „Notburga von Rattenberg (von Ebern)“, in: LCI 8, Sp. 73.

<sup>422</sup> Vgl. Schütz, Lieselotte, Artikel „Germana Cousin von Pibrac“, in: LCI 6, Sp. 339.

<sup>423</sup> Vgl. Mayr, Vincent, Schütz, Lieselotte, Artikel „Aloysius (Luigi) Gonzaga“ in: LCI 5, Sp. 100-101 und Squarr, Christel, Artikel „Stanislaus Kostka“, in: LCI 8, Sp. 389-390.

<sup>424</sup> Vgl. Böhm, Barbara, Artikel „Theresia (Theresa) (von Jesus) von Ávila“, in: LCI 8, Sp. 464-468 und Pleister, Werner, Artikel „Katharina (Caterina) von Siena“, in: LCI 7, Sp. 300-306.



Apsis des nördlichen Seitenschiffs, Herz-Jesu-Altar

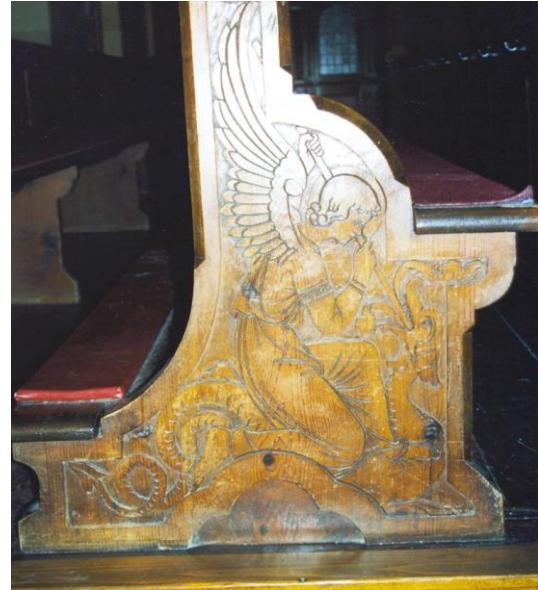


Apsis des südlichen Seitenschiffs, Josef-Altar

Schmalzl entwarf, nach seinen eigenen Aussagen auch die gesamte Innenausstattung der Kirche. Leider existieren nur noch zwei Entwürfe für die Gestaltung der Wangen der Kirchenbänke. Sie zeigen alternierend den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen und ein geometrisches Ornament. Für die Wangen mit dem Engel hat sich in Cham eine Vorzeichnung erhalten, auf der Schmalzl Hinweise über die zu verwendende Holzart und die Befestigung der Bänke gibt.



Entwurf zu den Wangen der Kirchenbänke mit der Darstellung des Erzengels Michael



Wange der Kirchenbänke mit der Darstellung des Erzengels Michael

Der erhaltene Entwurf zu den Kirchenbänken und die eigenen Aussagen Schmalzls lassen vermuten, dass er tatsächlich für die gesamte Innenausstattung verantwortlich war. Die Umsetzung seiner Entwürfe erfolgte, soweit es Holzarbeiten waren, in den klostereigenen Schreinwerkstätten.

## 11. Literaturverzeichnis

Schlüssel der abgekürzten Archive

PAG Provinzarchiv der Redemptoristen in Gars

StAR Stadtarchiv Regensburg

Abgekürzt zitierte Sammelwerke und Handbücher

LThK Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 11 Bde., Freiburg im Breisgau 1957 - 1967.

LCI Lexikon für Christliche Ikonografie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 1968 - 1976.

Marienlexikon, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 6 Bde., St. Ottilien 1988 - 1994.

Thieme - Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1909-1950.

Vollmer Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Vollmer, 6 Bde., Leipzig 1953.

Verwendete Literatur

Altermatt, Urs, „.... dass die Aarebrücke nicht wäre“, Schweizer Katholiken und moderne Entwicklung von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, in: Zelger, Franz (Hrsg.), Kat. Ausst. „Ich male für fromme Gemüter, Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert“ (ohne Angabe der Ausstellungsdauer), Luzern 1985, S. 35-52.

