

Zuschreibungsprobleme bei Ignaz Günther

Eine neue Günther-Monographie und grundsätzliche Überlegungen anhand der Streitfrage Aholming

Norbert Elmar Schmid

Für Marianne und Hans Kapfhammer

„Wir sehen in Günther den Gipfelpunkt und Endpunkt der bayerischen Rokokoplastik“, schrieb Adolf Feulner in seiner 1947 posthum erschienenen, für unser Verständnis grundlegenden Monographie. Solch hohe Wertschätzung war keineswegs selbstverständlich. Im 19. Jh. waren Ignaz Günther (1725–1775) und viele seiner Zeitgenossen, trotz eines gewissen „zähen“ Nachlebens der Barock- und Rokokokunst, ziemlich vergessen, galten als „verzopft“. Erst um die Jahrhundertwende setzte eine Neubewertung ein, erst im Zeichen des Expressionismus eine (etwas einseitige) Hochschätzung, die seitdem auch über Fachkreise hinaus diesem „Gipfelphänomen des ganzen europäischen Rokoko“ (Norbert Lieb) zu einem hohen Bekanntheitsgrad, ja sogar zu einer gewissen Popularität zumindest im bayerischen Raum verhalf.

Mit seinem prächtigen Bildband über Ignaz Günther¹ setzt der Regensburger Pustet-Verlag seine Reihe mit Kunstbänden fort, in der bisher schon das Schaffen J. M. Fischers, der Asams und Zimmermanns sowie spätgotische Schnitzaltäre vorgestellt wurden. Den Text verfaßte Peter Volk, Landeskonservator am Bayerischen Nationalmuseum München, ein ausgewiesener Kenner der Barockplastik.

Nach kurzen Hinweisen von insgesamt gut 30 Seiten zu Günthers Rezeption, zu Lebensweg, Charakter, Ausbildung und zur stilistischen Entwicklung sowie einer Würdigung — jeweils eingebettet in den zeitgeschichtlichen Kontext — werden in über hundert ganzseitigen Fotos wichtige Werke des aus der Oberpfalz stammenden Künstlers vorgestellt, die ein danebenstehender Text erläutert (was unnötiges Hinundherblättern erspart); weitere Hinweise auch auf nicht abgebildete Werke gibt der Anhang. Ein chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Werke, eine ausführliche Literaturliste und ein Personen- und Ortsregister runden den Band ab.

Den kenntnisreichen Texten Volks stehen ebenbürtig die Fotos von Wolf-Christian von der Mülbe zur Seite. Sie sind „fast alle bei natürlichen Bedingungen, ohne künstliches Licht entstanden und versuchen, den tatsächlichen Eindruck am Ort einzufangen“ (Vorwort). So werden Günthers Plastiken und einige seiner Entwurfszeichnungen² ganz oder im Detail reproduziert und geben, soweit das überhaupt möglich sein kann, eine sehr gute Vorstellung, wie das einzelne Werk im Zusammenhang seiner Aufstellung zu sehen ist; sie machen augenfällig, daß Barock- und Rokokokunst immer auch Ensemble-Kunst ist. Die Farb-

fotos gerade von farbig gefaßten Skulpturen wird man als Gewinn ansehen; sie bestehen, bei anderem dokumentarischem Ansatz, den Vergleich mit früheren Ignaz-Günther-Monographien von Feulner mit den Schwarz-Weiß-Abbildungen von Erika Schmauss³, die die expressiven Züge an Günthers Plastiken verdeutlichen, oder die, im Gegensatz dazu, eher nüchtern-dokumentarisch orientierten Fotos von Max Hirmer im Band von Arno Schoenberger⁴. Wie immer kann man, da Vollständigkeit in keinem der genannten Bände angestrebt war, über die Auswahl der Aufnahmen streiten, genauso über die Schwerpunkte.

Hier sollen die Bände von Arno Schoenberger (Hauptkonservator am Bayerischen Nationalmuseum München, also ein Vorgänger von Volk) und Max Hirmer aus dem Jahr 1954 und von P. Volk und W.-Ch. von der Mülbe (1991) unter ausgewählten Aspekten verglichen werden; die beiden Monographien sind, was Aufmachung, Anspruch und den Umfang an Text- und Bildmaterial angeht, durchaus vergleichbar. Aus Gründen, die weiter unten näher erläutert werden sollen, hat man sich hier auf die Themen Kruzifix, Mater Dolorosa und Heiligendarstellungen konzentriert.

Bei der Auswahl der Aufnahmen im Band von 1991 werden meist Gesamtansichten der Altaranlagen bzw. Skulpturen wiedergegeben, nur relativ selten mehrere Bilder ein und derselben Figur (z. B. Weyarn, Verkündigung und Pietà).

Dagegen „vertieft“ die Auswahl bei Schoenberger, werden einzelne Skulpturen dem Betrachter im wörtlichen Sinne „nahe, näher gebracht“ durch Detailaufnahmen; sich den Bildwerken im wörtlichen Sinne „annähernde“ Aufnahmenfolgen scheinen dem Betrachter manchmal fast das Umschreiten einer Figur zu ermöglichen, z. B. bei der Nenninger Pietà durch insgesamt fünf Aufnahmen (von verschiedenen Seiten und auch in Ausschnitten) und eine Abbildung des Bozzettos; bei Volk finden wir ebenfalls eine Schwarz-Weiß-Aufnahme des Modells, dann eine farbige Gesamtansicht der Pietà und eine Detailaufnahme des Gesichts Marias (und die Signatur Günthers). Von der ungefaßten Weyarner Mater Dolorosa finden wir zwei Aufnahmen bei Schoenberger, eine bei Volk (mit Strahlenkranz), in beiden Fällen sinnvollerweise in Schwarz-Weiß.

Von den (relativ wenigen) Darstellungen des Gekreuzigten im Schaffen Günthers bietet der Band von 1991 lediglich eine Aufnahme, nämlich des vom Künstler seinem Geburtsort Altmannstein geschenkten Kreuzes, während Schoenberger die Kruzifixe aus dem Münchner Stadtmuseum, aus Griesstätt, Weyarn und Vierkirchen sowie aus Altmannstein (in zwei Aufnahmen) nebeneinander vorstellt und so einen wunderbaren optischen Überblick zu dieser Thematik bei Günther bietet.

Beispielsweise die Heiligenfiguren St. Leonhard und St. Martin aus der St. Jakobskapelle Weyarn finden sich beide in nicht sonderlich aussagekräftigen Photos bei Schoenberger, eine Farbaufnahme des Hl. Martin dagegen bei Volk.

Insgesamt wird man, was das Bildmaterial angeht, den Band von 1991 besonders wegen der Farbaufnahmen, den von 1954 wegen der zusätzlichen, gut gewählten Detailausschnitte schätzen; beide ergänzen einander vorzüglich. Eine stichprobenhafte Gegenüberstellung der Texte zeigt für die im einzelnen vorgestellten Günther-Arbeiten einen vergleichbaren Umfang bei unterschiedlicher thematischer Schwerpunktsetzung; auch hier wird man beide Standardwerke in gleicher Weise mit Gewinn konsultieren. Beide Bände geben im großen und ganzen den gesicherten Stand der Günther-Forschung ihrer Zeit wieder⁵; beide sind durch Literaturangaben und Register (bei Schoenberger zusätzlich eines für die von Günther bearbeiteten Themen) erschlossen.

Der neue empfehlenswerte Bildband von Peter Volk und Wolf-Christian von der Mülbe wird Intellekt und Auge gleichermaßen befriedigen und helfen, Ignaz Günther „in einem neuen Licht“ zu sehen.

Erstmals in einer Günther-Monographie sind bei Volk die Statuen aus der Pfarrkirche St. Stephanus in Aholming (Lkr. Deggendorf, früher Vilshofen) aufgenommen. Volk bekräftigt damit Tyrollers „Zuschreibung an Günther . . . allein aus stilistischen Gründen“⁶, wenn auch mit gewissen Einschränkungen.

Karl Tyroller, einer der großen Kenner gerade (aber nicht nur) der Kunst des 18. Jh. des niederbayerischen Raumes⁷, hat erstmals 1981 eine in Fachkreisen aufsehenerregende These⁸ vertreten, die im Kern auf zwei Feststellungen hinausläuft:

1. Hochaltar und Einzelfiguren der Pfarrkirche St. Stephanus in Aholming (Lkr. Deggendorf)
 - (a) gehören zu einem Kreuzaltar und
 - (b) stammen aus der Portenkirche des Klosters Aldersbach (Lkr. Passau).
2. Aus stilistischen Erwägungen sind die Figuren Ignaz Günther zuschreiben.

Zu 1 a.

Tyroller stellt fest, daß der Hochaltar in Aholming nicht für die dortige Kirche geschaffen war, sondern ursprünglich ein Kreuzaltar war, der ursprünglich in anderem Zusammenhang stand; der Altar war „geöffnet“⁹, die jetzige Rückwand (mit einer Darstellung des Stephanus-Martyriums) wurde erst 1842 angebracht. Daß es sich um einen Kreuzaltar handelte, darauf verweisen Engel mit Schweißstuch der Veronika und Leidenswerkzeug, den Herzen Jesu und Mariä, die mit einem Dornen- bzw. Rosenzweig umfaßt sind, auch der Tabernakel mit Moses und der ehernen Schlange; schließlich: „Auf dem Sockel des Retabels in Höhe der Expositions-nische ist ein rechteckiger Ausschnitt erkennbar, in den der Fuß des Kreuzes eingelassen war“. Zudem besagen Nachrichten von 1778 und 1779, daß „Altarblatt und Tabernakel gänzlich ruinös waren“ und möglicherweise durch die Säkularisation sich eine Gelegenheit zur Erneuerung bzw. Ersetzung des schadhaften Altares ergab¹⁰.

Zu 1 b.

Dieser Altar stand nach Karl Tyroller in der Portenkirche des Klosters Aldersbach.

