

**Zur Ikonologie der Kanzel des
18. Jahrhunderts
in Altbayern**

Inaugural-Dissertation

ZUR ERLANGUNG DER
DOKTORWÜRDE

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT II
DER
BAYERISCHEN JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
WÜRZBURG

VORGELEGT VON:

THOMAS FLECKENSTEIN
aus Würzburg

WÜRZBURG 2008

Vorbemerkung

Die Familiennamen der in den Anmerkungen genannten Autoren und Herausgeber werden zur besseren Leseweise jeweils bei der Erstnennung in Fettdruck hervorgehoben. Analog werden als Fettdruck die Familiennamen im Literaturverzeichnis hervorgehoben.

Die zitierten Titel sind jeweils bei der Erstnennung in den Anmerkungen vollständig aufgeführt. In der Folge wird ein bereits genannter Titel abgekürzt mit dem bzw. den Familiennamen (nicht mehr in Fettdruck) und der Seiten- bzw. Spaltenzahl angegeben.

Die den Kanzeln entnommenen Inschriften, Sentenzen oder Zitate, sowohl in Latein als auch in deutscher Sprache, werden in Anführungszeichen kenntlich gemacht. Die Wiedergabe erfolgt in der jeweiligen originalen Schreibweise entweder in Kapitalis oder in Kleinschreibung.

Die zum Vergleich in Latein angeführten Bibelstellen sind der Vulgata (rezensiert in der vierten Edition von Robert Weber) entnommen.

Begleitende Übertragungen einzelner Bibelstellen werden in deutscher Sprache angefügt. Hierzu wurde entweder die Einheitsübersetzung (EÜ) oder die Herderbibel (HBi) herangezogen.

Gliederung

Textband

I Einleitung	1
Altbayern	1
Thema und Forschungsinhalt	12
Die Literatur zur Forschungslage	16
Stilbegriffe des 18. Jahrhunderts	19
Zur ikonologischen Methode	23
II Zum Begriff „Kanzel“	31
III Liturgische Funktion	34
IV Anbringungsort	41
V Vorläufer und entwicklungsgeschichtliche Aspekte	43
VI Zur Gestalt	51
Die Elemente der Kanzel	51
Der Korpus	52
Die Möglichkeiten des „Stützens“	61
Die Stütze	62
Die Konsole	68
Der frei tragende Korpus	69
Das Dorsale	71
Das Schalldach	72
Der Zugang	76
Das Kanzelportal	82
Die Schiffskanzel als Sonderform	83
Zusammenfassung	83
VII Material und Fassung	86

VIII Ikonographie	91
Hauptelemente	91
Trinität	91
Gottvater	93
Auge Gottes als Trinitätssymbol	94
Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes	95
Christus salvator	99
Christus als Guter Hirte	104
Maria (Immaculata, Madonna auf der Mondsichel)	110
Erzengel Michael	113
Posaune-Engel	117
Engelkaryatiden	121
Engelhermen	122
Schwebende Engel	122
Engel-Putti	123
Evangelisten	125
Evangelistensymbole - Tetramorph	136
Kirchenväter	145
Kirchenvätersymbole	153
Moses	155
König David	156
Apostel	156
Petrus	157
Paulus	158
Johannes der Täufer	116
Augustinus	163
Johannes von Nepomuk	164
Franz Xaver	166
Häretiker	168
Ecclesia (Fides-Ecclesia – Ecclesia militans – Ecclesia triumphans)	180
Die drei göttlichen Tugenden	188
Die vier Erdteile	197
Geburt Christi	200
Der zwölfjährige Jesus im Tempel	201
Der reiche Fischfang – Petri Fischzug	202
Schlüsselübergabe an Petrus	203
Der Sämman	205
Lamm – Das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln	208
Christusmonogramm	211
Gesetzestafeln	214
Kreuz	216
Kanzelkreuze	217
Eherne Schlange - Kreuz und eherne Schlange	218
Weltkugel	220
Früchtezapfen	222
Wappen	223
Wort und Schrift	224

IX Analysen einzelner Programme	230
1718: Reichersberg/ Oberösterreich, Augustiner-Chorherren-Stift St. Michael	230
1722-1726: Passau, Dom St. Stephan	235
1730-1732: Laxenburg, Kanzel aus der ehem. Schwarzspanier- kirche in Wien	245
1732: Garmisch, Pfarrkirche St. Martin	252
Um 1740: Diessen, ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt	257
1748: Aldersbach, ehem. Zisterzienser-Abteikirche	262
1748-1749: Ruhpolding, Pfarrkirche St. Georg	268
1752-1754: Wieskirche, Wallfahrtskirche zum geißelten Heiland	272
Um 1755: Westen bei Mallersdorf, Kanzel aus Atting	280
1755-1761: Fürstenfeld, ehem. Zisterzienser-Abteikirche	285
1758: Weissenregen, Schiffskanzel	290
1760-1764: Schäftlarn, ehem. Prämonstratenser-Klosterkirche St. Dionys und Juliana	296
1780: München, ehem. Kanzel der Frauenkirche	302
1796/97: Rohrdorf, Pfarrkirche St. Jakob d. Ä.	308
X Schluss	311
Rahmenbedingungen	311
Formenwandel	312
Die Kanzel im Verhältnis zum Kirchengebäude	315
Das ikonographische Spektrum	316
Das Programm, seine Darstellung und seine ikonographischen Veränderungen	317
Die ikonologischen Sinnebenen	321
XI Abkürzungsverzeichnis	325
XII Literatur	328
Abbildungsband	
Abbildungsnachweis	

„Doch ist niemand in Abrede, daß dieses vielmehr darzu dienet, daß sich öfters die Leute, wie an schönen Altären, Orgeln & c. also auch an schönen Cantzeln vergafft haben, und die schönsten Lehren hingegen vorbey streichen lassen, die auf derselben vorgetragen“.

Johann Heinrich Zedler (1706-1751), Universal-Lexicon Bd. 29, Leipzig-Halle 1741, Art. Predigtstuhl, Sp. 288.

I Einleitung

Altbayern

Das alte Bayern,¹ seit 1623 Kurfürstentum und bis 1777 von der älteren Linie der Wittelsbacher regiert, entsprach dem Territorium Kurbayerns.² Der Begriff ergibt erst mit dem Untergang des Alten Reiches Sinn als Folge der Französischen Revolution von 1789. Unter dem Ansturm Napoleons und seiner Revolutionsarmee zerbrach das Geflecht der deutschen Kleinstaaten mit seinen geistlichen Fürstentümern, der Reichsstädte und Territorien zahlreicher Grafen und Herrschaften.

¹ Gegenüber der älteren Schreibweise „Baiern“ wird diejenige mit „y“ bevorzugt, die, durch den Philhellenen König Ludwig I. (1825-1848) propagiert, und zum allgemeinen Gebrauch wird. Hans **Rall** bemerkt in seinem Vorwort zu „Kurbayern in der letzten Epoche der alten Reichsverfassung 1745-1801“, (= Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte Bd. 45, München 1952), dass die Unterscheidung von „y“ und „i“ künstlich bleiben muss, da bereits Urkunden des 14. Jahrhunderts Belege für die Schreibweise mit „y“ liefern. Auf das Bayern des Kurfürsten Karl Theodor (1777-1799), das Pfalz-Bayern und die Übergangsjahre von 1799/ 1811 sei die Unterscheidung zudem ziemlich unanwendbar. So findet man die Schreibweise mit „y“ etwa bei Michael Wening (1645-1718) in seiner Kupferstichserie „Historico- Topographica Descriptio. Das ist Beschreibung der Churfürsten- und Herzogtumb Ober- und Nider Bayern“, 4 Bde., München 1701-1726.

² Wolfgang **Braunfels**, Kurbayern als Modell, in: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Bd. I, Die weltlichen Fürstentümer, München 1979, S. 141-142; Bayern, in: Gerhard **Köbler**, Historisches Lexikon der deutschen Länder, Die deutschen Territorien vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1999, S. 42-47.

Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803 brachte das Ende der alten Reichsverfassung,³ die seit der Goldenen Bulle von 1356 und dem 1648 geschlossenen „Westfälischen Frieden“ galt. Der Beschluss, von Kaiser und Reichstag gleichermaßen gefasst, löste das Ancien Régime, das Heilige Römische Reich, endgültig auf.⁴ Damit endete die seit fast 900 Jahren gewachsene Verfassung des Reiches.⁵ Den Nutzen aus dieser Auflösung und Neuordnung hatten die größeren weltlichen Territorien u. a. neben Preußen vor allem Bayern, das an das Gebiet des ehemaligen Kurfürstentums die Gebiete der Hochstifte Würzburg und Bamberg angliedern konnte.⁶

Mit der sogenannten Säkularisation fiel der Kirchenbesitz an die Fürstentümer.⁷ Eine einschneidende Zäsur, die das Ende einer langen kulturellen Kontinuität, vor allem für die reichen Klöster bedeutete. Mit einer ähnlichen Reform ging bereits

³ Ludwig **Hammermayer**, Das Ende des alten Bayern, Die Zeit des Kurfürsten Max III. Joseph (1745-1777) und des Kurfürsten Karl Theodor (1777- 1799), in: Max **Spindler** (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. II, Das Alte Bayern, Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München ²1988, S. 1133-1283; Anton **Scharnagl**, Zur Geschichte des Reichsdeputationshauptschlusses von 1803, in: HJb. 70, 1950, S. 238-259; Christian **Schulte**, Reichsdeputationshauptschluss, in: LThK Bd. 8, 1999, Sp. 986-987: die Deputation des Reichstages am 25. 02. 1803 beschloss zur Entschädigung der weltlichen Landesherrn infolge des Friedens von Lunéville vom 09. 02. 1801 die Territorialverluste auf linksrheinischem Gebiet auszugleichen; ratifiziert am 27. 04. 1803. Vgl. 1803, Wende in Europas Mitte, Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, hg. von Peter **Schmid** und Klemens **Unger**, Regensburg 2003, hier bes.: Hans Jürgen **Becker**, Umbruch in Mitteleuropa, Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803, S. 17-34 (mit Lit.); Ulrich **Hufeld**, Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803, Eine Dokumentation zum Untergang des Alten Reiches, Köln 2003.

⁴ Horst **Möller**, Fürstenstaat oder Bürgernation, Deutschland 1763-1815, Siedler, Deutsche Geschichte, Bd. 7, Berlin 1998, S. 575-589. Der Reichsdeputationshauptschluss beseitigte die geistlichen Fürstentümer und die Stellung der katholischen Kirche als Reichskirche; Klaus Dieter **Hömig**, Der Reichsdeputationshauptschluss vom 25. 2. 1803 und seine Bedeutung für Staat und Kirche, Juristische Studien 14, Tübingen 1969.

⁵ Karl Othmar Frh. **von Aretin**, Heiliges Römisches Reich 1776 bis 1806, Reichsverfassung und Staatssouveränität, 2 Bde., Wiesbaden 1967. Der Zugriff der absolutistischen Fürsten auf Kirchengut war eine Entwicklung, die sich in ganz Europa vollzog, vgl. Heinz **Schilling**, Höfe und Allianzen, Deutschland 1648-1763, Wolf Jobst **Siedler**, Deutsche Geschichte Bd. 6, Berlin 1998, S. 317.

⁶ Eberhard **Weis**, Das neue Bayern - Max I. Joseph, Montgelas und die Entstehung des Königreichs 1799 bis 1825, in: Krone und Verfassung, König Max I. Joseph und der neue Staat, Beiträge zur Geschichte und Kunst 1799-1825, hg. von Hubert **Glaser**, München 1992, S. 49-62, speziell S. 53.

⁷ Eberhard **Weis**, Die Säkularisation der bayerischen Klöster 1802/03, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, 513 Jg., 1983, München 1984; Cornelia **Jahn**, Klostersaufhebungen und Klosterpolitik in Bayern unter Kurfürst Karl Theodor 1778-1784, Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte Bd. 104, München 1994 (Rezension: Winfried **Müller**, in: Ostbairische Grenzmarken XXXVIII, 1996, S. 241); Der Paragraph 35 vom 25 Februar sieht vor, dass der Staat die Klöster aufhebt, s. Frank **Wittich**, Die Verpflichtungen des Staates als Rechtsnachfolger der Klöster und Stifte, in: Glanz und Ende der alten Klöster, Säkularisation im bayerischen Oberland 1803, hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**, AK Benediktbeuern 1991, München 1991, S. 116-121, hier S. 116.

Kaiser Joseph II. (1765-1790) in Österreich beispielgebend voraus.⁸ Neben dem Verlust der kirchlichen Macht und ihrer adeligen feudalen Rechte wurde auch das Erbe von Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben.⁹

Als Bayern am 1. Januar 1806 Königreich und souveräner Staat wurde, erstreckte sich die „neue Ländermasse von Aschaffenburg bis Berchtesgaden, von Hof bis Lindau“.¹⁰ Mit diesem Datum ist ein neues Kapitel bayerischer Geschichte verknüpft, in dem „Altbayern“ und „Neubayern“ unter einer zentralen Regierung zu „Staatsbayern“ zusammengefasst wurde.

Bayern erhielt die Hochstifte, also die geistlichen Fürstentümer, die es nur in Deutschland gab, Würzburg, Bamberg, Augsburg und Freising.¹¹ Teile der Hochstifte Eichstätt, Passau und Salzburg, sowie 13 Reichsabteien und 15 Reichstädte in Franken und Schwaben. Dafür verlor es seine linksrheinischen Gebiete, ein Verlust, der durch die neue Ländermasse mehr als ausgeglichen wurde.¹²

Der geographische Rahmen der Untersuchung soll wesentlich auf „Altbayern“ beschränkt sein, nämlich auf das heutige Oberbayern, Niederbayern und der Oberpfalz.¹³ Ein Gebiet, das im Süden von der Alpenkette, im Westen vom Lech, im Osten von Salzach und Inn begrenzt wird. Im Norden, jenseits der Donau, reichte es, ähnlich einem Dreieck, mit seiner Spitze etwa bis Waldsassen.¹⁴ Schließlich sollte nicht in Vergessenheit geraten, dass das Innviertel, ein

⁸ Von 1782 bis 1787 hob Kaiser Joseph II. (1765-1790) bis zu achthundert Klöster von kontemplativen Orden auf, die nach seiner Ansicht nur ein beschauliches Dasein führten und nicht mit Seelsorge oder Unterricht befasst waren, s. Harm **Klueting** (Hg.), *Der Josephinismus*, Darmstadt 1995, S. 11, 280-285 (mit Lit.); Hammermayer, *Das Ende des alten Bayern*, S. 1279-1280. Mit den Diözesanregulierungen schaffte er landeseigene Bistümer. 1783 Tilgung der Passauer Jurisdiktion. Hierzu siehe auch das Kapitel bei Peter Claus **Hartmann**, *Kulturgeschichte des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1806, Verfassung, Religion, Kultur*, Wien-Köln-Weimar 2001, S. 431-435 (mit Lit.).

⁹ Manfred **Tremml**, *Die Säkularisation und ihre Folgen*, in: *Glanz und Ende der alten Klöster*, S. 127; Claus **Grimm**, *Kunstabewahrung und Kulturverlust*, ebd., S. 78-86; Georg **Schwaiger**, *Die kirchlich-religiöse Entwicklung in Bayern zwischen Aufklärung und katholischer Erneuerung*, in: *Krone und Verfassung, König Max I. Joseph und der neue Staat*, hg. von Hubert **Glaser**, München 1992, S. 121-145.

¹⁰ Karl **Bosl**, *Bayerische Geschichte*, München²1980, S. 153.

¹¹ Vgl. Köbler, *Historisches Lexikon der deutschen Länder*, S. 179-180 (Freising), 473 (Passau), 511-513 (Regensburg), 740-741 (Würzburg).

¹² Vgl. Weis, *Das neue Bayern – Max I. Joseph, Montgelas und die Entstehung des Königreichs 1799 bis 1825*, ebd.

¹³ Benno **Hubensteiner**, in: *Bayern, Kunst und Kultur*, AK München 1972, S. 13.

¹⁴ Das wittelsbachische Fünfeck zwischen Lech, Inn, Jura, Alpenrand und Böhmerwald bildete einen der größten deutschen Mittelstaaten. Siehe hierzu den Überblick bei Alois **Schmid**, *Vom Westfälischen Frieden zum Reichsdeputationshauptschluss, Altbayern 1648-1803*, in: Walter **Brandmüller** (Hg.), *Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte Bd. 2, Von der Glaubensspaltung bis zur Säkularisation*, St. Ottilien 1993, S. 293-356, hier S. 293.

ansehnlicher Landstreifen rechts des Inns, zwischen Salzach, unterem Inn, der Donau und dem Hochstift Salzburg gelegen, bis 1778 zum Rentamt Burghausen, also zu Altbayern gehörte und erst 1779 nach dem Bayerischen Erbfolgekrieg an die österreichischen Landesteile der Habsburger-Monarchie abgetreten wurde.¹⁵

Das Gebiet des Kurfürstentums jedoch ganz streng einzugrenzen, ist andererseits wieder wenig sinnvoll, da Kurbayern zwar ein zusammenhängendes Areal darstellte, aber selbstverständlich kein hermetisch abriegelter Raum war. Zahlreiche Verbindungen und Abhängigkeiten lassen sich feststellen, die durch die „grenzübergreifenden“ Aktivitäten der Werkstätten und Künstler herrühren, weshalb gerade Kunstwerke, die nicht auf kurfürstlichem Terrain entstanden sind, zum Verständnis der stilistischen und ikonographischen Zusammenhänge nützlich sind und schließlich zum Œuvre kurbayerischer Künstler und Werkstätten gehören. Denn die Territorien waren, trotz politischer Differenzen, auf künstlerischem Gebiet in wechselseitigem Austausch verbunden und durch zahlreiche Kontakte untereinander verknüpft. In Einzelfällen sind daher sogar die Nachbargebiete, insbesondere Schwaben und Franken zu betrachten. Aber auch auf das heutige Ober- und Niederösterreich, sowie speziell nach Wien muss der Blick sich richten.

Bayern als eine der ältesten und bedeutendsten Kulturlandschaften Deutschlands ist durch die zusammenhängende Geschlossenheit einer Volkskultur geprägt, in der die katholische Konfession verbindend wirkte.¹⁶

Die Ausprägung der Barockreligiosität des 17. und 18. Jahrhunderts wurde in entscheidendem Maße von den geistlichen Fürsten sowie von den Stiften und Klöstern getragen, so dass man im katholischen Bayern mit vollem Recht von einem „geistlichen Barock“ sprechen kann.¹⁷ Mit der Arbeit von Max Hauttmann

¹⁵ Peter C. **Hartmann**, Bayerns Weg in die Gegenwart, Regensburg 1989, S. 270. Mit dem Frieden von Teschen am 13. 05. 1779 ging das Innviertel mit den Städten Ried, Braunau und Schärding an „Österreich“; vgl. Köbler, Historisches Lexikon der deutschen Länder, S. 288.

¹⁶ Richard van **Dülmen**, Zum Strukturwandel der Aufklärung in Bayern, in: ZBLG 36, 1973, S. 663. „Kein deutsches Territorium war so von Kirchlichkeit und der mit ihr verbundenen traditionellen Frömmigkeit geprägt wie Bayern“. Der Protestantismus spielte so gut wie keine Rolle. Allenfalls ein „Kryptoprotentantismus“, unterstützt durch die Reichsstädte, behauptete schwache Reste bis Ende des 18. Jahrhunderts. Erst unter Kurfürst Max III. Joseph (1745-1777), ein Vertreter des aufgeklärten Absolutismus, wurden die Protestanten geduldet, s. Schmid, Vom Westfälischen Frieden zum Reichsdeputationshauptschluss, S. 344-345.

¹⁷ Hierzu s. Dieter **Albrecht**, Die kirchlich-religiöse Entwicklung, Zweiter Teil: 1500-1745, in: Max **Spindler** (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. II, Das Alte Bayern, Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München²1988, S. 702-735.

ist der Begriff „Bayerischer Barock“ eingeführt.¹⁸ In keinem Land des Reiches baute man im Barock und Rokoko so viele Kirchen und Klöster wie in Altbayern,¹⁹ mit deren Ausstattungen gleichzeitig eine überreiche Fülle plastischer Werke entstanden.

Flächendeckend entfalten sich, von den großen Kirchenbauten bis hinein in die kleinsten Dörfer, die eigentümlichen Schöpfungen bayerischer Kunst.²⁰

Diese künstlerische Blüte beginnt auch in Bayern erst ganz allmählich nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, mit dem Westfälischen Frieden von 1648. Vom Gestaltungswillen des kurfürstlichen Hofes geht bis 1700 eine erste große Bauwelle aus.²¹ Begünstigt wurde die Bautätigkeit in Altbayern vor allem dadurch, dass das wittelsbachische Kurfürstentum ein in sich homogenes Gebiet darstellte.²² Die Umsetzung der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils (1545-1563) erfolgt in Deutschland zuerst durch die bayerischen Wittelsbacher. Mit dem „Initial-Bau“ von St. Michael in München 1583-1597 wird in Bayern die Architektur der Gegenreformation eingeführt.²³ Dieses Erbe betont die

¹⁸ Max **Hauttmann**, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550-1780, München ²1923; vgl. Hugo **Schnell**, Die Münchner Kirchen des Barock und Rokoko, in: Der Mönch im Wappen, Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München, München-Zürich 1960, S. 285. Adäquat ist der Titel von Adolf **Feulner**, Bayerisches Rokoko, München 1923. Obwohl der Hof entscheidende Anregungen gab, spricht man nicht von Münchner Barock.

¹⁹ S. die Aufstellung der Bauten in Münchens nächster Umgebung von 1580-1650 bei Schnell, Die Münchner Kirchen des Barock und Rokoko, S. 289-292. Vgl. Hermann und Anna **Bauer**, Klöster in Bayern, München 1985 und Jürgen **Kaiser**, Klöster in Bayern, 1200 Jahre Kunst, Kultur und Alltagsleben, Stuttgart 2005. Hierbei sind vor allem die sog. Prälätenorden, Benediktiner, Augustiner-Chorherren und die Prämonstratenser tonangebend gewesen. Die Kirche als Landstand besass bis zur Säkularisation mehr als die Hälfte des bayerischen Bodens. 1701 gehörten den Prälätenklöstern 75 Abteien und Propsteien, sowie 8 Kollegiatstifte an, s. Schmid, Vom Westfälischen Frieden zum Reichsdeputationshauptschluss, S. 320-321. Dazu ferner Friedrich **Prinz**, Gestalten und Wege bayerischer Geschichte, München 1982, S. 152: Deren Vermögen versuchte der Fürst für den Staat aufgrund der enormen Staatschulden nutzbar zu machen. Karl **Hausberger**/ Benno **Hubensteiner**, Bayerische Kirchengeschichte, München ²1987, S. 247. Vgl. Bettelorden (Mendikanten), in dem als Überblick über das Begriffsfeld gut geeigneten Lexikon von Georg **Schwaiger** (Hg.), Mönchtum, Orden, Klöster, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1993, S. 111, deren Aufgabe vor allem auf die Seelsorge gerichtet war. Zu einzelnen Orden, s. Peter **Dinzelbacher**/ James Lester **Hogg** (Hg.), Kulturgeschichte der christlichen Orden in Einzeldarstellungen, Kröners Taschenausgabe Bd. 450, Stuttgart 1997.

²⁰ Es entstanden ganze Kunstlandschaften wie z. Bsp. der Rupertiwinkel im östlichen Bayern oder der Pfaffenwinkel im südwestlichen Oberbayern, vgl. Hartmann, Kulturgeschichte des Heiligen Römischen Reiches, S. 143; Hugo **Schnell**, Der Pfaffenwinkel, Landschaft und Kunst, GKF 7, München-Zürich ¹¹1988.

²¹ Kraus, Grundzüge der bayerischen Geschichte, S. 119; chronologischer Überblick bei Hugo **Schnell**, Die Münchner Kirchen des Barock und Rokoko, in: Der Mönch im Wappen, Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München, München-Zürich 1960, S. 289-292; Benker, Die Kunstentwicklung vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, S. 1064-1074.

²² Norbert **Lieb**, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München ⁶1992, S. 9-10.

²³ Christian **Norberg-Schulz**, Barock, Weltgeschichte der Architektur, Stuttgart 1985, S. 205-206. Die Nachfolgebauten wie die Wandpfeilerkirche in Dillingen (1610-1617), Eichstätt (1617-20) und Innsbruck (1619-21) folgen dem Vorbild in München. Im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648

antireformatorischen Bemühungen der *Ecclesia militans*, die immer mehr von ihrem Eifer verliert und sich zur strahlenden *Ecclesia triumphans* wandelt.²⁴ Dennoch zeichnet sich in der Programmatik ab, dass die katholische Kirche des nachkonfessionellen Zeitalters nicht mehr konkurrenzlos ist.

Die Bauten im deutschsprachigen Gebiet entstehen zunächst unter der Regie italienischer Baumeister und Werkleute. Mit dem Salzburger Dom, (bereits 1614-1628), St. Lorenz in Kempten (1652-56), dem Langhaus des Passauer Domes (1668-98) und der Theatinerkirche in München (1683) u. a. erfolgt eine Reihe großer Barockbauten mit Vorbildcharakter.²⁵

Die Weichen für die Zeit des Rokoko stellte in Bayern Kurfürst Max Emanuel (1662-1726) durch die enge Orientierung an Frankreich noch während seiner Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden 1692-1701.²⁶ Sein Sohn Karl Albrecht (1726-1745),²⁷ dem mit Hilfe Frankreichs 1742 der Griff nach der Kaiserkrone gelingt, entfaltet trotz großer Staatsschulden eine nie dagewesene Prachtentfaltung. „ Der höfische Aufwand diente zunächst und vordergründig der Repräsentation von Macht. Der ungeheure, verschwenderische Pomp, aller prunkvolle Glanz, den das absolutistische Hofleben entfaltetete, wurde zum

kam fast jede Bautätigkeit zum Erlahmen. Erst in der Fortsetzung des Wandpfeilerschemas durch die Vorarlberger Baumeister beginnt der Aufschwung der Sakralarchitektur für den Spätbarock. Harald **Keller**, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 10, Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984, S. 83-99. Zur Konfessionalisierung erschien ein Katalog: Rom in Bayern, Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, AK Bayerisches Nationalmuseum 30. April bis 20. Juli 1997, hg. von Reinhold **Baumstark**, München 1997. Vgl. Klaus **Schatz**, Allgemeine Konzilien, Brennpunkte der Kirchengeschichte, Paderborn 1997, S. 213.

²⁴ Hugo **Schnell**, Der bayerische Barock und das Tridentinum, München 1936. Der Bau der Münchner Michaelskirche sollte die Unterstützung des Himmels im Kampf gegen die lutherische Ketzerei sein, s. Hattmann, Die kirchliche Barockarchitektur, S. 110; Susanne **Mayer-Himmelheber**, Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum, Der Secunda-Roma Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, München 1984; Medard **Kehl**, Ecclesia, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 437-438: die triumphierende Kirche wird bereits in der Kunst des Barock als irdische Realität geformt. Schatz, Allgemeine Konzilien, S. 165-215. Vgl. Karl Maria **Swoboda**, Barock und Gegenreformation, Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag, Philosophisch-Historische Klasse, 4. Heft, Prag 1943.

²⁵ Max **Hattmann**, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550-1780, München ²1923, passim; Georg **Dehio**, Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3, Berlin-Leipzig 1926, S. 292-293; Christian **Norberg-Schulz**, Barock, Weltgeschichte der Architektur, hg. von Pier Luigi de **Nervi**, Stuttgart 1985, S. 206-208; Bernhard **Schütz**, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780, München 2000, zu den historischen Voraussetzungen siehe S. 14-27.

²⁶ Hierzu speziell Peter **Volk**, Die bildende Kunst am Hofe Max Emanuels, in: AK Kurfürst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700, Bd. 2, hg. von Hubert **Glaser**, München 1976, S. 125-141. München zum entscheidenden Wegbereiter des französischen Stils in Deutschland. Hubert **Krins**, Barock in Süddeutschland, Stuttgart 2001, S. 76-89: Die Münchner Residenz und ihr Umfeld.

²⁷ Peter Claus **Hartmann**, Karl Albrecht - Karl VII., Glücklicher Kurfürst, unglücklicher Kaiser, Regensburg 1985, S. 71.

anerkannten Ausdruck des betreffenden Herrscherhauses“.²⁸ Der Kunstmetropole Paris, dem Entstehungsort des Rokoko, galt weiterhin die vermehrte Aufmerksamkeit.²⁹ Die neue Geschmacksrichtung ging zunächst vom Hof aus und hat sich allmählich auf das Land ausgebreitet.³⁰ Die Stilrichtung, allgemein als „bayerisches Rokoko“ umschrieben,³¹ wird von Hofkünstlern umgesetzt und dann erst in die lokalen Handwerksbetriebe übertragen.³² Ermöglicht wird die Kenntnis des neuen Stiles hauptsächlich durch Ornamentstiche der Augsburger Kupferstecher,³³ deren theoretische Grundlage von der Tätigkeit der Augsburger Kunstakademie herrührt.³⁴

²⁸ Jürgen Freiherr von **Kruedener**, Die Rolle des Hofes im Absolutismus, Stuttgart 1973, S. 21. In München entfaltet sich der höfische Aufwand zeitgleich mit dem Gedanken an den Erwerb der Kaiserkrone, S. 23-24; Norbert **Lieb**, München, Die Geschichte seiner Kunst, München ⁴1988, S. 303-311; Kraus, Grundzüge der bayerischen Geschichte, S. 119-120. Peter Claus **Hartmann**, Luxuskäufe des Münchner Hofes in Paris (1718-1727), in: Francia I, 1973, S. 350-360.

²⁹ In Paris wird der neue Stil (der style rocaille oder style nouveau) von Dekorationskünstlern (den sogenannten Dessinateurs) für private Wohnbauten geschaffen. Die Namen wie Juste Aurèle Meissonnier (1693-1750), Gilles Marie Oppenort (1672-1742), Pierre Le Pautre (1660-1744), der „Bahnbrecher des style nouveau“ und „Vater des Rokoko“, stehen für Ausstattungen von Pariser Hotels, den Stadtwohnungen reicher Adelliger, die sich von diesen Künstlern Einrichtungen entwerfen ließen. Hier wurde erstmals der Style rocaille in privaten Innenräumen als Dekorationsstil erprobt, s. Bauer/ Sedlmayr, Rokoko, passim. S. hierzu Peter **Fuhring**, Juste Aurèle Meissonnier, Un genio del rococò 1695-1750, Torino 1999.

³⁰ Jürgen Freiherr von **Kruedener**, Hof und Herrschaft im Absolutismus und in Bayern unter dem Kurfürsten Max Emanuel, in: AK Kurfürst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700, Bd. 2, hg. von Hubert **Glaser**, München 1976, S. 113-124. Hier akkumulierte sich sozusagen das Prestige in seiner suggestiven Funktion, S. 115. Mit dem Westfälischen Frieden begann in Europa das Zeitalter der Höfe. Alle Institutionen, einschließlich der Kirche, waren auf die Person des Herrschers ausgerichtet. Der Hof als wichtigste Institution der Regierung war gleichsam das „Kraftzentrum des Fürstenstaates“, s. Schilling, Höfe und Allianzen, S. 17.

³¹ „Das bayerische Rokoko erreichte unter Karl Albrecht seine Höchstform und künstlerische Vollendung“, Kruedener, Hof und Herrschaft im Absolutismus, ebd. „Das Bayerische Rokoko, eine der glanzvollsten und fruchtbarsten Epochen der Kunst des Landes, hatte sein natürliches Zentrum in der Residenzstadt München. Von hier aus hat im 18. Jahrhundert gerade die Bildhauerei ins ganze Land hinaus gewirkt“, Peter **Volk**, Münchner Rokokoplastik, Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 7, München 1980, S. 5.

³² Protagonist diese Stiles in Bayern war vor allem der Wallone François de Cuvilliés d.Ä. (1695-1768), der mit Karl Albrecht an den Münchener Hof kam und zu seinem Lieblingsarchitekten wurde. Mit dem Bau der Amalienburg (1734-39) kreierte Cuvilliés das vollendetste Beispiel für den „Karl-Albrecht-Stil“ in München. Die Ausstattung schuf Johann Baptist Zimmermann (1680-1758). Dazu s. Gerhard **Hojer**, Die Amalienburg, Rokokojuwel im Nymphenburger Schloßpark, München-Zürich 1986. Zu Cuvilliés s. Wolfgang **Braunfels**, François Cuvilliés, Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko, München 1986; François Cuvilliés, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 54; Carola **Wenzel**, Cuvilliés d. Ä., in: AKL Bd. 23, Leipzig 1999, S. 227-230; vgl. Norbert **Lieb**, München, Die Geschichte seiner Kunst, München ⁴1988; S. 273-299.

³³ Cuvilliés lässt sich in seinem ab 1738 veröffentlichten Stichwerk „Livre de Cartouches“ von Formen des Augsburger Ornamentstiches anregen. Die erste Rocailleform entsteht im Mittelsaal der Münchner Amalienburg, s. Hermann **Bauer**, Rocaille, Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs, Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 4, Berlin 1962, S. 38-40; Bruno **Bushart**, Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750, in: Amici Amico, FS für Werner Gross, hg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 261-304; Norbert **Lieb**, Augsburger Rokoko, Augsburg 1956.

Das Rokoko, das in Frankreich als Style rocaille gleichsam als Reaktion auf den pompösen Stil Louis quatorze, der im Versailles des Sonnenkönigs die Folie für das fast allmächtige Hof- und Staatszeremoniell abgab,³⁵ wird nun in München vom Hofe selbst installiert und gefördert. Was ursprünglich aus Abneigung und Abgrenzung gegen den Hof in Versailles ersonnen wurde, hat sich auf bayerischem Boden zum offiziellen Hofstil gewandelt und verwandelt.³⁶

Die völlige Neubewertung der Architektur und die Tätigkeit italienischer Baumeister, oder an der italienischen Architektur orientierten heimischen Architekten bewirkt zugleich eine Veränderung der Innenräume in Form und Größe, Proportion und vor allem der Lichtverteilung. Es entstehen Bauten mit weiten hellen Räumen, die durch die Raumausstattung neben der nun reichen Stukkatierung und Freskierung vor allem der Altäre und Kanzeln ihr charakteristisches festliches Gepräge erhalten. Die gesamte Anschauungswelt erscheint besonders im Dienst kirchlich-katholischer Institutionen zunehmend von

Der Augsburger Kupferstich wird vertreten durch Franz Xaver Habermann (1721-1796), Johann Esaias Nilson (1721-1788) und Jeremias Wachsmuth (1711-1771), in Serien herausgegeben von den Verlegern Johann Georg Hertel (1700-1775) und Martin Engelbrecht (1684-1756), vgl. Olgerd **Grosswald**, Der Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg, (Inaug.-Diss.), München 1912; Ebba **Krull**, Franz Xaver Habermann (1721-1796), Ein Augsburger Ornamentist des Rokoko, Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg Bd. 23, (Diss.), Augsburg 1977; Marianne **Schuster**, Johann Esaias Nilson, Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko, München 1936; Gun-Dagmar **Helke**, Johann Esaias Nilson (1721-1788) Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor, Studien zur Kunstwissenschaft Bd. 82, München 2005; Friedrich **Schott**, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger, Augsburg 1924.

³⁴ Die Kunstakademie der Reichsstadt ist vornehmlich seit 1730 vertreten durch den Akademiedirektor und Maler Johann Georg Bergmüller (1688-1762), s. Alois J. **Weichslgartner**, Der Akademiedirektor und sein Compagnon, in: Bayern im Rokoko, hg. von Herbert Schindler, München 1989, S. 16-31. Elisabeth **Bäumli**, Geschichte der Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg, (Diss.), München 1951; vgl. Nikolaus **Pevsner**, Geschichte der Kunstakademien, München 1986. Robert **Stalla**, Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, in: AK Matthäus Günther, München 1988, S. 128-180.

Gegen den „Augsburger Geschmack“, der durch die Stichserien über halb Europa verbreitet war, macht sich ab der Mitte des Jahrhunderts vehemente Kritik, besonders ausgehend durch Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) Schrift „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malherrey und Bildhauer-Kunst“, Dresden 1755, Breit. S. Mario Andreas **von Lüttichau**, Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert, Studien zur Kunstgeschichte Bd. 24, (Diss.), Hildesheim-Zürich-New York 1983. Lüttichau sammelt in einem Katalog, S. 119-236, die wichtigsten theoretischen Schriften der Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts.

³⁵ Versailles war eine „Metapher der Welt als ein geordnetes System“. Im Zentrum stand der Herrscher umgeben von seinem Hof. Es war eine kunstvolle und künstliche Welt, abgeschirmt von den übrigen Lebenskreisen, s. Schilling, Höfe und Allianzen, S. 19. Zu diesem Komplex s. auch Thomas **DaCosta Kaufmann**, Höfe, Klöster und Städte, Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, Köln 1998, bes. Kap. 15, S. 407-436.

³⁶ Im Süden blickte man neben der à-la-mode-Faszination des französischen Vorbildes auf den Wiener Kaiserhof. Die Ausrichtung auf ein bestimmtes Zentrum relativiert sich.

einer symbolischen Überredungskunst mit den Mitteln barocker Rhetorik bestimmt.³⁷

Der Entwurf für einen Kirchenraum im Barock, besonders im Rokoko unterscheidet sich hauptsächlich von den Vorgängern durch das engere Zusammenspiel von Architektur und Einrichtung. Der Besucher wird überrascht von der Überfülle der Sinneseindrücke, die er zunächst kaum zu ordnen vermag. Besonders die Innenräume und die Ausstattungen der süddeutschen Kirchen erscheinen prächtig, festlich und heiter.

Im Vergleich zu den Bauten der vorangehenden Epochen werden die theologischen Botschaften künstlerisch wiederum andersartig umgesetzt.³⁸ Nun wird die Einrichtung als Ensemble verstärkt Träger künstlerischer Ausdruckskraft. Auch die mittelalterlichen Bauten erhalten ein neues Gewand im Stil der Zeit und werden dadurch an die Erfordernisse der barocken Kunst angepasst.³⁹

Aus der reichen Bildtradition der christlichen Kunst werden auch ältere Aspekte aufgegriffen, neu formuliert und visualisiert. In der Epoche des Barock werden variable Sujets und komplizierte Verbindungen, auch Neuerfindungen, mittels einer eigentümlich bewegten und „sprechenden“ Formenwelt mitgeteilt.

Besonders in der Rokoko-Kirche, die als End- und Höhepunkt des kirchlichen Barocks aufgefasst wird, tritt das gesamte Interieur zu einem einheitlichen Ganzen, in dem das Einzelne innerhalb der Verbindung aller Gattungen harmonisch einbezogen wird.⁴⁰ Dieses spezifische und unlösbare

³⁷ Werner **Hager**, Die Bauten des deutschen Barocks 1690-1770, Leipzig 1942, S. 15: „War die Kirche während des Mittelalters der Inbegriff unerschütterlicher Dauer, so wird sie nun zur Partei, die um entgleitende Rechte kämpft. Lieber jedoch als Gewalt braucht die Kirche das Mittel der Überredung, und daraus entwickelt sich die grossartige kulturelle und insbesondere künstlerische Wirksamkeit von geistlicher Seite, die noch einmal an die großen Leistungen des Mittelalters erinnert, wenngleich die Tiefe und Allgemeingültigkeit nirgends wieder so erreicht wird wie damals“.

³⁸ 1591 erschien bei Adam Berg in München das Buch des Regensburger Generalvikars Jakob Miller: „Ornatus ecclesiasticus“ (Kirchenschmuck). Es legte neue Anschauungen und Richtlinien auf dem Feld des Kirchenbaues, vor allem von der Kirchengestaltung, vor. Abkehr von der gotischen Predigtkirche, die die Kanzel zu sehr und den Altar zu wenig betonte. In dem neuen Einheitsraum mit der Ausrichtung auf den Hochaltar, der sich in dem vielfach rezipierten Kirchenbauideal von St. Michael (1583-97) verkörpert, erfolgt die Annäherung von Klerus und Volk, vgl. Hugo **Schnell**, Die Münchner Kirchen des Barock und Rokoko, S. 293-294, hier S. 293.

³⁹ Annemarie **Thünker**, Die Barockisierung mittelalterlicher Kirchenräume in Süddeutschland (Inaug.-Diss.), München 1945; Christine **Liebold**, Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayerischen Gebietes – ein vom maurinischen Denken geprägter Stil (Diss. 1979), Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 98, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München Bd. Nr. 119, München 1981; Meinrad von **Engelberg**, Renovatio Ecclesiae, Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen, Petersberg 2005.

⁴⁰ In einer synthetischen Raumauffassung, bei der Architektur, Plastik und Malerei nahtlos ineinander übergreifen, werden die Grenzen aufgehoben.

Ineinandergreifen von Architektur, Malerei und Plastik, das oft als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet wird,⁴¹ ist charakteristisch für den vorherrschenden Eindruck des Innenraumes der Rokoko-Kirche.⁴² Während aus der Beschäftigung mit der Architektur wichtige Einblicke in das Wesen der bayerischen Rokoko-Kirche resultieren,⁴³ ist der Kirchengestaltung bisher weitaus weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden.⁴⁴

Gerade aber die Einrichtung und ihr Wechselspiel mit der Architektur prägt den barocken Kirchenraum in hohem Maß. Sie macht durch ihren Anspruch ersichtlich, welchen Wert die zeitgenössisch interpretierte kirchliche Botschaft auf die rhetorische Wirkung legt.⁴⁵ Der katholische Kirchenbau war, im Gegensatz

⁴¹ Die Bezeichnung „Gesamtkunstwerk“ findet beinahe inflationären Gebrauch für das Phänomen der sich gegenseitig durchdringenden und ergänzenden Kunstgattungen von Architektur, Plastik und Malerei; wurde jedoch nie theoretisch definiert. S. Gesamtkunstwerk, in: Lex. der Kunst Bd. II, 1989, S. 717-719. Vgl. Harald **Szeemann**, Vorbereitungen, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, Frankfurt/ M. 1983, S. 16-21. Der Begriff aus Richard Wagners Aufsatz von 1849 „Das Kunstwerk der Zukunft“, in seinen Züricher Schriften 1950/51 verwendet, entwirft die Theorie des Musikdramas als „Gesamtkunstwerk“. Zur Begrifflichkeit s. Stefan **Kummer**, Architektur und Dekoration des Zwiefaltener Münsterraumes, Gesamtkunstwerk oder Ensemble?, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, hg. von Hermann Josef **Pretsch**, Ulm 1989, S. 391-400; Stefan **Kummer**, Gesamtkunstwerk, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 542-543. In neuester Zeit werden stattdessen Begriffe wie „Gesamtbildwerk“, „Gesamtausstattung“ oder „Bel Composto“ (Karl **Möseneder**, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV Barock, hg. von Hellmut **Lorenz**, München 1999) vorgeschlagen, hierzu s. Meinrad **von Engelberg**, Neue Überblickswerke zur Baukunst des süddeutschen Barock (Rezensionen), in: Kunstchronik 56. Jg., 2003, H. 11, S. 584-593; 585.

⁴² Die Ausstattung unterscheidet sich von der Mächtigkeit und dem schweren Pathos des österreichischen und böhmischen Barocks. Gerade in Bayern hat das Rokoko eine Blüte erlebt und die „bayerische Rokokokirche“ ist zum Begriff geworden, zu einem der Markenzeichen des Landes, Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur, S. 13. Auch Schütz zählt die Bauten ab 1730 nicht mehr zum Barock, sondern zum Rokoko, ebd.

⁴³ Hautmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst; Bernhard **Rupprecht**, Die bayerische Rokoko-Kirche, Kallmünz 1959; Karsten **Harreis**, The Bavarian Rococo-Church, Between Faith and Aestheticism, New Haven-London 1983; Norbert **Lieb**, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München ⁶1992.

⁴⁴ Zu nennen wären das von Hermann **Bauer**/ Bernhard **Rupprecht** (Hg.), Corpus der barocken Deckenmalerei, Bd. 1 München 1976 auf mehrere Bände angelegte Werk; Hermann **Bauer**/ Wolf Christian **von der Mülbe**, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München 2000, Georg **Brenninger**, Orgeln in Altbayern, München ²1982; Klaus **Könner**, Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts, Tübingen 1992; Albert **Knoepfli** (Hg.), Der Altar des 18. Jahrhunderts, Berlin-Wien 1978; Guido **Reuter**, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660-1770), (Diss. Düsseldorf 2000), Petersberg 2002; Herbert **Schindler**, Chorgestühle, Keyzers kleine Kulturgeschichte, München 1983. Lediglich zu den -auch ikonographisch- nicht unbedeutenden Beichtstühlen scheint noch keine grössere Abhandlung vorzuliegen, vgl. Beichtstuhl, in: Lex. der Kunst Bd. I, 1987, S. 464.

⁴⁵ Norbert **Lieb**, Barockkirchen, S. 12, hat darauf hingewiesen, dass die Wirkung der Barockkirche entscheidend durch ihre Ausstattung und vielfach erst in zweiter Linie durch die Architektur bestimmt wird. Zum rhetorischen Charakter s. Markus **Hundemer**, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei, Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, Studien zur christlichen Kunst Bd. 1, hg. Frank **Büttner** und Hans **Ramisch**, Regensburg 1997. Mit Erklärung der rhetorischen Stilmittel.

zum protestantischen, als „Domus Dei“ hervorgehoben worden.⁴⁶ Besonders die sogenannte „Endphase“, das Rokoko, möchte durch die Aufbietung und Steigerung bildhafter Mittel den Betrachter von ihrer Wahrheit überzeugen.

Zur bayerischen Kunstlandschaft zählen herausragende Bauten. u. a. die Theatinerkirche in München, Fürstenfeld, Weltenburg, die Asamkirche in München, die Wieskirche bei Steingaden, Rott am Inn, Rottenbuch oder St. Michael in Berg am Laim. Auch die im schwäbischen Gebiet gelegenen Abteien Weingarten, Ottobeuren oder Zwiefalten gehören zu den bedeutenden Schöpfungen des süddeutschen Barock,⁴⁷ die bis in die Zeit um 1750 entstehen. In die Zeitspanne nach der Jahrhundertmitte fallen „die letzten großen Kirchenbauten“, Ettal und das Meisterwerk Johann Michael Fischers (1691-1766) Rott am Inn.⁴⁸

Die enorme Bautätigkeit überforderte sowohl den Staat, sowie die Kapazität sehr vieler Klöster, die sich hinreichend⁴⁹ verschuldeten. Aber nicht nur aufgrund der Überforderung und der Schuldenlast, auch bereits durch die Aufklärung regte sich systeminterne Kritik. Ein Nachlassen der Tätigkeit ist etwa ab der Mitte des Jahrhunderts zu beobachten. Aus kunsthistorischer Sicht wurden bereits Überlegungen angestellt,⁵⁰ welche Gründe und historische Konstellationen dazu

⁴⁶ Auf der Kartusche über dem Eingangsportal von Fürstzell ist zu lesen: „Domus Dei et porta coeli“ (Haus Gottes und Pforte des Himmels), desgleichen über dem Portal von Schäftlarn: „Haec est porta coeli et templum Dei“ (Dies ist die Pforte des Himmels und das Haus Gottes), vgl. Lieb, Barockkirchen, S. 12-13. Vgl. Harro **Ernst**, Zur Himmelsvorstellung im späten Barock, Besonders bei Johann Michael Fischer, in: ZGLB 35, 1972, S. 266-293.

⁴⁷ S. hierzu den Überblick bei Schütz, Die Kirchliche Barockarchitektur; Lieb, Barockkirchen.

⁴⁸ Neben den Brüdern Asam ist Johann Michael Fischer wohl der bedeutendste Baumeister des 18. Jahrhundert in Altbayern. S. Gabriele **Dischinger**/Franz **Peter** (Hg.), Johann Michael Fischer 1692-1766, Bd. I, Tübingen 1995 und Gabriele **Dischinger** (Hg.), Johann Michael Fischer 1692-1766, Bd. II, Tübingen-Berlin 1997.

⁴⁹ Matthäus **Pest**, Die Finanzierung des süddeutschen Kirchen- und Klosterbaues in der Barockzeit, Bauwissenschaftliche und finanzielle Probleme des kirchlichen Barocks im deutschen Süden von ca. 1650 bis ca. 1780, München 1937; Hartmann, Kulturgeschichte des Heiligen Römischen Reiches, S. 212-216. Die Tilgung der Kredite zog sich häufig bis zur Säkularisation hin. Die Schulden des Staates betragen 1720 rund 20 Millionen Gulden, 1749 34 Millionen und 1798 15 Millionen Gulden, s. Eckhart **Schremmer**, Die Finanzwirtschaft des absolutistischen Staates, Bayern im 18. Jahrhundert, in: Absolutismus, hg. von Ernst **Hinrichs**, Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft 535, Frankfurt/ M. 1986, S. 196-213, hier S. 208.

⁵⁰ Hierzu s. den Aufsatz von Frank **Büttner**, Abschied von Pracht und Rhetorik, Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, in: AK Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), hg. von Andreas **Tacke**, München-Berlin 1998, S. 165-173; vgl. Dagmar **Dietrich**, Kirchengeschichte des 18. Jahrhunderts, ebd., S. 175-190; Frank **Büttner**, Das Ende des Rokoko in Bayern, Überlegungen zu den geschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels, in: ZfKw 51, 1997 (1999), S. 125-150. Grundlegend ist die Frage, ob der Stil sich selbst erschöpft hatte, oder ob er nicht mehr bezahlbar gewesen ist. Dieser multikausale Komplex ist noch nicht erschöpfend beantwortet.

fürten, dass der Barockstil bzw. das Rokoko zu Ende gingen. Bis etwa 1770 beginnen klassizistische Tendenzen immer mehr an Raum zu gewinnen und mit dem „Kurfürstlich-bayerischen-Generalmandat“ von 1770 machten sich erste offizielle Anzeichen von Purifizierung bemerkbar.⁵¹

Nach 1770/80 entstehen nur noch einzelne Dorfkirchen von bestechender Eleganz wie Wessobrunn oder Buchbach. Die 1779 vollendete Wallfahrtskirche zu Bettbrunn, erbaut durch Leonhard Matthias Gießl (nwb. 1765-1790) in der Nachfolge Fischers, wird „der Abgesang der großen Kirchenarchitektur des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, dann folgt eine tiefe Zäsur“.⁵²

Mit der Auflösung des Alten Reiches im Jahre 1803, als durch die Bestrebungen der Säkularisation die Masse der Klöster und geistlichen Gebiete mediatisiert wurde, war auch das Ende der aufwendigen Kirchengestaltungen besiegelt.⁵³

Thema und Forschungsinhalt

Diejenige Stelle, an der Rhetorik nicht nur bildhaft sondern auch tatsächlich geübt wurde, ist die Kanzel als Platz des Geistlichen während der Predigt. Hier verbinden sich die Ebenen plastischer und bildhauerischer Gestaltung mit denen von Bild und Wort zu einer temporären Synthese. Ziel der Arbeit ist die Beschäftigung mit der Kanzel des 18. Jahrhunderts. Als ein

⁵¹ Helmut **Hess**, Das kurfürstlich bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770, „Edle Simplizität“ wird behördlich verordnet, München 1989.

⁵² Andreas **Kraus**, Grundzüge der bayerischen Geschichte, Darmstadt ²1992, S. 129; vgl. auch den Überblick bei Herbert **Schindler**, Barock und Rococo, in: Walter **Brandmüller** (Hg.), Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte Bd. 2, S. 1009-1042; Sigmund **Benker**, Die Kunstentwicklung vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, § 150: Auf dem Weg zum Barock, in: Max **Spindler** (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. II, Das Alte Bayern, Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München ²1988, S. 1107-1117. Die Dauer des Barock setzt Heinrich **Lützel**, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft Bd. 1, Freiburg-München 1975, S. 606, mit dem Bau von Il Gesù 1575 in Rom bis zu Balthasar Neumanns Vierzehnheiligen 1770 an.

⁵³ Durch drastische Sparmassnahmen, die sich nun auch auf überflüssigen Zierrat zur Ausschmückung der Kirchen erstreckten, wie man sich neuerdings ausdrückte, blieben die Aufträge aus, es fehlten „Auftraggeber und Mäzene, die gerade in der Blütezeit des 18. Jahrhunderts den ländlichen Raum als typisch katholische Kulturlandschaft gestaltet hatten“, vgl. Tremel, Die Säkularisation und ihre Folgen, S. 127. So hatte sich die aufwendige höfische Prachtentfaltung, die auch durch die landständischen Klöster kopiert wurde, mit ihren ungeheuren Schuldenlasten für den repräsentativen Kirchenbau selbst eingeholt. Den Rückgang der Bautätigkeit verzeichnet Gabriele **Dischinger**, Kirchenbau in der Zeit von 1775-1825, in: AK Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken, Architekturzeichnungen 1775-1825, München 1980, S. 15-19, dasselbe Phänomen stellt Iris **Visosky-Antrack**, Materno und Augustin Bossi, Stukkatoren und Ausstatter am Würzburger Hof im Frühklassizismus, München 2000, S. 26 für

Hauptausstattungsstück des Kirchenraumes mit einer oft sehr exponierten Stellung gehört die Kanzel zum beweglichen „Mobiliar“ der Kirche wie der Altar, die Seitenaltäre, Beichtstühle, Orgel usw. Sie ist besonders im Interieur der Rokoko-Kirche auffallend kunstvoll hervorgehoben und als einer der wichtigsten liturgischen Einrichtungsgegenstände erhält sie eine besondere symbolische Gestaltung. In den inhaltlich-ikonographischen Versinnbildlichungen wird insbesondere der Themenkreis Schrift-Wort-Verkündigung anschaulich gemacht. Hierzu entwickelt die Kanzel eine eigene Bildsprache.⁵⁴ Das Gesamtbild der Kanzel ist dadurch gekennzeichnet, dass sie in zunehmendem Maße in Bezug zur Architektur und Ausstattung tritt.⁵⁵ Sie war bis in die jüngste Zeit unverzichtbarer Teil der Einrichtung und prägte in oft unverkennbarer Weise das Bild des Innenraumes mit.

Ihre Form löst sich allmählich von der Schwere des Barock, um durch eine möglichst freier werdende Komposition eine Vielfalt von Variationen und Möglichkeiten hervorzubringen. Auch in diesen Objekten mit ihren teilweise umfangreichen Bildprogrammen verdichtet sich, ebenso wie in den Deckengemälden, wesentlich die Symbolik einer aussagekräftigen religiösen Barockkultur, die in ihrem Umfang immer noch nicht vollständig erfasst wurde.⁵⁶ Da eine ausdrückliche Beschäftigung mit der Kanzel im altbayerischen Raum, besonders zu Ikonographie und Ikonologie, noch aussteht, lohnt eine eingehende Untersuchung, die sich auch mit der theologisch relevanten Bedeutungsebene auseinandersetzt.

Es ist daher sinnvoll, der Frage nachzugehen, welche grundlegende Gestaltung und ikonologische Aussage die Kanzel im 18. Jahrhundert erfährt. Außerdem erscheint es hilfreich, zwischen den Aussagemöglichkeiten der Barockkanzel und

die Fürstbistümer Würzburg und Bamberg. Zur Baukunst des Frühklassizismus s. Hans Jakob **Wörner**, Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland, München-Zürich 1979.

⁵⁴ Die Kanzel war „nach damaliger Auffassung der erhöht-erhabene Ort zwischen Himmel und Erde. Diese barocke Kanzel selber predigt bereits; in ihren verschiedenen Bauformen und den ikonologischen Programmen ist sie als eine Predigtlehre „sui generis zu lesen“, Urs **Herzog**, Geistliche Wohlredenheit, Die katholische Barockpredigt, München 1991, S. 9.

⁵⁵ Annemarie **Henle**, Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzel des 18. Jahrhunderts (Diss.), Heidelberg 1933, S. 9.

⁵⁶ S. Hermann **Bauer**, Bildprogramme des 18. Jahrhunderts in bayerischen Klöstern, Eine Selbstbestätigung vor dem drohenden Ende, in: Glanz und Ende der alten Klöster, Säkularisation im bayerischen Oberland 1803, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/ 29, hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**, AK Benediktbeuern 7. Mai bis 20. Okt. 1991, S. 36-42, „Es sind theoretische Bilder, die de facto gemalt oder von der Kanzel verkündet werden können. Vor allem sind es Bilder, die in jedem Fall eine Art von Ausstattung des Kirchengebäudes waren“.

Rokoko-Kanzel differenzieren und der ikonologischen Änderung bis zu den klassizistischen Übergängen nachzugehen. Dabei ist zu fragen, ob hierbei der Begriff einer stringenten „Entwicklung“ zutreffen kann?

Da die Anzahl real gebauter Kanzeln viele hunderte Objekte umfasst, kann die Arbeit als Grundlage die Auswertung in einem möglichst hohen Umfang anstreben. Das Ziel ist eine Sammlung wesentlicher Motive und Programme, die in der Summe eine repräsentative und verlässliche Aussage über den ikonologischen Sinn zulassen. Anspruch auf Vollständigkeit aller Aspekte kann natürlich nicht im Umfang der Arbeit gewährleistet werden. Es ist vielmehr der Versuch, erstmals einen charakteristischen Überblick über die Darstellungen und den Aussagegehalt der altbayerischen Kanzel zu geben.

Zunächst ist jedes Kunstwerk ein abgeschlossenes Gebilde und muss für sich gesehen werden.⁵⁷ Andererseits ist es auch ein Gewordenes und steht damit in einer Kette von Werken, die aus der jeweiligen Zeit heraus verstanden werden müssen.⁵⁸ „Die richtige Lesung“ wird wohl diejenige sein, die es ermöglicht, überzeugende Verbindung zu dem Vor- und Nachher, aber auch unter den zeitgenössischen Werken zu schaffen“.⁵⁹ Dies soll in einer kurzen Darstellung geschehen, die den rein formalen Aufbau der Kanzel und ihrer Teile einem analytischen Blick auf die Struktur erklärend voranstellt. Das Einzelwerk entzieht sich durch seine individuelle Gestaltung fast immer der eindeutigen Zuordnung in eine bestimmte Kategorie. Trotz aller legitimen Periodisierungsbemühungen gilt es mit Adolf Feulner zu bedenken, dass „die Stilbezeichnungen, Barock, Rokoko und Klassizismus für die süddeutsche Kunst mehr mnemotechnische Hilfsmittel sind. Sie bezeichnen nur die Höhepunkte einer langen, unaufhaltsamen weitergehenden Wandlung. Die Trennung durch scharfe Schnitte ist kaum möglich“.⁶⁰ Die nähere Betrachtung wird zeigen, dass Barock oder Rokoko schwer in eindeutig definierbare Begriffe zu fassen sind.

⁵⁷ Jedes Kunstwerk redet seine eigene Sprache. Es besitzt eine historische Grammatik (Alois Riegl 1858-1905).

⁵⁸ „Im Fall der Kunstgeschichte kommt der Versuch, ein Einzelwerk in einer historischen Perspektive zu sehen, d. h. als Glied einer Entwicklungskette, in Wölfflins Formulierung `das Daseiende als ein Gewordenes zu begreifen`, auf ein Bemühen hinaus, das einzelne Objekt aus seiner Isolierung zu begreifen und ihm damit die Vieldeutigkeit zu nehmen, die es zum Spielball subjektiver Deutung machte“. Otto **Pächt**, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften, München 1986, S. 196.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Adolf **Feulner**, Münchener Barockskulptur, München 1922, S. XI.

Da keine Deduktion a priori aus Axiomen, sondern Ergebnisse aus Synthesen der Einzelwerke gewonnen werden sollen, ist auch die formale Gestaltung der Kanzel zu berücksichtigen, da die Wechselwirkung mit der Struktur und den stilistischen Eigenarten oft erst den ikonologischen Gehalt des Werkes richtig aufzeigen kann. Das Hauptinteresse gilt insofern der Ikonographie und der Ikonologie, indem vor allem die Programme den Sinngehalt der Werke übermitteln. Die Darstellungen einiger Kanzeln stehen in einem bestimmten zeittypischen Zusammenhang, enthalten aber kein ausführliches Programm. Und da nach dem im Barock geltenden Pars-pro-toto Prinzip, sich wesentliche Aussagen in einzelnen Hauptwerken paradigmatisch verdichten können, werden aus der Basis einer Materialsammlung in Einzelanalysen zusätzlich solche Kanzeln ausgewählt, die durch ihre größere Darstellungsdichte und ihre exemplarischen Programme weiter gespannte Sinnbezüge erkennen lassen.

Einige Kanzeln zählen zu den besten bildhauerischen Leistungen des süddeutschen Barocks und die hohe Qualität verdeutlicht die Auffassung und die Wertigkeit, die man dem Ausstattungstück Kanzel zur Veranschaulichung der barocken Bild- und Ideenwelt zugedacht hat. Die Werke der herausragenden Künstler stellen die Weichen und bilden die Grundlagen für die Formenvielfalt äußerst zahlreicher Filiationen. Die bildhauerische Tätigkeit der führenden Meister, wie Andreas Faistenberger (1647-1736) die Brüder Egid Quirin (1692-1750) und Cosmas Damin (1686-1739) Asam, Johann Baptist Straub (1704-1784), Ignaz Günther (1725-1775), Wenzel Mirofsky († 1759), Johann Michael Feuchtmayr (1709-1772), Joseph Deutschmann (1717-1787), Roman Anton Boos (1730-1810) u.v.a.⁶¹ ist untrennbar mit der künstlerischen Schaffenskraft zwischen Barock und Klassizismus verbunden.

⁶¹ Als Überblick zu den süddeutschen Bildhauern eignet sich am besten Peter **Volk**, Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch Schwaben und im Allgäu, München 1981, sowie Hugo **Schnell**/ Uta **Schedler**, Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker, München-Zürich 1988. Vgl auch den Abriss bei Herbert **Schindler**, Barock und Rococo, in: Walter **Brandmüller** (Hg.), Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte Bd. 2, Von der Glaubensspaltung bis zur Säkularisation, St. Ottilien 1993, S. 1009-1042; Sigmund **Benker**, § 152 Der Bayerische Spätbarock (ca. 1700-1740), in: Spindler, Handbuch der bayerischen Geschichte, S. 1087-1106 und ders. § 153 Rokoko und Rationalismus, ebd., S. 1107-1117. Zu den Bildhauerwerkstätten des 18. Jahrhunderts in Bayern vgl. die Aufstellung von Volker **Liedke**, in: AK. Bayerische Rokokoplastik, Vom Entwurf zur Ausführung. Bayerisches Nationalmuseum 7. Mai bis 21. Juli 1985, hg. von Peter Volk, München 1985, S. 20-26. Und Volker **Liedke**/ Fritz **Markmiller**, Bildhauerwerkstätten des 18. Jahrhunderts, In: Ergänzungsband: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte, München 24. bis 26. Juni 1985, hg. von Peter Volk. München 1986, S. 288-292.

Dabei bleibt zu bedenken, dass bei der Vielzahl gleichartiger Objekte kein nahtlos fortgeführter Stilwandel aufgezeigt werden kann.⁶² Eine adäquate Vorstellung von Stilentwicklung hat hierzu Hans Jantzen (1881-1967), wenn er ihr Wesen als Entelechie auffasst.⁶³ Andererseits sind bestimmte Wandlungen nicht ohne „Initialzündungen“ entstanden, die den nachfolgenden Werken ihre Formgebung verdanken, wie es Max Dvorák (1874-1921) eher in einer linearen Folge verstanden hat.⁶⁴ Denn selbst eine chronologische Vorgehensweise ist nicht in der Lage ausdrücklich kausale Zusammenhänge zu sichten oder gar alle disparaten Phänomene einzuordnen.

Ziel ist es, am Beispiel der markantesten Monumente die wesentlichen Merkmale und Änderungen zu skizzieren und aus der Summe der Beobachtungen eine schlüssige Vorstellung zu gewinnen, wie sich die Kanzel in ihrer Gesamtheit bis hin zum Klassizismus wandelt.

Die Literatur zur Forschungslage

Ein grundlegendes Überblickswerk zur Kanzel des 18. Jahrhunderts in Altbayern gibt es bisher nicht und die Literatur speziell zur Kanzel ist erstaunlich knapp. Da die älteren Kunstdenkmälerbände meist keine und oft nur geringe Auskunft geben, wurden die Kleinen Kunstführer der Schnell & Steiner-Reihe als Grundlage

⁶² Ernst Hans **Gombrich** beschreibt dies in *Kunst und Fortschritt*, Köln 1978, S. 8: „Kunstwerke können niemals in aufsteigender Linie aufgereiht werden, sie sind ihrem Wesen nach inkommensurabel“.

⁶³ Hans **Jantzen**, *Die Gotik des Abendlandes*, Köln 1997, S. 40: „Die Vorstellung von einer linear verlaufenden Kontinuität in der kausal verknüpften Abfolge der Stilbewegungen, wie sie am schärfsten Max Dvorák um die Jahrhundertwende vertrat, widerspricht vielen Erscheinungen der abendländischen Stilgeschichte. Mindestens die epochalen Einschnitte in der Aufeinanderfolge der Stile, der Übergang von einer Formensprache zu einer ganz neuen wie vom Mittelalter zur Renaissance läßt zwar die Vorstellung des Nicht-Umkehrbaren zu, läßt sich aber nicht unter dem Bilde einer linearen Kontinuität verstehen. Man muß vielmehr Stilgebilde als autonome Schöpfungen mit eigenem Ideenzentrum und ausgestattet mit Zielstrebigkeit betrachten. Die Stilschöpfung ist eine geistige Macht, ihrem Wesen nach als Entelechie aufzufassen.“ „Will man zu einem Symbol für solche Stilentelechie greifen, so ist es nicht die Linie, die von einem Punkt zum andern führt, sondern ein imaginäres Sphäroid mit Zentrum und Peripherie, in das die Zeit als Achse eingeht. In diesem Sphäroid herrscht Zielstrebigkeit im Sinne der Entfaltung einer geschichtlich neuen Formidee von der Peripherie her zum Erfüllungszentrum. So lassen sich auch erst vom Erfüllungszentrum her die auf einem Punkt der Peripherie liegenden >Anfänge< als anfänglich beurteilen.“ „Das Auftreten von Stilelementen ist bedingt durch außerkünstlerische Mächte und bleibt als geistige Schöpfung ein Geheimnis der Geschichte“.

⁶⁴ „Jede geschichtliche Bildung ist ein Glied einer bestimmten geschichtlichen Entwicklungskette und bedingt durch die vorangehenden Bildungen derselben Materie - so lautet die Voraussetzung und der Berechtigungstitel der modernen exakten Wissenschaft -, ohne das wäre sie ein

zunächst als ergiebigste und oft auch einzige „Quelle“ herangezogen.⁶⁵ Hierbei werden exemplarisch Einzelwerke in breitem Spektrum vorgestellt, die Daten zu den bedeutendsten Monumenten liefern und auf ältere Literatur hinweisen. Ergänzend und vergleichend wurde das Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, begründet von Georg Dehio (1850-1932) benutzt.⁶⁶

In einer ersten wesentlichen Arbeit über Kanzeln schickte Hanna Mayer,⁶⁷ bereits Betrachtungen über Predigt, Standort, Beziehung zur übrigen Ausstattung und Material voraus. Ihre Behandlung eines zeitlich wie räumlich breit angelegten Spektrums, erstreckt sich im Abschnitt über Oberbayern für die Zeit um 1740-1770, naturgemäß auf eine kurze Beschreibung einiger weniger, aber wichtiger Arbeiten, insbesondere von Johann Baptist Straub und Ignaz Günther. Wertvoll ist ihre Zusammenfassung über die Wandlung und Lockerung des Kanzeltypus und die Einzelteile, wie Korpus, Rückwand und Schalldeckel, sowie eine Zusammenstellung des Bilderkreises der Kanzeln.

Einen weit engeren Rahmen steckt sich Annemarie Henle.⁶⁸ Sie nimmt sich in ihrer Dissertation von 1933 das gesamte süddeutsche Gebiet vor und trifft wesentliche Aussagen über die stilistische Herkunft und Gestaltung der Rokoko-Kanzel. Schon deutlicher wird der Zusammenhang zwischen Kanzel und Architektur betont. Jene bildet, besonders in Bayern, als Teil der Ausstattung mit der Großarchitektur einen unlöslichen Verbund.

Eingehend behandelt Henle die Kanzeln von Egid Quirin Asam, Johann Baptist Straub, Ignaz Günther, Johann Baptist Feuchtmayr, Dominikus Zimmermann und Egid Verhelst; verläßt dann aber Bayern und geht zum schwäbischen und fränkischen Kunstkreis über. Wie schwierig es ist, für die äußerst komplexe Formgelegenheit Kanzel einen schlüssigen und griffigen Typus herauszuarbeiten, wenn dies überhaupt vollständig möglich ist, zeigt gerade Henle in Umschreibungen wie „Typ in Osterhofen“, weshalb sie sich hauptsächlich an die descriptive Behandlung der Hauptmeister der süddeutschen Plastik hält. Der Leser

Possenspiel, Max **Dvorák**, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, in: Jb. d. Kunsthist. Slg. des allerhöchsten Kaiserhauses XXIV, 1904, S. 167.

⁶⁵ Verlag Schnell & Steiner in Regensburg, begründet von Hugo Schnell † und Johannes Steiner †.

⁶⁶ Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, erste Auflage seit 1905, 1935 fortgeführt von Ernst Gall (1888-1958) und ab 1958 von der Dehio-Vereinigung.

⁶⁷ Hanna **Mayer**, Deutsche Barockkanzeln, Straßburg 1932.

⁶⁸ Annemarie **Henle**, Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzel des 18. Jahrhunderts (Diss.), Heidelberg 1933 und dies. Die Entwicklung der süddeutschen Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts, in: Die christliche Kunst 30, 1933/34, S. 309-330.

wird folglich nicht mit einer - zugegeben schwierig fassbaren - Terminologie aufgeklärt. Die Ikonographie wird nicht berücksichtigt, auch das Verhältnis zur Plastik kommt nur ansatzweise zur Sprache. Ihre treffenden, doch oft auch sehr allgemein gehaltenen Beobachtungen der stilistischen Eigenheiten und Zusammenhänge dürfen als Grundlage mit der weiteren Beschäftigung hinsichtlich der Typenentwicklung für den altbayerischen Raum angesehen werden.

Räumlich noch spezieller, dafür aber zeitlich umfassender wird Josef Steinmüller.⁶⁹ Sein Überblick für das Bistum Würzburg, umreißt das Einzelobjekt nur skizzenhaft. Wichtige Hinweise liefert Steinmüller dennoch über den Typus im Rokoko,⁷⁰ den Bilderkreis, ihr Verhältnis zum Gesamtraum und sogar über Akustik. Zu den in Altbayern untypischen und fehlenden Naturkanzeln, nimmt Strobl Stellung.⁷¹ Bei diesem markanten Typus bestimmen naturhafte Elemente, wie Bäume, Tropfsteine, Gewächse usw. das Erscheinungsbild der Kanzel.

Hingegen ist der von Mittig untersuchte Sondertyp der Schiffskanzel in einigen Fällen in Bayern vertreten.⁷² Hierbei ist die Kanzel in Form eines Schiffes gestaltet.