Bandmann, Günther, Artikel „Tempel von Jerusalem“, in: LCI 4, Sp. 255-260.

Baudenbacher, Josef, Das Marienmünster zu Cham im Wald, Beschreibung der Maria-Hilf-Kirche der Patres Redemptoristen in Cham, Cham, 1910.

Baumstark, Anton, Missale Romanum. Seine Entwicklung, ihre wichtigsten Urkunden und Probleme, Eindhoven-Nijmegen 1929.

Beissel, Stephan, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke., Freiburg im Breisgau 1895.

Berve, Maurus, Die Armenbibel. Herkunft, Gestalt, Typologie, Beuron 1968.

Bohatta, Hanns, Liturgische Drucker und liturgische Drucke, Regensburg 1932.

Böhm, Barbara, Artikel „Theresia (Teresa) (von Jesus) von Avila“, in: LCI 8, Sp. 463-468.

Brandmüller, Walter (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte 3, Vom Reichsdeputationshauptschluß bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil, Sankt Ottilien 1991.

Braun, Hartmut, Artikel „Musik, Musikinstrumente“, in: LCI 4, Sp. 597-611.

- Braunfels, Wolfgang, Artikel „Fegefeuer“, in: LCI 2, Sp. 16-20.
- Brentano, Clemens (Hrsg.), Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Sulzbach 1833.
- Brenninger, Georg, Der Historismus in Kirchenbau und Kirchenausstattung Niederbayerns. Ein Beitrag zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. München 1989, in: Der Storchenturm 25, 1990.
- Brenninger, Georg, Zur Ausstattung der Kirchen des ehemaligen Landkreises Vilsbiburg im 19. Jahrhundert, in: Der Storchenturm 13, 1978, S. 57-90.
- Brenninger, Georg, Die Pfarrkirche in Kraiburg am Inn – ein seltene Beispiel neuromanischen Kirchenbaus in Oberbayern, in: Das Mühlrad 35, 1993, S. 43-54.
- Brückner, Wolfgang, Elfenreigen – Hochzeitstraum, Die Öldruckfabrikation 1880-1940, Köln 1974.
- Bulst, Wolfgang, Artikel „Samson“, in: LCI 4, Sp. 30-38.
- Busch, Norbert, Katholische Frömmigkeit und Moderne, Die Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Herz-Jesu-Kultes in Deutschland zwischen Kulturkampf und Erstem Weltkrieg, Phil. Diss. Bielefeld 1995, Gütersloh 1997.
- Chrobak, Werner (Hrsg.), Kat. Ausst. „Liturgie im Bistum Regensburg von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 30. Juni -29. Oktober 1989), München 1989.
- Ceschi, Carlo, Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961, Rocca San Casciano 1963.
- Colaluccio, Luca B., Bartoletti, Daniela, Altichiero da Zevio nell' oratorio di San Giorgio, Il restauro degli affreschi, Padua 1999
- Conzemius, Victor, Artikel „Kirche und Liberalismus“ in: Lexikon für Theologie und Kirche, Sp. 890-892.
- Dambeck, Franz, Artikel „Kreuzweg“, in: LCI 2, Sp. 653-656.
- Denk, Otto, Friedrich Pustet, Vater und Sohn. Zwei Lebensbilder, zugleich eine Geschichte des Hauses Pustet, Regensburg 1904.
- Detzel, Heinrich, Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst, 2. Bde., Freiburg im Breisgau 1894/1896.
- Diebner, Bernd-Jörg, Artikel „Gottesdienst II“ in: Müller, Gerhard (Hrsg.), Theologische Realencyklopädie 14, 1985, S. 4-28.
- Dürig, Walter, Artikel „Pforte des Himmels“, in: LThK 5, S. 193-194.
- Eckl, Leonhard, Bruder Max, Lebensbild des Künstlers Frater Max Schmalzl C. Ss. R, Regensburg 1930.
- Erinnerung an die Gnaden- und Wallfahrtskirche Marihilf bei Vilsbiburg, (ohne Autor), Vilsbiburg 1886.
- Evans, Michael, Artikel „Tugenden“, in: LCI. 4, Sp. 364-380, hier Sp. 376.
- Fastert, Sabine, Die Entdeckung des Mittelalters, Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München-Berlin 2000

