



DATEN ZUR BAU- UND KUNSTGESCHICHTE

807	erste urkundliche Erwähnung einer „Michaelszelle“ als Besitz des Freisinger Domstifts
um 1070/1080	Gründung eines Benediktinerklosters durch Hallgraf Arnold von Dießen-Andechs
um 1100	weitgehende Zerstörung des Klosters
um 1125	Erneuerung der Klosterstiftung durch Hallgraf Engelbrecht von Limburg-Wasserburg – Errichtung der Klosterkirche als dreischiffige, romanische Basilika
1708	schwere bauliche Schäden durch Unwetter
1713–1715	Neubau der Klosterkirche durch und nach den Plänen des Abtes Cajetan Scheyerl (1703–1723) – tonnengewölbter Wandpfeilersaal mit Emporen, aufwendige Stuckierung in vegetabilen Formen durch Gabriel Zöpf
15.09.1715	Weihe der Klosterkirche mit 9 Altären durch den Freisinger Fürstbischof Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck
1731	Fertigstellung der Innenausstattung – Weihe des Hochaltars mit Altarblatt von Frater Leander Laubacher (1687–1740)
1760/1770	ergänzende Neuausstattung im Stil des reifen Rokoko unter Beteiligung des Münchner Bildschnitzers Ignaz Günther (1725–1775) sowie des Atte-ler Laienbruders und Malers Sebastian Zobel (1726–1801) – Immaculata, Hochaltartabernakel, Altarblätter, Aufsatzbilder
1803	Säkularisation – Klosterkirche bleibt als Pfarrkirche in Nutzung
1873/1874	Einrichtung eines Pflegeheims („Stiftung Attl“) im ehemaligen Klostergebäude durch den Orden der Barmherzigen Brüder
1970	Übernahme durch den Caritas-Verband der Erzdiözese München und Freising
1977–1978	Innenrenovierung
1994	Selbstverwaltung der „Stiftung Attl“
2007–2013	Gesamtrestaurierung unter Federführung des Staatlichen Bauamts Rosenheim – statische Ertüchtigung, Sanierung und Neueindeckung des Dachwerks, Neuanstrich der Fassaden, Reinigung der Raumschale, Erneuerung der Beleuchtung und der Beschallungsanlage, neue Orgel
ab 2010	Planungen und Entwurfsarbeiten für liturgische Neuausstattung und „Immaculata“
08.12.2012	Segnung der neuen „Immaculata“ durch Msgr. Thomas Schlichting
24.11.2013	Altarweihe durch Erzbischof Reinhard Kardinal Marx



INNENRAUM GESAMT

KUNSTHISTORISCHE WÜRDIGUNG

In beeindruckender Lage auf einer Anhöhe über dem Inn erhebt sich weithin sichtbar das ehemalige Benediktinerkloster Attel. Eine bereits im Jahre 807 erwähnte „Michaelszelle“, die sich im Besitz des Freisinger Bischofs befand, lässt auf einen sehr alten und in vorchristliche Zeit reichenden Siedlungsplatz schließen. Um 1070/1080 stiftete Graf Arnold von Andechs erstmals ein Kloster, das jedoch bald nach seiner Gründung bereits zerstört wurde. Mit der Neugründung um 1125 durch Hallgraf Engelbert von Limburg-Wasserburg entstand die romanische Basilika alpenländischen Zuschnitts (dreischiffig, ohne Querhaus, flachgedeckt), die mit geringen Veränderungen bis in das frühe 18. Jahrhundert existierte.

Ein schweres Unwetter 1708 schädigte das altersschwache Gebäude so grundlegend, dass ein Neubau unumgänglich wurde. Das verhältnismäßig arme Kloster konnte diesen Bau nur unter größten Mühen und unter Beteiligung vornehmlich klostereigener Kräfte realisieren. So entstand nach Plänen des aus Weißenstephan bei Freising stammenden Abtes Cajetan Scheyerl (1703–1723) ab 1713 die noch bestehende Klosterkirche, die der Freisinger Fürstbischof Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck 1715 weihte. Der von jeher als Kloster- und Pfarrkirche genutzte, stattlich dimensionierte Bau folgt im Wesentlichen noch dem seit Mitte des 17. Jahrhunderts beliebten Typus einer tonnen-gewölbten Wandpfeilerkirche mit umlaufenden Emporen, leicht eingezogenem Chor und halbrunder Apsis („Graubündener Schema“).