In Aldersbach existiert seit 1297 (erste Erwähnung) eine in Zisterzienserklöstern übliche Portenkirche¹¹. Bereits vor dem Neubau 1767 war sie den Hauptpatronen des Ordens, den Hll. Benedikt, Bernhard und auch Stephan geweiht, hatte 1341 einen Leonhardsaltar erhalten und wurde nachher Leonhardskapelle genannt¹² (Damit bekommen die flankierenden Figuren der Hll. Leonhard und Bernhard ihren plausiblen Kontext).

Daneben bestand 1733 ein Patrozinium der Hll. Johannes Ev. und Leonhard. Die Portenkirche, wie sie jetzt besteht, wurde 1767 unter Abt Theobald II. Reitwinkler (1745–79) neu erbaut¹³. „Mit der Säkularisation verfiel auch die Portenkapelle der Profanierung“. Die frühere Leonhardskapelle wurde zur „Remiß“¹⁴, in der — „eine Perle des Rokokostiles“ — die „Fresken von Matthäus Günther aber noch gut erhalten sind“¹⁵.

Die Deckenfresken tragen die Signatur „M. Gündter pinxit 1767“; dargestellt sind die Beweinung Christi, die Weissagung Simeons, die Flucht nach Ägypten, das Wiederfinden des 12jährigen Jesus im Tempel, der Abschied Jesus' von Maria und die Begegnung auf dem Kreuzweg: „Das Bildthema wird also von den Sieben Schmerzen Mariä geprägt“¹⁶.

„Um den einstigen Altar hatte Matthäus Günther ein Fresko gemalt, das Dionysius Areopagita zeigt, wie er beim Tod Christi die Sonnenfinsternis schaut¹⁷. Dieser einstige Altar der Portenkapelle fehlt, „ist beseitigt“¹⁸, wie es lapidar in den „Kunstdenkmälern“ heißt.

Eben diesen Altar glaubte K. Tyroller in Aholming wiederentdeckt zu haben. Ein erstes Argument seiner plausiblen Beweisführung ist die Zuordnung des Wappens — Taube mit Ölzweig — am Aholminger Altar an den Aldersbacher Abt Reitwinkler (1745–79), den Bauherrn der (neuen) Portenkirche (1767)¹⁹. Zweitens: Im Deckenfresko der Portenkapelle in Aldersbach werden die Sieben Schmerzen Mariens²⁰ dargestellt, wobei die siebte, die Darstellung Christi am Kreuz mit der Mater Dolorosa, fehlt. Eben diese befindet sich nach Tyroller in Aholming; es wäre der dortige Hochaltar in der von ihm rekonstruierten Form²¹: Man hätte sich den jetzigen Aholminger Altar ohne das Altarblatt vorzustellen, stattdessen stünde im Zentrum die Kreuzigungsgruppe und flankierend, wie man sie inzwischen aufgestellt hat, die Hll. Bernhard von Clairvaux und Leonhard. Leonhard war, wie erwähnt, Patron der älteren Portenkirche, und Bernhard steht in enger Beziehung zu den Zisterziensern, die das Kloster Aldersbach bis 1803 innehatten.

Nochmals zur Vorgeschichte. Die Aldersbacher Portenkirche wurde nach der Säkularisierung „zum Abbruch verkauft“²² und als „Remiß“ genutzt²³. 1806 kauft Freiherr Johann Adam von Aretin Haidenburg bei Aldersbach, wo er aus

Bibliotheken aufgehobener Klöster, auch Aldersbachs, eine Büchersammlung anlegte, „wie kaum irgend eine gleiche in Niederbayern sein dürfte“, mit über 30 000 Bänden²⁴. Fast gleichzeitig kaufte Freiherr von Aretin „den größten Theil der Klostergebäude in Aldersbach“²⁵. Ob dabei auch die Ausstattung der Portenkirche, namentlich der Altar mit den Ignaz Günther zugeschriebenen Figuren verkauft oder verschenkt wurden, vielleicht (auf welchem Weg auch immer) nach Aholming kam, ließ sich bisher nicht feststellen.

Dennoch läßt sich die überzeugende These Tyrollers, der Aholminger Altar stamme aus Aldersbach, durch von ihm noch nicht einbezogene archivalische Belege stützen²⁶. Die Gemeinde Tittling stellte, nach der totalen Zerstörung ihrer Kirche durch einen Brand im Jahr 1803, am 7. 10. 1804 den Antrag bei der Landesdirektion in München, für eine Neuausstattung ihrer Kirche zwei Glocken, drei Altäre, Kirchenstühle und Beichtstühle zu bekommen. Als Klöster, die solche Einrichtungsgegenstände hätten abgeben können, kamen Niederaltach, St. Nikola in Passau, Fürstenzell, Vormbach und auch Aldersbach in Frage. Nachdem der Landesdirektion die Einrichtungen der Klosterkirchen nicht bekannt waren, forderte sie Tittling auf, solche anzuzeigen (Schreiben vom 9. 12. 1804); Glocken wurden nicht genehmigt. Kirchenpfleger Machhaus, Tittling, und der Geschäftsmann Carras machten sich auf die Suche. Was sie in Aldersbach fanden, stellten sie in einer Liste zusammen (Bericht vom 18. 2. 1805). Als erster Posten ist „1 großer Altar in der Portenkirche“ vermerkt. In Tittling stellte man, nach einer Rüge aus München wegen überzogener Forderungen und der Aufforderung, einen maßvolleren Antrag zu stellen, am 22. 3. 1805 einen neuen Antrag: „Mann braucht höchst nothwendig einen Hochaltar in dieses Gotteshaus Dittling, weil keiner vorhanden. Gemäß anliegender Anzeige ist bey dem aufgehobenen Bistum Kloster Aldersbach in der sogenannten Porten Kapelle der Kreuz Altar nebst einem Rauch Mantl . . . vorhanden“. Zwar bekam man nach Antrag vom 3. 7. 1805 aus Gotteszell eine Orgel und Seitenaltäre, jedoch keinen Hauptaltar. Das Inventar von 1809, erstellt durch den Tittlinger Expositus Achatz nach Abschluß des Wiederaufbaus der Kirche, macht deutlich, daß sich damals kein Kreuzaltar in Tittling befand²⁷. 1838 wurde in der Kirchengemeinde zum Beschaffen eines schönen Hochaltares gesammelt, 1843 kuratelamtlich genehmigt allerdings nur die Reparatur des alten Altares; wegen zu erwartender Neubauangelegenheit der viel zu kleinen Kirche komme derzeit eine Neuanschaffung nicht in Betracht. Schließlich versorgten sich die Tittlinger anderweitig, sie kauften 1847 in Eggenfelden zwei alte Hochaltäre um 275 fl, von denen der bessere in der Kirche aufgestellt, der andere auf Reserve genommen wurde.

Die Angaben aus Tittling besagen für den hier zu untersuchenden Sachverhalt zweifelsfrei, daß sich in der Aldersbacher Portenkapelle ein Kreuzaltar befunden haben muß, und zwar zumindest bis 1805 — dadurch gewinnt Tyrollers Beweisführung deutlich an Wahrscheinlichkeit; außerdem steht fest, daß der

Kreuzaltar aus der Aldersbacher Portenkapelle nicht nach Tittling gekommen ist. Ob und wann der Altar mit den Ignaz Günther zugeschriebenen Figuren verkauft oder verschenkt wurde, läßt sich derzeit nicht belegen.

Merkwürdig und bedauerlich bleibt, daß sich bisher weder zur Auftragserteilung noch Ausführung des Altares in der Aldersbacher Portenkapelle (also aus der Zeit um 1767, der Zeit des Neubaus der Portenkirche), noch zur Neuaufstellung des Altares in Aholming (nach 1805 und vor 1842) archivalische Hinweise finden ließen.

Die These von Karl Tyroller, daß der Aholminger Hochaltar sich ursprünglich in der Aldersbacher Portenkirche befand, hat breite Zustimmung gefunden. Herbert Schindler schreibt: „Der Altar des gekreuzigten Christus mit der Schmerzensmutter, die Zisterzienserheiligen und Patrone Bernhard und Leonhard würden sich nahtlos in das Programm und die Stilerscheinung der Aldersbacher Portenkirche einfügen“²⁸. Es scheint allerdings beim derzeitigen Kenntnisstand als spekulativ und als Vorgriff auf mögliche künftige Forschungsergebnisse, „Ein unbekanntes Figurenensemble von Ignaz Günther“²⁹ in die Welt zu setzen. Das Buch von Schindler enthält übrigens die derzeit besten veröffentlichten Photos der Aholminger Figuren, sie stammen von W.-Ch. von der Mülbe. Eine Herkunft der Aholminger Figuren aus Aldersbach vermutet auch der Katalog der Aldersbacher Asam-Ausstellung 1986³⁰. Auch der Dehio Niederbayern (erschienen 1988) bemerkt, ohne ein vorsichtiges „Wahrscheinlich“ anzufügen: „Hochaltar um 1770. Aus der Portenkirche Aldersbach übernommen Anfang 19. Jh. Rückwand ursprünglich offen . . .“³¹ Selbst Gerhard P. Woeckel, der Tyroller heftigst widersprochen hat — davon soll später noch die Rede sein —, vertritt die Ansicht, das von Tyroller „erwähnte Figurenensemble gehörte ursprünglich zur bildhauerischen Ausstattung der Portenkapelle in der einstigen Zisterzienserabtei in Aldersbach (Bistum Passau)“. Woeckel teilt auch Tyrollers Argumentation: „Von Matthäus Günther signiert und 1767 datiert“ — gemeint ist das Deckenfresko der Portenkapelle — „handelt es sich um die Darstellung der Sieben Schmerzen Mariä . . .“³². Damit hören allerdings die Gemeinsamkeiten zwischen Tyroller und Woeckel auf. Reserviert bleibt Peter Volk: „Gegenüber Tyrollers Hypothese für eine Herkunft aus der Portenkapelle in Aldersbach sind Zweifel angebracht. Voraussetzung für eine gesicherte Rekonstruktion und für weiterführende Überlegungen ist allerdings eine genaue technische Untersuchung des stark veränderten Altaraufbaus“³³.