- Faulhaber, Michael von, Kirche und kirchliche Kunst, Predigt, gehalten am 31. Dezember 1929 im Dome zu Unserer Lieben Frauen in München, in: Die christliche Kunst 26, 1929/1930, S. 129-135.
- Förster, Ernst, Leben und Werk des Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Eine Monographie, Regensburg 1861.
- Fournée, Jean, Artikel „Himmelfahrt Mariens“, in: LCI 2, Sp. 276-283.
- Fournée, Jean, Artikel „Immaculata Conceptio“, in: LCI 2, Sp. 338-344.
- Franz-Willing, Georg, Kulturkampf gestern und heute, Eine Säkularbetrachtung 1871-1971, München 1971.
- Frühwald, Wolfgang, Das Spätwerk Clemens Brentanos 1815-1842, Tübingen 1977.
- Frühwald, Wolfgang, Das Spätwerk Clemens Brentanos, in: LThK 3, S. 850.
- Fuchs, Friedrich, Die Regensburger Domtürme 1859-1869, Regensburg 2006.
- Fuhrmanns, Albert, Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München, in: Zeitschrift für christliche Kunst 11, 1888, Sp. 393.
- Gamber, Klaus, Vom Meßformular zur Meßgestaltung. Die Plenarmissalien des Römischen Ritus bis zur Jahrtausendwende, in: Heiliger Dienst 37, 1983, S. 136-144.
- Ganser, Zeno, Wallfahrtskirche Maria Hilf Vilsbiburg, 3. neubearb. Aufl., Regensburg 1986.
- Gelmi, Josef, Artikel „Risorgimento“, in: LThK 8, Sp. 1199-1200.
- Geller, Hans, Artisti tedeschi a Roma da Raphael Mengs a Hans von Marées (1741-1887), Rom 1961.
- Geistberger, Johannes, Allgemeines über die Kunst IV. Die christlich-religiöse Kunst im Besonderen, in: Die kirchliche Kunst 1, Wien 1894, S. 1-8.
- Gillen, Otto, Artikel „Braut und Bräutigam“, in: LCI 1, Sp. 318-324.
- Graepler-Diehl, Ursula, Artikel „Eherne Schlange“, in: LCI 1, Sp. 583-586.
- Groß, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.
- Gombrich, Ernst, Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, London 1995.
- Haman, Matthias, Artikel „Tau“, in: LThK 9, Sp. 1275-1276.
- Haneberg, Christian, Brentano, Emilie, Leben der heil. Jungfrau Maria. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Hrsg. u. bearb. Von Haneberg, Christian und Emilie Brentano, München 1851.
- Häußling, Angelus, Das Missale Pauli VI. – Ein Zeugnis sucht Bezeugende, in: Liturgisches Jahrbuch 3, 1973, S. 145-158.
- Haugg, Donatus, Das Haus Pustet in Regensburg als liturgische Verlagsanstalt, in: Sankt Wiborada 5, 1938, S. 60-68.
- Heckner, Georg, Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschliesslich der Malerei und Plastik zum Gebrauche des Clerus und der Bautechniker, 2. Auflage, Freiburg 1891.
- Heinig, Anne, Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, Regensburg 2004.