CHORRAUM ENDZUSTAND

Für das üppige vegetabile Stuckwerk, das die gesamte Raumschale bedeckt, zeichnet der nahe Attel ansässige Wessobrunner Meister Gabriel Zöpf verantwortlich. Die Altarausstattung selbst zog sich bis in die Amtszeit von Abt Nonnosus Moser (1723–1756) hin. Den vorläufigen Schlusspunkt setzte der 1731 datierte, monumentale Hochaltar, dessen Gemälde der Atteler Laienbruder Leander Laubacher (1687–1740) als Kopie des Hochaltargemäldes von Peter Paul Rubens im Freisinger Dom mit der Darstellung des „Apokalyptischen Weibs“ (1625) schuf. Die Wahl dieses seltenen Themas dürfte im Patrozinium St. Michael und in der prominenten Rolle des Erzengels in der dargestellten Szene begründet liegen. Weitere Ausstattungselemente (z. B. zentraler Gestühlsblock, stuckierte Muschel über Hochaltar, Licht-konzept) belegen ebenfalls die enge Verwandtschaft zwischen Attel und der Freisinger Domkirche.

Unter Mosers Nachfolger Abt Dominikus Gerl (1757–1789) hielt zwischen 1760 und 1770 eine behutsame Modernisierung im Stil des reifen Rokoko Einzug. Neben mehreren neuen Altarblättern des Atteler Fraters Sebastian Zobel (1726–1801) und dem prachtvollen Hochaltartabernakel entstanden auch zahlreiche aufwendige Vorsatzstücke und Reliquiare für die vorhandenen, spätbarocken Seitenaltäre. Wie schon zuvor und parallel in den inkorporierten Kirchen Eiselfing, Griesstätt und Edling war der Münchner Bildhauer Ignaz Günther (1725–1775) an einigen Figuren und Bildwerken beteiligt. Prunkstück dieser Ausstattungsphase ist der kostbare Schreinaufsatz für den Altar der Rosenkranzbruderschaft mit der zentralen Skulptur der „Immaculata“ von Ignaz Günther („Atteler Madonna“), die zu den Hauptwerken des europäischen Rokoko zählt.

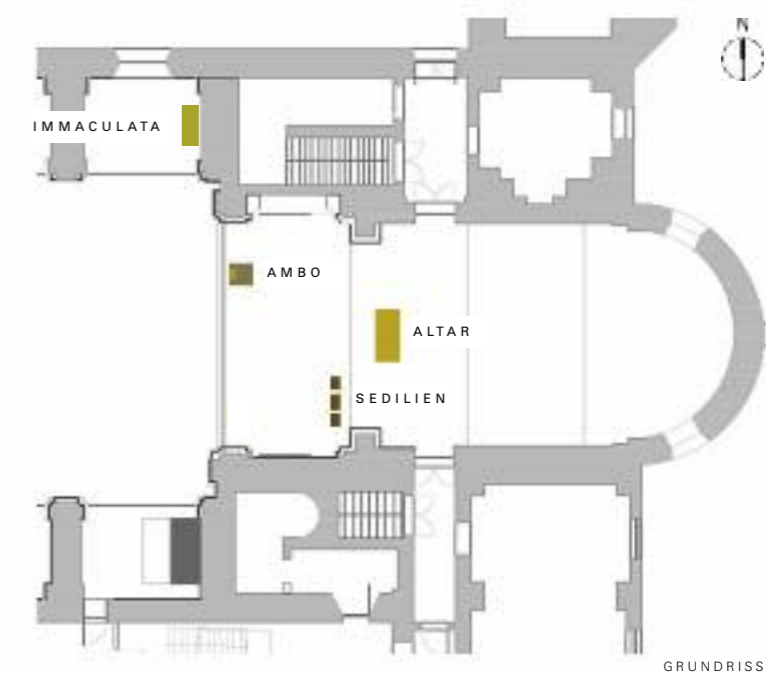
Die Säkularisation 1803 führte Attel zunächst in die Bedeutungslosigkeit, bewahrte es aber auch vor größeren Veränderungen. Erst mit der Gründung des Pflegeheims „Stiftung Attl“ durch den Orden der Barmherzigen Brüder im Jahre 1873/1874 zog neues Leben auf dem Atteler Klosterberg ein. Der caritative Charakter und die stetig wachsenden Einrichtungen und Werkstätten für geistig und körperlich