Zu 2.

Könnte man Tyrollers Zuordnung des Aholminger Hochaltares nach Aldersbach als ein kunstgeschichtliches Faktum von höchstens regionaler Bedeutung einstufen, so verdient seine Zuordnung der Aholminger Figuren zum Werk des großen Ignaz Günther eine weitergehende Aufmerksamkeit. Obwohl in der Oberpfalz gebürtig, hat Günther die Mehrzahl seiner kirchlichen wie weltlichen Aufträge in München und im übrigen Oberbayern, der „Ignaz-Günther-Land-

schaft“ par excellence, geschaffen. Abgesehen von Mallersdorf und Sünching finden wir in Ostbayern keine Werke von seiner Hand³⁴. Kein Wunder also, daß man Tyrollers Auffassung, die Aholminger Figuren stammten von Ignaz Günther, positiv aufnahm.

Tyrollers Zuschreibung stützt sich auf stilkritische Untersuchungen, archivalische Absicherungen der Zuschreibung sind bisher nicht aufgetaucht. Er untersucht zuerst Künstler³⁵, die vom Zeitraum und von ihrem Arbeitsbereich in Frage kommen könnten, und scheidet, stilkritisch argumentierend, Matthias Obermayr und Josef Deutschmann aus, ebenso Christian Jorhan, der gleichzeitig mit Ignaz Günther Gehilfe bei Straub war: „Von den vier großen Figuren / in Aholming / wäre der hl. Bernhard an die Gestaltungsart Jorhans heranzubringen. Dieser hat manche Züge in seinem Schaffen mit Günther gemeinsam“; wegen qualitativer und stilistischer Unterschiede (z. B. bei der Gesichtsform) scheidet Jorhan aus. Auch Günthers Lehrer Johann Baptist Straub kommt für Tyroller als Urheber nicht in Frage: „Die Gesichter wirken ausgemergelt und ohne positive Kraft. Auch die Neigung zur Charakterisierung einer Gestalt nach Gestik und Mimik ist bei ihm schwach entwickelt. Bei ihm herrscht ein sentimentalere, schmachtender Einheitstypus vor“³⁶.

Tyroller zieht die Konsequenz: „Da keiner dieser zeitgenössischen Bildhauer in Frage kommt, muß sich unsere Aufmerksamkeit auf Ignaz Günther konzentrieren . . . Nur er kann der Meister dieser Werke sein“³⁷. Tyroller untersucht die Figuren auf Merkmale, die nur Günther eigen sind, und begründet seine Zuschreibung. Den Aholminger Figuren, v.a. Bernhard und Leonhard, seien — typisch für Günther — die Züge der „Vereinzelung“, „Selbständigkeit“ eher zuzuschreiben als „der Verbund im Ensemble“³⁸. Den „Höhepunkt der Altargruppe stellt das Triumphkreuz mit dem lebensgroßen Christus und der schmerzhaften Mutter dar“³⁹, besonders die Mater Dolorosa sei eine „Gipfelleistung“; die Aholminger Figuren besäßen im Werk Günthers insofern eine „Sonderstellung, daß der seelische Ausdruck, besonders bei der Maria, aber auch bei Christus und den beiden Äbten, ungekünstelt, bei der Mater Dolorosa geradezu schlicht dargestellt wird“.

Auffällige stilistische Einzelmerkmale bei Günther, die auch die Aholminger Figuren aufweisen, sind die Formung der Frauenhände (bei denen Günther „die Finger eigenwillig aus dem weichen Handrücken herauswachsen“ läßt), der Augen („Die Lider werden durch den hervortretenden Augapfel nach vorne gewölbt und öffnen sich in einem schmalen schrägen Schlitz, der die Pupille nur zum Teil erkennen läßt“), die „winzige Falte, die zwischen dem Brauenwulst und dem Nasenansatz eingeschoben ist“, die Drapierung des Gewandes („ . . . Die Falten sind im allgemeinen in stumpfen Winkeln weich gebrochen“), schließlich die vollplastische Wirkung der Figuren, „d.h. sie erweisen sich beim Blick von der Seite oder von hinten als vollrund, wenngleich sie natürlich eine bestimmte Hauptansicht haben“.

Tyroller faßt seine Ergebnisse wie folgt zusammen: „Auch wenn für die Authentizität Günthers der archivalische Nachweis nicht erbracht werden kann, so dürfte doch feststehen, daß es sich bei der Aholminger Gruppe um die Teile eines ursprünglichen Kreuzaltars handelt, der aus der Portenkirche in Aldersbach stammt und als ein Spätwerk (um 1770) Ignaz Günthers erkannt ist“⁴⁰.

Am heftigsten hat bisher Gerhard P. Woeckel⁴¹ 1987 den Thesen von Karl Tyroller widersprochen.

„Zunächst ist hier von einer Fehlzuschreibung zu sprechen, die jedoch schon auf den ersten Blick vom Fachmann zu erkennen ist. Sie stammt von einem hin und wieder in der örtlichen Kunstgeschichte dilettierenden Studienrat Karl Tyroller in Straubing“; weiter: „Es blieb erst der fehlgeleiteten „Entdeckerfreude“ des Straubinger Studienrates vorbehalten, die dortigen Holzskulpturen irrtümlich mit dem Namen des kurbayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775) zu etikettieren und in ihnen angebliche Spätwerke (!) des großen Meisters zu vermuten. Davon kann selbstverständlich überhaupt keine Rede sein“⁴².

Über den Stil der Auseinandersetzung Woeckels mit Tyrollers Thesen kann sich der Leser aufgrund der vorgestellten Zitate ein eigenes Urteil bilden. „Es bleibt uns noch die Chronistenpflicht, daß das Fehlurteil K. Tyrollers in einigen Fällen kritiklos übernommen wurde“. Hier nennt Woeckel namentlich Herbert Schindler, die Asam-Ausstellung Aldersbach 1986 und „das unschuldige Opfer einer typischen Fehlinformation“⁴³, Philippe Arnauld. Woeckels zentrale Behauptung ist, daß es sich bei den Aholminger Figuren nicht um Werke Ignaz Günthers handelt, sondern um Werke Christian Jorhans d. Ä. (1727–1804). Er führt als wichtigstes Argument die sog. Bildhauergerechtigkeit an, nach der es um diese Zeit „im Kurfürstentum Baiern für die verschiedenen Kunstgattungen regionale ‚Tabu‘-Bezirke“ gab. Konkret im vorliegenden Fall heißt das, daß die „Kunstdomäne“ der Landshuter Bildhauerfamilie Jorhan „mit dem Gebiet des kurfürstlichen Rentamtes Landshut identisch“⁴⁴ war. Das trifft gerade auch auf Jorhan selbst nicht zu, der selber, wie übrigens auch Günther, z. B. in Freising-Neustift und in Mallersdorf tätig war⁴⁵. Woeckel meint: „Selbst einem mit besonderen Privilegien versehenen Hofbildhauer wäre es umgekehrt genau so wenig möglich gewesen, der konzessionierten Jorhanischen Bildhauergerechtigkeit in die Quere zu kommen“⁴⁶. Dieses Argument ist allerdings im vorliegenden Fall nur bedingt zutreffend: „Die Erlangung des ‚Hofschutzes‘ war von den Bildhauern stets sehr begehrt, denn dadurch waren sie von den in mancher Hinsicht oft recht strengen Vorschriften der Ordnungen ihrer Zunft . . . befreit. Eine solche Gunstbezeigung des Kurfürsten Max III. Joseph von Baiern konnte beispielsweise der berühmte Münchner Rokokobildhauer Ignaz Günther mit Dekret vom 5. Juni 1754 erlangen“⁴⁷.

Geht man weiter davon aus, daß die Aholminger Figuren aus Aldersbach stammen (was für Woeckel feststeht), verliert Woeckels Argument zusätzlich an Ge-

wicht: „Für die Arbeiten in einer Stadt- oder Marktpfarrkirche wurde in der Regel der ortsansässige Bildhauer herangezogen, wenn dieser über ausreichende künstlerische Qualifikation verfügte. Die Adelsherren und die Klöster waren dagegen in ihren Patronatskirchen bzw. in den ihnen inkorporierten Pfarreien keinerlei Einschränkungen unterworfen. Sie konnten vollkommen frei den besten und ihnen genehmsten Bildhauer für ihre Aufträge wählen“⁴⁸. Bekanntlich hat Günther für verschiedenste klösterliche und, weniger oft, auch für adlige Auftraggeber gearbeitet.

Woeckels Angriff auf Tyrollers These verliert noch aus einem anderen Grund an Schlagkraft. Geht man Woeckels leider recht dürftigen Argumentation auf den Grund — die sich auf die Münchner Herzogsspitalmuttergottes⁴⁹ und, ansatzweise, das Thema der sog. Bildhauergerechtigkeit beschränkt und sonst fast ausschließlich nicht bewiesene oder belegte Behauptungen enthält, so fällt ein leichtsinniger Umgang mit der Forschungsliteratur recht unangenehm ins Auge. Woeckel behauptet: „Anlässlich der ganz Niederbayern erfassenden Inventarisierung (1926) wurde das (ursprünglich in Aldersbach beheimatete) Figurenensemble einwandfrei als Werk Ch. Jorhans d. Ä. identifiziert“, wobei er als Beleg in Fußnote anführt „KDB Niederbayern. XIV. Bezirksamt Vilshofen (F. Mader und J. M. Ritz), München 1926. S. 10 ff., S. 13“.