Betrachtet man die Kanzel aus konfessioneller Sicht, so gilt es, wesentliche Unterschiede festzustellen. Dies untersucht Peter Poscharsky für die protestantische Kanzelgestaltung vornehmlich an zwei Gesichtspunkten:⁷³ nämlich die Korrelation zwischen der Stellung im Kirchenraum und der Stellung der Predigt im Gottesdienst. Andererseits befragt er den Schmuck auf den Sinn seines Programmes. Ein besonders markanter Typus ist der evangelische Kanzelaltar,⁷⁴ die Zusammenfügung von Kanzel und Altar in einer horizontalen Achse, die optisch als Altarwand im Raum hervortritt. Indem die Kanzel über den Altar gebaut ist, entsteht eine regelrechte Schauwand, bei der die Kanzel anstelle des Altaraufbaues mit der Predigt im Zentrum steht. Diese Form wird in der

⁶⁹ Josef **Steinmüller**, Die Kanzel im Bistum Würzburg, Ihre stilistische Entwicklung vom 14.-19. Jahrhundert mit kurzer Vorgeschichte, Würzburg 1940.

⁷⁰ Steinmüller, Die Kanzel im Bistum Würzburg, S. 63-84.

⁷¹ Alice **Strobl**, Die Naturkanzeln des 18. Jahrhunderts, in: Alte und moderne Kunst 4, 1955, S. 38-52.

⁷² Hans-Ernst **Mittig**, Zu den süddeutschen Schiffskanzeln, in: Alte und moderne Kunst 101, 1968, S. 19-26.

⁷³ Peter **Poscharsky**, Die Kanzel, Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks, Gütersloh 1963.

vorliegenden Arbeit unberücksichtigt bleiben, da sie im katholischen Bayern nicht ins Gewicht fällt.

Weitere Untersuchungen zu Kanzeln sind besonders für die Bereiche Kärnten und Steiermark unternommen worden.⁷⁵

In der Folge findet man neben Lexikonartikeln,⁷⁶ allenfalls seltene Einzeluntersuchungen, wie die von Gerhard Woeckel zu Johann Baptist Straubs erster Kanzel, die sich heute in Laxenburg befindet.⁷⁷ Die Darstellungen aus jüngster Zeit beschränken sich daher auf verstreute Hinweise in Künstlermonographien (über Straub, Günther, Verhelst, Deutschmann, Boos, u. a.). Der AK des Bayerischen Nationalmuseums bildet zugleich den zuletzt wichtigsten Anknüpfungspunkt einer Beschäftigung mit der Plastik der Rokoko-Kanzel für das bayerische Gebiet.⁷⁸

Somit ist eine Untersuchung der Kanzel in Altbayern seit der 1933 erschienenen Arbeit von Annemarie Henle ein Desiderat.

Stilbegriffe des 18. Jahrhunderts

Während das 17. Jahrhundert in Deutschland hauptsächlich unter der Ägide des Barock geprägt wird, ist das 18. Jahrhundert im Wesentlichen das Zeitalter des Rokoko. Der sehr differenziert zu betrachtende Begriff Rokoko, der hier nur andeutungsweise skizziert werden soll, bezeichnet eine der bedeutendsten Stilphasen der europäischen Kunst. Von etwa 1730 bis 1770/ 80 fällt sie chronologisch ungefähr mit der Regierungszeit König Ludwigs XV. (1723-1777) in Frankreich zusammen (style Louis quinze) und setzt sich vom Spätbarock durch eine kurze, künstlerisch massgebliche Phase der Régence ab, so genannt

⁷⁴ Hierzu s. Helmut **Meißner**, Kirchen mit Kanzelaltären in Bayern, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 57, München-Berlin 1987, und Hartmut **Mai**, Der evangelische Kanzelaltar, Geschichte und Bedeutung, Halle/ Saale 1969.

⁷⁵ Barbara **Kienzl**, Die barocken Kanzeln in Kärnten, Verlag des Kärntner Landesarchivs, (Diss.) Klagenfurt 1986. Horst **Schweigert**, Die Entwicklung der Kanzel des 17. Jahrhunderts in der Steiermark, in: Jb. des Kunsthist. Inst. der Univ. Graz Bd. 7, 1972, S. 63-90 und ders. Die Entwicklung der Kanzel des 18. Jahrhunderts in der Steiermark, ebd. Bd. 8, 1973, S. 123-164.

⁷⁶ RGG, TRE, LThK, Lexikon der Kunst (Leipzig 1987-1994), LexMA, Wasmuths Baulexikon, Mothes, Illustriertes Baulexikon, u. a.

⁷⁷ Gerhard **Woeckel**, Ein in Wien entstandenes Frühwerk Johann Baptist Straubs: die aus der Schwarzspanierkirche St. Maria stammende Kanzel in der Pfarrkirche in Laxenburg/ NÖ, in: Alte und moderne Kunst 128, 1973, S. 16-26.

⁷⁸ AK Bayerische Rokokoplastik, Vom Entwurf zur Ausführung, München 1985, bes. Abschnitt Altar und Kanzel, S. 100-127.

nach der Regentschaft Philipps II. von Orleans (1715-1723)“.⁷⁹ Das Wort ist abgeleitet von franz. „rocaille“, nach einem hervortretenden Ornamentmotiv, das in der Literatur üblicherweise und immer wieder als Grotten- und Muschelwerk bezeichnet wird.⁸⁰ Richtig ist diese Bezeichnung aber unter etymologischem Gesichtspunkt nicht, bzw. nur indirekt stimmig, denn „rocaille“ oder ital. „rocca“ ist das Wort für einen kleinen Felsen. Erst im Zusammenhang der Naturmotive unter denen auch starke stilistische Annäherungen an Grotten und Muscheln gebräuchlich sind, wird die Übertragung verständlich.

Rokoko ist im wesentlichen Dekorationsstil. Er wird als Endphase des Barocks aufgefasst und ist gegen diesen einigermaßen scharf abgegrenzt.⁸¹ Charakteristisch ist dabei die Abkehr vom ernsten Pathos des Barock.⁸² Im Anschluss an das vorangehende Jahrhundert wird die gesamte Kunst des

⁷⁹ Manfred **Wundram**/ Erich **Hubala**, Renaissance und Manierismus, Barock und Rokoko, Neue Belser Stilgeschichte Bd. V, Stuttgart-Zürich 1985, S. 381. Innerhalb dieser Zeit lassen sich wiederum verschiedene Phasen erkennen, die man als eine frühe, eine entwickelte und eine Spätphase bezeichnen kann. Zur Régence siehe auch Hans **Sedlmayr**, Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko, in: Hans Sedlmayr, Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. II, München 1985, S. 188-193. Bei Oscar **Mothes** (Hg.), Illustriertes Baulexikon, Bd. 4, Leipzig-Berlin 1884, S. 52, wird „Rococo“ als eine der Ausartungsnuancen der Renaissance bezeichnet, die zeitlich von etwa 1720 bis 1780 mit einem Übergang zum Louis XVI. um 1775 anzusetzen ist. Auch das Stichwort „Zopfstil“ (ca. 1710-1780), ebd., S. 520, der auf das Rokoko angewandt wird, und „die äußerste Verfallsstufe der Renaissance“ verzeichnet, erinnert an den Ausspruch Jacob **Burckhardts** vom Barock als einen „verwilderten Dialekt“, s. ders., Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe, Kröners Taschenausgabe Bd. 134, Stuttgart 1986, S. 348; Régence-Stil, in: Lex. der Kunst Bd. VI, 1994, S. 70-71.

⁸⁰ Bezeichnet das Grottenwerk. Ein Wort für Muschelkalk bzw. Versteinerungen von Muschel, welche zwischen anderen Gesteinen zu finden sind. Unter Ludwig XV. auf künstliche Grotten übertragen, die mit künstlichen Muscheln besetzt wurden. Durch eine Wort- Spielerei erscheint „rococo“ entstanden zu sein. Siehe Mothes, Bd. 4, S. 52. Der Kulturhistoriker Egon **Fridell**, Kulturgeschichte der Neuzeit, Die Krise der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, München 1928, ND München 1980, S. 565, differenziert zwischen Barock und Rokoko folgendermassen: „Das Rokoko ist im Gegensatz zum Barock ein zersetzender Stil, der rein malerisch und dekorativ, spielerisch und ornamental, alles mit einem Rankenwerk von Flechten, Muscheln, Schlinggewächsen überwuchert: es sind Sumpfmotive, die hier zur Herrschaft gelangen; die bisherigen großen Formen beginnen sich in aparte Fäulnis aufzulösen“. Vgl. Ludwig **Tavernier**, Rococo, in: The Dictionary of Art, Bd. 26, ed. by Jane **Turner**, New York 1996, S. 491-499: „The character of this formal idiom is marked by asymmetry and naturalism, displaying in particular a fascination with shell-like and watery forms“, S. 491.

⁸¹ Wolfgang **Stammler**, Barock, in: RDK Bd. 1, 1937, Sp. 1468-1469; Jan Bialostocki, „Barock“: Stil, Epoche, Haltung, in: Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981, S. 106-140; Barock, in: Lex. der Kunst Bd. I, 1989, S. 408-412, Hermann **Bauer**, Barock, Kunst einer Epoche, Berlin 1992, zum Begriff S. 9-24; Die Kunst des Barock, Architektur-Skulptur-Malerei, hg. von Rolf **Toman**, Köln 1997, s. S. 7-11, Einleitung von Barbara Borngässer und Rolf Toman; Helene **Trottmann**/ Bernhard **Barth**, Barock V, in: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 26-28. Hubert **Krins**, Barock in Süddeutschland, Stuttgart 2001.

⁸² Verena **Friedrich**, Rokoko, in: LThK Bd. 8, 1999, Sp. 1240-1242.

folgenden, mitunter auch als Spätbarock bezeichnet.⁸³ Der Barockstil, der als letzter der Stile bezeichnet wurde, bildet zugleich einen Höhepunkt der abendländischen Kunstgeschichte.

Im Verzicht auf barocke Feierlichkeit, ja sogar Pathetik und Strenge, wendet sich das Schwere, Großformatige, Volltonende des Barocks zu Leichtigkeit, Zierlichkeit, Kleinteiligkeit, beschwingter Grazie. Barockes Pathos schlägt in spielerisches Gebaren um.⁸⁴ Es handelt sich vornehmlich um eine „Phantasielkunst, die sich nur mit Mühe in Lehrsätze zwingen lässt“,⁸⁵ um „eine neue pluralistische Welt“.⁸⁶ Sie wird zum idealen Ausdrucksmittel in der Hand der römisch-katholischen Kirche im Verbund und Personalunion des absolutistischen Herrschertums.⁸⁷

Als Ausnahmerecheinung wird das süddeutsche Kirchenrokoko auch ganz speziell als „Sonderrokoko“ bezeichnet.⁸⁸

⁸³ Mit diesem Begriff betitelt Hans **Rose** die Kunst des 18. Jahrhunderts, in seinem 1922 erschienenen Buch „Spätbarock“. Eine andere Sicht hat Karl Maria **Swoboda**, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Wien-München 1982, S. 7: „In der Verbindung des Begriffes Barock mit dem 18. Jahrhundert liegt ein Widerspruch, der aufzuklären ist. Die Barockkunst gehörte dem 17. Jh. an; sie war eine Teilerscheinung der europäischen Gesamtkunst dieses Zeitabschnittes und ging mit ihm zu Ende. Nach 1680 wurde im Mutterland Italien der Hochbarock von Enderscheinungen des Barock abgelöst...“; Für Georg **Dehio**, Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3, Berlin-Leipzig 1926, S. 290, liegt zwischen Früh- und Hochbarock, den er in die Zeit von 1680 bis 1720 ansetzt, „eine tiefe und unüberbrückbare Kluft“; vgl. Sigmund **Benker**, Der bayerische Spätbarock, in: Spindler, Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. II, S. 1087-1106; ders., Rokoko und Rationalismus, ebd., S. 1107-1117; Christian **Norberg-Schulz**, Spätbarock und Rokoko, Weltgeschichte der Architektur, Stuttgart 1985, bes. S. 5-12. Das Besondere ist das ihr innewohnende dynamische Prinzip. Für Heinrich **Lützel**, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft Bd. 1, Freiburg-München 1975, S. 606, sind die Stilnamen nur summarisch an der Architektur festgelegt, „wobei noch zu klären bliebe, wann man von Manierismus oder Frühbarock, von Spätbarock oder Rokoko sprechen sollte“.

⁸⁴ Johannes **Jahn**/ Wolfgang **Haubenreisser**, Wörterbuch der Kunst, Kröners Taschenausgabe Bd. 165, Stuttgart¹⁰1983, S. 679, Stichwort „Rokoko“.

⁸⁵ Wilfried **Hansmann**, Barock, Deutsche Baukunst 1600-1760, Leipzig 1997, S. 7. Das italienische barocco, von dem der Begriff Barock abgeleitet zu sein scheint, ist das Schiefrunde (in Anlehnung an die Unregelmässigkeit von Perlen), das den Sinn von unregelmässig, seltsam und schliesslich wunderlich erhält. Vgl. Lex. der Kunst Bd. I, 1989, S. 8-12. Im Kontext des Unregelmässigen, das auch und m. E. noch mehr auf das Rokoko zutrifft, haben Barock und Rokoko durchaus gemeinsame Merkmale, wie auch Hansmann die gesamte Epoche bis 1760 unter Barock zusammenfasst.

⁸⁶ Christian **Norberg-Schulz**, Barock, Weltgeschichte der Architektur, Stuttgart 1985, S. 208. Der Autor sieht die Barockarchitektur entsehen als Konkretisierung von zentralisierten, autoritativen Systemen. Ein „System von Formen, das bedeutungsvoll den existierenden Raum des Menschen erweitert und ihm eine offene Welt anbietet, die mit Zentren von Bedeutung verbunden ist“. So wird die „Welt in Begriffen eines integrierten Systems erfaßt“.

⁸⁷ Hansmann, Barock, 1997, S. 7.

⁸⁸ Bauer/Sedlmayer, Rokoko, S. 15f.; Sedlmayer, Gesamtkunstwerk, S. 192-193. Und ders.: Zur Charakteristik des Rokoko, in: ders.: Epochen und Werke Bd. 3, Mittenwald 1982, S. 180-188. Die Bezeichnung „Sonderrokoko“ ist eine Behelfsbezeichnung und daher mit Skepsis zu betrachten, ähnlich dem Begriff „Sondergotik“, s. Kurt **Gerstenberg**, Deutsche Sondergotik, Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter, Darmstadt 1969.

Die charakteristische Auffassung und vor allem die Abgrenzung zwischen Rokoko und Barock, findet unterschiedliche Bewertung in der Literatur. In jüngster Zeit begreifen Bauer und Sedlmayr Rokoko nicht als Stilphase der Klassik oder des Spätbarock.⁸⁹ Sie sehen im Rokoko keineswegs nur eine Art der Dekoration, sondern ein Stil im eigentlichen Sinn, ja er war sogar im 18. Jahrhundert nur einer unter anderen europäischen Stilen.⁹⁰ Zum anerkannten Hauptmotiv der Zeit wird die Rocaille, ein Ornament, das entgegen einer weit verbreiteten Meinung nicht ausschließlich gestaltgebendes Motiv ist. Es gibt Argumente, die anschaulich belegen, dass die Rocaille weit weniger zum Verständnis der Formen ausreicht, wie vielfach angenommen wird. Indem die Rocaille als die gemäße Ausdrucksform erdacht wurde, um den Gestaltungswillen des Zeitgeschmacks zu bekunden, ist sie als Ornament des Übergangs zwar das vorherrschende, nicht aber das ausschließliche Merkmal für Rokoko, das ihren Namen trägt.

Nicht zu Unrecht sieht Nikolaus Pevsner das Hauptcharakteristikum in der dreidimensionalen Kurve.⁹¹ Sie ist Ausdruck des Bewegten und Dynamischen und subsumiert die kapriziösen Formen der Rocaille mit ihren C-Schwüngen unter den Begriff der Dreidimensionalität.⁹²

Wie die Warnung Chrzanowskis „vor unnützen Überlegungen“ zeigt,⁹³ ist es eher unnötig, den Begriff „Rokoko“ in abschließende begriffliche Definitionen zu

⁸⁹ Hermann **Bauer**/ Hans **Sedlmayr**, Rokoko, Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1991 (mit einem Überblick über die zahlreiche Literatur zu diesem Thema, S. 138-160), S. 15f.

⁹⁰ Ebd. Zu Begriff und Begriffsgeschichte s. **Sedlmayer/ Bauer**, Rococò, in Encyclopedia of Word Art 12, New York 1966, Sp. 230-274, Hans **Sedlmayr**, Zur Charakteristik des Rokoko, in: Manierismo, Barocco, Rococò, Concetti e termini, Rom 1962; Fiske **Kimball**, The Creation of the Rococo, in: JWCI IV, 1941, S. 119-123 (New York 1964); Hans **Tintelnot**, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, Vierzehn Vorträge, hg. von Rudolf **Stamm**, Sammlung Dalp Bd. 82, München 1956, S. 13-91.

⁹¹ Nikolaus **Pevsner**, Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997, S. 245: „die dreidimensionale Kurve ist das Leitmotiv dieser Epoche. Wir finden sie am Zwinger ebenso wie in Vierzehnheiligen; sie prägt die damaligen Bauwerke von der Gesamtanlage bis zu den kleinsten Einzelheiten des Dekors“.

⁹² Eine einheitliche Theorie hierfür scheint nie entwickelt worden zu sein. Durch den englischen Künstler William Hogarth (1697-1764) wurde in seiner Schrift „The Analysis of Beauty“, 1753, relativ spät, eine Ästhetik des Schönen formuliert, die sich an der geschwungenen S-Kurve orientiert und dem italienischen Ideal der „figura serpentinata“ verpflichtet ist, wohl aber nicht wirksam wurde, s. Götz **Pochat**, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 388-390.

⁹³ Tadeusz **Chrzanowski**, Rokokoplastik oder Plastik der Rokokozeit, in: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, hg. von Konstanty **Kalinowski**, Poznan 1985, S. 43-64. „Meiner persönlichen Überzeugung nach existiert in der Tat kein Barock und kein Rokoko: es gibt nur entwicklungsbedingte Ketten von Phänomenen...“. „Von Bedeutung für uns ist nur, daß

bringen. Parallel zum Rokoko entwickelte sich um 1750 der Klassizismus, der in England, Frankreich und dem protestantischen Norddeutschland ab etwa 1770 dominiert. Dessen Formen werden am Ende des Jahrhunderts im Empire-Stil verwertet.⁹⁴

Zur ikonologischen Methode

Die von Aby Warburg (1866-1929) begründete und durch Erwin Panofsky (1892-1966) erweiterte und theoretisch formulierte Methode der Ikonologie befasst sich mit den Bildinhalten und der Bedeutung von Kunstwerken.⁹⁵

Ikonologie ist eine Interpretationsmethode, deren Ergebnisse aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgehen.⁹⁶ Die Darstellung zielt auf eine umfassende Deutung ihres Inhaltes und der programmatische Zusammenhang erfordert außerdem eine Erklärung seines Sinnbezuges. Auf der Grundlage der Ikonographie stellt die Ikonologie die Bildinhalte der Kunst und ihrer Funktion in ein geistiges Gesamtkonzept bzw. in den kulturhistorischen Zusammenhang.⁹⁷

Sie setzt in idealer Weise das von Panofsky erarbeitete Dreistufenmodell voraus.⁹⁸

Die Ikonologie als kunsthistorische Disziplin entstand hauptsächlich in der Auseinandersetzung mit der Renaissance-Kunst. Der Aufsatz Panofskys über die

diese Begriffe bequem und nützlich sind“; aber auch für ihn folgt das Rokoko auf den Barock, S. 43

⁹⁴ „Empire“, in: Lex. der Kunst Bd. II, 1989, S. 321-322; Klassizismus, in: Lex. der Kunst Bd. III, 1991, S. 762-767; Klassizismus und Romantik, Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, hg. von Rolf **Toman**, Köln 2000 (mit Lit).

⁹⁵ Hierzu gibt es eine Reihe einschlägiger Einführungen. Zuletzt Gabriele **Kopp-Schmidt**, Ikonographie und Ikonologie, Eine Einführung, Theorie & Praxis, Köln 2004; vgl. Ekkehard **Kaemmerling** (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln ⁴1987 (mit weiterführender Lit.); darin u. a.: William S. **Heckscher**, Die Genesis der Ikonologie, S. 112-164 mit einer Definition Anm. 52, S. 162-163; Gosbert **Schüssler**, Ikonographie, Ikonologie, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 416-419.

⁹⁶ So Bazon **Brock**, Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst, in: Ikonographia, Anleitung zum Lesen von Bildern, hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, Zeitzeuge Kunst= FS für Donat de Chapeaurouge, München 1990, S. 307-316, hier S. 309. Thomas **Noll**, Ikonographie/Ikonologie, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich **Pfisterer**, Stuttgart 2003, S. 151-155.

⁹⁷ Vgl. Sabine **Poeschel**, Handbuch der Ikonographie, Sakrale und profane Themen der christlichen Kunst, Darmstadt 2005, hier: Ikonographie: Gegenstand und Methode, S. 13-32; Frank **Büttner**/ Andrea **Gott dang**, Einführung in die Ikonographie, Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

⁹⁸ Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Erwin **Panofsky**, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf **Oberer** und Egon **Verheyen**, Berlin 1985, S. 85-97. Erwin **Panofsky**, Studien zur Ikonologie der Renaissance (Studies in Iconology), Köln ²1997 mit einem Vorwort von Jan Bialostocki, S. 7-16. Die Anwendung des Stufenmodells von Panofsky legt z. B. Josef **Engemann**, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke, Darmstadt 1997, zugrunde.

Scala Regia im Vatikan bedeutete einen Auftakt mit der Beschäftigung barocker Ikonographie und 1953 rückte mit der bahnbrechenden Arbeit Wilhelm Mrazeks die Deckenmalerei als Teilphänomen ins Blickfeld.⁹⁹

Barocke Kirchengestaltungen sind jedoch gekennzeichnet durch ihre ausgedehnten und umfangreichen Programme, die in einer Gesamtschau das Göttliche und die Heiligen durch Allegorien mittels einer eigenen Symbolsprache inszenieren. Als Gesamtprogramm sind sie bisher ikonologisch noch nicht erschöpfend gedeutet.¹⁰⁰ Ihre ikonographische Basis beruht auf den gleichen Grundlagen der biblischen Texte wie die Kunst der Spätantike. Und dennoch erscheint es selbstverständlich, dass der Barock wie jede Epoche vergleichbare Sujets gestalterisch völlig anders umsetzt. Auch hier lebt die Kunst durch ihre Inhalte und ihren Beziehungssinn.¹⁰¹ Nach der Dechiffrierung und Feststellung der Bildinhalte erscheint die Ikonologie auch hier der Erklärung der Programme verpflichtet. Wie Otto Pächt jedoch als Manko kritisch vermerkte, werden Stilprobleme bei dieser Methode durchaus vermieden.¹⁰² Dies erscheint aber gerade im Barock wesentlich. Da die Bewegungstendenzen zu vielfachen

⁹⁹ Bauer, Barock, S. 19. Erwin **Panofsky**, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 40, 1919, S. 241-278. Unter Panofsky bearbeitete Erna **Mandowsky**, Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, (Diss.) Hamburg 1934, das für die barocken Konzepte grundlegende Werk, in Rom 1593 erstmals erschienen. Wilhelm **Mrazek**, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 228, Nr 3, Wien 1953.

¹⁰⁰ Zu einzelnen Beispielen und Hinweisen, s. Ernst **Kreuzer**, Zwiefalten, Untersuchungen zum Programm (Diss.), Berlin 1967; Sabine M. **Schneider**, Bayerisch-römische Siegeszeichen, Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift, in: AK Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Hg. von Reinhold Baumstark. München 1997, S. 171-198; Eva Christina **Vollmer**, Ausstattung von Kirche und Kloster, in: Das Reichstift Irsee, Weißenhorn 1981, S. 217-234; Bauer, Bildprogramme des 18. Jahrhunderts in bayerische Klöstern, in: Glanz und Ende der alten Klöster, S. 36-42; Bernd **Euler-Rolle**, Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: ZfKw. Bd. 43, 1989, S. 25-48; Anna **Bauer-Wild**, Ausstattung und Bildprogramm der barocken Klosterkirche Fürstenfeld, in: Peter **Pfister** (Hg.), Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld, GKF 39, Regensburg ²1998, S. 55-77; Dagmar **Dietrich**, Kirchengestaltungen des 18. Jahrhunderts, Oberschönenfeld-Pfaffenhäuser-Ingstetten, in: Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, AK Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1804), hg. von Andreas **Tacke**, München-Berlin 1998, S. 165-173, u. a. Vgl. auch Werner **Telesko**, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Köln-Wien-Weimar 2005. In seiner „Auswahlbibliographie“, S. 237-276 führt Telesko umfangreiche Literatur an, die einen aktuellen Überblick über die Forschungslage gibt, mit relevanten Spezialthemen S. 250-255.

¹⁰¹ Wolfgang **Kemp**, Christliche Kunst, Ihre Anfänge – Ihre Strukturen, München ²1998, S. 17. S. hierzu auch Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, S. 91-109: „Der „Kosmos“ einer barocken Kirchengestaltung: Paul Trogers Deckenmalereien in der Stiftskirche Altenburg“.

¹⁰² Otto **Pächt**, Kritik der Ikonologie, in: Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem, S. 353-356, hier S. 356.

Übergängen und oft zur Auflösung der Raumgrenzen führen, können sich Bedeutungen überlagern.

Leistet daher die Ikonologie als Methode der Deutung das Gleiche für die Epoche des Barock? Die Erklärung der barocken religiösen Inhalte erscheint vordergründig weniger dramatisch, da sie offensichtlich kunsthistorisch gesichert und im öffentlichen Bewußtsein noch präsent sind. Doch auch hier sind noch zahlreiche, vielleicht sogar wesentliche Fragen offen bzw. noch nicht eindeutig beantwortet.

Beispielsweise wurde auf die Bedeutung des barocken Kirchenbaues als Himmel auf Erden bereits von Bernhard Rupprecht hingewiesen.¹⁰³

Peter Hawel hat die theologische Sicht des Kirchenbaues anhand von Jubel-, Fest-, und Kirchweihpredigten erarbeitet und kommt hauptsächlich zur Sinngebung der Kirche „als ein von Gott erwählter Ort, an dem Himmel und Erde miteinander in Beziehung treten“, und dass außerdem der Sakralraum des 18. Jahrhunderts theologisch als Vereinigung von Himmel und Erde konzipiert ist.¹⁰⁴

Als grundlegende Intention erscheint die Versinnbildlichung der Heilsgeschichte. Die Untersuchungen beziehen sich jedoch für den Barock bis dato vielfach auf die Deckenmalerei.¹⁰⁵ Bereits Wilhelm Mrazek stellte mit seiner bahnbrechenden Arbeit die Deckenmalerei des Barock in den Blickwinkel der Ikonologie und erkennt darin Prinzipien der Rhetorik als Grundlage.¹⁰⁶ Diese Prinzipien setzen

¹⁰³ Bernhard **Rupprecht**, Die bayerische Rokoko-Kirche, Münchner Hist. Studien Bd. 5, (Diss. 1957), Kallmünz 1959.

¹⁰⁴ Peter **Hawel**, Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung, Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Würzburg 1987, S. 357. Einen ausreichenden Überblick über die Predigtliteratur gibt vor allem Herzog, Geistliche Wohlredenheit, passim. Zur barocken Inszenierung s. Ursula **Brosette**, Die Inszenierung des Sakralen, Das Theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 4, 2 Bde., Weimar 2002.

¹⁰⁵ S. Hermann **Bauer**/ Bernhard **Rupprecht** (Hg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 1-7, München 1976-2001.

¹⁰⁶ Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, bes. S. 87. Grundlage der Kunstäußerungen ist eine universelle Analogie. Die daraus entstandene Kunstform der Allegorie ist Wesensausdruck der barocken Künste, insbesondere der Monumentalmalerei. Mrazek betrachtet die Monumentalmalerei als übergeordnet. Doch räumt er ein, dass dieser Modus „für die außerhalb der eigentlichen Decke befindlichen Dekorationsmomente“ gilt, ebd. Vgl. auch Karl **Möseneder**, Zur Ikonologie und Typologie der Fresken, in: Bruno **Bushart**/ Bernhard **Rupprecht** (Hg.), AK Cosmas Damian Asam 1686-1739, Leben und Werk, München 1986, S. 28-42. S. hierzu auch Telesko, Der „Kosmos“ einer barocken Kirchengestaltung: Paul Trogers Deckenmalereien in der Stiftskirche Altenburg, in: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, S. 91-109. Telesko weist am Beispiel des niederösterreichischen Altenburg auf die „umfassende Bedeutung der Liturgie für die Ikonographie“ hin, ebd., S. 104-106, was nicht verwundert.

sich seit der Antike bis in die abendländische Kunst fort.¹⁰⁷ Sie gelten natürlich nicht nur für die Malerei.

Hermann Bauer spricht von einem „ikonologischen Stil“ der barocken Deckenmalerei.¹⁰⁸ Das barocke Deckengemälde wird zum Ausblick auf den offenen Himmel, der das Gebäude nach oben zwar ins Unendliche erweitert, während die Szenerie zu einem unabhängigen und eigenständigen Sujet umgedeutet wird. Bei den Beobachtungen ist darauf hinzuweisen, dass die zeitgenössischen Predigttexte den fertigen Illustrationen als „Kommentar“ folgen.¹⁰⁹

Auch Markus Hundemer stellt die Deckenmalerei in den Vordergrund seiner Überlegungen.¹¹⁰ Als Fazit bedient sich die Barockkunst als Gestaltungsgrundlage rhetorischer Figuren, wie Allegorien, Parabeln, usw.¹¹¹ Vor allem die Wirkungsintention der Kunst kommt dabei zur Sprache, die als persuasio sich wiederum der Mittel des docere, delectare oder des movere bedient.

Ein Fazit wäre, dass die Grundlage aller Barockkunst als allegorisch bezeichnet werden kann.

„Die christliche Existenz gründet sich an den Glauben an Verborgenes, auf die Gewissheit, dass sich die Heilsbotschaft erfüllen werde“.¹¹² Die unsichtbare Realität, welche die Offenbarung verheißt, wird über Zeichen vermittelt und in Allegorien veranschaulicht, die auf ein jenseitiges Ziel hinweisen und vorbereiten.¹¹³ Die Schrift weist über sich hinaus, auf das, was sie repräsentiert.¹¹⁴

¹⁰⁷ Frank **Büttner**, Rhetorik und barocke Deckenmalerei, Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: ZfKw 43, H. 1, 1989, S. 49-72.

¹⁰⁸ Der ikonologische Stil der Rokokokirche, in: ders. Rokokomalerei, Mittenwald 1980, S. 55-78. Vgl. Bernd Wolfgang **Lindemann**. Bilder vom Himmel, Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms 1994.

¹⁰⁹ Speziell in der barocken Deckenmalerei gibt es Ausnahmen, etwa im Fall der Kirchweihpredigt von Birnau, die Bezug zum Deckenfresko der Kirche nimmt, wie Hermann Bauer nachweisen konnte, s. Bauer, Der Himmel im Rokoko, in: ders.: Rokokomalerei, Mittenwald 1980, S. 81-109. Allerdings predigt der Abt von Salem über das fertige Fresko; deutet also ein bestehendes Werk sehr aufschlußreich in seiner Predigt. Selbst in diesem Fall ist das Werk keine Illustration zur Predigt, sondern es verhält sich umgekehrt.

¹¹⁰ Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei, passim.

¹¹¹ Hundemer bietet einen reichhaltigen Überblick und eine Erklärung der rhetorischen Figuren in seiner Arbeit.

¹¹² Horst **Fuhrmann**, Rom in der Spätantike, Porträt einer Epoche, Zürich 1994, S. 236.

¹¹³ Seid Aurelius Prudentius (Psychomachia) ist die Allegorie christliches Ausdrucksmittel, die bis ins 17. Jahrhundert ihre enorme Wirkung behielt. S. Lore **Kaute**, Allegorie, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 97-100; Allegorie, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 25-26; Allegorie, in: Lex. der Kunst Bd. I, Leipzig 1987, S. 108-110.

¹¹⁴ „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig“, 2 Kor 4,18.

Mitglied der kommenden jenseitigen Civitas Dei wird nur der Gläubige,¹¹⁵ der sich in der Obhut der Kirche weiß.

Wir finden häufig zeittypische, aber auch über lange Zeiträume tradierte Allegorien, die in einer symbolischen Sprache das für das menschliche empirische Vermögen an sich Unerforschliche sinnfällig machen wollen. Zwischen der Vielfalt des Kreatürlichen und der einen göttlichen Wahrheit werden neue Beziehungen hergestellt. Die Allegorie ist ein Modus des indirekten Bezeichnens.¹¹⁶ Sie dient der Veranschaulichung von Abstraktem. Das eigentlich Gemeinte erschöpft sich nicht im Wortverstand. Doch die aneinander gereihten Metaphern müssen demselben Bildbereich angehören, damit sich ein kohärentes Ganzes ergibt. Durch das „tertium comparationis“ erschließen sich ecclesiologische, moralische und eschatologische Aussagen.

Für die Biblexegese trafen die Väter die Unterscheidung des dreifachen Schriftsinnes. Die Einteilung des ägyptischen Abtes Nestoros zwischen *historica interpretatio* und „*intelligentia interpretatio*“ wurde unterteilt in „*allegoria*“, „*anagoge*“ und „*tropologica*“.¹¹⁷ In der Allegorie werden die Geheimnisse Christi und seiner Kirche vorgebildet. Die Anagoge führt zu himmlischen und eschatologischen Geheimnissen. Die Tropologie ist die „*moralis explanatio*“.¹¹⁸

¹¹⁵ Nach Aurelius Augustinus († 430) ist die Geschichte ein einmaliger Prozess mit einem von Gott gesetzten Ziel (*De civitate Dei: Über den Gottesstaat*), um 412/13-426/27, s. Johannes **Brachtendorf**, *De civitate Dei*, in: *Lexikon der theologischen Werke*, hg. von Michael **Ecker** u. a., Stuttgart 2003, S. 145-147.

¹¹⁶ Vgl. hierzu den Artikel „Allegorie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe Bd. 1, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz **Barck**, Stuttgart-Weimar 2000, S. 49-104 von Anselm **Haverkamp** (S. 49-70, 96-100) und Bettine **Menke** (S. 70-95, 100-104). Mit ausführlichen Literaturhinweisen. Vgl. Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, „Die Allegorie der bildenden Kunst“*, S. 40-43.

¹¹⁷ Nach Johannes Cassian (um 360-nach 432), s. Johannes **Schildenberger**, *Schriftsinne*, in: *LThK Bd. 9*, 1986, Sp. 491-493; Peter **Walter**, *Schriftsinne*, in: *LThK Bd. 9*, 2000, Sp. 251-252; vgl. Johannes **Lotz**, *Sinn*, in: *LThK Bd. 9*, 1986, Sp. 784-786.

¹¹⁸ Dies überführte Augustinus von Dacien († 1285) in den Vers:

Littera gesta docet
quid credas, allegoria
moralis, quid agas
quid speres anagogia.

Die Schrift lehrt die Taten, die Allegorie, was du glauben sollst, die Moral, was du tun und die Anagoge, was du hoffen sollst. Die Sinn-Zonen (*sensus litteralis*, - *allegoricus* und - *anagogicus* oder auch *sensus plenior*) der Theologie im Hinblick auf die Offenbarungsgeheimnisse des geschriebenen Wortes trennen zwischen dem äußeren Sinn und dem inneren Sinn. Der äußere Sinn erfasst die Dinge mit den körperlichen Organen. Der innere Sinn erarbeitet die allseitige Bilder der Dinge, indem die Vorstellung auch Abwesendes und Nichtwirkliches umfasst. Vgl. Lotz, *Sinn*, in: *LThK Bd. 9*; Johannes **Schildenberger**, *Anagoge*, in: *LThK Bd. 1*, 1986, Sp. 465-466; Johannes **Schildenberger**, *Sensus plenior*, in: *LThK Bd. 9*, 1986, Sp. 670; Karl-Heinz **Menke**, *Analogia Fidei*, in: *LThK Bd. 1*, 1993, Sp. 574-577.

Die in den Schriftworten intendierte Schriftfülle wird als faktisches Prinzip der Theologie in der „Analogia fidei“ erkannt.¹¹⁹

Die Allusion auf das Wort und die Lehre kombiniert der innehaltende Passant an der Kanzel durch die vorgegebenen Zeichen. Die Kanzel zielt mit ihrem Bildprogramm auf die persuasio. Sie will „nicht nur“ für das Hören einnehmen. Indem sie sich an den Sehsinn richtet, ist sie Bildrhetorik. Ihre Grammatik setzt der Betrachter in seine Sprache und seinen Bildverstand um; dies ist seine Leistung. Er bzw. der Gläubige soll von der Fülle überwältigt, besser überredet werden.

Die Frage lautet nun, wie kommt diese „persuasio“, die zunächst die Sinne anspricht, dann aber über das Herz zum Verständnis der dargestellten Sache weiterführen will, zustande? Welche Kunstfertigkeit liegt dieser Vorgehensweise zugrunde?

Eine Eigentümlichkeit der äußeren Konstitution besonders der Rokoko-Kanzel ist die, dass sie den Betrachter zu ganz qualitativ verschiedenen Standpunkten führt. Sie „zwingt“ ihn, unterschiedliche Positionen im Kirchenraum einzunehmen, denn das Programm der Kanzel kann sogut wie nie von einem einzigen Ort überblickt werden. Diese Ambivalenz ist im System der bildhaften Anordnung an einem dreidimensionalen Körper begründet. Ihre Dreidimensionalität und ihr Anbringungsort erfordern in der Regel ein Abschreiten innerhalb einer relativ gleichförmigen Bahn. Der Betrachter, der in ihren Bann gerät, möchte sich von ihrer Programmatik überzeugen. Diese Eigenschaft unterscheidet die Kanzel weitgehend von den übrigen Ausstattungsstücken des Kirchenraums. Der Altar etwa ist in der Regel nur auf eine einzige Ansicht ausgelegt.¹²⁰

Berücksichtigt man die jeweilige Aufnahme der Details durch das betrachtende Auge, so ergibt sich eine hohe Anzahl an Bildmotiven, die beim Umschreiten der Kanzel aufgenommen werden. Es bietet sich mitunter eine Szenerie dar, die dem

¹¹⁹ Erich **Przywara**, Analogia fidei, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 473-476; vgl. Karl-Heinz **Menke**, Analogia Fidei, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 574-577. Seit Origines bis Augustinus faktisches Prinzip der Bibelauslegung. Die analogia fidei et scripturae betrachtet die beiden Testamente der Schrift in einer inneren Bezogenheit. Keine Aussage kann für sich isoliert werden (novum in vetero latet/ vetus in novo patet). Die Absicht des göttlichen Autors teilt sich im Lauf der weiteren Heilsgeschichte, Offenbarungs- und Dogmengeschichte mit. Das Konzil von Trient betrachtet den einen Gott als Urheber beider Testamente.

¹²⁰ Eine Ausnahme etwa bildet der Gnadenaltar (Nothelferaltar) in Vierzehnheiligen, 1767-71 von Johann Michael Feuchtmayer in Stuck ausgeführt, der in die Mitte von Balthasar Neumanns Ovalraum (Bau der Kirche 1743-72) komponiert ist und eine Rundumbegehung ermöglicht, vgl. Abb. S. 65 bei Hansmann, Barock und Rokoko.

Begriff des „Theatrum Sacrum“ entspricht.¹²¹ Denn auch die Kanzel ist Schaubühne – das „Theatrum Sacrum“ findet an den herausragenden Schöpfungen Gelegenheit zur Darstellung. Im Herumgehen summiert sich eine ganze „Bilderwand“ additiver Eindrücke, die sich erst durch das Abschreiten vervollständigen. Meist wird die Leserichtung von links nach rechts eingehalten, jeweils nach der Hängung der Kanzel an der Evangelien- oder der Epistelseite.

Damit aber nicht genug. Zumeist nimmt der Betrachter durch das wechselseitige Auf- und Abblicken zwischen Korpus und Schalldach zwei über einander liegende Ebenen wahr, die zwei sich überlagernden Sehkegel entsprechen.

Hierzu gehört ein hohes Maß an Aufnahmefähigkeit, die den Betrachter in einen ambulatív-rezeptorischen Akt einbezieht. Er befindet sich dadurch automatisch in Aktion. Innerhalb der Vielzahl an Eindrücken bietet die Kanzel oft eine Hauptansicht, welche durch die künstlerische Regie vorgegeben wird. An einzelnen Beispielen lässt sich diese Regie mit Evidenz nachweisen.

Hieraus wird ersichtlich, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht ausschließlich an das ikonographische Sujet gebunden ist.

Die Barockkunst erweist sich in ihrem Wesen als dramatisch und das Barocktheater bietet einen „wichtigen Schlüssel für das Verständnis der kirchlichen Kunst des 18. Jahrhunderts“.¹²² Bedingt durch die Schaufreudigkeit der Zeit ist in der „katholischen Religion der dramatische Sinn besonders ausgeprägt“.¹²³ Das Zeitalter hatte ein Bedürfnis nach Versinnlichung und Anschaulichkeit.¹²⁴

In der Liturgie wird im Verlauf des Kirchenjahrs das Heilsgeschehen immer wieder neu gestaltet. Künstlerische Inszenierungen können mitunter als theatralisch umschrieben werden, wie dies etwa Karsten Harries für die Bayerische Rokoko-Kirche konstatiert.¹²⁵

Während die barocke Bühne der Schauplatz des Welttheaters als ein „Theatrum Mundi“ ist, ist der Kirchenraum als „Theatrum Sacrum“, als „Heiliges Theater“

¹²¹ S. Arno **Schönberger**, *Theatrum Sacrum*, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 50, 1951, S. 16-19; vgl. Arno **Schönberger**/ Halldor **Soehner**, *Die Welt des Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1963, S. 101.

¹²² Schönberger, *Theatrum Sacrum*, S. 17.

¹²³ Schönberger, ebd.

¹²⁴ S. den Abschnitt über das „Theatrum Sacrum“ bei Hansmann, *Barock und Rokoko*, S. 75-81.

¹²⁵ Harries, *The Bavarian Rococo Church*, S. 123: „The Bavarian rococo church, ..., must be understood as an art that is selfconsciously theatrical“. Und S. 122: als „playful parody of the sacred theatre“. Vgl. den Abschnitt über das „Theatrum Sacrum“, S. 120-155.

aufgefasst.¹²⁶ Wie u. a. Harries oder Hansmann z. B. an den Hochaltären der Klosterkirchen von Weltenburg und Rohr aufzeigen, beides bedeutende Werke der Brüder Asam, spielt sich hier „Heiliges Theater“ ab.¹²⁷ Der gesamte Altarraum ist wie eine Schau-Bühne gestaltet, auf der sich ein Szenarium darbietet. Die Figuren (in Weltenburg der zu Pferd reitende Hl. Georg, den Drachen bekämpfend; in Rohr die Himmelfahrt Mariens im Beisein der Apostel) sind Akteure gleich Schauspielern auf einer Bühne.

Es erscheint eine „innerbildliche Schaffung einer Theatersituation durch die Polarisation von Szene und Publikum“, die sich wie Bühne und Zuschauerraum verhält“.¹²⁸ Dieses Prinzip ist auf eine räumliche Situation bereits bei Berninis „Cappella Cornaro“ in Santa Maria della Vittoria in Rom angewandt.¹²⁹

Auch findet sich die „Darbietung einer Handlung auf bzw. in einem bühnenartigen Raum“.¹³⁰ Prinzipiell muss nicht immer eine reale Aufführungssituation für die Inszenierung eines Kunstwerks geschaffen sein. Die Situation wird charakterisiert durch Gestik, Körperhaltung und Gewandbewegung. Auch kann die Szenerie durch einen Vorhang scheinbar eröffnet werden.¹³¹

Akteure, Gesten, starke Bewegungen und Gemütsregungen als Ganzheit bilden ein Schauspiel, das einen Zuschauer erfordert. Dieser wird in das Geschehen mit einbezogen, denn das Kunstwerk zielt im Barock auf die starke Anteilnahme (movere) des Betrachters.¹³²

¹²⁶ Schönberger, ebd.

¹²⁷ Hansmann, Barock und Rokoko, S. 75-81; und Harries, The Bavarian Rococo Church, besonders S. 126-134 mit Abb. Vgl. Reuter, Barocke Hochaltäre, S. 84-87 (Rohr, 1717-1725) und S. 99-103 (Weltenburg, ab 1716) mit weiteren Beispielen, passim.

¹²⁸ Philine Hellas, Theatralität und Performance, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Lexikon Kunstwissenschaft, S. 352-354, hier S. 352-353. Anstelle des Begriffs der Theatralität arbeitet die Kunstgeschichte mit dem Begriff der Inszenierung, S. 353. Bauer, Barock, Theater und Theatralik, S. 217-252.

¹²⁹ Vgl. Reuter, Barocke Hochaltäre, S. 104-107 (1647-1657); Avery, Bernini, S. 144-149.

¹³⁰ Hellas, Theatralität und Performance, S. 353.

¹³¹ Hellas, Theatralität und Performance, ebd. Das Vorhangmotiv hat starke Ähnlichkeit mit dem Theater, indem das Enthüllen einer Situation demonstriert wird.

¹³² Wolfgang Kemp (Hg), Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik, Berlin-Hamburg ²1992; ders.: Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik, S. 7-27.

II Zum Begriff „Kanzel“

Das Wort Kanzel leitet sich etymologisch von „cancelli“ ab, den von Schranken oder Gittern umgebenen Raum für den Hochaltar und die Sitze der Geistlichen und meinte ursprünglich die Schranken selbst, bei denen in der altchristlichen Kirche der Prediger seinen erhöhten Platz hatte.¹³³ Da der Bischof seit dem vierten Jahrhundert im Sitzen auf einem Armstuhl mit Rückenlehne, der „cathedra“, predigte, wird die Bezeichnung auf die Kanzel erweitert.¹³⁴ Nachdem man im Mittelalter im deutschsprachigen Raum meist von einem „stuel“ oder

¹³³ Cancer, Dedin. cancelli - Gitter, Schranken, (cancellus - Schranke). „Cancri dicebantur ab antiquis, qui nunc per deminutionem cancelli“, s. Alois **Walde**/ Johannes B. **Hoffmann**, Lateinisches Etymologisches Wörterbuch Bd. 1, Heidelberg ³1938, S. 150; Charles **Delroye**, Cancelli, in: RbK I, Stuttgart 1966, Sp. 900-931: Steinplatten, die eine Einfriedung bildeten. Nach Festus ein Diminutiv von „cancri“, Sp. 900; Kanzel, in: Oscar **Mothes**, Illustriertes Baulexikon Bd. III, Leipzig-Berlin 1883, S. 148-149: frz. chaire, tribune sacrée; engl. pulpit; lat. suggestus; ital. pergamo, pulpit; Kanzel, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon Bd. 13, Mannheim Wien-Zürich 1975, S. 412; Peter **Poscharsky**, Kanzel, in: TRE Bd. 17, 1988, S. 599-604; Cantzel, in: Johann Heinrich **Zedler**, Universal-Lexicon Bd. 5, Halle und Leipzig 1733, Sp. 602: „Es war der Chorus der Kirchen, in welchem das suggestum stund, von denen anderen Teilen des Tempels ordinär mit cancellis umgeben, daher man auch in etlichen Kirchen findet, daß die Cantzel über dem Altar gebauet, daß die Cantzel zum Altar heraus gehet“; Cancelli, in: Lex. der Kunst Bd. I, Leipzig 1987, S. 761-762; Cancelli, in: Hans **Koepf**/ Günther **Binding**, Bildwörterbuch der Architektur, Kröners Taschenausgabe Bd. 194, Stuttgart ³1999, S. 97, sie trennten Laienraum und Sanktuarium.

¹³⁴ Albert **Damblon**, Kanzel, in: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1206; Theodor **Klauser**, Kathedra, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 66-67; Joseph **Braun** SJ, Bischofsstuhl, in: RDK Bd. II, 1948, Sp. 808-816. In den alten Synagogen standen steinerne Ehrensessel, die nach Mt 23, 2 als „Thron des Mose“ bezeichnet wurden, auf die sich die Schriftgelehrten bei der Lesung der Thora (Auslegung des AT) als Zeichen ihrer Lehrautorität setzten. Ein solcher Thron aus Basalt wurde in der Synagoge von Chorazin gefunden, vgl. Jerusalemer Bibellexikon, hg. von Kurt **Hennig**, Neuhausen-Stuttgart ³1995, S. 156-157. Er stand in der altchristlichen Kirche im Scheitel der Apsis und weicht später dem Altar, von wo er an die Evangelienseite gerückt wird, s. Bischofsstuhl, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 573-574. Schon Paulus von Samosata (Bischof von Antiochia, 268 als Häretiker exkommuniziert) hatte sich in einer Kirche ein Bema (erhöhte Tribüne) mit einem Thron darauf im Sanktuarium errichten lassen, s. Charles **Delroye**, Bema, in: RbK I, Stuttgart 1966, Sp. 584; vgl. Eusebius, Historia ecclesiastica VII, 30,9, hg. von Heinrich **Kraft**, Darmstadt ³1989, S. 348. Anschaulich wird dies an der Bronzefigur St. Peter in cathedra (vor 1296) in der Petersbasilika in Rom von Arnolfo di Cambio (1240/45-1302/10) oder Werkstatt, s. Liana **Castelfranchi Vegas**, Die Kunst im Mittelalter, Geschichte der europäischen Kunst, Düsseldorf 1995, Abb. 272, und noch bei Masaccios (1401-1428) Fresko St. Petri Stuhlfeier in der Brancaccikapelle in S. M. del Carmine in Florenz (1425-1427), s. Ornella **Casazza**, Masaccio und die Brancacci-Kapelle, Firenze 1990, Abb. S. 48. Dass die Kanzel selbst damit identifiziert wird, verrät die Inschrift der Kanzel in der Erfurter Severikirche auf einer Kartusche des an der Front dargestellten Stifterpaares von 1576: „IN HONOREM DEI OMNIPOTEN(TIS) ET MEMORIA(M) CLARISS(IMI) VIRI D(OMI)NI D(OMINI) HENRICI RVCHTERI HV(IVS) CIVITAT(IS) SYNDICI QVI Q(ONDAM) A(NN)O 1576. 25 MENS(IS) NOVEMB(RIS) UXOR EI LEGITIMA CATHARINA HANC CATHEDRA(M) F(IERI) F(ECIT)“, s. Edgar **Lehmann**/ Ernst **Schubert**, Dom und Severikirche Erfurt, Stuttgart 1988, Abb. 174/175. „Cathedra ad co(n)ciona(n)dum“ wird die Kanzel auf einem Entwurf für die Michaelskirche in München, Paris, Bibliothèque Nationale, Hd-4c, 90, vor 1583, in der Beschriftung genannt, vgl. Karl **Wagner** SJ/ Albert **Keller** SJ (Hg.), St. Michael in München, FS zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus, München-Zürich 1983, Abb. S. 221.

„hohen predigtstuol“ sprach,¹³⁵ wird sie auch als Predigtstuhl bezeichnet: „Es war aber das Chor in navi oder mitten in der Kirchen, und mit Cancellis oder Gatter und Schranken umgeben, auch hart an dieselben die Predigtstühle gebauet, gleichwie dahinter die Geistlichen ihren Sitz, und öfters den Bischoff auf einem erhabenen Stuhl in der Mitten oder zur rechten Hand vor sich hatten“.¹³⁶

Die Kanzel ist die für den Prediger bestimmte Stelle in oder auch außerhalb des Kirchenraumes. Wie ein bühnenartiges, mindestens an drei Seiten von einer Brüstung umgebenes Podium ist sie weithin sichtbar über dem Paviment erhöht und meist als künstlerisch gestalteter Ort besonders hervorgehoben. Schon seit frühchristlicher Zeit ist der architektonisch gestaltete Predigtort von besonderer Bedeutung.¹³⁷ „Die Kanzel kann zugleich zur Aktionsbühne des Predigers und zur Trägerin vielfacher Bildgehalte werden“.¹³⁸ In Band 29 von Johann Heinrich Zedlers (1706-1751) „Universal-Lexicon“, das in den Jahren 1732-1754 in 64 Bänden erschien, wird dies wie folgt umschrieben: „Und wie nun das Corpus des Predigtstuhls auf einer Säulen oder sonst auf einem ausgehauenen Bilde ruhte, oder sonst befestigt war, daß es im freyen schwebete, also warf dasselbe insgeheim einen Bauch heraus, oder hatte gleich einem Erker, einen runden oder eckigten Umfang, der vor dem anderen Gegatter hervorgegangen, darinnen der Prediger ganz eingeschlossen, oder doch vorne her umgeben stunde, und sich zur Noth darauf lehnen konnte“.¹³⁹

Neben den für den Innenraum des Kirchengebäudes geschaffenen Predigtkanzeln, ist auf die Außenkanzeln und Refektoriumskanzeln hinzuweisen.¹⁴⁰ Letztere

¹³⁵ Götz **Adriani**, Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung (Diss. Tübingen), Stuttgart 1966, S. III. Die mittelalterlichen Texte nennen auch die Bezeichnungen pyrgus, specula, gradus, tribuna, tabularium, suggestus, dicatorium, lectorium etc. Nach den Recognitionen des Clemens (um 140/ 150-um 220) stellten schon die Antiochener in der von Theophilus überlassenen Basilica einen Lehrstuhl für Petrus auf und kamen täglich, um die Predigt des Apostels zu hören, ebd., S. 6.

¹³⁶ Predigtstuhl, in: Zedler, Bd. 29, 1741, Sp. 279-291, hier Sp. 283; Damblon, Kanzel, in: LThK Bd. 5; Dorothy F. **Glass**, Pulpito, in: Enciclopedia dell'Arte medievale Vol. IX, Roma 1998, S. 796: Termini „suggestum, tribunal, analogium e ambo“. Im Jahr 371 wird sie in einem Dekret des Konzils von Laodicea erstmals dokumentiert; zit. nach Urs **Herzog**, Geistliche Wohlredenheit, Die katholische Barockpredigt, München 1991, S. 89.

¹³⁷ **Adriani**, Predigtort, S. I; vgl. Heinrich **Otte**, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters Bd. 1, Leipzig⁵ 1883, S. 294.

¹³⁸ Norbert **Lieb**, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München⁶ 1992, S. 12; **Herzog**, S. 91; Adolf **Reinle**, Kanzel, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 909-910; vgl. Zedler Bd. 5, 1733, Sp. 602: „Cantzel ist ein in der Kirchen erhabener Ort, worauf ehemdem dem Volke von dem Priester ein biblischer Text erklärt wurde“.

¹³⁹ Zedler, Bd. 29, Leipzig-Halle 1741, Sp. 284.

¹⁴⁰ Guido **Schoenberger**, Außenkanzeln, in: RDK Bd. 1, 1937, Sp. 1293-1306; Kanzel, in: Brockhaus Enzyklopädie Bd. 11, Mannheim 1990, S. 429; Ellen-Senta **Altenloh**, Sakrale Aussen-

diente im Refektorium eines Klosters dem Lektor während der Lesungen, erstere findet hauptsächlich an Bischofs- und Wallfahrtskirchen am Außenbereich des Gebäudes für größere Versammlungen Verwendung.¹⁴¹ Daneben findet man als Freikanzeln auf Friedhöfen noch gelegentlich sogenannte Friedhofskanzeln.¹⁴² Auf diese Kanzelarten sei der Vollständigkeit wegen hingewiesen, sie können aber hier nicht näher ausgeführt werden.

kanzeln in Europa von der Romanik bis zur Gegenwart, Bonn 1985, hat in ihrer Dissertation 135 Beispiele zusammengetragen. Für Außenkanzel findet man auch die Bezeichnungen Frei,- Ablass, - Pilger,- Feld,- Ratskanzel, s. Lex. der Kunst Bd. I, Leipzig 1987, S. 353.

¹⁴¹ Ergänzend zu Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, sei eine Votivtafel von 1636 erwähnt, die eine Außenkanzel am ursprünglich turmartigen Kapellenrundbau der Wallfahrtskapelle in Klosterlechfeld mit einer grösseren Menschenansammlung darunter zeigt, s. Dieter J. **Wehnert**, Die Wallfahrtskirche Maria Hilf auf dem Lechfeld, Klosterlechfeld 1986, Abb. S. 6 unten. Ferner diente der Turm der Herrgottskirche in Creglingen, die sogenannte Tetzelskanzel, dem Ablassprediger Johannes Tetzel (1465-1519) in der Reformationszeit als Plattform; Ablass-Kanzel findet man als unzutreffende Bezeichnung für Außenkanzel, vgl. Otto **Schmitt**, Ablass, in: RDK Bd. I, 1937, Sp. 80; Otte, Handbuch, S. 301.

¹⁴² Schoenberger, Außenkanzel, Sp. 1304; Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, passim; sie stand frei auf dem Kirchhof für Leichenpredigten, s. Otte, Handbuch, S. 301.

III Liturgische Funktion

Die Kanzel dient als Einrichtungsgegenstand eines Kirchengebäudes in erster Linie der Liturgie. Sie ist in der Regel für die Predigt vorgesehen, kann aber auch für Lesung und Evangelium benutzt werden.¹⁴³ Auf die Lesung von Epistel und Evangelium folgt bis heute die Predigt (Homilie).¹⁴⁴ Die Liturgiereform des 2. Vatikanums (1962-1965) hat in Anlehnung an die Tradition der altkirchlichen Kathedra den Priestersitz und den Ambo als Predigtorte eingeführt. Seitdem ist die Kanzel in der katholischen Kirche liturgisch funktionslos geworden.¹⁴⁵

Max Seidel hat darauf aufmerksam gemacht,¹⁴⁶ dass die mittelalterlichen Kanzeln der Bildhauer Nicola Pisano (um 1225- ca. 1278/84) und dessen Sohn Giovanni (um 1250- nach 1314) in Pisa, Siena [Abb. 1-3] und Pistoia, die ausschließlich in Kathedralbezirken aufgestellt sind und relativ wenig Berührung mit der Architektur aufweisen, nicht unbedingt zum Zweck der Predigt dienten. Denn für die Predigt existierte eigens eine marmorne Kanzel. Die außergewöhnliche künstlerische, formale wie ikonographische Gestaltung der Kanzeln gab Anlass zu Überlegungen über deren Funktion, die, wie Dokumente belegen, auch als Schaubühne für Reliquien dienten.¹⁴⁷ Im Thomaschor des Konstanzer Münsters befindet sich eigens eine Reliquienbühne, genannt „Der Schnegg“, der als Treppenturm frei im Raum steht.¹⁴⁸ Ferner eigneten sich vor allem die bereits genannten Außenkanzeln als bevorzugte Orte für die Heilumsweisung.¹⁴⁹

¹⁴³ Glass, Pulpito, S. 796.

¹⁴⁴ Georg **Langgärtner**, Epistel, in: LexMA Bd. III, 1999, Sp. 2069-2070; Ralf Georg **Bogner**, Predigt V, in: LThK Bd. 8, 1999, Sp. 530-531; Jean **Longère**, Predigt A, in: LexMA Bd. VII, 1999, Sp.171-174; Dietrich **Briesemeister**, Predigt B, ebd., Sp. 174-178.

¹⁴⁵ Damblon, Kanzel, in: LThK Bd. 5; „Da die Predigt ein Teil der liturgischen Handlung ist, sollen auch die Rubriken ihr je nach der Eigenart des einzelnen Ritus einen passenden Ort zuweisen“, Konstitution über die heilige Liturgie, Erstes Kapitel, Art. 35, LThK Bd. 12, 1986, S. 41.

¹⁴⁶ Max **Seidel**, Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln, in: FS für Peter Anselm Riedl, Worms 1993, S. 28-34, Abb. 1-2.

¹⁴⁷ Seidel, Die Kanzel als Bühne, S. 302.

¹⁴⁸ Von 1438, s. Abb. in Friedrich **Mielke**, Handbuch der Treppenkunde, Hannover 1993, S. 70.

¹⁴⁹ Die Außenkanzeln am Dom von Prato, 1428-38 von Donatello (1386-1466) und Michelozzo (1396-1472) geschaffen, diente zum Vorzeigen der Gürtelreliquie, der Sacra Cintola, s. Joachim **Poeschke**, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 103, mit Abb. Aber auch am Wiener Stephansdom befindet sich an der Nordseite des Chores die sogenannte „Capestrano-Kanzel“ aus dem 14. Jahrhundert, von der der Heilige Johannes von Capestrano 1451 gegen die Türkeneinfälle gepredigt haben soll, die wahrscheinlich zum Vorzeigen von Reliquien diente, s. Arthur **Saliger**, Der Stephansdom zu Wien, Graz 1992, S. 20; vgl. Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, S. 17-26: „Die Aussenkanzeln als Ort der Heilumsweisung“. Außerdem wurde die Kanzel während der Pestzeit genutzt, um Menschenmassen im Kirchenraum zu vermeiden, s. Adriani, Predigtort, S. 51; Dagobert **Frey**, Nicolaus Cusanus und die sogenannte

Dass diese erhöhten Standorte nicht nur zur Demonstration von Reliquien, sondern auch für bildhafte Darstellungen geeignet waren, illustriert zum Beispiel eine Miniatur mit der Darstellung der Osterliturgie aus dem Vatikan, wo zur verdeutlichenden Untermalung des gelesenen Textes von einem Ambo eine bebilderte Exultet-Rolle herabhängt.¹⁵⁰ Ein Holzschnitt aus den „Mirabilia Romae“ (um 1475), zeigt einen Priester, assistiert von zwei Akolythen, auf einem Kanzelpodest, während er der darunter versammelten Prozession eine Reliquien-Tafel mit der „Vera Icon“, dem gerahmten Bildnis Christi präsentiert.¹⁵¹

Da das öffentliche Vorzeigen der Reliquien oft durch eine Predigt eingeleitet wurde, liegt die Verbindung mit der Kanzel nahe. Die Demonstration des Reliquienschatzes ist jedoch ein Aspekt, der vor allem mit der Aussenkanzeln stärker verbunden scheint¹⁵² und offensichtlich dem Hauptzweck der Predigt untergeordnet war. Die Kanzel als „Pulpitum publicum“ konnte ferner auch als Ort der Rechtsprechung und öffentlichen Amtshandlungen dienen.¹⁵³

Die o. g. Möglichkeiten und Ausnahmen erhellen zwar den erweiterten Bereich unterschiedlicher Verwendungszwecke, dennoch ist davon auszugehen, dass die Kanzel im bayerischen Kirchenraum der Barockzeit vorwiegend der Predigt gedient hat.

Mit der stärkern Ausrichtung auf die Seelsorge seit dem Konzil von Trient werden in der katholischen Kirche die Predigt und die katechetische Volksunterweisung für alle Sonn- und Feiertage zur Pflicht.¹⁵⁴

Der „Barockkatholizismus“ und die Frömmigkeitsformen im Anschluss an das Tridentinum förderten besonders das Bekenntnis zum Glauben. Während der

Capistrankanzel in Wien, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse IV, 1938/39, S. 278f.; Otte, Handbuch, S. 301: die Außenkanzeln dienten meistens als „Heiligtumsstühle“ zum Vorzeigen der Reliquien.

¹⁵⁰ Bibl. Vat., Barb. lat. 592, um 1071, s. Abb. in: **Bibliotheca Apostolica Vaticana**, Liturgie und Andacht im Mittelalter, hg. vom Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln, Stuttgart 1992, S. 167, Fragment 3c; eine vergleichbare Exultet-Rolle bildet Glass, Pulpito, S. 796 ab: Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. Lat. 710 (ohne Dat. und Folioangabe, wohl Ende 11. Jh.).

¹⁵¹ Die „Mirabilia Romae“ waren eine Art Führer, zur Orientierung der Rompilger, s. Giulia **Barone**, Mirabilia urbis Romae, in: LexMA Bd. VI, 1999, Sp. 655. Abb. in: Franco **Cardini**, An den Höfen der Päpste, Glanz und Größe der Weltmacht Vatikan, Augsburg 1996, S. 96. Die Reliquie gehört zu den bedeutendsten von St. Peter, s. Johannes H. **Emminghaus**, Veronika, in: LCI 8, 1976, Sp. 543-544.

¹⁵² Vgl. Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, S. 17.

¹⁵³ Adriani, Predigtort, S. 84-88. In der römischen Antike war der Ambo eine Erhöhung im Bereich einer Exedra, auf welche die „sella curulis“ gestellt wurde. Von hier aus sprach der Tribunus Recht, deshalb die Bezeichnung „tribunal“, s. ebd., S. 1.

¹⁵⁴ Hubert **Jedin**, HB. der Kirchengeschichte, Bd. IV, Reformation – Katholische Reform und Gegenreformation, Freiburg-Basel-Wien 1985, S. 588-589.

Katholischen Reform hatte der Jesuitenorden bei der Umsetzung der Konzils-Beschlüsse eine „Vorreiterrolle“ zur Rückgewinnung der Abtrünnigen, Nichtgläubigen und Protestanten.¹⁵⁵ Die Verkündigung des Wortes Gottes gehörte zu den vornehmsten Aufgaben der Gesellschaft Jesu und ihr Ziel war die Verbreitung des Glaubens durch die „öffentliche“ und besonders die regelmäßige Predigt während des Kirchenjahres an Sonn- und Festtagen.¹⁵⁶

Auch erfreut sich die Predigt zunehmender Popularität, was offensichtlich anfangs auch aus akustischen Gründen „zur vermehrten Anbringung von Kanzeln“ führte.¹⁵⁷

Besonders während der Barockzeit gehörte die Predigt zum Alltag, denn „das gesamte öffentliche und auch private Leben wird vom Wort der Kirche begleitet und bestimmt“.¹⁵⁸ Trotz der unbestrittenen Bedeutung der Predigt, die in der Form der Schriftpredigt auch ein literarisches Genus darstellt, gibt es noch keine umfassende Geschichte der barocken Predigt.¹⁵⁹

Die Kultur des Barock hatte einen vornehmlich repräsentativen Charakter und alle Ereignisse wie Geburt, Taufe, Hochzeit, Tod usw. werden noch viel stärker der Öffentlichkeit ausgesetzt.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Dieter J. **Weiss**, *Katholische Reform und Gegenreformation, Ein Überblick*, Darmstadt 2005, S. 163.

¹⁵⁶ Die Jesuiten in Bayern 1549-1773, AK des Bayerischen Hauptstaatsarchivs und der oberdeutschen Provinz der Gesellschaft Jesu, hg. von der Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns (Red. Albrecht Liess), 5. April bis 2. Juni 1991, Weißenhorn 1991, S. 83; AK Rom in Bayern, S. 516. So schon in den Statuten des Ordens, „Formula Instituti“, die 1540 durch Papst Paul III. in die Bestätigungsbulle „Regimini Militantis Ecclesiae“ vom 25. September übernommen wurden; in der erweiterten Fassung von 1550 durch Papst Julius III. im Apostolischen Schreiben „Exposcit debitum“ bestätigt; Ludwig **Koch SJ**, *Jesuiten-Lexikon, Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt*, Paderborn 1934. Zur Predigt, s. Sp. 1465-1466.

¹⁵⁷ Weiss, *Katholische Reform*, S. 164.

¹⁵⁸ Herzog, *Geistliche Wohlredenheit*, S. 17.

¹⁵⁹ Herzog, *Geistliche Wohlredenheit*, S. 9. S. den Verweis auf Werner **Welzig** (Hg.), *Katalog gedruckter deutschsprachiger katholischer Predigtsammlungen*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., Sitzungsberichte 430, 484, 2 Bde., Wien 1984-1987. Vgl. auch Pörnbacher, *Literatur und Theater von 1550-1800*, in: Spindler (Hg.), Bd. II, S. 992, Anm. 2. Zur Predigt als Literaturform, bes. S. 992-995 (mit Literaturangaben); Leutfried **Signer**, O. M. CAP., *Zur Forschungsgeschichte der katholischen Barockpredigt*, in: *Kirche und Kanzel*, 12. Jg., 1929, S. 235-248; vgl. Predigt, in: **Wetzer-Welthe's Kirchenlexikon**, Zehnter Band, Freiburg im Breisgau 1897, Sp. 313-348. Franz M. **Eybl**, *Die gedruckte katholische Barockpredigt zwischen Folklore und Literatur, Eine Standortbestimmung*, in: *Le livre religieux et ses pratiques, Der Umgang mit dem religiösen Buch*, hg. von Hans Erich **Bödeker**, Gerald **Chaix** und Patrice **Veit**, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Göttingen 1991, S. 221-141. Franz M. **Eybl**, *Predigt / Erbauungsliteratur*, in: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, hg. von Albrecht **Meier**, *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 1999, S. 401-419.

¹⁶⁰ Herzog, *Geistliche Wohlredenheit*, S. 17.

Die Anlässe zum Predigen sind, neben den Sonntagen und einer hohen Anzahl von kirchlichen Fest- bzw. Feiertagen, vielgestaltig: beim Antritt einer Regierung, bei Jubiläen und fürstlichen Hochzeiten, weltlichen Fest- oder Trauertagen, bei Ausbruch eines Krieges, am Tag einer Schlacht, bei Friedensschlüssen usw. Beinahe jedes Ereignis und öffentliche Vorkommnis wurde in der Predigt besprochen.¹⁶¹ Es gab Heiligen- und Marienpredigten, Katechismuspredigten und die sog. Kasualpredigten, die Pest, Hunger, Seuchen und Tod behandeln. Ständepredigten und Sittenpredigten, in denen die Laster und die Unsitten der Zeit beanstandet wurden. Dann gab es Einkleidungs-, Sterbe-, Grab- und Leichenpredigten usw.¹⁶²

An den Sonn- und Festtagen wurde gleich mehrmals gepredigt. Der Jesuitenpater Petrus Canisius (1521-1597), einer der bedeutendsten Kanzelredner Deutschlands, predigte unentwegt allen Schichten des Volkes, sogar unter der Woche.¹⁶³

Die Predigt konnte sich leicht über die Dauer einer und oft mehrerer Stunden erstrecken.¹⁶⁴

Für die gebildete Oberschicht bzw. innerhalb der einzelnen Ordenskongregationen wurde auch in Latein gepredigt, während sonst stets die Volkssprache zur Anwendung kam.¹⁶⁵ In den Predigten kommen oft sehr deftige Reden vor,¹⁶⁶ und unterdessen wurde nicht selten gelacht, geweint und geschlafen.¹⁶⁷

In Bayern war das Schriftbayrisch als Predigtsprache vorwiegend und bewusst pflegte man auch die mundartliche Sprache.¹⁶⁸

Die große Zeit der volkstümlichen Barockpredigt in Bayern reicht von etwa 1670 bis 1720.¹⁶⁹ In der Tradition des großen süddeutschen Barockpredigers Abraham a

¹⁶¹ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 18.

¹⁶² Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 19.

¹⁶³ AK Rom in Bayern, S. 516-517; Julius **Oswald**, Petrus Canisius – Reformator der Kirche, Augsburg 1996. Für Canisius gab es „in der khürchen Gottes nicht würdigers, crefftigers und selligers, dan das Predig amt“, ebd. So verfasste er Predigthilfen und hinterließ 31 Bände mit Predigtentwürfen. Canisius als Prediger zeigt ein Gemälde in Fribourg, seiner letzten Wirkungsstätte in der Schweiz. Rochett, Stola, Birett sind seine Bekleidungsstücke, während er hinter einer Kanzelbrüstung, die mit einer Decke verkleidet ist, steht, die Rechte zur Rede gestikulierend erhebt und einer fiktiven Zuschauermenge predigt. Um 1635, Pierre Wuilleret zugeschrieben, Leinwand, 231,5 x 178,5 cm, s. AK Rom in Bayern, S. 514, Abb. S. 515.

¹⁶⁴ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 25.

¹⁶⁵ AK Die Jesuiten in Bayern 1549-1773, S. 48. Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 161-169.