INNENRAUM.
BLICK NACH WESTEN



CHORRAUM VORZUSTAND



LITURGISCHE NEUAUSSTATTUNG

VORAUSSETZUNGEN UND ENTWURF

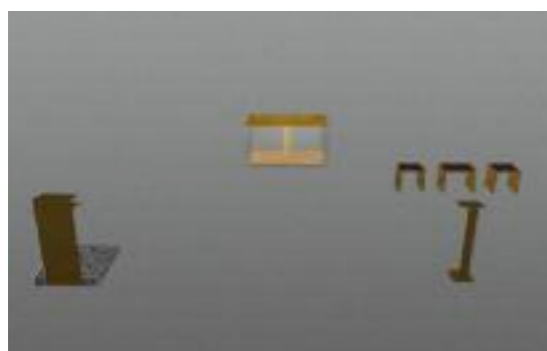
Die liturgischen Orte entsprechend der Liturgie des II. Vatikanum entsprachen in keiner Weise der hohen künstlerischen Qualität des barocken Interieurs. Ein historisierender Altar, aus dem Winterchor stammend, und ein in barock-epigonalen Formen beigefügter Ambo taten provisorisch ihren Dienst. Problematisch erwies sich auch die gedrängte und weit von der Gemeinde entfernte Situierung von Altar und Ambo unmittelbar vor dem Hochaltar sowie das heterogene Ensemble unterschiedlicher Sedilien, sodass nicht nur eine Neugestaltung der liturgischen Orte, sondern auch eine grundlegende Neukonzeption notwendig wurde.

Nach Abschluss der baulichen Instandsetzung und Innenrenovierung wurde ab Herbst 2010 die Erneuerung der liturgischen Orte in Angriff genommen. Für diese anspruchsvolle Aufgabenstellung konnte die Bildhauerklassse von Prof. Hermann Pitz von der Akademie der Bildenden Künste München gewonnen werden. Zehn Studierende widmeten sich in einem künstlerischen Ideenwettbewerb diesem Thema und gelangten zu beachtlichen Lösungen. Nach eingehender Diskussion und mehreren Überarbeitungsphasen sprachen sich die Gremien der Pfarrei und das Erzbischöfliche Ordinariat einvernehmlich für die Realisierung des Entwurfs der Münchnerin Sina Wagner aus.

SINA WAGNER

1985	geboren in München
1992–2006	Schulbildung in München und Gröbenzell (Abschluss Abitur)
2008–2009	Teilnahme an International Munich Art Lab
ab 2009	Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Prof. Hermann Pitz

Sina Wagner lebt und arbeitet in München.