- Hertogenbosch, Gerlach, Artikel „Franz von Assisi“, in: LCI 6, Sp. 260-316.
- Hochenegg, Hans, Artikel „Notburga von Rattenberg (von Ebern)“, in: LCI 8, Sp. 73.
- Hoffmann, Richard, Das Missale Romanum der Gegenwartskunst, in: Die christliche Kunst, 27, 1931/32, S. 97-121.
- Hofmann, Werner (Hrsg.), Kat. Aus. „Luther und die Folgen für die Kunst“, Hamburg, Kunsthalle (11. November 1983 – 8. Januar 1984), München 1983.
- Holl, Oskar, Ott, Brigitte, Artikel „Allerheiligenbild“, in: LCI 1, Sp. 101-104.
- Holl, Oskar u. A., Artikel „Erzengel Michael“ in: LCI 3, Sp. 255-265.
- Holl, Oskar, Artikel „Engel“, in: LCI 1, Sp. 626-642.
- Holl, Oskar, Artikel „Eucharistie“, in: LCI 1, Sp. 687-695.
- Holl, Oskar, Artikel „Fußwaschung“, in: LCI 1, Sp. 69-72.
- Hollein, Max, Steinle, Christa (Hrsg.), Kat. Ausst. „Religion, Kunst, Macht, Die Nazarener“, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle (15. April – 24. Juli 2005), Frankfurt am Main 2005.
- Holzfurtner, Ludwig, Kirche und Industrialisierung – die soziale Frage, in: Brandmüller, Walter (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte 3, Vom Reichsdeputations-hauptschluß bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil, S. 465-475.
- Hümpfner, Winfried, Adam, Josef, Clemens Brentanos Emmerick-Erlebnis, Freiburg im Br. 1956.
- Hubensteiner, Benno, Kirche und Frömmigkeit im bayerischen 19. Jahrhundert, in: Ostbayerische Grenzmarken, Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde 1972, S. 5-13.
- Imiela, Hans-Jürgen, Geschichte der Druckverfahren 4, Stein und Offsetdruck, Stuttgart 1993.
- Innerkofler, A., Der heilige Clemens M. Hofbauer, ein österreichischer Reformator und der vorzüglichste Verbreiter der Redemptoristenkongregation, 2. Aufl. Regensburg, Rom 1913.
- Isermeyer, Christian-Adolf, Artikel „Beschneidung Christi“, in: LCI 1, Sp. 271-273.
- Jakob, Georg, Die Kunst im Dienste der Kirche, Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, 3. Aufl., Landshut 1880.
- Jedin, Hubert, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekretes über die Bildverehrung, in: Kirche des Glaubens – Kirche der Geschichte, Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 2, Freiburg/Basel/Wien 1966, S. 460-498.
- Jakobi, Christine, Buchmalerei, Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte, Berlin 1991.
- Jockwig, Klemens, Die Volksmissionen der Redemptoristen in Bayern von 1843-1873, dargestellt am Erzbistum München und Freising und an den Bistümern Passau und Regensburg. Ein Beitrag zur Pastoralgeschichte in Bayern, in: Schwaiger, Georg, Staber, Josef (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 1, 1967, S. 41-396.
- Kampling, Rainer, Metapher und Symbol, Zur Herz-Jesu-Frömmigkeit im Katholizismus, in: fundiert, Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin, hier: [www.elfenbeinturm.Net/archiv/2000/theo.html](http://www.elfenbeinturm.Net/archiv/2000/theo.html) vom 05.07.2006.
- Kaute, Lore, Artikel „Auge, Auge Gottes“ in: LCI 1, Sp. 222-225