¹⁶⁶ Beispiele und Textproben bayrischer Mundart-Predigten finden sich in: Geistliches Donnerwetter, Bayerische Barockpredigten, hg. von Georg **Lohmeier**, München 1961.

¹⁶⁷ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 22-27: Exkurs zum Predigtenschlaf.

¹⁶⁸ S. Hans **Pörnbacher**, Literatur und Theater von 1550-1800, in: Spindler (Hg.), HB der bayerischen Geschichte II, München ²1988, S. 993, Anm. 6. Aus „der Barockpredigt erwuchs ein Schriftbayrisch von so prächtigem Mundartklang“, Hubensteiner, Bayerische Geschichte, S. 236.

Sancta Clara (1644-1709), der seine Predigtstätigkeit in Taxa bei München begann, stehen zahlreiche Namen.¹⁷⁰ „Derb, wirkungssicher, voll eindrucksvoller Wucht, so können wir an Pater Abraham a Santa Clara den Grundton bayerisch-barocker Kanzelberedtsamkeit ablesen“.¹⁷¹ Die Predigt zeichnet sich durch große Volksnähe aus, wie sie z. B. der Münchner Augustinereremit Ignatius Ertl (1645-1713) oder der Kapuziner Clemens von Burghausen (1693-1731) bewiesen.

Charakteristisch ist die Barockpredigt wegen ihres Erzählgutes und ihrer originellen Sprachpflege, die besonders den in Buchbach ansässigen Weltgeistlichen Andreas Strobl (1641-1706) durch seinen witzigen und sprachlich-akrobatischen Einfallsreichtum lustiger „Ostermärlein“ unnachahmlich macht.¹⁷²

Neben Erbauung und Belehrung war die Predigt auch Unterhaltung und da viele Prediger zugleich Theologen und Dichter waren, verwundert es nicht, dass „gerade von Altbayern her die deutsche Barockliteratur durch neues Erzählgut und eigenwillige Sprachpflege bereichert wird“.¹⁷³ Besonders die Mischung aus „Witz und Frömmigkeit“, ihre Nähe zum Schwank und offenerherzige Erzählfreude, machte die bayerische Predigt des Barock und Rokoko so volksnah.¹⁷⁴

Trotz aller Heiterkeit und Nähe zum Hörer ist die Predigt Verkündigung des Wortes Gottes. Damit sie ihren Zweck beim Hörer erfüllt, muss die „Ars praedicandi“ oder die „Red-Kunst“ nach einigen Grundregeln vorgehen.¹⁷⁵ Sie muss Belehren, Ergötzen und Bewegen, also die drei klassischen Pflichten des „docere“, „delectare“ und „movere“ erfüllen.¹⁷⁶

¹⁶⁹ Pörnbacher, Literatur und Theater von 1550-1800, S. 993.

¹⁷⁰ Z. B. Rupert Gansler, Albert Joseph Conlin, Johannes Prambhofer, Geminianus Monacensis, Michael Staudacher u. a.; s. Pörnbacher, Literatur und Theater von 1550-1800, S. 993-994. Elfriede **Moser-Rath**, Münchener Volksprediger der Barockzeit, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1958, S. 85-102; Elfriede **Moser-Rath**, Dem Kirchenvolk die Leviten gelesen, Alltag im Spiegel süddeutscher Barockpredigten, Stuttgart 1991. Dieter **Breuer**, Abraham a Sancta Clara, in: DBE, Bd. 1, München 1995, S. 12. Franz M. **Eybl**, Abraham a Sancta Clara, Vom Prediger zum Schriftsteller, Tübingen 1992. Der in Schwaben (Kreenheinstetten bei Meßkirch) geborene spätere Augustinereremit, der vor allem in Wien wirkte und starb, hat seine Wurzeln in Süddeutschland und zählt zu den bedeutendsten Barockpredigern und Schriftstellern.

¹⁷¹ Hubensteiner, Bayerische Geschichte, S. 235.

¹⁷² Lohmeier, Geistliches Donnerwetter, S. 110-111.

¹⁷³ Pörnbacher, Literatur und Theater von 1550-1800, S. 995.

¹⁷⁴ Lohmeier, Geistliches Donnerwetter, S. 166.

¹⁷⁵ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 191.

¹⁷⁶ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 221. Seit Augustinus sind dies die drei klassischen Pflichten einer geistlichen Rede. Zuletzt sollte der Hörer „besiegt“ bzw. überzeugt werden. Weitere Ausführungen zur inhaltlichen Seite der Predigt, S. 191-314.

Woran sich ein Geistlicher halten soll, nennt Rudolf Graser (1728-1787) in seiner Predigtlehre von 1768: „Ein geistlicher Redner, der eine Predigt halten will, hat fünferley Pflichten dabey zu erfüllen. Das ist die Lehre, die Cicero, und, nach ihm, alle diejenigen geben, die Regeln der weltlichen oder geistlichen Berdesamkeit geschrieben haben. Bey jeder Rede, sagen sie, muß man erfinden, anordnen, ausarbeiten, auswendig lernen, und vortragen“.¹⁷⁷

Der interne Predigtaufbau richtet sich, so Urs Herzog, wesentlich nach rhetorischen Gesichtspunkten: „inventio“, (Finden des Stoffes) „dispositio“ (Gliederung und Anordnung der Gedanken), „elocutio“ (der sprachliche Ausdruck), „memoria“ (Auswendiglernen der Rede) und der „pronuntiatio“ (Stimmführung und Gestik).¹⁷⁸ Sie gliedert sich in drei Hauptteile, dem Eingang („exordium“, „prologus“), dem Mittelteil und dem Schluss („epilogus“).¹⁷⁹

Peter Hawel erkennt am Beispiel der Jubel- und Kirchweihpredigt des 18. Jahrhunderts ein bestimmtes Schema: sie trägt „einen deutschen Titel, der eine Übersetzung oder Charakterisierung des eigentlichen Predigtthemas darstellt. Das Thema oder der Vorspruch bildet meist ein Schriftzitat. Nach dem Titel folgt ein Vorbericht, dem sich manchmal ein Exordium anschließt. Im Exordium wird das Predigtziel vorgestellt und in allgemeiner Weise entfaltet. Den Hauptteil der Predigt bildet eine Übertragung des Schriftwortes auf den konkreten Ort oder Anlass, wobei die jeweils geschichtliche Entwicklung und gegenwärtige Situation eine bedeutende Rolle spielt. Der umfassende Hauptteil läuft auf eine Conclusio des Predigtthemas hinaus; der betreffende Ort stellt somit eine Erfüllung des Schriftwortes dar“.¹⁸⁰ Die barocke Predigt endet mit einem Gebet und einer Segensbitte als festem Bestandteil.

Eine Form der Predigt war die aus Spanien über Italien eingeführte „Concettipredigt“.¹⁸¹ Dann erscheint die bereits im Spätmittelalter bekannte

¹⁷⁷ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 195, zit. nach Rudolph Graser, Vollständige Lehrart zu predigen, 1768.

¹⁷⁸ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 195. Einen Bezug zur bildenden Kunst sieht Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, S. 63: „Inventio“ – „Dispositio“ – „Elocutio“. Die „inventio“ wird damit auch zu einem kompositionellen Mittel, denn „wie in der barocken Predigt sind auch in den Medien der bildenden Kunst die von der „inventio“ ausgemachten Gedanken - „res“, „verba“ und „figurae“ - in eine folgenreichtige Ordnung zu bringen.

¹⁷⁹ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 227, 232, 245, 247.

¹⁸⁰ Peter **Hawel**, Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung, Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Würzburg 1987, S. 23.

¹⁸¹ Neumayr, Schriftpredigt, S. 56-64; Weiss, Katholische Reform, S. 179. Sie war künstlerisch aufgebaut mit Wortspielen und Metaphern, sowie einem komplizierten Satzbau.

„emblematische Predigt“.¹⁸² In Anlehnung an Schillers „Wallenstein“ wird die moralische Predigt „Kapuzinerpredigt“ genannt.¹⁸³

In Deutschland sind die barocken Formen bis 1750 unverändert.¹⁸⁴ Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird eine Ernüchterung spürbar; „die Sprache blutet aus“ und „das barocke Fest der Figuren, der Bilder und Klänge verhallt“.¹⁸⁵

Kritik gegen die Auswüchse des Barock kam in Bayern auch aus kirchlichen Kreisen wie z. B. dem Pollinger Augustinerchorherrn Eusebius Amort (1692-1775).¹⁸⁶ Die Predigt der Aufklärung hielt sich aufgrund ihrer Dogmenscheu mehr an Moralempfehlungen (man nannte die Predigt jetzt „Tugendpredigt“) und damit endete auch die große Zeit der altbayerischen Kanzelpredigten.

¹⁸² Mit einer sehr bildhaften und fülligen Sprache, s. Johann Baptist **Scheyer**, Predigt IV: Die Predigt seit der Reformation, in: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 710-712, hier Sp. 711.

¹⁸³ Weiss, Katholische Reform, ebd.

¹⁸⁴ Ralf Georg **Bogner**, Predigt V: Katholische Kirche seit der Reformation, in: LThK Bd. 8, Freiburg-Basel-Rom-Wien 1999, Sp. 530-532, hier Sp. 531. „Seit dem Tridentinum gehört die Predigt zum unverzichtbaren Medium der Verkündigung“, ebd.

¹⁸⁵ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 11.

¹⁸⁶ Lohmeier, Geistliches Donnerwetter, S. 168.

IV Anbringungsort

Ein bestimmter Platz, an dem die Kanzel innerhalb des Kirchenraumes aufgestellt werden soll, wurde nie festgelegt. Das wohl wichtigste Kriterium für ihre Aufstellung oder Anbringung ist die akustische Verständlichkeit des Predigers und die damit verbundene Erhöhung der Plattform.¹⁸⁷ Natürlich war es von Vorteil, wenn der Prediger von allen gesehen werden konnte, da zur Sprache auch die Gestik gehört.¹⁸⁸ In der Zeit nach dem Tridentinum, wo das Ideal des Richtungsbaues mit einem freien Blick auf den Chorbereich vorherrscht, der mitunter durch prunkvolle Gitter abgetrennt sein kann, sind die Kanzeln meist in der Mitte bzw. im letzten Drittel vor dem Presbyterium an der linken oder rechten Pfeilerreihe oder Wandseite angebracht.¹⁸⁹ Der heilige Mailänder Kardinal Carlo Borromeo (1538-1584) übertrug in detaillierten Regelungen den Geist des Konzils.¹⁹⁰ So sollte die Kanzel im Kirchenschiff an der Seite stehen, damit der Prediger am besten gehört werden könnte.¹⁹¹ Doch diese Überlegungen hatten hauptsächlich den Hauptaltar als Mittelpunkt der Kirche im Auge und liefern nur allgemeine Anhaltspunkte, obwohl die Predigt ein wichtiges Medium zur Vermittlung der Glaubenswahrheiten wurde. Auch die Chorwand in Richtung Kirchenschiff oder auch die Chorarkade wird zur Anbringung gewählt, wobei von der Sakristei oder Empore ein direkter Zugang möglich wird.

¹⁸⁷ Vgl. Joseph **Steinmüller**, Die Kanzel im Bistum Würzburg, Würzburg 1940, S.106; Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 89: „Der Prediger soll für die Gemeinde gut hörbar und weithin sichtbar sein“. Das Pontificale Romanum, De ordo lectoris, zit. nach Epistel- und Evangelienseite, in: RDK Bd. V, 1967, Sp. 870, spricht von der Kanzel als dem „altus locus“: „dum legitis, in alto loco ecclesiae stetis, ut ab omnibus audiamini et videamini“. Wie der Prophet Nehemia (8,4) berichtet, stand schon der Schriftgelehrte Esra im 5. Jahrhundert v. Chr. auf einer „Kanzel aus Holz, die man eigens dafür errichte hatte“: „Esra öffnete das Buch vor aller Augen; denn er stand höher als das versammelte Volk“; Neh 8,5.

¹⁸⁸ „Se videri posse ab omnibus; quasi in publico oculis adstantium exposita“, daher Pulpita, s. Zedler, Bd. 29, Sp. 290.

¹⁸⁹ Es gilt zu bedenken, dass in den mittelalterlichen Kirchen der Blick zur Apsis oder zur Chorkapelle auf den Hochaltar zumeist gar nicht möglich gewesen ist, da dies in der Regel ein Lettner verhinderte. Hieraus erklärt sich auch die relative Nähe mancher Kanzel, wie zum Beispiel diejenige von S. Croce in Florenz (vgl. u.) zum Eingangsbereich, da der Lettner im letzten Drittel den Laienraum abtrennte. In Altbayern ändert sich dies mit dem Bau von St. Michael in München 1583-1597.

¹⁹⁰ Marc **Venard**, Kap. V: Die katholische Kirche, III.: Die katholische Kirche nach Trient, in: Die Geschichte des Christentums, Religion, Politik, Kultur, hg. von Jean Marie **Mayeur**, Charles **Pietri**, André **Vauchez**. Bd. 8: Die Zeit der Konfessionen (1530-1620/30), hg. von Marc **Venard**, Freiburg-Basel-Wien 1992, S. 301. „Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II“, in: Acta Ecclesiae Mediolanensis I, Lyon 1683, S. 467-535.

¹⁹¹ Venard, ebd.

Es gab und gibt bis heute keine kanonische Vorschrift über die Anbringung an der Evangelien- oder Epistelseite.¹⁹² Bei Stifts- und Klosterkirchen kommt neben der Kanzel ein Oratorium in Gebrauch, das als Pendant zur Kanzel installiert ist. Selbst hierbei gibt es keine Richtlinie, nach der das Abtsoratorium auf der Evangelien-, die Kanzel auf der Epistelseite sich befinden soll.¹⁹³

¹⁹² Hildegard **Claussen**, Kanzel, in: RGG 3, 1959, Sp. 1132; eingehender bei Franz **Rademacher**, Die Kanzel in ihrer archäologischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik, in: Zs. für christliche Kunst XXXIV. Jg., 1921, S. 141. „Einheitliche Richtlinien bestehen zu keiner Zeit mit Ausnahme der guten Hör- und Sichtbarkeit des Geistlichen“, Wolf **Stadler**, Kanzel, in: Lexikon der Kunst Bd. 6, Erlangen 1994, S. 300; Mothes, Baulexikon, Bd. III, S. 149: „Der Standort der Kanzel scheint zwar anfangs an der Südseite des Chors gewesen zu sein, hat aber fast immer gewechselt und steht noch jetzt nicht fest“, vgl. Kirche, in: ders. S. 180: „die Kanzel stehe so, dass man die Predigt überall hören könne“ (Allgemein gültige Regeln beim Bau christlicher Kirchen aller Konfessionen).

¹⁹³ Karl-August **Wirth**, Epistel- und Evangelienseite, in: RDK Bd. V, 1967, Sp. 869-872, vgl. Epistel- und Evangelienseite, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 346. Bei einer geosteten Kirche entspricht die Evangelienseite der Nordseite und die Epistelseite der Südseite. Vom Kirchenschiff aus gesehen liegt die Evangelienseite also links; von der Apsis aus rechts. Die Epistelseite bezeichnet man auch als Männerseite, die Evangelienseite als Frauenseite. Erstmals fordert Remigius von Auxerre († 908) die Nordrichtung für das Evangelium, da der Region des Teufels das Evangelium entgegenzusetzen sei. Engelbert **Kirschbaum**, Rechts und Links, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 511-515; nach Alkuin († 804) musste das Evangelium nach Norden in Richtung des Satans verkündet werden, s. Otto **Nussbaum**, Die Bewertung von rechts und links in der römischen Liturgie, in: JbAC 5, 1962, S. 158-171; Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 90. Die dämonenbannende Bedeutung geht aber im späteren Mittelalter verloren, s. Adriani, Predigtort, S. 76-78.

V Vorläufer und entwicklungsgeschichtliche Aspekte

Der liturgisch wie formal bedeutende Vorläufer der Kanzel ist der etwa seit dem 4. Jahrhundert gebräuchliche Ambo (von gr. *anabaino* - hinaufsteigen), ein erhöhter Platz zur Verlesung der Schrift, zum Psalmengesang, und der gelegentlich dem Bischof als Predigtplatz diente.¹⁹⁴ Der Ambo hatte zwei Aufgänge zu einer mit Brüstungen versehenen Plattform,¹⁹⁵ die auf einem massiven Unterbau oder einer freien Säulenstellung ruhte und in der Längsachse des Gebäudes ausgerichtet war. Standen in einer Kirche zwei Ambonen, so wurde der eine zur Epistellesung, der andere für das Evangelium benutzt.¹⁹⁶ Der Ambo wird seit dem 12. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich in Kathedral- und Ordenskirchen durch Lettnerbühne und Lettnerkanzel ersetzt.¹⁹⁷ Aus der Lettnerbrüstung wird zunächst ein Teil in Form eines Erkers, meist viereckig oder polygonal, ausgegrenzt. Dieser besonders markierte, nach vorn springende Platz, kann zusätzlich ein Pult als Leseauflage erhalten und durch figürliche

¹⁹⁴ Claussen, Kanzel, in: RGG 3, 1959, Sp. 1130; A. M. **Schneider**, Ambon, in: RAC Bd. 1, Sp. 363-365; auch *pulpitum*. Standen meist auf der Südseite des Hauptschiffes. Die Ambonen standen an den *cancelli* des Chores. Sie sonderten den Altarplatz vom Kirchenschiff. Die beiden Ambonen wurden an deren Enden angebracht, so dass das Wort von den „cancellen“ herab verkündet wurde, vgl. Mothes, Bd. III, S. 148-149; Paola **Rossi**, Ambone, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Vol. I, Roma 1991, S. 491-495; Hermann **Hinz**, Ambo, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 516. Der Ambo war mit dem Bema, der durch Stufen erhöhten Rednerbühne verbunden, jedoch ins Schiff vorgeschoben, vgl. Josef **Engemann**, Bema, ebd., Sp. 1854; Charles **Delroye**, Bema, in: RbK Bd. I, Stuttgart 1966, Sp. 583-599.

¹⁹⁵ Ein *gradus ascensionis* und ein *gradus descensionis* in Ost-West-Richtung, vgl. Otte, Handbuch, S. 294.

¹⁹⁶ Der nördliche zur Vorlesung des Evangeliums (*ambo evangeli*), der südliche zur Predigt (*ambo epistolae*), Otte, Handbuch, S. 194; Leonie **Reyggers**, Ambo, in: RDK Bd. I, 1937, Sp. 627-635. In römischen Kirchen sind noch heute Anlagen mit zwei Ambonen zu sehen, die u. a. im baulichen Verbund einer Schola Cantorum stehen: S. Sabina auf dem Aventin (in der Konzeption Anfang 9. Jh.), S. Clemente (12. Jh.), S. Maria in Cosmedin (12. Jh.) und in S. Lorenzo fuori le mura (13. Jh.), hier als zwei einzeln stehende Ambonen im Langhaus.

¹⁹⁷ Claussen, Kanzel, in: RGG Bd. 3, 1959; Rademacher, Entwicklung, S. 136; Lettner, in: Lex. der Kunst Bd. IV, Leipzig 1992, S. 301-302; Erika **Doberer**, Lettner, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1914-1915; Adriani, Predigtort, S. 38. Der Kontakt wurde hergestellt, indem der Geistliche den Ambo zur Lesung oder Predigt bestieg, s. Beat **Wyss**, Trauer der Vollendung, Köln 1997, S. 347. Monika **Schmelzer**, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum, Typologie und Funktion, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33, Petersberg 2004 (mit zahlreichen Beispielen). In der mittelalterlichen Liturgie bildete der Lettner die „steinerne“ Schranke, welche den Laien- und Chorraum jedenfalls optisch markierte. Hierzu s. Klaus **Gamber**, Der gotische Lettner, Sein Aussehen und seine liturgische Funktion aufgezeigt an zwei typischen Beispielen, in: Das Münster 37, 1984, S. 197-201. Vgl. die Rezension zu Schmelzer von Eva Maria **Waldmann**, in: Journal für Kunstgeschichte 9. Jg. 2005, Heft 1, S. 40-43 (u. a. zur Frage der Durchlässigkeit der Lettner für die Laien).

Darstellungen weiter hervorgehoben sein.¹⁹⁸ Der Lettnerambo als Sonderform ist von dem italienischen Chorschrankenambo zu unterscheiden.¹⁹⁹

Solche aus der Brüstung vorspringenden Augmente können zu stark differenzierten Gebilden werden, wie etwa der Ambo in San Miniato al Monte oberhalb Florenz.²⁰⁰ Hier ist, erweitert durch zwei Stützen in Form von Säulen, ein vorspringender rechteckiger Komplex aus der Brüstung mit künstlerischem Anspruch ausgeschieden; zugleich Ambo und Leseput. Ebenso wie der als Klosterneuburger Altar bekannte, 1181 von Nikolaus von Verdun (nwb. 1181-1205) für Klosterneuburg bei Wien geschaffene, und 1331 zu einem Altarretabel umgearbeitete Lettnerambo. Ein prominentes Beispiel,²⁰¹ an dem zugleich eines der reichhaltigsten, jemals geschaffenen, „Kanzelprogramme“ dokumentiert ist.²⁰² Der erhaltene Ambo des Aachener Münsters, eine Stiftung des letzten ottonischen Kaisers Heinrich II. (1002-1014),²⁰³ stand ursprünglich zentral an der östlichen Öffnung des Oktogons vor dem Chor. Er besitzt eine kleeblattförmige Brüstung und ist als Bildträger aus kostbarsten Materialien geschaffen.

Ambo und Lettner, der in Mittel- und Nordeuropa als Querriegel den Klerus vom Laienraum trennte, haben mit der Kanzel den erhöhten Standort gemeinsam, erklären aber noch nicht ausreichend die Genese späterer Kanzelformen. Inwiefern und in welcher Gewichtung hier ein formaler Zusammenhang mit den

¹⁹⁸ Das Leseput des Lettners wird zum Abhalten der Predigt benutzt, was in Deutschland noch im 14. Jahrhundert die Regel gewesen zu sein scheint. In Italien war die Kanzel bereits im 13. Jahrhundert vom Lettner getrennt, vgl. Otte, Handbuch, S. 294; Epistelpult, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 345-346. Solche Chorschranken aus dem 12. Jh. mit Leseputen links und rechts findet man zum Bsp. in der Kirche SS. Nereo e Achilleo in Rom, vgl. Abb. 3 bei Leonhard **von Matt**/Franco **Barelli**, Rom, Köln 1977, S. 168.

¹⁹⁹ Adriani, Predigtort, S. 35-36.

²⁰⁰ Um 1200, s. Abb. bei Joachim **Poeschke**, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik, München 1998, Taf. 164, 165, S. 158; ähnlich ist der Ambo im Dom von Barga, um 1240, s. Abb. bei Poeschke, Taf. 161, Abb. 118, S. 156-157; Glass, Pulpito, S. 800.

²⁰¹ Adolf **Reinle**, Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter, Darmstadt 1988, S. 40.

²⁰² Anton **Legner**, Romanische Kunst in Deutschland, München ²1996, Abb. 420, 421, Text S. 190-191; Erika **Doberer**, Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, in: ZfKw. 31, 1977, S. 3-16. Das wohl früheste Beispiel figürlicher Brüstungsflächen ist die Kanzel im Dom zu Cagliari, die 1159-62 von dem Bildhauer Guglielmus für den Pisaner Dom geschaffen wurde, s. Adriani, Predigtort, S. 57; vgl. B. **Bruni**, Il Domenicano Fra Guglielmo da Pisa, Architetto e scultore, discipulo di Nicola Pisano, Florenz 1977. 1312 nach Cagliari (Sardinien) überführt; Poeschke, Skulptur des Mittelalters Bd. 1, Taf. 134, 135, Abb. 104, 104, S. 141-143.

²⁰³ Heute an der südlichen Ecke des Chores, zu einer Kanzel umgearbeitet, s. Hermann **Filitz**, Das Mittelalter I, PKG Bd. 5, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1984, S. 165-166, Abb. 110; vgl. Erika **Doberer**, Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 3, 1957, S. 308-359.

Vorläufern besteht, wäre noch näher zu betrachten.²⁰⁴ Lettner und Kanzel entstanden im 13. Jahrhundert fast gleichzeitig.²⁰⁵ Auch ist die liturgische Funktion der Epistel- und Evangelienlesung, denen die Predigt folgt, von der reinen Predigtkanzel zu unterscheiden.

Die Kanzel, wie sie seit der Spätgotik erkennbar wird, und in der Renaissance, im Barock und Rokoko als Formgelegenheit kontinuierlich verändert wird, steht in Verbindung oder im Zusammenspiel mit der Architektur und ist mit dem Balkon, dem Altan, dem Erker und der Auslucht verwandt.²⁰⁶ Ihrem Wesen gemäß, bleibt sie ein raumgreifendes Gehäuse, das den Standort des Predigers mit einer Brüstung ummantelt.

Es hat den Anschein, dass man im Mittelalter trotz des Auftretens der großen Volksprediger und ihrer starken Resonanz, keine ausgesprochene Sensibilität für die Ausgestaltung des Predigtortes entwickelt hat, denn in den Kirchen gehörten Kanzeln offensichtlich nicht zum obligatorischen Interieurs.

Entgegen einzelner Hinweise fehlen die Kanzeln in Deutschland bis ins Spätmittelalter völlig,²⁰⁷ während in Italien aus dem 11. bis 13. Jahrhundert zahlreiche Ambonen und Steinkanzeln erhalten sind.²⁰⁸ Die frühesten eigenständigen Kanzeln treten in Italien im 12. Jahrhundert auf.²⁰⁹ Sie stehen als selbständige kleine Architekturen frei im Raum, ohne mit dem Baukörper verbunden zu sein. Ihre Flächen sind reich mit Intarsien und Mosaiken geschmückt, tragen Figuren und Reliefs mit Bildprogrammen.²¹⁰ Zudem hatte erst

²⁰⁴ Auch Adriani sieht keine direkte Verbindung zum Ambo, Hochchorambo oder Lettnerambo, Predigtort, S. 53.

²⁰⁵ Friedrich **Mielke**, Minbar und Kanzel, in: Das Münster 4, 1990, S. 347, bezeichnet den strukturellen Aufbau als zu unterschiedlich.

²⁰⁶ Dazu, siehe Kurt **Pilz**/ Manfred F. **Fischer**, Erker, in: RDK Bd. V, 1967, Sp. 1248-1279; Paul **Post**, Balkon, in: RDK Bd. I, 1937, Sp. 1418-1425. Bereits Zedler, Bd. 29, hatte die Kanzel mit einem Erker verglichen.

²⁰⁷ Johannes **Jahn**/ Wolfgang **Haubenreisser**, Wörterbuch der Kunst, Kröners Taschenausgabe Bd. 165, Stuttgart 1989, S. 407, nennen eine frei stehende Kanzel an einem Vierungspfeiler der Stiftskirche zu Bücken aus dem 13. Jahrhundert.

²⁰⁸ Ein Gesamtüberblick über Ambonen in Oberitalien, im Veneto, der Emilia oder der Toskana ist bisher nicht erschienen. Viele Einzelbeispiele finden sich bei Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik, München 1998, passim und ders., Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik, München 2000, passim. Als Veröffentlichung zu einer einzelnen Landschaft sei verwiesen auf Otto **Lehmann-Brockhaus**, Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert, in: RömJb. 6, 1942-1944, S. 257-428, mit zahlreichen Beispielen.

²⁰⁹ Insel San Giulio im Ortasee (Orta San Giulio), um 1110-1120, s. Abb. bei Stadler, Lex. der Kunst Bd 6, S. 300. Zahlreiche Steinkanzeln sind in Süditalien, Abruzzen, Toskana u. a. erhalten; Lehmann-Brockhaus, passim; Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 1, Taf. 6-7, Abb 5, S. 60-62.

²¹⁰ Horst **Schäfer-Schuchardt**, Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien (Diss.), Würzburg 1972.

die Kreuzzugbewegung seit dem 11. Jahrhundert eine Erneuerung des Predigtwesens bewirkt und Ende des 12. Jahrhunderts wurde sie durch Wanderprediger und das Auftreten von Sekten belebt.²¹¹ Mit der Gründung der Bettelorden zu Beginn des 13. Jahrhunderts prosperiert die Mönchspredigt, die bis ins 15. Jahrhundert überwiegt.²¹² Die Predigt löst sich aus dem gottesdienstlichen Gefüge und erhält sogar zeitweise den Vorrang vor der Messe.²¹³

Erst als die Bettelorden, denen es gestattet war, unter freiem Himmel zu predigen,²¹⁴ im 13. Jahrhundert auf den Marktplätzen der Städte transportable Rednerpodeste aufstellten, entstehen im Hochmittelalter reine Predigtkanzeln.

Diese Predigtstühle waren zunächst frei bewegliche Holzkonstruktionen mit provisorischem Charakter und hatten formal keine Verbindung zu Ambo, Hochchor- oder Lettnerambo.²¹⁵ Ein einfacher Kasten, als Zugang von der Rückseite her geöffnet, bildet von mindestens drei Seiten eine geschlossene büttenartige Brüstung, die den Prediger umgibt. Dies illustriert eine Miniatur, die den Dominikaner und Prediger Berthold von Regensburg († 1272) im Freien vom Volk umgeben zeigt [Abb. 4].²¹⁶ Der schmucklose, auf kurzen Füßen stehende Behelf ist an der Rückseite offen und vorn mit einer Buchauflage versehen. Unten an der Flanke ist er in der Mitte nach Art eines gotischen Kleeblattbogens durchbrochen und gleicht eher einem Pult oder Katheder, als einer Kanzel. Noch deutlicher wird die büttenähnliche Beschaffenheit der Holzkanzeln, die den Franziskaner Johannes von Capestrano (1386-1456) auf einer Tafel inmitten des

²¹¹ Peter **Poscharsky**, Kanzel, in: TRE Bd. 17, Berlin-New York 1988, S. 599.

²¹² Nach Rademacher, Entwicklung, S. 133, waren die Priester meist ungebildet und die Bischöfe kümmerten sich wenig um ihre Pflichten. Durch einem Beschluss der Trierer Synode von 1227 sollten unwissende Priester nicht predigen; Adriani, Predigtort, S. 43-47. Vgl. auch den Abschnitt zur Geschichte der Predigt bei Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 35.

²¹³ Adriani, Predigtort, S. 43-47.

²¹⁴ Rademacher, Entwicklung, S. 134. Dominikaner und Franziskaner durften außerhalb der Kirchen predigen, eine auf Papst Bonifaz VIII. (1294-1303) zurückgehende Erlaubnis, s. Adriani, Predigtort, S. 50.

²¹⁵ Zedler erwähnt diese „Tragekanzeln für Platz-Prediger in Italien“, und nennt sie „turrus lignea, ein hölzernes Türmchen, darauf man auf Stufen steigen müsse“, Sp. 284. Adriani sieht in ihnen „wichtige Vorformen für die spätgotischen steinernen Kanzeln nördlich der Alpen“, Predigtort, S. 53. Dass diese Konstruktionen im Norden unbekannt waren, widerlegt schon die Miniatur des predigenden Berthold von Regensburg, s. u.

²¹⁶ Wien, ÖNB, Cod. 2829, Bl. 1r., 1444, Bayern oder Österreich. Hier ist bereits am rechten oberen Bildrand die Inspiration durch die Geisttaube illustriert. Der Chronist Johann von Winterthur (um 1300- nach 1348) berichtet 1340, dass Berthold meist auf freiem Feld predigte, vgl. Rademacher, Entwicklung, S. 134. Volker **Mertens**, Berthold von Regensburg, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 2095-2036, Martin **Lechner**, Berthold von Regensburg, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 396-397.

Bamberger Marktplatzes predigend wiedergibt [Abb. 5].²¹⁷ Ein sechseckiger Behälter ist kaum vom Boden durch kurze Füße abgehoben und zur Auszeichnung des Predigers an der Vorderseite mit einem Behang geschmückt. Der Sieneser Maler Sano di Pietro (1406-1481) gibt einen weiteren Einblick in die Situation des mittelalterlichen Predigtgeschehens [Abb. 6].²¹⁸ Der Franziskanerheilige und Volksprediger Berhardin von Siena (1380-1444) steht auf der Piazza del Campo, den Palazzo Pubblico im Rücken, inmitten eines durch vier Holzpfosten an den Ecken erhöhten Kastens und zeigt dem niederknienenden Volk, getrennt durch eine Stoffbahn in Männer und Frauenseite, eine Tafel mit JHS-Monogramm, die er nach der Predigt zum Kusse darreichte.²¹⁹ Um die offensichtliche Schlichtheit dieses vor dem Volk aufragenden Notbehelfs zu mildern, ist eine rote Kanzeldecke über die Brüstung gelegt; hier, ein wie auf der Capestrano-Tafel, dokumentiertes und für spätere Zeiten schmückendes Bestandteil der Kanzel, das auch im Barock und Rokoko erhalten bleibt.²²⁰

Gemäß der Logik dieser Abbildung muss dem Prediger nach Beendigung seiner Rede von Assistenten mittels einer Leiter, die als *argumentum ex negativo*, nicht im Bild festgehalten ist, nach Art einer Gangway heruntergeholfen werden. Hingegen führt auf dem Tafelbild im Eichstätter Diözesanmuseum, um 1480/1500, bei der Predigt des hl. Emmeram († um 715) eine Holzterrasse auf die

²¹⁷ Bamberg, Städtische Kunstsammlungen, Öl auf Holz, süddeutsch, Ende 15., Anfang 16. Jh. Als „Zuber“ bezeichnet ihn Grimmelshausen in seinem „Abenteuerlichen Simplicissimus“, vgl. Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 93.

²¹⁸ Tafelgemälde, Siena, Dommuseum. Nach Susan **Scott Cesaritti**/ Maria **Merlini**/ Barbara **Tavolari**, Museo dell'Opera, Siena-Florenz 1998, S. 17, kann die Datierung des Tafelbildes „um 1440“ präzisiert werden. Hierzu gehört ein zweites entsprechendes Gemälde, das Berhardin auf einem identischen Podest mit einem großen Kruzifix auf der Piazza S. Francesco predigend wiedergibt, s. Marco **Pierini**, Kunst in Siena, Florenz 2001, Abb. beider Tafeln, S. 85.

²¹⁹ Berhardin wurde in Rom wegen Häresie der Prozess gemacht, weil er die Gläubigen aufforderte, vor dem Monogramm (= Christusmonogramm mit den Initialen JHS) niederzuknien, ist dann jedoch von der Anklage freigesprochen worden, s. H. **van Os**, Berhardin von Siena, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 389-392; Justin **Lang**, Berhardin von Siena, in: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 279-280; Giorgio **Bussetto**/ Raoul **Manselli**, Bernhardinus von Siena, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 1973-1975.

²²⁰ Kanzeldecke in: Joseph **Braun**, Liturgisches Handlexikon, Regensburg 1924, S. 154. Mit diesem Behang aus Stoff wird die Brüstung der Kanzel geschmückt. Er ist die Fortführung der Ambonendecke, die an Festtagen bereits am Ambo verwendet wurde, vgl. ebd., S. 26, vgl. Zedler, Bd. 29, Sp. 287. Ältere Kanzeldecken haben sich kaum erhalten. Dokumentiert ist eine Kanzeldecke bei der Darstellung des predigenden hl. Emmeram († Anfang 8. Jh.) auf einem Fresko von Cosmas Damian Asam (1686-1739) über den linken Langhausarkaden von St. Emmeram in Regensburg, 1731-33, vgl. Cosmas Damian Asam, 1686-1739, Leben und Werk, hg. von Bruno **Bushart** und Bernhard **Rupprecht**, München 1986, S. 254-256.

Kanzel [Abb. 7], die in einem nicht näher definierten Innenraum steht, und durch vier Pfosten erhöht ist.²²¹

Dass solche beinahe schmucklose Gebilde, die vermutlich auch in Innenräumen aufgestellt waren, nur in einzelnen Exemplaren erhalten geblieben und auch sonst keiner aktenmäßigen Erwähnung für wert geachtet wurden, erklärt Adolf Reinle mit ihrer anspruchslosen Funktion als reiner Nutzgegenstand.²²² Der *modus humilis* in der Ausstattung scheint dem rein pragmatischen Zweck, der Erhöhung und der Abschirmung des Predigers durch eine Brüstung, zumal für die Bettelorden, angemessen. Zudem ist der künstlerische Anspruch der erhaltenen Holzkanzeln generell nur spärlich ausgeprägt, wie ein weiteres Beispiel des 15. Jahrhunderts in der Klosterkirche Königsfelden im Kanton Aargau belegt [Abb. 8].²²³ Dieses über sechseckigem Grundriss auf sechs einfachen Stützen stehende Möbel erhält an der Brüstung etwas vertiefte Felder mit einem Profil abgesetzt und oben durch Kielbögen geschmückt. Ein schlichtes Kranzgesims schließt die Brüstung ab. Als Aufstieg diente auch hier wohl ein kleines Podest oder eine Leiter.

Diese beweglichen Holzkanzeln mit einfachen Formen aus Stützen und dem Korpus gehen offensichtlich den fest installierten Kanzeln aus Stein voraus.²²⁴ Eindeutige Beweise gibt es trotz aller theoretischer Spekulationen hierfür aber nicht.

Die Herausbildung einzelner Typen kann nicht vorrangig am Material festgemacht werden, denn das virtuose Können der Spätgotik ahmte Holzkanzeln in Stein nach, oder auch umgekehrt.²²⁵ Die Ausbildung der heute üblichen Kanzelform ist

²²¹ Vgl. Andreas **Bauch**, Diözesanmuseum Eichstätt, KKF 1331, München-Zürich 1982, S. 25. Reinle, Ausstattung, S. 42, erwähnt, dass zu Beginn der Reformationszeit durchaus erwogen wurde, einem „ungläubigen“ Prädikanten die Leiter nicht an den Predigtstuhl zu hängen. Vgl. Zedler, Bd. 29, 1741, Sp. 284, der die Treppchen der „turris lignea“ erwähnt.

²²² Reinle, Ausstattung, ebd.

²²³ Reinle, Ausstattung, ebd., Abb. 13, S. 43. Tannenholz.

²²⁴ Vgl. Adriani, Predigtort, S. 53. Weitere Beispiele von Holzkanzeln bei Rademacher, Entwicklung, Abb. 2, 3, 4, 5; Die älteste, sicher datierte Holzkanzel von 1466 befindet sich im Naumburger Dom. Im Kölner Dom befindet sich eine freistehende Kanzel aus Eichenholz von 1544, s. Abb. bei Paul **Clemen**, Der Dom zu Köln, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. 6, Düsseldorf 1938, S. 310. Ein Gemälde von Pieter Saenrendam (1597-1665) mit dem Interieur von St. Bavo in Gent (sign. und dat. 1660, Öl auf Holz, 70,5 x 54,8) im Worcester Art Museum/Massachusetts zeigt im Chor eine frei stehende Holzkanzel mit Schalldeckel, ähnlich der im Kölner Dom, mit einer Holzterrasse, vgl. Abb. S. 152 bei B. **Haak**, Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1996.

²²⁵ Vgl. Rademacher, Entwicklung, S. 142.

im späten 15. Jahrhundert abgeschlossen.²²⁶ Die Einrichtungen selbständiger Kanzeln im Kirchenschiff beginnen nördlich der Alpen mit dem 15. Jahrhundert.²²⁷ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden viele Predikaturen und auch Kanzeln gestiftet. Ein prominentes Beispiel ist die eigens für die Predigtstelle des Johann Geiler von Keyzersberg (1445-1510) geschaffene Kanzel im Straßburger Münster von Hans Hammer.²²⁸

Mit dem Wegfall der Lettner erhält die Kanzel einen neuen Bezug zur Innenarchitektur, der von den örtlichen Gelegenheiten bestimmt ist. Die Kanzel wird nicht frei stehend errichtet, sondern an einen Pfeiler des Kirchenschiffes gerückt. Der entscheidende Schritt zur selbständigen Kanzel in Deutschland geschieht 1422 in St. Martin in Landshut [Abb. 9] durch die ideelle Übertragung einer Refektoriumskanzel an einen Pfeiler der rechten Mittelschiffreihe, da in der Hallenkirche auf einen Lettner verzichtet wurde.²²⁹ Der Pfeiler, im unteren Bereich verstärkt, ist als Wand interpretiert und von einem Treppenaufgang diametral durchbrochen [Abb. 9a, 9b]. Dadurch konnte die Kanzelform geschlossen bleiben und die Symmetrie, die an die Refektoriumskanzel erinnert,²³⁰ erhalten werden.

²²⁶ Kanzel, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bd. 13, Mannheim-Wien-Zürich 1975, S. 412.

²²⁷ Rademacher, Entwicklung, S. 139. Hierzu finden sich Beispiele in Südtirol, Steinarbeiten mit feinsten Nuancen, wie etwa in Meran, Montan und v. a. die Sandsteinkanzel in der Stadtpfarrkirche in Bozen, 1514 von Hans Lutz von Schussenried vollendet, vgl. Oswald **Kofler**, Kunsterlebnis Südtirol, Bozen 1986, Abb. S. 140-143.

²²⁸ 1484-85, aufgestellt 1486, s. Geschichte der deutschen Kunst, 1470-1550, Architektur und Plastik, hg. von Ernst **Ullmann**, Leipzig 1984, S. 282. 1478 wird er Prediger am Münster, s. Ursula **Schulze**, Geiler von Kaisersberg, in: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1174-1175. Adriani, Predigtort, S. 89 erwähnt in diesem Zusammenhang einen Bezug zwischen Kanzel und Begräbnisstätte, da Geiler unter der Münsterkanzeln begraben liegt. Ein sicherlich einmaliger Fall.

²²⁹ Mittels eingemeisselter Jahreszahl 1422 unterhalb des Schalldeckels inschriftlich datiert, s. Adriani, Predigtort, S. 55. Zur genauen Lokalisierung der Jahreszahl, s. Friedrich **Kobler**, Kanzel der Stadtpfarrkirche St. Martin, bez. 1422, in: AK Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge (1393-1503), Schriften aus den Museen der Stadt Landshut Bd. 10, hg. von Franz **Niehoff**, 2 Bde., Landshut 2001, Bd. 1, S. 254 (= Kat. Nr. 16); KDM Niederbayern, Stadt Landshut, München 1927, S. 46, Taf. 24-28; Rademacher, Entwicklung, S. 150; Otte, Handbuch, S. 297; Erich **Stahleder**, St. Martin, Landshut, KKF 212, Regensburg ²⁰2002, S. 10. Der Schalldeckel aus Holz ist neugotisch.

²³⁰ Rademacher, Entwicklung, S. 150. Die „Regula Benedicti“, Kap. 38, 1 fordert: „Beim Tisch der Brüder darf die Lesung nicht fehlen“ („Mensis fratrum lectio deesse non debet“), Die **Benediktusregel**, lateinisch/ deutsch, hg. von der Salzburger Äbtekonferenz, Beuron, 1992, S. 165. Im Kreuzgang der Abtei Monte Oliveto Maggiore schuf Sodoma (1477-1549) um 1504-08 ein Fresko mit dem Thema „Speisung der Mönche“. An der rechten Wandseite des Refektoriums über der Tischgesellschaft ist eine konsolgestützte Refektoriumskanzel mit Lesepult abgebildet, von der ein Mönch den Versammelten vorliest. Abb. 204 bei Steffi **Roettgen**, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien Bd. II, Die Blütezeit 1470-1510, München 1997 (Benedikt erhält Korn für das Kloster). Zu verweisen wäre auf eine Refektoriumskanzel in situ in der Zisterzienserabtei Santa María de Huerta, eingebaut in der Ostwand, gegen 1225, s. Abb. S. 68 zu Stichwort

Als Ausstattungsstück ist ihr keine kanonische Regelung auferlegt. Aufgrund ihrer formalen Wandlungsfähigkeit ist ihr eine ungeheuere Variationsbreite eigen. Sie kann als Steinkanzel frei stehen oder fest mit der Architektur verbunden sein und als Form mit ihr verschmelzen; als Holzkonstruktion eigene Akzente setzen oder in Harmonie mit der Architektur und der übrigen Ausstattung sich dem Gesamteindruck unterordnen.

VI Zur Gestalt

Die Elemente der Kanzel

Die Kanzel als Ganzes setzt sich potentiell aus verschiedenen formalen Elementen zusammen. So können folgende Teile ihr Aussehen bestimmen: Korpus, Rückwand, Schalldeckel, Treppe, Kanzelportal.

Bezeichnungen des 18. Jahrhunderts für die Kanzel sind *cantzel*, *canzl*, oder *Predigtstuhl*.²³¹ Die einzelnen Teile werden in Verträgen kaum näher unterschieden. Man findet Bezeichnungen wie *Korb*, *Rückwand*, *Himmel* oder *Schalldach*.²³²

Wesentlicher Teil ist das *Korpus*, das die Funktion als Standort für die *Predigt* gewährleistet und daher den Kern jeder Kanzel bildet. Die weiteren Teile können hinzukommen oder auch fehlen, ohne dass der liturgische Zweck verändert würde. Aus dem Zusammenspiel der o. g. Teile entsteht die große Bandbreite an Möglichkeiten, weshalb es nur mit Einschränkungen gelingt, eine gültige Typisierung vorzunehmen.

„Die Kanzel“ an sich gibt es nicht, denn ihr Erscheinungsbild oszilliert wie bei kaum einer anderen Kategorie von Kunstwerken, da zahlreiche Kombinationen von der kleinsten Einheit bis zur maximalen Ausstattungsfülle realisiert sind, weshalb der Begriff der Formgelegenheit hier besonders zutrifft.²³³

²³¹ Herbert **Kammer**, Die Arnburger Kanzel in der Licher Marienstiftskirche, in: *Heimat im Bild*, Beilage zum *Giessener Anzeiger* Nr. 9, Jg. 1959. In dem „Bilthauer-Accord“, der als Fragment des Vertrages mit dem Bildhauer Martin Lutz von Rockenberg im Arnburger Archiv erhalten ist, finden sich Bezeichnungen wie „Canzel“, „Kasten“ für das Korpus, „Zierrathen“ für die plastischen Arbeiten, „stigen Brüstung“, „Deckell“, „Letz und gwasten“, „rückwand“.

²³² Hierzu s. Corinna **Rösner**, Andreas Faistenberger (1646-1735), Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700 (Diss.), *Miscellanea Bavarica Monacensia* Bd. 143, München 1988, bes. S. 175-187. Rechnungen des Hofbildhauers Andreas Faistenberger, die Corinna Rösner im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München eingesehen hat, sind Begriffe zur Bezeichnung der Kanzel der Theatinerkirche, sowie einzelner Teile zu entnehmen: „fillungen mitten der canzl“, „an der Canzel leisten herumb“, „döckel yber den Predigtstuel“, „däckhels der Canzl“.

²³³ Zuerst von Wilhelm **Pinder** (1878-1947) benutzter Begriff, s. ders., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Erster Teil, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1924, S. 9: „Aber auch die zum ersten Male durch Anton Springer gründlich vertretene Erkenntnis von der lehrhaften Bedeutung aller mittelalterlichen Kunst, von ihrer Rolle als Auslegerin der Heilswahrheiten, von den Zusammenhängen mit der Predigt den Evangelien und Episteln, den geistlichen Schauspielen, diese ganze sehr richtige und durch wertvolle Arbeit (...) erweiterte oder vorbereitete Erkenntnis betrifft ja schließlich erst nur die *Gelegenheit*, an der sich die Form entfaltet. Sie kann die Stoffe vorschreiben und noch in die Motive eindringen. Das sind immer noch erst Gelegenheiten die Form zu entfalten. Die Darstellung dieser Entfaltung selbst aber kann in einem ziemlich hohen Grade unabhängig

Die Kanzel wird komplett durch den Schalldeckel, der vielfach fehlt, und wie die älteren Beispiele zeigen, nicht ursprünglich Bestandteil der Kanzel gewesen ist. Zwischen Korpus und Schalldeckel kann eine Rückwand eingespannt werden, womit der Begriff „Kanzel“ erst den Idealzustand erreicht.

Um zu verstehen, was die typische Kanzel des 18. Jahrhunderts auszeichnet, seien auch die zeitlich vorausgehenden Möglichkeiten an einzelnen Beispielen erläutert. Daran kann ersichtlich werden, dass aus formalen Wahlmöglichkeiten weitgehend echte schöpferische Leistungen vollbracht wurden.

Der Korpus

Der Korpus, auch als Kanzelkorb oder Kasten bezeichnet, ist generell entweder durch eine Stütze, Konsole oder frei tragend, also stützenlos über dem Paviment erhöht. Daher bestimmt das Erscheinungsbild des Korpus` zusammen mit der Art des Stützens den Charakter der Kanzel, die im Sonderfall aus diesem allein bestehen kann.²³⁴

Er beginnt im Durchschnitt in ca. 2-3 m Höhe. Die Brüstung misst innen vom Kanzelboden etwa 85-90 cm, so dass der Abstand zwischen dem Fußboden der Kirche und dem abschließenden Brüstungsrand des Korpus` etwa 3-4 m beträgt. Auch seine Breite kann zwischen ca. 1,5 m bis 2,5 m, aber kaum mehr betragen.²³⁵ Das Maß richtet sich jeweils nach den Dimensionen des Gebäudes, so dass weniger die totalen Ausmaße, als vielmehr die Proportionsverhältnisse einen Aufschluss bringen würden. In weiten und hohen Räumen muss die Kanzel den Größenverhältnissen angepasst sein, um auch optisch zu wirken. In einzelnen

gegeben werden. Man wird gewiß in jedem Falle gut tun, sich über die allgemeinen geschichtlichen Vorbedingungen klar zu sein“. Von Otto **Pächt** (1902-1988) wird der Begriff auf Gegenstände wie Altar, Kanzel, Sakramentshäuschen, Orgel, Lettner, Taufbecken, Grab, etc. angewandt, und will verdeutlichen, dass die Formen bei bestimmten Gelegenheiten dem Wandel unterworfen sind, s. ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften*, München 1986, S. 217. Vgl. hierzu Kurt **Bauch**, *Kunst als Form*, in: *Jb. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7, 1962, S. 167-188, hier S. 174.

²³⁴ Hierzu s. unten: Die Möglichkeiten des „Stützens“. Dies ist der Fall bei Konsolkanzeln ohne Schalldeckel, wie die o. g. Kanzeln von S. Croce und S. M. Novella in Florenz, wie sie aber auch in einigen Kirchen Venedigs vorkommen, etwa der Frarikirche, an deren Chorschranken zwei identische Kanzeln auskragen (15. Jh.).

²³⁵ Eine im großen Umfang angelegte Ermittlung von Maßen wäre ein Unternehmen, das die Möglichkeiten einer Einzelperson weit überfordert und vermutlich in keinem Verhältnis zu den damit gewonnenen Erkenntnissen stände.

Fällen können Kanzeln, wie zum Beispiel in der Münchner Theatinerkirche (1686-1689) 4-5 m über dem Kirchenboden angebracht sein.

Das Aussehen der Kanzel wird nicht nur durch Einsatz oder Fortlassen von Stützen, sondern wesentlich von Grundriss und Aufriss des Korpus` determiniert,²³⁶ wobei der gesamte Aufbau von einem einheitlichen System erfasst sein kann. Entscheidend ist, dass bei allen Kanzeln die Korpusbrüstung als eine gleichmäßig hohe und geschlossene Wand gebildet wird, die den Prediger, wie bei den o. g. Beispielen der Predigtstühle, schützend umgibt. Eine Durchbrechung der Kanzelbrüstung selbst ist selten, da offensichtlich die Person des Predigers hinter der Kanzelwand vom Publikum aus einsehbar wäre.²³⁷

Diesem Prinzip folgend, entstehen aus dem Wechselspiel von Grundriss und Aufriss aus einem einfachen Kasten ganz unterschiedliche Formvarianten.

Die gebräuchlichsten Grundrissmuster wie Quadrat, Querrechteck, Kreis, Oval und Polygon, die rein vorkommen, werden oft durch Erweiterungen modifiziert.

Die wohl ursprüngliche Kastenform ergibt sich aus dem Rechteck und dem Quadrat, wie die Vielzahl der erhaltenen italienischen mittelalterlichen Kanzeln zeigt. Barbara Kienzl differenziert nach einem „kastenförmigen Kanzeltypus“.²³⁸ Schweigert verweist auf die Kanzel der Stiftskirche in Gernrode (12. Jh.) mit rechteckigem Grundriss.²³⁹ Im Barock wird die Form nach Meinung von Henle durch die Jesuiten nördlich der Alpen verbreitet,²⁴⁰ da der Kastentyp wohl aus der anspruchslosen Zweckbestimmung resultiert.²⁴¹ Die Entfaltungsmöglichkeiten

²³⁶ Auf die Einteilung nach der Art des Stützens unterteilt Altenloh gemäß der Grundrissform, passim. Dies erscheint naheliegend, um die Vielfalt typengemäß aufzuschlüsseln.

²³⁷ Zu beobachten bei dem Epistelambo des Domes S. M. Assunta in Torcello von 864, dessen Brüstung durch drei runde Stäbe durchbrochen ist, s. Abb. S. 48-49 in: Giandomenico **Romanelli** (Hg.), Venedig, Kunst und Kultur Bd. I, Köln 1997. Durchbrochen ist z. B. auch die Maßwerkbrüstung der Kanzel in Königshofen im Grabfeld, Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt (um 1520), Lkr. Rhön-Grabfeld.

²³⁸ Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 52.

²³⁹ Hans **Schweigert**, Die Entwicklung der Kanzel des 17. Jahrhunderts in der Steiermark, Jb. des Kunsthist. Inst. der Univ. Graz 7, 1972, S. 77: „Der kastenförmige Kanzeltypus“.

²⁴⁰ Henle, Kanzel des 18. Jahrhunderts, S. 328. Die typische, nüchterne Form in der Mutterkirche Il Gesù in Rom, Ende 16. Jahrhundert als Ausgangspunkt, könnte diesen Schluss zulassen, s. Abb. 114 bei Fischer Pace, Bd. 2. Auch bereits die Sängerkanzeln für den Florentiner Dom (Florenz, Domopera von Donatello und Luca della Robbia) und die „Kanzeln“ Donatellos in San Lorenzo sind kastenförmig.

²⁴¹ „Es ist in Italien nie der Versuch gemacht worden, dem Zweckmöbel eine eigene künstlerische Gestaltung zu geben, wenigstens finden wir sie nach der Kanzel in S. Croce von Benedetto da Maiano nicht mehr. Dieser einfache viereckige Typus mußte von der neuen Gestaltungstendenz als Ausgangspunkt für ihre Kanzelkomposition angesehen werden. Hier konvergieren importierte und bodenständige Form“, S. 27. Natürlich findet man auch in Italien zahlreiche nachmittelalterliche Kanzeln, bei denen durchaus der Anspruch einer künstlerischen, auch bildhauerischen, Gestaltung zu erkennen ist. Sie überschreiten jedoch selten den Habitus der Kistlerarbeit, womit Henle das

dieser Form sind jedoch relativ beschränkt und werden hauptsächlich durch Abschrägen der Ecken erreicht. Auch wenn daraus eine Annäherung an das gleichmäßige Polygon erzielt wird, bleibt der einzelnen Seite eine größere Dominanz bewahrt, was eine andersartige Ponderierung bedeutet.

Durch Kombinationen von Krümmungen und Geraden, Abschrägung und Abrundung von Ecken, durch Verkröpfungen, Ausbauchung oder konkaves Einziehen, sowie Anstücken konkaver, konvexer und gerader Segmente, entstehen im Grundriss unzählige Möglichkeiten, derer man sich seit dem beginnenden 18. Jahrhundert häufig bedient hat,²⁴² wobei sich keinerlei allgemeingültiges System ableiten lässt.

Spätgotik, Renaissance und Barock haben überwiegend eine Neigung zu polygonen Grundrissen, wobei Sechseck und Achteck für die Ausgangsbasis dienen und im gebauten Objekt als 5/6-tel, 7/8-tel Grundriss auftreten.²⁴³ Zehneckige Grundrisse sind hierbei wieder die Ausnahme.²⁴⁴ Polygone Grundrisse sind seit der Spätgotik gebräuchlich und bleiben bis ins 18. Jahrhundert gängige Grundrissform.²⁴⁵

Neben den viereckigen und polygonen kommen auch kreisförmige oder ovale Grundrisse vor. Bereits die Kanzel im Dom zu Pisa (1302-1311) hat durch die Zusammensetzung geschwungener Wandsegmente im Grundriss eine angenäherte Kreisform. Nach diesem Verfahren bekommt auch die Kanzel in der Aschaffenburger Stiftskirche eine eher ovale Grundform. Im Barock wird diese Form von den Brüdern Asam in Einsiedeln (1724-1726), Osterhofen (um 1735) und St. Johann Nepomuk in München (1733-1746) bevorzugt und kommt später immer wieder zur Geltung.

Problem durchaus zu Recht umschreibt. Kanzeln mit umfangreichen Figuren- und Reliefdarstellungen wie sie im transalpinen Raum geschaffen wurden, sind in Italien - zumindest seit der Barockzeit - nicht ansatzweise auf vergleichbarer Breite als künstlerische Aufgabe betrachtet worden, wie im süddeutschen Raum.

²⁴² Schon der Ambo Kaiser Heinrichs II. in Aachen hat einen kleeblattförmigen Grundriss. Auch ist den erhaltenen Ambonen das Bestreben der Grundrisserweiterung in Form einer mittleren kreisförmigen Ausbuchtung eigen, s. o.

²⁴³ Der 5/6-tel oder 7/8-tel Grundriss kann bei einem Zugang durch eine Treppe oder eines Laufganges als 4/6-tel oder 6/8-tel entsprechend reduziert sein, da der Zugang neben der Wandseite ein weiteres Wandsegment benötigt, so dass für die Brüstung noch vier oder sechs Felder verbleiben.

²⁴⁴ Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, Anm. 187: Filialkirche in Gnasweg (1629); in Bayern findet sich ein einzelnes Beispiel in der Stadtpfarrkirche Marä Himmelfahrt von Sulzbach-Rosenberg (um 1640/50).

Ist der Grundriss festgelegt, bestimmt der Aufriss der Korpuswand das Aussehen der Kanzel. Kein Begriff als der Formgelegenheit könnte besser ausdrücken, dass hier gerade der Wahlmodus im freien Belieben des Bildhauers oder Architekten als Entwurfsverfassers liegt, dessen Anhaltspunkt lediglich die zeitbedingte Konvention und die eigene künstlerische Intention ist. Im Zusammentreffen spezifischer Elemente entsteht eine so große Spannbreite, dass einzelne einprägsame Typen nur bedingt aus der Makrostruktur herausgelesen werden können.

Gerade für die Kanzel ist eine Typisierung wenig befriedigend, oft unmöglich, weil die erkennbaren Kategorien, eher auf das Besondere abzielen und wegen des oszillierenden inhaltlichen und formalen Wandels nur bedingt auf schlüssige Begriffe festzulegen sind. Denn ein Typus entsteht, wenn charakteristische Merkmale allmählich zu einer allgemein gültigen Form herauskristallisiert werden, nicht aber aus der Summe der Einzelteile.²⁴⁶

Bezeichnungen wie Aussenkanzel, Freikanzel, Steinkanzenl, Holzkanzel, Stuckkanzel, Naturkanzel, Friedhofskanzel, Schiffskanzel, Kelchkanzel, Maßwerkkanzel, Sängerkanzel, Bildhauerkanzel,²⁴⁷ Moseskanzel, Pauluskanzel, Kanzel des Eiderstädter Typs,²⁴⁸ Kanzeln mit auskragend gewundener Treppe,²⁴⁹ Kanzel der XY-Werkstatt, oder Attribute wie rokokohaft-zierlich,²⁵⁰ geschweift, geben meist nur einen Aspekt wieder, der auf materielle, inhaltliche, formale oder modale Kategorien anwendbar ist, während sich das gebaute Objekt beim Versuch auf die Festlegung einer allgemein übertragbaren Klassifizierung meist entzieht. Die einzelne Kanzel trägt zudem idiomatische Züge und ist häufig geprägt von der Hand eines Meisters oder einer Werkstatttradition. Dies wird bereits bei Henle als Problem sichtbar, indem sie auf die jeweilige Künstlerpersönlichkeit verweist,²⁵¹ also auf keine griffige Typenbezeichnung hinweisen kann, und sie besteht ebenso

²⁴⁵ Gelegentlich sind bei italienischen Ambonen polygone Erweiterungen der Brüstung zu beobachten, wie die Auskragung bei S. Pietro in Alba, s. Glass, *Pulpito*, S. 799, oder bei S. Clemente in Rom, s. Rossi, S. 494.

²⁴⁶ Typus in: *Lex. der Kunst* Bd. VII, Leipzig 1994, S. 474. Merkmal ist u. a. die strukturelle Gesetzmäßigkeit.

²⁴⁷ Der Begriff wurde von Gerhard **Woeckel**, Ignaz Günther, *Handzeichnungen*, Weissenhorn 1975, S. 236 geprägt.

²⁴⁸ Vgl. Poscharsky, *Kanzel*, in: TRE.

²⁴⁹ Dazu Friedrich **Mielke**, *Steinerne Kanzeln mit auskragend gewundener Treppe*, in: *Das Münster* 37, 1984, S. 310-313.

²⁵⁰ Schweigert, *Die Kanzel des 18. Jahrhunderts in der Steiermark*, S. 146.

²⁵¹ Henle, *Die Kanzel des 18. Jahrhunderts*, unterteilt nach Künstlern und beschreibt deren Kanzeln jeweils der chronologischen Reihe nach.

weiter bei Schweigert und Kienzl.²⁵² Die Problematik liegt darin, dass spezifische konstante Merkmale wie Pilaster, Säulen oder Ornamente einen Konnex mit ein oder zwei variablen Formen eingehen, aber von Fall zu Fall unzählige Modifikationen im Zusammenspiel der Stützarten, der Relation zwischen Korpus und Schaldeckel, der Korpusgestaltung, dem Grundriss usw. erfahren.

Der polygone Korb ist dazu prädestiniert, dass die Ecken, auch ohne weitere Bearbeitung, als Zäsuren dienen. Ein Beispiel aus der Pfarrkirche St. Johannes d. T. in Nabburg in der Oberpfalz (bez. 1526) illustriert [Abb. 19], wie ein Kubus mit geraden Kanten an sich wirkt.²⁵³ In Reinform demonstrieren dies zum Beispiel die Kanzeln in der Salzburger Franziskanerkirche [Abb. 10] und im Stift Nonnberg [Abb. 11].²⁵⁴

Somit ist von Anfang an der einzelne Wandabschnitt eine selbständige Einheit. Er wird wie eine „Travée“ von Ecke zu Ecke gegliedert und jeweils als ganze Fläche gestaltet. Die gesamte Brüstung wird in ein System gebracht und vereinheitlicht. Der Abschnitt wird damit zum Element einer achsialen Reihung, die sich potentiell über beliebig viele Segmente erstrecken kann. Einzelne auffindbare Ausnahmen, wie die Gliederung in St. Martin zu Landshut [Abb. 9] mit zwei Bogenfeldern pro Segment, ändern nichts an der durchgängig gebräuchlichen Übereinstimmung.²⁵⁵ Schon an den mittelalterlichen italienischen Kanzeln werden die Ecken als „Gelenkstellen“ genutzt, wie etwa zur Platzierung von Figuren bei der Pisaner Baptisteriumskanzel im Arkadengeschoß [Abb. 1].

In jedem Fall aber bleibt der Abschnitt eine selbständige Einheit, die vom Betrachter nur dann den Wechsel des Standpunktes verlangt, wenn er der Ikonographie der thematisch aneinander gesetzten Darstellungen folgen möchte,

²⁵² Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 52 unterscheidet zwischen „Korbkanzeln“, „polygonalen“ und „kastenförmigen Kanzeln“.

²⁵³ Lkr. Schwandorf, am Korpus bez. 1526, Sandstein. Ein vergleichbares Exemplar mit fast rein geometrisch erfasster Kontur ist die Kanzel in Villach in Kärnten, 1555 von Gallus Seliger, Abb. 9 bei Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten. Die geraden Kanten geben den Eindruck eines nahezu im Sinne platonischer Körper aufgefassten polygonen Korpus, dessen Flächen durch bogenförmige Flachreliefs aufgelockert sind.

²⁵⁴ Um 1450, s. Dehio, Salzburg, Wien 1986, S. 562. Die Kanzel im Stift Nonnberg ist an der Vorderseite mit der Jahreszahl 1475 datiert, s. Dehio, Salzburg, Wien 1986, S. 554. Beide aus Rotmarmor.

²⁵⁵ Die Bemalung der Blendfelder auf Goldgrund mit den Evangelisten, Kirchenvätern und zwei Engeln mit Spruchbändern dat. aus dem frühen 17. Jahrhundert, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 297. Die Registerteilung an mittelalterlichen Kanzeln (vgl. etwa Cagliari, Dom, 1159-62, s. Filitz, Das Mittelalter I, PKG Bd. 5, Taf. 305), ist dabei außer acht gelassen, obwohl auch hier durchgängige Ganzfeldgestaltungen begegnen, wie die ehem. Lettnerkanzel in Goslar, Neuwerk, 2. Viertel 13. Jh. mit Ganzfeldreliefs; vgl. Abb. 246 bei Legner, Romanische Kunst in Deutschland, Text S. 173.

die dann immer abschnittsweise erfolgt. Auch die inhaltliche Zusammenfassung zweier Abschnitte ist dabei schon die Ausnahme.²⁵⁶

Der polygone bzw. rechteckige Korpus bietet ein vorgegebenes Raster, dessen sich die ausschmückende Phantasie als Werkgrundlage bedient. Dieses relativ feste bis starre Gefüge wird bis in den Spätbarock nicht angetastet und bleibt deutlich als Grundmuster in Geltung. Ein verbindliches ideelles Schema ist hier fassbar.

Der Korpus ist schichtweise nach architektonischen Prinzipien von unten nach oben aufgebaut - die Brüstung ist als architektonisch gegliederte Wand interpretiert, und daher gerade aufsteigend.

Innerhalb dieses Gestaltungsprinzips verläuft die Aufteilung der Korpuswand seit der Spätgotik zunehmend als zusammenhängendes architektonisiertes Band. Ein begrenzendes Fuß- bzw. Kopfprofil, oder auch ein voll ausgebildetes Gebälk, wird um den kantigen Kubus herumführt, im Profil mehr oder weniger stark abgestuft und gelegentlich verkröpft.

Besonders in der Renaissance und ferner im Barock erfährt der Kanzelaufbau eine strukturelle Formulierung unter Verwendung von Determinanten aus dem o. g. architektonischen Formenschatz, der das Gesamtschema mit polygonem oder rechteckigem Grundriss, Korpus und Schalldeckel gleichermaßen ergreift, und für den m. E. die Bezeichnung „Architekturkanzel“ zutreffend ist.²⁵⁷

²⁵⁶ Die Sieneser Domkanzel fasst in der Weltgerichtsszene zwei Felder thematisch zusammen. Selige und Verdammte sind aber auch hier auf jeweils ein einzelnes Feld beschränkt. An der sogenannten „Bergmannskanzel“ im Dom zu Freiberg in Sachsen, an einem Pfeiler in der Nähe von Hans Wittens Tulpenkanzel, laufen hinter einem Kruzifix, das auf einer auskragenden Konsole zwischen einem betenden Ehepaar einen Akzent setzt, an der runden Kanzelwand die Kreuzigung begleitende Reliefszenen wie ein Fries durch, s. Abb. 47 bei Walter **Fellman**, Sachsen, Köln 1991. Bei der Kanzel des Würzburger Domes (1609) von Michael Kern, sind die Reliefflächen horizontal geteilt, s. Hanswernfried **Muth**, Kiliansdom, Würzburg, KKF 232, Regensburg ¹²2003, S. 20; vgl. Henle, Die Kanzel des 17. Jh., S. 310, Abb. S. 311.

²⁵⁷ Das Schema der „Architekturkanzel“ beginnt in der italienischen Renaissance. Das Initialwerk ist die Florentiner Kanzel von Benedetto da Maiano (1442-1497) in S. Croce um 1480-1485, s. Abb. bei Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, S. 287, Text S. 196-197. Entscheidend ist die Architektonisierung im Sinne der klassischen Säulenordnung. Über einer polygonalen Wandkonsole erhebt sich auf sternförmig auskragenden Konsolarmen mit volutenbesetzten Stirnseiten ein polygones Korpus mit 5/6-Grundriss, das sich mit seiner geschlossenen Brüstung an den gotischen Pfeiler der Basilika schmiegt. Seine Brüstung wird durch eine vollständige Säulenordnung bestimmt, die sich über einer Sockelzone erhebt. Über den vorbereitenden Kragkonsolen sind die Säulenpostamente an den Ecken des Sockels ausgegrenzt, auf welchen sich die kannelierten Freisäulen mit Kompositkapitellen auf Plinthe und Basis erheben. Diese tragen ein komplettes, an den Ecken verkröpftes Gebälk aus Architrav, Fries und Kranzgesims, das durch klassische Schmuckmotive wie Astragal, Kymation, Konsolfries und Zahnschnitt reich gegliedert wird. Zwischen der architektonischen Ordnung verbleiben an der Brüstung fast quadratische Felder, die durch erhöht gearbeitete Flachreliefs in glatten Profilrahmen ausgefüllt werden und szenische Darstellungen aus der Geschichte des Franziskanerordens zeigen;

In der Renaissance beginnt die Verwendung von Architekturgliedern wie sie in den Säulenbüchern und Architekturtraktaten festgelegt wurden.²⁵⁸ Es herrscht eine Ordnung nach der die Korpuswand durch ein architektonisches Korsett von Pilastern oder Säulen gegliedert wird. Der polygone Körper ist in gleiche gerade Wandsegmente unterteilt und im Idealfall in ein Gebälkschema von Architrav, Fries und Kranzgesims als horizontal wie vertikal verbundenes Koordinatensystem gebracht. Die Ecken treten später meist durch Verkröpfungen hervor und sind durch Pilaster oder Säulen – auch gewendelte Säulen ausgezeichnet.²⁵⁹ Die Verkröpfungen können das gesamte Kranzgesims, ja die ganze horizontale Gliederung durchziehen, oder nur als Teile auskragen.

Aber auch dieses Schema ist sehr variabel, weshalb eine stringente, durchgängige Architektonisierung realiter nur in wenigen Fällen zutrifft.²⁶⁰ Dennoch ist allen diesen Kanzeln dasselbe, sich wiederholende Architekturvokabular in einer charakteristischen Einsatzweise eigen, so dass die Bezeichnung „Architekturkanzel“ jeweils auf ein ganz bestimmtes Assoziationsspektrum passt.²⁶¹ Sie folgt im

vgl. dazu Doris **Karl**, Franziskanischer Märtyrer Kult als Kreuzzugspropaganda an der Kanzel von Benedetto da Maiano in Santa Croce in Florenz, MKhIfI. XXXIX, 1995, S. 69-91. Siehe auch die Monographie von Doris **Karl**, Benedetto da Maiano, Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, 2 Bde., Regensburg 2006. An diesem Kanzel-Paradigma finden sich auch kleine Rundbogennischen mit Muschelkalotten, in denen Sitzfiguren von Tugenden untergebracht sind. Diese Motive kehren in den Renaissancekanzeln nördlich der Alpen in modifizierter Form wieder. Bemerkenswert ist, dass diese „Musterlösung“ in Italien keine Nachahmung oder gar Verbreitung gefunden hat. Ausser den Sängerkanzeln von Donatello und Luca della Robbia und der Kanzel von Brunelleschi/Buggiano hat die italienische Renaissance nur erstaunlich wenige Kanzel-Exemplare von so hoher Qualität hinterlassen. Jedenfalls brachte Italien keine der süddeutschen Rokoko-Kanzel vergleichbare Schöpfung hervor. Die Barockkanzeln in Tirol (z. B. Dom zu Innsbruck, 1724/25; Stift Stams, 1739; Stift Wilten, 1755-1760; Götzens, 1775-1780) sind auf den Einflußbereich des süddeutschen und österreichischen Barocks zurückzuführen, der von italienischen Wanderkünstlern im transalpinen Raum hauptsächlich mitgeprägt wurde.