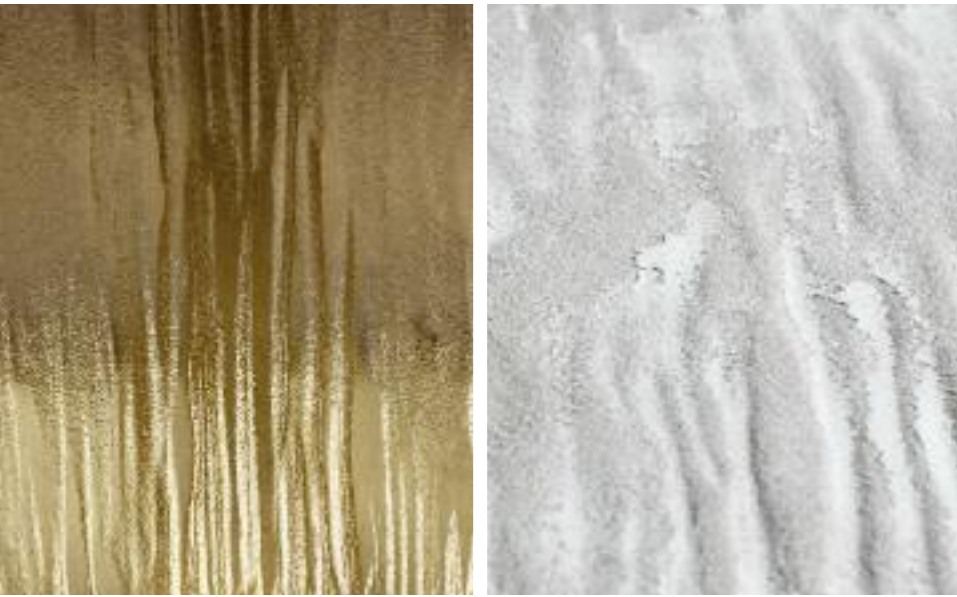
LITURGISCHE AUSSTATTUNG. ENTWURF



KONZEPT

Zu den Besonderheiten des Kirchenraums gehören der tiefe, lichtarme Chor und der damit verbundene, gemächliche Anstieg des Bodenniveaus über fünf Ebenen vom Langhaus bis zum Hochaltar hin. Die-ses langsame Anschwellen im relativen Dunkel des Chorraums, das im Licht umfluteten, reich vergoldeten Hochaltar kulminiert, ist ein zentrales Charakteristikum der Atteler Kirche. Wie in der Kopie des Hochaltargemäldes zeigt sich Attel auch in dieser spezifischen Lichtführung der Freisinger Domkirche verwandt. Die gezielte Reduzierung des Lichts im Chorraum lässt das Presbyterium mit seinen großen Fenstern umso heller erscheinen und dient so der wirkungsvollen Inszenierung des Hochaltars mit dem Tabernakel als Ort der Realpräsenz Gottes. Diese aus der barocken Liturgiefeyer verständliche Konzeption stellte Neuordnung und Neugestaltung der liturgischen Orte vor große Herausforderungen. Nähe zur Gemeinde, gute Sichtbarkeit des liturgischen Dienstes, räumliche Einpassung und vor allem adäquates Licht für Altar und Ambo galt es zu berücksichtigen.

Die tiefe Staffelung des Chorraums und die geringen Unterschiede im Bodenniveau legten nahe, Altar sowie Ambo mit Sedilien auf zwei verschiedenen Ebenen zu platzieren. Die heute weitgehend funktionslose, barocke Kommunionbank wurde nach Osten gerückt und markiert nun die Grenze zum Presbyterium. Die räumliche Entzerrung von Altar und Ambo trägt nicht nur den baulichen Gegebenheiten Rechnung, sondern schafft auch großzügigere liturgische Handlungs- und Bewegungsflächen, die vielfältige Liturgieformen (Andachten, Stundengebet, Werktagsmessen usw.) ermöglichen.



ALTAR, DETAIL GLAS

DETAIL SANDFORM

GESTALTUNG

Herzstück und inhaltliche Mitte der neuen liturgischen Ausstattung ist der Altar. Der Entwurf von Sina Wagner ist inspiriert vom Symbol des Wassers als Quelle des Lebens, aber auch von den Beschreibungen des Himmlischen Jerusalem in der Apokalypse mit ihren Bildern von Kristall, Glas, Gold und Edelsteinen. Vor diesem Hintergrund ist der neue Altar als quaderförmiger, gläserner Körper gebildet. Boden und Mensa bestehen aus gold glänzendem Tombak (Messinglegierung) und sind durch fünf kreuzförmige Stützen als Symbol für die fünf Wundmale Jesu miteinander verbunden. Unter der mittleren, etwas größer dimensionierten Stütze („Herzwunde“) befindet sich das Reliquiengrab.

Das metallene Gerüst ist allseitig von einem Mantel aus plastisch reliefiertem Glas umschlossen. Die beachtliche Materialstärke (ca. 2 cm) und vor allem die Oberflächentextur mit von unten nach oben „züngelnden“ Strukturen suggerieren fließendes Wasser und verleihen dem Altarkörper kristallartigen Charakter. Die Formen wurden von der Künstlerin handmodelliert (Sandform) und mittels eines speziellen Schmelzverfahrens in das Glas übertragen (technische Ausführung: Mayer'sche Hofkunstanstalt München). Der leicht in das Pflaster eingelassene Boden aus Tombak wirkt wie ein Reflektor, der das vom Presbyterium einfallende Tageslicht widerspiegelt und in den gläsernen Körper streut. Dank dieser Kunstgriffe wird Licht an einem relativ dunklen Punkt des Raumes gebunden, sodass die liturgische und geistige Bedeutung des Altars in angemessener Weise sichtbar werden kann.