- Knapp, Ulrich (Hrsg.), *Restauratio Ecclesiae, Das Bistum Hildesheim im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2000.
- Koenig, Martina, *Katholisches Kunstprogramm 1888 - 1898. Eine Untersuchung der Berichte der deutschen Katholikentage und der Zeitschrift für christliche Kunst, unveröffentlichte Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät I. der Universität Regensburg*, Regensburg, 1991.
- Komarek-Moritz, Kraiburg am Inn, St. Bartholomäus, Münsterschwarzach 1993.
- Krauss, Heinrich, *Kleines Lexikon der Engel*, 3. Aufl., München 2004.
- Krauss, Heinrich, *Engel, Überlieferung, Gestalt, Deutung*, 3. Aufl., München 2005.
- Krauß, Annemarie, Bergler, Franz, *Von den Künstlern, die Weihnachtskrippen im Nazarener-Stil geschaffen haben. Zusammengestellt im Advent 1989*, o. O. 1989.
- Kreitmaier, Joseph, *Die Beuroner Kunstscole*, in: *Stimmen aus Maria-Laach*, 1913/15, S. 48-66.
- Kreitmaier, Joseph, *Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen*, Freiburg im Breisgau, 1926.
- Krins, Hubert, *Die Kunst der Beuroner Schule, „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron o. J.
- Kuhn, Albert, *Allgemeine Kunstgeschichte. Mit aesthetischer Vorschule als Einleitung.zur Geschichte und zum Studium der bildenden Künste; die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik*, 3 Bände, Einsiedeln 1909..
- Küppers, Kurt, *Liturgie im Bistum Regensburg vom Konzil von Trient bis zum zweiten Vatikanum*, in: Chrobak, Werner (Hrsg.), Kat. Ausst. „Liturgie im Bistum Regensburg von den Anfängen bis zur Gegenwart“ (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, 30.6.-29.9.1989), München 1989.
- Laske, Katja, Artikel „Verspottung Jesu“ in: LCI 4, Sp. 443-446.
- Laske, Katja, Laske, Katja, Artikel „Samuel“, in: LCI 4, Sp. 38-39.
- Leben der heil. Jungfrau Maria. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Hrsg. u. bearb. Von Haneberg, Christian und Emilie Brentano, München 1851.
- Lechner, Martin, Artikel „Heimsuchung Mariens“, in: LCI 2, Sp. 229-235.
- Lechner, Martin, Artikel „Thomas von Aquino“, in: LCI 8, Sp. 476-484.
- Lenz, Desiderius (Peter), *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*, Wien-Leipzig 1898, S. 30.
- Looveren, L. H. D., Artikel „speculum humanae salvationis“ in: Kirschbaum, Engelbert, LCI, 4, Sp. 182-185.
- Lucchesi Palli, Elisabeth, Hoffscholte, Lidwina, Artikel „Abendmahl“, in: LCI 1, Sp. 10-18.
- Lucchesi Palli, Elisabeth, Artikel „Einzug in Jerusalem“ in: LCI 1, Sp. 593- 597.
- Lucchesi Palli, Elisabeth, Hoffscholte, Lidwina, Artikel „Elias“, in: LCI 1, Sp. 607-613.
- Lueders, Detlef, Clemens Brentano 1778-1842, Ausst. Kat. Frankfurter Goethe-Museum, 5. Oktober bis 31. Dezember 1978, Frankfurt 1978.
- Lüdicke-Kaute, Lore, Artikel „Lauretanische Litanei“ in: LCI 3, Sp. 27-31.

Lützeler, Heinrich, Was wird aus den Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts? in: Die christliche Kunst 33, 1936/37, S. 249-262.

Maas-Ewerd, Theodor, Artikel „Marienfeste“, in: LThK 6, Bd. Sp 1370-1374.

Mai, Ekkehard u. A. (Hrsg.), Ideengeschichte und Kunsthistorische, Philosophie und Bildende Kunst im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 3), Berlin 1983.

Mai, Ekkehard, Programm Kunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Mai, Ekkehard, Waetzoldt, Stephan, Wolandt, Gerd (Hrsg.) Ideengeschichte und Kunsthistorische, Philosophie und bildende Kunst im Deutschen Kaiserreich S. 431-459, S. 431.

Mai, Paul, Kirchliche Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Staatskirche und Ultramontanismus – Bistum Regensburg, in: Mai, Ekkehard u. A. (Hrsg.), Ideengeschichte und Kunsthistorische, Philosophie und Bildende Kunst im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 3), Berlin 1983, S. 409-430.

Martimort, Aimé-Georges (Hrsg.), Handbuch der Liturgiewissenschaft, 1, Freiburg/ Breisgau 1963.

Mayer, Konrad, Franz Mayer'sche Hofkunstanstalt Gegründet 1847. Eine Münchener Unternehmensbiographie, Teil I: Die 1. Generation 1847 – 1883 (unveröffentlichtes Manuskript), München 2000.

Merzbacher, Friedrich, Artikel „Militia Christi“ in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.), LCI 3, Sp. 267-268.

Metken, Günter, Rom, der Kirchenstaat, Italien, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Städel, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut (28. April – 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 327-355.

Metken, Sigrid, Nazarener und „nazarenisch“, Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Städel, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut (28. April – 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 365-387.

Meyer, Hans Bernhard (Hrsg.), Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft 4, Regensburg 1989.

Mielke, Ursula, Artikel „Königin von Saba“, in: LCI 4, Sp. 1-3..