²⁵⁸ Den Kanon für die folgenden Jahrzehnte gaben die „Säulenbücher“ von Sebastiano Serlio (1475-1554) 1537, Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573): „Regola delle cinque Ordini“, 1562, oder die „Idea dell' architettura universale“, 1615, von Vincenzo Scamozzi (1552-1616) an. Die erste deutsche Schrift von Hans Blum (geb. um 1520) „quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio“ war 1550 in Zürich erschienen und in vielen Auflagen verbreitet. Hierzu s. Hanno-Walter **Kruft**, Geschichte der Architekturtheorie, München ³1991, S. 188; Hubertus **Günther**, Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance, Darmstadt 1988, passim.

²⁵⁹ Die erste Anleitung zur Darstellung einer gedrehten Säule gab der Architekt und Theoretiker Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), vgl. Helene **Trottmann** „Varietas omnibus in rebus condimentum est“, Zum Perspektiv-Traktat des Andrea Pozzo, in: pinxit/ sculpsit/ fecit, FS für Bruno Bushart, München 1994, S. 164.

²⁶⁰ Ein Beispiel ist die Stützen-Kanzel in Wiener Neustadt von 1609. Hier wird das Gesims, kein Gebälk, durch eine freie Säulenstellung getragen. Ein vollständiges Gebälk mit Säulenstellung kommt vermutlich erstmals an der Kanzel von Benedetto da Maiano um 1475 vor. In Bayern 1565 an der Kanzel des Ingolstädter Liebfrauenmünsters. 1576 in der Erfurter Severikirche. Im Würzburger Dom 1609.

²⁶¹ Z. B.: Florenz, S. Croce (um 1475), „Liebfrauenmünster“ Ingolstadt (1565), Dom zu Trier (1570-72), Stiftskirche in Aschaffenburg (1602), Dom zu Würzburg (1609).

Wechsel von Körper zu Körper den Gesetzen der exakten Stereometrie. Ihr bevorzugter Grundriss wird das Polygon, doch ist die Gliederung durchaus bei viereckigen Grundrissen angewandt.²⁶²

Die Wand ist in Felder mit flankierenden Stützen gegliedert, die als „Ordnung“ ein Gebälk tragen, oder auch nur innerhalb paralleler Simse agieren.

Wiederum gibt eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten den Ausschlag für den individuellen Charakter. Dorische, ionische oder korinthische Ordnung, Säule oder Pilaster. Glatter oder gedrehter Schaft, verkröpftes oder gerades Kranzgesims, usw.

Die Wandfelder können Rahmungen erhalten, die eine Intarsie oder ein Gemälde umfassen. Die Felder selbst sind meist durch Rundbogennischen (mit Muschelkalotten) mit flankierenden Säulchen oder Pilastern gekennzeichnet. Daneben avanciert die Rundbogennische mit sitzender oder stehender Figur zu einer fast kanonischen Anordnung, die in Kombination mit der Architektur zu einer typischen Gliederung geworden ist. Dieses markante Gliederungsmotiv der zeitgenössischen Architektursprache wird auch auf die Kanzelwand übertragen.²⁶³

Im Hintereinanderlegen zweier Schichten mittels der Stufung von Sockel, Figur und Nische erhält die Wand durch das Tiefenrelief eine malerische Wirkung.²⁶⁴

²⁶² Z. B.: Aschau im Chiemgau (1687), Sachrang (1711), Attel am Inn (um 1715).

²⁶³ Die Muschelnische, eine Rundbogennische mit Muschelkalotte und mit halbkreisförmigem Grundriss, ist Formengut der Renaissance. Sie wird von Donatello am Ludwigstabernakel an Or San Michele in Florenz (1418-1422) neu formuliert. Vornehmlich ist sie Gestaltungsmotiv von Grabmonumenten in Florenz, Rom, Neapel und Venedig. Bsp: Grabmal des Gegenpapstes Johannes XXIII. = Baldassare del Cossa († 1419), von Donatello; auch bei Jacopo Sansovino (1486-1570) und Michelangelo (1475-1564), vgl. Erwin **Panofsky**, Grabplastik, Köln ²1993, passim. Allgemein zur Figurennische s. Michaela **Kalusok**, Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, Münster 1996. In Deutschland gestaltet 1514 Loy Hering (um 1484- um 1554) das Grabmonument des hl. Willibald († 787) im Eichstätter Dom mit der Sitzfigur des Bischofs in einer Muschelnische, s. Abb. bei Manfred **Wundram**/ Erich **Hubala**, Renaissance und Manierismus, Barock und Rokoko, Neue Belser Stilgeschichte Bd. V., Stuttgart-Zürich 1985, S. 89. Die monumentalen Stehfiguren aus Terrakotta von Hubert Gerhard (um 1550-ca.1620) und Werkstatt für die Münchner Michaelskirche 1583-90 gliedern in Muschelnischen die Wandfüllungen der Travéen in Kirchenschiff und Chor. S. Abb. S. 39 bei Bernhard **Paal SJ**, Gottesbild und Weltordnung, Die St. Michaelskirche in München, Regensburg 1997. Ferner wird die Fassade der Kirche selbst, wie auch die Fassaden von Schlossbauten, v. a. in Heidelberg, Ottheinrichsbau (1557-1566) u. a., reichlich durch Muschelnischen gegliedert, s. Wundram/ Hubala, Renaissance und Manierismus, S. 189. Die Baukunst der deutschen Renaissance lieferte als Vorlage genügend Anschauungsmaterial.

²⁶⁴ Die wohl früheste Muschelnische einer Kanzel befindet sich an derjenigen von S. Cesareo in Rom (ca. 12. Jh.), s. Ursula Verena **Fischer Pace**, Kunstdenkmale in Rom Bd. 2, Darmstadt 1988, Abb. 406. Doch findet man das Motiv der Muschelkalotte bereits an frühchristlichen Ambonen Ende des 5. Jahrhunderts, s. hierzu Peter H. F. **Jakobs**, Die frühchristlichen Ambone Griechenlands, Bonn 1987, passim. Das Motiv mit Sitzfiguren verwendet zuerst, jedoch noch untergeordnet im Konsolbereich, Benedetto da Maiano in S. Croce in Florenz. In der

Das Vorstellen frei stehender Säulen vor die Kanzelwand bewirkt eine zusätzliche Schichtung, die den Wandgrund als hintere Ebene ausweist.²⁶⁵ In der Differenz von Vorn und Hinten erreicht der Barock zunehmend eine Tiefenwirkung, die dem Auge Schrägblicke ermöglicht, aber noch immer auf den einzelnen Wandabschnitt beschränkt bleiben. Die Möglichkeit der Nische, die achsial im Wandfeld mehr oder weniger dominant die Mitte behauptet, ist eine Akzentsetzung im Wechselspiel entgegengesetzter Tiefenschichten, die von der Front Schritt für Schritt zurücktreten und zugleich als rahmende Glieder interpretiert werden können.

Das äußere Architekturglied, Säule, Pilaster oder Volute, fungiert als Rahmenzäsur jeweils zweier Wandeinheiten und stellt zugleich die Gelenkstelle zwischen den kongruenten Abschnitten dar. So bleibt die Einheitlichkeit der umlaufenden Wandgestaltung in der Gesamtwirkung erhalten, da dem Einzelsegment keine Selbständigkeit zuerkannt wird.

Diese Wirkung wird auch dann nicht gegenteilig beeinflusst, wenn an die Stelle der Nischengliederung Wandfelder mit Rahmen treten. Sie können entweder glatt bleiben, mit Gemälden oder Reliefs gefüllt sein und unterschiedliche Formen, auch innerhalb der Korpusgestaltung, annehmen.

Durch die Architekturformen werden für das Korpus plastische Qualitäten gewonnen. Es erhält zudem den Anschein der Regelmäßigkeit. Doch wird bei der Säulenordnung die Nahtstelle zwischen Stütze und Korpus als Problemfeld erkannt, da die der Stütze folgende Sockelzone optisch so strukturiert werden

Schlosskapelle zu Augustusburg in Sachsen (1568-1572), ist sie anstelle einer Rückwand in die Rundpfeilervorlage der Wand eingelassen, s. Abb. 408 bei Georg **Kauffmann**, Die Kunst des 16. Jahrhunderts, PKG Bd. 8, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1984. Als voll ausgeprägtes Motiv erscheint sie um 1520 im portugiesischen Kloster Santa Cruz in Coimbra mit Sitzfiguren der vier Kirchenväter an der Kanzelbrüstung von Jean de Rouen (um 1495-1580), Abb. S. 109: Skulptur Bd. III, Renaissance bis Rokoko, 15. bis 18. Jahrhundert, von Bernhard **Ceysson** u.a., Köln 1996. Kurz nach 1576 erscheint das Motiv mit rahmenden Säulen in der Erfurter Severikirche von Hans Friedemann d. Ä. († vor 1605). Am Kanzelfuß der Aschaffener Stifts- und der Schlosskirche (1602) und (1618), wie des Würzburger Domes (1609), werden Figuren in Nischen gestellt, ähnlich dem Schaft der Perseusstatue von Benvenuto Cellini (1500-1571), Florenz, Loggia dei Lanzi, 1545-1554. Frühe Anwendung mit Stehfiguren findet dieses Schema auch an brandenburgischen Kanzeln in Bernau (um 1606), Jüterborg (1608) und Wusterhausen (1610), vgl. Abb. 9, 103 und 248 in: Deutsche Kunstdenkmäler, Mark Brandenburg und Berlin, hg. von Reinhardt **Hootz**, Berlin-Leipzig³1983.

²⁶⁵ Dies zeigt der Vergleich mit der Trierer Domkanzel, deren Lisenengliederung und unverkröpftes Gesims kaum vom Reliefgrund abgehoben sind, weniger differenziert, also kaum Tiefe bewirken. Kanzel von Hans Ruprecht Hofmann (ca. 1543-1617), im Auftrag des Domkapitels 1570-1572 inschriftlich datiert, s. Der Trierer Dom, Jb. 1978/79, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1980, S. 257-260, Abb. 96-98.

muss, damit die Architektur des Korpus` als logischer Aufbau von unten her motiviert erscheint.

Hierzu umgreifen den Boden eingerollte Volutenspangen auf Konsolen und markieren so ein optisches Stützgerüst an den Ecken des Korpus. Die Voluten werden zum Beispiel im Dom zu Trier (1570-1572) zunächst noch stärker in der Funktion von Konsolen eingeschränkt und kommen als kurze, aufgesetzte Stücke vor.²⁶⁶ In der Funktion als Unterstützung des architektonischen Gerüsts werden sie etwa in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1602) eingesetzt, wo sie in einer Achse mit den darüber stehenden Konsolfiguren liegen.²⁶⁷ Während die Spange in der Renaissance noch im Gesamtgefüge untergeordnet fungiert, erfährt sie in der Folgezeit eine Aufwertung als Hauptmotiv, das für die gesamte Kanzel ordnend wirken soll. Die als Verklammerung und Übergangsglied eingesetzte Volutenspange ist ein wesentliches Gliederungsmotiv, das verstärkt im 18. Jahrhundert als Wandgliederung eingesetzt wird und löst sukzessive die Säulengliederung des Korpus` ab.

Das Erscheinungsbild der Kanzel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wird von der Übernahme der Gliederung durch Spangen und Voluten mit lisenenartigen Mittelteilen geprägt. Diese ersetzen die klassische Ordnung unter Beibehaltung eines Rahmengerüsts, um in der Bewegung vielfältige Möglichkeiten plastischer Gestaltung zu schaffen. Indem die Voluten jetzt als Aufsitzfläche für Figuren dienen, öffnet sich die Korpuswand in den Raum. Die gestalterischen plastischen Werte sind transitorisch nach außen gerichtet und beziehen den Betrachter dadurch stärker ein.²⁶⁸

Die Möglichkeiten des „Stützens“

Die Art des Stützens bzw. des Nicht-Stützens, die jedoch nichts über die Form des Korpus aussagt, liefert als primäre Klassifikation ein allgemeines

²⁶⁶ S. Der Trierer Dom, Jb. 1978/79, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1980, S. 257-260, Abb. 96-98.

²⁶⁷ 1602 datiert, von Johannes Juncker (1582-1625), s. KDM Unterfranken und Aschaffenburg Bd. XIX, Stadt Aschaffenburg, bearb. von Felix Mader, München 1918, S. 60.

²⁶⁸ Diese Entwicklung mit ihren Übergängen beschreibt exemplarisch Annemarie Henle, s. Die Kanzel des 17. Jahrhunderts und dies., Die Kanzel des 18. Jahrhunderts, passim.

Unterscheidungskriterium für die Aufstellung oder Anbringung des Korpus` im Kirchenraum. Hierbei gibt es grundsätzlich drei unterschiedliche Möglichkeiten: Die Stützenkanzel, die Konsolkanzel und die frei tragende, stützenlose Kanzel.

Die Stütze

Wird das Korpus von einer an Wand oder Pfeiler deutlich vom Grund differenzierten oder frei stehenden Stütze vom Boden aus tatsächlich oder optisch getragen, so kann diese Form als Stützenkanzel bezeichnet werden.²⁶⁹

Der Kanzelkorb sitzt entweder auf einer einzigen Mittelstütze oder wird durch mehrere Stützen getragen. Prominente Beispiele für die ursprünglichere Art der Mehrfachstützen sind zahlreich in den italienischen Stützenkanzeln erhalten, die auf zwei, vier, sechs oder auch zehn Säulen ruhen können.²⁷⁰ Hierbei wird in der Regel ein viereckiger Kasten, der von Fall zu Fall an der Brüstung Modifikationen erfahren kann, durch Rundstützen oder Säulen mit Basen und Kapitellen getragen. Die italienischen Bildhauer Nicola und Giovanni Pisano verwenden nicht mehr nur einfache Säulen, sondern verkomplizieren und dynamisieren die Folge mehrerer Stützen. Bei den sieben Stützen des Pisaner Baptisteriums (1259/60),²⁷¹ werden die Säulen abwechselnd von vier schreitenden Löwen getragen [Abb.1], während die Mittelstütze auf einer Figurenbasis ruht. Das gleiche Schema wiederholt Nicola im Dom zu Siena (1266-1268) mit neun Säulen [Abb. 2].²⁷² Giovanni Pisano stellt das Korpus in S. Andrea in Pistoia (1298-1301) auf sieben Stützen und dasjenige im Pisaner Dom (1302-1310/11) auf zehn Stützen [Abb. 3],²⁷³ von denen die Mittelstützen als Figurenstützen gebildet sind und zugleich

²⁶⁹ Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, S. 45 unterscheidet nach einem „Einstützentyp“, auf Säule und oder Pfeiler gestützt, den sie nach vier Grundrissformen weiter differenziert.

²⁷⁰ Beispiele in Canosa (11. Jh.), Orta San Giulio (um 1110-1120), Moscufo (1159), Dom in Cagliari, Sardinien (1158-1162), Modena, Dom (Lettnerkanzel um 1170-1175), Palermo, Cappella Palatina (um 1180), San Ambrogio in Mailand (um 1200), Florenz, San Miniato al Monte (um 1200), Pisa, Baptisterium (1260), Siena, Dom (1266-1268), Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas (1270), u. a., s. Abb. bei Harald **Schomann**, Kunstdenkmäler im westlichen Oberitalien, Darmstadt 1987, passim; Valentino **Pace**, Kunstdenkmäler in Süditalien, Darmstadt 1994; Lehmann-Brockhaus, Kanzeln der Abruzzen, passim; Schäfer-Schuchardt, Kanzeln in Apulien, s. auch Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 1, passim mit zahlreichen Farbabbildungen.

²⁷¹ Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 2, Abb. 1.

²⁷² Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, Abb. 21; Joachim **Poeschke**, Die Sienerer Domkanzel des Nicola Pisano, Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit, Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 9, Berlin-New York 1973 mit Abb.

²⁷³ Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 2, Abb. 113 (Pistoia), 125 (Pisa, Dom); Joachim **Poeschke**, Die Sienerer Domkanzel des Nicola Pisano, Ihre Bedeutung für die

in das ikonographische Programm integriert werden. Mit der Kanzel des Pisaner Domes ist sowohl vom Umfang, vom Programm und wohl auch stilistisch der Höhepunkt der mittelalterlichen italienischen Stützenkanzeln erreicht. Mit Ausnahme der beiden sogenannten „Kanzeln“ Donatellos (1386-1466) von S. Lorenzo in Florenz, die frei auf vier Säulen stehen,²⁷⁴ hat die nachfolgende Zeit kaum mehr die gleiche Aufmerksamkeit auf eine Kanzel verwandt.

In Erweiterung ihrer Möglichkeiten durch Einschalten einer Arkadenzone bei Nicola Pisano, werden Säulen und Korpus durch eine Art „Stützengeschoß“ distanziert, jedoch bleibt ihr System immer gleich: eine durch Stützen erhobene, von einer Brüstung umgebene Plattform.

Kanzeln mit Mehrfachstützen sind aber im transalpinen Raum selten. Das Korpus ruht hier zentriert auf einem tragenden Fuß oder einer variabel gehaltenen Stütze. Die Kanzel im Straßburger Münster (1484-1485) von Hans Hammer (1440/45-1519) geschaffen,²⁷⁵ bildet eine Ausnahme. Sie steht auf einer Mittelstütze und sechs Eckstützen.

In der Spätgotik entstehen im Norden weitere bedeutende Maßwerkkanzeln wie diejenige im Wiener Stephansdom [Abb. 17] (1514-1515), die als Werk Anton Pilgrams (um 1460-1515) gilt.²⁷⁶ Sie steht, im Unterschied zur Straßburger Kanzel, nur noch auf einem breiten Kanzelfuß aus Maßwerk und Fialen, die harmonisch fließend mit ihrem Astwerk in das Korpus übergreifen. Stütze und Korpus sind nicht mehr zwei sauber voneinander getrennte Teile, sondern werden durch das Ineinandergreifen des dekorativen, sich verselbständigenden Beiwerks in unzählige Facetten aufgelöst und miteinander verflochten. Dem Geist der Gotik entsprechend, „wächst“ die Kanzel von unten nach oben. Obwohl die Stütze notwendig ist, verschmilzt sie aufgrund der Möglichkeiten des Maßwerkes stärker mit dem Korpus und erzeugt durch ihre Netzstruktur eine stärkere formale Einheitlichkeit. Der durch Netzwerk überzogene Fuß der Kanzel im Münster zu

Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit, Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 9, Berlin-New York 1973 mit Abb.

²⁷⁴ Frei aufgestellt 1619 und 1637 am Ende des Langhauses im Übergang zum Chorbereich, werden sie von Säulen mit ionischen Kapitellen getragen, und waren wohl zur Aufstellung an den Vierungspfeilern gedacht. Die sog. „Passionskanzeln“ und die „Auferstehungskanzeln“ sind Spätwerke Donatellos und werden beide um 1461-1466 datiert. Dazu siehe Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1, Abb. 140 und 141, Text S. 119-121.

²⁷⁵ Vgl. Abb. 202, in: Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550, Architektur und Plastik, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1984, S. 282.

²⁷⁶ Ignaz Schlosser, Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stephan in Wien, Wien 1925; Saliger, Stephansdom.

Basel, obwohl weniger kunstvoll, bildet deutlich zusammen mit dem Korpus eine fließende Kelchform.²⁷⁷ Als Kelchform erscheint ebenso die Kanzel im Freiburger Münster.²⁷⁸

Die Spätgotik ermöglicht aber auch ein so außergewöhnliches florales Gebilde wie es Meister Hans Witten (tätig bis Anf. 16. Jh.) in der sogenannten „Tulpenkanzel“ [Abb. 18] im Freiburger Dom 1508-10 geschaffen hat.²⁷⁹ In dem frei im Raum aufragenden, aus Blattstengeln und Hüllblättern zu übereinander lagernden Fruchtknoten verwachsenen Naturformen ist keine unmittelbare Stützform mehr differenziert. Als „Gewächs“ trägt es seinen Kelchkorpus auf Stengeln. Eine in der gesamten Kanzelplastik solitäre Behandlung des Stoffes.

Im Unterschied zu den Werken in Wien, Basel oder Freiburg, wo Kanzelfuß und Korpus zu einer Kelchform verschmelzen, sind die Formen von Rundstützen, Säulen oder Baluster eher als Einzelstützen zu bezeichnen. Ellen-Senta Altenloh unterteilt u. a. in einen „Einstützentypus“.²⁸⁰ Eines der ersten Beispiele ist die Außenkanzel an S. Maria Nuova in Viterbo (etwa Mitte 13. Jh.) mit einer völlig frei stehenden schlanken Rundstütze.²⁸¹ Die Kanzel in Stift Nonnberg in Salzburg von 1475 [Abb. 11], ruht auf einem kannellierten Dreiviertel-Schaft ohne Kapitell.²⁸² Auch eine einfach reliefierte Rundstütze, wie das Beispiel von Villach in Kärnten zeigt, kann das Korpus tragen.²⁸³

Auf die Stütze folgt in der deutschen Renaissance eine Art Kissen, das den Übergang vom Viereck zum Sechseck oder Achteck elegant durch die Rundung löst.²⁸⁴

²⁷⁷ S. Werner **Pfendsack**, Lebendige Steine, Skulpturen und Fresken am Basler Münster, Basel 1986, S. 61-65 mit Abb.

²⁷⁸ 1559-1561 von dem Münsterwerkmeister Jörg Kempf († 1564) am vierten Freipfeiler der rechten Seite in Stein ausgeführt, der sich analog zu Anton Pilgram im Wiener Stephansdom in einem Selbstbildnis unter der Treppe verewigt hat, s. Hermann **Gombert**, Das Münster zu Freiburg i. Br., GKF 71, Regensburg⁴1994, S. 42.

²⁷⁹ Iris **Kalden-Rosenfeld**, Einfach traumhaft – traumhaft einfach, Ein Beitrag zur Ikonographie der Kanzel Hans Wittens im Dom zu Freiberg, in: Das Münster 4, 1992, S. 303-310; Hans Witten, in Lex. der Kunst Bd. VII, Leipzig 1994, S. 818-819.

²⁸⁰ Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, S. 45. Dieser Typus entstand wahrscheinlich im 13. Jahrhundert.

²⁸¹ Von ihr predigte 1266 der hl. Thomas von Aquin (1225-1274), s. Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, S. 46, Abb. 71.

²⁸² An der Front über dem Wappen inschriftlich datiert, vgl. Dehio, Salzburg, 1986, S. 554.

²⁸³ Stadtpfk. St. Jakobus, 1555, Abb. 9 bei Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten.

²⁸⁴ Beispiele in Würzburg (Dom), Aschaffenburg (Stiftskirche und Schlosskapelle), oder im Trierer Dom.

Die Kanzel in der Stiftskirche zu Aschaffenburg [Abb. 22] hat einen viereckigen Pfeilerschaft auf einem gestuften Sockel als Stütze, der von Figurretten vor Bogennischen an drei Seiten umstellt ist.²⁸⁵

Horizontale Schmuckleisten, Kranzgesimse und Astragale trennen die Teile. Die Verbindung geschieht von außen durch hängende Girlanden und lose übergreifenden Schmuck, der die optische Verklammerung bewirkt, aber nicht im System angelegt ist. In dieser Reihe steht auch der viereckige Kanzelschaft im Ingolstädter Liebfrauenmünster (Stadtpfarrkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau) [Abb. 20] von 1565, dem einzigen Beispiel dieser Art in Altbayern.²⁸⁶

Neben dem Kanzelfuß in Form eines Pfeilers, kommt der Baluster in verschiedenen Varianten zur Anwendung. Der Baluster ist meist gedrunen und geformt wie ein „unersetztes Säulchen von rundem oder polygonem Querschnitt“, das in der Mitte birnenförmig ausbaucht.²⁸⁷ Balusterformen finden sich zum Beispiel in Nabburg, dat. 1526 [Abb. 19], u. ö.²⁸⁸

Die Einzelsäule als regelrechtes Architekturglied nach einer Säulenordnung mit Basis, Schaft und Kapitell gestaltet, ist vorwiegend im Barock eingesetzt, aber wieder anders gewichtet, wo das Architektonische stärker vom Ornament getrennt ist, indem die Stütze selbständiger wird. Da die Teile getrennt aufeinander bezogen werden, wird folglich die Selbständigkeit des Korpus` deutlicher und die Säule wird in ihrer Stützwirkung zumindest optisch entbehrlich, was die Beispiele in Tunttenhamen (1633) [Abb. 29] oder Neukirchen bei Hl. Blut (Anfang 18. Jh.) [Abb. 56], u. a. belegen.²⁸⁹ Bereits im Barock kommen die Stützen seltener vor.

²⁸⁵ KDM Unterfranken und Aschaffenburg Bd. XIX, Stadt Aschaffenburg, bearb. von Felix **Mader**, München 1918, S. 60. Dieses Stützenschema wiederholt Juncker bei ihrer Nachfolgerin in der dortigen Schlosskirche (1618 voll.), ebd., S. 254. Ebenso wie diejenige im Würzburger Dom um 1609 von Michael Kern (1580-1649) gehen sie auf einen nicht erhaltenen Prototyp von Georg Robin († nach 1590) für die Würzburger Universitätskirche 1588 zurück. Hierzu s. Leo **Bruhns**, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock 1540-1650, München 1923, S. 391; mit weiteren Beispielen für Stützenkanzeln, passim; vgl. Henle, Die Kanzel des 17. Jh., S. 310, Abb. S. 311.

²⁸⁶ Die Kanzel ist in Holz ausgeführt und mit der Jahreszahl 1565 auf einer Tafel im abschließenden rechten Wandfeld datiert.

²⁸⁷ Herbert **Siebenhüner**, Docke, Dockengeländer, in: RDK Bd. IV, 1959, Sp. 101-108; Baluster, in: Lexikon der Kunst Bd. I, Leipzig 1987, S. 391.

²⁸⁸ Lkr. Schwandorf in der Oberpfalz. Sowie ähnliche Formen in der Einhardbasilika in Seligenstadt, in St. Kastor zu Koblenz, der Severikirche in Erfurt und dem Dom von Wiener Neustadt, im Liebfrauenmünster zu Braunschweig, Forchtenberg am Kocher, oder in Thüngersheim. In S. Giacomo dell'Orio in Venedig (1581 von Francesco Sansovino) steht eine Kelchkanzeln auf einer schwungvoll gebauchten Balusterstütze, vgl. Abb. 71 bei Norbert **Huse**/ Wolfgang **Wolters**, Venedig, Die Kunst der Renaissance, Architektur-Skulptur-Malerei, München 1996.

²⁸⁹ Lkr. Rosenheim, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Tunttenhamen (1663); Neukirchen bei Hl. Blut, Lkr. Cham, Wallfahrtskirche zum Hl. Blut (Anfang 18. Jh.).

Ein stützender Kanzelfuß widerspricht den Bewegendstendenzen des Rokoko und ist folglich auch, mit Ausnahme der Kanzel im oberhessischen Lich (1767-1774), nicht realisiert worden.²⁹⁰ Sie verschwindet zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollständig und taucht wieder vereinzelt im Klassizismus auf.²⁹¹

Eine Zwischenlösung von frei tragender- und Stützenkanzeln hat Hans Degler (1564-1633/34) 1608 in St. Ulrich und Afra in Augsburg [Abb. 23] mit zwei Stützen gefunden,²⁹² auf die das Korpus gestellt ist, was ein Abhängen des Bodens in der Mitte zur Folge hat.

Vielfach nimmt die Stelle der architektonischen eine figürliche Stütze ein. Die Funktion des Tragens übernimmt hier ein Atlant bzw. ein Telamon. Figürliche Kanzelträger sind meist als stehende Figuren unter den Korpus gestellt, können aber auch in einer knienden Version vorkommen. Ein solcher kniender Träger ist in der Kanzelstütze von Anton Pilgram aus Oehringen erhalten, der analog des Selbstbildnisses von Adam Krafft (um 1460-1508/08) am Nürnberger Sakramentshaus von St. Lorenz (1493-1496) den Aufbau getragen hatte.²⁹³

Die Figurenstütze findet sich hauptsächlich bei den sogenannten „Moseskanzeln“, indem der alttestamentliche Gesetzgeber nicht nur physische, sondern auch symbolische Tragkraft beweist. Die „Moseskanzel“, obwohl weit verbreitet, ist daher kein eigenständiger Typus, sondern eine Unterform der Stützenkanzel. Im altbayerischen Raum kommen sie nicht vor, während mehrere Beispiele im ehemaligen markgräflichen Gebiet um Bayreuth erhalten sind,²⁹⁴ aber auch im mittel- und norddeutschen Raum sind sie vielfach vertreten.²⁹⁵

²⁹⁰ Die Kanzel der Stiftskirche St. Maria in Lich kommt aus dem Kloster Arnburg. Sie besitzt einen Kanzelfuß mit kleeblattförmigem Grundriss, der wie ein Pokal in einer konkaven Schwung in das Korpus überleitet, s. Kammer, Die Arnburger Kanzel in der Licher Marienstiftskirche.

²⁹¹ So in der ehem. Benediktiner-Abtei Neresheim, 1788-1789 von Thomas Schaidhauf (1735-1807) oder in der Pfarrkirche Kitzingen-Etwashausen (Ende 18. Jh.), vgl. Abb. S. 115, 172 bei Bernhard **Schütz**, Balthasar Neumann, Freiburg-Basel-Wien 1986; zu Neresheim s. auch Norbert **Lieb**/ Wolf-Christian **von der Mülbe**, 900 Jahre Neresheim 1095-1995, GKF 125, Regensburg³ 1995, Abb. S. 36 und 37.

²⁹² Norbert **Lieb**, Augsburg, St. Ulrich und Afra, KKF 183, Regensburg²⁰ 1995, S. 4, Abb. S. 5.

²⁹³ Heute in Berlin, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. 8085, Stein, um 1485-94. S. Anette **Kemmler von Criegern**, Der Öhringer Kanzelfuß in der Berliner Skulpturensammlung, in: Württembergisch-Franken Bd. 80, 1996, S. 79-150 mit Abb.

²⁹⁴ Moses als Kanzelträger ist ein äußerst beliebtes Motiv der Barockzeit: Bsp. in Pilgramsreuth (1691) und Oberkotzau (1691-1692) von Elias Rantz (1649-1732). In der gleichen Zeit schuf er für die Kirche in Creussen eine Trägergruppe mit Adam und Eva, Thieme-Becker Bd. 27, 1933, S. 556-558.

²⁹⁵ S. Abb. bei Helga **Möbius**, Arnstadt, Liebrauenkirche, KKF 1997, Regensburg 1992, S. 24 (Thüringen) und Friedbert **Ficker**, Salvatorkirche in Kürbitz/ Vogtland, KKF 2101, Regensburg 1993, S. 15. Burg bei Magdeburg, Unterkirche St. Nikolai, 1610 von Michael Spieß, u. a.; vgl.

Neben Moses werden auch Abraham,²⁹⁶ Jesse, Samson, Paulus oder ein Engel als Thema der Figurenstütze gewählt. Ein großer bärtiger Atlant (1719-1721) hebt mit kräftigen Armen das Korpus im Säckinger Fridolinsmünster.²⁹⁷ Hierbei ist zu bemerken, dass die Figuren in ihrer Gestik nicht immer als Tragefiguren gestaltet sind.

In der Martinskirche zu Braunschweig (1617-1621) bildet sogar eine Reitergruppe des hl. Martin mit Pferd die Stütze.²⁹⁸ Die Stärke des biblischen „Atlanten“ Samson ist in der Pfarrkirche in Ebersmünster im Elsaß (um 1690) demonstriert, der kraftvoll das Korpus trägt.²⁹⁹

Vom Stammvater Jesse verzweigt sich in der unterfränkischen Wallfahrtskirche in Dettelbach Astwerk über die gesamte Kanzel, die 1626 von Michael Kern geschaffen wurde.³⁰⁰

Ein um 1620 entstandener Trage-Engel von Bartholomäus Steinle († 1628), der fest am Boden steht, wuchtet das Korpus in Maria Rain bei Nesselwang im Allgäu.³⁰¹

Die Stützfunktion ist auch noch bei den sogenannten „Naturkanzeln“ durch Bäume, Felsen und Naturagglomerate indirekt auf wirkende Naturkräfte übertragen, weshalb hier das Stützen nicht anschaulich gemacht wird. Die prominentesten Stücke befinden sich in den Niederlanden und Belgien.³⁰² Bedingt

Henle, Die Kanzel des 17. Jh., S. 312-314. Abb. S. 320: Bruch bei Erlangen (1680) von Samuel Hartmann und weitere Beispiele, passim.

²⁹⁶ Der kniende Abraham trägt als Atlant den Korb der Kanzel im Konstanzer Münster, 1680 von Christoph Daniel Schenk (1633-1691), Abb. Otto **Beck**/ Ingeborg Maria **Buck**, Oberschwäbische Barockstraße, GKF 148, München-Zürich,⁵1992, S. 87.

²⁹⁷ Fridolin **Jehle**/ H. **Herrmann**, St. Fridolins-Münster, Bad Säckingen, KKF 173, München-Zürich⁵1989, Abb. S. 9.

²⁹⁸ Harald **Siebenmorgen**, Braunschweig, St. Martini, KKF 1503, München-Zürich²1989, Abb. S. 12. Kanzel von Jürgen Röttger.

²⁹⁹ Günter **Metken**, Ebersmünster, KKF 821, München-Zürich 1965, Abb. S. 7; Samson als Träger ist ferner in St. Georg in Schlettstadt (1619), s. Sigrid **Metken**/ Günter **Metken**, Schlettstadt, St. Georg, KKF 828, München-Zürich 1965, Abb. S. 9 und in Thierenbach/ Oberelsaß, Notre Dame, Anfang 18. Jh., s. Joseph **Christen**, Thierenbach, Notre Dame, KKF 838, München-Zürich 1966, Abb. S. 6, eingesetzt.

³⁰⁰ Abb. bei Clemens **Jöckle**, Wallfahrtskirche Maria im Sand, Dettelbach am Main, KKF 679, München-Zürich 1984.

³⁰¹ Norbert **Leudemann**/ Martin **Stankowski**/ Markus **Weis**, Maria Rain-Geschichte und Bedeutung, Lindenberg 1998, Abb. vordere Umschlagseite, ca. 1620, 1762 in die neue Kanzel integriert. Ein Engel mit Buch von Hans Walther stützt in der Gottesackerkirche in Bischofswerda eine runde Kanzel (etwa 1566), s. Walter **Hentschel**, Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar 1966, S. 122-123, Abb. 28.

³⁰² Bsp. Theodore Verhaegen (1701-1750), Malines (Belgien), Notre-Dame d'Hanswyck (1743-46); Laurent Delvaux (1696-1778), St. Bavo, Gent (1745); dazu siehe den Beitrag Naturkanzeln von Alice Strobl, vgl. Abb. in Skulptur Bd. III, Renaissance bis Rokoko 15. bis 18. Jahrhundert, hg. von Bernard **Ceysson** u. a., Köln 1996: François **Souchal**, Kap. Rokoko, S. 261.

ist hierzu auch die „Tulpenkanzel“ des Hans Witten von ca. 1510 zu zählen [Abb. 18], wegen ihrer floralen Bestandteile.³⁰³

Die Konsole

Wenn das Korpus an Wand oder Pfeiler durch eine Konsole tatsächlich oder optisch abgestützt ist, wird von einer Konsolkanzel gesprochen.³⁰⁴ Die Konsole hat die Funktion eines aus der Wand vorkragenden Trageelements.³⁰⁵

Die Kragkonsole findet man als Stützmotiv ausgeprägt bei den „Cantorien“ von Donatello und Luca della Robbia, die jeweils einen quergelagerten Kasten tragen.³⁰⁶ Wie bei dem Querkastenformat von St. Lorenz in Kempten (nach 1650) zu sehen ist, verwandeln sich die vier parallelen Konsolen in stützende Voluten.³⁰⁷

Bei der Kanzel von S. Croce in Florenz [Abb. 13] sind die Konsolen durch Profile und Ringe in Kegelform untergliedert und bereiten den Korpus quasi stufenweise vor, wobei zusätzlich einen weiteren Kranz von Kragkonsolen auf der nächsten Ebene aufweist.³⁰⁸

Als indifferente Zwischenform wird bei einigen spätgotischen Kanzeln von einem vom Boden aus hochgeführten Dienst oder einer plastischen Vorlage den Korpus vorbereitet. Neben dem Beispiel von St. Martin in Landshut, wären hierfür die Lösungen im Regensburger Dom (1482), oder der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl (um 1480/1490), u. a. zu nennen.³⁰⁹ Die Vorlagen gehen mehr oder weniger fächerförmig in das Korpus über. Deshalb kann hierbei nicht zutreffend von einer Konsole gesprochen werden, da die Vorlage vom Paviment ausgeht und

³⁰³ Vgl. Kalden-Rosenberg, Tulpenkanzel.

³⁰⁴ Altenloh, Sakrale Aussenkanzeln, unterscheidet nach einem „Konsolentyp“, den sie weiter, wie den „Einstützentyp“, nach der Grundrissform untergliedert, S. 27f.

³⁰⁵ S. Hans **Koepf**/ Günther **Binding**, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart ³1999, S. 282; Mothes, Baulexikon Bd. II, S. 66-67.

³⁰⁶ Florenz Domopera. Ursprünglich für den Dom 1433-1438 und 1431/1432-38 geschaffen, s. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, Taf. 82-82, S. 105-106; Taf. 162-64, S. 125-126. Eine Konsolkanzel ist auch die polygonale Außenkanzel am Dom von Perugia, im frühen 15. Jahrhundert aus älteren Fragmenten zusammen gesetzt: Von ihr predigte 1425 und 1427 der heilige Bernhardin von Siena, s. Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 2, Abb. S. 77.

³⁰⁷ Nach 1650, s. Abb. bei Henle, Die Kanzel des 17. Jahrhunderts, S. 330.

³⁰⁸ Vgl. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, Abb. S. 287, Text S. 196-197. Vergleichbare Konsolformen findet man bereits im 12. Jh. in Viterbo, S. Sisto oder im Dom von Otranto.

³⁰⁹ Dom St. Peter, bez. 1482 am Korpus Sims, wahrscheinlich von Matthäus Roritzer († um 1492/1495), s. Achim **Hubel**/ Manfred **Schuller**, Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1995, S. 144; Werner **Helmberger**, Münster St. Georg zu Dinkelsbühl, Reimlingen ⁴1999, S. 10 mit Abb.

ein freies Vorkragen nicht stattfindet. Dennoch bewirkt die mit der Wand verbundene Vorlage eine der Konsole verwandte Stützfunktion.

Diese Aufgabe übernimmt in der Barockzeit gelegentlich eine Engelherme, die wie ein Telamon eingesetzt wird. Sie erscheint als Figurenstütze mit einer vorwiegend optischen Wirkung. Wie z. B. bei St. Veit in Straubing (um 1702) [Abb. 60] scheint ein Engel als freiplastische Halbfigur den Korpus (hier von einem Beichtstuhl ausgehend) zu „stützen“.

Es können aber auch Engelköpfe oder Putti, wie in Klosterlechfeld (um 1735) [Abb. 112a] diese Aufgabe übernehmen, auch wenn hier wiederum das Stützen rein optisch evoziert ist.³¹⁰ Die Figurenkonsole wird ab dem Spätbarock häufig durch einen Stierkopf oder den Adler, zwei der sogenannten Evangelistensymbole, gebildet.

Frei von der Erdschwere wirken die Konsolkanzeln wie „Schwalbennester“, die an der Wand, an einem Pfeiler oder über einem Pilaster hervorkragen. Diese Form wird bis zum Ende des 18. Jahrhunderts neben dem frei getragenen Korpus beibehalten.

Der frei tragende Korpus

Ist der Korpus ohne die Hilfe einer Stütze frei an der Wand oder an einem Pfeiler angebracht, so ist von einer frei tragenden Kanzel die Rede.

Hierbei entwächst dem Boden des Korpus` in aller Regel nach unten hin ein Fortsatz, der optisch an die Art eines Abhänglings erinnert, wie er im Gewölbebau Verwendung findet.³¹¹ Dieses in der Literatur gelegentlich als „Kanzelknaufer“ bezeichnete, untere Ende kann ganz unterschiedlich gestaltet sein und befähigt zu weiterem Formenreichtum. Der untere, abschließende Teil wird auch Zapfen oder Knospe genannt und kann floral oder figürlich gestaltet sein. Dieses Frei-Werden nach unten birgt illusionistische Möglichkeiten und wird oft durch Engelköpfe

³¹⁰ Vgl. Wehnert, Klosterlechfeld, 1986.

³¹¹ Abhängling, in: Koepf/ Binding, Bildwörterbuch, S. 2. Der Abhängling bildet im Gewölbe den Abschluss und kann als herabhängender Schlussstein in Form eines Knauferes oder Ähnlichem gestaltet werden. Es besteht eine formale Analogie zur unteren Abschlusspartie des Kanzelbodens. Abhängling, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. 1, Berlin 1929, S. 21: zapfenförmig herabhängender Schlußstein, namentlich an Gewölben der Spätgotik und Frührenaissance, sowie Knäufel an Balkendecken und Dachstühlen; vgl. Knaufer, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. 3, Berlin 1931, S. 384: von althochdeutsch „chnuof“, sprachliche Nebenform von Knopf, im

oder fliegende Engel gesteigert, die das Korpus in der Schweben zu halten scheinen.

Auf solche Wirkungen arbeitet bereits der Barock hin, dessen Bestrebungen das Rokoko jedoch in vieler Hinsicht übersteigert. Als Zwischenlösung können sowohl Konsole als auch ein frei tragendes Teil vorhanden sein, wie in St. Michael in München (1697) [Abb. 51], einer der frühesten Beispiele dieses Typs. Auch kann der sich nach unten verjüngende Boden zum Teil in die Wand einschneiden und sich der Form einer Konsole annähern, so dass die Bezeichnung „frei tragend“ nur dann zutrifft, wenn der Abschluss noch deutlich frei nach unten zeigt. Die frei tragende Ausführung eines Korpus` beginnt in der Renaissance. Frühe Beispiele sind die Kanzeln der Schlosskapelle von Hartenfels in Torgau,³¹² und der dortigen Marienkapelle.³¹³ Eine Ausnahmeerscheinung ist die Kanzel der Berliner Marienkirche (1702-1703) von Andreas Schlüter (um 1660-1717), bei der der Korpus in ein Geviert von vier ionischen Säulen „gehängt“ ist.³¹⁴

Die gesamte Kanzelgestaltung des 18. Jahrhunderts übernimmt - neben der Konsolform- hauptsächlich die Form des frei getragenen Korpus`. Noch wesentlich markanter als bei der Konsolkanzel bewirkt die Erscheinung des rundum von Boden und Wand frei gewordenen Korpus` den Eindruck des Schwebens. Hierdurch wird die Kanzel ein Ort „zwischen Himmel und Erde“, eine wichtige Voraussetzung für die ikonologische Sinngebung des 18. Jahrhunderts, die sich erst zusammen mit der formalen Struktur entfalten kann.

Mittelalter gleichbedeutend mit Kapitell; insbesondere Würfelkapitell. Allgemein ein kugel- oder knopfähnliches Zierstück.

³¹² S. Abb. S. 17 bei Steffen **Delang**, Schloss Hartenfels, Torgau, KKF 2295, Regensburg 1997, ca. 1544: Vollendung der Kapelle, S. 15.

³¹³ Heinrich **Magirius**/ Sibylle **Harksen**, Marienkirche, Torgau, KKF 1995, Regensburg 1993, S. 20, von 1582.

³¹⁴ Heinz **Ladendorf**, Andreas Schlüter, Baumeister und Bildhauer des preußischen Barock, Leipzig 1997, S. 81, Abb. 128-130. Die Hängewirkung wird durch zwei symmetrisch auf Podesten stehende Engel abgeschwächt, die rein optisch das Korpus an zwei ausladenden Volutenspangen zu stützen scheinen; ein von Berninis Kathedra in St. Peter entlehntes Motiv, das für die Kanzelgestaltung insgesamt singular bleibt. Nachfolge fand diese Lösung in Abwandlung allenfalls im 19. Jahrhundert als Anregung für die Kanzel des Berliner Domes, s. Karl-Heinz **Klingenberg**, Der Berliner Dom, Berlin-Leipzig 1992, Abb. 193, 194.

Das Dorsale

Zur Überbrückung zwischen Korpus und Schalldeckel ist ein Dorsale eingeschaltet. Der Eindruck zweier Teile, getrennt durch den Zwischenraum einer unausgefüllten Lücke musste naturgemäß gestalterische Kräfte provozieren.

Ihre Entstehung dürfte sich aus dem Bedürfnis erklären, Korpus und Schalldach eine optische Verbindung zu verleihen. Die Rückwand ist nicht zwingend erforderlich und oftmals weggelassen. Bei der Renaissancekanzel erfolgt, insofern ein Schalldeckel überhaupt existierte, noch kein Kontakt zwischen den Teilen. An Hans Deglers Kanzel in St. Ulrich und Afra in Augsburg von 1608 stützen zwei Engelkaryatiden das Schalldach. In Grassau (1654) füllt die Lücke ein rückwärtiges Gemälde, dessen Rahmung die Teile unten und oben berührt, und in Weihenlinden (1660) überbrückt ein gerahmtes Feld den Zwischenraum. In St. Martin zu Landshut (1422), der Liebfrauenkirche in Ingolstadt (1562), Tuntenhausen (1633), und noch in Westerndorf am Wasen (1675/1680) fehlt sie. Die eigentlichen Anfänge einer deutlich ausgeprägten und gestalteten Überleitung liegen im Barock.³¹⁵ Dem Zwischenraum wird zunehmende Aufmerksamkeit zuteil und bis Ende des 17. Jahrhunderts hat sich die Rückwand als fester Bestandteil der Kanzel gestalterisch durchgesetzt.

Ein Dorsale ist aber umgekehrt nicht ohne den Schalldeckel vorhanden, als dessen Überleitung es fungiert.³¹⁶ Erst im späteren Rokoko, wo der Schalldeckel in der Phase seiner Reduzierung soweit zurücktritt, dass nur noch ein Relikt an die ursprüngliche Funktion erinnert, erscheint die Rückwand fast alleinstehend. Dies sind aber wiederum Ausnahmefälle.

³¹⁵ Das Beispiel außerhalb Altbayerns in der St-Jansbasilika in 's-Hertogenbosch, die von 1566 datiert, zeigt bereits ein vollständig ausgeprägtes Dorsale als Verbindung zum Schalldeckel, s. J. S. Witsen **Elias**, *Koorbanken Koorhekken en Kansels*, Amsterdam 1946, S. 63, Abb. 185-193. Auch die Kanzel von Michael Kern in der Stadtpfarrkirche in Forchtenberg, um 1612 zeigt bereits als Portalrahmung des bogenförmigen Zugangs eine Überleitung zum Schalldeckel, s. Vera **Schneider**, *Portale, Kanzeln und Altäre des Bildhauers Michael Kern (1580-1649)*, in: *Die Kirche im Dorf*, hg. von Peter **Schiffer**, *Forschungen aus Württembergisch Franken* Bd. 45, Sigmaringen 1998, S. 79-93, Abb. S. 82. Die Kanzel desselben Bildhauers von 1626 in der Wallfahrtskirche zu Dettelbach in Unterfranken hat als figürliche Überleitung das Astwerk mit Figuren, das als Folge der Wurzel-Jesse-Thematik sich vom Kanzelfuß bis zum Schalldach erstreckt, kann aber nicht als eigenständiges Dorsale betrachtet werden, ebd. Abb. S. 84.

³¹⁶ Eine Ausnahme bildet wohl das Dorsale über der Kanzel von St. Andreas in Karlstadt am Main, 1523, dem kein Schalldeckel folgt, vgl. Heribert **Douteil**, *St. Andreas, Karlstadt am Main*, KKF 1192, München-Zürich 1979, S. 20, Abb. S. 14-15.

Bei Kanzeln ohne Treppenaufgang erfolgt der Zugang notwendig durch die Rückwand hindurch, die durch eine Türe unterbrochen ist und als Portal gebildet wird. Die direkten Überleitungen zwischen Korpus und Schalldach können mittels Architekturgliedern wie Säulen, Pilaster oder Lisenen erfolgen, aber auch figürlich als Karyatiden oder Hermen überbrückt sein, welche den Schalldach optisch zu stützen scheinen, wie in Augsburg, St. Ulrich und Afra (1608) [Abb. 23].³¹⁷ Das Motiv kehrt in zahlreichen Varianten im 18. Jahrhundert wieder, doch es verliert den „Grad von säulenhafter Isolierung“ wie in Augsburg und im Dom zu Freising (um 1625) [Abb. 27].³¹⁸

Der Rückwand, die anfangs eher als Wandverkleidung aufgefasst wird, ist ab Ende des 17. Jahrhunderts das Motiv der Vorhangdraperie beigegeben. Einen monumentalen Auftakt bieten die symmetrischen Vorhänge der Theatinerkirche in München (1686-1689) [Abb. 44].³¹⁹ Es wird in der Folge vielfach als alleiniger Schmuck beibehalten und variiert bei zahlreichen Gelegenheiten.

Das Schalldach

Der obere Abschluss der Kanzel besteht in seiner einfachsten Form als eine zum Korpus parallel geführte, horizontal auskragende flache Platte oder Plattform. Diese wird im Abstand von ca. 2,5 m bis 3 m über dem Korpus angebracht. In großen Gebäuden erreicht die Endhöhe nicht selten bis zu 9 m und mehr. Sein Grundriss stimmt entweder mit dem des Korpus überein, oder ist diesem angepasst bzw. von ihm abgeleitet und modifiziert. Nur selten differenzieren beide Grundrisse zueinander. In der horizontalen Abmessung ragt er meistens etwas über die Flucht der Grundrißlinie des Kanzelkorbes hinaus.

Der auch als „Schalldach“ bezeichnete, obere Teil der Kanzel war wohl ursprünglich in seiner Funktion als akustische Verstärkung gedacht, die den Schall in den Kirchenraum zurückleitet. Jedoch ist er weit mehr als ein einfach funktionierender Schallfänger, denn er wird symbolisch ausgedeutet. Im Typus

³¹⁷ Eine Karyatide in Reliefform - jedoch nicht als Schalldachträger - findet man am Eckpfosten des Kanzelaufganges der Schlosskapelle zu Aschaffenburg von 1618. Karyatiden als Schalldachträger werden hauptsächlich im 17. Jh. eingesetzt. Nach der 1608 geschaffenen Kanzel von Degler (1564-1633/34) im engeren Zusammenhang mit dem Sustris-Kreis, als Entwurf für die Müncher Michaelskirche, dann im Dom zu Freising (um 1625).

³¹⁸ Henle, Die Kanzel des 17. Jahrhunderts, S. 327.

gleich er dem Baldachin und so überfängt er als auskragende Überdachung den Prediger.³²⁰ Der Baldachin war ursprünglich Abbeviatur des Kosmos oder des Himmels überhaupt.³²¹ Das Schalldach, das erst seit der Gotik aufkommt, hat für die Kanzel mitunter einen vorrangig symbolischen Charakter. Der Prediger steht, ähnlich einem gotischen Figurenbaldachin, in einem offenen Gehäuse, das als Himmelsabbeviatur aufgefasst werden kann.³²² Auch dadurch fungiert er als Hoheitszeichen zur Hervorhebung weltlicher oder geistlicher Repräsentation.³²³ Der Baldachin bildet eine ideale Plattform für einen kunstvoll gestalteten Aufbau, der als Abschluss eine sog. Bekrönung figürlicher oder allgemein skulpturaler Art erhält. Diese Aufbauten, die als auf eine Plattform aufgesetzt gedacht werden können, besitzen keinerlei akustische Funktion und sind rein aus künstlerischen oder symbolischen Gründen vorhanden. Sie entsprechen etwa dem Auszug beim Altar und tragen jedoch zum Gesamtbild der Kanzel ganz entscheidend bei. In der Spätgotik entstehen steil aufragende Helme mit Fialen, Wimpergen und Figuren wie bei den Kanzeln im Straßburger Münster von 1486³²⁴ oder des Ulmer Münsters von 1510.³²⁵ Die Renaissance jedoch ist wieder zurückhaltender, oder lässt den Schalldach mitunter ganz beiseite.

³¹⁹ Kanzel 1685-1698 von Andreas Faistenberger (1647-1736), Alfred **Kaiser**, Theatinerkirche St. Kajetan, München, KKF 1971, München-Zürich 1992, Abb. S. 13.

³²⁰ Otto **Schmitt**, Baldachin, in: RDK Bd. I, 1937, Sp. 1389-1402; ursprünglich ein Tragehimmel aus Seidenstoff, benannt nach Baldak, dem mittelalterlichen Babylon, hat er die Funktion als Schutzdach über Bildwerken, besonders in der Gotik übernommen. In der Innenausstattung ist er zeitweise als Bethimmel beliebt, vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd. 1, Berlin 1929, S. 299. Gelegentlich auch als Kanzelhimmel bezeichnet, s. Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 90; nach Adriani, Predigtort, seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlich. Ein auf vier Stangen ruhendes Flachzelt, von Würdeschirmen des Orients abzuleitendes Schutzdach über höhergestellten Personen; einer mikrokosmischen Himmelsdecke gleichgestellt, s. Hans **Biedermann**, Baldachin, in: Knaurs Lexikon der Symbole, Augsburg ⁴2000, S. 49-50.

³²¹ Heinrich **Lützel**, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, Bd. 2, Freiburg-München 1975, S. 994. Er kann ein Thronhimmel oder Schirm über dem Herrscher, ein festes Ziborium über Altar oder Thron, eine kleine Architektur über Statuen, an Chorgestühlen oder Schnitzaltären sein. Der Kuppelbaldachin war in Byzanz allein der Madonna vorbehalten. Als Zeichen der Hoheit und Heiligkeit steigert er durch seine Pracht die Wirkung, ist aber wohl für die Kanzel in seiner Bedeutung nicht eindeutig festgelegt.

³²² Adriani, Predigtort, S. 111-113. „Mit dem Baldachin wird die gotische Kanzel zu einem selbständigen, in sich geschlossenen Raum“. Die „große Mehrheit der Kanzeln hat bis in die Zeit um 1500 keinen Schalldach besessen“, denn man scheint ihn nicht als notwendigen Bestandteil angesehen zu haben, s. Rademacher, Entwicklung, S. 150-151. Die Genese des Schalldaches ist leider ungenügend erforscht.

³²³ Günther **Binding**, Was ist Gotik?, Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1146-1350, Darmstadt 2000, S. 281-284 (mit Lit.).

³²⁴ S. Abb. 202, in: Ullmann, Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550.

³²⁵ Abb. S. 45 bei Reinle, Ausstattung. Von Jörg Syrlin d. J. (um 1455-um 1521), Sign. und dat. „Jerg Sürilin 1510“. Gleichzeitig bzw. noch etwas älter scheint der Schalldach der Tulpenkanzeln in Freiberg/ Sachsen aus den Jahren 1508-10. In der ev. Stadtpfarrkirche von Schwaigern in Baden-Württemberg entstand nach 1514 (Baubeginn) ein kleiner Steinbaldachin mit gotischem

Der Schalldeckel von Hans Degler in St. Ulrich und Afra in Augsburg 1608 besitzt einen turmartigen Aufbau, der wie eine Laterne bei einer Kuppel aufsitzt. Ähnlich wird im Ingolstädter Liebfrauenmünster (Stadtpfarrkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau) das 1654/ 1655 ergänzte Schalldach aufgestockt und mit einer Laterne versehen, die eine bekrönende Figur trägt.³²⁶ Die Grundrissform wird dabei bis zur Spitze hin fortgesetzt.

Die Ausgewogenheit von Korpus und Schalldach, wie sie um 1609 im Würzburger Dom [Abb. 25] vorherrscht, ändert sich an der barocken Kanzel. Ein umfangreiches Programm, das die Kapazität des Korpus` überfordern würde, wird nun auf das Schalldach übertragen. Solche Programmerweiterungen sind zum Beispiel schon an der oben erwähnten Martinikirche zu Braunschweig (1617-1621) zu beobachten, wo der Aufbau für die Aufnahme von Relieffeldern zu einer zweiten, nicht unproblematischen Kastenform geworden ist, die wuchtig über dem Korpus lastet.

Etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wird der Schalldeckel zum obligaten Teil der Kanzel. Indem er - in der Regel- den Grundriss des Korpus` spiegelt, wird der gesamte Kanzel-Körper durch ein geometrisches Muster bis zur Spitze hin vereinheitlicht. Deswegen kann der Korpus nicht mehr isoliert gesehen werden, weil sich Grundriss und Wandgliederung im Schalldach als homogenes System darstellen. Es bildet mit dem meist hohen Aufbau jetzt ein in die Höhe strebendes Ganzes, das einen synoptischen Blick erfordert.

Zunehmend werden architektonische Aufbauten Mode, die über zwei oder drei Stockwerke gestaffelt sind.³²⁷ Dies verleiht der Kanzel eine Längenerstreckung, gotischen Sakramentshäuschen ähnlich, was die Konstruktionen zur Aufnahme eines umfangreichen Figurenprogrammes befähigt. Es entstehen regelrechte Stockwerke. Augenscheinlich bleibt dabei die Funktion als Schallfang weit hinter der Erweiterung zum Figurenträger zurück. Die barocke Gelehrsamkeit steigert in ihrem Hang zur Programmatik die Aufbauten bis in die Höhe der Gewölbezone des Gebäudes mit einer bekrönenden Figur.

Maßwerk, s. Werner **Clement**, Evangelische Stadtkirche Schwaigern, KKF 2453, Regensburg 2000, S. 5-10, Abb. 7 und 15.

³²⁶ S. Hofmann/ Meyer, Das Münster zur Schönen Unserer Lieben Frau in Ingolstadt, S. 26. Von Schreiner Ulrich Lempp.

³²⁷ In Freising, Dom (um 1625), Dillingen, St. Peter (um 1625), Tuntenhausen (1633), Wasserburg am Inn (1636-1639), Weißenlinden (um 1644) Nideraltaich (nach 1671) und Benediktbeuern (um

Die programmatische Erweiterung geht im Barock Hand in Hand mit der Ausdehnung der Schalldachaufbauten, während andererseits der Kanzelfuß nicht mehr als Bildträger genutzt wird, außer als einzelne Ganz-Figurenstütze (s. Stützenkanzeln).

Als oberer Abschluss dienen der Bekrönung neben Figuren, auch Kugeln, Kronen, Glorioten, Tafeln und Embleme.

In Anlehnung, aber in allgemeiner Abwandlung, an den Prototyp von Berninis Baldachin von 1633 in St. Peter zu Rom wird das Schalldach im 17. Jahrhundert mit Voluten besetzt.³²⁸ Auch wenn die Lambrequins, die im süddeutschen Barock an den Schalldachrändern erscheinen und die Kanzel bis zur Purifizierung im Klassizismus begleiten, schon vorher in Freising zu beobachten waren, dürften, wenn auch nur in indirekter Vermittlung, Vorbildcharakter besitzen.

Die Schalldachunterseite bzw. der Plafond ist im Barock als abgestuftes, vertieftes und gerades kassettenartiges Feld gestaltet. Es trägt als beinahe „kanonisch“ sich eingebürgertes figürliches Motiv die Geisttaube in seiner Mitte. Diese inspiriert bereits auf einem Holzschnitt den predigenden Berthold von Regensburg vom oberen rechten Bildrand her [Abb. 4]. Erst im Spätbarock ist der Plafond nicht mehr brettartig eben, sondern wird angewölbt und zunehmend bewegter, wie bei der Passauer Domkanzeln von 1722-1726 [Abb. 88].³²⁹

Der bisweilen in die Gewölbezone hochschießende Schalldeckel polarisiert die gesamte Kanzel und lenkt den Blick unwillkürlich nach oben, während das synthetische Gebilde durch seine Dreiteiligkeit ein Auf- und Abbewegen des Auges erfordert. Die gesamte Kanzel kann nur aus einer bestimmten Distanz als Ganzes wahrgenommen werden. Durch den erweiterten Sehwinkel verlieren die Details jedoch an Aussagekraft. Fast jeder Kanzel ist daher ein mehr oder weniger starkes transitorisches Moment eigen, das sich die Kanzel des Rokoko in besonderer Weise durch die Gestaltung theatralischer Figurengruppen zunutze macht. Nach dem Grundmuster einer pyramidalen Ausgangsform können so die

1680), haben die ersten barocken Aufbauten im bayerischen Gebiet der Gotik verwandte Höhenzüge.

³²⁸ Der unter dem Kuppelscheitel aufgestellte, 1633 vollendete „baldacchino“ hat eine große Wirkung auf die nächsten Generationen ausgeübt und nördlich der Alpen in Frankreich und Deutschland hauptsächlich in Altarbauten Nachfolge gefunden, s. Charles **Avery**, Bernini, München 1997, S. 94-100 mit Abb. Bei der Vorbereitung des barocken Hochaltars der Münchner Peterskirche 1724-33 wurde ein zu enger Anschluss an Bernini (hier allerdings in Anlehnung an die Kathedra) sogar ausdrücklich untersagt, vgl. Hans **Kauffmann**, Berninis Tabernakel, in: MüJb. 6, 1955, S. 242.

unterscheidlichen Stoffe mit einer zur Klimax aufsteigenden Bekrönungsfigur dargeboten werden.

Mit dem als Baldachin interpretierten Schalldach und dem überbrückenden Dorsale erhält die Kanzel ihre typische Dreiteiligkeit, die im Wesentlichen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beibehalten wird.

Der Zugang

Ein weiteres wichtiges Kriterium für das Gesamtbild einer Kanzel ist die Art des Zugangs, denn ihr Aussehen wird durch das Vorhandensein sowie das Fehlen einer Treppe oder eines Aufgangs bestimmt. Sie verändern zwar nicht die wesentliche immanente Struktur, können aber die gestalterischen Präsenz beeinflussen, so dass weitere Unterscheidungen getroffen werden können.

Durch den erhöhten Ort des Korpus` muss der Höhenunterschied in irgend einer Weise überwunden werden. Dies geschieht in der Regel durch eine Treppe, wenn der Aufstieg vom Paviment des Kirchengebäudes erfolgt. Dennoch ist eine Treppe nicht immer das Mittel, um auf die erhöhte Plattform zu gelangen, denn es gibt vielmehr sehr unterschiedliche Arten diese zu betreten.³²⁹ Die vielfältigen, der jeweiligen Situation Rechnung tragenden Lösungen, sind fast immer dergestalt, dass dem Prediger - im Idealfall - ein unvermitteltes „Auftreten“ auf der Kanzel ermöglicht wird. Im Unterschied zu den mittelalterlichen Ambonen, bei denen der gradus ascensionis und der gradus descensionis zum Ritual gehört,³³⁰ führt nur immer eine einläufige Treppe zum Korpus. Die Ausnahme hiervon mit zwei symmetrischen Treppenläufen sind diejenigen der Pfarrkirche in Ruhpolding von 1748/ 1749 [Abb. 132] und der ehemaligen Abteikirche im unterfränkischen Amorbach, ein Werk des Würzburger Hofbildhauers Johann Wolfgang van der Auvera (1708-1756) von 1748-1750.³³¹ Keinesfalls wird der Weg des Geistlichen

³²⁹ Vgl. Kap. Passau, Dom, St. Stephan.

³³⁰ Noch bei St. Veit in Straubing um 1702 diente offensichtlich eine Leiter als Aufstieg.

³³¹ Friedrich **Mielke**, Handbuch der Treppenkunde, Hannover 1993 (mit Bibliogr.), S. 285.

³³² Vgl. Kap. Ruhpolding. Zu Amorbach s. Friedrich **Oswald**, Amorbach, GKF 112, München-Zürich ²1988, mit Abb. S. 19. Eine begleitende Entwurfszeichnung im Martin-von-Wagner-Museum zu Würzburg von 1749 unterscheidet sich ikonographisch stark vom ausgeführten Werk. Die Bedeutung der doppelläufigen Treppe kann aus Symmetriegründen erfolgen, ist jedoch nicht eindeutig geklärt. Auch bei den Kanzeln von Hendrik Verbruggen (ca. 1655-1724) in Saint Michael und Gudule in Brüssel von 1699, s. Abb. bei Bernard **Ceysson** u. a., Sculpture, The great Tradition from the fifteenth to the eighteenth Century, Geneva 1987, S. 215 und Laurent Delvaux

zum „Symbol des Aufstiegs“ im Sinne einer „Himmelsleiter“.³³³ Dies kann eine nebengeordnete Rolle spielen, die bei einer derartigen Konstruktion unterschwellig als transitorisches Moment mitschwingen kann, ist aber nirgends ersichtlich in diesem Kontext angelegt. Anders ist dies beim islamischen Minbar, dem Predigtort für den Hoça, wo die Treppe aus dem Raum frei und frontal auf die Plattform hochführt, und so der Aufstieg von allen Seiten sichtbar zelebriert wird.³³⁴ Die offen einsehbare Treppe scheint vielmehr schon von verschiedenen Zeitgenossen unabhängig voneinander als Notlösung betrachtet worden zu sein. Bezeichnend ist die Verlegung der Treppe in den zu diesem Zweck verstärkten Pfeiler in St. Martin zu Landshut [Abb. 9b]. Für den Aufgang der Kanzel in Chammünster in der Oberpfalz [Abb. 12a] wurde bereits beim Bau im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts eine im Pfeiler hochführende Treppe eingeplant, der hierfür eigens verstärkt ausgeführt wurde. Kanzel und Pfeiler bilden hier eine unlösbare Einheit.³³⁵ Auch die gotische Hallenkirche in Neuötting [Abb. 15] weist im Langhaus einen unten verbreiterten Pfeiler mit einer innenliegenden Treppe auf, Ende 15. Jahrhundert.³³⁶

Ein solch statisch riskantes Unternehmen wurde analog in Florenz um 1475 von Benedetto da Maiano (1442-1497) bei der Kanzel von S. Croce [Abb. 13] durchgeführt.³³⁷

(1696-1778) in Saint Bavo in Gent von 1745, s. Abb. bei Ceysson, Bd. III, S. 261, führen zwei symmetrische Treppenläufe auf die Kanzel.

³³³ Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 285: „In gewissem Sinne hat jede Kanzeltreppe den Charakter einer Himmelsleiter“. Natürlich könnte man versucht sein, da die Treppe unter den Baldachin führt, der als Himmel deutbar ist, sie als „Himmelsleiter“ zu interpretieren. Die bauliche Situation der überwiegend eher „versteckten“ Treppen berechtigt dazu aber nicht.

³³⁴ Mielke, Minbar und Kanzel, in: Das Münster 4, 1990, S. 347-348. Friedrich Mielke sieht einen Zusammenhang mit den 1096-1254 dauernden Kreuzzügen, wo die Kreuzfahrer islamische Moscheen kennen lernten und den seit dem 8. Jahrhundert gebauten Minbar als Anregung für den Kanzelbau nahmen. Jedenfalls kann eine direkte Übertragung des Minbars nicht stattgefunden haben. Der entscheidende Unterschied zur Kanzel besteht darin, dass der islamische Prediger wegen der zentralen Treppe nicht durch eine Brüstung abgeschirmt ist und er über die Treppe hinweg predigt, während es bei der Kanzel gerade umgekehrt ist. Der christliche Prediger hat die Treppe immer hinter oder schräg neben sich. Der Aufstieg des Geistlichen wird im Unterschied zum Islam gerade nicht zelebriert. Gemeinsam bleibt die Treppe als Auf- und Abstieg, und die von Mielke festgestellte Stufenhöhe, welche die Steilheit der Treppe bedingt, was näher zu diskutieren wäre, hier aber nicht weiter vertieft wird.

³³⁵ Matthias **Voit**, Chammünster, KKF 795, München-Zürich ³1991, S. 4; Bau voll. 1476.

³³⁶ Die alte Kanzel wurde 1854 in Neuötting durch eine neugotische ersetzt, während die Türe aus dem Jahr 1563 datiert, Die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus zu Neuötting, hg. vom Stadtpfarramt, Neuötting ²1987, S. 18. Die Treppe entstand beim Bau, Langhaus beg. 1484, mit dem Pfeiler zusammen.

³³⁷ Luciano **Berti**, Die schönste Renaissance-Kanzel, in: Umberto **Baldini**/Bruno **Nardini** (Hg.), Santa Croce, Kirche, Kapellen, Kloster, Museum, Stuttgart 1985, S. 275-279; Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, S. 196, Abb. 286. Die Kanzel, eine Stiftung des

Zum Vergleich hat die 1443-1448 begonnene Kanzel der Dominikanerkirche S. M. Novella in Florenz, die von dem Brunelleschischüler Buggiano (1412-1462) fertig ausgeführt wurde,³³⁸ eine spiralig ansteigende Treppe. Dadurch musste notgedrungen aus der halbrunden Brüstung ein Segment ausgespart werden. Da die Treppe außen am Pfeiler wohl als störend empfunden wurde, und andererseits die Brüstung unterbrochen ist, ergeben sich zwei Aspekte, die als Erwägungen für die äußerst gewagten Baumaßnahmen eine Rolle gespielt haben dürften. Denn derartige bereits beim Bau geplante Durchbrüche bzw. Durchgänge sind ebenso in der Stadtpfarrkirche in Landsberg am Lech ab der Mitte des 15. Jahrhunderts [Abb. 64] und in Braunau am Inn um 1480 [Abb. 14] unternommen worden.³³⁹

Wie die in den Pfeiler „verlegten“ Anstiege in Landshut, Chammünster, Neuötting, Florenz, Landsberg und Braunau beweisen, wurden vermutlich auch aus künstlerischen Bestrebungen äußerst komplizierte und auch kostspielige, sowie statisch riskante Baumaßnahmen in Kauf genommen, die immerhin die Schwächung eines Pfeilers einkalkulierten, um eine Treppe gerade nicht in Erscheinung treten zu lassen.

In der späteren Zeit ist die Treppe um den Pfeiler herumgeführt worden und mit der Einrichtung von Steinkanzeln im Kirchenraum sind gleichzeitig fest installierte Treppenaufgänge verbunden, die meist so gelegt wurden, dass sie vom Haupteingang nicht einsehbar waren. Ein weiteres Indiz für ästhetische Überlegungen, die das „Ideal“ der Refektoriumskanzel wegen ihrer komplett geschlossenen Brüstung im Auge behielten.

Kaufmanns Pietro Mellini, am dritten Pfeiler der rechten Reihe wurde von Benedetto nachträglich durchbrochen, um darin die Treppe als Zugang zu dem auf einer Konsole ruhenden polygonen Korpus unterzubringen, um sie frei schwebend am Pfeiler aufzuhängen. Wie in Landshut hatte dieser Eingriff die statische Verstärkung der unteren Pfeilerpartie zur Folge. In S. Croce wurde der Pfeiler mit Bronzebändern umgeben und bis zum Gesims mit hartem Sandstein ummauert; vgl. Giorgio **Vasari**, Vita des Benedetto da Maiano, dt. Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian **Kliemann**, Bd. II, 2 ND Darmstadt 1983, S. 255-257.

³³⁸ 1443-48 im Auftrag der Familie Rucellai, von Brunelleschi begonnen, der dafür ein Holzmodell schuf, und von seinem Adoptivsohn Buggiano vollendet. Am zweiten Pfeiler der linken Seite nachträglich angepasst. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, S. 59; Attilio **Pizzigoni**, Filippo Brunelleschi, Zürich-München 1991, S. 170-171 (mit Abb.).