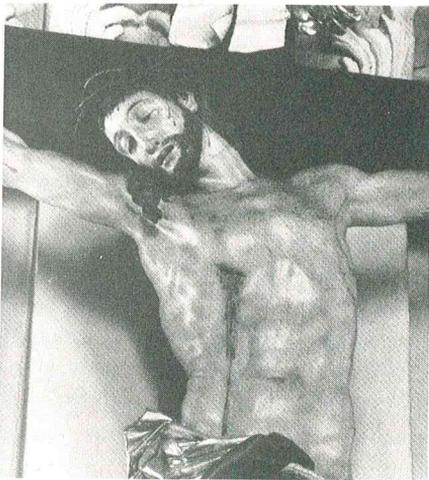
Macht man sich die Mühe, den reichlich pauschal ausgefallenen Beleg nachzuprüfen, so findet man in diesem Artikel über Aholming zu den Plastiken an keiner Stelle den Namen Jorhan oder irgendeinen Hinweis auf seine Werkstatt oder die Landshuter Schule! Es heißt dort lediglich, daß die Kreuzigungsgruppe dem 18. Jahrhundert zuzurechnen sei und daß die (dort abgebildete) Statue von St. Bernhard eine „sehr gute, der Münchner Schule verwandte Arbeit des späten Rokoko“ und die „flottbewegte Rokokofigur des hl. Leonhard vom gleichen Meister wie der hl. Bernhard“ sei⁵⁰, eine Aussage, die sich mit späteren Erkenntnissen in Einklang befindet.

Bedauerlich bleibt, daß — aus welchen Motiven auch immer — ein so ausgewiesener Kenner des Werks Günthers und der bayerischen Rokokoplastik überhaupt⁵¹ — wenig der Sache Dienliches beiträgt. Wenn Woeckel schreibt: „Mit Hilfe des exakt zusammengestellten Berichts hofft der Verfasser zuversichtlich, daß in der leidigen Angelegenheit nun das letzte Wort gesprochen ist“⁵², wird man ihm so lange widersprechen müssen, so lange keine weiteren überzeugenden Beweise für seine „Jorhan-These“ vorgelegt werden. Es bleibt abzuwarten, ob Woeckel in seinem projektierten Buch „Pietas Bavarica“ neues Material vorstellen wird.

Nach Vorstellung der Aholminger Auseinandersetzung sei abschließend auf folgendes Problem eingegangen: Die Günther zugeschriebenen Kreuzigungsgruppen bzw. deren (mögliche) Einzelfiguren (Kruzifix, Mater Dolorosa, evt. flankierende Heiligenfiguren) weisen im Vergleich relativ große Ähnlichkeiten auf, sind möglicherweise nicht von seiner Hand, sondern Arbeiten seiner

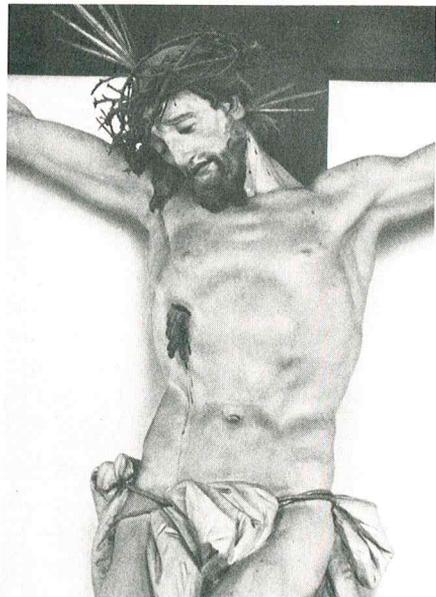
Werkstatt oder Nachahmungen. Die (nicht in vollem Maße berechtigte, da zu „moderne“) Frage nach der Kreativität und Originalität dieses großen Bildhauers stellt sich in diesem Teil seines Schaffens neu, zumindest so lange, bis die kunstgeschichtliche Forschung eindeutige Zuweisungen und Datierungen vornehmen kann, eine Aufgabe, die durch den „Anteil des 19. Jh.“, der sich mit den Stichworten Desinteresse an dieser Kunstepoche, Zerstörung (v. a. durch die Säkularisation) und Entstellung (z. B. durch Neu-Fassungen) umschreiben läßt, sicher erschwert wird.

Das Thema des Gekreuzigten nimmt bei Günther, obwohl der größere Teil seines Werkes in den Bereich religiöser Kunst fällt, keinen sonderlich bedeutenden Platz ein. Beispiele zu diesem Thema finden wir in München (Stadtmuseum), in Griesstätt, Weyarn, Vierkirchen und Altmannstein⁵³. Datiert sind sie zwischen 1764 und 1770; ihre Maße schwanken zwischen 0,76 und 1,90 m; wesentlich größer ist lediglich das Kreuz in Altmannstein. Alle Kruzifixe ähneln einander bzw. gehören dem gleichen Typus an. Vergleicht man den Aholminger Gekreuzigten mit den genannten Güntherschen Kruzifixen, so fallen gerade bei der Darstellung des Kopfes des Gekreuzigten überraschende Übereinstimmungen auf, etwa der Bartansatz oberhalb des Mundes, das nach rechts neben dem Kopf in einer dicken Strähne herabfallende Haupthaar, die schräg angesetzten, fast geschlossenen Augen, das feste, leicht verdickte Ohrläppchen. Eine solche Feststellung von Übereinstimmungen kann natürlich kein Beweis dafür sein, daß Günther der Urheber des Aholminger Gekreuzigten ist. Gerade die so auffälli-



Links: Ignaz Günther zugeschrieben, Christus am Kreuz, Aholming

Rechts: Ignaz Günther, Kruzifixus, Altmannstein



gen Übereinstimmungen können Hinweis dafür sein, daß seine Arbeit „schulebildend“ war, sei es für die eigene Werkstatt, sei es darüber hinaus.

Ziemlich sicher Günther zuzuschreiben ist das Kreuz — einziges Überbleibsel der von ihm geschaffenen Ausstattung der Kirche — in seinem Geburtsort Altmannstein (früher Lkr. Riedenburg/Opf.), aufgrund der Signatur auf der Rückseite: „*Dieses Kruzifix gemacht und gefasst und hergeschenkt der kunstreiche Herr Franz Ignatz Günther, Bildhauer in München, gebürtiger Schreinerssohn allhier in Altmannstein a.o. 1764 den 29. April*“⁵⁴. Von Günther stammt das in seiner Auffassung recht ähnliche Kreuz in Weyarn von 1765⁵⁵.

Aber es herrschen auch Unsicherheiten: das Griesstätter Kruzifix wird „bis jetzt als teilweise eigenhändig . . . betrachtet“⁵⁶; Woeckel vermutet „Schulbeteiligung“, eventuell von Joseph Heringer⁵⁷, einem Schüler Günthers, der nach dessen Tod seine Bildhauerwerkstätte in München übernahm und fortführte⁵⁸; allerdings sei der Kopf „eigenhändig von Günther überarbeitet“⁵⁹. Erst 1954 durch Woeckel entdeckt wurde die Kreuzigungsgruppe in Vierkirchen, ein Spätwerk Günthers von „einer Ausdrucksstärke, wie sie unter den Werken Günthers nur solche hohen Rangs haben“⁶⁰, das sich deutlich von den anderen genannten Arbeiten dieses Typus' abhebt.

Die Probleme der Zuschreibung werden durch neue Fassungen nicht erleichtert⁶¹.

Insgesamt herrschen große Übereinstimmungen bei den Darstellungen des Kreuzigten, und für die Darstellungen der *Mater Dolorosa* (abgesehen von der Aholminger nennt die Forschung fünf Beispiele) gilt ähnliches. Auszugehen ist, wie Woeckel festgestellt hat, von einer „Typuswiederholung der . . . Münchner Herzogsspitalmuttergottes“ (das Vorbild stammt von Tobias Bader (Pader), 1651)⁶²; daß Woeckel inzwischen eine Figur eben dieses Typus', die sich jetzt in der Stadtpfarrkirche in St. Josef in Weiden i.d. Opf. befindet, als ein „großartige(s) Spätwerk Günthers — es ist in die Jahre 1773 bis 1775 zu datieren“⁶³ identifizieren konnte, spräche wohl nicht für eine Zuschreibung der Aholminger Statuen an Jorhan, auch nicht gegen eine Zuschreibung an Günther. Im Gegenteil: Es gibt, nach Peter Volk, von Günther „vier großformatige Kopien der Herzogspital-Muttergottes“, neben der in Aholming und St. Josef in Weiden auch in Griesstätt und in St. Anton in Ingolstadt⁶⁴.

In der Literatur zu Ignaz Günther wird man bei der Thematik der *Mater Dolorosa* nicht recht froh, wenn man eindeutige Zuschreibung, Datierung und originalen Erhaltungszustand sucht. Zur Weyarner *Mater Dolorosa*, wohl gleichzeitig mit dem datierten Altarblatt der St. Jakobskapelle entstanden, fehlen nähere Angaben: „Ob zu ihr ursprünglich ein Günthersches Kruzifix gehört hat, ist nicht bekannt. Es fehlt das Schwert, das Maria ursprünglich in die Brust drang“⁶⁵. Davon abgesehen sind die genannten Statuen nicht mehr im Originalzustand; die nicht aus der Entstehungszeit der Weyarner Statue stammende farbige Fassung wurde 1951 entfernt. Die Fassungen der Madonnen von Griesstätt



Links: Ignaz Günther zugeschrieben, Kruzifixus und Mater Dolorosa, Aholming
Oben rechts: Ignaz Günther, Mater Dolorosa unter dem Kreuz, Vierkirchen
Unten rechts: Ignaz Günther, Mater Dolorosa, Weyarn

und Vierkirchen stammen aus dem 19. Jh. bzw. dem frühen 20. Jh.⁶⁶, das Gesicht der Starnberger Schmerzhaften Muttergottes wurde „um 1854 klassizistisch überschnitzt“⁶⁷. Und ob nun ein Werk von Günther oder nicht, für Aholming ist überliefert, daß der Kirchenmaler Joh. Bapt. Ludwig aus Simbach bei Landau für die „Fassung eines 5 Schuh hohen Christus-Bildes sammt Marienbild unter demselben mit Feingold . . .“ 20 Gulden erhielt (24. Juli 1842)⁶⁸, eine weitere Neu-Fassung ist für 1922 („gr. Kreuz mit Madonna fassen und vergolden“⁶⁹) überliefert.