Missong, Alfred, Heiliges Wien, Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1933.

Morawa, Christa, Artikel „Ignatius von Loyola“, in: LCI 6, Sp. 566-574.

Morsbach, Peter, S. Mater Ecclesia, aus dem Missale Romanum, sog. „Gottwald-Missale“ Regensburg: Friedrich Pustet, 2. Auflage 1932, in: Liga Bank (Hrsg.), Wandkalender 2001, „Kirchliche Kunst der Neuen Sachlichkeit in Bayern, Sachsen, Württemberg und der Pfalz“, Regensburg o. J., Vorderseite des 2. Kalenderblattes.

Nilgen, Ursula, Artikel „Joseph von Ägypten“, in: LCI 2, Sp. 423-434.

Nipperdey, Thomas, Religion im Umbruch, Deutschland 1870-1918, München 1988.

Oehler, Hans A., „Der Ratschluß der Erlösung“ in südwestdeutschen Deckenfresken des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 31, 1997 S. 139-151. Oehler, Hans A., „Der Ratschluß der Erlösung“ in südwestdeutschen De-

- ckenfresken des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 31, MCMXCVII 1997 S. 139-151.
- Osteneck, Volker, Artikel „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“, in: LCI 2, Sp. 583-590.
- Obwald, Christine, Der Regensburger Marienkalender im 19. Jahrhundert, unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.) im Fach Volkskunde an der Philosophischen Fakultät IV der Universität Regensburg, Regensburg 1989.
- Paul, Eugen, Religiös-kirchliche Sozialisation und Erziehung in Kindheit und Jugend, in: Brandmüller, Walter (Hrsg.), Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte 3, St. Ottilien 1991, S. 681-711.
- Pleister, Werner, Artikel „Katharina von Siena“ in: LCI 7, Sp. 300-306.
- Pöllmann, Ansgar, Vom Wesen der hieratischen Kunst. Ein Vorwort zur Ausstellung der Beuroner Kunstschule in der Wiener Sezession, Beuron 1905.
- Pötzl, Walter, Volksfrömmigkeit, in: Brandmüller, Walter (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte 3, Vom Reichsdeputationshauptschluß bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil, St. Ottilien 1991, S. 809-844.
- Reiter, Cornelia, Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien, in: Hollein, Max, Steinle, Christa (Hrsg.), Kat. Ausst. „Religion, Kunst, Macht, Die Nazarener“, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle (15. April – 24. Juli 2005), Frankfurt am Main 2005, S. 207-213.
- Röwekamp, Georg, Artikel „Makarios I.“, in: LThK 6, Sp. 1220.
- Rothes, Walter, Die Darstellungen des Frau Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters, Heidelberg 1902.
- Rost, Hans, Die Biblia Pauperum, in: Sankt Wiborada 5, 1938, S. 30-48.
- Sachs, Josef, Die neue Pfarrkirche in Kraiburg am Inn, Regensburg o. J.
- Schade, Herbert, Artikel „Adam und Eva“, in: LCI 1, Sp. 41-70.
- Scharbert, Josef, Artikel „Weisheitsbücher“, in: Marienlexikon 6, S. 702-703.
- Scharbert, Josef, Artikel „Judit“, in: Marienlexikon 3, S. 451-452.
- Scarpa, Eugenio Cisterna e la sua opera pittorica, in: L’Illustrazione vaticana, Ausgabe für den 16-31.10.1934, S. 881-884.
- Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, 4,3 Maria, Gütersloh 1980.
- Schildenberger, Johann, Scharbert, Josef, Artikel „Bundeslade“, in: Marienlexikon 1, S. 615-617.
- Schildenberger, Johannes, Scharbert, Josef, Artikel: „Dornbusch, brennender“, in: Marienlexikon 2, S. 222-224.
- Schindler, Herbert, Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.
- Schlegel, August W., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil 1811, in: Ders., Kritische Schriften und Briefe, hrsg. von Lohner, Edgar, Bd. VI, Stuttgart 1967.
- Schlosser, Hanspeter, Artikel: „Daniel“, in: LCI 1, Sp. 469-473.