³³⁹ Max **Eitzlmayr**, Stadtpfarrkirche St. Stephan, Braunau am Inn, Ried ⁵1993, S. 13; Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petzet**, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt von Dagmar **Dietrich** und Hilde **Weißhaar-Kiem**, München-Berlin 1997, S. 160-161. Bau 1458-1488, Kanzel von 1708.

Eine sichtbare Treppe wird zum Beispiel auch in der Dominikanerinnenkirche in Landsberg am Lech durch einen innerhalb der Wand aufsteigenden Zugang vermieden.³⁴⁰

Die seitlich in das Korpus mündende Treppe bedingt nämlich die Öffnung der Korpuswand an einer Seite.³⁴¹ Das Korpus umschließt daher den Prediger nicht mehr vollständig. Außerdem verändert die Brüstung, die wegen der andockenden Treppe ihre Symmetrie verliert, ihre Eigenschaft als gleichförmiger Bildträger. Diese, vermutlich als Manko empfundenen Nachteile könnten zu der Überlegung geführt haben, der Treppe möglichst wenig Eigenleben zu verleihen, oder sie ganz zu vermeiden. Sie ist bei Bauten mit Freipfeilern, mit Ausnahme der o. g. Fälle, unumgänglich und daher in der überragenden Mehrzahl so gelegt, dass sie vom Eingangsbereich aus gesehen hinter dem Pfeiler oder der Säule hochführt, also möglichst uneinsehbar bleibt, wo die bauliche Situation dies zulässt.

Die Treppe selbst läuft dann meist vom Seitenschiff aus an. Sie ist entweder als gerade einläufige zweiarmige Treppe mit Wendepodest ausgeführt, knickt also um den Pfeiler herum,³⁴² oder kann als gerade einläufige Treppe ohne Richtungswechsel gebaut sein.³⁴³ Auch die Wendeltreppe oder besser geschwungene Treppe bietet eine Möglichkeit, um auf die erhöhte Plattform zu gelangen.³⁴⁴ Bei Wandpfeilerkirchen führt die Treppe meist versteckt in der Seitenkapelle zu der an der Stirnseite des Pfeilers angebrachten Kanzel hoch wie etwa in Diessen, Osterhofen, oder Dietramszell. Auch hierbei bietet sich die Gelegenheit die Treppe in den Pfeiler zu legen, um durch die Wandöffnung einen direkten Zugang zum Korpus zu schaffen.

Diese Art des Zugangs erfordert jedoch schon bei der Planung des Baues die Berücksichtigung der Kanzel. In St. Michael in München, Mariahilf bei Amberg, Fürstenfeld, Schäftlarn, im Stift Wilten oder im Dom zu Innsbruck ist die Treppe im Pfeiler eingebaut, die durch eine Türe, meist von der Seitenkapelle aus, begehbar ist. Im Salzburger Dom und der Kollegienkirche führen

³⁴⁰ Bau in Landsberg ca. 1740-1766, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 579.

³⁴¹ Kanzeltreppe, in Lex. der Kunst Bd. III, Leipzig 1991, S. 635-636; Mielke, Handbuch der Treppenkunde, ebd.

³⁴² Zur Nomenklatur, s. Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 93. Bsp. in Straßburg, Münster (1484-85), Würzburg, Dom (1609), München, St. Peter (um 1750), u. a.

³⁴³ Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 92. Es kann noch ein Längspodest zwischengeschaltet sein. Zur Bildung der geradläufigen Kanzeltreppen haben nach Mielke die islamischen Minbare beigetragen, vgl. ders., Minbar und Kanzel, in: Das Münster 4, 1990, S. 347-348.

Treppenspindeln im Pfeiler nach oben, die man von den Durchgängen vom Querhaus in die Seitenschiffe erreicht.

In Saalbauten, wo das Korpus an der Wand angebracht wurde, läuft die Treppe in der Regel aus der Richtung des Presbyteriums zum Korpus hoch, so dass der Prediger nicht zu einem Umweg mit Richtungswechsel genötigt wird. Auch hier ist die Treppe fast immer einarmig und einläufig; gelegentlich mit einem Längspodest, wie etwa bei der Pfarrkirche in Aulzhausen (um 1780) [Abb. 213], gebildet.

Die Treppe wird ganz unterschiedlich behandelt und anfangs noch wenig oder gar nicht in die künstlerische Gestaltung einbezogen. Offensichtlich wird sie rein funktional als Weg zum Korpus, als Überbrückung des Höhenunterschiedes, gesehen, weshalb der Zugang ohne Geländer oder nur durch ein einfaches Eisengeländer gesichert ist.³⁴⁵ Im Unterschied zum Korpus wird die Treppenbrüstung auch gitterartig durchbrochen, wie in der Spätgotik sehr häufig als phantasiereiches Maßwerk.³⁴⁶

Die Treppenbrüstung wird andererseits seit der Spätgotik als Bildträger für das ikonographische Programm genutzt und auch zunehmend mit dem Korpus als Einheit betrachtet.³⁴⁷ Vollwandige Tafelgeländer bieten durch eine ununterbrochene Gliederung durch Rahmen und Füllung oder Pfosten und Tafeln weitere Möglichkeiten. Der Geländeranfänger kann als Antrittspfosten bzw. als Figurenanfänger gestaltet sein.³⁴⁸ In der Renaissance und im Spätbarock

³⁴⁴ Vgl. Beispiele in Passau, Dom (1722-1726), Bogenberg (um 1725), St. Jakob zu Straubing (1753), u. a.

³⁴⁵ Das Geländer war ursprünglich nicht primär zur Sicherheit des Geistlichen angebracht, sondern zur Schaffung von Flächen für ikonographische Themen, s. Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 285. Nach Henle, Die Kanzel des 18. Jahrhunderts, S. 17f. wurde sie zunächst als eine „technische Notwendigkeit“ angesehen. Die Eisengeländer der Regensburger Domkanzel, oder der Stiftskirche zu Aschaffenburg sind Zutat des 18. bzw. 19. Jahrhunderts. Die Treppen waren folglich ungesichert, wie z. B. auch bei der Pfarrkirche in Kiedrich (1493), vgl. Abb. bei Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 204.

³⁴⁶ Das berühmteste Beispiel ist wohl das des Stephansdomes zu Wien (um 1470/80). Aber auch im Straßburger (1484-85) und Basler Münster (1486), in Schwäbisch Hall (um 1490), Meran (nach 1483), Dinkelsbühl (um 1480-90), Bozen (1514), Bad Königshofen im Grabfeld (um 1520), u. a. findet man die Treppenbrüstung von hervorragendem Maßwerk durchbrochen.

³⁴⁷ Die programmatische Thematisierung der Treppenbrüstung ist bereits - als Ausnahme - bei der Kanzel der Kathedrale von Bitonto (inschriftlich 1229 dat. durch den Künstler „Nicolaus sacerdos et magister“) zu beobachten: mit einer nicht sakralen Ikonographie des Stauferkaisers Friedrich II. († 1250) und Mitgliedern seiner Familie, vgl. Valentino **Pace**, Kunstdenkmäler in Süditalien, Darmstadt 1994, S. 398 und Taf. 54, s. auch Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 1, Taf. 214.

³⁴⁸ Mielke, Handbuch der Treppenkunde, S. 209.

verschmelzen dann Treppe und Korpus stärker zu einer formalen und thematischen Einheit.

An der Treppenbrüstung beginnt die formale Gestaltung, die sich am Korpus nahtlos fortsetzt, wie etwa bei der 1601-02 geschaffenen Kanzel von David Schwenke (1575-1620) in der Lüneburger ev.-luth. Pfarrkirche St. Michaelis,³⁴⁹ wo eine durchlaufende Arkadenfolge mit Reliefs, unterbrochen von Konsolfiguren, die Treppen- und Korpusbrüstung gleichermaßen durchgliedern.

Eine Variante zur direkt an der Kanzel ansetzenden Treppe bildet die Außentreppe³⁵⁰ mit gemauertem Zugang, meist im baulichen Verbund über die Sakristei erreichbar. Diese Eigenart findet man vor allem im Erdinger Land, zum Beispiel in Altenerding oder der Wallfahrtskirche Hl. Blut bei Erding (Ende 17. Jh.) [Abb. 16].³⁵¹ Auch im 1656-1659 angebauten Langhaus von Klosterlechfeld bildet eine Außentreppe den Zugang zur Kanzel.³⁵²

Als weitere Lösung können unterschiedlich lange Laufgänge von einer Wandöffnung oder von einer Empore aus zur Kanzel führen. Wie etwa bei der Klosterkirche in Hl. Kreuz in Landsberg (1718) [Abb. 77] am Lech oder Metten (um 1725) [Abb. 96] führen sie zunächst an der Querschiffwand entlang, knicken hinter dem Wandpfeiler ab und führen seitlich an das Korpus heran. In Mallersdorf (um 1670) [Abb. 36] oder Göttweig/ NÖ (1642) gehen Laufgänge geradeaus zur Kanzel. Bei Klosterkirchen bietet der Laufgang meist einen direkten Zugang vom Konvent aus. In Attel am Inn (um 1715) [Abb. 71] und in Schlehdorf (um 1780) [Abb. 209] führt eine komplett verschaltete gerade Treppe zur Kanzel, die an einer Maueröffnung vom Konvent aus anschließt; eine Kombination aus Laufgang und Treppe. Die Treppe wird auch dadurch vermieden, dass ein intern liegender Zugang von der Sakristei, einem Nebenraum oder über eine Empore mittels einer Maueröffnung direkt in die Kanzel mündet, wie bei den Beispielen der Theatinerkirche in München (1686-1689), in Freystadt in der Oberpfalz (1709), der Dreifaltigkeitskirche in München (1717), sowie bei

³⁴⁹ Eckhard **Michael**, *Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Michaelis, Lüneburg*, KKF 2238, Regensburg 1995, S. 22 mit Abb., S. 23.

³⁵⁰ Eine Treppe, die sich außerhalb des Gebäudes befindet, vgl. Mielke, *Handbuch der Treppenkunde*, S. 72.

³⁵¹ Georg **Brenninger**, *Altenerding*, KKF 1842, München-Zürich 1990, S. 6. *Bau der Wfk. Hl. Blut bei Erding*, ab 1675 durch Hans Kogler, s. Dehio, *Bayern IV*, 1990, S. 413. Weitere Beispiele: Bockhorn, Steinkirchen, Eschlbach, Hörgersdorf, Bad Aibling, Klosterlechfeld.

³⁵² Dehio, *Bayern III*, 1989, S. 578.

vielen Bauten von Johann Michael Fischer oder der Vorarlberger Bauschule, u. a..³⁵³

Bei Bauten mit Emporen, etwa der Wandpfeilerkirche in Weingarten, kann der Zugang auch von dieser erfolgen. Dies ist aber weniger eine bayerische, als eine schwäbische Lösung, so in Rot an der Rot, Wolfegg, Bad Wurzach, St. Verena, Bad Buchau, Maria Steinbach an der Iller u. a.

Der Zugang zur Kanzel ist also durch zahlreiche Möglichkeiten und Modifikationen gewährleistet und wird vor allem von der baulichen Situation bestimmt, bei der vielfach wegen der Kanzel besondere gestalterische Maßnahmen getroffen werden.

Das Kanzelportal

Der Treppe kann eine Art Torbau vorangestellt sein, der durch eine Türe oder ein Gitter versperrt, wohl zunächst unbefugtes Betreten verhindern soll. Diese pragmatische Maßnahme bietet die Gelegenheit zur Bildung eines ausgeprägten Portalbaues. Während der Renaissance sind einige prächtige Portale, gelegentlich mit einem Figurenensemble der Kanzel vorgeschaltet,³⁵⁴ wie sie später in solchem Umfang nicht mehr geschaffen wurden.

Das wohl aufwendigste Renaissance-Portal im Dom zu Trier (1570-1572) von Hans Rupprecht Hofmann [Abb. 21] wird gleichzeitig zur Anbringung von Wappen genutzt. Von Michael Kern wird im Würzburger Dom (1609) ein weniger prächtiges, der um den Pfeiler herumführenden Treppe vorangestellt. Ein vergleichbares größeres Portal ist der Kanzel der Braunschweiger Martinskirche (1617-1621) vorgeblendet.³⁵⁵ Noch in die Zeit vor 1600 fallen die Portale zu St. Marien in Rostock (1575) und des Magdeburger Doms (1595-1597).³⁵⁶

Bei St. Peter in München (um 1750) wirkt das Portal eher als Absperrung, während in St. Jakob zu Straubing (1753) wohl das reichste und vermutlich

³⁵³ Hierzu s. Dischinger, Johann Michael Fischer, Bd. 1 und Bd 2, passim; Norbert Lieb, Die Vorarlberger Barockbaumeister, München-Zürich 1976, passim; Schütz, Die Kirchliche Barockarchitektur, passim.

³⁵⁴ Beispiele findet man im Dom zu Merseburg (1520) und im Dom zu Halle (1525). Auch in Franken etwa in Markterlbach (1621) oder Sommerhausen (1619-1621), s. Henle, Die Kanzel des 17. Jahrhunderts, Abb. S. 317 und 319.

³⁵⁵ Vgl. Siebenmorgen, Braunschweig, St. Martini, Abb. S. 12.

aufwendigste Portal des Rokoko zu finden ist.³⁵⁷ Regelrechte Portalbauten sind jedoch hauptsächlich ein Merkmal der Renaissance und kommen im Rokoko mit Ausnahme der o. g. Beispiele nicht mehr vor. Oft sind die Aufgänge einfach durch eine Türe oder ein Gitter in Höhe der Treppenbrüstung verschlossen.

Die Schiffskanzel als Sonderform

Ein Sonderfall ist die sogenannte Schiffs- oder auch Fischerkanzel [Abb. 232-241],³⁵⁸ die wegen ihrer unverwechselbaren Utensilien aus dem Binnenschiffbereich die Kanzel in einen Gegenstand aus der empirischen Welt verwandelt, aber im verfremdenden Zusammenhang eines trockenen Kircheninneren, umso künstlicher wirkt. Sie bildet dennoch, formal betrachtet, einen echten Typus, der durch die Gestaltung aus Schiffsrumpf, Mast, Segel und Tauen in den wenigen entstanden Exemplaren unverkennbar ist. Die Kanzeln in Irsee in bayerisch Schwaben von ca. 1725 [Abb. 233] und Weissenregen bei Kötzing in der Oberpfalz, 1758 [Abb. 237] sind im bayerischen Raum zusammen mit der nicht ausgeführten Zeichnung von Johann Michael Feuchtmeyer (1760) [Abb. 238] die wenigen Beispiele dieser Ausnahmeerscheinung. Schon weniger signifikant sind die Schiffskanzeln in Niederding (1761) [Abb. 240] und Altenerding (1767) [Abb. 241], wo lediglich der Schiffsrumpf eines Süßwasserkahnes unter ein sonst obligates Korpus geschoben wurde.

Zusammenfassung

Die Kanzel ändert ihre Erscheinungsform bis zum Barock in wesentlichen Punkten. Sie besteht zunächst aus Stützen, die das Korpus tragen. Der Norden bevorzugt bis zum Ende der Renaissance eine Mittelstütze, die zentriert das Korpus in Annäherung an eine Kelchform trägt. Etwa im gleichen Zuge wie sich die Stütze verliert und das Korpus als Konsolform wie ein Schwalbennest oder frei tragend angebracht wird, kommt das Schalldach als beständiges Element der

³⁵⁶ Magdeburg 1595-1597, Ernst **Schubert**, *Der Dom in Magdeburg*, Leipzig 1994, S. 88, Abb. S. 89. Weitere Beispiele: Rostock, Marienkirche (1574) und Petrikerche (1588); St. Marien in Greifswald (1587) oder St. Peter und Paul in Görlitz (1693), u. a.

³⁵⁷ Von Matthias Obermayr (1720-1799) 1753, vgl. Volk, *Rokokoplastik*, Abb. 114.

Kanzel hinzu. Sie ist wie ein Zentralkörper aufgefasst mit einem meist polygonen Grundriß, der sich durch einen symmetrischen und architektonischen Aufbau auszeichnet. Beide verbindet im Barock ein Dorsale zu einer festen Einheit. Die Kanzel verliert den Kontakt zum Boden und erhält gleichzeitig eine Baldachinstruktur. Die Erscheinungsform wandelt sich im 17. Jahrhundert zu einer dreiteiligen Abfolge von Korpus, Rückwand und Schalldeckel, die zunehmend als optisch gestaltete Einheit behandelt wird und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in dieser Grundstruktur fast obligatorisch erhalten bleibt.

Die künstlerische Gestaltungsweise entzieht sich jedoch in hohem Masse einer Einordnung in ein festes Raster. Um vom Einzelwerk auf eine allgemeine Regel schließen zu können, sind nur Näherungen möglich, die in eine übergeordnete Struktur charakteristische Konstanten einbeschreiben. Da immer wieder neue Akzente gesetzt werden, sind Wiederholungen oder gar Kopien ausgeschlossen.³⁵⁹

Die Kombinationen des Formenvokabulars sind im Detail so zahlreich, dass jedes Werk seine eigene unverwechselbare Note besitzt. Und dennoch überwiegt in starkem Masse das Typische.

Denn bei allem Unterschied im Detail, behalten die einzelnen Glieder ihren systematisch vorgegebenen „Platz“, der die Kanzeln der Renaissance und des Barock so einheitlich aussehen lässt. Sie sind wie aus einem vorgegebenen Bausatz instrumentalisiert und die Architekturglieder erhalten exakte Funktionen. Das vorgegebene Maß bleibt die Säulenordnung, und aus ihr resultiert ihre Proportion. Diese Kommensurabilität der Teile ist ein unverkennbares Merkmal der Renaissance- und Barockkanzel, aus der sie ihren Takt erhält.

Die Kanzel erscheint vor allem als dreiteilige, vom Boden abgesetzte „Architekturkanzel“, die durch den bevorzugten polygonen Grundriss bestimmt und durchgehend vereinheitlicht ist.

³⁵⁸ Vgl. Kap. Weissenregen.

³⁵⁹ Deutlichen Vorbildcharakter besitzt für die Kanzel in Polling (1705) St. Michael in München (1697). Die Kanzel des Passauer Domes (1722-1726) wurde in Maria Taferl/OÖ, 1727 in der Form weitgehend durch den St. Pöltener Tischler Matthias Tempe wiederholt, s. Josef **Weichselbaum**, Maria Taferl, KKF 694, Regensburg ¹⁰1995, S. 10, Abb. 7. Ein weiteres Beispiel ist das Paar Ochsenhausen-Gutenzell (1742 und 1756-1757). Hier diente das Vorbild in Ochsenhausen von Aegid Verhelst (1696-1749) Stephan Luidl d. J. (1714-1772) zur Nahahmung, s. Dagmar **Dietrich**, Aegid Verhelst 1696-1749, Ein flämischer Bildhauer in Süddeutschland. Weissenhorn 1986, Abb. S. 73; vgl. Abb. in Beck/ Buck, Oberschwäbische Barockstraße, S. 51. Ähnlich: Rottenbuch-Dietramszell (um 1740 und 1740-1745) beide von Franx Xaver Schmädler (1705-1777), der sich teilweise selbst zitiert.

Dies wiederum ändert sich im Spätbarock, indem die Kanzel zunehmend entarchitektonisiert erscheint. Gerade hierin unterscheidet sich die Rokoko-Kanzel, die das Maßgebende der Säulenordnung abstreift und deshalb so viel individueller wirkt.

Erst durch die Entarchitektonisierung vermag die Kanzel des 18. Jahrhunderts ihre bewegte zu Form entfalten und wird dadurch zu einem Bildträger, der eine kommunikative Verbindung der Darstellungen untereinander ermöglicht.

VII Material und Fassung

Während die mittelalterlichen Kanzeln fast ausschließlich in Stein gearbeitet wurden,³⁶⁰ ist bereits auf die im Freien aufgestellten Predigstühle hingewiesen worden, die aus Holz bestanden und kaum erhalten sind.³⁶¹

Die deutschen Kanzeln der Gotik bestehen hauptsächlich aus Stein bzw. Sandstein. Ihre äußerst feine Struktur wurde aber auch in Holz nachgeahmt. Die Flächen waren teilweise oder ganz in Farbe gefasst.

Die Renaissance kennt sowohl Ausführungen in Stein, als auch in Holz. Meist wird Sandstein, Kalkstein oder auch zum Teil Marmor als Material gewählt, während Figuren oder Reliefs oft in dem wertvolleren Alabaster ausgeführt sind und sich dadurch hervorheben.

Die älteste erhaltene in Holz gefertigte Kanzel in Altbayern mit künstlerischem Anspruch ist wahrscheinlich die des Ingolstädter Liebfrauenmünsters von 1565 [Abb. 20], deren naturbelassene Oberfläche in Teilen mit Intarsien belegt ist.

Holz als Werkstoff wird hauptsächlich vom späteren 17. Jahrhundert an benutzt. Im Barock bleiben die Holzkanzeln zum Teil absichtlich ungefasst, wie die Kanzel der Theatinerkirche in München [Abb. 44], die aus Eichenholz besteht.³⁶² Bei einigen Kanzeln werden auch lasierte Nußbaumhölzer verwendet, etwa in Landsberg am Lech [Abb. 64], Schliersee [Abb. 72] oder in Obermedlingen [Abb. 86], deren feine Nuancen eine erlesene Wirkung erzielen. Für die Mehrzahl der Kanzeln bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dürfte das leichte und gut zu bearbeitende Lindenholz genommen worden sein, aus dem auch die Skulpturen geschnitzt wurden.

Als Mode der Zeit kamen Ende des 17. Jahrhunderts Fassungen in schwarzer Politur auf. Die Kanzeln der Jesuitenkirche in Straubing (1691) [Abb. 46], in Benediktbeuern (um 1680) [Abb. 41] oder in St. Paul in Passau (um 1700) zum Beispiel haben solche schwarz polierten Flächen, während Teile wie Kapitelle oder Simse bzw. Kranzgesimse Vergoldungen aufweisen und die Figuren farbig gefasst sind.

³⁶⁰ C. A. **Meckl**, Mittelalterliche Steinkanzeln, in: Zs. für christliche Kunst 15, 1902, S. 340-342 (Abb.); Friedrich **Mielke**, Steinernen Kanzeln mit auskragend gewundener Treppe, in: Das Münster 37, 1984, S. 310-313.

³⁶¹ Vgl. Beispiele bei Rademacher, Entwicklung, passim.

Eine Rangordnung der Materialien, auf die vorausgehende Jahrhunderte geachtet hatten, wird im bayerischen Barock weniger beachtet, denn man kannte kaum Materialgerechtigkeit.³⁶³ Die Holzbildwerke wurden in aller Regel gefasst. Hierfür war entsprechend der Zunftordnung eigens ein Fassmaler im Werkprozess vorgesehen.³⁶⁴

In der Regel bestehen die Kanzeln des 18. Jahrhunderts im Kern aus Holz, der dann durch eine Farbfassung übermalt wurde. Hier wurden meist die Elemente Grundfläche und die gliedernden Teile marmoriert, sowohl durch eine rötlich-graue, grünliche, bräunliche oder eine ähnliche Farbkombination. Die Figuren wurden entweder in Polierweiß gehalten oder auch farbig gefasst, während hierbei die Körperteile oft fleischfarben hervorgehoben wurden. Das 18. Jahrhundert bevorzugte einen hellfarbigen, aber bunten Gesamtton mit pastellig-lichten Tönen.³⁶⁵

Bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts neigte man zu Ganzmetall-Fassungen.³⁶⁶ So erhielten, beginnend mit der Kanzel des Freisinger Domes (um 1625) [Abb. 27], bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einige Kanzeln eine Ganzvergoldung. Die Kanzeln in Reichersberg (1718) [Abb. 78], im Dom zu Passau (1722-1726) [Abb. 88], in Stift Melk (1726) [Abb. 97], in Maria Taferl (1727), Laxenburg (1730-1732) [Abb. 106], Stift Stams (1739) [Abb. 115], Damenstiftskirche St. Anna in München (nach 1730) [Abb. 103] sind die wichtigsten Beispiele. Dieses Verfahren war ebenso aufwendig wie teuer.³⁶⁷ Es steigerte die Wirkung nicht nur hinsichtlich der Kostbarkeit, sondern entthob das Objekt auch jeder materiellen Realität. Das Gold überzieht alles Material mit einheitlichem Glanz. Die

³⁶² S. Kaiser, Theatinerkirche. Das dunkle Eichenholz setzt gegen das Weiß der Wandflächen und Stuckaturen einen deutlichen Kontrast.

³⁶³ Volk, Rokokoplastik, S. 8.

³⁶⁴ Hierzu s. Thomas **Brachert**/ Friedrich **Kobler**, Fassung von Bildwerken, in: RDK VII, 1981, Sp. 743-826; vgl. Theodor **Müller**, Bildhauer, in: RDK II, 1948, Sp. 582-614, bes. Sp. 61: Der Tätigkeitsbereich des Faßmalers trennt sich wieder von der des Bildhauers; Faßmaler, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 457. Eine strikte Trennung gab es auch hier nicht. So fasste z. Bsp. Egid Quirin Asam (1692-1750) seine Figuren selbst.

³⁶⁵ Brachert/ Kobler, Fassung von Bildwerken, Sp. 810. Johannes **Taubert**, Fassungen süddeutscher Rokokofiguren, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, S. 39-65.

³⁶⁶ Zum Bsp. die Kreuzigungsgruppe von Justus Glesker (1610-1678) im Westchor des Bamberger Domes, um 1650, vgl. Bracher/ Kobler, Fassung von Bildwerken, Sp. 809.

³⁶⁷ Rechnungen über Fassungen sind kaum erhalten. So erhielt z. Bsp. der Fassmaler Zierer für die Kanzel der Karmelitenkirche in Straubing, die 1756/57 von Anton Abele und Anton Keller geschaffen wurde 665 Gulden, während Abele 412 und Keller 334 Gulden erhielten, s. Josef **Keim**, Kloster und Kirche der Karmeliten in Straubing, in: Niederbayerische Monatsschrift 9. Jg., 1920, S. 133.

Reflexion der Strahlen in zahlreichen Spiegelungen lässt das Objekt in entrücktem himmlischem Licht erscheinen.

Außerdem wurden bei einer großen Anzahl ausgewählte Teile und Bereiche wirkungsvoll in Mattgold gefasst. So erzielten vergoldete Reliefs und die Ornamente zusammen mit anderen vergoldeten figürlichen Elementen der Kanzel eine nicht minder starke Wirkung von Kostbarkeit und Festlichkeit.³⁶⁸ Beispielsweise erscheint die Kanzel von St. Jakob zu Straubing (1753) [Abb. 140] aus einiger Entfernung wie ganzvergoldet, obwohl hier hauptsächlich die Ornamente Träger des Goldes sind.

Versilberungen werden an der Kanzel nur im Detail verwendet, wie bei der Geisttaube, an Gewandteilen, einzelnen Strahlen und Wolken bei Gloriolen.

Bronzierungen, mit denen im 18. Jahrhundert Skulpturen überzogen wurden, finden sich bei der Farbgebung an Kanzeln nicht.³⁶⁹

Seltener als die Farbfassungen sind Einlegearbeiten wie Scagliola oder Marmorintarsien: bei der Kanzel von Hl. Blut bei Erding (Ende 17. Jh.) [Abb. 50]. Merkmal besonders auch für das bayerische Rokoko ist die Nachahmung verschiedener Materialien vor allem durch die Fassung, während das Basismaterial, fast immer Holz, ganz negiert wird.³⁷⁰

Es ging offensichtlich um die Illusion von Materialien, vermutlich weniger aus Kostengründen. Denn vor allem dürfte die gestalterische Freiheit in der Behandlung des Materials eine große Rolle gespielt haben. Die leicht zu bearbeitende Beschaffenheit kommt dem künstlerischen Ausdruck der Zeit gelegen. Dadurch wird die Fassung wichtiger als das Material. Jeder Werkstoff hat seine eigentümliche Wirkung und gerade in der Vortäuschung andersartiger Materialien wird die Kanzel vollständig verändert.

Eine adäquate Beurteilung der Farbgebung ist kaum mehr möglich, da fast alle Kanzeln im Lauf der Zeit restauriert und übermalt wurden. Eine Rückführung auf das ursprüngliche Erscheinungskonzept wurde mustergültig bei der Kanzel der

³⁶⁸ Gold galt seit Jahrtausenden als Inbegriff der Kostbarkeit, s. Thomas **Raff**, Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994, S. 21. Hiob 28,17 spricht in seinem Lob der Weisheit von Gold und Glas. Gottes Weisheit ist Gold, die des Menschen von Glas; beides ist miteinander nicht vergleichbar.

³⁶⁹ Immaculata-Altar von Johann Paul Egell (1691-1752) im Dom zu Hildesheim 1729-1733; vgl. Bracher/ Kobler, Fassung von Bildwerken, Sp. 811; Ulrich **Schießl**, Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko: ...daß alles von Bronze gemacht zu sein scheine, Worms 1983.

Wieskirche (1752-1754) [Abb. 139] vorgenommen, deren Restaurierung 1991 durch das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege abgeschlossen wurde.³⁷¹ Die Kanzel besteht im Kern aus Stuck und wurde mit Stuckmarmor überzogen. Originalsubstanz konnte nach zwei Restaurierungsphasen teilweise noch festgestellt werden.³⁷²

Stuck ließ sich noch leichter und besser verarbeiten als Holz. Er war beliebig verformbar und konnte feinste Abstufungen der Struktur wiedergeben. Vor allem die Kanzeln aus der Wessobrunner Schule wurden in Stuckmarmor ausgeführt.³⁷³

Die Farbgebung der Grundierung ist hierbei vorwiegend weiß. Details sind mit Gold aufgewertet, aber auch Pastellfarben wie Rosa, Grün und Blau werden kombiniert.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts werden sowohl Stuckkanzeln als auch Holzkanzeln geschaffen.

Kanzeln aus Marmor, wie diejenige im Stift St. Florian in Oberösterreich (1755) bleiben Ausnahmen.³⁷⁴

Die Deutung der Materialien und ihre Bewertung im Sinne einer Materialikonologie wurde erst im Ansatz versucht und bedarf auch für die Kanzel einer gesonderten Betrachtung.³⁷⁵

So muss die Materialwahl, sowie die Farbgebung im Zusammenhang der Gesamtausstattung berücksichtigt werden, wie nachweislich bei der Wieskirche.³⁷⁶

³⁷⁰ Vgl. hierzu Ulrich **Schießl**, Rokokofassung und Materialillusion, Zur Polychromie der sakralen Ausstattungskunst des süddeutschen Rokoko, unter besonderer Berücksichtigung der Bildwerke, Mittenwald 1979.

³⁷¹ Die Wies, Geschichte und Restaurierung, Arbeitsheft 55, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, hg. von Michael **Petz**, München 1992.

³⁷² Brigitte **Hecht-Lang**/ Jutta **Minor**, Die Restaurierung der Kanzel, in: **Petz** (Hg.), Die Wies, S. 437-462. Restaurierungen fanden 1905 und 1950 statt.

³⁷³ S. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner. Zur „Entwicklung des Wessobrunner Stucks“, S. 9-37; zur Stucktechnik, S. 38. Der Anfang der Stukkatorenschule beginnt mit der 1599 vollendeten Stuckierung von St. Michael in München, s. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 9. Zum Material Stuck s. auch Geoffrey **Beard**, Stuck, Die Entwicklung plastischer Dekorationen, Zürich 1988.

³⁷⁴ Auch hier ist nur das Korpus aus Marmor. Der Schalldeckel besteht aus Holz.

³⁷⁵ Als Überblick zur Materialikonologie, s. Raff, Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994; zur Forschungslage, vgl. Edgar **Lein**, Die Bedeutung der Materialien, in: Kunstchronik 50, 1997, S. 65-69.

³⁷⁶ „Erst die Farbe, die Fassung gibt dem Rokoko seine großartige Einheitlichkeit. Die Funktion der Fassung ist in keiner der vorhergehenden Epochen so bedeutend“, Taubert, Fassungen, S. 64; vgl. hierzu Ursula **Spindler-Niros**, Farbigeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts, Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 12. (Diss. 1976), Frankfurt a. M.-Bern-Cirencester/ U.K. 1981.

Insgesamt wird die Farbigkeit gegen Ende des 18. Jahrhundert stark zurückgenommen. Ab etwa 1770 bestimmen verstärkt vornehme Weiß- oder Elfenbeintöne die Auswahl, die gezielt und dezent mit Goldbesatz verfeinert werden.³⁷⁷

³⁷⁷ Johann Joachim **Winckelmann** (1711-1768) spricht in seinem Hauptwerk, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, Kap. II, davon, dass das „Wesentliche der Schönheit nicht in der Farbe, sondern in der Form liegt, und in diesem Punkt werden erleuchtete Geister sofort zustimmen“. Diese Bewertung lag in einer „Fehleinschätzung“ der Farbigkeit antiker Bildwerke, die als monochrom galten. Die Entdeckung der Polychromie bei den Alten fällt in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gottfried **Semper** (1803-1879) veröffentlichte zu diesem Aspekt seine erste theoretische Arbeit: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, s. Metzler Kunsthistoriker Lexikon, hg. von Peter **Betthausen**, Stuttgart-Weimar 1999, S. 385. Zu Farbrekonstruktionen antiker Skulpturen, s. AK *Bunte Götter, Die Farbigkeit antiker Skulptur*, hg. von Vinzenz **Brinkmann** und Raimund **Wünsche**, München 2003.

VIII Ikonographie

Hauptelemente

Trinität

Die Tatsache der Unsichtbarkeit Gottes und das biblische Verbot, sich ein Abbild zu machen, lässt die Darstellung der personalen Einheit von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist an sich unmöglich erscheinen.³⁷⁸ Die Verbildlichung der Dreifaltigkeit, auch nach der die Tradition bestätigenden Bilderverehrung durch das Tridentinum, ist grundsätzlich immer problematisch geblieben.³⁷⁹ Im Unterschied der insgesamt seltenen Wiedergabe als drei gleich große und identisch aussehende Personen,³⁸⁰ werden sie im Barock in der differenzierten Form von Gottvater als altem bärtigen Mann in majestätischer Würde, Christus als Mann mittleren Alters und der Heilige Geist als Taube dargestellt. Barockplastik, wie auch die Malerei, bevorzugen meist eine pyramidale Anordnung der drei Personen. Die Darstellung bleibt aber hauptsächlich dem Altarauszug vorbehalten.³⁸¹ Daneben ist das Thema an zahlreichen Beispielen vor allem der

³⁷⁸ Es ist zuerst eines der zehn Gebote, Ex 20,4: „non facies tibi sculptile“ („Du sollst dir kein geschnitztes Bild - kein Schnitzbild machen“ HBi) Ex 33,20; Dt 4,16-19; Is 40,18. Der actus purus des göttlichen Seins kann nicht mit der Stofflichkeit zusammengehen. Ein wirklichkeitsgetreues Abbild herzustellen, ist an sich unmöglich. S. Dreifaltigkeit, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 212-213; vgl. Trinität, in: Herbert **Vorgrimler**, Neues Theologisches Wörterbuch, Freiburg im Breisgau 2000, S. 636-640.

³⁷⁹ Wolfgang **Braunfels**, Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, mit Abbildungen, passim; Wolfgang **Braunfels**, Dreifaltigkeit, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 525-537; Dreifaltigkeit, in: Sachs/Badstübner/ Neumann, S. 104-106. Als Anhaltspunkt und Beleg gilt der „Missionsbefehl“ im Matthäusevangelium, Mt 28,19: „euntes ergo docete omnes gentes/ baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti“ („Gehet hin, lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes“ EÜ). Der Begriff „Trinitas“ wird zuerst durch Tertullian (ca. 160-220) verwendet, s. Braunfels, ebd., Sp. 526. Im Streit gegen die Arianer (Häretiker) setzt sich die Wesensgleichheit Christi mit dem Vater durch. Die Lehre wird auf den Konzilien in Nikäa (325) und Konstantinopel (382) formuliert. Tridentinum und Kunst, in: Lex. der Kunst Bd. VII, Leipzig 1994, S. 406-408.

³⁸⁰ Zwei bedeutende Beispiele dieser problematischen Darstellungsweise findet man in Bayern am Hochaltaraufsatz von 1660 in Weihenlinden, s. Peter von **Bomhard/ Sigmund Benker**, Weihenlinden, KKF 782, Regensburg ⁵1995; Abb. S. 16-17 und einem Fresko in einem Stuckrahmen am Chorbogen in Attel am Inn von 1713 (Person mit drei gleichen Gesichtern), s. Hugo **Schnell**, Attel am Inn, KKF 13, München-Zürich ⁴1990, Abb. S. 4. Papst Benedikt XIV. (1740-1758) hatte bereits 1745 vor der Darstellung der Trinität als drei gleich aussehender Männer gewarnt, vgl. Braunfels, LCI Bd. 1, 1968, Sp. 528.

³⁸¹ Hauptwerke in Aldersbach, Niederaltaich, Attel am Inn, Schäflarn, Diessen, Fürstzell, Rott am Inn, Neustift bei Freising, Hl. Geist in München, oder die großartige, als Gnadenstuhl gestaltete Trinität der Asamkirche in München, u. a. scheinen dies zu belegen; obwohl die

Deckenmalerei und außerhalb des Kirchenraumes besonders als Bekrönung von Dreifaltigkeitssäulen anzutreffen.³⁸²

Für die Ikonographie der Kanzel spielt die Thematik eine untergeordnete Rolle.

Als einzige und daher bedeutendste Trinitätsdarstellung auf einer Kanzel im altbayerischen Raum ist die große Dreiergruppe der Wallfahrtskirche zur Heiligen Dreifaltigkeit auf dem Eichelberg (um 1720) [Abb. 85] zu nennen.³⁸³ Sie steht im Zusammenhang mit dem Patrozinium und nimmt die gesamte Schalldachbekrönung in Anspruch. Auf einem Podest in einer Zweiergruppe werden die beiden göttlichen Personen Vater und Sohn auf der Weltkugel sitzend, in gleicher Höhe angeordnet. Vor einer Strahlengloriole ragt als zentrale Achse das Kreuz zwischen beiden empor. Christus ist als Auferstandener mit nacktem Oberkörper und Segensgestus auf der linken Seite dargestellt. Gottvater, im Typus des bärtigen Greises mit weißem Haar und Bart, hält das Szepter in der linken Hand. Als dritte Person wird die Geisttaube vorn am Schalldach, unterhalb der Gruppe, in einer zentralen Kartusche in der Strahlengloriole hervorgehoben.

Singulär ist weiterhin ein in Feldern unterteilter Dreiklang der göttlichen Personen am Schalldachplafond in St. Wolfgang bei Dorfen.³⁸⁴

Trotz einiger vereinzelter Beispiele darf die Darstellung der Dreifaltigkeit für die Kanzel als Ausnahme angesehen werden,³⁸⁵ sowie die der einzelnen Person Gottvaters.

Ikonographie des Barockaltars in Süddeutschland durchaus vielschichtiger ist. Leider beschränkt sich die Arbeit von Guido **Reuter**, *Barocke Hochaltäre in Süddeutschland*, Petersberg 2002, auf stilistische Gesichtspunkte. Eine Veröffentlichung zu diesem wesentlichen ikonographischen Aspekt steht noch aus.

³⁸² In Bayern etwa auf dem Marktplatz in Straubing (1709), in Tirschenreut, Opf., dann in Linz (1723), Krems, Pestsäule am Graben in Wien (1693), vor allem im Wiener Umreis, Heiligenkreuz (1729-30), St. Pölten, aber auch verbreitet im böhmischen Raum, s. Pest, Pestbilder, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 407-409 (mit Lit); Gertraut **Schikola**, *Das öffentliche sakrale Denkmal in den habsburgischen Ländern, Die Auswirkung der Wiener Pestsäule*, in: *Studie zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, hg. Konstanty **Kalinowski**, Poznan 1985, S. 253-271 (mit Lit.).

³⁸³ Oberpfalz, Lkr. Regensburg. Wohl um 1730/ 1736 entstanden. Stifter sind die Hummel von Herrnried, deren Wappen an der Brüstung angebracht ist. Kistler, bzw. Bildhauer sind nicht bekannt, s. Hugo **Schnell**/ Peter **Steiner**, *Wallfahrtskirche Eichelberg*, KKF 868, München-Zürich ²1980, S. 8; Dehio, Bayern V, 1991, S. 130.

³⁸⁴ Lkr. Erding, um 1679, s. Georg **Hackl**/ Hugo **Schnell**, *St. Wolfgang bei Dorfen*, KKF 1020, Regensburg ⁴1999, S. 18.

³⁸⁵ Ein weiteres Beispiel findet sich an der Kanzelbrüstung im Stift Seitenstetten, Niederösterreich mit getrennter Felderteilung.

Gottvater

Auch Gottvater als die erste und oberste Person der Trinität ist als Einzelfigur bei Kanzeln singulär, wie die stehende Vaterfigur auf dem Schalldeckel im Kloster Windberg (1674) [Abb. 38].³⁸⁶ Der Typus mit einer Kugel als Weltenherrscher unter dem linken Arm und dem Segensgetus ähnelt dem des Salvators. Bart und das Dreieck zusätzlich zum Strahlennimbus auf dem Haupt weisen ihn eindeutig als die erste Person der Trinität aus.³⁸⁷

Als Schalldachgruppe der Dominikanerinnenkirche Heilig Kreuz in Regensburg gestaltet (1756) [Abb. 150], erscheint Gott bei der Vision des Propheten Ezechiel in einer Engelgloriole oberhalb eines Regenbogens über dem Cherubimgefahr.³⁸⁸ Er teilt dem rechts auf einer Volute knienden Propheten mit, dem widerspenstigen Volk Israel, seine Botschaft zu übermitteln. Verbunden ist die Gotteserscheinung mit dem Auftrag an Ezechiel, sein Wort zu verkünden, das Gott in einem Codex bereit hält: „ET AUDIES DE ORE MEO VERBUM ET ANNUNTIABIS EIS EX ME Ez 3,17“.³⁸⁹ Diese ungewöhnliche Darstellung illustriert zugleich die direkte Übergabe des Wortes an einen Propheten. Der in seiner Herrlichkeit unnahbare Gott gewährt im Bundes-Zeichen des Regenbogens aber die Zuwendung an das Volk und den Bestand seiner Worte.³⁹⁰

An der Schiffskanzel in Weissenregen bei Kötzing in der Oberpfalz (1758) [Abb. 237] hält Gottvater ganz oben den Schiffsmast.³⁹¹

Bei der Verklärung Christi in der Benediktiner-Klosterkirche in Ottobeuren (1763-1764) [Abb. 175] erscheint Gottvater in einer Gloriole und ergänzt so die

³⁸⁶ Lkr. Straubing-Bogen, Kanzel 1674 unter Abt Michael Fuchs (1634-1681), s. Norbert **Backmund** OPræm., Windberg, Ein Führer durch Geschichte und Kunst, Wangen im Allgäu ⁴1992, S. 5.

³⁸⁷ Der dreieckige Nimbus ist seit dem Spätmittelalter für Gottvater bezeichnend, s. J. J. M. **Timmers**, Dreieck, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 525, vgl. Wladimir **Weidlé**, Nimbus, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 323-332; Wolfgang **Braunfels**, Gott, Gottvater, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 165-170.

³⁸⁸ Vgl. Kap. Evangelistensymbole. Kanzel 1756 von Simon Sorg (1719-1792), s. M. Johanna **Gebner**, Dominikanerinnenkirche Heilig Kreuz, Regensburg, KKF 773, München-Zürich ²1989, S. 21, Abb. S. 20; Dehio, Bayern V, 1991, S. 507.

³⁸⁹ Ez 3,17: „et audies de ore meo verbum et adnuntiabis eis ex me“ („Du sollst das Wort aus meinem Mund vernehmen und es ihnen in meinem Namen verkünden“ EÜ).

³⁹⁰ Vgl. Ez 1,1-21.

³⁹¹ S. Kap. Weißenregen.

Aussage.³⁹² In einer pyramidalen Anordnung der Schalldachbekrönung erscheinen unten die Jünger, darüber Mose, Jesus und Elias. Als gleichzeitiges Bekrönungsmotiv oberhalb dieser Dreiergruppe folgt die Person Gottvaters.

Eine sitzende Vaterfigur als Bekrönung in Markt Eichendorf (um 1750) erhält die Attribute Kreuz, Szepter und Weltkugel, während der dreieckige Nimbus bezeichnend ist.³⁹³

Ebensowenig wie die Trinität wird Gottvater als Einzeldarstellung ein verbreitetes Thema der Kanzel. Beide können folglich als untypisch für die Kanzelikonographie gelten.

Auge Gottes als Trinitätssymbol

Da sich die Ikonographie der Trinität bzw. Gottvaters an den Kanzeln auf wenige Ausnahmen beschränkt, erscheint stellvertretend im Barock das „Auge Gottes“, eine echte Symbolschöpfung für Gottvater bzw. die Dreifaltigkeit.³⁹⁴ Ein menschliches Auge in einem Dreieck, umstrahlt von einer Glorie oder einem Wolkenkranz. An der Kanzel findet man es oft in einer Strahlengloriole als Bekrönungsmotiv innerhalb eines von Strahlen umgebenen Dreiecks, das stets vergoldet ist. Es symbolisiert die *Vigilantia Dei*, aber auch die Allwissenheit und Gegenwart Gottes und ist somit oberstes Motiv, das nicht als Randzone unterschätzt werden sollte.³⁹⁵

Wie ein vergoldetes Emblem blinkt es als Bekrönung an zahlreichen Kanzeln.³⁹⁶

Der große Engel in Steingaden (ca. 1747) [Abb. 129] hält ein Szepter mit dem Auge Gottes in einem Dreieck an dessen Ende.³⁹⁷ Zugleich hält er ein Spruchband

³⁹² Lkr. Unterallgäu, Johann Joseph Christian (1706-1777) und Johann Michael Feuchtmayr (1709-1772), ca. 1754-1756, s. Bernd Wolfgang **Lindemann**, Bemerkungen zu Kanzel und Taufgruppe in Ottobeuren, in: ZfKw, Bd. 43, 1989, S. 73-91.

³⁹³ Lkr. Dingolfing-Landau; vgl. Dehio, Bayern II, 1988, S. 114.

³⁹⁴ Lore **Kaute**, Auge Gottes, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 222-224. In der humanistischen Allegorik entwickelt, findet es vor allem im 18. Jahrhundert starke Verbreitung; Auge, in: De Chapeaurouge, S. 145-146, Dreieck, ebd. S. 110-112; Gerd **Heinz-Mohr**, Lexikon der Symbole, Darmstadt 8 1984, S. 280-282; Georg **Stuhlfauth**, Auge Gottes, in: RDK Bd. I, 1937, Sp. 1243-1248; Auge Gottes, in: Sachs/ Badstübner/ Neuman, S. 50. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

³⁹⁵ Ps 93,9: „qui plantavit aurem non audiet/ aut qui finxit oculum non considerat“ („Sollte der nicht hören, der das Ohr gepflanzt hat, sollte der nicht sehen, der das Auge geformt hat? Ps 94,9 EÜ). Gott sieht das Herz an (1 Sam 16,7) und schaut das Verborgene (Mt 6,4). Es ruht auf den guten und schlechten Menschen, vgl. Dt 11,12; 1 Petr 3,12.

³⁹⁶ Beispiele in Laxenburg, der Wieskirche zum gezeißelten Heiland, St. Nikolaus in Murnau, Spitalkirche in Deggendorf, Erlach bei Simbach, Rettenbach, Peißenberg, Aulzhausen oder auch in Kisslegg.

mit der Inschrift: „SELIG, DIE DAS WORT HÖREN“. Fast identisch wirkt die Szene in Dietramszell (um 1740-1745) [Abb. 122],³⁹⁸ bei der der große Bekrönungengel auf das Auge hindeutet, von dem bezeichnenderweise nur Strahlen nach unten ausgehen.

In Schäflarn (1760-1764) [Abb. 169] ersetzt es die Geisttaube am Plafond; ebenso in der Stadtpfarrkirche in Schärding (1815) [Abb. 230].³⁹⁹ In Eismerszell (um 1770/1775) [Abb. 197] wird es beherrschendes Motiv an der Rückwand.⁴⁰⁰

Die Schiffskanzel in Niederding (1761) [Abb. 240] beschließt ihre Bekrönung mit dem Auge Gottes in einem vergoldeten Dreieck,⁴⁰¹ umgeben von Wolken und Strahlen, sehr sinnvoll begleitet von Putti mit den Symbolen der „virtutes theologicae“. Auch bei der Kanzel in Weissenregen (1758) [Abb. 237] ist es selbst noch über Gottvater als oberstes Motiv angebracht.⁴⁰²

Das Dreieck mit dem Auge Gottes ist eines der häufigsten Motive, das als Hoheitszeichen seine Stelle vorwiegend in der Bekrönung findet. Besonders im Zusammenhang größerer Kompositionen mahnt es an die Gegenwart Gottes und verleiht den Darstellungen zusätzliche Symbolkraft und Brisanz.

Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes

Die Symbolik der Taube ist biblisch begründet. Bei der Taufe Christi im Jordan heißt es, habe sich der Heilige Geist wie in Gestalt einer Taube auf Jesus herniedergelassen.⁴⁰³

³⁹⁷ Lkr. Weilheim-Schongau, Anton Sturm aus Füssen (1690-1757), um 1747, ehem. Prämonstratenser-Stiftskirche, Pfk. St. Johannes der Täufer, s. Hans **Pörnbacher**, Steingaden, Weissenhorn 1997, S. 20, Abb. S. 21.

³⁹⁸ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, Franx Xaver Schmädler (1705-1777) zugeschrieben, 1745, ehemal. Augustiner-Chorherrenstiftskirche, Pfk. Mariä Himmelfahrt, s. Karin **Hösch**, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Dietramszell, Peda-Kunstführer 394, Passau 1997, S. 11.

³⁹⁹ Innviertel, bis 1779 Bayern, heute Oberösterreich. Pfarrkirche St. Georg, Anton Högler 1815, s. August **Zauner**, Stadtpfarrkirche St. Georg, Schärding am Inn, Passau o. J.

⁴⁰⁰ Lkr. Fürstenfeldbruck, Thassilo Zöpf (1723-1807) zugeschrieben, um 1770-75, Filialkirche St. Georg, s. Eva Christina **Vollmer**, Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmutzer, Ein Meister des süddeutschen Rokoko, Bodensee-Bibliothek Bd. 24, Sigmaringen 1979, S. 27-28, Abb. 23, Thassilo Zöpf (1723-um 1800) um 1775 zugeschrieben; Schnell/ Schedler, Lexikon der Wessobrunner, München-Zürich 1988, S. 363.

⁴⁰¹ Vgl. Kap. Weissenregen.

⁴⁰² Vgl. Kap. Weissenregen.

⁴⁰³ Mt 3, 16; Mk 1,10; Lk 3, 22; Joh 1,32: „vidi Spiritum descendentem quasi columbam de caelo et mansit super eum“ („Ich sah, daß der Geist vom Himmel herabkam und wie eine Taube auf ihm blieb“ EÜ).

Die Gestalt der Taube ist seit dem Konzil von Nicäa 325 für die Darstellung des Heiligen Geistes obligatorisch.⁴⁰⁴ Sie ist andererseits Teil der Trinität, während die Einzeldarstellung überwiegt.

In der Miniatur des predigenden Berthold von Regensburg (1444) [Abb. 4] wird vermutlich erstmals die Geisttaube im Zusammenhang mit einem Prediger als Quelle göttlicher Inspiration illustriert.⁴⁰⁵ Im Barock wird es üblich, dass die Taube in einem Strahlenkranz unterhalb des Plafonds angebracht wird. Nach dem Vorbild von Berninis Gloriole über der Kathedra in St. Peter könnte die Gloriole Übertragung auf das Plafond der Kanzel sein. Wann dies erstmals geschieht ist unklar.

Während sie sich an einem der ersten Schalldeckel, in St. Ulrich und Afra, in Augsburg (1608) noch nicht am Plafond befindet,⁴⁰⁶ ist sie vermutlich erstmals im Dom zu Freising (um 1625) und in St. Jakob zu Wasserburg am Inn (1638/39) Bestandteil des Kanzelplafonds.⁴⁰⁷ Bei fast jeder Kanzel nimmt die Figur an der Schalldeckelunterseite so sinnvoll den Platz über dem Prediger ein und schwebt damit symbolisch vom Baldachin als Ort des Himmels herab, um den Geistlichen in rechter Weise zu inspirieren. Der Hl. Geist ist Geber der sieben Gaben: Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Wissen, Frömmigkeit und Furcht Gottes.⁴⁰⁸ Damit wird die göttliche Eingebung des Predigers, der unter dem Baldachin gleichsam unter dem Himmel steht, versinnbildlicht.

⁴⁰⁴ Joachim **Poeschke**, Taube, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 241-244; Wolfgang **Braunfels**, Heiliger Geist, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 228-229. Dorothea **Forstner**/ Renate **Becker**, Neues Lexikon christlicher Symbole, Innsbruck-Wien 1991, S. 232.

⁴⁰⁵ Im Vergleich steht die Taube als Attribut Gregors des Großen, die dem Papst als göttliche Inspiration ins Ohr diktiert, im Kontext der Schreibtätigkeit.

⁴⁰⁶ Hans Degler aus Weilheim (1564-1632/33), 1608, s. Norbert **Lieb**, Augsburg, St. Ulrich und Afra, KKF 183, Regensburg²⁰1995.

⁴⁰⁷ 1624-25 von Elias Angermair aus Weilheim, s. Sigmund **Benker**, Freising, Dom und Domberg, Königstein im Taunus 1975, S. 33, 44 und in Wasserburg 1638 von Martin und Michael Zürn. Falls die Anordnung in Freising original ist, ginge sie der Darstellung an Berninis Baldachin von 1633 (Geisttaube in einem queroblungen Oval und Strahlengloriole) bzw. der Gloriole über der Kathedra von St. Peter, voraus, vgl. Avery, Bernini, Abb. S. 98, zur Kathedra, S. 108-113, Abb. S. 111 (Planung zur Kathedra, zweiter Entwurf seit 1658, ausgeführt bis 1666).

⁴⁰⁸ Jes 11,2. Franz **Dander**, Gaben des Heiligen Geistes, in: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 478-480; Stephan **Seeliger**, Gaben des Geistes, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 71-73; Bernd Jochen **Hilberath**, Gaben des Geistes, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 253-254. In Jes 11,2 sind drei drei Paare genannt: „spiritus sapientiae et intellectus/ spiritus consilii et fortitudinis/ spiritus scientiae et pietatis“ und in Jes 11,3 folgt „spiritus timoris Domini“; vgl. Gal 5,22-23: „fructus autem Spiritus est caritas/ gaudium pax longanimitas bonitas benignitas fides modestia continentia...“ („Die Frucht des Geistes aber ist Liebe, Freude, Friede, Langmut, Freundlichkeit, Güte, Treue, Sanftmut und Selbstbeherrschung“ EÜ). S. auch Karl-August **Wirth**, Septem Dona Spiritus Sancti, Eine Folge von Radierungen Johann Georg Bergmüllers, in: MüJb. 29, 1978, S. 149-209.

Dass es auch gegenteilige Inspiration geben kann, beweist die Darstellung eines Predigers im Relief am Kanzelkorb in Gotteszell (um 1729) [Abb. 98a]. Hier versucht von oben her ein Teufelchen durch direkte Einflüsterungen ins Ohr des Klerikers die Lehre in seinem Sinn zu beeinflussen. Die gleiche Gefahr lauert auch in der Miniatur des predigenden Berthold von Regensburg [Abb. 4], indem ein schwarzer Teufel eine offensichtlich schlafende Person unter dem Rednerpult am Hut packt.

Daher wird auch durch ein Schriftband, das an der rechten Seite vom geöffneten Buch des Volkspredigers ausschweift, mit der Aufschrift „nu mercht auf“ mitgeteilt, dass die inspirierte Weitergabe des Schriftsinnes nur durch Hören erfolgen kann.

Die Anordnung der Taube am Plafond ist jedoch keinesfalls kanonisch, sondern sie kommt auch oberhalb des Schalldeckels vor, eine Tendenz, der man jedoch relativ häufig begegnet. Dies wird durch den ikonographischen Zusammenhang motiviert, um die Bedeutung des Geistes für die Predigt stärker zu betonen, oder ist einfach durch den struktiven Aufbau der Kanzelform bedingt. Hier sind durchaus originelle Lösungen angestrebt worden. Bei der ehemaligen Dominikanerinnenkirche in Landsberg am Lech (um 1765/1767) [Abb. 179],⁴⁰⁹ fliegt die mit einem Strahlenkranz umgebene Taube aus einer Öffnung im Schalldeckel. Eines der markantesten Gebilde ist der Rocailering in der Kirche in Oppolding (um 1764) [Abb. 178].⁴¹⁰ Die analoge Stelle des Schalldeckels nimmt ein ganz aus Rocaille geformter spiralförmiger Bogen ein, an dessen Ende die Geiststaube im Strahlenkranz erscheint. Sie ist neben zwei Engelsköpfchen und einer Girlande die einzige figürliche Plastik.

Die Strukturen werden so verändert, dass eigentlich kein Schalldach mehr im Sinn eines Schallfängers existiert, sondern nur noch optische kunstvoll umgestaltete Relikte an der Stelle erinnern. Die Taube in Oppolding bewohnt daher den Rocailering, als ob es sich um ein realistisches Geäst handeln würde.

Auch die von Bader geschaffenen Kanzeln in Hörgersdorf (1765) [Abb. 180] oder Eschbach haben diese Funktion verloren, da ihre geöffneten und luftigen Strukturen gar nicht mehr als Resonanzfläche für den Schall gedacht sind, sondern

⁴⁰⁹ Thassilo Zöpf (1723-1807) zugeschrieben, um 1765/66, s. Schnell/ Schedler, Lexikon der Wessobrunner, München-Zürich 1988, S. 363.

⁴¹⁰ Lkr. Erding, Johann Anton Bader (1711-1786) zugeschrieben, 1756, s. Schnell/ Schedler, Lexikon der Wessobrunner, München-Zürich 1988, S. 54-55.

sich ausschließlich kunstvollen Formen widmen, ohne dem ursprünglichen Zweck zu entsprechen.⁴¹¹

In Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169] schwebt die Geisttaube in einer Gloriole über Ecclesia auf dem Schalldach, während stattdessen das Auge Gottes am Plafond über dem Prediger wacht.⁴¹²

Die Kanzel der Pfarrkirche in Berg im Gau (1767) trägt das IHS-Monogramm am Plafond.⁴¹³ Die Geisttaube wird, wie bei der Dominikanerkirche in Wien (1698-1700) [Abb. 52],⁴¹⁴ als Bekrönung auf das Schalldach gebracht. Eine bekrönende Gloriole mit Wölkchen und Puttenköpfchen umgibt die Geisttaube im Zentrum bei der Kanzel der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Beratzhausen (um 1750) [Abb. 134].⁴¹⁵

Begründet im Zusammenhang mit der Trinitätsdarstellung rückt die Geisttaube bei der Wallfahrtskirche auf dem Eichelberg (um 1720) [Abb. 85], zentral an die Vorderseite des Schalldaches.⁴¹⁶

Von der am Sims des Schalldaches schwebenden Taube der Kanzel in Asbach im Rottal (1782-1787) [Abb. 215], gehen sieben radiale Strahlen aus, an deren Spitzen sich Flammenzungen als Zeichen für die sieben Gaben befinden.⁴¹⁷

Vor allem durch die Öffnung und Durchbrechung des Schalldachs wird das momentan Zeitliche, der überraschende plötzliche Einbruch des Heiligen anschaulich. Hier wird auch eine zeitliche Dimension eingeführt. Bei den Kanzeln in Vilshofen⁴¹⁸ (1717) [Abb. 76] und der Wieskirche (1752-1754) [Abb. 139] schwebt die Taube innerhalb einer Öffnung völlig frei im Raum und erweckt so

⁴¹¹ Bernhard **Schütz**/ Valentin **Niedermeier**, Hörgersdorf, Eschlbach, Oppolding, KKF 934, Regensburg ³1995, passim.

⁴¹² Vgl. Kap. Schäftlarn.

⁴¹³ Lkr. Neuburg-Schrobenhausen, Pfk. Mariä Heimsuchung, Kanzel 1767 von Anton Wiest, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 119.

⁴¹⁴ Von Matthias Steinl (1644-1727)) 1698-1700, S. Isnard W. **Frank**, Wien Dominikanerkirche, KKF 1516, Regensburg ²1999, S. 16.

⁴¹⁵ Lkr. Regensburg, um 1750, s. Dehio, Bayern V, 1990, S. 62-63.

⁴¹⁶ Schnell/ Steiner, Wallfahrtskirche Eichelberg, S. 8.

⁴¹⁷ Lkr. Rottal-Inn, Kanzel von Joseph Deutschmann (1717-1787), um 1770 (unter Abt Maurus III. Wimmer 1752-1773), s. Hubert **Vogl**, Joseph Deutschmann, Weißenhorn 1989, S. 66-67, Taf. 85-86.

⁴¹⁸ Lkr. Passau, Stadtpfarrkirche St. Johannes d. Täufer, Kanzel 1717 (laut Chronogramm im Petrusrelief), für die ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche St. Nikola vor Passau, s. Alexander **Heisig**, Joseph Matthias Götz (1696-1769), Barockskulptur in Bayern und Österreich, Studien zur christlichen Kunst Bd. 5, hg. von Frank **Büttner** und Hans **Ramisch**, Regensburg 2004, S. 389-390. Schreibt das Werk nicht mehr Joseph Matthias Götz (1696-1760) zu, sondern Joseph Hartmann (1674-1734).

eine realistische Herabkunft vom Himmel. Die Schalldachöffnung erscheint als Himmelsöffnung.

Bei den Beispielen in Oppolding (um 1764) [Abb. 178] oder Hörgersdorf (um 1765) [Abb. 180], der Kanzel in Götzens (1775-1780) [Abb. 204],⁴¹⁹ oder auch in Froschhausen (1771-1783) [Abb. 198] werden die Strukturen so verändert, dass eigentlich kein Schalldach mehr im Sinn eines „Schallfängers“ existiert, sondern nur noch optische kunstvoll umgestaltete Relikte daran erinnern. Entgegen der weitgehend vorherrschenden Stelle am Plafond entwickelt das Rokoko auch in dieser Hinsicht große Phantasie mit sehr variablen und auch sinnstiftenden Änderungen.

Christus salvator

Der Salvator, als der Auferstandene und erhöhte Christus, ist der über alles irdische Leiden erhabene Erlöser der Welt.⁴²⁰ Die Ikonographie entwickelt sich offensichtlich in der flämischen Malerei des 15. Jahrhundert aus Überlagerungen verschiedener Bildthemen mit apokalytischem Kontext.⁴²¹ In der Apokalypse wird Christus als „Rex regum et Dominus dominantium“ bezeichnet.⁴²² Der rettende Erlöser ist zugleich auch Anspielung auf das „lux mundi“.⁴²³ Denn der Sieg

⁴¹⁹ Tirol, Pfk. St. Peter und Paul, 1775-1780 von Franz Singer, s. Karen **Schaelow**, Götzens, St. Peter und Paul, Peda-Kunstführer Nr. 74, Passau, 1994, S. 21-23.

⁴²⁰ Anton **Legner**, Christus-Christusbild, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 423-424. Der Typus des segnenden Christus, der mit der linken Hand die Weltkugel mit dem Kreuz der Erlösung hält, ist eine Bildprägung in Anlehnung an das Christkönigthema und wird im 15. Jahrhundert in der niederländisch-flämischen Malerei im Umkreis von Hans Memling zunächst als Brustbild formuliert; vgl. Schiller, Bd. 3, S. 222-233.

⁴²¹ Salvator mundi, in: Lex. der Kunst Bd. VI, Leipzig 1994, S. 356-357. Der Typus hat auch Anklänge an den majestätisch thronenden und segnenden Gottvater im Hauptbild des 1432 vollendeten Genter Altars der Brüder van Eyck, der im Rahmen der Deesis als rettender Erlöser aufzufassen ist. Die Überlagerung von Majestas, Pantokrator, auferstandem Christus und verschiedener Traditionsreihen kann hier nicht näher verfolgt werden, vgl. Schiller, Bd. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, passim.

⁴²² Apk 19,16: „rex regum et dominus dominantium“ („König der Könige und Herr der Herren“ EÜ). Vgl. Apk 17,14: „hii cum agno pugnabunt/ et agnus vincet illos/ quoniam Dominus dominorum est et rex regum/ et qui cum illo sunt vocati electi et fideles“. Ein Brustbild Christi von Jan van Eyck (um 1390-1441), dat. 1438, in der Gemäldegalerie Berlin, trägt die Inschrift am Kragensaum: „+ REX + REGVM +“, s. Abb. 91, S. 151 bei Otto **Pächt**, Van Eyck, München 1989.

⁴²³ Christus sagt von sich als Selbstzeugnis: „Ich bin das Licht der Welt“, vgl. Joh 8,12: „Ego sum lux mundi/ qui sequitur me non ambulat in tenebris/ sed habebit lumen vitae“ („Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern das Licht des Lebens haben“ EÜ); vgl. Joh 9,5 und Joh 14,6: „Ego sum via veritas et vita“ („Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ EÜ). Mundus als Begriff für die vergängliche Welt ist in der Bibel

Christi über Sünde, Tod und „Welt“ ist der Kern der Heilsbotschaft. Daher umgeben ihn die Evangelisten, als den - im ursprünglichen Wortsinn zu verstehenden - Überbringer der guten Botschaft.⁴²⁴ Die erhaben stehende und das gesamte Universum segnende Person hält als Symbol der Macht und Herrschaft, die Weltkugel mit dem Kreuz in der Linken, denn Christus ist Schöpfer des Alls und Herr des Universums.⁴²⁵ Mit ihm erfüllt sich die gesamte biblische Prophezeiung in der Neuschöpfung des Alls.⁴²⁶ Die Sinnebenen greifen folglich über die eschatologischen Ankündigungen hinaus auf die Ebene der Soteriologie, die zeitlich über das Geschehen der Apokalypse hinaus den Endzustand über aller Zeit als das Verhältnis Gottes zur Welt beinhaltet.

Das Salvatormotiv ist seit der Spätgotik für die Kanzeln belegbar.⁴²⁷ In der Renaissance und der Barockzeit wird Christus salvator mit den Evangelisten zu einer Fünfergruppe erweitert.⁴²⁸ Christus wird dabei stehend, mit einem langen Gewand bzw. Mantel bekleidet, und der von einem lateinischen Kreuz bekrönten Weltkugel in der Rechten dargestellt.⁴²⁹ Er ist in der Regel bärtig mit langem Haar

pejorativ gebraucht, kann aber auch Kosmos als Gesamtheit der Schöpfung bedeuten, s. Welt, in: Vorgrimmler, S. 674-676.

⁴²⁴ Eph 1,13: („Durch ihn habt ihr das Wort der Wahrheit gehört, das Evangelium von eurer Rettung; durch ihn habt ihr das Siegel des verheißenen Heiligen Geistes empfangen, als ihr den Glauben annahmt“ EÜ), vgl. 1 Joh 4,14.

⁴²⁵ Das All ist durch Christus und auf ihn hin erschaffen. Kol 1,16: „quia in ipso condita sunt universa“ („Denn in ihm wurde alles erschaffen“ EÜ). Die Wesenszüge Christi nennt Paulus in Kol 1,15-20: Er ist das Bild des unsichtbaren Gottes, Schöpfer des Universums, Erstgeborener vor aller Schöpfung, Herr des Universums, Haupt der Kirche, er geht der neuen Schöpfung als Herrscher voran und in ihm wohnt alle Fülle Gottes, vgl. Kol 2,9. Bei Nikolaus von Cues (1401-1464): „Deus est creator mundi“, ist das Endliche Gleichnis für das Unendliche.

⁴²⁶ Nach Eph 1,10 erfolgt die Anakephalaiosis des Alls durch Christus: („Er hat beschlossen die Fülle der Zeiten heraufzuführen, in Christus alles zu vereinen, alles, was im Himmel und auf Erden ist“ EÜ), vgl. Franz Müssner, Welt I, in: LThK Bd. 10, 1986, Sp. 1021-1023; vgl. Karl Woschitz, Welt IV, in: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 1061-1063.

⁴²⁷ Am Korpus der Sandstein-Kanzel in Karlstadt am Main von 1523 aus der Riemenschneider-schule erscheint Christus salvator stehend mit der Weltkugel in der Mitte, flankiert von stehenden Kirchenvätern, die als Attribute die Evangelistensymbole erhalten, s. Douteil, St. Andreas, Karlstadt am Main, KKF 1192, München-Zürich 1979, S. 20, Abb. S. 14 und 15. In der gleichen Kirche befindet sich am Hochaltar ein Salvator in Überlebensgröße, den ein Meister des Würzburger monumentalen Stils um 1360-1380 schuf.

⁴²⁸ Zentral am Korpus der Stiftskirche zu Aschaffenburg, der Sandsteinkanzel von Michael Kern in Dettelbach, u. a. Die Verbindung zu den sitzenden Evangelisten erfolgt an der um 1520 entstandenen Kanzel im Dom zu Merseburg zeitverschieben mit der Hinzufügung des Schalldaches um 1665 und dem stehenden Salvator als Bekrönungsfigur. Die Häufigkeit in der Darstellung mit den Evangelisten stellt auch Barbara Kienzl für Kärnten in über 50 % der Fälle fest, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 193.

⁴²⁹ Christus selbst ist der erste „Evangelist“ und Verkünder der guten Nachricht: gr. eu-angelion. In seiner Person verkörpert er zugleich Wort, Werk und Weg. Mit dem Evangelium vom Reich Gottes (Mt 4,23) proklamiert er die Gottesherrschaft. Die zeitliche Spanne zwischen Verkündigung, Ankündigung und dem Kommen des Erlösers im Weltgericht ist in der Figur des Salvators impliziert, der das Symbol der Herrschaft, die Weltkugel in seiner Linken hält. Vgl. 1 Joh 4,14: „quoniam Patrum misit Filium Salvatorem mundi“.

und steht achsial in Frontalansicht. Im Barock manifestiert sich die symmetrische Darstellung mit den Evangelisten und dem Salvator als Mittelfigur in einer Gruppe stehender Figuren in Nischen der Korpuswand. Diese Gruppierung wird zu einem häufig wiederholten und im Kanzelprogramm fest umrissenen Motiv.

Ein herausragendes Beispiel ist die Kanzel der Gebrüder Zürn in St. Jakob in Wasserburg am Inn (1638/39) [Abb. 30], wo Christus, die Evangelisten mit ihren Symbolen am Korpus und am Schalldach die vier Kirchenväter dargestellt werden.⁴³⁰ Wie die meisten Barockkanzeln hat auch die Kanzel der Wallfahrtskirche Gartlberg bei Pfarrkirchen (nach 1661) [Abb. 34] ein polygones Korpus,⁴³¹ das mit seiner geschlossenen 5/8 Felderbrüstung nicht von einem Treppenzugang unterbrochen wird. Die Brüstungsfelder sind durch Nischen gegliedert, in die jeweils eine stehende Figur eingestellt ist. Christus salvator nimmt hier die Mitte ein, die vier Evangelisten werden auf die vier weiteren Nischen verteilt. Mit dieser Anordnung spiegelt sie ein System, das für die Kanzel des späten 17. Jahrhunderts mustergültig wird.