Vollständige Kreuzigungsgruppen von Günther sind uns nicht erhalten. Für Griesstätt wird festgestellt: „Beide Figuren bildeten früher den plastischen Schmuck des Kreuzaltares, dessen Errichtung für 1765 bezeugt ist“⁷⁰. Zur Vierkirchner Gruppe äußert Schoenberger, die neu bekannt gewordene Gruppe bedeute „eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis des Schaffens Günthers“⁷¹.

Vielleicht ist die Aholminger Gruppe trotz Veränderung des Altares die vollständigste, wenn nicht von Günthers Hand, so wohl von seiner Werkstatt oder einem Nachahmer⁷², also die vollständigste Gruppe, wenn nicht von Günthers Hand, so zumindest in seinem Geist. Auch wenn es zu weit ginge, in unserem Zusammenhang von einem „Beweisnotstand“ in der Günther-Forschung zu sprechen, so läßt sich nach der Betrachtung der Güntherschen Kreuzigungsgruppen als Zwischenergebnis feststellen, daß ein Teil der Werke weder eindeutig Günther zuschreibbar noch datierbar ist noch in einem halbwegs originalen Zustand sich befindet. Gerade die großen Ähnlichkeiten bei der Ausführung ließen sich möglicherweise damit erklären, daß Günther bei den genannten Beispielen eher schematisierend vorging oder daß seine Werkstatt stark beteiligt oder vielleicht allein, ohne Günthers Beteiligung, tätig war. Muß ein Großer in jedem seiner Werke ein Meisterwerk schaffen?

Die große Ausnahme scheint die von der Forschung als höchst qualitativ angesehenene späte Vierkirchner Kreuzigungsgruppe zu bilden. Wie etwa bei der Nennung der Pietà zeigt sich die hohe Vollendung von Günthers Schaffen, das ihn über viele seiner Zeitgenossen hinaushebt.

Kommen wir zurück zum Ausgangsproblem Aholming. Wie oben nachgewiesen wurde, befand sich in der Portenkirche in Aldersbach zumindest bis 1805 ein Kreuzaltar; das Wappen des Abtes Reitwinkler macht es recht wahrscheinlich, daß der Aholminger Altar von dort stammt.

Zu einem Kreuzaltar gehörten oft neben dem Gekreuzigten und der Schmerzhaften Maria noch andere Gestalten. In Aholming sind dies die beiden flankierenden Heiligenfiguren Bernhard und Leonhard, die sich inzwischen am Hauptaltar befinden, ganz im Sinne von Tyrollers Rekonstruktionsansatz, der, wie bereits erwähnt, ihre Zugehörigkeit zum Kreuzaltar aus der Portenkapelle wahrscheinlich macht (vor allem Patrozinium des hl. Leonhard, Zisterzienser-Heiliger Bernhard mit Kreuzinsignien).

Ein Leonhard wird — wie in Aholming — am rechten Seitenaltar der Kirche von Edling als Abt mit faltenreicher schwarzer Flocke sowie mit dem Attribut der Kette mit Schloß dargestellt; „Standmotiv“ und „Teile der Gewandbildungen“ erinnern an die Immaculata von Attel⁷³. Allerdings „haben wir es mit keinem Original Günthers zu tun, obwohl der Kopf dieser Figur stark an den Hl. Leonhard in Weyarn erinnert“, sondern einer Arbeit von „Schülerhand“⁷⁴.

Eine weitere Darstellung des Hl. Leonhard findet man in Weyarn. Über ihn schreibt Schoenberger, und man wird schon in seiner Beschreibung deutliche Ähnlichkeiten mit dem Aholminger Leonhard (allerdings seitenverkehrt) konstatieren dürfen: „Leonhard, im Chorgewand der Benediktiner, blickt zum Altartisch hinab. Er hält in der seitlich erhobenen Rechten den Abtstab . . . Der Gegensatz zwischen Faltenreichtum und glatteren, das Spielbein modellierenden Gewandflächen, der sich aus dieser Bewegung ergibt, unterstreicht den die ganze Figur kennzeichnenden Kontrast zwischen dem asketischen Körper und der Stofffülle des Gewandes. Der Gesichtsschnitt ist dem des Peter Damian in Rott verwandt, doch mit dem Ausdruck versenkter Betrachtung statt dem höchsten Bewußtheit“⁷⁵. Bei aller Vergleichbarkeit in der Auffassung der Heiligenfigur soll der Unterschied in der Darstellung des Gewandes nicht übersehen werden; die „Gewandfülle“ kommt beim Aholminger Leonhard nicht durch Raffan der Kukulule zustande, sondern durch eine reiche Plissierung des Ordensgewandes, die im Werk Günthers nicht bekannt ist.

Wie in Weyarn ist ein Kontrast, ein „optisches Gegengewicht“⁷⁶ im Verhältnis der beiden den Altar flankierenden Heiligen festzustellen, die besonders in der schrägen „pathetischeren“ Kopfhaltung und der expressiven Armhaltung (beim Weyarner Sebastian bzw. beim Aholminger Bernhard) zum Ausdruck kommt.

Wenn für sie gilt, was Peter Volk über die vergleichbaren Figuren aus der St. Jakobskapelle Weyarn festgestellt hat: „Den beiden Figuren ist innerhalb des . . . Altaraufbaus nur eine dekorative Funktion zugewiesen. Sie stehen . . . auf Konsolen in ornamental gerahmten Feldern über den seitlichen Durchgängen“⁷⁷, so sollte man in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß der Altar und dadurch vor allem die Seitenfiguren in den Chor der Aholminger Kirche „hineingezwängt“ wirken.

Die Heiligenfiguren von Weyarn gelten als „wohl weitgehend eigenhändig“ von Günther gearbeitet, eine recht vorsichtige Formulierung, nicht zuletzt weil für Aholming wie für Weyarn urkundliche Unterlagen fehlen⁷⁸. Ein Unsicherheitsfaktor ist auch die „ja sicher nicht aus der Günther-Werkstätte stammende Altararchitektur“, die, ebenfalls wie in Aholming, wohl nachträglich verändert wurde⁷⁹.

Ebenfalls unsicher ist die Datierung. Bei den Weyarner Figuren setzt Schoenberger „Um 1768?“ an, Volk dagegen „Um 1763 (?)“⁸⁰ — beträchtliche Schwankungen, wie man sie auch bei den Aholminger Datierungen feststellt: Schindler nennt 1767, Tyroller spricht von einem „Spätwerk“ (um 1770) und Volk „um 1765–75“, gewiß keine geringfügige Breite auch bei diesen Datierungen.



Oben links: Ignaz Günther, Hl. Leonhard, Weyarn

Oben rechts: Ignaz Günther zugeschrieben, Hl. Leonhard, Aholming

Unten links: Ignaz Günther zugeschrieben, Hl. Bernhard, Aholming

Unten rechts: Ignaz Günther, Hl. Sebastian, Weyarn



Zusammenfassend kann man festhalten, daß bei den hier interessierenden Kreuzigungsgruppen und den dazugehörigen Heiligenfiguren sich in der Günther-Forschung relativ wenig faßbare Hinweise auf den ursprünglichen Zustand, den Zusammenhang, die Datierung, selbst für eine klare Zuschreibung finden; das liegt weniger an der Kunstwissenschaft als vielmehr an den Eingriffen des 19. Jh. (nicht zu vergessen die Verluste, von denen man auszugehen hat), das mit der Kunst des Rokoko nicht allzuviel anfangen konnte.

Nochmals zu Aholming. Dort, so ist in den Archivalien der Pfarrei nachzulesen, war am 15. 4. 1765 das Langhaus ohne den Chor abgetragen worden, am 6. 5. dieses Jahres wurde, nachdem zum 20. 8. 1764 ein Kostenvoranschlag eingereicht worden war, der Grundstein für ein neues Haus gelegt, wobei möglicherweise der Altar stehen blieb. Schon Tyroller stellte fest, daß 1778 und 1779 der Tabernakel und das Altarbild ruinös waren, was Rückschlüsse auf den allgemeinen Zustand des Hochaltars zuläßt; er folgerte: „Eine Erneuerung schien notwendig, die dann bei der günstigen Gelegenheit, welche die Säkularisation bot, auch durchgeführt wurde“⁸¹.

Allerdings befindet sich der Altar, wie wir ihn heute im Chor der Aholminger Pfarrkirche sehen, nicht mehr im Originalzustand. Der Altar war „für größere Raumverhältnisse geschaffen“ worden. „Um ihn in den Aholminger Chor einzupassen, mußten die seitlichen Enden der Voluten beschnitten und der Strahlenkranz im Auszug geknickt werden“⁸² (die Hoffnung, durch eine Abrechnung für den Antransport oder Schreinerarbeiten Genaueres über den Altar, über „den“ Kreuzaltar, zu erfahren, haben sich bisher nicht erfüllt⁸³). Pfarrer Winkelhofer, Aholming, teilte mir mit, daß der Altar um etwa einen Meter verkürzt sei, daß die Mater Dolorosa, wollte man sie in der von Tyroller vermuteten Weise aufstellen, nicht in voller Größe am Aholminger Kreuzaltar Platz hätte.