ALTAR





ALTARWEIHE DURCH ERZBISCHOF REINHARD KARDINAL MARX

Im Gegensatz zum bildhaften und symbolträchtigen Altar sind Ambo und Sedilien bewusst schlicht und reduziert gehalten. Der Ambo erhebt sich – zur besseren Sichtbarkeit des Vortragenden – auf einer steinernen Grundplatte als schlanker Schild aus leicht patiniertem Tombak (alle Metallarbeiten: Fa. Reich, Pfaffing). Er steht auf der nördlichen Seite nahe dem Kreuzaltar, dessen Mensa als Auflage zur Präsentation des Evangeliums genutzt werden kann. Gegenüber auf der südlichen Seite befinden sich Vorsteherstuhl und weitere Sedilien als zurückhaltende Möbel aus dunkler Eiche, teilweise in Kombination mit Tombak, die in ihrem Farbwert zu den historischen, holzsichtigen Oberflächen vermitteln (Beichtstuhl, Gestühl).

Der Altar tritt selbstbewusst als Zeichen unserer Zeit mit dem barocken Hochaltar in Dialog und schreibt dessen Ikonographie fort. Der apokalyptische Kampf des hl. Michael gegen die Mächte des Bösen ist Ausdruck des Urkonflikts von Gut und Böse und gleichzeitig Sinnbild der christlichen Hoffnungsbotschaft. Vor diesem Bild wird der neue Altar zur geistigen Ergänzung, wie es in der Geheimen Offenbarung beschrieben ist: „Von dem Thron gingen Blitze, Stimmen und Donner aus. Und sieben lodernde Fackeln brannten vor dem Thron; das sind die sieben Geister Gottes. Und vor dem Thron war etwas wie ein gläsernes Meer, gleich Kristall.“ (Off. 4,5–6)





ROSENKRAZALTAR MIT ATTELER MADONNA VON IGNAZ GÜNTHER,
HISTORISCHE AUFNAHME

IMMACULATA

VORAUSSETZUNGEN

Der um 1760/1770 für den Rosenkranzaltar geschaffene Schrein mit der zentralen Maria Immaculata zählt zu den bedeutendsten Bildwerken Ignaz Günthers. Im Jahre 1917 wurde die kleine Statuette aus ihrem zugehörigen Schrein gestohlen. Zwei Jahre später glücklicherweise im Bonner Kunsthandel wieder aufgefunden, kehrte sie nach Attel zurück und wurde nun zur Sicherheit im Pfarrhof verwahrt. Eine aufwendige Restaurierung durch die Werkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege in den 60er-Jahren konnte die kostbare Originalfassung freilegen. Danach gelangte die Figur zunächst in das Bayerische Nationalmuseum München und 1984 in das Freisinger Diözesanmuseum.

Ihr ursprünglicher Platz im wertvollen und auf diese Figur hin komponierten Rokoschrein blieb verwaist. Da aus konservatorischen wie Sicherheitsgründen eine Rückführung nicht zu verantworten war, sollte zunächst eine wortgetreue Kopie das Original ersetzen. Vielfache Diskussionen über die Gültigkeit einer solchen Lösung führten letztlich zur Entscheidung, eine zeitgenössische Interpretation der Güntherschen Immaculata anzustreben, die Form, Bildsprache, Inhalt und Rahmung Rechnung trägt. Für diese ungewöhnliche Aufgabenstellung konnte die Münchner Künstlerin Elke Härtel gewonnen werden.