Schmöger, Karl (Hrsg.), Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerick aufgeschrieben von Clemens Brentano. Mit einer Einleitung vom Herausgeber. Erster Band. Vom Tode des heiligen Josephs bis zum Schlusse des ersten Jahres nach der Taufe Jesu im Jordan. Mitgetheilt vom 1. Mai 1821 bis zum 1. Oktober 1822, (Pustet) Regensburg 1858.

Schmöger, Karl, Das Leben der gottseligen Anna Katharina Emmerich. Erster Band Vom Jahre 1774 bis 1819, (Herder) Freiburg im Breisgau 1867.

Schmöger, Karl, (Hrsg.), Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi und seiner heiligsten Mutter Maria nebst den Geheimnissen des alten Bundes nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich – Aus den Tagebüchern des Clemens Brentano, (Pustet) Regensburg 1881.

Schmöger, Karl (Hrsg.), Das arme Leben und bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi und seiner heiligsten Mutter Maria nebst den Geheimnissen des alten Bundes nach den Gesichten der gottseligen Anna Katharina Emmerich – Aus den Tagebüchern des Clemens Brentano, 4. verbesserte und mit neuer Einleitung versehene Auflage, (Pustet) Regensburg, New York 1892.

Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.), Kat. Ausst. „Joseph Führich, Die Kartons zum Wiener Kreuzweg“, Wien, Albertina (2. August bis 13. Oktober 2005), Wien 2005.

Schumacher, Walter, Artikel „Traditio legis“, in: LCI 4, Sp. 347-351

Schuster, Peter-Klaus, München leuchtete, Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Kat. Aust. „München leuchtete, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900,“ (8. Juni - 22. Juli 1984) in München, Haus der Kunst, München 1984, S. 29 - 46.

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Kat. Aust. „München leuchtete, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900,“ (8. Juni - 22. Juli 1984) in München, Haus der Kunst, München 1984.

Schütz, Lieselotte, Artikel „Germana Cousin von Pibrac“, in: LCI 6, Sp. 339.

Schütz, Lieselotte, Artikel „Petrus Canisius“, in: LCI 8, Sp. 178-179.

Schwarzenberger-Wurster, Monika, Die Missaleillustrationen des Max Schmalzl für den Verlag Friedrich Pustet in Regensburg. Katholische Programm Kunst in Messbüchern des späten 19. Jahrhunderts, unveröffentlichte Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg, Regensburg 2002.

Schwebel, Horst, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

Schweicher, Curt, Artikel „Grablegung“, in: LCI 2, Sp. 192-196.

Seitz, Ludwig, Erörterungen über wichtige Kunstfragen, 1. Heft, München 1902.

Seitz, Ludwig, Erörterung über wichtige Kunstfragen, 2. Heft, München 1904.

Siebenmorgen, Harald, Die Beuroner Kunstschule, Peter Lenz (P. Desiderius) und seine Mitarbeiter, in: Das Münster, 30, 1977, S. 20-36.

Siebenmorgen, Harald, Die Christusdarstellung im Werk von Peter (P. Desiderius) Lenz, in: Heilige Kunst. Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1978, S. 25-44.