Tyrollers Rekonstruktionsversuch⁸⁴ müßte unbedingt durch Messungen überprüft werden, wobei jedoch zu bedenken ist, daß die ursprünglichen Maße des Altars nicht eindeutig festlegbar sind. Die Höhe des Altarraums der Aholminger Pfarrkirche beträgt 8,70 m⁸⁵; die Höhe der Aldersbacher Portenkapelle bis zu dem umlaufenden Gesims beträgt ihrerseits ca. 8,50 m. Ein um etwa einen Meter verkürzter Kreuzaltar hätte in der Portenkirche genügend Platz, möglicherweise würden die oberen Abschlüsse der Voluten und der anschließende, zum Strahlenkranz überleitende Bogen gut (nicht nur in den Maßen, auch stilistisch) mit dem umlaufenden Gesims der Portenkirche korrespondieren. Genaueres wird man wohl derzeit nicht sagen können.

An der Rückwand der Aldersbacher Portenkirche ist Dionysius Areopagita dargestellt, vor verfinsteter Sonne und dunklem Mond und mit einem Globus. Thematisch würde dieses Fresko zu einem hinten offenen Kreuzaltar passen; bekanntlich verfinsterte sich die Sonne beim Tod Christi — der Aholminger Kreuzigte wird im Augenblick des Todes gezeigt. Auch das „Panoramenhafte des Gemäldes“, das Tyroller zutreffend charakterisierte⁸⁶, ließe sich bestens mit

einer Kreuzigungsgruppe im Vordergrund in Zusammenhang bringen, noch dazu wenn man einbezieht, daß auf dem Fresko Dionysius am Rand steht, somit durch eine (schmale) Kreuzigungsgruppe nicht verdeckt würde. Das Fresko, das in einer Höhe von 3 m beginnt, ist etwa 4 m hoch und knapp 2 m breit, wäre also von den Maßen als Hintergrund für den jetzigen Aholminger Kreuzaltar vorstellbar.

Aufgrund der über Tittling gefundenen archivalischen Belege wäre nachgewiesen, daß sich in der Aldersbacher Portenkirche tatsächlich, wie Tyroller erschlossen hatte, ein Kreuzaltar befand, der mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem jetzigen Aholminger Hochaltar (Wappen des Abts Reitwinkler) und den dazugehörigen Figuren identisch ist, freilich in veränderter (verkleinerter, verkürzter) Form; er hätte im Zeitraum zwischen 1805 (Tittlinger Antrag, den Kreuzaltar der Aldersbacher Portenkirche zu bekommen) und 1842 (erster archivalischer Hinweis auf einen Kreuzaltar in Aholming) seinen Platz in der Aholminger Kirche gefunden.

Die von Tyroller vorgenommene Zuschreibung an Ignaz Günther konnte bisher archivalisch nicht verifiziert, auch nicht falsifiziert werden; die stilistischen Merkmale verweisen auf Günther bzw. seine Werkstatt. So schön es wäre, sagen zu können, daß sich auch im Deggendorfer Raum ein Werk des großen Ignaz Günther befindet, so ist doch angebracht, eher von einer möglichen Zuschreibung zu sprechen; das kann und soll das Verdienst von Karl Tyroller nicht schmälern, dessen Arbeit die Fragen auch dieses Aufsatzes überhaupt erst gestellt hat. Ein letztes Wort ist in dieser Fragestellung noch nicht gesprochen, auf neue Antworten wollen wir gespannt sein.

Ob nun von Günthers Hand oder nicht, wir haben in der Pfarrkirche Aholming ein wunderbares Ensemble hochwertiger Figuren des bayerischmünchenerischen Rokoko, ein Ensemble, das Beachtung verdient nicht nur wegen der Qualität, sondern auch wegen der Vollständigkeit, selbst wenn, wie erwähnt, der von Tyroller rekonstruierte Zusammenhang sich nicht realisieren läßt. Daß der Gedanke einer Zuschreibung an Günther weitgehende Zustimmung fand, spricht seinerseits für die Qualität der Gruppe. Wie hochrangig Leonhard gestaltet ist, macht Peter Volk verständlich, der von dessen „expressive(n) Charakterkopf eines Asketen“ spricht. „Von besonderem Raffinement ist die virtuose Gestaltung der schwarzen Kukulie mit ihren streng parallel geführten, gekehnten Plissées, deren reizvolles Lineament ein eigentümliches Spiel von Lichtern auf der Oberfläche erzeugt“⁸⁷. Die genaueste und sprachlich souveränste Beschreibung der „hervorragenden Skulpturen“ in Aholming, die auf jeden Fall „einem Hauptmeister des Spätrokoko“ zuzurechnen sind, gibt Michael Brix im Dehio Niederbayern, die ausführlich zitiert sein soll: „Der Kruzifixus ist durch die sensibel beobachtete Torsion des Körpers und verhaltenen Leidensausdruck gekennzeichnet. Anders die affektgeladenen Gestalten der beiden heiligen Äbte. Ihre Körper sind in bewegter Kontrapoststellung gegeben. Die kunstvoll drapierten

Mönchsgewänder haben Anteil am Ausdruck der Gebärdefiguren. Weitgebauchte Ärmelschlaufen kontrastieren den feinknochigen Händen. Leonhards Festgewand zeigt die in der Barockzeit beliebte Plissierung. Bernhards Kukulie geht von voluminösen Faltenbäuschen in graphische Knitterungen über, ähnlich wie z. B. bei den Figuren in Mallersdorf. Unvergeßlich die Köpfe, deren Vitalität durch asketische Übung ausgezehrt scheint. Man bemerkt ein geradezu wissenschaftlich sezierendes Interesse am physiognomisch Besonderen. Hier erweist sich der Bildhauer als Zeitgenosse eines Johann Caspar Lavater, dessen physiognomische Studien seit 1775 erschienen sind.⁸⁸

Ob wir die Aholminger Bildwerke als Zeugnis der Frömmigkeit in einer Umbruchszeit, als Kunstwerk hohen Rangs zwischen Spätrokoko und Klassizismus oder als differenzierte Darstellung menschlicher Affekte (die sich zu dieser Zeit überwiegend des religiösen Kontextes bedienen mußte) sehen, wenn wir als Betrachter in eine lebendige Beziehung zu den Plastiken treten können, verliert die Frage der Urheberschaft, die sich bisher nicht eindeutig beantworten ließ, zwar nicht an Bedeutung, aber an Priorität.

Dank für Anregung, Hilfe und Ermutigung sei gesagt

Michael Fischl (Tittling), Dr. Otto Schmidt (Landshut), Eva Tyroller (Hirschberg), Dr. Peter Volk (München), Pfr. Winklhofer (Aholming), Dr. Gerhard P. Woeckel (München), Dr. Herbert Wurster (Passau), vor allem aber Johannes Molitor (Niederaltaich)

LITERATUR UND ANMERKUNGEN:

Abröll Georg, Führer durch die ehemalige Cistercienserabtei Aldersbach, Passau 1903, 3. Auflage 1913

Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung, Kat. der Ausst. im Bay. Nationalmuseum München, 7. Mai bis 21. Juli 1985, München/Zürich 1985.

Feulner Adolf, Ignaz Günther. Der große Bildhauer des bayerischen Rokoko. Mit Aufnahmen von Erika Schmauss, München 1947

Ders., Ignaz Günther. Kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer (1725–1775), Wien 1920

Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer und seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Regensburg 1985

Heuwieser Michael, Aldersbach, in: J. Oswald (Hg.), Alte Klöster in Passau und Umgebung, Passau 1950

Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. XIV Bezirksamt Vilshofen. Bearb. von Felix Mader und Joseph Maria Lutz. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe München 1926, München/Wien 1982

Schindler Herbert, Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock und Rokoko im altbayerischen Unterland. Fotos von Wolf-Christian von der Mülbe. München 1985.

Schmidt Otto/Wolf-Christian von der Mülbe, Christian Jorhan d. Ä. 1727–1804, Riemerling 1986

Schober K., Von allen Seiten betrachtet. Vier Heiligenfiguren von Ignaz Günther (Ausstellungskatalog). Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1988

Schoenberger, Arno/Woeckel, Gerhard, Ignaz Günther (Ausstellungskatalog), Bayer. Nationalmuseum München 1951