Die Verteilung und Reihenfolge der Evangelisten an den zahlreichen Kanzeln ist so unterschiedlich und nicht mehr in der ursprünglichen Aufstellung anzutreffen, dass hier wohl keine Regel abzuleiten ist. Jedoch ist das Schema Christus salvator als zentrale Figur und die ihn flankierenden vier Evangelisten im Barock eine häufig gewählte Anordnung an der Kanzelbrüstung, die nicht nur in Altbayern, sondern auch im gesamten deutschen Raum, auch bei protestantischen Kanzeln zu finden ist.⁴³² Die Figuren erhalten sehr oft Strahlennimben, bzw. den Kreuznimbus bei Christus. Ohne die Aussage zu ändern, ließen sich die Beispiele beliebig erweitern.⁴³³ Als Ausnahme werden in Gars am Inn (ca. 1691-1700) die Evangelisten und Christus mit der Weltkugel in hochovalen Medaillons dargestellt [Abb. 49].⁴³⁴

⁴³⁰ Zu den Gebrüdern Manfred und Michael Zürn, s. Claus **Zoege von Manteuffel**, Die Bildhauerfamilie Zürn, 1606-1666, Weißenhorn 1969, passim; AK Die Bildhauerfamilie Zürn, Braunau am Inn 1979, passim. Zudem wird hier u. a. der Bezug zur Maria Immaculata hergestellt, die im oberen Säulentabernakel des Schalldaches erscheint. Weitere Beispiele nennt Barbara Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 193-195.

⁴³¹ Der Zugang erfolgt hier rückwärtig durch eine Türe im Dorsale.

⁴³² Beispiel auch in protestantischen Kirchen wie in Celle, Güstrow, u. a. folgen exakt demselben Schema.

⁴³³ Weitere Beispiele wie in Mallersdorf, Oberaltaich u. a. wiederholen die Anordnung nach dem vorgegebenen Schema.

⁴³⁴ Pius **Schmalzl**, Gars am Inn, KKF 940, München-Zürich 1970, S. 10, Abb. S. 5; Dehio, Bayern IV, S. 347-348. Um 1700/ 1720 von Klosterschreiner Michael Sennart.

Die Fünfergruppe mit den Evangelisten und Christus salvator wird entsprechend den Tendenzen, die Reihung von Gruppen aufzulösen, abgewandelt und ist nach 1700/ 1720 nicht mehr gebräuchlich.

Das Motiv bleibt jedoch weiterhin Thema an der Kanzel und es findet sich auch in Form von Gemälden an der Rückwand.⁴³⁵ Der Salvator wird im 18. Jahrhundert zunehmend zu einer weit verbreiteten Bekrönungsfigur. Wie etwa in Violau (1686) [Abb. 43], ist der programmatische Bezug zu den Evangelisten, die weiterhin am Korpus erscheinen,⁴³⁶ gegeben, doch durch die „Aufwertung“ als Schalldachbekrönung wird das tradierte System aufgelöst.⁴³⁷ In majestätischer Haltung wird der Salvator thematisch hervorgehoben und bildet zugleich eine Allusion auf das Verbum Dei, denn das Abbild bedingt auch immer Teilhabe.⁴³⁸

Abweichend von der stehenden Figur wird Christus salvator in der Kappl Hl. Blut bei Unterammergau (vor 1725) [Abb. 94] schräg auf den Schalldachdeckel hingelagert,⁴³⁹ indem er sich auf die Weltkugel stützt und mit der linken Hand nach oben weist.

An der Front des Korpus` wird im 18. Jahrhundert auch vereinzelt die Büste des segnenden Christus gezeigt.⁴⁴⁰

Das System der Gruppierung mit den Evangelisten setzt sich modifiziert bei der 1748 entstandenen Kanzel der Abteikirche in Fürstzell [Abb. 131] fort,⁴⁴¹ doch hier wird die tradierte Anordnung aufgehoben. In einer hochovalen Gloriole erscheint der Salvator auf der Weltkugel stehend wie verklärt in einem langen Gewand und hat beide Arme erhoben. Die triumphale Geste erscheint als eine Einladung an alle Welt, denn in der Gestalt des Salvators geht die Proklamation des Evangeliums, die Christus in eigener Person verkörpert, in Erfüllung.

⁴³⁵ Auch hierzu finden sich zahlreiche Beispiele: in Kübach; Markt Oberdorf; München, St. Maria Thalkirchen; Niederschönenfeld; Trautmannshofen u. a.

⁴³⁶ Weitere Beispiele in Mariakirchen, Velburg, Dillingen, Stadtpfarrkirche St. Peter.

⁴³⁷ In Weihenlinden wird der Salvator zwar am Schalldachaufsatz angebracht, allerdings in der tradierten Fünfergruppe; vergleichbar an der Kanzel in der Jesuitenkirche in Linz.

⁴³⁸ Beispiele in Landau an der Isar, Abensberg, Lenggries, Viechtach u. ö.

⁴³⁹ Lkr. Garmisch-Partenkirchen, ca. 1723, s. Hans **Pörnbacher**, Unterammergau, Kirchen und Kapellen, KKF 45, Regensburg ⁵1994, S. 3.; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 516-517.

⁴⁴⁰ Vergleichbar ist die Salvator-Büste mit Weltkugel am Korpus der Kanzel in Wolfegg, Pfk. St. Katharina und Franziskus, Lkr. Ravensburg, 1749 aus der Werkstatt von Johann Wilhelm Hegenauer, s. Dehio, Baden-Württemberg II, 1997, S. 851; auch die Medaillonform innerhalb einer Frontkartusche am Schalldach der ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Dürnstein in Niederösterreich, ca. 1730, s. Fritz **Dworschak**/ Dominik **Willner**, Dürnstein in der Wachau/ NÖ, KKF 672, München-Zürich 1987. Vgl. Apk 21,6: „ego sum A et Ω initium et finis“ („Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende“ EÜ).

Bei der Wallfahrtskirche St. Leonhard in Inchenhofen (1758) [Abb. 157], wird die bekrönende Skulptur des Salvators in einer Achse über dem auferstandenen Christus angeordnet, der darunter im Baldachin des Schalldaches steht.⁴⁴² Indem dieser unterhalb des segnenden und bekrönenden Erlösers als eigene Skulptur angeordnet ist, verdeutlicht diese Überlagerung an ein und derselben Person sukzessive den zeitlich veränderten und transzendenten Zustand. Sie veranschaulicht in dieser außergewöhnlichen Darstellung und gleichzeitigen Steigerung die endgültige Hoheit Christi noch über dessen triumphierende Auferstehung hinaus.

Das Salvator-Thema ist eines der wesentlichen und ältesten Themen der Kanzel. Mit der Figur des Salvators verbinden sich zentrale Aussagen, die Aspekte des auferstandenen Christus, des Weltenrichters, Pantokrators und Erlösers vereinen. Seit der Spätgotik wird er in einer gemeinsamen Gruppierung mit den Evangelisten vorrangig an der Kanzelwand in einer Reihung als Fünfergruppe dargestellt. Anfang des 18. Jahrhunderts endet die feste Ordnung. Die segnende Salvatorfigur wird als einzelne Figur hauptsächlich majestätisches Bekrönungsmotiv. Anlog zum Salvator finden wir als Bekrönung das segnende Jesuskind.⁴⁴³ Anders als bei vergleichbaren Bekrönungsmotiven wagt sich das Rokoko, wohl aufgrund der theologischen Aussagekraft, insgesamt kaum zu einer formalen Transformation und hält die sonst zu beobachtenden Bewegungstendenzen in moderaten Bahnen. Die Figur bleibt majestätisch in einer tradierten festen Form, wenn auch im jeweiligen Gewandstil der Zeit gekleidet. Ausnahme bildet das Beispiel in Fürstzell, das die Verbindung zu den Evangelisten aufgreift. Das Thema ist für die überlieferte Ikonographie der Kanzel von enormer Bedeutung. Aus ikonologischer Sicht wird der Salvator zu einem der

⁴⁴¹ Lkr. Passau, ehem. Zisterzienser-Abteikirche, von Johann Baptist Modler (1697-1774), s. Norbert **Lieb**/ Josef **Sagmeister**, Fürstzell, KKF 690, Regensburg⁴1994, S. 10, Abb. S. 11.

⁴⁴² Lkr. Aichach-Friedberg, s. Hugo **Schnell**, St. Leonhard, Inchenhofen, KKF 181, Regensburg¹⁰1996, S. 10. Der auferstandene Christus ist in der Kanzelikonographie seltener dargestellt. Ein auferstandener Christus von Johann Baptist Straub (1707-1774) in St. Anna in München- Lehel, ist als Kanzelbekrönung sitzend dargestellt. Um 1735 (oder wahrscheinlicher um 1756) von Johann Baptist Straub, s. Volk, Straub, S. 194; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 686.

⁴⁴³ Beispiele in Ohlstadt, Tettenweis, Inning, und in der Spitalkirche in Deggendorf; auch im Zisterzienser-Stift Stams in Tirol, 1739 von Andreas Kölle, s. Gert **Ammann**, Stift Stams, GKF 111, München-Zürich²1990, S. 27-28. Ein Christkind-Salvator mit Weltkugel bildet auf der Kanzel in Stift Stams die Bekrönung. Es hält ein Spruchband mit der Aufschrift: „FACIAM VOS FIERI (PISCATO)RES HOMINVM“ („Ich werde euch zu Menschenfischern machen“: Mt 4,19 EÜ) und rechts ein weiteres: „DEDI TE IN LVCEM GENTI(VM)“ („Ich habe dich dazu bestimmt, das Licht für die Völker zu sein“: Is 42,6 EÜ).

Triumphmotive im Rokoko, denn in ihm vereint sich inhaltlich die Fülle aller heilsgeschichtlichen Aspekte.

Christus als Guter Hirte

Im 18. Jahrhundert wird der Gute Hirte eines der am häufigsten sich wiederholenden Themen an der Kanzel.⁴⁴⁴ Den Arcadia- und Hirtenspielen in der höfischen Szenerie entspricht im religiösen Bereich der Gute Hirte. Damit mag die Assoziation an das Naturleben, die Nähe zur unverfälschten Natur und des schlichten Lebens verbunden gewesen sein,⁴⁴⁵ aber zu denken ist auch an das Tridentiner Bischofsideal des Seelenhirten. Das Rokoko greift in indirekter Übernahme ein altchristliches Motiv, eines der frühesten der christlichen Kunst, wieder auf.⁴⁴⁶ In der altchristlichen Literatur wird der Hirte der Verkünder des verlässlichen Wissens bezeichnet.⁴⁴⁷ Sind die frühchristlichen Darstellungen Symbole, der alttestamentlichen Auffassung, etwa Psalm 22 (23) nahestehend,⁴⁴⁸ so wird die spätere Illustration schon eher als Parabel des Johannes-Gleichnisses aufgefasst.

⁴⁴⁴ Die Jesuiten tragen zur abermaligen Verbreitung dieses Themas unter Verwendung von Stichvorlagen der Antwerpener Kupferstecher, Johan (um 1549- nach 1615), Antoine (um 1552-1624) und Hieronymus (1553-1619) Wierix, bei. Auch das barocke Schrifttum ist durchsetzt mit diesem Ideenkreis. Im geistlichen Schäferspiel ist Christus in die mystische Hirtengestalt verkleidet, s. Anton **Legner**, Guter Hirte, in: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 1289-1290. „Das Pastorbonus-Bild wird im Barock zum vorzugsweisen Bildthema, vor allem auf dem Schalldeckel der Kanzel findet es seinen festen Ort“, Legner, Sp. 1290.

⁴⁴⁵ In der profanen Kunst sind Darstellungen von Schäferspielen und dem Idyll des Hirten- und Landlebens so zahlreich, dass dies zu einem Merkmal der gesamten Epoche wird. „Eine über ganz Europa ausgedehnte Schäfermode gefällt sich in der Hirtenmaskerade bei Hofe“, zit. nach: Manfred **Lurker** (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart ⁵1991, S. 315: Art. „Hirt“.

⁴⁴⁶ Anton **Legner**, Der Gute Hirte, Düsseldorf 1959; Anton **Legner**, Hirt, Guter Hirt, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 289-299.

⁴⁴⁷ Guter Hirte, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 163-164. Als einschränkende Ausnahme des frühchristlichen Schrifttums sei hier auf die etwa um 140-155 n. Chr. zu datierende, „Hirt des Hermas“ bezeichnete, apokalytische Schrift hingewiesen, s. Norbert **Brox**, Hermas (Hirt des Hermas), in: LACL, S. 282-283.

⁴⁴⁸ Ps 22, 1-2 Iuxta Hebr.: „Dominus pascit me/ nihil mihi deerit/ in pascuis herbarum adclinavit me/ super aquas refectiois enutrivit me“ („Der Herr ist mein Hirte, nichts wird mir fehlen. Er läßt mich lagern auf grünen Auen und führt mich zum Ruheplatz am Wasser“: Ps 23 EÜ). Dieses Bild ist eingegangen in die allegorische Auffassung, wie wir sie in den Lämmerfriesen der Mosaiken altchristlicher und mittelalterlicher Kirchen in Ravenna (Mausoleum der Galla Placidia, Ende 5. Jh., oder in der Apsis von Sant' Apollinare in Classe, 6. und 9. Jh.) oder Rom (z. B. in SS. Cosma e Damiano, 530 und San Clemente, 11. Jh.) vorfinden.

Den Sonntag des Guten Hirten feiert die katholische Kirche als *Misericordias Domini* am dritten Sonntag nach Ostern.⁴⁴⁹ Im Evangelium nach Johannes steht: „Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte gibt sein Leben hin für die Schafe“.⁴⁵⁰

Die Epistel nach dem ersten Petrusbrief nennt das Bischofsamt Hirtenamt: „Denn ihr hattet euch verirrt wie Schafe, jetzt aber seid ihr heimgekehrt zum Hirten und Bischof eurer Seelen“.⁴⁵¹ Die Beschützerrolle für die Herde wird zudem zusätzlich verknüpft mit dem Petrusamt, dessen Stellvertretertum im Auftrag „*pasce oves meas*“ im Bild des Schafe-Hütens ausgesprochen ist.⁴⁵² Damit vereinen sich Hirtenamt, Lehramt und Predigt.⁴⁵³

Das Bild des Hirten erweckt die Vorstellung, die Christus stellvertretend als den Retter für das Heil der Seelen ausweist, da sich im Johannesevangelium Jesus selbst als der „Gute Hirte“ bezeichnet.⁴⁵⁴ Der Hebräerbrief nennt Jesus „den erhabenen Hirten“.⁴⁵⁵ Die Darstellung ist eine Allegorie, die eine glückliche Leitung für das Heil der Seele auf ihrem Weg zum Paradies vermittelt. Der Hirte ist wachsam und die Schafe sind unter seinen Blicken „behütet“. Eine

⁴⁴⁹ Karl-Heinz **Bieritz**, *Das Kirchenjahr*, München ²1988, S. 131. 2 Petr 21-25.

⁴⁵⁰ Joh 11, 1-18; 27-30.

⁴⁵¹ 1 Petr 2,25.

⁴⁵² Joh 21,17: „*pasce oves meas*“ („Weide meine Schafe“); vgl. Apg 20,28: „*attendite vobis et universo gregi/ in quo vos Spiritus Sanctus posuit episcopos regere ecclesiam Dei/ quam adquisivit sanguine suo*“ („Gebt acht auf euch und auf die ganze Herde, in der euch der Heilige Geist zu Bischöfen bestellt hat, damit ihr als Hirten für die Kirche Gottes sorgt, die er sich durch das Blut seines eigenen Sohnes erworben hat“ EÜ).

⁴⁵³ Die Hirten sind nicht die Herren ihres Volkes, sie handeln in der Sendung Christi für den ihnen zugefallenen Anteil an der Herde, vgl. 1 Petr 5,2-3. Die katholische Kirche unterscheidet hirtenamtlichen Dienst, Lehramt und Ordnungswort (*doctrina und disciplina*). Das päpstliche Hirtenamt hat zwei Funktionsweisen: die normale Funktion, das *magisterium ordinarium* und die außerordentliche Funktion als *magisterium extraordinarium*.

⁴⁵⁴ Joh 10,1-4: („Amen, amen, das sage ich euch: Wer in den Schafstall nicht durch die Tür hineingeht, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und ein Räuber. Wer aber durch die Tür hineingeht, ist der Hirt der Schafe. Ihm öffnet der Türhüter und die Schafe hören auf seine Stimme; er ruft die Schafe, die ihm gehören, einzeln beim Namen und führt sie hinaus. Wenn er alle seine Schafe hinausgetrieben hat, geht er ihnen voraus, und die Schafe folgen ihm; denn sie kennen seine Stimme“ EÜ). 10,7-9: („Weiter sagte Jesus zu ihnen: Amen, amen, ich sage euch: Ich bin die Tür zu den Schafen. Alle, die vor mir kamen, sind Diebe und Räuber; aber die Schafe haben nicht auf sie gehört. Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden; er wird ein- und ausgehen und Weide finden“ EÜ). Und 10,11: „*ego sum pastor bonus/ bonus pastor animam suam dat pro ovibus*“ (10,11-15: „Ich bin der gute Hirt. Der gute Hirt gibt sein Leben für die Schafe. Der bezahlte Knecht aber, der nicht Hirt ist und dem die Schafe nicht gehören, läßt die Schafe im Stich und flieht, wenn er den Wolf kommen sieht; und der Wolf reißt sie und jagt sie auseinander. Er flieht, weil er nur ein bezahlter Knecht ist und ihm an den Schafen nichts liegt. Ich bin der gute Hirt; ich kenne die Meinen und die Meinen kennen mich, wie mich der Vater kennt und ich den Vater kenne; und ich gebe mein Leben hin für die Schafe“ EÜ).

⁴⁵⁵ Hebr 13,20: „*Deus autem pacis/ qui eduxit de mortuis pastorem magnum ovium in sanguine testamenti aeterni/ Dominum nostrum Iesum*“ („Der Gott des Friedens aber, der Jesus, unseren Herrn, den erhabenen Hirten seiner Schafe, von den Toten herauf geführt hat durch das Blut seines ewigen Bundes“ EÜ).

Vorstellung, die sich auf ein jenseitiges Leben bezieht, das die Einzelseele durch die Fürsorge des Hirten sicher erreichen wird, da von ihr Schaden abgehalten wird. Als Gehilfe des Hirten bewacht der Hirtenhund treu die Herde, damit keines der Schafe ausbricht. Eine ständig drohende Gefahr in der Gegendarstellung ist der Wolf, der versucht in die Herde einzubrechen und eines oder mehrere der Schafe zu reißen. Er symbolisiert die Seite des Satans. Eine absolut tödliche Gefahr, die von der Herde abgehalten wird. Darum werden die Schafe im Gatter gehalten. Nicht um ihnen die Freiheit zu nehmen, sondern um sie vor der drohenden Todesgefahr zu bewahren.

Ein idyllisches Bild beschreibt das Gleichnis im Lukasevangelium von dem verlorenen Schaf, ⁴⁵⁶ dem der Hirte nachgeht bis er es gefunden hat, die neunundneunzig übrigen in der Steppe zurücklassend, um es voll Freude auf die Schultern zu nehmen, wie der bärtige jugendliche Hirte mit hochgekrempelem Hutrand auf dem Schalldach in St. Anton über Partenkirchen (ca. 1740) [Abb. 118].⁴⁵⁷ Schreitend, in vergoldetem knöchellangem Rock, steht er auf dem Podest und trägt das wiedergefundene Lamm, indem er seine Füße mit den Händen festhält. Zusätzlich wird er durch die Hirtenschaufel, die er in der Linken mit den Füßen des Lammes hält, gekennzeichnet. Unter dem Bild des Guten Hirten wird Christus gedacht, aber nicht dargestellt. Dieser Zusammenhang geht nur aus dem Text in den Evangelien hervor, indem sich Christus selbst als der gute Hirte bezeichnet.⁴⁵⁸ Das Lamm zu Füßen des Hirten auf dem Schalldach in St. Felix in Neustadt an der Waldnaab,⁴⁵⁹ ist durch einen segnenden Hirten begründet, der zusätzlich die Hirtentasche umhängen hat. Durch die Besonderheit der Weltkugel mit Kreuz, die der Hirte hinter der Hirtenschaufel in der linken Armbeuge trägt,

⁴⁵⁶ Vgl. Lk 15,3-7: („Da erzählte er ihnen ein Gleichnis und sagte: Wenn einer von euch hundert Schafe hat und eines davon verliert, läßt er dann nicht die neunundneunzig in der Steppe zurück und geht dem verlorenen nach, bis er es findet? Und wenn er es gefunden hat, nimmt er es voll Freude auf die Schultern, und wenn er nach Hause kommt, ruft er seine Freunde und Nachbarn zusammen und sagt zu ihnen: Freut euch mit mir; ich habe mein Schaf wiedergefunden, das verloren war. Ich sage euch: Ebenso wird auch im Himmel mehr Freude herrschen über einen einzigen Sünder, der umkehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die es nicht nötig haben umzukehren“ EÜ).

⁴⁵⁷ Um 1740, s. Clemens **Käßer**, St. Anton, Partenkirchen, KKF 128, München-Zürich, ⁵1985, S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 946.

⁴⁵⁸ „Mt 15,24: „... non sum missus nisi ad oves/ quae perierunt domus Israhel“ („Ich bin nur zu den verlorenen Schafen des Hauses Israel gesandt“ EÜ) und Jesus selbst sendet seine Jünger „zu den verlorenen Schafen des Hauses Israel“, vgl. Mt 10, 5-6: „sed postius ite ad oves/ quae perierunt domus Israhel“.

⁴⁵⁹ 1745 vielleicht von Josef Reber, s. Dehio, Bayern V, 1991, S. 351.

verschränkt die Symbolik deutlich die Kugel des Weltenherrschers, die eindeutig als Attribut auf Christus hinweist.

Die Thematik des Guten Hirten begegnet in Bayern zunächst inschriftlich an der Kanzel zur Schönen Unserer Lieben Frau in Inglostadt von 1565, wo am Fries des Korpus` zu lesen steht: „Ich bin ein guter Hiert, ein guter Hiert lest sein Leben fir seine Schaf“.⁴⁶⁰

Der Gute Hirte, der das verlorene Schaf - in den Darstellungen des Rokoko zumeist- auf den Schultern trägt, ist Sinnbild für Christus. Die Naturnähe des Spätbarock wirkt auch hier auf die Gestaltung der pastoralen Szenen. Der Schäfer, der Hirte, der sich mit seinen Herden in der freien Natur auf den Weiden befindet, wird als idyllisch pastorale Szene geschildert. Zunächst findet es im Zusammenhang mit der Kanzel als Rückwandgemälde Eingang.⁴⁶¹ Analog als Rückwandrelief in das Programm der Schiffskanzel in Weissenregen (1758) [Abb. 237] oder der Studienkirche in Dillingen (1761) ganzfigurig einbezogen,⁴⁶² sowie als Relief in Medaillonform am Dorsale der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Kötzing (ca. 1739) [Abb. 100].⁴⁶³

In dem vergoldeten Front-Relief ist er dargestellt in der Pfarrkirche St. Martin in Dasing (um 1756) [Abb. 153a].⁴⁶⁴ Sitzend an einen Baum gelehnt, die Linke auf die Hirtenschaufel gestützt, reicht er den aus einer Hütte am linken Bildrand kommenden Schafen Nahrung. Der Figurentypus, knöchellanger Mantel, bärtig mit langen Haaren und der nach oben aufgeschlagene Hutsaum, ist auch hier der gleiche.

Hiervon weicht der bartlose Hirte am Frontrelief der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Halfing ab (um 1773) [Abb. 199].⁴⁶⁵ Auch die Haltung des wiedergefundenen Schafes vor der Brust ist untypisch, wie die gesamte Eleganz des Hirten, der in einem feinen wallenden Mantel in der Mitte des Reliefs plaziert ist. Bei Jesaia 40,11 findet man die Stelle: „Die Lämmer trägt Gott auf den Armen, behutsam führt er die Mutterschafe“. Hinter ihm öffnet sich der in Rustika

⁴⁶⁰ Kanzel dat. 1565.

⁴⁶¹ Beispiele findet man in Grassau, Indersdorf, St. Peter in München, Waging am See, St. Margareth in München-Sendling, Piding, Wondreb u. ö.

⁴⁶² Vgl. Kap. Weissenregen. Die Kanzel in Dillingen schuf 1761 Johann Michael Fischer (1717-1801) aus Veitshöchheim, s. Gottlieb **Fellner**/ Ludwig **Häring**, Studienkirche Dillingen, Donauwörth 1993, S. 36.

⁴⁶³ Lkr. Cham, um 1730, Relief von Johann Paul Hager, s. Dehio, Bayern V, 1991, S. 262.

⁴⁶⁴ Lkr. Aichach-Friedberg, ca. 1756, s. Dehio, Bayern III, 1989, S. 230.

umrandete Türbogen eines Stalls, der nur durch Bogen und Fenster angedeutet wird. Der Rundbogen hinter dem Hirten symbolisiert die Tür, nach Joh 10,9. Das Requisit in der Linken ist hier ein Hirtenstab, ohne die Schaufel. Zur Feinheit der Darstellung trägt der sorgsam in Schrägsicht dargestellte Hut bei, dessen Krempe seitlich am Kopf hochgebogen ist und unter dem die Haare schönlinig in den Rücken fallen.

Das Frontrelief in St. Michael Michaelsbuch (1756) [Abb. 152] bildet den in einer Landschaft sitzenden Hirten in der Mitte ab,⁴⁶⁶ der eines der Schafe auf dem Schoß hält. Die Hirtenschaufel hält er wieder in der Linken. Auffällig ist hier der Strahlennimbus, der das Haupt umgibt. Eine vergleichbare Haltung nimmt der ebenfalls nimbierte Pastor bonus auf dem Frontrelief in der Pfarrkirche Maria Magdalena in Plattling (1760) [Abb. 161, 161a] ein.⁴⁶⁷ Die Linke wird frei, indem die Hirtenschaufel hinter ihm in die Erde eingesteckt ist, um auf ein Kirchengebäude am rechten Bildrand hinzuweisen. Die Kirche wird von der zweiten Darstellung an der Seite der Kanzel repräsentiert; der Pastrix bona in weltlicher Schäfertracht, auf die der gute Hirte am Frontrelief hinweist. So wie sich Christus um die Herde sorgt, so soll auch die Kirche sich um die Schafe kümmern. Das Bild weist eindeutig auf die Kirche als Gebäude, die durch die Pastrix bona als deren Sinnbild repräsentiert wird. Sie nimmt stellvertretend die Rolle Christi ein.⁴⁶⁸

Ein einheitliches und ausschließlich von der Hirtenthematik bestimmtes, „durchkomponiertes“ Programm findet man an der Kanzel der Wallfahrtskirche auf dem Bogenberg (um 1725) [Abb. 95].⁴⁶⁹ Die Reliefs beginnen an der Kanzeltreppe und ziehen sich über die Korpusbrüstung hin. Das Motiv ist in der Barockzeit äußerst beliebt und wird zu einem der bevorzugten Themen überhaupt. Als Darstellungen des ländlichen Idylls erscheinen die Reliefs, die weiter keinen ikonographischen Sinnzusammenhang ergeben, als eben zur Ausschmückung und

⁴⁶⁵ Lkr. Rosenheim, Pfarr- und Wallfahrtskirche, um 1773, s. Peter von **Bomhard**, Halfing/ Obb., KKF 631, Regensburg ³1996, S. 4; Dehio Bayern IV, 1990, S. 400.

⁴⁶⁶ Lkr. Deggendorf, 1756 von Franz Hofer aus Deggendorf, s. Michael **Kaufmann OSB**, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Michaelsbuch, Peda- Kunstführer 328, Passau 1995, S. 15; Dehio, Bayern II, 1988, S. 408.

⁴⁶⁷ Lkr. Deggendorf, 1760 von dem Plattlinger Bildschnitzer Johann Georg Gottlieb **Neher**, s. Herbert W. **Wurster**, Die Kirchen und Kapellen der Stadt Plattling, KKF 1506, München-Zürich 1985, S. 10, Dehio, Bayern II, 1998, S. 581.

⁴⁶⁸ Die Gute Hirtin erscheint auch als Schalldachbekrönung in St. Elisabeth in Blaibach, s. Abb. 7, Alfons **Rösch**, St. Elisabeth, Blaibach, KKF 2456, Regensburg 2001.

Erweiterung der Hauptszene. An der mittleren Position der Kanzelwand lagert sich das zentrale Relief um die Brüstung.

In der Wallfahrtskirche zum Heiligen Blut in Erding (Ende 17. Jh.) [Abb. 50] oder in der Pfarrkirche St. Martin in Hutthurm (um 1746) [Abb. 127] schließt das Programm mit dem Guten Hirten inmitten der Schafe als Bekrönungsfigur.⁴⁷⁰ Weitestgehend wird das Programm in Ruhpolding (1748/1749) davon bestimmt [Abb. 132].⁴⁷¹ Zum Frontrelief der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberammergau (1756) [Abb. 151] gesellt sich rechts ein Putto am Wulst in Vollplastik ergänzend hinzu,⁴⁷² der als Attribut die Hirtenschaufel hält. Schließlich begleiten in Kochel am See (um 1780) [Abb. 212, 212a] die von Putten gehaltenen Attribute (Schaufel und Hirtentasche) das mittig angeordnete Relief des Pastor bonus.⁴⁷³ Mit dem Frontrelief in St. Vitus zu Kirchweidach⁴⁷⁴ (1795) [Abb. 224], der bekrönenden Figur innerhalb dürrer Sträucher auf dem Schalldach von St. Jakobus in Rohrdorf⁴⁷⁵ (1796/97) [Abb. 225] und dem Guten Hirten auf dem Kanzelensembel der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Peter und Paul in Tann im Rottal⁴⁷⁶ (1809) [Abb. 228] endet die Hirthematik in Altbayern. Auch im Übergang zum Klassizismus bleibt das Motiv Gestaltungsgrundlage.

Der Gute Hirte gehört damit zu denjenigen Sujets, die erneut an altchristliche Themen anknüpfen und sich in der christlichen Ikonographie am längsten durchsetzen.

⁴⁶⁹ Lkr. Straubing Bogen. Um 1727 von einem unbekanntem Meister, s. Josef **Schleicher**, Hans **Neueder**, Bogenberg, KKF 817, München-Zürich ⁵1988, S. 10; Dehio Bayern II, 1988, S. 71.

⁴⁷⁰ Lkr. Passau, etwa ab 1745, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 228.

⁴⁷¹ Vgl. Kap. Ruhpolding.

⁴⁷² Lkr. Garmisch-Partenkirchen, 1756, s. Hans **Pörnbacher**, Oberammergau/ Obb., KKF 21, Regensburg ¹⁷1995, Dehio, Bayern IV, 1990, S. 894.

⁴⁷³ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, um 1780, aus der 1805 abgebrochenen Pfarrkirche in Benediktbeuern, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 555-556.

⁴⁷⁴ Lkr. Altötting, 1795, s. Kilian **Kreilinger**, Kirchweidach, St. Vitus, KKF 176, München-Zürich ²1983, S. 17; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 538.

⁴⁷⁵ Lkr. Rosenheim, 1796/97 von Johann Philipp Wagner aus Kraiburg, s. Josef **Rosenegger**, Rohrdorf, St. Jakobus, d. Ä., KKF 1350, Regensburg ²1995, S. 11; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1026, vgl. Kap. Rohrdorf.

⁴⁷⁶ Lkr. Rottal-Inn, 1809, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 709.

Maria

(Immaculata, Madonna auf der Mondsichel)

Die Immaculata,⁴⁷⁷ ein im Barock und Rokoko beliebtes und weit verbreitetes Motiv, ist jedoch im Kanzelprogramm selten. Für die Entwicklung des Marienbildes sind das Konzil von Trient (1545-1563), der Beistand Mariens im Seesieg der katholischen Liga in der Schlacht bei Lepanto 1571 und die Schlacht am Weißen Berg bei Prag 1620 entscheidende Stationen.⁴⁷⁸ Die Ikonographie der Immaculata conceptio leitet sich aus der Apokalypse des Johannes (12,1 ff.) ab und bezeichnet den endgültigen Triumph über das Böse.⁴⁷⁹ Die Frau aller Völker wird umgeben von einem Sternenkranz aus zwölf Sternen und steht auf der Mondsichel, oder auf der Weltkugel, die oft von der Schlange umwunden ist.

Insgesamt wird die Thematik für die Kanzel nur in Einzelbeispielen hervorgehoben. An den Barockkanzeln in Wettenhausen (um 1670), Aschau im Chiemgau (1687), Mittenwald (1716), Farchant (ca. 1730), oder auch in Göttweig (1642), steht Maria mit dem Kind auf der Mondsichel in einer zentralen Figurennische an der Korpusbrüstung.⁴⁸⁰ Wie der Salvator wird sie mit den Evangelisten zu einer Fünfergruppe verbunden, deren Mitte sie bildet.

Sie wird jedoch im 17. Jahrhundert an der Kanzel nicht ausdrücklich hervorgehoben. Auch bei der Zürn-Kanzel in Wasserburg am Inn (1638/39) [Abb. 30, 30a] steht Maria mit dem Kind im Baldachin der Schalldachbekrönung. Und auch die zentrale Position in der Gruppierung am Schalldachaufsatz in Niederaltaich (nach 1671) [Abb. 37] innerhalb der Vierergruppe der Evangelisten erhält weiter keine Akzentuierung in der Darstellung.

⁴⁷⁷ Lat.: Immaculata conceptio Mariae, s. Unbefleckte Empfängnis der Maria, in: Sachs/Badstübner/ Neumann, S. 358-359. Der Bildtyp der sogenannten Maria Immaculata wird einer der wichtigsten im Barock und Rokoko. Es ist das beherrschende Marienthema in sämtlichen katholischen Ländern. Seit dem Sieg der katholischen Liga s. Martin **Lechner**, Maria, Marienbild, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 199-206; Schiller, Bd. 4,2, S. 174.

⁴⁷⁸ Martin **Lechner**, Maria, Marienbild, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 199-206 und Jean **Fournée**, Immaculata Conceptio, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 338-344.

⁴⁷⁹ Die immaculata conceptio, also die ohne Erbsünde Geborene.

⁴⁸⁰ Bei der Kanzel von St. Wolfgang bei Dorfen, Lkr. Erding, um 1679, steht die Madonna auf der Mondsichel in einer Nische der Rückwand, s. Hackl/ Schnell, St. Wolfgang bei Dorfen, S. 18.

Als Schalldachgruppe der ehemaligen Zisterzienser-Abtei Gotteszell (um 1729) [Abb. 98] ist Maria mit dem Kind auf der Mondsichel links sitzend und dem hl. Bernhard rechts auf gleicher Höhe in einer szenischen Anordnung zu sehen.⁴⁸¹

Eine Reliefdarstellung der Immaculata in Vilshofen⁴⁸² (1717) ist im Rahmen des Kanzelprogrammes untergeordnet und ist nur aus der Nähe ersichtlich.

Typengeschichtlich berührt sich die Darstellung der Immaculata mit dem apokalyptischen Weib.

An Ignaz Günthers (1725-1775) Ramersdorfer Kanzel [Abb. 166], von der nur einzelne Figuren, aber auch der Entwurf, der von 1760 datiert, enthalten ist,⁴⁸³ kommt wieder die Verbindung Evangelisten bzw. deren Symbole und der Immaculata bzw. des geflügelten apokalyptischen Weibes, zustande. Ungewöhnlich ist, dass der Evangelist Johannes, der als Lindenholz-Figur erhalten blieb, unter den Evangelistensymbolen einzig als Person dargestellt wird, also sein Symbol, den Adler, selbst ersetzt. Er ist im Maßstab hervorgehoben und trägt eine Tafel mit der Inschrift: „apoca: / XII: / Cap:“, also dem Hinweis auf das Buch der Offenbarung, Kapitel 12.⁴⁸⁴ Maria erhält deutlich Züge des Apokalyptischen Weibes,⁴⁸⁵ ist aber nicht identisch.

⁴⁸¹ Vor den beiden gibt ein querhängendes Band mit der Aufschrift: „Canis latrator strenuus“ zu lesen (Der Hund ist ein gestrenger Aufpasser). Dies bezieht sich auf einen unten stehenden Hund, der als Symbol der Wachsamkeit erscheint. Vgl. die Schalldachbekrönung in der ehemaligen Dominikanerkirche in Landshut, wo unter der bekrönenden Figur des Dominikus ebenso ein Hund erscheint (In Anlehnung der quasi-Benennung der Dominikaner als „domini canes“: Hunde des Herrn, die als wachsame Inquisitoren gefürchtet waren). Die Darstellung des heiligen Bernhard von Clairvaux (1090-1153) mit der Madonna bildet jedoch in der Kanzelikonographie eine Ausnahme (vgl. Rückwandrelied in Aldersbach mit der Amplexio, s. Kap. Aldersbach). Der schriftliche Hinweis hat insgesamt eine wohl unverkennbar häresiologische Note.

⁴⁸² Kanzel 1717 von Joseph Matthias Götz aus der ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche St. Nikola vor Passau, vgl. Alexander **Heisig**, Joseph Matthias Götz (1696-1769), Barockskulptur in Bayern und Österreich, Studien zur christlichen Kunst Bd. 5, hg. von Frank **Büttner** und Hans **Ramisch**, Regensburg 2004, S. 389-390. Die Kanzel kam 1804 in die Pfk. nach Vilshofen.

⁴⁸³ Peter **Volk**, Ignaz Günthers Ramersdorfer Kanzel, Entwurf und einzelne Skulpturen, in: AK Meisterwerke Bayerns von 900-1900, Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum, hg. von Renate **Eickelmann**, München 2000, S. 74-79, vgl. Woeckel, Güntherzeichnungen, S. 318-326.

⁴⁸⁴ Es beschreibt die Frau und den Drachen: „et signum magnum paruit in caelo/ mulier amicta sole et luna sub pedibus eius/ et in capite eius corona stellarum duodecim/ et in utero habens et clamat parturiens et cruciatur ut pariat/ et visum est aliud signum in caelo/ et ecce draco magnus rufus habens capita septem et corona decem/ et in capitibus suis septem diademata“ („Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Sie war schwanger und schrie vor Schmerzen in ihren Geburtswehen. Ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf sieben Köpfen“ EÜ), Apk 12, 1-3.

⁴⁸⁵ Jutta **Fonrobert**, Apokalyptisches Weib, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 146-150; Johann **Michl**, Apokalyptisches Weib, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 706-707. Die Figur wird auch symbolisch als Kirche gedeutet. Doch sind Übertragungen auf Maria nicht absolut stichhaltig.

Die apokalyptische Frau steht auf der Mondsichel in einer Wolkenregion und wird von einer Gloriole und einem Flügelpaar hinterfangen; ist also hier deutlich als geflügeltes apokalyptisches Weib konzipiert, nicht aber in der Ausführung. Von ihrem Sternenkranz sieht man nur sechs Sterne. Links unter ihr erscheint der Drache, von dessen vier ausgeführten Köpfen auch einer den unten am Korpus sitzenden Evangelisten bedroht; selbst die Putti am rechten Schalldachrand wenden sich angstvoll ab. Es ist durchaus eine kleine Szene mit bewegten Figuren, deren Motiv, die Angst vor dem Drachen ist. Das Movere, das Bewegen, gehört zu den rhetorischen Figuren. Die Szene ist zugleich die Schau des Johannes, der sich aus der Gruppe der Evangelistensymbole als Schreiber der Apokalypse heraushebt. Die eine Figur wird gleichzeitig zwei Bezugsebenen zugeordnet und inhaltlich mit ihnen verbunden. So entsteht eine Spannung zwischen Korpus und Schalldach, die sich wie zwei Ebenen einer Bühne verhalten. Das in seinem geschlossenen Buch Geschriebene, wird auch für den Betrachter inhaltlich als dargestellte und dadurch miterlebbare Schau in einer dramatischen Visions-Szene aktuell visualisiert. Hier erweist die Kunst des Rokoko die rhetorische Fähigkeit zur Umsetzung ihrer Inhalte. Dies zeigen weitere Zeichnungen Günthers zu anderen, nicht ausgeführten Sujets für Kanzelentwürfe.⁴⁸⁶

Die erste großfigurige Bekrönung ist die Immaculata im Strahlenkranz in Klosterlechfeld (um 1735) [Abb. 112],⁴⁸⁷ die mit der Mondsichel auf der Welkugel steht. Sie hat die Hand auf die Brust gelegt, und während sie nach oben blickt, erscheint auf dem Podest rechts ein grüner geflügelter Drache, der drohend die unten sitzenden Evangelisten fixiert.

Von der zerstörten Kanzel der Münchner Frauenkirche von Roman Anton Boos (1730-1810), die 1780 vollendet wurde [Abb. 208], ist die Bekrönungsfigur erhalten geblieben.⁴⁸⁸ Die Immaculata steht auf der von der Schlange umwundenen Weltkugel und hält den Stengel einer Lilie in der Linken, während sie pathetisch nach oben blickt und die Rechte auf die Brust legt. Hier besteht keine szenische Verbindung mit der übrigen Darstellung. Der Schwerpunkt liegt

⁴⁸⁶ Woeckel, Güntherzeichnungen, passim.

⁴⁸⁷ Lkr. Augsburg, um 1735, s. Dieter J. **Wehnert**, Die Wallfahrtskirche Maria Hilf auf dem Lechfeld, Klosterlechfeld 1986, S. 21-24; Dehio, Bayern III, 1989, S. 579.

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. München, ehemalige Kanzel der Frauenkirche; Schedler, Boos, Abb. S. 86.

im stillen Pathos der Figur selbst, was bereits auf Gestaltungsmerkmale des Klassizismus hinweist.

Die Immaculata, wie das geflügelte Apokalyptische Weib, ist ein Triumphmotiv. Durch den Sieg über das Böse in Gestalt der Schlange bzw. des Drachens wird sie dem Erzengel Michael zugesellt.⁴⁸⁹

Die Madonna mit dem Kind auf der Mondsichel und die Immaculata sind als Darstellungsformen zu unterscheiden. Ebenso dürfen sie, trotz ihrer thematischen Nähe, nicht mit dem Apokalyptischen Weib verwechselt werden. Die wenigen oben angeführten Beispiele sind jedoch triumphale Motive und belegen die Tendenz der Zeit zu siegverheißenden Themen.

Erzengel Michael

In Bayern kommt dem heiligen Michael als Landespatron und Patron der Jesuitenkirche in München eine besondere Rolle zu. Zu Ehren des Schutzpatrons fand 1597 ein Weihespiel mit dem Titel „Triumphus Divi Michaelis Archangeli“ statt.⁴⁹⁰ In der Gegenreformation wird er im Zusammenhang mit der Tätigkeit der Jesuiten zum Symbol im Kampf gegen die Feinde Gottes und eines der barocken Triumphmotive.⁴⁹¹

Der Engelfürst zählt zu den vier höchsten Engeln.⁴⁹² Er verwahrt die Schlüssel zum Himmel, ist Oberfeldherr der Engel und Engel des Gerichts, aber auch der Gerechtigkeit und Gnade. In der Apokalypse ist er der Anführer seiner Engel im Kampf mit dem Satan und dessen Engeln.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Fonrobert, LCI Bd. 1, 1968, Sp. 149.

⁴⁹⁰ Der „Triumphus divi Michaelis“ (Triumph des Erzengels Michael) zeigte den Sieg über die alten Götter und die neuen Ketzer, s. Michael **Schattenhofer**, Die geistliche Stadt, in: Der Mönch im Wappen, München 1960, S. 7-77, hier S. 39; vgl. Bernhard **Paal**, Gottesbild und Weltordnung, Die St. Michaelskirche in München, Regensburg 1997, S. 6; Sabine M. **Schneider**, Bayerisch-römische Siegeszeichen, Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift, in: AK Rom in Bayern, S. 171-198; Barbara **Bauer**/ Jürgen **Leonhardt** u. a., Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici, Triumph des Heiligen Michael, Urpatron Bayerns, Regensburg 2000.

⁴⁹¹ Zur Michaelsikonographie s. AK Rom in Bayern, S. 413-434.

⁴⁹² Johann **Michl**, Michael, in: LThK Bd. 7, 1986, Sp. 393-394. RED., Michael, Erzengel, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 255-265.

⁴⁹³ Apk 12,7-9: „et factum est proelium in caelo/ Michahel et angeli eius proeliabantur cum dracone/ et draco pugnabat et angeli eius/ et non valuerunt neque locus inventus est eorum amplius in caelo/ et proiectus est draco ille magnus/ serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas/ qui seducit universum orbem/ proiectus est in terram et angeli eius cum illo missi sunt“ („Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten, und sie

Dargestellt wird er seit der Renaissance kraftvoll, aber jugendlich in Rüstung mit Speer, Kreuzstab oder Schwert (auch Flammenschwert).⁴⁹⁴ Sein Name „Quis ut Deus“ steht oft auf seinem Schild zu lesen.⁴⁹⁵

Der Erzengel wird an der Kanzel mit Ausnahme der Schiffskanzel in Irsee (um 1725) [Abb. 233], wo er am Bug zu sehen ist, immer als einzelnes Bekrönungsmotiv hervorgehoben. In St. Michael in München ist er am Korpus der Kanzel von 1697 ausnahmsweise als Gemälde und in Tondo-Form zu finden, begleitet jeweils durch die Rundbilder von Gabriel und Raphael an den beiden Seiten.⁴⁹⁶ Doch damit ist seine Rolle in diesem Gotteshaus noch nicht erschöpft. Als Bezwinger des Teufels erhält er in einer Nische an der Fassade seine dominierende Position und ebenso im Altarblatt des Hochaltars mit dem Thema des Engelsturzes.⁴⁹⁷ Die von Hubert Gerhard realisierte Bronzefigur der Fassade als Gewand-Typus mit Kreuzstab ist jugendlich, trägt auf dem Haupt eine Lockenpracht, aus der ein kleines Kreuz hervorragt. Sie steht auf einem antropomorphen Wesen mit Menschenleib, Bocksbeinen und einem gehörnten Dämonenkopf, das sich vergeblich mit seinen Klauen gegen den Stab des Erzengels wehrt.

Hubert Gerhards Figur besitzt einerseits Vorbildcharakter für die Michaelsikonographie, doch wird nicht der apokalyptische Drachen- oder Satansbekämpfer als Hauptmotiv an der Kanzel gewählt, sondern die Darstellungen als Seelenwäger.⁴⁹⁸ Die Metapher des Wägens impliziert

verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen“ EÜ).

⁴⁹⁴ Wimmer, S. 222. vgl. Matthias **Exner**, Flammenschwert, in: RDK Bd. IX, München 1993, Sp. 693-744, hier Sp. 710-712. Das Flammenschwert bezeichnet auch die *praedicatio sancta*, z. Bsp. an der Kanzel im Passauer Dom oder in der Hand der rechten Sitzfigur (Elias oder Paulus?) in Schäftlarn; Sp. 724.

⁴⁹⁵ Wer ist wie Gott.

⁴⁹⁶ An der Brüstung als Gemälde in Halbfiguren als Schutzengelgruppe. In den Tondi am Schalldach ergänzende Inschriften: „DOMINUM/ ANGELI/ BENEDICITE“: Ihr Engel preiset den Herrn. Kanzel 1697 nach Plänen des Jesuitenbruders und Kunstschreiners Johann Hörmann SJ (1651-1699), s. Lothar **Altmann**, Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael in ihr Programm in: Wagner/ Keller (Hg.), St. Michael in München, S. 81-111; Gabriele **Dischinger**, Entstehung und Geschichte des Kirchenraumes (1583-1883), ebd., S. 220-243; Paal, S. 45-47.

⁴⁹⁷ Bronzegruppe 1587/88 von Hubert Gerhard (um 1550-1622/23) geschaffen; Hochaltarblatt von Christoph Schwarz († 1592), s. Paal, S. 7. Unter dem Hochaltarblatt steht in einer Kartusche: „MICHAEL ET ANGELI EIUS PRAELIABANTUR CUM DRACONE APO XII“, vgl. Paal, S. 18.

⁴⁹⁸ Nachweisbar ist dieses Motiv erst seit dem 12. Jahrhundert innerhalb von Gerichtsdarstellungen, s. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 431. Er ist auch der Seelengeleiter, der die Seelen als Bannerträger ins heilige Licht führt („Sed signifer sanctus Michael repraesentat eas in lucem sanctam“: daß der Bannerträger Sankt Michael sie ins heilige

anschaulich die Beurteilung der Taten im Gericht, die nach Wert und Güte gewogen werden.⁴⁹⁹

Mit der Waage und dem erhobenen Flammenschwert ausgestattet,⁵⁰⁰ folgt die stehende Figur auf dem Schalldach der barocken Kanzel der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung in Ilgen (ca. 1676) [Abb. 39] noch dem Gewandtypus.⁵⁰¹ Vorherrschend wird aber der gewappnete Typus in der nachempfundenen römischen Soldatenrüstung, mit Helm, Harnisch, Beinschienen und mit dem Flammenschwert in der Hand. Im Epheserbrief mahnt Paulus seine Gemeinde, die Waffenrüstung Gottes anzulegen, um den finsternen Mächten zu widerstehen: „Zieht die Rüstung Gottes an, damit ihr den listigen Anschlägen des Teufels widerstehen könnt.“⁵⁰² Wie der Erzengel in Wolnzach,⁵⁰³ der in der Waage einen Teufel und den Kopf einer Seele wägt, so balanciert der Engel mit Flammenschwert und Seelenwaage der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche in Attel am Inn (um 1715) [Abb. 71] in der Waage eine kleine Figur.⁵⁰⁴

Das Flammenschwert in der Rechten und die Waage in der Linken tragen die Erzengel in Unterammergau⁵⁰⁵ (ca. 1768/69) [Abb. 185] und Flintsbach am Inn (1771-1773) [Abb. 194].⁵⁰⁶ Durch die Gesetzestafeln und dem Buch am Schalldach in Flintsbach erfolgt durch das synoptische Sehen die Spanne zwischen Beachtung des Gesetzes und dem drohenden Gericht.

Licht führe), wie die Anrufung im Totenoffizium lautet. Die Seelenwägung entsteht aus der Gnadenlehre. Im Gegensatz zum sola-fide-Prinzip der Protestanten hielt die katholische Kirche an der Bedeutung guter Werke fest, s. AK Rom in Bayern, S. 428.

⁴⁹⁹ Vgl. Röm 2,6: „Er wird jedem vergelten, wie es seine Taten verdienen“.

⁵⁰⁰ Der Gedanke der Seelenwägung (Psychostasia) mittels einer Waage reicht über die mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen zurück bis zu altägyptischen Gerichts- und Jenseitsvorstellungen (Totengericht). Die Waage, Sinnbild der Gerechtigkeit, wird zum Attribut des Erzengels, s. Lurker (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, S. 808; Forstner/Becker, S. 166-168; Wolfgang Till, Waage, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 475-476; Wolfgang Kemp, Seelenreise, Seelengericht, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 142-145. Die Darstellung der Waage hat hier die Form einer symmetrisch gebauten Apothekerwaage mit einem Querbalken unter einem beweglichen Mittelpunkt mit je einer herabhängenden Schale an den Balkenenden.

⁵⁰¹ Lkr. Weilheim-Schongau, um 1680, s. Dehio, Bayern IV, S. 463-464.

⁵⁰² Eph 6,10.

⁵⁰³ Lkr. Pfaffenhofen an der Ilm, um 1680 von einem unbekanntem Meister, s. Alfred Kaiser, Pfarrkirche St. Laurentius, Wolnzach, KKF 2367, Regensburg 1999, S. 12.

⁵⁰⁴ Lkr. Rosenheim, jetzt Pfk. St. Michael, um 1715, Hugo Schnell, Attel am Inn, KKF 13, München-Zürich⁴1990, S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 62.

⁵⁰⁵ Lkr. Garmisch-Partenkirchen, ca. 1768/69, s. Hans Pörnbacher, Unterammergau, Kirchen und Kapellen, KKF 45, München-Zürich⁵1994; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1201-1202. Weitere Beispiele in Matting (mit Schwert und Waage). Brannenburg, Lam (mit Flammenschwert), Sachsenried, Grafenwiesen (assistierender Putto mit der Waage), u. a.

⁵⁰⁶ Lkr. Rosenheim, 1771-1773, von Johann Georg Reheis, s. Josef Rosenegger, Flintsbach am Inn, St. Martin, KKF 926, Regensburg³1996, Dehio, Bayern IV, 1990, S. 293.

In der Stadtpfarrkirche in Weiden in der Oberpfalz erhält er das Flammenschwert und den Schild mit der Aufschrift: „QUIS UT DEUS“.⁵⁰⁷ Ungewöhnlich ist die Darstellung der ehemaligen Bruderschafts- Ritterordens- und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim (um 1745) [Abb. 126],⁵⁰⁸ wo der geharnischte Bote die Rautenfahne hält, assistiert von einem Engel mit Trommel und einem weiteren Engel. An der Hüfte trägt er eine Kartusche mit seinem Namen: „QVIS VT DEVS“.

Die Rolle des Satansbezwingers wird eröffnet durch die Figur in der ehemaligen Jesuitenkirche St. Michael in Passau (1715-1720) [Abb. 74].⁵⁰⁹ Zugleich als Patron der Kirche bekämpft er, aufragend, den Höllenfürsten. Die Kartusche an der Front kommentiert das Geschehen: „Michael praeliatur cum dracone Apoc. 12,7“; jedoch wird auch hier kein Drache dargestellt. Auf dem geflügelten Teufel stehend, führt er das Flammenschwert gegen die auf dem Rücken liegende schwarze Gestalt, die hier außer dem Teufelskopf keine weitere Verformung, etwa der Gliedmaßen, erfährt. Mit Flammenschwert und Schild zu St. Mang in Regensburg-Stadtamhof (um 1720) [Abb. 81] steht der jugendliche Michael auf einem gehörnten Teufel.⁵¹⁰ Vorn an der Schalldachmitte werden die Gesetzestafeln von einer Gloriole mit Blitzen umgeben und warnen dadurch vor der drohenden Strafe bei Mißachtung.

Als Bezwinger des Teufels folgt die Darstellung in Ettal (1757-1762) [Abb. 155, 155a],⁵¹¹ in der Dämonenfigur dem Vorbild von Hubert Gerhard. Der geharnischte Erzengel steht auf seinem Widersacher, der noch eine Schlange in der Klaue hält und rücklings fällt, wie bei den Ketzerdarstellungen. Hier ist Michael mit dem Schild bewaffnet und schleudert mit der Rechten ein Blitzbündel.⁵¹² Die nachfolgende Figur in Murnau (nach 1761) [Abb. 171] wird

⁵⁰⁷ Ev. Pfk. St. Michael, von Michael Ketnath und dem Bildhauer Joseph Änders, Dehio Bayern V, 1991, S. 794.

⁵⁰⁸ Benedikt Haßler, um 1745, Peter **Steiner**, St. Michael in Berg am Laim, KKF 1408, München-Zürich 1983, S. 18.

⁵⁰⁹ Um 1715 aus der Werkstatt von Matthias Högenwald († 1695) mit Plastiken von Joseph Hartmann (1674-1734), s. Herbert **Schindler**, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, in: Ostbairische Grenzmarken XVII, 1975, S. 158-166; Herbert **Schindler**, Bayerische Bildhauer, München 1985, S. 126; Benno **Hubensteiner**, Passauer Barockbildhauer, Die Werkstatt Perg-Seitz-Högenwald, in: ZBLG 35, 1972, S. 180; Dehio, Bayern II, S. 512.

⁵¹⁰ Ca. 1700/ 1720, s. Max **Hopfner**, St. Andreas und St. Mang, Stadtamhof, KKF 1989, München-Zürich 1992, S. 17.

⁵¹¹ Johann Baptist Straub, 1759-1760, s. Volk, Straub, S. 188; Laurentius **Koch**, Ettal, GKF 3, München-Zürich 1988, S. 30.

⁵¹² Vgl. Eph 6,16: („Vor allem greift zum Schild des Glaubens: Mit ihm könnt ihr alle feurigen Geschosse des Bösen auslöschen“ EÜ).

gleichfalls mit dem Blitzbündel ausgestattet,⁵¹³ das an den Enden zackenförmig umbricht.

Der gewappnete Typus in Helm mit Federbusch, Harnisch und Beinschienen begegnet fast unverändert. In der Darstellung als Seelenwäger soll vor allem auf die Beachtung des Wortes hingewiesen werden und sie gibt eine Vorschau auf Lohn oder Strafe im Gericht. Daher spricht sie auf das Seelenheil des Hörers an, der seine Seele in der Waagschale prüfen lassen muss; und daher auch der Zusammenhang mit den Gesetzestafeln, die den grundlegenden Maßstab bezeichnen. Das gegenreformatorische Motiv in seiner triumphalen Pose als Sieger über den Teufel kommt erstaunlicherweise weniger stark zum Ausdruck. Außer im Fall der Jesuitenkirche in Passau, werden die Darstellungen nicht durch das Patrozinium motiviert.⁵¹⁴

Die Michaelsdartellungen der Kanzel begreifen sich als Hinweise zum Themenkreis der Apokalypse, die den Gläubigen einerseits den Aspekt des Gerichtes veranschaulichen wollen; andererseits demonstrieren sie den Sieg des Glaubenskämpfers, dem das Böse in Gestalt des abgefallenen Engels und Teufels unterliegt.

Posaune- Engel

Barock und Rokoko betonen äußerst häufig den Engel mit der Posaune als Bekrönungsfigur. Die Posaune macht den Menschen darauf aufmerksam, dass er sich als Hörer des Wortes bereit machen soll.⁵¹⁵ Als Herolde kündigen sie das Wort des Herrn an.⁵¹⁶ Mit der Aufforderung „AVDITE VERBVM DOMINI Isa 66: V: 5“ ergeht der Apell an den Hörer, der auf dem Wimpel der Posaune in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Landsberg am Lech (1708) [Abb. 64] zu

⁵¹³ Um 1761, s. Uta **Schedler**, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Murnau, KKF 476, Regensburg 1997, S. 14, Abb. S. 6, 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 841-844.

⁵¹⁴ Ein weiteres Beispiel wäre die Gruppe in St. Michael zu Bamberg, ab 1751 von Georg Reuß (1704-1768).

⁵¹⁵ Posaune, in: Manfred **Lurker** (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 584-585. Die Posaune, ein eintöniges Signalinstrument (schofar) war das Widderhorn, das zur Sammlung des Heeres geblasen wurde, zu Ankündigung des Königs und bei religiösen Festen. Außerdem ist es das Instrument, das die Engel beim Endgericht blasen.

⁵¹⁶ Der Herold, gr. keryx, ist der verkündende Bote und Kerygma bezeichnet die Predigt, vgl. Michael **Theobald**, Kerygma I, in: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1406-1409. Der Herold war im ursprünglichen Sinn Botschafter, im Mittelalter wird er neben seiner Funktion im Bereich der Heraldik, Amtsträger im Dienst eines Fürsten, s. Herold, in: Lex. der Kunst Bd. III, 1991, S. 229.

lesen ist.⁵¹⁷ Umseitig durch das „AVDITE VOCEM TVBAE Jere 6: V. 17“ wie es der Engel besonders eindrücklich in majestätischer Geste umsetzt,⁵¹⁸ zweimal auf das Hören hingewiesen.⁵¹⁹ Die großen aufragenden Engel sind eine unübersehbare Mahnung, eine zwar stumme, ins Bild übersetzte Ankündigung, aber rhetorisch lebhafteste Geste, die eindeutig auf das Wort Gottes aufmerksam machen [Abb. 78, 125, 128, 136, 151, 176].

Der Posaunenklang, der durch die „tönenden“ Engel angedeutet wird und sich dadurch imaginäres Gehör verschafft, ist eine eindringliche Einladung, ja Aufforderung zum Hören. Hierbei steht ein einzelner großer Engel zuoberst als Schalldachbekrönung und bläst die Tuba.⁵²⁰ Als angelos: Bote Gottes, stimmt er die Hörer in der Gemeinde auf die Predigt ein. Wie in St. Peter in München (um 1750) [Abb. 135] kommen Engel mit zwei Posaunen vor,⁵²¹ auf deren Wimpel jeweils „VOX DEI“ steht, oder eine Posaune (Tuba) mit zwei Schalltrichtern in der Jesuitenkirche zu Straubing (ca. 1691) [Abb. 46].⁵²²

Ihre Größe erscheint zunächst als Hinweis des mit Macht auftretenden Wortes.

Wie der große, auf der Weltkugel stehende, Engel in St. Lorenz in Tittmoning (1739) [Abb. 117] begreifbar macht, ist die Gewalt des Wortes weltumspannend.⁵²³ Alternativ werden häufig auch Posaune blasende Putti am Schalldach eingesetzt. Dies wirkt weniger machtvoll und kommt dem spielerischen und rhetorischen Charakter des Rokoko mehr entgegen. So verbinden sich in Dietramszell (um 1740-1745) [Abb.122-122a] ein Putto, der die

⁵¹⁷ Hört das Wort des Herrn. Kanzel 1708 von den Salzbeamten Johann Wilhelm Stubhan und Johann Kurz gestiftet, s. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petzet**, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar **Dietrich** und Hilde **Weißhaar-Kiem**, München Berlin 1997, S. 160-161.

⁵¹⁸ Hört den Schall (die Stimme) der Posaune.

⁵¹⁹ Auch die Inschriften in den Kartuschen am Schalldach enthalten Apelle zum Hören: „QVI EX DEO EST VERBUM DEI AVDIT Jo. 8: V. 47“ („Wer aus Gott ist, hört die Worte Gottes“, Jo 8,47); vorne „BEATI QVI AVDIVNT VERBUM DEI Luc. II. V. 28“ („Selig sind diejenigen, die das Wort Gottes hören“, Lk 11, 28) und rechts „HAEC DICIT SPIRITVS SANCTVS Act. 21. V. II“ („So spricht der Heilige Geist“, Apg 21,11).

⁵²⁰ Dies können zahlreiche weitere Beispiele belegen, wie in Haindling, Hagen, Happing, Oberammergau, Rottenbuch, Rott am Inn, Wolftratshausen, Reichenbach am Regen, Eching am Ammersee, u. a.

⁵²¹ Um 1750 von Joseph Prötzner († 1761), s. Michael **Hartig**, St. Peter, München, KKF 604, München³ 1976, S. 16; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 728.

⁵²² Um 1691 von Christian Hueber nach Entwurf von Johannes Hörmann, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 694.

⁵²³ Lkr. Traunstein, Kanzel 1739 von Johann Georg Itzfeldner (1705/06-1790), s. Michael **Hartig**, Tittmoning, KKF 643, München-Zürich 1956, S. 3/ 6.

Posaune bläst und ein großer, auf der Weltkugel kniender Engel.⁵²⁴ Er zeigt auf das Auge Gottes über ihm, während er die Gesetzestafeln in der Linken hält. Die Kanzel demonstriert hiermit die weltumspannende Gültigkeit des Gesetzes, über dessen Befolgung das Auge Gottes wacht. Bei der kleinen Gruppe in Schlehdorf (um 1780) [Abb. 209] dreht sich das Spiel um ein geöffnetes Buch vor einer Wolken- und Strahlengloriole mit den Worten „VERBA VITAE AETERNAE Joan. Cap. 6 Vers 68“,⁵²⁵ das im Zusammenhang mit den von zwei Putti wie ein Wappen gehaltenen Gesetzestafeln am Schalldach gesehen werden muss. In der Inschrift auf die Ewigkeit des Wortes und zwar in der Zusammenschau des Alten- und Neuen Testaments verwiesen, erhebt die Posaune Anspruch. Der Putto in Königsdorf (ca. 1775-1780) [Abb. 205] trägt auf dem Wimpel seiner Posaune wieder die Aufforderung „AUDITE VERBUM DOMINI Jer. II“: Hört das Wort des Herrn.⁵²⁶ Denn das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit: „Verbum Domini manet in aeternum“.⁵²⁷

In der barocken höfischen Welt kündigt der Herold das Kommen des Herrschers an. Das Hofzeremoniell ist exakt abgestimmt auf die Ankündigung besonderer Ereignisse, bei denen die Posaunen geblasen werden. Adäquat kündigt der himmlische Herold die Gegenwart des himmlischen Herrschers an. Die Posaune weist durchaus auf eine Nobilitierung der besonderen Situation hin, die das Hören des Gotteswortes bedeutet. Der Aufruf „Laß Deine Stimme erschallen wie eine Posaune“ am Dorsale in Schwindkirchen (1785-1790),⁵²⁸ bezeugt, dass das Wort mit Macht verkündet werden soll.

Die weithin schallende Trompete Gottes erzeugt durch die Eindringlichkeit und Universalität in der Darbietung eine Spannung, die zuletzt einen Zusammenhang mit der Apokalypse nicht auszuschließen vermag.⁵²⁹ Fast unwillkürlich ist mit der Posaune die Allusion an das Jüngste Gericht verbunden, denn sie ist zugleich das

⁵²⁴ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche, um 1740-1745 von Franz Xaver Schmädl (1705-1777), s. Karin **Hösch**, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Dietramszell, Peda-Kunstführer 394, Passau 1997, S. 11.

⁵²⁵ Nach Joh 6, 68 sagt Petrus zu Jesus: „verba vitae aeternae habes“ („Du hast Worte ewigen Lebens“ EÜ).

⁵²⁶ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, Kanzel um 1775-1780, vgl. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 557.

⁵²⁷ Inschrift der Kanzel zur Schönen Unserer Lieben Frau in Ingolstadt von 1565: „VERBVM DOMINI MANET IN AETERNVM“, auf einzelnen getrennten Schriftfeldern unterhalb des Korpus`.

⁵²⁸ Lkr. Erding, Pfk. Mariä Himmelfahrt, 1785-1790 von Christian Jorhan d. Ä. (1727-1804) aus Landhut, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1103-1104; vgl. Is 58, 1: „Rufe aus voller Kehle, halte dich nicht zurück! Laß deine Stimme erschallen wie eine Posaune“.

⁵²⁹ Vgl. Apk 8.

Instrument der sieben Engel der sieben Gemeinden, die mit Posaunenschall das Ende ankündigen.⁵³⁰ Eine deutliche Mahnung für die Menschen zum Hören und Befolgen des Wortes,⁵³¹ was bereits durch die Inschriften um 1486 an der Münsterkanzel zu Basel evoziert wird: „Clama, ne cesses“ – rufe, halte nicht zurück. „Surdi audite, Et caeci intumini, quia prope est dies Domini“.⁵³²

Einen weiteren unverwechselbaren Hinweis trägt der wie Michael gewappnete Posauneengel in St. Georg zu Amberg (1702) [Abb. 59], der machtvoll auf der Weltkugel steht, auf einem Schriftband seiner Rechten: „Coelum et terra transibunt, verba mea non praeteribunt Matth 24,35“.⁵³³ In der Zusammenschau ergibt sich eine unverkennbare Gedankenfolge. Die Unvergänglichkeit und Ewigkeit des Wortes Gottes, seine Gültigkeit, steht über der Vergänglichkeit der geschaffenen Welt. Und die Posaune erschallt nicht nur zum Ruhm Gottes und seines Wortes, sondern ist zugleich ein symbolischer Fingerzeig, dass sich dieses Wort erfüllen wird. Denn wer nicht glaubt, also nicht hört, der richtet sich selbst; ist also schon gerichtet.⁵³⁴ Die zwei Posaunen bei manchen Darstellungen können Hinweis auf die zwei Seiten der Wortverkündigung sein, die zur Freude des Hörenden oder zum Verderben des Nichthörenden und dadurch der Nichtbefolgung des göttlichen Willens ausschlagen kann. Die Forderung ergeht zwar nur an den Hörer, schließt aber implicite das aus dem Hören folgende Tun, als stillschweigende Mahnung, mit ein. Die Mächtigkeit dieser großen Figuren imponiert. Ihre grandiose Geste kündigt einen wichtigen und offensichtlich kurz bevorstehenden Moment an, der den Anwesenden Aufmerksamkeit abverlangt. Es

⁵³⁰ Ein Beispiel der Johanniskirche in Plauen zeigt die Siebenzahl der Posaunen auf dem Schalldeckel. Der bekrönende Engel hat davon zwei Posaunen, am Schalldach umgeben von fünf weiteren halbfigurigen Engeln, vgl. Frank **Weiß**, Plauen, Hauptkirche St. Johannis, KKF 2304, Regensburg 1997, Abb. S. 13. Der apokalyptische Hinweis ist hier deutlich.

⁵³¹ Posaune (Tuba) blasende Engel werden in Mt 24,31 (Sammlung der Auserwählten am Ende der großen Drangsal), 1 Kor 15,52 (Auferweckung der Toten), 1 Thess 4,16 (Auferweckung der Toten) und Apk 11,15 (beim Endgericht) genannt.

⁵³² Die Kanzel, 1484-86 von Hans von Nussdorf geschaffen, trägt an der Brüstung Maßwerk und unterhalb des Laubwerkfrieses erscheinen Spruchbänder mit Inschriften aus Is 58,1: Rufe, halte nicht zurück; Is 42,18: Ihr Tauben hört und ihr Blinden seht; Joel 1: Denn nahe ist der Tag des Herrn. In einem weiteren Spruchband wird der Bezug zum Gericht sehr deutlich ausgesprochen: „STAND UFF, YER TOTEN; KOMMET VUE GERICHT“, s. Werner **Pfendsack**, Lebendige Steine, Skulpturen und Fresken am Basler Münster, Basel 1986, S. 64, Abb. 63, 65.

⁵³³ Kanzel 1702 von Johannes Hörmann SJ, s. Dehio, Bayern V, 1991, S. 26. „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen“. Und die Rede Jesu über die Endzeit berichtet vom Kommen des Menschensohnes: („Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum anderen“. EÜ), Mt 24, 31.

⁵³⁴ Joh 3,18: („Wer an ihn glaubt, wird nicht gerichtet; wer nicht glaubt, ist schon gerichtet, weil er an den Namen des einzigen Sohnes nicht geglaubt hat“ EÜ).

baut sich eine Spannung und Erwartungshaltung auf, die neugierig und ehrfürchtig zugleich macht. Durch die optische Signalwirkung in Verbindung signifikanter Inschriften bereitet das Betrachten der Kanzel auch auf das Hören vor.

Der gleichzeitige Hinweis auf die Gesetzestafeln, Symbol für das Gesetz Gottes, schließt die Forderung nach Gehorsam auch gegenüber dem auf der Kanzel gesprochenen Wort ein.

Engelkaryatiden

Besonders an den Flanken des Dorsales werden große vollplastische Engel als Karyatiden gebildet,⁵³⁵ die auf der Höhe des Brüstungssimses stehen und die Funktion von Tragefiguren für das Schalldach übernehmen. Erstmals werden sie als Träger des Schalldeckels im Sinn von Telamonen bzw. Atlanten bei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1608) [Abb. 23] eingesetzt. In dieser Funktion bestimmen sie das Erscheinungsbild der Kanzel vor allem während des 17. Jahrhunderts.

Dieses Schema wiederholt sich an den Kanzeln des Freisinger Domes (um 1625) [Abb. 27], der Stadtpfarrkirche in Landsberg am Lech (1708) [Abb. 64], in Baumburg (um 1680-1690) [Abb. 42], in Wettenhausen (um 1670) [Abb. 35], bei der Kanzel der Wallfahrtskirche auf dem Gartlberg (nach 1661) [Abb. 34], u. ö. Die an sich säulenhafte Haltung wird jedoch zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgegeben zugunsten einer dynamischen Körperbewegung, dem Fliegen. So in Vilshofen (1717) [Abb. 76], indem auch die direkte und geradlinige Verbindung zwischen Korpus und Schalldach unterbunden ist. Zudem erscheinen gelegentlich Putti im Ansatz zum Schalldach, die jedoch frei schwebend ansetzen. Auch hierbei gibt es zahlreiche Modifikationen als Ersatz für die Karyatide.