ROSENKRAZALTAR
MIT NEUER IMMACULATA



ENTWURFSARBEIT



TONMODELLIERUNG



MODELL

ELKE HÄRTEL

- 1978 geboren in Erding/Altenerding
- 1997–2000 Lehre als Holzbildhauerin am Berufsbildungszentrum für Bau und Gestaltung der Landeshauptstadt München
- 2000 Erster Preis der Danner-Stiftung
- 2000–2001 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bei Prof. Karin Sander, Prof. Inge Mahn und Prof. Berndt Wilde
- 2002–2007 Studium an der Akademie der Bildenden Künste, München, bei Prof. James Reineking und Prof. Stephan Huber
- 2007 Diplom Freie Kunst an der Akademie der Bildenden Künste, München
- 2007 Kunststipendium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München
- 2011 Debütantenpreis des Bayer. Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst
- 2011 Bayerisches Atelierförderprogramm für bildende Künstlerinnen und Künstler des Bayer. Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Elke Härtel lebt und arbeitet in München.



IGNAZ GÜNTHER, ATTELER MADONNA

VORBILD UND NEUSCHÖPFUNG

Ignaz Günther zeichnet in seiner „Atteiler Madonna“ das Bild einer vollendeten Schönheit aus dem Geist des Rokoko. Tänzelnd, beinahe schwebend, erhebt sie sich über den umwölkten Sockel. Die Schlange des Bösen, Symbol der Erbsünde, hat Macht und Schrecken verloren. Selbst der sinnbildliche Tritt auf den Schlangenkörper gleicht mehr einer zufälligen Berührung als einer machtvollen Geste der Unterwerfung. Die große Schlacht, wie sie die Apokalypse in drastischen Bildern schildert (Off. 12; vgl. Hoch- altargemälde), und deren Motive in die Ikonographie der Immaculata Eingang gefunden haben, ist längst geschlagen. Maria neigt ihr Haupt demütig-sinnierend gen Boden, ohne dem Bösen Beachtung zu schenken. Sie verbindet in vollkommener Weise Eleganz, tiefe Innerlichkeit und Gnadenfülle mit der für Günther charakteristischen, höfisch anmutenden Herablassung. Strahlenkleid, Sternenkranz und Lilienszepter, ohnehin heute weitgehend verloren, sind angesichts ihrer hoheitlichen Anmut im Grunde entbehrliche Attribute. Denn die Grundaussage der Immaculata lautet: Maria ist das vollkommene Gefäß, in dem Gott Mensch werden kann; in ihr wohnt das Heil.

Dieser elementaren Botschaft wie deren spezifisch Güntherschen Interpretation fühlt sich auch die Immaculata von Elke Härtel verpflichtet. Dabei konzentriert Härtel das Thema auf die Gegenüberstellung von Gut und Böse. Inspiriert durch ein Gemälde des Niederländers Hugo van der Goes, in dem die Paradiesschlange einen Menschenkopf trägt, erhält das Böse auch hier ein reales, personifiziertes Antlitz. Drache, Schlange, Basilisk – phantasievolle Hilfsbilder der Vergangenheit zur Veranschaulichung des nicht Darstellbaren – finden in Härtels Ausformung eine nahtlose Fortsetzung. Selten wurde das Böse mit so viel Originalität und bildnerischer Freude gestaltet wie in diesem eigentümlich melancholischen Fabelwesen aus Mensch und Reptil, dessen Machtlosigkeit gegenüber Maria aus jeder Geste unverkennbar zutage tritt. Aktive Ruhe und erregte Passivität stehen einander sinnbildlich gegenüber.

IMMACULATA VON ELKE HÄRTEL

Härtel nimmt Günthers Deutung formal und inhaltlich ernst, ohne in eine Kopie oder vordergründige Nachahmung zu verfallen. Wie in der Skulptur Günthers zeigen Blick und Haltung Mariens, dass das Böse keinen Zugang zu ihr hat und vor der inneren Gnade Mariens weichen muss. Die zeitlose Gewandung mit ihren lang gezogenen, den darunter liegenden Körper akzentuierenden Falten, aber auch Details wie der unter dem Kleid hervorragende Fuß, das geneigte Haupt, der unbestimmt in die Weite fallende Blick und vieles mehr bilden subtile Anklänge an Günthers Figur, ohne sie zu kopieren. Wie im Vorbild bedarf die Hoheit Mariens keiner triumphalen Überhöhung. Proportion und formale Anlage sind mit Bedacht und Sensibilität für die ursprüngliche Komposition und das originale Umfeld gewählt.