- Ders., Ignaz Günther. Aufnahmen von Max Hirmer, München 1954.
- Tyroller Karl, Der Aholmiger Hochaltar, ein Spätwerk Ignaz Günthers? in: Jahresbericht des Hist. Vereins für Straubing und Umgebung 83 (1981), 77–84
- Ders., Die Figuren des Aholminger Hochaltars, ein mutmaßliches Spätwerk Ignaz Günthers, in: *Ars bavarica* 57/58 (1989), 117–130
- Volk Peter, Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. Fotografische Aufnahmen Wolf-Christian von der Mülbe. Regensburg 1991
- Ders., Rezension von Woeckel: Ignaz Günther. Die Handzeichnungen (Weißhorn 1975), in: *Pantheon* 37 (1979), 81
- Ders., Neues zu Ignaz Günther, in: *Ars bavarica* 25/26 (1982), 101–114
- Woeckel Gerhard P., Studien zu Ignaz Günther. Phil.Diss. (Ms.) München 1949
- Ders., Ignaz Günther. Die Handzeichnungen. Weißhorn 1975
- Ders., Franz Ignaz Günther. Der große Bildhauer des bayerischen Rokoko. Regensburg 1977
- Ders., Zum Werk Christian Jorhans d. Ä. Korrektur zu Fehlzuschreibungen im Bereich der niederbayerischen Rokokoplastik, in: *Weltkunst* (München) 57/1987, 1841–1843
- Ders., Der kurbayerische Hofbildhauer Franz Ignaz Günther (1725–1775), in: Herbert Schindler (Hrsg.), *Bayern im Rokoko*. München 1989, 51–58
- Das Zisterzienser-Kloster Aldersbach. Dokumentation seiner Geschichte im Rahmen der Jubiläumsausstellung C.D. Asam. Aldersbach 1986
- ¹ Peter Volk/Wolf-Christian von der Mülbe, Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. 280 Seiten mit 140 Abb., davon 103 ganzseitige, z. T. in Farbe. Verlag Friedrich Pustet Regensburg 1991.
 - ² Gerhard P. Woeckel, Franz Ignaz Günther 1725–1775. Die Handzeichnungen des kurbayerischen Hofbildhauers, Weißhorn 1975.
 - ³ Adolf Feulner, Ignaz Günther. Der große Bildhauer des bayerischen Rokoko. Mit Aufnahmen von Erika Schmauss, München 1947.
 - ⁴ Arno Schoenberger, Ignaz Günther. Aufnahmen von Max Hirmer. München 1954. Leider entsprechen die (wenigen) Farbaufnahmen nicht mehr heutigem Standard.
 - ⁵ Auf neuere Zuschreibungen an Günther geht Volk nur am Rand (Madonna in Weiden, 50) oder gar nicht ein (Freystadt/Opf.) Vgl. dazu: Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer und seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Regensburg 1985.
 - ⁶ Volk, 252. Unklar ist, wieso Volk im Zusammenhang mit Aldersbach von einem „Prämonstratenserkloster“ (206) spricht.
 - ⁷ Zahlreich sind die Untersuchungen des am 15. 4. 1989 verstorbenen Kunsterziehers, Künstlers und Kunsthistorikers Karl Tyroller, durch die er unsere Kenntnis der niederbayerischen Kunstlandschaft bereicherte, u. a. zu Jorhan, Obermayr, Merz, Frisch, Keller und Franz Mozart; er zeigte, wie wenig diese Kunstlandschaft noch durchforstet ist (vgl. die Würdigung von Josef Plötz in der „Straubinger Rundschau“ vom 30. 4. 1992). Sein letztes Werk war die gründliche Neubearbeitung von: Hans J. Utz, Wallfahrten im Bistum Regensburg, München/Zürich 1989 (Rez. von Herbert W. Wurster, in: *ZBLG* 1991, Bd. 54, H. 2, 553f.).
 - ⁸ Karl Tyroller, Der Aholmiger Hochaltar, ein Spätwerk Ignaz Günthers? in: Jahresbericht des Hist. Vereins für Straubing und Umgebung 83 (1981), 77–84. Ein wenig veränderter Nachdruck dieses Aufsatzes ist: Karl Tyroller, Die Figuren des Aholminger Hochaltars, ein mutmaßliches Spätwerk Ignaz Günthers, in: *Ars bavarica* 57/58 (1989), 117–130.
 - ⁹ Karl Tyroller, Der Aholminger Hochaltar, 78.
 - ¹⁰ Ebd. 78.
 - ¹¹ Vgl. Archiv des Bistums Passau, Pfarrei Aholming (ABP).
 - ¹² Abröll 1903, 12f.
 - ¹³ Abröll 1913, 19.

- ¹⁴ ebd. 14. Vgl. KDB Vilshofen 67.
- ¹⁵ ebd. 64.
- ¹⁶ Markmiller 14.
- ¹⁷ ebd. 14. Vgl. KDB Vilshofen 67.
- ¹⁸ KDB Vilshofen 64.
- ¹⁹ In den KDB heißt es noch zum Aholminger Hochaltar: „An demselben Kartusche, dessen Feststellung nicht gelang“ (10).
- ²⁰ Zur Ikonographie der sieben Schmerzen Mariä siehe Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum. Rom/Freiburg u. a. 1972, Bd. IV, 85 ff. Eine Abbildung des Freskos der Portenkapelle in KDM Tafel VI nach S. 64.
- ²¹ Tyrollers Rekonstruktionsversuch in Tyroller, Die Figuren des Aholminger Hochaltars, Abb. 3 nach S. 120.
- ²² Abröll, ³1913, 16.
- ²³ Abröll, ¹1903, 12f. Unklar bleibt im Zusammenhang des Zitats, auf welchen Zeitraum (nach der Säkularisation) sich die Aussage bezieht.
- ²⁴ Joseph Pammler, Geschichte des Schlosses und der Herrschaft Haidenburg. o.O., o.J., 246.
- ²⁵ Pammler, wie Anm. 25, 247.
- ²⁶ Altbürgermeister Michael Fischl aus Tittling ließ mir dankenswerterweise Auszüge aus seinem sorgfältig erarbeiteten Manuskript „Geschichte der Seelsorgegemeinde Tittling“ zukommen, aus dem ich im folgenden referiere.
- ²⁷ „Hochaltar bestehend aus einem hölzernen Tabernakel und einer von Bers gemachten Petalie. Auf diesem Altar stehen: 1 Statue St. Johann Nepomuk, Bildhauerarbeit . . .“.
- ²⁸ Herbert Schindler, Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock und Rokoko im altbayerischen Unterland. Fotos von Wolf-Christian von der Mülbe. München 1985, 214. Spekulation müssen, solange keine genaueren Belege vorliegen, die Angaben zur Datierung bleiben: „Unsere Datierung wäre bestätigt. Sie könnte nur etwas früher: um 1768/70 angesetzt werden, frühestens um 1767“. Spekulativ und wenig hilfreich ist es, eine neuerliche Zusammenarbeit von Ignaz Günther und dem Maler Matthäus Günther, der die Fresken der Aldersbacher Portenkirche schuf (und signierte), ohne Heranziehung archivalischer Belege zu insinuieren: „Mit Matthäus Günther“, so lautet Schindlers abschließende Bemerkung zu den Aholminger Figuren, „hatte Ignaz Günther bereits um 1761/62 im Schloß Sünching und in der Klosterkirche von Rott am Inn zusammengearbeitet“. (214). Schon Woeckel hatte in seiner Dissertation von 1949 festgestellt, daß Ignaz Günther mit einem Zeitgenossen „in naher, geistiger Wesensverwandtschaft stand: es ist der bekannte Augsburger katholische Stadtakademiedirektor und Maler Matthäus Günther (1705–1788)“, freilich mit dem recht allgemeinen Argument: „Der Bildhauer wie der Maler begegneten sich ja so oft auf der gemeinsamen Bahn der Ausstattung für den religiösen Kultraum“; zwischen beiden bestand eine „innere Gemeinsamkeit“ jenseits des Zeitstils (Gerhard P. Woeckel, Studien zu Ignaz Günther. Phil.Diss. [Ms.] München 1949, 247).
- ²⁹ Schindler 211.
- ³⁰ „ . . . vermutlich für den Altar der Portenkirche des Klosters Aldersbach geschaffen“ (12); der Verfasser des Artikels, H. Kalhammer, schreibt die Figuren Günther zu.
- ³¹ Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern. Bearbeitet von Michael Brix, mit Beiträgen von Franz Bischoff, Gerhard Hackl und Volker Liedke, München/Berlin 1988, 10.
- ³² Gerhard P. Woeckel, Zum Werk Christian Jorhans d. Ä. Korrektur zu Fehlzuschreibungen im Bereich der niederbayerischen Rokokoplastik, in: Weltkunst (München) 57/1987, 1841–1843. Die Zitate stammen von S. 1842.
- ³³ Volk 206.
- ³⁴ Nicht vergessen seien aber die neueren Zuschreibungen der Bekrönungsgruppe des Schycker-Epitaphs in Freystadt (Lkr. Neumarkt): „Ein . . . Meisterwerk Güntherscher Kompositions-

- kunst ist die Bekrönung“. Siehe: Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer und seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Regensburg 1985, 61, Abb. S. 60 (Kat.Nr. 27) und eine der Kopien der Herzogsspital-Muttergottes in St. Josef in Weiden (vgl. Volk 50).
- ³⁵ Karl Tyroller, Der Aholminger Hochaltar, 80 f.
- ³⁶ ebd. 80.
- ³⁷ Karl Tyroller, Der Aholminger Hochaltar, 81.
- ³⁸ ebd. 82.
- ³⁹ ebd. 83.
- ⁴⁰ Alle Zitate ebd. 83 f.
- ⁴¹ Gerhard P. Woeckel, Zum Werk Christian Jorhans d. Ä. Korrektur zu Fehlzuschreibungen im Bereich der niederbayerischen Rokokoplastik, in: *Weltkunst* (München) 57/1987, 1841–1843.
- ⁴² ebd. 1842 f.
- ⁴³ ebd. 1843. Etwas weiter unten: „Ph. Arnauld wird sicher eines Tages die Möglichkeit finden, sich von der von ihm gutgläubig übernommenen Fehlinformation zu distanzieren . . . Ist Gutgläubigkeit eine kunstwissenschaftliche Kategorie?
- ⁴⁴ ebd. 1843.
- ⁴⁵ Schmidt 183.
- ⁴⁶ Alle Zitate des Absatzes aus Gerhard P. Woeckel, Zum Werk Christian Jorhans d. Ä., 1843.
- ⁴⁷ Volker Liedke, Die Bildhauerwerkstätten im Kurfürstentum Baiern zwischen 1715 und 1779, in: *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Kat. der Ausst. im Bay. Nationalmuseum München, 7. Mai bis 21. Juli 1985. München/Zürich 1985, 14 ff., hier S. 17.*
- ⁴⁸ Liedke 17.
- ⁴⁹ Dieser oft nachgeahmte Typus wurde sowohl von Jorhan (für Rappoltskirchen; vgl. O. Schmidt, 241: im dort abgedruckten Kostenvoranschlag spricht Jorhan explizit von der „schmerzhaft[e] Mutter in h[er]zogspital“) als auch von Günther mehrmals als Vorlage genommen (vgl. Volk 50).
- ⁵⁰ KDB Vilshofen 12.
- ⁵¹ Gerhard P. Woeckel hat sich bereits in seiner Dissertation von 1949 (Studien zu Ignaz Günther. Phil.Diss. [Ms.] München 1949) als einer der ersten nach Feulner fundiert mit dem Werk Günthers befaßt. Mit seinem Werk über Günthers Handzeichnungen hat er diese bisher zu wenig beachtete Seite des Bildhauers ins Licht gerückt und gezeigt, daß Günther ein ganz hervorragender Zeichner war („Der aktuelle Wissensstand vom Schaffen des Künstlers ist weitgehend in diesem profunden und vom Verlag vorzüglich ausgestatteten Buch festgehalten“, schreibt Peter Volk in seiner Rezension in: *Pantheon* 37, 1979, 81). Woeckel sind in letzter Zeit einige Zuschreibungen von Werken Ignaz Günthers gelungen (Weiden St. Josef, Freystadt/Opf. u. a.).
- ⁵² Woeckel, Zum Werk Christian Jorhans d. Ä., 1842.
- ⁵³ Vgl. das Verzeichnis in: Woeckel, Studien, Nr. 96–99 sowie die Abb. bei Schoenberger E 17–20 und 76/77. Woeckel schreibt die Kreuzigungsgruppe in Aibling (Nr. 98) Joseph Götsch zu.
- ⁵⁴ Zit. nach Volk 253. Wegen des Geschenkes an seinen Heimatort wollte G. wohl „einen Beweis für seine künstlerischen Fähigkeiten ablegen. Daraus darf man schließen, dass die Ausführung eine völlig eigenhändige Arbeit ist . . .“ (Woeckel, Studien, 217 f.) Die genannte Signatur findet sich in Anm. 171.
- ⁵⁵ ebd. Nr. 97, Schoenberger 52.
- ⁵⁶ Schoenberger 53.
- ⁵⁷ Woeckel, Studien, Nr. 99.
- ⁵⁸ Vgl. ebd. 159.
- ⁵⁹ ebd. Nr. 99.
- ⁶⁰ Schoenberger 73.
- ⁶¹ Zu Altmanstein: „das ‚gefasst‘ der Signatur bezieht sich sicherlich nur darauf, dass Günther nur