⁵³⁵ Die Karyatide ist ein meist vollplastisch ausgearbeiteter Figurenträger bzw. Figurenstütze in weiblicher Gestalt und entspricht in ihrer Funktion dem Atlanten und dem Telamon. In der Architektur der Antike stehen sie anstelle von Säulen, die ein Gebälk tragen (bedeutendstes Beispiel ist die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis in Athen, vollendet um 409-406 vor Chr. durch Philokles). Hierbei wird das Stützen durch die antropomorphe Gestalt anschaulich gemacht, wobei die ästhetischen Qualitäten der Figur hervorgehoben sind. Vgl. Karyatide, in: Lex. der Kunst Bd. III, Leipzig 1991, S. 669-670 (mit Lit.).

Engelhermen

Die Funktion der Karyatide als Träger des Schalldaches wird im 18. Jahrhundert auch auf die Herme bzw. Engelherme übertragen.⁵³⁶ Eine Form der Herme bzw. der Karyatidherme ist die Terme, deren meist in Halbfigur erscheinender Oberkörper einem pilasterförmigen und nach unten sich verjüngendem Schaft entwächst, der sich vollplastisch aus dem reliefartigen Ansatz nach oben hin entfaltet. Diese auch als Hermenpilaster bezeichnete Form wird vorherrschend für das Rokoko. Ausgeprägte Beispiele und zugleich Merkmal für die Straub-Kanzeln, finden sich in Diessen (um 1740) [Abb. 120], Ettal (1757-1762) [Abb. 155] und in Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169], sowie der vorausgehenden Kanzel von Franz Xaver Schmädl in Rottenbuch um 1740 [Abb. 121]. Als weitere Möglichkeit, können die Engelhermen auch seitlich an den Ansatz des Schalldaches rücken, wie in Wilhering (1744-1746) [Abb. 124]. Unverkennbar bleibt in allen Varianten der dienende Charakter.

Schwebende Engel

Im Unterschied zu den Engeln mit der Posaune und den Trageengeln, werden Engel in mehr spielerisch anmutenden Situationen an der Kanzel vorgefunden. Zu Andreas Faistenbergers Vorhangmotiv der Münchner Theatinerkirche gehören zwei herbeifliegende Engel-Putti, die die schweren Stoffbahnen offensichtlich zur Seite ziehen. Ein vielfach sich wiederholendes Motiv, das bei der Wieskirche (1752-1754) [Abb. 139] eine sehr bewegte Interpretation erfährt. Im Fall der Kanzel in Obermarchtal (1711-1719) [Abb. 68] bewirken drei Engel den Eindruck eines Schwebens, das sich dadurch assoziiert, indem ein Engel unterhalb des Bodens wie ein Atlant das frei tragende Korpus` scheinbar in der Luft hält. Indessen halten zwei weitere schwebende Engel den Schalldeckel. Hierdurch ist die gesamte Kanzel symbolisch in himmlische Sphären getragen.

Ähnlich flankieren „heranfliegende“ Engel bzw. kleine Putti das Schalldach, das Dorsale und auch unterhalb am Korpus, wie zum Beispiel am Bogenberg (um 1725) [Abb. 95], in Rettenbach (1758) [Abb. 158] oder in Weingarten (1762)

⁵³⁶ Vgl. Herme und Hermenpfeiler, in: Lex. der Kunst Bd. III, Leipzig 1991, S. 226-227.

[Abb. 173]. Diese sehr phantasievollen und anmutigen Wesen machen die Kanzel zu einem Ort, an dem sich himmlisches und göttliches Geschehen ereignet. Das Wort erscheint hier gleichsam aus dem Himmel herabgetragen zu werden. Besonders im heiteren Umgang mit den Putten entläd sich die Freude und der unbeschwerte Humor der Zeit.

Engel-Putti

Mehr als jede andere Figurenerfindung verkörpert der Engel-Putto die ausgelassene Freude des Rokoko.⁵³⁷ Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bevölkern fast immer mehrere dieser kleinen Engel-Wesen, meist Knaben zugleich die Kanzel. Kaum eine Stelle, an der sie nicht ihr scheinbar „zweckloses“ Spiel verfolgen oder ihre Dienste in anmutiger Repräsentation zahlreicher Utensilien anbieten. Noch in der Stadtpfarrkirche in Schärding (1815) [Abb. 230] werden die Gesetzestafeln auf dem Schalldach von einem Putto gehalten.

Dennoch wird trotz aller Heiterkeit das Dekorum gewahrt, denn auch die Putti sind Bewohner des Himmels und ihre Anwesenheit ist Zeichen für die Himmelsphäre. Aus diesem Grund sind sie nicht als Epiphänomen einzuschätzen. Sie deuten eine außergewöhnliche Situation an, in der die Aura des Göttlichen gegenwärtig ist. Diese anmutigen und geflügelten Kinder sind ihrem Wesen nach Cherubim und Seraphim, gehören in die Hierarchie der Engelchöre und damit in die Nähe Gottes.⁵³⁸ Als kleinere Engel können sie den größeren Engeln zugeordnet sein.⁵³⁹

Zwar geht es mehr oder weniger spielerisch zu in ihrer Nähe, doch vergißt der Betrachter leicht, dass sie durchaus für verantwortungsvolle Tätigkeiten betraut werden und ihr Dienst in unterschiedlichen Funktionen besteht. Sie beteiligen sich

⁵³⁷ Der Putto ist formal gesehen ein kleiner, nackter, geflügelter Amor. Wilhelm **Messerer**, *Kinder ohne Alter, Putten in der Kunst der Barockzeit*, Regensburg 1962; Wilfried **Hansmann**, *Putten* Worms 2000, S. 5. Im Rokoko beruht die Darstellung des Engels letztmalig auf einer gemeinsamen und ungebrochenen Tradierung überlieferter Wertvorstellungen und Typen, s. Engel, in: *Lex. der Kunst* Bd. II, Leipzig 1989, S. 325-328.

⁵³⁸ Vgl. Karl-August **Wirth**, Engel, in: *RDK* Bd. 5, 1967, Sp. 341-355, hier Sp. 341; vgl. ders. Engelchöre, in: *RDK* Bd. V, 1967, Sp. 555-601, hier Sp. 558. Sie sind nach Is 6,1-13 himmlische Wesen, die in der Berufungsvision den Thron Gottes umstehen, und ähnlich dem Heer des Himmels verkünden sie das Trishagion. In der Engellehre des Pseudo-Dionysios (um 500) mit den Cherubim auf eine Linie zu stellen (Apk 4,8), s. Hubert **Junker**, Seraphim, in: *LThK* Bd. 9, 1986, Sp. 681; vgl. Udo **Rüderswörden**, Kerubim und Seraphim I, in: *LThK* Bd. 5, 1996, Sp. 1405-1406 und Daniel **Parello**, Kerubim und Seraphim II, in: *LThK* Bd. 5, 1996, Sp. 1406.

⁵³⁹ Hansmann, *Putten*, S. 5.

äußerst aktiv an der repräsentativen Arbeit, mit der das Wort in den Mittelpunkt der ikonographischen Szenerie gestellt wird.⁵⁴⁰

Neben den großen, mit mehr Ernst agierenden Engeln des Barock, werden sie oft nur als Puttenköpfchen mit kleinen Flügeln an Simsen oder Ecken angebracht.

Das spielerische Tun der kleinen Wesen ist erst an den Kanzeln des 18. Jahrhunderts erstmals zu beobachten.⁵⁴¹ Im 17. Jahrhundert und in Zeit davor werden sie sehr selten und dann in Randbereichen dargestellt.⁵⁴² Ihre Anwesenheit dient fast immer zugleich einem Zweck. Als Halbfiguren und natürlich ganzfigürlich sind sie zunehmend im Übergang von Barock zum Rokoko an der Kanzel zu finden. Indem sie Bücher präsentieren, die Gesetzestafeln halten, Posaune blasen oder halten, assistierend Schwert oder Mitra, Bischofstäbe, Papstkreuze stemmen, Schriftrollen, Kelch, Kreuz, Anker, oder andere Utensilien halten, Kartuschen flankieren, Ketzer vertreiben und Häresien bekämpfen, sich verkleiden oder einfach nur durch Gestik hinweisen, erfüllen sie scheinbar mühelos die Aufgabe der Repräsentatio. Dadurch werden sie zu wichtigen Akteuren in einem kleinen Universum und gehören zum unverzichtbaren Szenario barocker Rhetorik. Die Dinge erhalten durch sie erst ihre Leichtigkeit; und durch ihre Freude vermitteln sie die transingente Bedeutung verschiedener Objekte und

⁵⁴⁰ „Die Engel sind in ihrem Wesen personale Mitwelt des geäußerten und entäußerten Wortes des Vaters, das in einer Person geäußertes und gehörtes Wort ist“, Karl **Rahner**, Angelologie, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 533-538, hier Sp. 537; vgl. Leo **Scheffczyk**, Angelologie, in: LThK Bd. 1, 1991, Sp. 649-651. Ihr Sein ist einbezogen in den Kosmos, sie haben Anteil am Logos, sie sind konzentriert auf Erleuchtung und Erkenntnis, ausgerichtet auf die himmlische Liturgie und stehen in einer kosmisch-hierarchischen Stufenordnung.

⁵⁴¹ Zunächst werden die Kanzeln nur mit Puttenköpfchen geschmückt. Erstmals werden sie wohl in herausragender Weise am Wulst der Kanzel in Einsiedeln von Egid Quirin Asam, um 1724 eingesetzt. Auch die Obere Zone der Kanzel in St. Johann Nepomuk (Asamkirche) in München wird bereits von zwei Putti in einem Wolkenbausch beherrscht, die unter einem Inschriftenband die Gesetzestafeln halten, überstrahlt von der Sonne, vgl. Rupprecht, Asam, S. 148, 149 und S. 205, 205.

⁵⁴² Etwa als geflügelte Köpfchen an einer Konsole oder am Dorsale im Kapitellbereich eines Pilasters. Beispiele für ausgelassenes Tun belegen die Sänger-Kanzeln von Luca della Robbia (1399-1492), 1431-1438, und Donatello (1386-1466) in der Domopera zu Florenz, 1433-1438, beide aus dem Dom. Während die Cantoria Lucas singende und musizierende Kinder-Engel thematisiert, zeigt diejenige Donatellos einen Fries mit spielenden und tanzenden Putti, s. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, Abb. 82-84 und Abb. 162-164. Wie die Inschrift am Fries der della Robbia-Kanzel gemäß dem 150. Psalm unterstreicht, geschieht dies zum Lobe Gottes. Hier steht u. a. unter dem Relief der Engel mit den Posaunen zu lesen: „LAVDATE EVM IN SONO TVBAE“, vgl. Ps 150, 3. Der Puttenreigen an der Außenkanzeln am Dom von Prato, 1428-1438 von Michelozzo und Donatello belegt ein ebenso ausgelassenes Tun, s. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, S. 103 mit Abb.

Spielende Putten werden am Treppenlauf des Freiburger Münsters, 1559-1561 von Jörg Kempf, dargestellt, s. Hermann **Gombert**, Das Münster zu Freiburg im Breisgau, GKF 71, Regensburg 1994, S. 42. Am Aufgang der Kanzel in der Schlosskirche zu Aschaffenburg steht ein ganzfiguriger Putto als Relief gearbeitet, Bruhns, Würzburger Bildhauer, Abb. 81.

Symbole. Sie gehören zu Figuren in einem „Theatrum sacrum“, bei dem die vielgestaltigsten Stücke aufgeführt werden.

Ihr Tun erreicht das größte Spektrum an Tätigkeiten und Möglichkeiten und sie werden geradezu zum Wesensmerkmal der Rokokokanzel.

Evangelisten

Die vier Evangelisten sind die Schreiber der Evangelien, dem Hauptteil des Neuen Testaments, dessen Botschaft von der Kanzel aus verkündet und ausgelegt wird.⁵⁴³ Die Reihenfolge der Vierergruppe Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, legte erstmals Sophronius Eusebius Hieronymus (340-384) in der Evangelienharmonie fest.⁵⁴⁴ Sie sind historische Personen, Matthäus und Johannes waren Apostel, und die jeweiligen Evangelien tragen ihre Namen.⁵⁴⁵ Prominentes Beispiel für die Namensnennung des Evangelisten am Anfang des Evangelientextes und die simultane Darstellung der Person sind die kunstvoll ausgeschmückten Incipit-Seiten der spätantiken und mittelalterlichen Evangeliare, die in dem Schema beginnen: „Incipit Evangelium secundum ... (Mattheum, Marcum, Lucam, Iohannem)“. Der gleichzeitig als Initialseite gestalteten Textseite ging häufig ein Autorenbildnis vorraus, das den Verfasser meist auch als inspirierten Schreiber darstellte.⁵⁴⁶ Denn als Autoren des euangelion, der guten Botschaft, sind sie die erste Quelle des Wortes.⁵⁴⁷ Daher kommt ihnen am Ort der

⁵⁴³ Ursula **Nilgen**, „Evangelisten“, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 696-713; Peter **Bloch**/ Ursula **Nilgen**, Else **Förster**, Evangelisten, in: RDK Bd. VI, 1973, Sp. 448-516; Evangelisten, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 130-132.

⁵⁴⁴ Chronologisch nach der Vulgata, s. Nilgen, Evangelisten, Sp. 697; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 130 und S. 180. Vgl. Karl Th. **Schäfer**, Evangelienharmonie, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1233-1234.

⁵⁴⁵ Das Matthäusevangelium entstand um 80 nach Chr., Markus wird das älteste griechische Evangelium nach 70 zugeschrieben; der Heidenchrist und Arzt Lukas ist nach altkirchlicher Überlieferung Verfasser des dritten Evangeliums etwa um 80-90. Der Apostel Johannes, der Lieblingsschüler Jesu ist nach alter Überlieferung Schreiber des vierten Evangeliums, das bis um 100 entstanden ist. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts faßt man die ersten drei Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas als Synoptiker zusammen, da sie eine gemeinsame ältere Quelle (Logienquelle Q genannt) benutzten, vgl. Synoptische Evangelien, in: Herbert **Vorgrimler**, Neues Theologisches Wörterbuch, Freiburg im Breisgau 2000, S. 605-606; Bloch/ Nilgen/ Förster, Evangelisten, Sp. 448-453.

⁵⁴⁶ Beispiele hierzu findet man bei Otto **Pächt**, Buchmalerei des Mittelalters, Eine Einführung, München ²1985, passim und Florentine **Mütherich**/ Joachim E. **Gaehde**, Karolingische Buchmalerei, München 1979. Vgl. Carl **Nordenfalk**, Der inspirierte Evangelist, in: Wiener Jb. XXXVI, 1983, S. 175-190, Abb. S. 249-260.

⁵⁴⁷ Der Evangelist, im AT ein Freudenbote, der den Sieg Israels über die Feinde Gottes verkündet. Innerhalb der christlichen Gemeinde hatte er als Amt die Aufgabe, die Botschaft vom Siege Jesu über die Mächte der Welt zu verkünden, vgl. Evangelist, in: Das Große Bibellexikon Bd. 2, hg.

Verkündigung eine besondere Rolle zu. Glaube und Evangelium gehören zusammen.⁵⁴⁸ Vom Evangelium ausgehend, kommt der Glaube aus der Predigt.⁵⁴⁹ Trotz der vier in sich selbständigen Bücher der Evangelisten gibt es dem Sinngehalt der Botschaft entsprechend nur das eine universale Evangelium,⁵⁵⁰ in dem sie alle übereinstimmen.⁵⁵¹

„Ihre Vierzahl hat Einfluss auf ihre Anordnung und Einordnung in größere Bildprogramme“.⁵⁵² Sie werden mit weiteren Vierersymbolreihen (Quaternare) in Verbindung gebracht; hauptsächlich mit den tetramorphen Tiersymbolen und den Kirchenvätern.⁵⁵³

Ihre Identifikation und Charakterisierung geschieht neben der inschriftlichen Bezeichnung vornehmlich mittels der Zuordnung durch die Evangelistensymbole.⁵⁵⁴

Bereits an den mittelalterlichen Kanzeln sind sie indirekt durch ihre Symbole vertreten, doch die Evangelisten selbst findet man an Kanzeln erst wesentlich später.⁵⁵⁵ Die ikonographische Tradition, die Evangelisten als vollplastische Figuren darzustellen, reicht dann kontinuierlich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Innerhalb eines Kanzelprogrammes werden sie seit dem Hochmittelalter sowohl als stehende Figuren und in Reliefform als Schreiber an

von Helmut **Burkhardt** u. a, Wuppertal-Zürich 1996, S. 550; Josef **Schmid**, Evangelist, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1253.

⁵⁴⁸ Röm 1,17: „Denn im Evangelium wird die Gerechtigkeit Gottes offenbart aus Glauben zum Glauben, wie es in der Schrift heißt: Der aus Glauben Gerechte wird leben“ EÜ.

⁵⁴⁹ Röm 10,17: „So gründet der Glaube in der Botschaft, die Botschaft im Wort Christi“ EÜ.

⁵⁵⁰ 1 Kor 9,16. Es gilt nur „das Evangelium“ und kein anderes daneben; es hat also Universalanspruch. Daraus folgt, dass alle anders lautende Heilsbotschaft Verführung ist: diese wird mit dem Anathema bestraft und der Verführer wird verflucht, vgl. 1 Gal 6-9, wo der Fluch sogar wiederholt wird. „Wer euch aber ein anderes Evangelium verkündigt, als wir euch verkündigt haben, der sei verflucht, auch wenn wir selbst es wären oder ein Engel vom Himmel.“ Neben den vier kanonischen Evangelien gibt es zahlreiche apokryphe Evangelien, s. Johann **Michl**, Evangelien, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1217-1233.

⁵⁵¹ Irenäus von Lyon († um 200) spricht von einem gepredigten Evangelium, das in der Heiligen Schrift überliefert werde. Obgleich es in einer vierfachen Überlieferung geschehe, handele es sich doch um ein einziges Evangelium: „unum ex quattor“. Erste Belege, dass es sich bei den Evangelien auch, um ein schriftlich fixiertes Werk handele, finden sich im 2. Jahrhundert bei Justin († 165/66), s. Evangelienkommentare des Mittelalters, in: Lex. der theologischen Werke, S. 289.

⁵⁵² Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 131.

⁵⁵³ Siehe hierzu die Kapitel Evangelistensymbole und Kirchenväter. Johannes H. **Emminghaus**, Evangelisten in der bildenden Kunst, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1254-1255. Bereits der Kirchenvater Hieronymus wußte sie nicht mehr genau zu deuten, s. Evangelisten, in: Peter **Pfarl**, Christliche Kunst, Motive-Maler-Deutungen, Graz-Wien-Köln 1999, S. 178-185.

⁵⁵⁴ Vgl. Evangelistensymbole.

⁵⁵⁵ Als plastische Statuetten an den Korpusecken findet man sie im deutschsprachigen Raum in einem der wohl frühesten Beispiele in Braunau am Inn, um 1480; hier im Zusammenhang mit den Kirchenvätern in den Brüstungsfeldern, s. Eitzelmayr, Braunau am Inn, S. 13.

Tischen bzw. Schreibpulten dargestellt, wo sie häufig den vier Kirchenvätern zugeordnet sind.⁵⁵⁶ Im plastischen Programm der Renaissancekanzeln wird das Autoren-Motiv, vor allem im Verbund mit den o. g. Vierergruppen, tradiert.⁵⁵⁷ Dann verliert sich im Verlauf des Barock weitgehend die Darstellung als Schreiber vor einem Schreibpult. Bevorzugt werden hauptsächlich einzelne stehende Figuren, die in Nischen eingestellt sind.⁵⁵⁸ An den altbayerischen Barockkanzeln in Wasserburg, Tegernsee, Benediktbeuern, Tuntenhausen, Weihenlinden u. a. gehören sie zum zentralen ikonographischen Spektrum. Aber auch am Schalldachaufsatz, wie der Benediktiner-Abteikirche in Niederaltaich (nach 1671),⁵⁵⁹ stehen sie zusammen mit Propheten in den Wandnischen. An der Kanzelbrüstung folgen sie zunächst in der Vierergruppe einem Schema als Stehfiguren in den Korpusnischen, oder auf Konsolen vor angedeuteten Nischen.⁵⁶⁰ Neben der plastischen Darstellung findet sich auch häufig die Variante als Gemälde in Felderrahmung an der Brüstung wie beispielsweise in der Pfarrkirche St. Michael in Sachrang (1711) [Abb. 67].⁵⁶¹ Im 17. Jahrhundert erfolgt als zusätzliche Kennzeichnung gelegentlich eine Beschriftung, die meist in einem queroblongen Schriftfeld unterhalb, zum Teil auch oberhalb der Felder oder Nischen angebracht ist.⁵⁶²

⁵⁵⁶ Die figürliche Darstellungsweise der Evangelisten steht in der Tradition des antiken Autoren-, Redner-, und Philosophenbildnisses, vgl. Nilgen, Evangelisten, Sp. 708: Hinsichtlich der Darstellungen in nachmittelalterlicher Zeit und der Gestaltikonographie gibt Nilgen nur knappe Hinweise. Der sitzende Evangelist, bereits für die frühchristliche Zeit belegt, meist mit einem Schreibpult und Schreibutensilien. „Besonders häufig treten die 4 E(vangelisten) und E(vangelistensymbole) auf nachmittelalterlichen Kanzeln auf“, Sp. 707. Der Konnex mit den vier Kirchenvätern ist an Kanzeln besonders häufig zu finden; inwiefern dies erst im Zuge der Gegenreformation geschieht, wäre noch näher zu untersuchen! Die Anordnung in Braunau am Inn würde dem bereits widersprechen.

⁵⁵⁷ Beispiele etwa in Merseburg, Dom, 1520; Güstrow, Ev. Stadtpfarrkirche St. Marien (Statuetten mit Salvator), 1583; Magdeburg, Dom, 1595-97; Aschaffenburg, Stiftskirche (Statuetten mit Salvator), 1602 und Dettelbach am Main (Statuetten mit Salvator), 1626.

⁵⁵⁸ Dieses Motiv der stehenden Evangelistenfigur ist während des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts sehr geläufig, nicht nur in Altbayern. Nach Nilgen (Der stehende Evangelist), Sp. 708, bereits frühchristlich.

⁵⁵⁹ Lkr. Deggendorf, Benediktiner-Klosterkirche St. Mauritius, nach 1671-1695, s. Emanuel **Heufelder**/ Bonifaz **Pfister**, Niederaltaich, KKF 120, München-Zürich ¹³1991, S. 6; Dehio, Bayern II, 1988, S. 439.

⁵⁶⁰ An zahlreichen Beispielen ist diese Disposition zu sehen, wie in Aschau im Chiemgau; Franziskanerkirche Bad Tölz; Benediktbeuern; Oberaltaich; Grassau; Inzell; Kübach; Mittenwald; Neufahrn; Tegernsee; Weihenlinden; Wolfratshausen, u. a.

⁵⁶¹ Lkr. Rosenheim, 1711 gestiftet, Matthias Lettenpichler, Gemälde von Joseph Zaglacher, s. Peter von **Bomhard**, Sachrang, KKF 629, ³1976, S. 4; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1045.

⁵⁶² Beispiel in Weyarn, ca. 1693, wo die Gemälde der Evangelisten durch Kartuschen beschriftet sind: „S. JOHANNES, S. MARCUS, S. LUCAS, S. MATTHAEUS“. Dieses Mittel zur Kennzeichnung findet man als Schema sehr häufig. Bereits an Renaissancekanzeln, wie in der Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg. Hier ist oberhalb der Pilaster in kleinen

Schon an den Renaissancekanzeln und in der Barockzeit werden sie zu einer Fünfergruppe erweitert.⁵⁶³ Christus wird dabei stehend mit der von einem lateinischen Kreuz bekrönten Weltkugel in der Rechten dargestellt.⁵⁶⁴ Ein herausragendes Beispiel ist die Kanzel der Gebrüder Zürn in St. Jakob in Wasserburg am Inn von 1638/39, wo am Korpus Christus und die Evangelisten mit ihren Symbolen und am Schalldach die vier Kirchenväter dargestellt werden [Abb. 30, 30a].⁵⁶⁵ Die Kanzel der Wallfahrtskirche Gartlberg bei Pfarrkirchen (nach 1661) [Abb. 34] hat, wie viele Barockkanzeln, ein polygones Korpus mit einer geschlossenen 5/8 Felderbrüstung, die nicht von einem Treppenzugang unterbrochen wird.⁵⁶⁶ Die Brüstungsfelder sind durch Nischen gegliedert, in die jeweils eine stehende Figur eingestellt ist. Christus salvator nimmt hier die Mitte ein, die vier Evangelisten werden auf die vier weiteren Nischen verteilt. Ihre Reihenfolge an den zahlreichen Kanzeln ist so unterschiedlich und wohl kaum noch in der ursprünglichen Aufstellung anzutreffen, so dass hier wohl kaum eine Regel abzuleiten ist. Jedoch ist das Schema Christus salvator als zentrale Figur und die ihn flankierenden vier Evangelisten im Barock eine häufig gewählte Anordnung an der Kanzelbrüstung, die nicht nur in Altbayern, sondern auch im norddeutschen Raum zu finden ist. Die Figuren erhalten sehr oft Strahlennimben bzw. den Kreuznimbus bei Christus. Ohne die Aussage zu verändern, ließen sich

Kartuschen der Namenszug der Evangelisten eingemeißelt: „SKT. MATTHÄUS, S. MARCVS, S. LVCAS, S. JOHANN“.

⁵⁶³ Vgl. Kap. Salvator. Bereits an der Sandstein-Kanzel in Karlstadt am Main von 1523 aus der Riemenschneiderschule erscheint Christus salvator stehend mit der Weltkugel in der Mitte, flankiert von stehenden Kirchenvätern, die als Attribute die Evangelistensymbole erhalten, s. Heribert **Douteil**, St. Andreas, Karlstadt am Main, KKF 1192, 1979, S. 20, Abb. S. 14 und 15; ebenso zentral am Korpus der Stiftskirche zu Aschaffenburg u. ö. Die Verbindung zu den sitzenden Evangelisten erfolgt an der um 1520 entstandenen Kanzel im Dom zu Merseburg zeitverschieben mit der Hinzufügung des Schalldaches um 1665 und dem stehenden Salvator als Bekrönungsfigur.

⁵⁶⁴ Christus selbst ist ja der erste „Evangelist“, Verkünder der guten Nachricht: gr. eu-angelion. Mit dem Evangelium vom Reich Gottes (Mt 4,23) proklamiert er die Herrschaft Gottes. In seiner Person verkörpert er zugleich Wort, Werk und Weg. Mit der Weltkugel hält er das Symbol der Herrschaft in seiner Rechten. Die zeitliche Spanne zwischen Verkündigung, Ankündigung und dem Kommen des Erlösers im Weltgericht ist in der Figur des Salvators impliziert.

⁵⁶⁵ Zu den Gebrüdern Manfred und Michael Zürn, s. Claus **Zoege von Manteuffel**, Die Bildhauerfamilie Zürn, 1606-1666, Weißenhorn 1969, passim; AK Die Bildhauerfamilie Zürn, Braunau am Inn 1979, passim. Zudem wird hier u. a. der Bezug zu Maria Immaculata hergestellt, die im oberen Säulentabernakel des Schalldaches erscheint. Weitere Beispiele nennt Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 193-195.

⁵⁶⁶ Lkr. Rottal-Inn, Wfk. zur Schmerzhafte Muttergottes, 1692-1694. Schreinerarbeiten von Wolf Stadler aus Arnstorf, Bildhauerarbeiten von Michael Christoph Emmerrer und Simon Hörmann aus Pfarrkirchen, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 574. Der Zugang erfolgt hier rückwärtig durch eine Türe im Dorsale.

die Beispiele beliebig erweitern.⁵⁶⁷ Als Ausnahme werden in Gars am Inn die Evangelisten und Christus mit der Weltkugel in hochovalen Medaillons dargestellt (ca. 1691-1700) [Abb. 49].⁵⁶⁸

Die kombinatorische Reihung mit Christus salvator ist nach 1700/ 1720 nicht mehr gebräuchlich, obwohl der Salvator jedoch weiter Bekrönungsfigur im 18. Jahrhundert bleibt.

In analoger Weise können die Evangelisten im Zusammenhang mit Maria als Gruppe erscheinen, wie am Korpus der Kanzel in Wettenhausen.⁵⁶⁹

Die Struktur der Barockkanzel lässt allenfalls eine Änderung in der Reihenfolge der Distribution zu. Die Figur kann in der Nische agieren, ist aber festgelegt durch ein von außen vorgegebenes Gliederungsschema. Sie selbst ist durch ihre ikonographischen Attribute erkennbar, bleibt aber zunächst eine für sich bestehende Einheit, die nur durch das Prinzip der Reihung den Bezug zu einer erweiterten Sinnebene erhält. Hieraus erklären sich auch die Tendenzen, das vorgegebene Raster zu verlassen bzw. zu ändern. Auch diese Veränderung erfolgt nicht plötzlich, denn parallel zu den stehenden Figuren finden wir sie bereits an den Kanzeln in Tuntenhausen (1633) und in Weihenlinden (um 1669) als sitzende Schreiber mit offenen Codices charakterisiert.⁵⁷⁰ Hierbei benutzen sie vor dem Hintergrund der Nischenstruktur das Podest als Sitzfläche. Mit Beinen und Oberkörper verlassen sie die Begrenzung und nehmen den Raum vor der Wandbegrenzung ein.

Am Korpus der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Grassau im Chiemgau⁵⁷¹ (1654) [Abb. 32] befinden sich schließlich ganz flache Nischen, wodurch die Statuen der sitzenden Evangelisten aus der Nische hinaus ragen. Obwohl es sich hier um kein bedeutendes Kunstwerk handelt, wird durch das Vorrücken über die Brüstungswand die körperliche Präsenz der Figuren wesentlich stärker betont.

⁵⁶⁷ Weitere Beispiele wie in Mallersdorf, um 1670; Oberaltaich, um 1693 u. a. wiederholen die Anordnung nach dem vorgegebenen Schema.

⁵⁶⁸ Bernhard **Ebermann**, Gars am Inn, KKF 940, Regensburg ⁵2000, S. 10, Abb. S. 5; Dehio, Bayern IV, S. 347-348. Um 1700/ 1720 von Klosterschreiner Michael Sennart.

⁵⁶⁹ Lkr. Günzburg, s. M. Aquinata **Dieminger**, Kloster Wettenhausen, KKF 43, München-Zürich ⁵1986, S. 12, um 1670.

⁵⁷⁰ Peter **Germann-Bauer**, Tuntenhausen, KKF 32, Regensburg ⁴1995, datiert 1633; Peter von **Bomhard**/ Sigmund **Benker**, Weihenlinden bei Bad Aibling, KKF 782, Regensburg ⁵1995, um 1660 mit Statuen von Constantin Bader.

⁵⁷¹ Lkr. Traunstein, 1654 von Pfarrer Johann Straub gestiftet, s. Peter von **Bomhard**, Grassau im Chiemgau, KKF 37, Regensburg ⁴1994, S. 14; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 371.

Bei diesem Wandel wird jedoch deutlich, dass eine inhaltliche Aussage auf Dauer durch die Neubewertung und den Wandel in der Gesamtstruktur eines Kunstwerkes eine andere Wertigkeit erhalten kann. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts verändert sich nicht nur die Wandstruktur. Die plastische Darstellung, vor allem in der Umsetzung der Vierergruppe der Evangelisten, tendiert erneut zu Sitzfiguren, während die Stehfigur nur noch als Bekrönungsfigur beibehalten wird.⁵⁷²

Eine bevorzugte Stelle erhalten sie jedoch erstmals an der von Wiener Künstlern geschaffenen Kanzel des Passauer Stephansdomes (1722-1726) [Abb. 88, 88a],⁵⁷³ wo sie am Kanzelkorb monumental hervorgehoben werden. Die Evangelisten sitzen vor der Brüstung auf einem der Wand vorgelagerten Wulst. Dadurch, dass die gesamte Kanzel eine vollständig andere Struktur erhält, die nichts mehr mit der Nischengliederung gemeinsam hat, können die Figuren in freier Bewegung agieren. Ihre individuelle Präsenz entfaltet sich in unterschiedlichen Tätigkeiten zwischen Lesen und Schreiben. Sie sind hier nicht mehr nur vereinzelt anwesend, sondern sie werden vor allem als geistig Tätige, als Handelnde vorgestellt.

Die Stelle am Kanzelkorb wird hier für das Rokoko als Aktionsbühne ausdrücklich vorbereitet. Der klassisch anmutende Charakter wird einerseits durch die Nacktheit der Gliedmaßen und die Körperlichkeit betonenden Gewänder erreicht. Andererseits wirkt die Körperhaltung individualisiert und nicht schematisch, so dass jede Figur eine idealisierte Einzelpersönlichkeit darstellt. Vor allem durch das Fehlen des Nimbus werden die Personen nicht sofort als Heilige apostrophiert, sondern erst im Kontext ihrer Attribute und ihrer Lokalisierung als Gruppe. Hinsichtlich ihrer Ausdruckskraft werden die Evangelisten in Passau kaum übertroffen. Denn nicht überall gelingt es, ihnen eine derartige Prägnanz zu verschaffen. Vergleichbar wären die Evangelisten an den Kanzeln der Wiener Jesuitenkirche (nach 1705) [Abb. 63, 63a] und der Servitenkirche (1739) [Abb. 116].⁵⁷⁴ Die Synchronisierung zweier großfiguriger

⁵⁷² Erstaunlich ist bereits die Anordnung der Figuren an der Kanzel der Würzburger Domes von Michael Kern von 1610, bei der die vier Evangelisten mit ihren Symbolen um den (mit in Nischen eingestellten Kirchenvätern) viereckigen Kanzelfuß herum auf freigestellten Voluten vorgelagert sind. Dies erscheint als eine einmalige Lösung, s. Muth, Kiliansdom, S. 24.

⁵⁷³ Siehe hierzu Kap. Domkanzel zu Passau.

⁵⁷⁴ Richard **Riccabona**, Servitenkirche Wien, KKF 819, München-Zürich ²1979, Abb. S. 10, 11. Sehr bewegte Sitzfiguren mit Büchern und Symbolen an der Brüstung von Balthasar Ferdinand Moll, 1739; Hans **Reitsamer**/ Gustav **Schörghofer**, Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien, Christliche Kunststätten Österreichs Nr. 333, Salzburg 1999, S. 11. Die Figuren sind nur

Vierergruppen in Klosterlechfeld (um 1735) [Abb. 112] mit den Sitzfiguren der Kirchenväter und ihren Symbolen am Korpus,⁵⁷⁵ sowie den Evangelisten und ihren Symbolen am Schalldach, ist ein hervorragendes Beispiel für die Wirkung plastischer Gruppen. Die Evangelisten haben ganz unterschiedliche Sitzhaltungen. Sie werden zusätzlich differenziert, indem zwei durch offene Codices mit den Aufschriften ihrer Evangelien: „EVANGELIVM SECVNDVM MARCVM“ und „EVANGELIVM SECVNDVM LVCAM“ bezeichnet sind. Jeweils an ihrer rechten Seite sind ihnen die Symbole als geflügelte Köpfe zugeordnet, mit Ausnahme des Adlers als Vollfigur. Dennoch erscheint die Zusammenstellung von acht großen Figuren und der Immaculata als Bekrönung das Volumen der Kanzel vollständig auszulasten. Der vorrangige Eindruck des zugrundeliegenden Prinzips paralleler Viererreihen wird auch durch die Qualität der Skulpturen kaum überspielt.

Eines der herausragendsten Beispiele des gesamten Rokoko findet sich außerhalb Altbayerns in Würzburg, wo die bewegten Evangelisten an der Kanzel von 1740-1750 des Hofbildhauers Johann Wolfgang van der Auwera (1708-1756) in der Pfarrkirche St. Peter [Abb. 138, 138a, 138b] auf wechselweise ab- und aufwärts gerollten Voluten sitzen und sehr lebendige Positionen vollständig unabhängig von der Kanzelwand einnehmen. Ein Eindruck der wieder, wie in Passau, in der Freiheit der Körperbildung durch die Nacktheit der Arme und Beine unterstützt wird.⁵⁷⁶

Der Vergleich mit den nimbierten Figuren am Korpus in Ruhpolding (1748/174) [Abb. 132] verdeutlicht den Abstand auch innerhalb des Rokoko.⁵⁷⁷ Die hier an den Ecken des Korpus sitzenden Figuren werden durch Gestik und Haltung

teilvergoldet; die Gliedmaßen sind in Fleischfarben gefaßt, während der Grundton des Kanzelkörpers in gold- und bersteinfarben gehalten ist.

⁵⁷⁵ Dieter J. **Wehnert**, Die Wallfahrtskirche Maria Hilf auf dem Lechfeld, Klosterlechfeld 1986, S. 21-24; Dehio, Bayern III, 1989, S. 579. Unbekannter Künstler, um 1735.

⁵⁷⁶ Die ca. 1740-1750 geschaffene Kanzel - ursprünglich für einen Pfeiler im Langhaus - ist nach den Kriegszerstörungen nicht mehr in situ zu sehen und heute an der linken Seite vor dem Chor angebracht, hierzu s. Hugo **Schnell**, St. Peter zu Würzburg, KKF 256/257, München 1937; Karl Heinz **Albert**/ Rudolf Edwin **Kuhn**, St. Peter und Paul Würzburg, Würzburg o. J., S. 14, Abb. S. 15. Die formale Beschaffenheit sowie die Figurendistribution der Evangelisten am Korpus ist im Grundsatz sehr wahrscheinlich angeregt durch die um 1705 entstandene Kanzel der Wiener Jesuitenkirche, die Auwera während seines Aufenthaltes in Wien 1730-1736 sehen konnte. H M , Auwera, Johann Wolfgang, in: AKL Bd. 5, 1992, S. 697-698. Vgl. Claudia **Maué**, Wiener Skulpturen und Zeichnungen des Würzburger Bildhauers Johann Wolfgang van der Auwera (1708-1756), in: Mfr. Jb. 35, 1983, S. 52-94. Ebenso verdankt er der um 1730-1732 von Johann Baptist Straub für die Schwarzspanierkirche St. Maria geschaffenen Kanzel, heute in Laxenburg, formale Elemente, wie die Voluten des Korpus` und die Spangen des Schalldaches, vgl. Kap. Laxenburg.

bewegt, durch ihre Scheibennimben auf den Häuptern und ihre wallenden Mäntel, die alle Körperlichkeit verhüllt, wirken sie untereinander uniform, obwohl sie durch Haartracht und ihre Attribute unterschieden werden können.

Es zeigen sich allerdings auch Verschiebungen in den Proportionsverhältnissen zum Korpus. So kommen sie aufgrund des untergeordneten Maßstabes in der Klosterkirche zu Rohr (1730-1740) [Abb. 104, 104a],⁵⁷⁸ den sie gegenüber den Brüstungsfeldern besitzen, kaum zur Geltung.

Ein Gegenbeispiel ist die 1743 entstandene Kanzel der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Rottenbuch (um 1740) [Abb. 121] von Franx Xaver Schmädl (1705-1777).⁵⁷⁹ Nur jeweils zwei Figuren an Korpus und Schalldach werden so übergroß dimensioniert, dass ihre labile Lage am Korpuswulst problematisch wirkt. Der ästhetisch mißlungene Bedeutungsmaßstab verhindert eine adäquate Repräsentation. Denn neben der Charakterisierung durch die Symbole wird kaum augenfällig, dass ein Putto am Schalldach durch ein Schriftband mit der Aufschrift: „Liber Generationis Jesu Christi, Cap. i.“, besonders auf den Beginn des Matthäusevangeliums hinweist.

Die gleichzeitige Umsetzung eines Sinngehaltes in eine künstlerische Form geht also keinesfalls konform mit der Idee barocker Prachtentfaltung. Die leitende Idee der persuasio kann somit entweder unterminiert werden, oder leicht ins Gegenteil der Übertreibung umschlagen. Dagegen sind die ebenso auf Korpus und Schalldach verteilten Stuckfiguren der Kanzel in Fürstenzell von Johann Baptist Modler (1697-1774), um 1748 harmonischer proportioniert [Abb. 131].⁵⁸⁰ Lukas und Johannes sitzen am Korpus; Matthäus und Markus am Rand des Schalldaches, durch ihre Attribute gekennzeichnet. Als Schalldachbekrönung wird hier die Kombination mit dem Salvator, der auf der Weltkugel in einer Gloriole steht, wieder aufgenommen.

Den sitzenden Evangelisten mit Büchern über den geschweiften Ecken am Schalldeckel der Pfarrkirche St. Michael in Michaelsbuch (1756) [Abb. 152]

⁵⁷⁷ Vgl. Kap. Ruhpolding.

⁵⁷⁸ Lkr. Kelheim, s. Johann **Zeschick**, Rohr, KKF 1015, München-Zürich 1974, S. 14. Unbekannter Meister um 1730/ 40. Eine ähnliche Wirkung hat die Anordnung der Wallfahrtskirche in Neumarkt in der Oberpfalz, s. Andreas **Bauch**, Mariahilfberg, Neumarkt in der Oberpfalz, KKF 1165, Regensburg 1994, S. 19.

⁵⁷⁹ Lkr. Weilheim-Schongau, s. Hugo **Schnell**, Rottenbuch, KKF 8, München-Zürich ¹⁵1964, S. 12, Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1038-1041.

⁵⁸⁰ Lkr. Passau, s. Norbert **Lieb**/ Josef **Sagmeister**, Fürstenzell, KKF 690, Regensburg ⁴1994, Abb. S. 11.

erscheinen trotz der zugeordneten Symbole unterhalb der mächtigen Figur des Paulus als wenig auffallende Gruppierung.⁵⁸¹

In der ehemaligen Salesianerinnenkirche von Amberg (Schulkirche) [Abb. 156],⁵⁸² um 1758 von Franz Joachim Schlott geschaffen, werden sie an den Eckvoluten sitzend, zusammen mit ihren Symbolen angeordnet. Sie sind kombiniert mit Reliefs von drei Kirchenvätern an der Brüstung. Allerdings erfolgt die figürliche Ergänzung in der Schalldachbekrönung durch den heiligen Augustinus als den vierten Kirchenvater in Vollfigur, die stehend aufragt.

Bei dem Beispiel der Stadtpfarrkirche von Deggendorf (um 1760) [Abb. 162] werden die Evangelisten mit Büchern und Federkielen als Schreiber charakterisiert,⁵⁸³ während ihre Symbole an den Enden der Bodenrippen angebracht sind.

Im der Kirche Mariä Heimsuchung in Rettenbach (1758) [Abb. 158] werden sie in Reliefform in Rocaillekartuschen an den rechteckigen Feldern der Brüstung angeordnet, während die Symbole mit Büchern am Wulst den plastischen Kontrast bilden.⁵⁸⁴

Im späteren Rokoko kommt es zu phantasiereichen einzelnen Einfällen, die das Schema der Viererei abändern. Es ist der plastischen Figur aufgrund der nach außen offenen gewordenen Struktur möglich, große Bewegungsfreiheit zu entwickeln. Doch innerhalb der in sich sinngemäß kohärenten Reihung, die auch dann noch potentiell erhalten ist, wenn die Verteilung auf Zweiergruppen in den Ebenen verschoben ist, bleibt auch das zu erwartende Sujet für die Einzelfigur

⁵⁸¹ Lkr. Deggendorf, 1756 von dem Plattlinger Bildhauer Franz Hofer, s. Michael **Kaufmann OSB**, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Michaelsbuch, Peda-Kunstführer 328, Passau 1995, S. 15; Dehio, Bayern II, 1988, S. 408.

⁵⁸² Heribert **Batzl**, Amberg, Schulkirche, KKF 718, München-Zürich 1960, S. 7; Dehio, Bayern V, S. 30.

⁵⁸³ Von Christoph März aus Steinriesel um 1760, s. Lothar **Altmann** / Erich **Kandler**/ Fritz **Markmiller**, Kath. Pfarrkirche in Deggendorf, Mariä Himmelfahrt, KKF 177, ²1979, S. 15, Abb. S. 5; Dehio, Bayern II, 1988, S. 82.

⁵⁸⁴ Lkr. Deggendorf, Kanzel 1754-1758 von Joseph Deutschmann (1717-1787), s. Hubert **Vogl**, Josef Deutschmann, Weißenhorn 1989, S. 176, Abb. Taf. 3. Als zentrales Motiv am Wulst erscheint in der Mitte die von der Schlange umwundene Welt-Kugel, auf der ein Herz steht. Ein Hinweis auf den Salvator und das Herz Jesu, der das Böse überwunden hat. Als Reliefs zusammen mit den Kirchenvätern werden sie bereits am Korpus in der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche in Metten um 1725 von Franz Josef Ignaz Holzinger (1691-1775) dargestellt, s. Wilhelm **Fink**, Metten an der Donau, KKF 97, Regensburg ¹⁰1995; Dehio, Bayern II, S. 402. Reliefdarstellungen findet man am Korpus in St. Jakob zu Straubing, 1753 vom kurbayerischen Hof Tischler Wenzel Mirofsky († 1759), s. St. Jakob zu Straubing, Erhebung zur Basilika, FS anlässlich der Erhebung der Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius zur päpstlichen Basilika am 23. Juli 1989, Straubing 1989, S. 34, 41, Abb. S. 40.

weitesgehend festgelegt, weshalb sich das ikonographische Spektrum nicht über eine bestimmte Bedeutungsebene hinaus zu entwickeln vermag.

So kommt es zu noch stärker differenzierten Darstellungen mit thematischen Hervorhebungen. In dieser Phase des Rokoko werden alle Möglichkeiten genutzt, um strukturelle, stilistische und ikonographische Aspekte zu einer in sich verbundenen Sinneinheit zusammenzufügen.

Der Evangelist Johannes an Ignaz Günthers Ramersdorfer Kanzel-Entwurf [Abb. 166] um 1760,⁵⁸⁵ der unter den Evangelistensymbolen am Korpus hervorgehoben ist, blickt inspiriert auf das apokalyptische Geschehen am Schalldach. Die Reihung, die sinngemäß erhalten bleibt, erduldet hier die Ausnahme, dass der Evangelist jetzt selbst die Stelle seines Symboles ganz vorne einnimmt und dadurch bereits ein neuer Sinnbezug hergestellt wird. Die Konzentration auf den Evangelisten ermöglicht zugleich eine Verbindung zur übergeordneten Ebene des Schalldaches herzustellen. Was er in seinem geöffneten Buch offensichtlich gerade geschrieben und gelesen hat, wird dem Betrachter als szenisches Geschehen auf dem Schalldach vor Augen geführt. Die Vision wird als *Theatrum sacrum* auch nach außen hin erlebbar dargestellt. Dieses äußere szenische Zusammenspiel auch innerlich motivierter Kräfte ist eines der Hauptmerkmale des Rokoko.

Das Bestreben zur Hervorhebung zeigt auch die große Evangelistenfigur des Matthäus in der ehemaligen Klosterkirche in Asbach im Rottal (1782-1787) [Abb. 215]. Dort werden drei Evangelistensymbole am Korpus angebracht,⁵⁸⁶ die ihre Ergänzung in der Bekrönungsfigur des Evangelisten Matthäus erhalten, der zugleich Kirchenpatron ist. Auf einer Volute sitzend, hält er einen Codex mit den Wörtern: „EVANGELIUM SECUNDVM MATHAEVM“, die ihn anstelle seines Symboles identifizieren und gleichzeitig in Schriftform den Evangelientext erwähnen.

Nur noch ein Hinweis auf das Evangelium und keine Darstellung der Evangelisten gestattet der große geflügelte Engel Ignaz Günthers,⁵⁸⁷ der auf dem Kanzelwulst der ehemaligen Pfarrkirche in München-Bogenhausen (um 1775) [Abb.192] sitzt. Er deutet auf ein großformatiges offenes Buch mit der Inschrift: „Evangelium

⁵⁸⁵ S. Kap. Maria (Immaculata).

⁵⁸⁶ Hubert **Vogl**, Josef Deutschmann, Weißenhorn 1989, S. 66-67; um 1784, Taf. 85-86.

⁵⁸⁷ Volk, Ignaz Günther, S. 224, Abb. S. 225.

unseres Herrn Jesu Christi“. Darunter in einer Kartusche steht: „Sein Wort ist ein Samen“. ⁵⁸⁸

Die Evangelisten sind eines der vornehmsten Motive der plastischen Gestaltung. In der bis zum Klassizismus reichenden Tradition tendiert die Darstellung von den Stehfiguren zu großen Sitzfiguren am Rand des Kanzelkorbes.

Sie werden zunächst am Kanzelkorb, dann auch am Schalldach als stehende Figuren, im späteren Verlauf bis etwa 1760 als freiplastische Sitzfiguren hauptsächlich mit Codices als inspirierte Schreiber in größtmöglicher Bewegungsfreiheit dargestellt. Diese sehr aufwendigen Großfiguren werden einerseits parallel und zunehmend alleine durch ihre Symbole vertreten. Schließlich gelangen sie nur mehr in einer erhaben gearbeiteten Halbfigur oder Büste innerhalb einer meist hochovalen Medaillonform, wie zum Beispiel in Schwindkirchen (1785-1790) [Abb. 219] zur Darstellung. ⁵⁸⁹

Selten ist das Programm ausschließlich auf die Evangelisten ausgerichtet. Ihr inspiriertes Tun ist meist durch die sogenannten Symbole begleitet, aber es kommt zu einer weitreichenden Kombination mit anderen Motiven, vor allem der Kirchenväter, der theologischen Tugenden, der Erdteile u. a., in zahlreichen Variationen und Kombinationen.

Einerseits scheinen vereinfachende Tendenzen das Bestreben zur Hervorhebung der Einzelfigur zu begünstigen. Dies geschieht im Zusammenhang der Auflösung der Viererreihe als homogene Sinneinheit. Um die Wirkung einzelner Aspekte hervorzuheben, muss der interne Sinnbezug auch durch die äußerliche Gestaltung verändert werden. Die Fokussierung auf einen thematischen Hauptaspekt wird in einer Klimax gesteigert. Die optische Hervorhebung bedient sich zugleich szenischer Mittel. Der ikonographisch tradierte Sachverhalt wird dadurch auf der Bedeutungsebene zu neuen Sinnschichten verwoben. Die so verlebendigte Darstellung einzelner inhaltlicher Szenen wird nur in einzelnen bedeutenden Kunstwerken erreicht. Im Bereich des ikonographischen Spektrums bleiben auch andere Darstellungsmodi weiter gültig, die der Symbolstruktur des Sujets eine vorrangige Wirkung einräumen.

⁵⁸⁸ Vgl. Luk 8,11: „semen est verbum Dei“ („Der Samen ist das Wort Gottes“ EÜ).

⁵⁸⁹ Hier werden hochovale randlose Medaillons durch Ösen an Girlanden „gehängt“. Das mittlere Oval fasst die zwei Evangelisten Matthäus und Markus und ihre Symbole, die als Telamone für die offenen Bücher fungieren, zusammen. Kanzel von Christian Jorhan d. Ä. aus Landshut, um 1785-90, Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1103-1104; Otto **Schmidt**/ Wolf Christian **von der Mülbe**, Christian Jorhan d. Ä. 1727-1804, Eine Einführung, Riemerling 1986.

Evangelistensymbole - Tetramorph

Die sogenannten Symbole der Evangelisten, ursprünglich die vier geflügelten apokalyptischen Wesen, erscheinen zunächst als deren Begleiter und werden seit dem 5. Jahrhundert als Symbole der Evangelisten selbst gedeutet.⁵⁹⁰ Bei dem Propheten Isaias erscheint Gott von Seraphim umgeben,⁵⁹¹ und in der Gottesvision des Ezechiel von Cherubim.⁵⁹² Diese mischgestaltigen Wesen haben nach Ezechiel vier Köpfe: Mensch, Löwe, Stier, Adler.⁵⁹³ Eine Sonderstellung nimmt die Schalldachgruppe der Kanzel von Simon Sorg (1719-1792) in der Dominikanerinnenkirche Heilig Kreuz in Regensburg ein (1756) [Abb. 150],⁵⁹⁴ die Ezechiel in dieser Vision auf der rechten Volute kniend zeigt. Über ihm erscheint Gott in einer Engelgloriole auf einem Regenbogen und darunter bilden die vier Wesen auf Wagenrädern das Cherubimgefährt.⁵⁹⁵ Irenäus von Lyon († um 200) deutet das „Viergetier“ als vorausgeschaut auf die vier Evangelisten; ebenso Hippolyt von Rom (um 170-235). Erst bei den Kirchenlehrern Hieronymus und Gregor von Tours (540-594) klärt sich die Zuordnung bzw. die Gleichsetzung von Evangelist und Tiersymbol.⁵⁹⁶ Die ikonographische Paarung Mensch oder Engel für Matthäus, Löwe für Markus, Stier für Lukas und der Adler für Johannes hat sich in der traditionellen Darstellung als typisch verfestigt. Ihre Deutung ist in der patristischen Literatur an erster Stelle auf die vier heilsgeschichtlichen Ereignisse des Neuen Bundes bezogen: Menschwerdung

⁵⁹⁰ Ursula **Nilgen**, Evangelistensymbole, in: RDK Bd. VI, Stuttgart 1973, Sp. 517-571; Hiltgart L. **Keller**, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart ⁷1991, S. 219-220; Kienzl, S. 167-173.

⁵⁹¹ Is 6,1-2: („Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße, und mit zwei flogen sie“ EÜ).

⁵⁹² Ez 1,4-25 und 10,1-22. Vgl. Cherubim, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 78. Sie bilden zusammen mit den Seraphim die oberste der neun Engelhierarchien, gehören zum Hofstaat Gottes und sitzen neben seinem Thron; vgl. Seraphim, ebd., S. 319.

⁵⁹³ Ez 1,10: („Und ihre Gesichter sahen so aus: Ein Menschengesicht blickte bei allen vier nach vorn, ein Löwengesicht bei allen vier nach rechts, ein Stiergesicht bei allen vier nach links und ein Adlergesicht bei allen vier nach hinten“ EÜ).

⁵⁹⁴ Kanzel 1756, s. M. Johanna **Gebner**, Dominikanerinnenkirche Heilig Kreuz, Regensburg, KKF 773, München-Zürich ²1989, S. 21, Abb. S. 20; Dehio, Bayern V, 1991, S. 507.

⁵⁹⁵ Ez 1,15-17: („Ich schaute auf die Lebewesen: Neben jedem der vier sah ich ein Rad auf dem Boden. Die Räder sahen aus, als seien sie aus Chrysolith gemacht. Alle vier Räder hatten die gleiche Gestalt. Sie waren so gemacht, daß es aussah, als laufe ein Rad mitten im andern. Sie konnten nach allen vier Seiten laufen und änderten beim Laufen ihre Richtung nicht“ EÜ).

⁵⁹⁶ Vier lebende Wesen, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 524; Hieronymus, PL 25, 22 und 26, 19 B.

Gottes (Mensch), Opfertod Christi (Stier), Auferstehung (Löwe), Himmelfahrt (Adler).⁵⁹⁷

In der angelologischen Interpretation gehören die geflügelten Tiere zu den höchsten himmlischen Wesen und manifestieren sich in außerordentlichen Tugenden. Nach Irenäus von Lyon bezeichnen sie die Tapferkeit (Löwe), das Opfer (Stier), die Menschwerdung Christi (Mensch) und seinen Geist (Adler).⁵⁹⁸

In der Tauf liturgie wird ihr Sinnbezug mit den wichtigsten Heilstatsachen der Evangelien erklärt: der Mensch bedeutet Abbild und Menschwerdung Christi, der Stier als Opfertier den Opfertod, der Löwe die Auferstehung und der Adler die Himmelfahrt Christi.⁵⁹⁹

Bereits an mittelalterlichen Ambonen und Kanzeln bilden sie den plastischen Schmuck.⁶⁰⁰ Nachdem das Bildthema in der nachmittelalterlichen Kunst an Bedeutung verlor,⁶⁰¹ kommt es im Barock u. a. vor allem an den Kanzeln erneut zu einer weiten Verbreitung.

Außer im Verbund mit den Evangelisten, werden sie in zunehmender Beliebtheit immer öfter alleinige Repräsentanten der vier Schreiber bzw. weisen auf die Evangelien hin. Das Austauschen von Personen oder Gegenständen durch sie stellvertretende Attribute oder Symbole ist eines der Stilmittel des Barock. Das Motiv dient in spielerischen Varianten zu einer phantasievollen Umgestaltung, die gerade dem Rokoko eigen ist. Es kommt hier zu einem darstellerischen Höhepunkt, der den Predigtort in einer symbolhaft anschaulichen Weise gestaltet. Die Symbole fungieren als Attribute der Evangelisten und ermöglichen dadurch zugleich deren Identifizierung. Sie sind darüber hinaus auch Gehilfen und

⁵⁹⁷ Vier lebende Wesen, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 524; Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, übers. von Richard **Benz**, Heidelberg¹⁰1984, S. 797.

⁵⁹⁸ Jean **Fournée** u. a., Tetramorph, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 293; Tetramorph, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 339.

⁵⁹⁹ Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 132.

⁶⁰⁰ Eines der frühesten Beispiele hierfür ist die Kanzel in Orta San Giulio im Piemont, etwa um 1140, wo sie dominierend an der Brüstung - mit Codex - im Hochrelief hervorgehoben sind, s. Heinz **Schomann**, Kunstdenkmäler im westlichen Oberitalien, Darmstadt 1987, Abb. S. 244. Nach Poeschke, Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 1, um 1110-1120, s. Abb. Taf. 6-7, und S. 60-62. Im Zusammenhang mit dem sog. „Adlerpult“, ein Motiv, das in der romanischen Plastik an Ambonen, Kanzeln und Chorschranken oft zu finden ist, werden die Symbole z. Bsp. an der Brüstung der Kanzel in San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia kombiniert. Ein Werk des Fra Guglielmo da Pisa um 1270, s. Abb. bei Martin **Weinberger**, Nicola Pisano and the Tradition of Tuscan Pulpits, in: Gazette des Beaux-Arts 102. Jg., 1960, Bd. 55, S. 129-145, hier S. 143.

⁶⁰¹ An der Brüstung der Kanzel von St. Georg in Dinkelsbühl, um 1480/90, werden sie in Dreipässen eingerahmt, s. Werner **Helmlberger**, Münster St. Georg zu Dinkelsbühl, Reimlingen⁴1999, S. 10 mit Abb. Sie wechseln mit den Stehfiguren der Kirchenväter unter den Baldachinen.

assistieren bei der Schreibtätigkeit oder beim Lesen. Gelegentlich tragen sie kleine Tintenfäßchen und assistieren den als Schreibern dargestellten Evangelisten.

Hierbei werden unterschiedliche Darstellungsmodi an der gleichen Kanzel eingesetzt. Während nämlich der Adler und der Putto sehr häufig als Ganzfiguren erscheinen, werden Stier und Löwe oft auf Halbfiguren reduziert. Meistens sind lediglich die Köpfe ausgearbeitet, wobei der Adler dennoch in beinahe allen Fällen in Ganzfigur gegeben ist. Die Symbole erhalten oft als Attribut den Codex, der geschlossen oder meist geöffnet dargeboten wird. Die geöffneten Seiten werden sehr oft als Gelegenheit für tatsächliche Schriftseiten und Aufschriften genutzt, mit der Absicht, deutlich lesbare Mitteilungen und Hinweise zu übertragen. Die Zuordnung des Codex ist neben der traditionellen ikonographischen Verknüpfung das *tertium comparationis*, das sie mit den Evangelisten verbindet.

Bezeichnend für die barocke Phantasie ist der Umgang in der Distribution der Symbole. Ihre Bedeutung wird zunehmend selbständiger. Sie bevölkern die gesamte Kanzel und lagern zwischen anderen plastischen Gebilden. Von Fall zu Fall differenzieren sie in ihrer Größe und in unterschiedlichen Lagen sind sie einerseits hervorgehoben oder nehmen eine untergeordnete, kaum auffällige Rolle ein. Die Evangelistensymbole sind eines der häufigsten und zahlreichsten Motive, die die Kanzelikonographie bis zum Klassizismus bestimmen.⁶⁰²

In einem größeren Kanzelprogramm können sie attributiv hinzugefügt sein, aber sie können auch selbst zum Hauptthema der Kanzel werden. Vornehmlich bleiben sie als Vierergruppe in einem Sinnzusammenhang. Im Fall der Passauer Domkanzel, sind sie zwar den Evangelisten beigelegt, befinden sich aber wie diese faktisch frei vor der Korpuswand.

Bei der Asamkirche St. Johann Nepomuk (1733-1746) [Abb. 110] in München sehen wir eine Verteilung der Evangelistensymbole um das Korpus herum.⁶⁰³ An dem aus der Wand halbrund hervorkragenden Körper werden die sehr lebendig wirkenden Köpfe an den Übergängen des Wulstes und des Brüstungssimses plazierte; also nicht direkt an der Kanzel. Kraftvoll behaupten sie ihre Stellen –

⁶⁰² Bei der um 1775 entstandenen Kanzel der Pfarrkirche St. Ägidius in Grafing, Lkr. Ebersberg, werden die wie Seraphim geflügelten Köpfe um den Korpuswulst herum appliziert. Ernst **Bauer**, Kirchen der Pfarrei Grafing, München-Zürich 1991, S. 10, Abb. S. 8; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 367-368.

⁶⁰³ Norbert **Lieb**, Asamkirche München, GKF 100, München-Zürich 1983, S. 16, 20, Abb. S. 23.

oben der geflügelte Adlerkopf (hier ausnahmsweise nicht als Ganzfigur) und der Engel, unten der Stierkopf und der Löwe. Untereinander durch ein feines Band aus Blumengirlanden verbunden, bilden sie zugleich eine tatsächliche, wie symbolische Umrahmung für das Korpus, das durch die Plastik über seine Grenzen hinaus stärker in die Wandfläche eingebunden wird.

Ihr vornehmlicher Platz ist jetzt das untere Ende einer das Korpus gliedernden, pilasterähnlichen Vorlage, die in Voluten endet. Bei der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche in Aldersbach (1748) [Abb. 133],⁶⁰⁴ sind den Köpfen Codices beigeordnet, wobei auch hier der Adler ganzfigurig an der rechten Volute aufsitzt. Sie bleiben innerhalb des Ganzen noch untergeordnet, obwohl ihre Bedeutung an den wesentlichen Eckpunkten durchaus markant ist.

Wie in Aldersbach sitzen die Symbole in der Pfarrkirche St. Martin in Garmisch (1732) [Abb. 109] auf Voluten.⁶⁰⁵ Doch anders sind diese weit vom Kanzelkorb abgespreizt und tragen zur belebten Form wesentlich bei. Zusätzlich assistieren ihnen Putti, welche die Codices halten. Hier ist der Adler nur als geflügelter Kopf gegeben, der ein Tintenfäßchen im Schnabel hält - wie es schon in mittelalterlichen Darstellungen zu sehen ist - und der Putto ganz links über dem Stierkopf hält einen Federkiel in der Hand.

Indem sie außen, meist am Wulst unter der Brüstung zu finden sind, können sie in den Raum hinein agieren. Sie sind einerseits auf einer horizontalen Ebene als Vierergruppe eingeteilt, entweder insgesamt am Korpus oder am Schalldach. Außerdem werden sie über zwei Ebenen auf Korpus und Schalldach verteilt.

In der Ursulinenkirche in Neuburg an der Donau (um 1720) [Abb. 84] werden sie bereits verteilt.⁶⁰⁶ Am konkav zulaufenden Korpusboden sind vor den trapezoiden Feldern links der Löwe, mittig der Engel und rechts der Stier in Halbfiguren angebracht. Alle sind geflügelt und halten mit beiden Armen geöffnete Codices mit Inschriften. Auf dem Schalldach, unterhalb der Bekrönungsfigur, ist in der Mitte der Adler mit ausgebreiteten Schwingen zu sehen. In seinen Fängen hält er einen Codex, auf dem zu lesen steht: „QUI EX DEO EST/ VERBA DEI AUDIT“.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ Vgl. Kap. Aldersbach.

⁶⁰⁵ Vgl. Kap. Garmisch.

⁶⁰⁶ Walter **Schulten**, Das ehem. Ursulinenkloster in Neuburg an der Donau und sein Paramentenschatz, GKF 122, München-Zürich 1985, S. 14-14, Abb. S. 16.

⁶⁰⁷ Joh 8,47: „qui ex deo/ verba Dei audit“ („Wer aus Gott ist, hört die Worte Gottes“ EÜ).

Ihre Gestik ist demonstrativ und bewegt. Der Appell an den Betrachter, das Schriftwort zu beachten, wirkt eindringlich. Dennoch treten sie an der Kanzel nicht ausdrücklich in den Vordergrund. Am Schalldachrand in St. Peter in München (um 1750) [Abb. 135] halten alle vier Symbole Codices mit Inschriften,⁶⁰⁸ analog in der Pfarrkirche St. Martin in Laberweinting (1768).⁶⁰⁹

Oft wirken sie als Applikation, obwohl sie an der Brüstung oder am Schalldach als alleiniger figurativer Schmuck mehr oder weniger dominieren, beschränkt sich ihre ikonographische Aussage neben der schmückenden Funktion lediglich auf die hinweisende Anwesenheit ihres Symbolwertes.

So etwa bei der Pfarrkirche St. Nikolaus in Murnau (nach 1761) [Abb. 171, 171a],⁶¹⁰ vor der Brüstung und in Rott am Inn⁶¹¹ [Abb. 176] bilden sie eine frei bewegliche Reihe direkt über dem Korpuswulst, ebenso in Lippertskirchen.⁶¹²

Als Zuordnung zu den Evangelisten in Rottenbuch (um 1740) [Abb. 121] auf Wulst (Adler und Stierkopf) und Schalldachrand (Engel und Löwe) verteilt.

Bei der Kanzel der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche zu Fürstenfeld (1755-1761) [Abb. 144] sitzen Köpfe und Halbfiguren am Wulst. In den Codices steht die Zuordnung zu den jeweiligen Evangelien geschrieben: „EVANGELIUM SECUNDUM: LUCAM; MATTHEUM; IOANNEM und MARCUM“.⁶¹³

Dieses Mittel der schriftlichen Zuordnung durch beschriftete Codices für die einzelnen Evangelisten ist bereits bei Raffaels Fresko der Disputa von 1509 in der Stanza della Segnatura im Vatikanischen Palast in Rom zu beobachten.⁶¹⁴ Hier halten geflügelte Putti, die in einer Ebene symmetrisch um die zentrale Geisttaube

⁶⁰⁸ „Liebet eure Feinde, thut Gutes denen, die euch hassen Lk 6,27“; „Wer von Gott ist, der höret Gottes Worte Joh 8,47“; „Bereitet den Weg des Herrn Math 3,3“; „Ich bin nicht gekommen Gerechte zu berufen, sondern Sünder Mk 2,17“. Kanzel um 1753/55 von Joseph Prötzner, s. Lothar **Altmann**, Peterskirche München, KKF 604, München-Zürich 1990, S. 11.

⁶⁰⁹ Adler: „Und das Licht leuchtet in der Finsternis 1,5“; Engel: „dieser ist mein geliebter Sohn 17,5“; Stier: „Ehre sei Gott in der Höhe 2,34“; Löwe: „Und die Engel dienten ihm 1,13“. Lkr. Straubing-Bogen, Kanzel 1768 von Johann Paul Hager, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 273.

⁶¹⁰ Nach 1761, wahrscheinlich aus der Werkstatt von Johann Baptist Straub, s. Uta **Schedler**, Murnau, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, KKF 476, Regensburg⁶1997, S. 14.

⁶¹¹ Lkr. Rosenheim, Pfk. und ehemalige Benediktiner-Klosterkirche St. Marinus und Anianus, um 1763-1765 mit Figuren von Joseph Götsch, wohl nach Ignaz Günther, s. Norbert **Lieb**, Rott am Inn, KKF 14, Regensburg¹⁵1994; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1034-1037.

⁶¹² Lkr. Rosenheim, ehem. Wallfahrtskirche Maria im Morgenstern, 1783-1785 von Joseph Götsch, s. Joseph **Vogt**, Lippertskirchen, KKF 830, München-Zürich²1977, S. 10, Abb. S. 4; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 604.

⁶¹³ Vgl. Kap. Fürstenfeldbruck.

⁶¹⁴ S. Konrad **Oberhuber**, Raffael, Das Malerische Werk, München-London-New York 1999, S. 91-93, Abb. S. 92.

angeordnet sind, demonstrativ geöffnete Codices, auf denen in Kapitalis der Anfang des jeweiligen Evangeliums steht.⁶¹⁵

Eine Eigentümlichkeit des Rokoko ist der undogmatische Umgang mit Anordnung und Distribution. Im Zuge der spielerischen Freiheiten verliert sich bisweilen der Bedeutungsschwerpunkt.

So geschieht es auch mit den Evangelistensymbolen, die fast überall an der Kanzel verteilt sein können. Sei es als Gruppe in einer Ebene, oder auf verschiedenen Ebenen. Scheinbar beliebig kann jede einzelne Figur ausgenommen und in einen anderen Kontext gebracht werden.

Gleichermaßen finden wir die Symbole an der Brüstung oder am Wulst.⁶¹⁶ Wahlweise und je nach Formgestaltung der Kanzel werden die Voluten als Anbringungsort der Symbole gewählt.⁶¹⁷ In der Pfarrkirche in Dasing⁶¹⁸ (um 1756) [Abb. 153] sind die Symbole auf Korpus und Schalldach gleich verteilt. Ihre geöffneten Codices verweisen in Inschriften nach dem Schema „SECUNDUM ...“ auf die Evangelisten bzw. auf die Evangelien.

Wie bei der Ursulinenkirche in Neuburg an der Donau werden sie in der Studienkirche in Dillingen als Konsolfiguren verteilt. In Reichersberg (1718) [Abb. 78], heute Oberösterreich, erscheinen sie wie Konsolen unterhalb des Korpus.⁶¹⁹ Sehr häufig ist der Schalldeckel die bevorzugte Stelle für ihre Wirkung.

Ganz attributiv erscheinen sie etwa am Schalldeckelrand der Jesuitenkirche in Landsberg am Lech (1718) [Abb. 77], in Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169] oder Fischbachau (um 1765) [Abb. 181], Bei der ehemaligen Dominikanerinnenkirche in Landsberg am Lech (um 1765/66) [Abb. 179] wurde auf eine Verlebendigung

⁶¹⁵ „SECVDVM MAT(THEVM) LIBER GENERATIONIS / IESV CHRISTI FILI DAVID; SECVDVM MARCV/ INITIVM EVANGELIVM IESV CHRISTI; SECVDVM LUCAM FVIT IN DIEB(VS) HERODIS REGIS; SECVDVM IOANNEM/ IN PRINCIPIO ERAT VERBVM ET VERBVM ER(AT)...“

⁶¹⁶ Reichenkirchen: Wulstunterseite, zwei Köpfe mit Buch, Unterseite schwebender Adler; Maria Dorfen, Wulstunterseite, Köpfe, Adler ganz; Haimhausen: Wulst, Stier und Löwenkopf, Schalldeckel, Adler und Putto.

⁶¹⁷ Asbach/ Rott, Voluten: Halbfiguren Löwe und Stier, Mitte, ganzer Adler; Rettenbach, Volutenenden am Korpus; Suben am Inn, Volutenenden, Halbfiguren Löwe und Stier, Adler und Putto ganzfigurig; Fürstenzell; Fischbachau; Schongau, Hl. Geist u. a.

⁶¹⁸ Lkr. Aichach-Friedberg, ca. 1756, s. Dehio, Bayern III, 1989, S. 230. „LVCAM, MARCVM, IOANNEM, MATTEAVM“.