- Siebenmorgen, Harald, Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Sigmaringen 1983.
- Smits, Karel, Tschochner, Friederike, Artikel „Karl Borromäus“, in: LCI 7, Sp. 274-275.
- Smitmans, Adolf, Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870 bis 1914 (Kölner Forschungen für Kunst und Altertum. Abt. B: Kunstgeschichte. Hrsg. von G. Binding u. A., Bd. 2), Sankt Augustin 1980.
- Schneider, Norbert, Artikel „Städte, Zwei“, in: LCI 4, Sp. 205- 20.
- Stankowski, Martin, Zu den Stilgrundlagen im ländlichen Raum von Bayerisch-Schwaben, in: Ars Bavaria 63/64, 1990, S. 99-111.
- Steinle, Alphons, Edward von Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten-München 1910.
- Steinle, Josef, Die Kirche der Redemptoristen Maria Hilf Cham/ Oberpfalz (Kirchenführer), Cham 1975.
- Stock, Alex, Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996.
- Supino, I. B., Beato Angelico, Florence 1898.
- Thiel, Erich Joseph, Die liturgischen Bücher des Mittelalters. Ein kleines Lexikon zur Handschriftenkunde, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Frankfurter Ausgabe), 83, 1967, S. 2392-2395.
- Timmers, J., Artikel „Eucharistie“, in: LCI 1, Sp. 687-698.
- Timmers, J. J. M., Artikel „Dreieck“, in: LCI 1, Sp. 525.
- Traeger, Jörg, Renaissance und Religion, Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997.
- Tschochner, Friederike, Artikel „Quell, Quelle“, in Marienlexikon 5, S. 383-385.
- Weckwerth, Alfred, Schmid, G., Artikel „Biblia Pauperum“, in: LCI 1, Freiburg 1968, Sp. 293-298.
- Weckwerth, Alfred, Der Name „Biblia pauperum“, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 83, 1972, S. 1-33.
- De Weerth, Elsbeth, Die Ausstattung des Frankfurter Doms, Frankfurt am Main 1999, 40-41.
- Weiß, Otto, Die Redemptoristen in Bayern (1790-1909), Ein Beitrag zur Geschichte des Ultramontanismus, Phil. Diss. München 1977, 1. Aufl., München 1977.
- Weiß, Otto, Kunst und Seelsorge, Der vergessene Maler Bruder Max Schmalzl (1850-1930), in: Jahrbuch für christliche Kunst, 11, München 1980, S. 100-109.
- Weiß, Otto, Die Redemptoristen in Bayern (1790-1909), Ein Beitrag zur Geschichte des Ultramontanismus, 2. Aufl., St. Ottilien 1983, S. 707-708.
- Van der Meer, Frits, Artikel „Maiestas Domini“, in: LCI 3, Sp. 136-142.
- Van Os, H. W., Jászai, Géza, Artikel „Kreuzlegende“, in: LCI 2, Sp. 642-648.
- Veit, Philipp, Über Giovanni da Fiesole, in: Ders., Zehn Vorträge über Kunst, Köln 1891, S. 66-85..
- Weis, Adolf, Artikel „Drei Könige“, in: LCI 1, Sp. 539-549.

- Weskott, Hanne, Artikel „Tobias“ in: LCI 4, Sp. 320-326.
- Wilhelm, Pia, Artikel „Auferstehung Christi“, in: LCI 1, Sp. 201-218.
- Wilhelm, Pia u. A., Artikel „Geburt Christi“, in: LCI 2, Sp. 86-120.
- Wittman, Josef, Redemptoristenkirche Maria Hilf in Cham, 2. Aufl., Cham 1976.
- Wilkins, Eithne, Artikel „Rosenkranz“ in: LCI 3, Sp. 569-572.
- Wolf, Hans-Jürgen, Schwarze Kunst, Eine illustrierte Geschichte der Druckverfahren, 2. Aufl. Frankfurt am Main 1981.
- Zelger, Franz (Hrsg.), Kat. Ausst. „Ich male für fromme Gemüter, Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert“ (ohne Angabe der Ausstellungsdauer), Luzern 1985.
- Ziemke, Hans-Joachim, Zum Begriff der Nazarener, in: Kat. Ausst. „Die Nazarener“, Frankfurt, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (28. April bis 28. August 1977) Frankfurt am Main, 1977, S. 17-25.

## Fotonachweis

Beuron, Benediktinerkloster S. 68  
Cham, Redemptoristenkloster S. 383, 384, 385, 387, 388, 389  
Gars am Inn, Redemptoristenkloster S. 64, 65, 344, 371, 379, 380, 381, 382  
Groß, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 69  
Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, © S. 65, 66, 70 sowie für alle Abbildungen im Katalog der Nummern I A, I B, I C, Fotos Verfasserin  
Rom, Redemptoristenkloster S. 70, 374  
Steinle, Alphons, Edward von Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten-München 1910, S. 67, 68, 69  
Vilsbiburg, Heimatmuseum, Lambert Graßmann S. 361, 363, 364  
Alle übrigen Vorlagen stammen aus dem Archiv der Verfasserin