Härtels Immaculata besteht aber nicht nur im direkten Vergleich mit dem Güntherschen Vorbild, sondern auch in der formal-ästhetischen und inhaltlichen Einbindung in Schrein, Retabel und Kapellenraum. Die filigrane Baldachinstruktur des Schreins erlaubt vielfache Durchblicke auf das Altarblatt mit der Darstellung der Rosenkranzspende von Sebastian Zobel. Das Schneeweiß des Gips (Dentalgips) und der schwarze Sockel korrespondieren sowohl mit den Ordenskleidern der hl. Dominicus und Katharina von Siena im Gemälde, wie auch mit den Fassungen der adorierenden Engel und dem vegetabilen Stuckwerk am Kapellengewölbe. Das Weiß, ohnehin in seiner Nähe zu Porzellan und Marmor eine der zentralen „Farben“ des Rokoko, wird zum Kontinuum, das Raum, Bild und Figur umschließt. Darüber hinaus entstehen reizvolle, inhaltlich-kompositorische Bezüge, wenn z. B. der Hund mit der brennenden Fackel im Maul als Attribut des hl. Dominicus und Verweis auf dessen Glaubenseifer treuherzig auf das hilflose Reptil blickt, oder wenn die vom Lilienszepter zur kleinen Blüte mutierte Blume in der Hand Mariens in den Rosen, mit denen die Englein in Andeutung auf den Rosenkranz genreartig spielen, aufgegriffen wird.



**VERANTWORTLICHE PERSONEN /
KÖRPERSCHAFTEN UND FIRMEN**

PFARREI ST. MICHAEL ATTEL Pfarrei Attel – St. Michael Attel,
Attel 36, 83512 Wasserburg
Pfarradministrator P. Karl Wagner CSsR

ERZBISCHÖFLICHES ORDINARIAT OR Dipl.-Ing. Hans-Jürgen Dennemarck
RESSORT BAUWESEN UND KUNST Dipl.-Ing. Martin Gastberger
HAUPTABTEILUNG Dipl.-Ing. Barbara Hausmann
KIRCHLICHES BAUEN Dipl.-Ing. Paul Mößmer

HAUPTABTEILUNG KUNST OR Dr. Norbert Jocher
Dr. Alexander Heisig

STAATL. BAUAMT ROSENHEIM Eugen Bauer, LBD (Amtsleitung)
Christine Grampp, BRin (Abteilungsleitung)
Bert Windhör, TA (Bearbeiter)

BAULEITUNG IB Scheitzeneder, Kraiburg

LITURGISCHE NEUAUSSTATTUNG Sina Wagner, München

IMMACULATA Elke Härtel, München



HERAUSGEBER: ERZDIÖZESE MÜNCHEN UND FREISING (KDör)
VERTRETEN DURCH DAS ERZBISCHÖFL. ORDINARIAT MÜNCHEN,
GENERALVIKAR DR. DR. PETER BEER, ROCHUSSTR. 5-7, 80333

MÜNCHEN · VERANTWORTLICH FÜR DEN INHALT: RESSORT BAUWESEN UND KUNST,
HANS-JÜRGEN DENNEMARCK, HAL KIRCHLICHES BAUEN, UND NORBERT JOCHER,
HAL KUNST · TEXT/REDAKTION: ALEXANDER HEISIG · FOTOGRAFIE: ACHIM BUNZ,
MÜNCHEN · KONZEPT/DESIGN: ROSWITHA ALLMANN, GERALDINE BRAUNSTEFFER,
MÜNCHEN · GESTALTUNG: DESIGN WIRKT, GERALDINE BRAUNSTEFFER, MÜNCHEN
LITHO: HOLGER RECKZIEGEL, BAD WÖRISHOFEN · PRODUKTION: HOLZER DRUCK UND
MEDIEN GMBH, WEILER · © ERZBISCHÖFL. ORDINARIAT MÜNCHEN · MÜNCHEN 2014

BILDNACHWEIS: S. 17, HISTORISCHE AUFNAHME: BAYERISCHES LANDESAMT FÜR
DENKMALPFLEGE; S. 21, IMMACULATA VON IGNAZ GÜNTHER: DIÖZESANMUSEUM
FREISING, CAROLA WICENTI