die Bezahlung, nicht aber auch die Ausführung der Fassmalerei selbst übernommen hatte . . .“ (Woeckel, Studien, Anm. 171).

- ⁶² Woeckel, Zum Werk Christian Jorhans d. Ä., 1842.
- ⁶³ ebd. S. 1843. Vgl. Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer und seine Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Regensburg 1985 Kat.Nr. 40, Abb. S. 74.
- ⁶⁴ Volk 50, leider ohne Abbildungen.
- ⁶⁵ Volk 143.
- ⁶⁶ Woeckel, Studien, Nr. 84, Volk, 268. Bei Schoenberger trägt die Vierkirchener Mater Dolorosa eine Krone (Abb. 103), nicht aber bei Volk (S. 213); der plastische Entwurf (212 bzw. Schoenberger Abb. 102) ist ebenfalls ohne Krone. Zur Fassung: Schoenberger spricht von einer „besonders ungünstigen Fassung“ der Vierkirchner Madonna (73; vgl. Volk, 268)
- ⁶⁷ Woeckel, Studien, Verz.Nr. 87.
- ⁶⁸ ABP Aholming 224 (im Inventar von 1883 ist die Rede von einem großen neugefaßten Christusbild), mit Eintrag vom 25. 7. 1906 wird von einer Renovierung von Hoch- und Seitenaltären gesprochen (Ebd. 224)
- ⁶⁹ Mit Datum vom 14. 3. 1922 wird eine Renovierung der genannten Figuren des Hochaltars, Kreuzwegs und der Kanzel durch den Handwerker Henet belegt (ABP Aholming 226).
- ⁷⁰ Schoenberger 53.
- ⁷¹ ebd. 73. Volk 268, Abb. des Bozzetto S. 212.
- ⁷² Vgl. von Christian Jorhan d. Ä. die Kreuzigungsgruppe aus Gars (um 1760? Vgl. O. Schmidt 82 f., Abb. 83) und den deutlich späteren Kreuzaltar (mit Maria Magdalena und Johannes an der Seite) in Schwindkirchen (1792) (O. Schmidt, S. 178, Abb. S. 179). Man denke als Beispiel aus dem hiesigen Raum auch an die Kreuzigungsgruppe der Rohrbergkirche in Hengersberg.
- ⁷³ Woeckel, Studien, 170. Beide Motive seien in der Günther-Schule nicht vereinzelt, z. B. der H. Benedikt im Germ. Nationalmuseum Nürnberg (Woeckel Nr. 61); beim Edlinger Beispiel allerdings seien die Feinheiten „vergrößert“.
- ⁷⁴ ebd. 170. Nachdem Woeckel den Edlinger Leonhard und Cyriakus für von gleicher „Schülerhand“ gemacht hält, könnte es sich um Joseph Götsch handeln (Schoenberger 43, der ebenfalls nicht von einem Werk Günthers ausgeht).
- ⁷⁵ Schoenberger 52. (Abb. 75 links). Der Petrus Damianus in Rott ist übrigens eine Seitenfigur zu einem Leonhardsaltar (Abb. 103 und 107 bei Volk, der als Datierung 1761–62 angibt).
- ⁷⁶ ebd. 52.
- ⁷⁷ Volk 144.
- ⁷⁸ Schoenberger 52, der von einer „späteren Fassung“ spricht.
- ⁷⁹ ebd., 52.
- ⁸⁰ Die Angabe bei Schoenberger im Register spricht im Gegensatz dazu von „Um 1765?“ (91). Volk und Schoenberger weisen auf die Entstehungszeit des Altarbildes als mögliche Orientierungshilfe hin: „Das 1763 datierte Altargemälde von F. A. Höttinger gibt vielleicht einen Hinweis auf die Entstehungszeit der Figuren“ (Volk, 269).
- ⁸¹ Tyroller, Die Figuren, 119.
- ⁸² ebd. 119.
- ⁸³ Der erste Hinweis stammt, wie schon Tyroller feststellte (Die Figuren, Anm. 3), erst von 1842; der Schreiner Reichl führte Ausbesserungsarbeiten am Aholminger Hochaltar aus. Belegt ist weiter im Jahr 1878 ein Kruzifix und eine schmerzhaft Mutter, die für 99 Gulden 10 Kreuzer versichert werden (ABP Aholming 224).
- ⁸⁴ Tyroller, Die Figuren, Abb. 3. Die Feststellung: „Die Maße des Altares fügen sich besser in die etwas höhere und breitere Räumlichkeit von Aldersbach“ (ebd. S. 120) mag zwar richtig sein, ist aber im Sinne eines Belegs zu ungenau.
- ⁸⁵ Freundliche Mitteilung von Pfarrer Winklhofer, Aholming, vom 15. 10. 1992.

⁸⁶ Tyroller, Die Figuren, 120.

⁸⁷ Volk 208.

⁸⁸ Dehio, Niederbayern, 10 f.

Die Abbildungen wurden den im Literaturverzeichnis aufgeführten Werken von Schindler, Schoenberger (1954) und Volk (1991) entnommen.

Chronik des Geschichtsvereins für 1992

Der Berichtszeitraum stand im Zeichen der politischen Öffnung nach Osten. Wurden bereits 1991 zwei Studienfahrten ins südböhmische Tábor durchgeführt und im Oktober des Vorjahres ein Vortrag über „Gunther von Niederaltaich, der Mönch zwischen Bayern und Böhmen“ angeboten, so setzten sich im 1. Halbjahr 1992 die nach Böhmen gerichteten Aktivitäten durch Vorträge und Exkursionen fort. Einen Höhepunkt bildete dabei zweifellos die Fahrt in den Raum Hartmanice/Hartmanitz – Kašperské Hory/Bergreichenstein – Sušice/Schüttenhofen, wo die Teilnehmer auf den Spuren des Mönches Gunther sowie der Grafen von Bogen und des Klosters Windberg wandelten.

Die zweitägige Exkursion in den okres/Landkreis Plzeň-sever/Pilsen-Nord sollte eine aus Deggendorfer Sicht weitgehend unbekannt Region erschließen. Ausschlaggebend für diese Reise waren die auf politischer Ebene geknüpften Kontakte zwischen den Landkreisen Deggendorf und Pilsen-Nord, die um den kulturellen Aspekt erweitert werden sollten. An beiden Tagen führte Frau Dr. Irena Bukačová vom Kreismuseum in Mariánská Týnice bei Kralovice. Ziele waren die Stadt Pilsen, das Kreismuseum, die „Stadt“ Rabštejn nad Střelou/Rabenstein an der Schnella (dort Übernachtung), Schloß Manětín (mit abendlichem Konzert), die romanische Kirche von Potvorov und Kloster Plasy/Plass. Wegen zeitlicher Verzögerung ließ sich in Plasy leider keine Führung mehr realisieren. Dennoch war diese Fahrt ein Erlebnis, wenn sie auch nur einige Aspekte der Kultur dieses Landstriches zeigen konnte. Es wäre schön, wenn auf einer zweiten Exkursion weitere Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Pilsen-Nord besichtigt werden könnten.

Alle Veranstaltungen des Jahres 1992 (mit Ausnahme der Jahreshauptversammlung) wurden zusammen mit der Volkshochschule für den Landkreis Deggendorf durchgeführt.

Die erforderliche Neuwahl der Vorstandschaft auf der Jahreshauptversammlung am 25. März 1992 brachte keine Veränderungen in der Zusammensetzung: Dr. Georg Karl (1. Vorsitzender), Hans Kapfhammer (2. Vorsitzender), Dr. Karl Schmotz (3. Vorsitzender und Geschäftsführer), Erich Kandler (Schriftführer), Alfred Zippelius (Kassier). Als kooptierte Mitglieder gehören dem Vorstand an: Johannes Molitor (Schriftleiter) und Georg Loibl (Kreishauptpfleger). Kassenprüfer sind Dr. Hans Rakousky und Heinrich Schlott.

Folgende Zusammenstellung führt die Dokumentation der Vereinsaktivitäten fort, die in Heft 12, 1991 auf den Seiten 185 bis 190 publiziert sind:

14. Januar 1992 Vortrag von Dr. Reinhard Bauer, München, im neuen vhs-Gebäude: Geschichte des bayerischen Vermessungswesens.