⁶¹⁹ Vgl. Kap. Reichersberg.

und Bewegung der Symbole Wert gelegt.⁶²⁰ Die geflügelte Stierkopfkonzole unterstützt kraftvoll das Korpus. Am breit ausladenden Korpuswulst prangen Löwen- und Engelkopf. Der bekrönende Adler gibt den triumphalen Abschluss auf dem Schalldach. Dazwischen erscheint nicht am Plafond, sondern an der Front des Schalldaches die Geisttaube im Strahlenkranz als weitere mächtige Verkörperung der durch den Geist bewegten Kanzel. Das Wehen des Geistes scheint alle Teile untereinander wie zwischen zwei Polen in Spannung zu bringen. Die Bewegung überträgt sich auch auf den Schwung des Kanzelkörpers.

Ohne die Einbeziehung der struktiven Bewegung erscheint die Verteilung mitunter geradezu beliebig und sogar verspielt, wenn nicht ein weiteres Zeichen als Sinnergänzung hinzutritt, oder die Symbole in ihrer Gestaltung selbst monumentale Ausdruckskraft erhalten.

Auf dem Schalldach in St. Mang in Füssen (1719) [Abb. 79] sind sie um die Tiara in der Mitte gruppiert und werden so in den ecclesiologischen Kontext einbezogen.⁶²¹

Bei der Dreifaltigkeitsdarstellung auf dem Eichelberg (um 1720) [Abb. 85] umgeben sie am Schalldach in der Mitte die Geisttaube,⁶²² die zentral am Schalldachrand angeordnet ist. Links und rechts der zentralen Kartusche liegen Stier und Löwe; darüber der Adler, der ein Tintenfaß im Schnabel hält und der Putto, der einen geöffneten Codex präsentiert. Sie werden unmittelbar in die Dreifaltigkeitsdarstellung miteinbezogen und werden damit in ihren ursprünglichen Sinnbezug zum Thron Gottes gebracht.

Auf dem Schalldeckel in Reisach am Inn (1747) [Abb. 130] bilden die vier Symbole eine bemerkenswerte Einheit mit vier Voluten, die eine Krone tragen.⁶²³ Ihr Sinngehalt richtet sich auf das Zusammenspiel der Gesetzestafeln vorn und das, die Krone überragende Kreuz.

Neben ihrer attributiven Hinzufügung an einer beliebig erscheinenden Stelle, können sie im gesamten Kanzelaufbau organische Funktionen übernehmen und

⁶²⁰ 1765/66, s. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petzet**, Bd 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar **Dietrich** und Hilde **Weißhaar-Kiem**, München-Berlin 1997, S. 600.

⁶²¹ Kanzel 1719 mit Figuren von Anton Sturm (1690-1757), s. Dehio, Bayern III, 1989, S. 344. Laubwerk von Thomas Seitz und Paul Geyr.

⁶²² Vgl. Kap. Trinität.

⁶²³ Lkr. Rosenheim, Karmelitenklosterkirche St. Thekla, dat. 1747, s. Hugo **Schnell**, Reisach am Inn, Kloster und Kirche der Karmeliten, KKF 154, München-Zürich 1988, S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1013-1014.

plastische oder tragende Teile ersetzen. Bei der Kanzel der Benediktiner-Abteikirche aus der Straub-Werkstatt in Ettal (1757-1762) [Abb.155] bildet der geflügelte Stierkopf die Konsole für den Kanzelkorb,⁶²⁴ während die zugehörigen Symbole am Schalldach platziert werden.

Auf dem Schalldachrand folgen die Köpfe mit Flügeln; der Adler als Ganzfigur. Die Symbolik bemächtigt sich somit dem struktiven Aufbau der Kanzel.

Für die Alte Pfarrkirche St. Josef in Starnberg [Abb. 146] schuf der Straub-Schüler Ignaz Günther um 1765-1768 ein Exemplar,⁶²⁵ bei dem die Veränderung besonders anschaulich wird. Die Kanzel ist ausschließlich der Thematik der Evangelistensymbole gewidmet. Die Konsole bildet auch hier der geflügelte Stierkopf, aber er wirkt nicht untergeordnet, sondern er bemächtigt sich durch seine kraftvolle Ausformung eher des Korpus` als tragende Figur. Über dem Korpuswulst werden links ein geflügelter Löwenkopf und eine geflügelte Engelsbüste rechts platziert. Die Bekrönung, der Adler in Vollfigur ersetzt zugleich das Schalldach, das durch den Ersatz der Plastik nur mehr in reduzierter Form als quastenbesetzte Spangen vorkommt.⁶²⁶ Wie ein Wappentier thront er über der zentralen Kartusche im geöffneten Scheitel der Volutenspannen. Aufgrund dieser Polarität wird die gesamte Kanzel in ihrer ästhetischen Qualität bestimmt. Außer den Evangelistensymbolen gibt es zudem keinen weiteren Zusatz. Es sind ausschließlich diese vier Wesen als unauflösliches Figurenensemble, die die gesamte Aufmerksamkeit auf sich lenken. Sie sprechen rein durch ihre Anwesenheit. Jedes Beiwerk würde nur den klaren Aufbau stören. Selbst auf die Attribution der Codices ist infolge der Vereinfachung verzichtet. Alleine die Größe der Figuren ist signifikant. Sie gestalten das gesamte Erscheinungsbild in einem monumentalen Sinne um. Die Wirkung der in ihren Ausmaßen eher zierliche Starnberger Kanzel, ist dennoch das beeindruckendste Beispiel für diese Symbolik.

⁶²⁴ Volk, Johann Baptist Straub, S. 188. Datiert gemäß eines Vertrages für den Korbinianaltar und die Kanzel in den Zeitraum von 1759 und der Schlusszahlung vom 1. November 1760; Laurentius **Koch**, Ettal, GKF 3, München-Zürich 1988, S. 30.

⁶²⁵ Volk, Ignaz Günther, S. 176 und 267, Abb. S. 177. Die Kanzel wird Günther aufgrund stilistischer Merkmale zugeschrieben.

⁶²⁶ Ein Schalldach im üblichen Sinn als ausgebildeter Plafond hätte hier eine komplette Änderung des Gesamteindrucks zur Folge und würde den gesamten Sinnbezug der aufeinander abgestimmten Figuren aufheben. Es ist daher sehr unwahrscheinlich, dass, wie Volk meint, „auf einen vorspringenden Schalldach ... angesichts der beengten Raumverhältnisse verzichtet“ wurde, s. Volk, Straub, S. 176. Aufgrund der geringen Größe der Pfarrkirche war ein Schalldach von vornherein unnötig.

Ähnlich verhält es sich mit einem Entwurf von Ignaz Günther für St. Anna im Lehel (1756) [Abb. 165].⁶²⁷ Die Figuren sind am Korpus frei verteilt.

Neben den Kanzeln in Ramersdorf und Starnberg sind von Ignaz Günther weitere, teilweise nicht ausgeführte Kanzelentwürfe erhalten, die einen sehr virtuosen Umgang in der Anordnung der Evangelistensymbole beweisen. Hier belegen vor allem die Verteilung am Kanzelkorb bei dem Entwurf für St. Anna im Lehel, sowie weiteren Entwürfen Günthers,⁶²⁸ welche Variationen man im Rokoko dem Thema verleihen konnte.

Um 1775 war für die Pfarrkirche St. Remigius in Raisting bei Diessen [Abb. 203] der Wessobrunner Stukkator Thomas Schaidhauf (1735-1807) verantwortlich.⁶²⁹

Die Konsole ist wieder der Stierkopf. An den Volutenenden des Korpus sind Mensch und Löwenkopf platziert, während als Bekrönung wieder Adler in Ganzfigur erscheint. Ihm assistiert ein Putto, der einen offenen Codex mit der Aufschrift: „QUI EX DEO EST/ VERBA DEI AUDIT“ hält (Joh 8, 47). Insgesamt wird auf das Hören des Wortes mit Hilfe der Schrift aufmerksam gemacht.

Neben Raisting ist die Wallfahrtskirche zum Heiligen Kreuz im niederbayerischen Loh [Abb. 190] um 1770 eines der sprechendsten Beispiele, das zugleich eine lieblich spielerische Variante verkörpert.⁶³⁰ Als Konsole wird an den fließenden Formen nicht der Stier eingesetzt, sondern ein geflügelter Puttenkopf schwebt vor einer Volute. Löwe und Stier, die beiden kräftigen Tiere, sind achsial an der geschwungenen Wulstpartie beteiligt. Der abschließende Adler, wieder als Ganzfigur, überbrückt im Spagat die Lücke der beiden Volutenspangen, die auch hier ein reduziertes Schalldach nach oben entlässt. Das Leichte und Spielerische, das schon die Blütengirlanden über dem Puttenkopf andeuten, wird bestätigt durch das Tintenfaß, das der Adler an einem kleinen Henkel im Schnabel trägt.

⁶²⁷ Woeckel, Güntherzeichnungen, S. 233; Nürnberg, GNM, Hz. 3893. Entwurf 1756. Für die ehemalige Hieronymitaner-Klosterkirche wurde als Bekrönung der heilige Hieronymus als inspirierter Schreiber vorgesehen, dessen Kardinalswürde durch zwei Putti mit Hut und Kardinalskreuz am Schalldach sicher gestellt wird, und der durch den liegenden Löwen am rechten Schalldachrand zusätzlich attribuiert ist.

⁶²⁸ So zum Bsp. für St. Max in München, s. Woeckel, Güntherzeichnungen, Taf. Nr. 48, 49, 50, 171, 262, 263.

⁶²⁹ Lkr. Weilheim-Schongau, s. Ursula **Pechloff**, Raisting, St. Remigius, Peda Kunstführer Nr. 360, Passau 1996, S. 22, Abb. S. 20.

⁶³⁰ Lkr. Deggendorf, s. Anton **Petzenhauser**/ Georg **Loibl**, Die Wallfahrtskirche zum Heiligen Kreuz in Loh, Deggendorf ³1994, S. 12, 27, Abb. S. 29. Aus der Werkstatt des Wessobrunner Stukkators Franz Xaver Feichtmayr d. J. (1735-1803); vgl. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 91.

Auch hier ist, außer diesen kleinen dekorativen Attitüden, auf jedes attributive Beiwerk verzichtet. Die plastische Wirkung ist ausschließlich den Evangelistensymbolen vorbehalten, aber mit einer eher spielerischen Note.

Die Dimensionierung und ihre Verbindung mit der Distribution verändert zugleich den Bedeutungsmaßstab. Die Symbole beanspruchen einen erhöhten Stellenwert. Sie verdinglichen eine zentrale Aussage durch die Größe und Qualität ihrer Signifikanz.

Das Stilmittel der Allusion assoziiert damit zugleich die Zugehörigkeit zu den Evangelisten, die wiederum für das Wort und die Verkündigung stehen. Sie sind dadurch ins Großartige gesteigerte Symbole und auch Mahnmahle für das Evangelium.

Das vornehmliche Merkmal des Rokoko ist diese Meisterschaft der fließenden Formen in eine spielerisch leichte anziehende Ästhetik zu übersetzen. Die Sinne sind unmittelbar angesprochen. Sinn und Sinnlichkeit werden gleichermaßen im Kirchenraum verbunden. Die Mächtigkeit der Symbole steht für die Macht des Wortes für das sie kraftvoll auftreten. Andererseits wird gerade durch die Evangelistensymbole das Spielerische und Heitere übertragen.

Die Symbole erhalten in Einzelbeispielen in ihrer gesteigerten optischen und funktionellen Hervorhebung am Korpus und Schalldach ohne weiteres Beiwerk einen besonderen Symbolwert, der nicht nur stellvertretend, in einer Nebenfunktion, auf die Evangelisten hinweist, sondern in der eigenen Ausdruckskraft begründet ist. Auch hier wandelt sich die Struktur aus einer Reihung innerhalb einer Vierergruppierung zu einer, die gesamte Kanzel in ihrer Dimension umgestaltenden und optisch beherrschenden Einheit.

Kirchenväter

Der enge Bezug zu den Evangelisten, der besonders oft durch die Zusammenstellung der beiden Vierergruppen an der Kanzel erfolgt, ist inhaltlich dadurch begründet, dass die Lehre der katholischen Kirche auf der Grundlage der Heiligen Schrift und zusätzlich auf der Tradition ihrer Kirchenlehrer und Kirchenväter basiert. Diese haben in der jungen Kirche in der Auseinandersetzung mit abweichenden Lehrmeinungen, vor allem und besonders durch ihre Schriften, die Suche nach dem richtigen Glaubensverständnis in zähem Ringen mit ihren

Kontrahenten dokumentiert. Sie gelten als Säulen der Kirche. Unter einer großen Zahl bedeutender Theologen der frühchristlichen Zeit, die die Patristik als Persönlichkeiten mit unverwechselbarem Profil schildert, werden die Schriften einzelner herausragender Gelehrter von der Kirche als verbindliche Lehren anerkannt. Seit dem 8. Jahrhundert haben sich aus den „doctores ecclesiae“ besonders vier „patres ecclesiae“ kristallisiert. Sie werden, im Unterschied zu den Vätern der Ostkirche, als die vier lateinischen Kirchenväter bezeichnet und kanonisiert.⁶³¹ Nach der Definition des Vinzenz von Lérin († um 450) sind es jene Schriftsteller des Altertums, die in ihrer Zeit und an ihrem Orten in der Einheit des Glaubens und der Gemeinschaft der Kirche bewährte Lehrer (magistri probabiles) waren. Merkmale sind rechtgläubige Lehre, heiliges Leben im altchristlichen Sinn, Anerkennung der Kirche, Leben innerhalb der Zeit der Väter.⁶³²

Diese „maiores“ oder „egregii doctores ecclesiae“ Ambrosius (333/334-397),⁶³³ Aurelius Augustinus (354-430),⁶³⁴ Sophronius Eusebius Hieronymus (340/347-420)⁶³⁵ und Gregor der Große (um 540-604),⁶³⁶ sind, außer dem letzteren,

⁶³¹ Géza **Jászai**, „Kirchenväter, Kirchenlehrer“, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 529-538. Unterschieden seien die vier Kirchenväter der Ostkirche: Basilius der Große (329/30-379), Gregor von Nazianz (325/30-390), Johannes Chrysostomus (349-407) und Athanasius (ca. 295-373), s. Hubertus R. **Drobner**, Kirchenväter, in: LThK Bd. 6, 1997, Sp. 71-71, zuerst Bezeichnung der Bischöfe des Konzils von Nikäa 325; LACL, passim. Der Ausdruck „Väter“, für die ausdrückliche Berufung auf Bischöfe als Zeugen der christlichen Lehre, wird erst ab dem 4. Jahrhundert zu einem festen Begriff; Heribert **Smolinsky**, Kirchenlehrer, in: LexKig Bd. 1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 819-823.

⁶³² Herbert **Vorgrimler**, Neues Theologisches Wörterbuch, Freiburg im Breisgau 2000, S. 354. Die Zeit der Väter endet mit Isidor von Sevilla († um 639) im Westen und Johannes von Damaskus († um 749) im Osten; vgl. Kirchenlehrer, ebd., S. 351: Theologen, die nicht nur aus der Zeit der Väter stammen.

⁶³³ Ambrosius aus Mailand, ältester der vier, wurde 374 nach dem Tod des arianischen Bischofs Auxentius zum Bischof von Mailand gewählt. Als Vorkämpfer gegen Häresie und Schisma, tritt er zugleich für die Selbständigkeit der Kirche gegenüber dem Staat ein, und wird zur führenden Gestalt der abendländischen Kirche seiner Zeit. Zusammen mit den Heiligen Gervasius und Protasius ruht er in einem Glasschrein in der Krypta der Basilika San Ambrogio in Mailand, s. Ekkart **Sausser**, Ambrosius von Mailand, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 115-120; Christoph **Jacob**, Ambrosius, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 495-497; Christoph **Markschies**, Ambrosius von Mailand, in: LACL, S. 13-22, Heinrich **Kraft**/Günther **Binding**, Ambrosius, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 524-525.

⁶³⁴ Augustinus aus Thagaste in Numidien, durch den hl. Ambrosius in Mailand bekehrt und 387 mit seinem Sohn Deodatus getauft, 394 Bischof von Hippo Regius in Nordafrika, stirbt 430 während des Vandaleneinfalls in seiner Bischofsstadt. Seine Reliquien wurden im 8. Jahrhundert überführt und ruhen in der Arca di San Agostino (14. Jh.) in San Pietro in Ciel d'Oro zu Pavia, s. Ekkart **Sausser**, Augustinus von Hippo, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 277-290; Wilhelm **Geerlings**, Augustinus, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 1240-1247; Wilhelm **Geerlings**, Augustinus, in: LACL, S. 65-85; Hans-Joachim **Oesterle**/Günther **Binding**, Augustinus, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 1223-1229.

⁶³⁵ Hieronymus, geboren in Stridon (Dalmatien) lebte, nach Stationen in Rom, Trier, Aquileia, Antiochia, der Wüste Chalkis und Konstantinopel, bis zu seinem Tod in einem 386 von ihm

Zeitgenossen des vierten Jahrhunderts, einer Zeit, in der das Christentum zur Staatsreligion des Römischen Reiches geworden ist.⁶³⁷

Ambrosius wird als Bischof ab dem 14. Jh. in Pontifikalkleidung dargestellt. Als Attribute werden ihm Buch, Schreibfeder und ein Bienenkorb beigegeben.⁶³⁸ Eine Skulptur findet sich bereits an der Kanzel aus dem 13. Jahrhundert von S. Ambrogio in Mailand, der Bischofskirche des Heiligen.⁶³⁹

Augustinus, der zweite Bischof unter den Kirchenvätern, wird von seinem Lehrer Ambrosius durch die Attribute eines Kindes oder eines brennenden Herzens unterschieden. Nach der Legende hat ihn ein Knabe am Strand, während er selbst über das Problem der Trinität sinnierte, irritiert, der mit einem Löffel Wasser vom Meer in ein kleines Loch schaufelte. Als er das Kind von der Unmöglichkeit seines Tuns überzeugen wollte, bekam er zur Antwort, dass eher das Meer in das

gegründeten Kloster in Bethlehem als Eremit. Als hervorragender Gelehrter mit Hebräisch- und Griechischkenntnissen war er Sekretär des Papstes Damasus bis zu dessen Tod 384. Er ist durch seine Übertragung von Bibeltexten bekannt, die als Grundlage für die lateinische der Bibelfassung, der Vulgata, dienen. Außerdem redigierte er die Evangelien. Das Erscheinungsbild ist vor allem durch seine asketisch-mönchische Lebensform geprägt, die innerhalb der Darstellung der Kirchenväter kaum eine Rolle spielt. Seine Gebeine wurden im 13. Jahrhundert nach Santa Maria Maggiore in Rom überführt., s. Alfons **Fürst**, Hieronymus, in: LACL, S. 286-290, vgl. Alexander **Sand**, Vulgata, in: LACL, S. 633; Renate **Miehe**, Hieronymus, in: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 519-530.

⁶³⁶ Gregor der Große, aus einer römischen Senatorenfamilie, wird 590 als erster Mönch Nachfolger des römischen Bischofs Pelagius II. in einem 14 Jahre währenden Pontifikat zur Idealgestalt eines Papstes. Er gilt als der bedeutendste Papst des ersten Jahrtausends. Bekannt ist er neben seiner Fürsorge für die Armen, der Missionierung unter den Langobarden, in England und Spanien als Erneuerer der Liturgie und Kirchenmusik (Schöpfer des Gregorianischen Gesanges) und bedeutender Schriftsteller. Seine theologischen Schriften wirkten über das gesamte Mittelalter. Die Gebeine des 604 Verstorbenen ruhen in St. Peter zu Rom, s. Alois **Thomas**, Gregor I. der Große, in: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 432-441, Wilhelm M. **Gessel**, Gregor I. der Große, in LThK Bd. 4, 1995, Sp. 1010-1013; Michael **Fiedrowicz**, Gregor I., der Große, in: LACL, S. 259-262; Jeffrey **Richards** u. a., Gregor I. der Große, in: LexMA Bd. IV, Sp. 1663-1666.

⁶³⁷ Bereits durch das Mailänder Edikt von 313 werden die Christen als Religionsgemeinschaft im römischen Staat durch Kaiser Konstantin d. Gr. (306-337) zunächst anerkannt, bzw. „toleriert“, vgl. Jedin, Hb. d. KiG. Bd. I, S. 262-264. Regelrechte Staatskirche wird die katholische Kirche aber erst unter Kaiser Theodosius I. d. Gr. (379-395). Das seit 325 bestehende Nicaenum wird verbindliches Bekenntnis für alle Untertanen. Nachdem er wegen des Massakers in Thessaloniki durch Bischof Ambrosius exkommuniziert worden war, wurde er erst nach der öffentlichen Buße wieder in die Kirche aufgenommen. 391 verhilft er dem Christentum als offizieller Staatsreligion endgültig zum Durchbruch. 392 verbietet er jeden heidnischen Kult und lässt die alten Tempel schließen, s. Karl **Christ**, Geschichte der römischen Kaiserzeit, München² 1992, S. 794 und Chris **Scarre**, Die römischen Kaiser, Düsseldorf 1996, S. 229.

⁶³⁸ Der Bienenkorb des Ambrosius geht auf die Vita Ambrosii seines Sekretärs Paulinus von Mailand zurück. Nach der Legende habe Ambrosius als Kind in der Wiege gelegen und mit offenem Munde geschlafen, als sich plötzlich ein Bienenschwarm auf seinem Gesicht niederließ, um ihm Honig in den Mund zu träufeln, ohne ihn zu verletzen. Der Schwarm soll auf seine Reden hindeuten, die so süß wie Honig waren (daher der Beinahme „doctor mellifluus“). Sie haben ihm die honigsüße Sprache seiner Schriften, Hymnen und des ambrosianischen Gesangs vermittelt. Ambrosius führte zudem den Kirchengesang ein und prägte den Verlauf der Liturgiegeschichte wesentlich mit; Wimmer, S. 70-72.

kleine Loch passe, als dass er das Geheimnis der Dreifaltigkeit verstehen könne.⁶⁴⁰

Hieronymus ist innerhalb der Kirchenvätergruppe als Kardinal in der Kardinalstracht und dem markanten breitkrepfigen Hut mit Quasten gekennzeichnet. Als übliches Attribut erhält er das Kardinalskreuz mit zwei Querbalken und einen Löwen, der allerdings an den Kanzeln des 18. Jahrhunderts nur in Einzelfällen erscheint.⁶⁴¹

Gregor der Große wird als Papst mit Tiara und Papstkreuz dargestellt.⁶⁴²

Die enorme Bedeutung der Kirchenväter für die katholische Kirche erklärt ihre Hervorhebung an den Kanzeln. Denn das dogmatische Verständnis der Ecclesia wurde durch ihr Gedankengut über die Jahrhunderte hinweg wesentlich mitbestimmt; im Unterschied zur evangelisch-lutherischen Kirche, die als Autorität allein die Heilige Schrift anerkennt.⁶⁴³

Ihr Bild ist daher mit der Schriftauslegung und den Evangelisten aufs engste verbunden, was ihre Verbindung mit der Kanzel, dem Ort der Verkündigung, nahelegt.⁶⁴⁴ Die Vierergruppe der Kirchenväter gehört daher bereits seit dem Mittelalter zur festen Ikonographie der Kanzel. So begründen die Kanzeln der Spät-Gotik eine ununterbrochene Darstellungsreihe. In St. Martin zu Landshut finden wir sie in bemalten Feldern der Brüstung als sitzende Figuren.⁶⁴⁵ Als Scriptorien an Pulten sitzend, sind sie in Braunau am Inn (um 1480) [Abb. 14] als

⁶³⁹ Mailand, San Ambrogio, Stützenkanzel aus Marmor unter einer Arkade der linken Seite, 1204-1212, nach Einsturz der Vierung im Jahre 1196 aus verschiedenen Resten zusammengesetzt, vgl. Heinz **Schomann**, Kunstdenkmäler im westlichen Oberitalien, Darmstadt 1987, S. 177.

⁶⁴⁰ Wimmer, S. 30, 82; Ekkehard **Sausser**, Augustinus von Hippo, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 277-290. Das brennende Herz wegen seiner Gottesliebe, die er vor allem in seinen „Bekennnissen“ und seinem Hauptwerk „De Civitate Dei“ bezeugt, vgl. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 66-67.

⁶⁴¹ Wimmer, S. 154; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 180; Miehe, LCI Bd. 6, 1974, Sp. 519-530. Der Legende nach entfernte er einem Löwen einen Dorn aus der Pranke, der ihn zum Dank fortan begleitete. Neben der Darstellung als Kardinal, ab dem 15. Jahrhundert, wird er als Einzelperson oft als büßender Eremit, halbnackt bekleidet, mit Stein und Totenschädel gezeigt, vgl. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 290-293.

⁶⁴² Wimmer, S. 149-150; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 161; LCI Bd. 6, Sp. 432-441; Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 267-270.

⁶⁴³ In der ev. Theologie gilt ausschließlich die Heilige Schrift als Norm und Quelle der Verkündigung, s. Klaus **Haendler**, Sola-scriptura-Prinzip in der ev. Theologie, in: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 863, vgl. Günther **Wenz**, Sola scriptura, in: LThK Bd. 9, 2000, Sp. 701-702.

⁶⁴⁴ Die Kirchenväter haben neben anderen Schriften auch die Evangelien kommentiert. Hieronymus schrieb einen Kommentar zum Markusevangelium. Augustinus mit „de consensu evangeliarum“ über die Einheit der Evangelien. Ambrosius einen Lukaskommentar (Expositio evangelii secundum Lucam). S. Evangelienkommentare des Mittelalters, in: Eckert, u. a., Lex. der theologischen Werke, S. 289 und S. 306.

⁶⁴⁵ Stahleder, St. Martin, Landshut, S. 10.

Hochrelieffiguren charakterisiert.⁶⁴⁶ Ferner in der Pfarrkirche in Bozen,⁶⁴⁷ sowie in Karlstadt am Main.⁶⁴⁸ Die Kanzeln des Wiener Stephansdomes⁶⁴⁹ (1510) [Abb. 17] und die Tulpenkanzel in Freiberg in Sachsen (um 1510) [Abb. 18] zeigen sie als dominierende Reliefbüsten an der Brüstung,⁶⁵⁰ während sie in Lünetten über den szenischen Reliefs in der Aschaffener Stiftskirche (1602) [Abb. 22] auf das obere Register verwiesen werden.⁶⁵¹ In der Schlosskapelle zu Aschaffenburg erfahren sie von Johannes Juncker weitere, hervorragende Interpretationen in Reliefornamenten (1618/1619) [Abb. 26],⁶⁵² wie auch am Treppenaufgang der Wallfahrtskirche Maria im Sand im unterfränkischen Dettelbach.⁶⁵³

An den Ecken unter Baldachinen der Brüstung bei St. Georg in Dinkelsbühl.⁶⁵⁴ In beherrschenden Rundbogennischen an der Brüstung sind sie erstmals in Wiener Neustadt gestellt (1609) [Abb. 24].⁶⁵⁵ Um den viereckigen Kanzelfuß des Würzburger Domes (1609) [Abb. 25] werden sie als Statuetten vor flache Rundbogennischen auf auskragende Plattformen gestellt.⁶⁵⁶ An den Ecken der Brüstung finden sie sich in St. Kastor in Koblenz,⁶⁵⁷ alternierend mit den Reliefs der Evangelisten. Dieses Schema wird im 17. und 18. Jahrhundert weitergeführt. Als Stehfiguren in Muschelnischen werden sie fast ausschließlich in der Barockzeit dargestellt. In Tuntenhausen, Wasserburg am Inn, Benediktbeuern und in der Wallfahrtskirche am Gartelberg bei Pfarrkirchen stehen die Figuren in den Nischen des Schalldachaufsatzes.

⁶⁴⁶ Eitzelmayr, Stadtpfarrkirche Braunau am Inn, S. 13.

⁶⁴⁷ Südtirol, Sandsteinkanzel, 1513-1514 von Hans Lutz von Schussenried, Reliefs an der Brüstung vor Schreibpulten, s. Oswald **Kofler**, Kunsterlebnis Südtirol, Bozen 1986, S. 140-143 mit Abb. Zugeordnet sind ihnen die Evangelistensymbole. Ambrosius-Stier, Augustinus-Adler, Gregor der Große-Engel, Hieronymus-Löwe.

⁶⁴⁸ Douteil, St. Andreas, Karlstadt am Main, S. 20, Abb. S. 14-15.

⁶⁴⁹ Saliger, Der Stephansdom zu Wien, S. 20-24, Abb. S. 24.

⁶⁵⁰ Kiesewetter, Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg; Kalden-Rosenfeld, Tulpenkanzel.

⁶⁵¹ KDM Unterfranken Bd. XIX, Stadt Aschaffenburg, S. 60, Ernst **Schneider**/ Franz **Bayer**, Stiftskirche Aschaffenburg, KKF 230, München-Zürich ⁶1988, S. 11.

⁶⁵² 1618 von Johannes Juncker, KDM Unterfranken Bd. XIX, Stadt Aschaffenburg, S. 254, Henle, Typenentwicklung des 17. Jahrhunderts, S. 310.

⁶⁵³ Hugo **Schnell**, Dettelbach am Main/ Ufr., KKF 679, München-Zürich ⁸1994. Kanzel 1626, von Michael Kern (1580-1649); vgl. Die Künstlerfamilie Kern, Abb. S. 59.

⁶⁵⁴ Helmberger, Dinkelsbühl. Alternierend mit den Evangelistensymbolen.

⁶⁵⁵ 1608 von Johann Zelpi, Marmor, s. Georg **Niemetz**, Dom, Wiener Neustadt, KKF 1196, Regensburg ⁴2003, S. 22, Abb. S. 25.

⁶⁵⁶ Muth, Kiliansdom; Die Künstlerfamilie Kern, Abb. S. 75. Ähnlich ist der Pfeiler in der Pfk. St. Jakobus in Miltenberg am Main gestaltet, 1635 von Zacharias Juncker (1578/80-ca.1657).

⁶⁵⁷ Kurt **Eitelbach**, Koblenz, St. Kastor, KKF 1341, München-Zürich, 1982, S. 11. Steinkanzel von Peter Kern (1595-1638) dat. „ANNO 1625“ unterhalb des Korpus; vgl. Die Künstlerfamilie Kern, Abb. S. 176.

Zusätzlich zu ihren Symbolen werden die in den Korpusnischen stehenden Figuren von St. Wolfgang bei Dorfen (um 1679) [Abb. 40] durch gesonderte Kartuschen unterhalb der Nischen identifiziert.⁶⁵⁸ Dieses Mittel der direkten schriftlichen Bezeichnung der Personen, ist der Renaissance und dem Barock zuzuordnen und verliert sich im beginnenden 18. Jahrhunderts.

Die Klosterkirche in Benediktbeuern (ca. 1680) [Abb. 41] vereint ausnahmsweise die abendländischen und morgenländischen Kirchenväter an Korpus und Schalldach.⁶⁵⁹

Die Bindung an die Figurennische bei den vier Figuren an der Kanzel von St. Paul in Passau, die völlig frei am Sims des Schalldeckels stehen,⁶⁶⁰ ist nicht mehr gegeben. Sie verliert sich, wie eine vergleichbare Anordnung der Kirchenväter am Schalldach der Pfarrkirche St. Michael in Untergriesbach zeigt.⁶⁶¹

Die Thematik bleibt jedoch auch im 18. Jahrhundert zusammen mit den Evangelisten bzw. Evangelistensymbolen als Kombination bestehen,⁶⁶² wobei die Intention des jeweiligen Kanzelprogramms über die vorrangige Darstellung der Vierergruppen entscheidet.

Das erste bedeutende Beispiel großfigurig dimensionierter Väter findet sich an der Brüstung der Wallfahrtskirche in Klosterlechfeld (um 1735) [Abb. 112], das zugleich die Verbindung zu den Evangelisten am Schalldach dokumentiert.⁶⁶³

Die Bischöfe Augustinus und Ambrosius jeweils außen zur Wandseite sitzend, sind durch Bischofsstab und Mitra jeweils gleich bekleidet. Nur durch das brennende Herz wird Augustinus rechts unterscheidbar. Die beiden mittleren Figuren sind mit ihren Würde-Stäben und Codices ausgestattet. Gregor der Große

⁶⁵⁸ Kanzel um 1679, s. Georg **Hackl**, St. Wolfgang bei Dorfen, KKF 1020, München-Zürich ³1989, S. 18. „S: GREGORIUS“ (Papstkreuz und Buch), „S: AUGUSTINUS“ (Bischofsstab und Buch), „S: AMBROSIUS“ (Bischofsstab und Bienenkorb), „S: HIERONYMUS“ (Bischofsstab und Löwe) außerdem wird Paulus in der Mitte dargestellt und bezeichnet „S: PAULUS“ (Buch). Ebenso bei der Kanzel in Farchant, Ende 17. Jahrhundert, Lkr. Garmisch-Partenkirchen („S. HIERONYMUS, S. AMBROSIUS, S. MARIA, S. AUGUSTINUS, S. GREGORIUS MAGNUS“, s. Anton **Schwaiger**, St. Andreas Farchant, Wangen im Allgäu 1989, S. 2; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 279. Die Mitte der Gruppe bildet hier die Madonna auf der Mondsichel.

⁶⁵⁹ Stehende Figuren in den Nischen des Schalldachaufsatzes über zwei Register verteilt; Weber, Benediktbeuern.

⁶⁶⁰ Um 1700 vermutlich aus der Werkstatt Seitz/ Högenwald, s. Hubensteiner, Passauer Barockbildhauer; Dehio, Bayern II, 1988, S. 515, vgl. Rainer **Kolm**, Stadtpfarrkirche St. Paul, Passau, KKF 1410, Regensburg ³1999, S. 16 mit Abb.

⁶⁶¹ Um 1690, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 730.

⁶⁶² Sie sind schon seit dem 8. Jahrhundert in den Vorsatzblättern karolingischer Bibeln in Beziehung zu den Evangelisten gesetzt, s. Kirchenväter, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 217-218.

⁶⁶³ Wehnert, Klosterlechfeld, S. 21-24.

links hat die Tiara abgesetzt. Sie gesellt sich an der Front zum roten Kardinalshut des Hieronymus, der daneben in langen Kardinalsgewändern sitzt. Ebenso werden die vier auf den Ausläufern der Wandvorlagen sitzenden Väterfiguren am Korpus von St. Peter und Paul in Wiefelsdorf in liturgischer Kleidung hervorgehoben und durch die Bücher als Gelehrte, sowie durch differenzierten Einsatz der Attribute kunstvoll unterschieden.⁶⁶⁴ Während der Vierergruppe am Schalldach die Evangelistensymbole zugeordnet sind, gehören die aufgrund ihrer Gestaltung vergleichbaren Kirchenväter von Mathias Obermayr in Westen (um 1755) [Abb. 143] aus der Pfarrkirche in Atting zu einem Programm,⁶⁶⁵ das den einzelnen Evangelisten Johannes hervorhebt.

Die Reliefdarstellungen in der ehemaligen Salesianerinnenkirche in Amberg (um 1758) [Abb. 156] am Korpus, die im engen Zusammenhang mit den Evangelisten zu sehen sind, machen im Relief des heiligen Hieronymus an der rechten Seite eine Ausnahme, indem sie den Kirchenvater hier als Büßenden mit nacktem Oberkörper und nicht in Kardinalstracht wiedergeben. Als Attribute sind dem Büsser Totenschädel, Bücherregal, Löwe und Kardinalshut zugesellt.⁶⁶⁶ Für die Wirksamkeit der Seelsorge hatte das Armutsgelübde des Ordens auch Vorbildcharakter für Buße und Umkehr, die als Konsequenz der Predigt folgen sollten. Durch die Hervorhebung des Augustinus in vollplastischer Figur als Schalldachbekrönung mit Buch, Stab und zwei assistierenden Putti, wird sein Vorrang betont, denn er wird auch als der bedeutendste westliche Kirchenvater bezeichnet.

In Einzeldarstellung kommt unter den Kirchenvätern in einigen Fällen der heilige Augustinus hauptsächlich im Zusammenhang mit der Ketzerthematik etwa in Weihenlinden oder in Sossau (um 1715-1718) [Abb. 73, 73a] vor.⁶⁶⁷ Als Bekrönungsfigur wird er als Bischof mit Stab und brennendem Herzen auch in Gars am Inn (ca. 1691-1700) [Abb. 49] dargestellt.

Am Korpus der Kirche St. Johannes der Täufer in Kaufering (um 1730) [Abb. 101] wird er in einer Relieffkartusche als Halbfigur zentral platziert, während je ein Putto am Schalldach seinen Bischofsstab und seine Mitra hält.

⁶⁶⁴ Friedrich **Fuchs**, Katholische Kirche St. Peter und Paul, Wiefelsdorf, KKF 2325, Regensburg 1997, S. 14, Abb. S. 7. Kanzel um 1748.

⁶⁶⁵ Vgl. Kap. Westen.

⁶⁶⁶ Batzl, Amberg, S. 14.

⁶⁶⁷ Vgl. Kap. Häretiker.

Ebenso zeigt ein Relief den Heiligen an der Kanzelfront der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Beuerberg (1782) [Abb. 214].⁶⁶⁸

Der heilige Hieronymus ist in einem nicht ausgeführten Kanzelentwurf von Ignaz Günther (1756) [Abb. 165] für St. Anna im Lehel als Bekrönungsfigur des Schalldaches vorgesehen.⁶⁶⁹ Die Hervorhebung des Kirchenvaters erklärt sich aus dem Ordensbezug der Hieronymitaner-Kirche. Während die Evangelistensymbole am Korpus in sehr bewegten und variablen Haltungen geöffnete Codices mit Inschriften präsentieren, blickt Hieronymus, nur leicht mit einem Überwurf bekleidet nach der ikonographischen Tradition des Asketen und Büßers mit nacktem Oberkörper verzückt zu einem Engel empor, der eine Posaune und ein Schriftband hält. Er begab sich für zwei Jahre als Einsiedler in die Wüste Chalkis in Ostsyrien.⁶⁷⁰ Während der Vision des Engels scheint er seiner Inspiration ganz hingegen und schreibt mit einer Feder in ein rechts von ihm aufgeschlagenes Buch; ohne auf das Blatt zu sehen. Obwohl die Zeichnung den Typus des Büßers aufgreift, ist er nicht in Bußhaltung dargestellt, sondern in der Haltung des inspirierten und visionären Autors, der seine Schrift nicht aus eigener Überlegung, sondern durch göttliche Gnade verfasst. Ein Putto mit Hut und ein weiterer mit Kreuz, zeichnen ihn als Kardinal aus, während der Löwe rechts am Schalldach lagert.

Die Texte weisen alle auf die von der Apokalypse geschilderten Endzeit hin,⁶⁷¹ denn als Büßender bereitete er sich auf das Jüngste Gericht vor. Das Programm verweist dadurch also auf ein eschatologisches Gesamtthema. Die Posaune des Engels, die zwar nicht akut geblasen wird, kann hier durchaus als Assoziation auf das Gericht gedeutet werden. Es hat aber auch Bezug zum Patrozinium und zeigt die phantasievolle Bewegung der Evangelistensymbole, wie sie besonders Ignaz Günther eigen sind.

⁶⁶⁸ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, s. Georg **Els**, Beuerberg, KKF 784, München-Zürich 1976, S. 9; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 133-134. Wohl nach 1753, nach 1782 verändert.

⁶⁶⁹ Dat. und bezeichnet „Ignati Gündter fecit 1756“ am Rand unten. Nürnberg GNM, W 31. Vgl. Volk, Günther, S. 58, Abb. S. 59 und Woeckel, Güntherzeichnungen, S. 233-237; Abb. Taf. 31.

⁶⁷⁰ Mieke, Hieronymus, in: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 519.

⁶⁷¹ Der Engel hält ein Schriftband: „Surgite Mortui venit(e) ad“. An der Rückwand: „In allen deinen wercken gedenck der letz ding so wirst du Ewiglich nicht sindigen Eccl: VII. v. XL“. Auf dem Codex des Stiersymbols: „auf die weisse wirt es auch gehen am den Tag Luc. 17 v. 30“. Das Schriftband des Engels: „die Menschen miessen Rechenscha(ft) Matth. 12. v. 36“. Im Codex des Adlers: „Ich bin die auferstehung und das Leben Joan. C. 11 v. 25“. Im Buch des Löwen: „dan werden sie sehen kometen des Menschen Sohn Marc 13 Ca. v. 26“. An der Korpuswand: „der Her wird den Erdboten richten mit gerechtigkeit Psalm 95. v. 13“ und in der Kartusche am Kanzelboden: „Job. 1.43/ 9.26“.

Die Kirchenväter Ambrosius und Gregor der Große werden an den Kanzeln nicht in Einzelszenen hervorgehoben.

Eine der spätesten Darstellungen ist die Reliefform der Kirchenväter in Rohrdorf (1796/97) [Abb. 225], wo zwei der vier Eminenzen an der Front in einem Relief zusammengefaßt werden und zwei Personen jeweils an der Seite dargestellt sind.⁶⁷²

Während das Barock die stehende Figurengruppe bevorzugt, widmet das Rokoko der sitzenden Vierergruppe seine ganze Aufmerksamkeit.

Mitte des 18. Jahrhunderts lassen wenige Beispiele die Neigung zur differenzierten Darstellung einer Einzelperson erkennen. Hierbei kulminieren der gestalterisch sowie der programmatische Höhepunkt in seiner ikonologischen Hauptaussage. Durch das stilistische Mittel des „Theatrum sacrum“ gelangt diese zu ihrer pathetischen Wirkung.

Die Kirchenväter als vollplastische Figuren bleiben auch im 18. Jahrhundert ein wesentliches, wenn auch quantitativ beschränktes Thema, das aber für das ikonologische Verständnis zentrale Aussagekraft besitzt.

Kirchenvätersymbole

Wie die Evangelisten werden auch die Kirchenväter im Rokoko aufgrund der traditionellen Zuordnung durch ihre Symbole repräsentiert.

Innerhalb der Reihenfolge ist dem Prinzip des Pars-pro-toto scheinbar keinerlei Regel auferlegt, doch zeigt sich, dass die beiden Bischöfe, sowie Papst und Kardinal, jeweils in engere Beziehung gebracht werden. Folgende Merkmale und Beigaben treten als Kennzeichen auf.

Augustinus: Kind mit Schöpfkelle, Muschel, Mitra, Bischofstab, Herz (flammende Gottesliebe), liturgische Gewänder, Buch.⁶⁷³

Ambrosius: Bienenkorb („Doctor mellifluus“), Mitra, Bischofstab, liturgische Gewänder, Buch.⁶⁷⁴

⁶⁷² Augustinus und Ambrosius, vgl. Kap. Rohrdorf.

⁶⁷³ Wimmer, S. 82; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 50-51.

⁶⁷⁴ Wimmer, S. 70, 72; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 30-31.

Hieronymus: Kardinalshut und Löwe, Patriarchenkreuz, liturgische Gewänder, auch Büßender ohne liturgische Gewänder, u. u. mit Totenschädel und Kreuz, Buch.⁶⁷⁵

Gregor d. Gr.: Tiara und Taube⁶⁷⁶, Papstkreuz, Pontifikalgewänder, Buch.

Durch die vornehmlich spielende Widergabe der Engelkinder kommt eine heitere Stimmung in das lockere Treiben im Umgang mit den Würdezeichen der hochrangigen Patriarchen und diese erscheinen so volkstümlicher.

In der Dreifaltigkeitskirche auf dem Eichelberg (um 1720) [Abb. 85a] halten sitzende Putten am Schalldachrand über den geschweiften Ecken die Symbole Mitra, Tiara, Kardinalshut und Bienenkorb, alternativ für die zweite Mitra und stellvertretend für den hl. Ambrosius.⁶⁷⁷

An der Kanzel der Wallfahrtskirche St. Leonhard in Inchenhofen (1758) [Abb. 157] stehen am Korpuswulst Putti mit den Bischofsstäben bzw. dem Papstkreuz, ganz links stehen Muschel und Buch für Augustinus.⁶⁷⁸ Die Muschel weist auf die Legende hin, die Dreifaltigkeit zu begreifen, das Buch steht für die Bekenntnisse (Confessiones). Die Vorderseite zeigt den Bienenkorb und ein Kreuz für Ambrosius, dessen Worte wie Honig geflossen sein sollen, die Tiara und ein Papstkreuz für Gregor d. Gr. Ein Putto mit einer Posaune rechts für Hieronymus wegen der Bußstrenge und einem Buch mit der Inschrift: „Verbum DEI“.

Das Korpus der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Inning am Ammersee (ca. 1770) [Abb. 186, 186a] trägt am Wulst vier sitzende, in Polierweiß gefaßte Putti.⁶⁷⁹ Die beiden rückwärtigen halten Bischofsstäbe, während vorne, zur Rechten des Predigers auf der bevorzugten Seite, Papstkreuz und Kardinalskreuz präsentiert werden. Augustinus, Gregor der Große und Hieronymus sind durch ihre Kopfzierden kenntlich gemacht, Erkennungszeichen für Ambrosius ist wieder der Bienenkorb. Eine weitere Differenzierung ist der Kardinalshut des rechten vorderen Putto, der nicht wie die anderen Utensilien am Wulst steht, sondern auf dem Kopf des Knaben sitzt, der als weiteres Würdezeichen einen Kragen um den Hals trägt.

⁶⁷⁵ Wimmer, S. 154, 156; Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 180.

⁶⁷⁶ Wimmer, S. 149-150; Gregor der Große, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 161.

⁶⁷⁷ Schnell/ Steiner, Wallfahrtskirche Eichelberg, München-Zürich 1990..

⁶⁷⁸ Schnell, Inchenhofen, Regensburg¹⁰1996.

⁶⁷⁹ Lkr. Starnberg, um 1770 von Franz Joseph Pfeiffenhofer aus Türkheim, s. Klaus **Kraft**, Inning am Ammersee, St. Johann Baptist, KKF 1396, München-Zürich 1983; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 499-500.

Den auf den rückwärtigen Voluten sitzenden Putti mit Bischofsstäben am Korpus, korrespondieren in der Wieskirche (1752-1754) [Abb. 139, 139a] die beiden Stellvertreter der Ranghöheren am Schalldach.⁶⁸⁰ Auf der Ehrenseite rechts ein Putto mit Papstkreuz, Tiara und Buch für Gregor den Großen und links mit Kardinalshut- und Kreuz für Hieronymus. Am Schalldach in Maria Thalheim (um 1770) [Abb. 189] sind die Kirchenväter wieder durch Putti präsent und anhand der Stäbe und Kreuze, sowie Mitra, Tiara, Kardinalshut und Bienenkorb zugeordnet.⁶⁸¹

In den scheinbar kleinen Inszenierungen und Verschiebungen erweist sich das typisch Spielerische des Rokoko. Zugleich will das fröhliche Spiel des Putto, der den Dingen den Ernst nimmt, die Freude an den Heiligen übermitteln.

Moses

Moses ist als große vollplastische Figur der sogenannten „Moseskanzeln“ zugleich symbolische Stütze als der Prophet des Gesetzes des Alten Bundes.⁶⁸² Er wird zur tragenden Basis für das Wort, das Propheten und Evangelisten verkünden. Diese Darstellung spielt jedoch im 18. Jahrhundert mit dem Wegfallen der Stütze keine Rolle mehr.

In der Benediktiner-Abteikirche von Niederaltaich (nach 1671) [Abb. 37] wird Moses mit einer Gesetzestafel an der Brüstung mit weiteren Propheten in Figurennischen eingereiht.⁶⁸³

Großformatige Hervorhebung erfährt Moses als Bekrönungsfigur in der Pfarrkirche St. Martin in Garmisch (1732) [Abb. 109].⁶⁸⁴ Weitere Darstellungen sind die Sitzfiguren am Kanzelwulst in Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169],⁶⁸⁵ sowie an der ehemaligen Kanzel der Frauenkirche zu München (1780 voll.) [Abb.

⁶⁸⁰ Vgl. Kap. Wieskirche.

⁶⁸¹ Lkr. Erding, um 1770, Matthias Fackler und Christian Jorhan d. Ä., s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1163; Johann Nepomuk **Kißlinger**/ Georg **Brenninger**, Maria Thalheim, KKF 206, Regensburg ⁸1998. Auf die Seiten am Korpus verteilt, korrespondieren vier Putti mit Totenschädel, Löffel, Waage und Fisch, von denen sich die ersten beiden mit Hieronymus und Augustinus in Verbindung bringen lassen, vgl. ebd. Abb. S. 6, 7, 9,

⁶⁸² Moses, in: Wimmer, S. 222. Ab dem 16. Jahrhundert mit Gesetzestafeln. Vgl. Abschnitt Stützenkanzeln. Am Kanzelfuß der Schlosskirche zu Aschaffenburg (1618/ 1619) wird er mit den Gesetzestafeln vor die vorderste der drei Nischen des viereckigen Pfeilers gestellt, zusammen mit König David und einem jugendlichen Propheten (Jona?).

⁶⁸³ Lkr. Deggendorf, nach 1671.

⁶⁸⁴ Vgl. Kap. Garmisch.

⁶⁸⁵ Vgl. Kap. Schäftlarn.

208].⁶⁸⁶ Da sich das 18. Jahrhundert auf die Darstellung der Gesetzestafeln beschränkt, findet das Thema neben diesen Beispielen keine weitere figürliche Umsetzung.

König David

David („rex et propheta“), Prophet und Dichter der Psalmen, findet sich vor allem als Harfenspieler an den Orgelprospekten, doch er bekrönt auch einige Kanzeln.⁶⁸⁷ Beispiele sind die Figuren der Barockkanzeln in Westerndorf am Wasen,⁶⁸⁸ dann diejenigen in Tuntenhausen (1733) [Abb. 29] und Irschenberg (um 1700) [Abb. 54].⁶⁸⁹ Die Darstellung Davids mit der Harfe kann hier als Anspielung auf die Sieben Bußpsalmen gesehen werden, da er zugleich einer der großen alttestamentlichen Büsser gewesen ist.⁶⁹⁰ Der Bezug zur Kirchenmusik wird zudem sinnfällig in der Bekrönungsfigur des Orgel-Pendants zur Kanzel in der Zisterzienser-Stiftskirche Wilhering, Oberösterreich deutlich (1744-1746).⁶⁹¹ Jedoch sind die beiden an der Kanzel thematisierten Instrumente, Harfe und Posaune, die einzigen, die im himmlischen Gottesdienst der Offenbarung erwähnt werden. Die Darstellungen Davids bleiben singulär, sind jedoch für die Aussage der Kanzelikonologie als Hinweise zur Buße zu sehen.

Apostel

Während an der Kanzel des 17. Jahrhunderts einzelne Apostel noch mit den Evangelisten und Kirchenvätern zusammen in der Verteilung horizontaler Register auftreten, werden sie im Programm der Kanzel des 18. Jahrhunderts nur

⁶⁸⁶ Vgl. Kap. München, Frauenkirche.

⁶⁸⁷ Robert L. Wyss, David, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 477-490; David, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 95-97; Reg. 1004-965 vor Chr., Initiator der israelischen Psalmendichtung, Wimmer, S. 104-105.

⁶⁸⁸ Lkr. Rosenheim, Filial- und Wallfahrtskirche Hl. Kreuz, um 1675-1680, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1276.

⁶⁸⁹ Germann-Bauer, Tuntenhausen, Abb. S. 11; Brenninger, Irschenberg, S. 6.

⁶⁹⁰ Vgl. das Gemälde „Christus und die reuigen Sünder“ von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek in München von ca. 1618. Hierzu s. auch Eckhard Leuschner/ Alois Brunner (Hg.), *Artificio et Elegancia, Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, Passauer Kunsthistorische Beiträge 1, Regensburg 2003, S. 90f.

⁶⁹¹ 1745-1747 von Johann Michael Feuchtmayer und Johann Georg Übelher, s. Schnell/ Schedler, *Lex. der Wessobrunner*, S. 96, 300. David ist vornehmlich an Orgelprospekten zu finden, s. hierzu Georg Brenninger, *Orgeln in Altbayern*, München ²1982, passim.

noch selten berücksichtigt. In Osterhofen überschneidet sich die Darstellung am Pilaster mit dem Apostelzyklus des Langhauses, der die Kanzel hier fast automatisch integriert. Bei anderen vergleichbaren Apostelzyklen, wie etwa der Schulkirche in Amberg, wird die Kanzel nicht in das horizontal zusammenhängende Band der Apostelbüsten einbezogen.

Außer Petrus und Paulus haben die übrigen Apostel für die Kanzel so gut wie keine Bedeutung. Bei den wenigen Beispielen der Schlüsselübergabe sind sie als Begleitpersonen Zeuge des Geschehens, werden aber nicht hervorgehoben.

Petrus

Petrus ist für die Ikonographie der Kanzel als eigenständige Darstellung kein wesentliches Motiv. Wie im Thema des Guten Hirten ist die Allusion an das Hirtenamt mit Petrus verbunden. Als Zeichen der Binde- und Lösegewalt über die Ecclesia, wird Petrus fast ausschließlich innerhalb des Traditio-Motives der Schlüsselübergabe dargestellt.⁶⁹²

Lediglich für die Sonderform der Schiffskanzel, die eine reale dreidimensionale Übertragung des reichen Fischfanges darstellt, wird Petrus eine der Hauptfiguren.⁶⁹³

Tiara und Schlüssel sind ecclesiologische Symbole die Petrus, aber ebenso das Papsttum in allgemeiner Weise versinnbildlichen.

Zusammen mit Paulus flankiert er an der Brüstung der Schloßkirche von Aschaffenburg als Ganzfigur das Relief des Salvators.⁶⁹⁴ Er ist zunächst an der barocken Kanzel in Benediktbeuern unter anderen Figuren eingereiht.⁶⁹⁵

An der ehemaligen Kanzel der Münchner Frauenkirche bildet er als Sitzfigur am Kanzelkorb (1780 voll.) [Abb. 208] den Gegenpart zu Mose.⁶⁹⁶

In Violau (1686) [Abb. 43] und Ohlstadt (nach 1700) [Abb. 55] werden Petrus und Paulus außerhalb,⁶⁹⁷ aber noch in Zusammenhang zur Kanzel auf separate

⁶⁹² Wolfgang **Braunfels**, Petrus, Apostel, in: LCI Bd. 8, 1976, Sp. 158-174; Wimmer, S. 241-242; vgl. Kap. Schlüsselübergabe an Petrus.

⁶⁹³ Vgl. Kap. Der reiche Fischfang und Weissenregen.

⁶⁹⁴ Kanzel, 1618 von Johannes Juncker.

⁶⁹⁵ S. Weber, Benediktbeuern, S. 16.

⁶⁹⁶ Vgl. Kap. München, Frauenkirche.

⁶⁹⁷ Lkr. Garmisch-Partenkirchen, Anfang 18. Jh, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 932; Lohmüller, Violau.

Podeste gestellt. Im Relief sind sich Petrus und Paulus jeweils in Oberaudorf (1823) [Abb. 231] an der Kanzelbrüstung gegenüber gestellt.⁶⁹⁸

Sie vertreten als „principes apostolorum“ das „apostolische“ Prinzip der Kirche.

Paulus

An der Kanzel thematisch wesentlich deutlicher hervorgehoben wird der „doctor gentium“ Paulus, der die lehrende Kirche als der große Heidenmissionar verkörpert.⁶⁹⁹ Im Gegensatz zu Petrus wird er vollplastisch hauptsächlich auf dem Schalldach dargestellt. Und in der Bedeutung als Lehrer, dennoch nicht als Lehrender, wird er eines der zentralen Motive der Kanzel, so dass gelegentlich von einer „Paulus-Kanzel“ die Rede ist.⁷⁰⁰ Paulus ist die Theologenpersönlichkeit der Urkirche überhaupt. Seine Wirkung war immens, und ohne ihn hätte sich die Kirche kaum in der bekannten Weise entwickelt.⁷⁰¹ Er ist der einzige, der Apostel genannt wird, obwohl er dem Zwölferkollegium um Jesus nicht angehört hat. Seine als Paulusbriefe bekannten Schriften waren an urchristliche Gemeinden und Personen gerichtet, die er in seinen Missionsreisen persönlich aufsuchte, und sie sind als Grundlage in die kanonischen Bücher des Neuen Testaments aufgenommen.⁷⁰² Im Jahre 67 erleidet er in Rom den Martyrertod durch Enthauptung mit dem Schwert.

⁶⁹⁸ Lkr. Rosenheim, Kanzel von 1823, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 896.

⁶⁹⁹ Martin **Lechner**, Paulus, in LCI Bd. 8, 1976, Sp. 128-147; auch als „Magister gentium“ bezeichnet, ebd. Sp. 135; Paulus, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 284-285; Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 465-468; Wimmer, S. 239. Die Inschrift am Dorsale in St. Rupert in Regensburg, um 1710, bezeichnet ihn als „S. PAVLVVS APOSTOLVS DOCT(OR) GENTES“ (!). In Röm 1,1 bezeichnet er sich als „Paulus servus Jesu Christi, vocatus apostolus, segregatus in evangelium Dei“ (Paulus, Knecht Christi, berufen zum Apostel, auserwählt, das Evangelium zu verkünden).

Die Inschrift des Triumphbogens seiner Grabeskirche in San Paolo fuori le mura in Rom nennt ihn Doctor mundi: „TEODOSIVS CEPIT PERFECIT ONORIVS AVLAM + DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI“ (Theodosius begann, Honorius vollendete die heilige Halle für den Leib des Paulus, des Lehrers der Welt).

⁷⁰⁰ Vgl. Kap. Diessen.

⁷⁰¹ Paulus, in: Reclams Bibellexikon, Stuttgart ⁶2000, S. 388-391; Paulus, in: Das große Bibellexikon, hg. von Helmut **Burckhardt** u. a., Bd. 4, Wuppertal-Gießen, S. 1759-1778.

⁷⁰² Ebd.; vgl. Jost **Eckert**, Paulus, in: LThK Bd. 7, 1998, Sp. 1508-1510. Er ist Verfasser von 13 Büchern und von größter Bedeutung für die Mission. In den Briefen gibt er die Lehrgrundlagen für den christlichen Glauben., vgl. Jerusalemer Bibellexikon, hg. von Kurt **Henning**, Neunhausen-Stuttgart ³1995, S. 666-667.

Die Kanzeln des 17. Jahrhunderts bevorzugen Paulus oft, ähnlich wie Mose, in Form und Funktion der Figurenstütze mit Schwert und Buch als Zeichen der Lehre und Gelehrsamkeit unterhalb des Korpus.⁷⁰³

Wie Petrus wird er an den barocken Kanzeln in Weihenlinden (um 1660) und Benediktbeuern (um 1680) noch in die Register unter die Evangelisten eingereiht.⁷⁰⁴ In die Reihenfolge der Figurennischen wird er ebenso in St. Wolfgang bei Dorfen einbezogen (um 1679).⁷⁰⁵ Bevorzugt erscheint er als aufrecht stehender bärtiger Typus, vor allem als Bekrönungsfigur, der zum Schwertattribut das Buch unter dem Arm hält. In Maria Hilf in Amberg (1713) [Abb. 70] steht er beherrschend mit dem Schwert auf dem Schalldach.⁷⁰⁶ Nach dem gleichen hierarchisch strengen Typus findet man vergleichbar dominierende Darstellungen.⁷⁰⁷

Neben der thematischen Ausrichtung als kraftvoll auftretender Apostel wird er in Diessen (um 1740) [Abb. 120] auch als Prediger („Ego praedicator et apostolus“) bezeichnet,⁷⁰⁸ und besonders eindrucksvoll von Johann Baptist Straub in einer Verzückungsgruppe inszeniert. Von Diessen ist wohl die Bekrönungsgruppe der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Würzburg [Abb. 138] inspiriert. Die von Johann Wolfgang van der Auwera (1708-1756) um 1750 geschaffene Kanzel zeigt Paulus

⁷⁰³ Das Schwert als Attribut tritt erst ab dem 13. Jahrhundert als Zeichen seines Martyriums auf (Marienschrein zu Aachen, 1236), s. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 467. Paulus wird vermutlich erstmals an der Kanzel (Kanzel für die Epistellessung) im Dom zu Cagliari (1159-1162) dargestellt. Von Meister Guglielmus ursprünglich als Ambo für den Dom von Pisa geschaffen, durch die Kanzel von Giovanni Pisano ersetzt und 1312 nach Cagliari (Sardinien) überführt. Hier steht er als Träger des Lesepultes, achsial an der Front des Reliefs, flankiert von seinen Schülern Titus und Timotheus, s. Filitz, Das Mittelalter I, PKG Bd. 5, Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984, S. 242, Abb. Taf. 305.

⁷⁰⁴ Eine Darstellung zusammen mit Petrus ist selten. In Aschau im Chiemgau, Pfk. Mariä Lichtmeß, werden beide als Figuretten mit den vier Evangelisten in die Korpusnischen gestellt, Lkr. Rosenheim, 1687, s. Peter **von Bomhard**, Aschau im Chiemgau, KKF 39, München-Zürich ⁵1981, S. 12. In Ohlstadt sind sie der Kanzel seitlich auf Konsolen zugeordnet; ähnlich bei der Wallfahrtskirche St. Michael in Violau, Lkr. Augsburg, Kanzel 1686, Figuren etwa 1730, s. Dehio, Bayern III, 1989, S. 1027. Eine gemeinsame Darstellung findet man bereits an der Korpusbrüstung der Aschaffener Schlosskirche in der Reihe der Evangelisten, als Figuren paar im Anschluss an die Treppe, das ein Relief mit Christus salvator flankiert, 1618 von Johannes Juncker. Durch Kartuschen über den Figuren inschriftlich bezeichnet.

⁷⁰⁵ Lkr. Erding, s. Hackl/ Schnell, St. Wolfgang bei Dorfen.

⁷⁰⁶ 1713 von Balthasar Röthärmbel, s. Monika **Soffner**, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Pedakunstführer 416, Passau 1997, S. 23-24.

⁷⁰⁷ So auf den Schalldächern in Beratzhausen, Konnersreuth, Eslarn, Michelfeld, der zerstörten Kanzel in St. Moritz zu Ingolstadt, der Stadtpfarrkirche in Weilheim, aber auch in Wolffegg und Isny im Allgäu, u. a.

⁷⁰⁸ Vgl. Kap. Diessen.

in kniender Haltung,⁷⁰⁹ vorn attribuiert durch eine brennende Flammenvase und das Schwert, in Verzückung unter dem in einer Wolkengloriole befindlichen Christusmonogramm, das innerhalb des Dreieckes für die Dreifaltigkeit steht. Vergleichbar ist die Thematik auch in Fürstenfeldbruck (um 1755-1761) [Abb. 144], aber das Programm ist hier nicht einheitlich auf Paulus konzipiert.⁷¹⁰ Seitlich sitzend auf dem Kanzelwulst in Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169] ist er als Prophetengestalt in Parallele zu Mose gesetzt.⁷¹¹ Starke innere Erregung verleiht ihm Christian Jorhan d. Ä. in der 1776 ergänzten Figur in Mallersdorf (um 1670) [Abb. 36].⁷¹² Das Schwert wird hier von einem Putto unterhalb der Voluten als Erkennungszeichen zugeordnet; wird aber von der Aktion des stehenden und mit dem Zeigefinger gen Himmel predigenden Apostel selbst getrennt.⁷¹³

Oft wird Paulus auch am Dorsale dargestellt, wo er in Gemäldeform in Halbfigur zu sehen ist.

Ab der Jahrhundertmitte kommen Medaillonformen mit dem Brustbild Pauli in Hochrelief vor, wie in Schlehdorf am Dorsale (um 1780) [Abb. 209],⁷¹⁴ die Reduzierung auf knappe, aber prägnante Formensprache deutlich erkennen lassen. Mit dem Relief am Korpus in Oberaudorf (1823) [Abb. 231] reicht die Paulusdarstellung an einer Kanzel bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.⁷¹⁵

⁷⁰⁹ Die Schalldachform mit den einrollenden Voluten und den Eckbüsten ist deutlich Formengut Johann Baptist Straubs. Thematisch mit Diessen vergleichbar, wie auch formal auf Laxenburg bezogen (ehemals in der Wiener Schwarzspanierkirche), wenn auch modifiziert, ist leicht zu erkennen, dass die Schalldachgruppe in Würzburg, neben der Formgebung in Anlehnung an die Kanzel des Wiener Jesuitenkollegs (Kanzel um 1705), an den Straub-Kanzeln orientiert ist. Vgl. Mechthild **Kranzbühler**, Johann Wolfgang van der Auvera, Ein fränkischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts (Diss.), in: StädelJb. 7/8, 1932, S. 182-219, bes. S. 207-208 mit Abb. 165, S. 205 (Kanzel in situ am Langhauspfeiler des Mittelschiffes, Vorkriegszustand); H. M. Auvera, in: AKL Bd. 5, S. 697-698.

⁷¹⁰ Vgl. Kap. Fürstenfeld.

⁷¹¹ Vgl. Kap. Schäftlarn. Sitzende Figur mit Flammenschert, wird als Paulus bezeichnet.

⁷¹² Lkr. Straubing-Bogen, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Pfk. Johannes Apostel und Evangelist, um 1670 mit Ergänzungen 1776, s. Isidor **Gschlößl**, Mallersdorf an der kleinen Laaber, KKF 66, Regensburg⁷1997; Dehio, Bayern II, 1988, S. 387.

⁷¹³ Zu dem predigenden Typus, s. Lechner, in LCI Bd. 8, 1976, Sp. 138. Auch in Aldersbach ist der predigende Apostel Thema, doch innerhalb des Reliefprogrammes. S. Kap. Aldersbach.

⁷¹⁴ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, ca. 1780, s. Stadler, Schlehdorf; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1076-1077.

⁷¹⁵ Lkr. Rosenheim, 1823, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 896.

Johannes der Täufer

Das Auftreten Johannes des Täufers ist gleichzusetzen mit der prophetischen Ankündigung der Theophanie Jesu,⁷¹⁶ denn sein Kerygma ist die messianische Königs- und Frohbotschaft der nahen Basileia. Er ist der große Vorläufer Christi, und als Rufer in der Wüste bereitet er das Volk auf den kommenden Messias vor.⁷¹⁷ Er scharf eine große Menge um sich und durch seine Bußpredigt erreicht er die Umkehr,⁷¹⁸ die sich in der Taufe des Volkes mit Wasser im Jordan bekundet. Sein härenes Gewand weist ihn als die seit der Jugend in der Wüste lebende Asketengestalt aus.⁷¹⁹ Er tritt auf mit der Kraft und dem Geist des Elia⁷²⁰ und wird als Engel bezeichnet, da sein Heroldsruf den Messias ankündigt.⁷²¹ Durch Johannes ereignet sich die Taufe Jesu im Jordan als zentrales heilsgeschichtliches Ereignis.⁷²² Sein Ausspruch „Ecce Agnus Dei“ wird in die Ikonographie umgesetzt,⁷²³ indem Johannes die Kreuzfahne und ein Spruchband mit der Aufschrift des Zitates erhält.⁷²⁴ Durch die Predigtsszene und den Verweis auf das Lamm Gottes liegt das Sujet auch für die Kanzel nahe.

Innerhalb des Programmes in Tuntenhausen ist Johannes mit Kreuzstab am Schalldach mit den Kirchenvätern dargestellt.⁷²⁵ Der predigende Johannes der Täufer in einer Versammlung vieler Zuhörer ist bei der Asamkirche St. Johann Nepomuk (1733-1746) [Abb. 110] in München das beherrschende Hauptrelief an

⁷¹⁶ Joh 1,15.

⁷¹⁷ Johann **Michl**, Johannes der Täufer, in: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 1084-1086; Johannes der Täufer, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 202-203; Elisabeth **Weis**, Johannes der Täufer, in: LCI Bd. 8, 1976, Sp. 163-190. Er gilt als letzter und größter Prophet des Alten Testaments und Vorläufer (Prodromos) Christi.

⁷¹⁸ Mt 3,1-3: („In jenen Tagen trat der Täufer auf und verkündete in der Wüste von Judäa: Kehrt um! Denn das Himmelreich ist nahe“ EÜ), vgl. Mk 1,1-8; Lk 3,1-20.

⁷¹⁹ Johannes der Täufer, in: Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 324-327.

⁷²⁰ Mt 3,3: („Er war es von dem der Prophet Jesaia gesagt hat: Eine Stimme ruft in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg! Ebnet ihm die Straßen“ EÜ), vgl. Mt 11,14.

⁷²¹ Vgl. Mal 3,1: „Siehe, ich sende meinen Engel vor mir her“, vgl. Mt 11,13.

⁷²² Mt 3,13-17.

⁷²³ Joh 1,29: „Ecce, agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi!“ („Seht das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ EÜ). In Joh 1,36 wird das „Ecce agnus Dei“ nochmals ausgesprochen, als Johannes die Jünger auf den vorbeigehenden Jesus aufmerksam macht.

⁷²⁴ Vgl. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 324; Wimmer, S. 172-174; Schiller Bd. 1, S. 166.

⁷²⁵ Lkr. Rosenheim, dat. 1633, s. Peter **Germann-Bauer**, Tuntenhausen, KKF 32, Regensburg 1995. Hier motifiziert als Patron von Beyharting, vgl. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1195.

der Korpusfront.⁷²⁶ Die Predigtszene wiederholt sich in einem Relief an der ehemaligen Kanzel der Münchner Frauenkirche.⁷²⁷

Der jugendliche Johannes der Täufer als Bekrönung der Pfarrkirche St. Johannes d. T. in Kaufering (um 1730) [Abb. 101] mit einem ringförmigen Nimbus hält triumphierend die Kreuzfahne, während neben ihm das Lamm steht.⁷²⁸ Zusammen mit dem jugendlichen Christus wird an der Korpusfront in Unterammergau (ca. 1968/69) [Abb. 185] ein Frontrelief gestaltet,⁷²⁹ das die Personen ganzfigurig hervorhebt.

Außerdem wird Johannes als große Bekrönungsfigur hervorgehoben. In Schliersee (1715) [Abb. 72] sitzt der bärtige Johannes auf einem Podest, über das quellende Wolkenbäusche herabwallen.⁷³⁰ Das Kreuz trägt ein Spruchband mit der Aufschrift: „ECCE AGNUS DEI“, und neben ihm befindet sich das Lamm, das auf Christus hinweist. Innerhalb eines weiteren Programmes ist vor allem die sitzende Figur in Aldersbach (1748), mit Kreuzfahne, Strahlennimbus und Lamm hervorzuheben.⁷³¹

Parallele Beispiele sind die Bekrönungsfiguren in Weingarten (1762) [Abb. 173],⁷³² stehend mit Kreuz und Fahnenaufschrift, oder im Kloster Holzen in Fellbekleidung.⁷³³

Mit der Kreuzfahne am rechten Schalldachrand sitzend, weist Johannes in Zwiefalten (um 1750) [Abb.137, 137a] auf den sterbenden Jesus am Kreuz.⁷³⁴

⁷²⁶ S. Lieb, Asamkirche. Eine weitere Darstellung ist die Predigt an der Kanzel im Dom zu Gurk, 17740/41, vgl. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 206.

⁷²⁷ Vgl. Kap. München, Frauenkirche.

⁷²⁸ Lkr. Landsberg am Lech, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 520.

⁷²⁹ Lkr. Garmisch-Partenkirchen, s. Hans **Pörnbacher**, Unterammergau, Kirchen und Kapellen, KKF 45, Regensburg ⁵1994, S. 7.

⁷³⁰ Lkr. Miesbach, 1715 von Kistler Blasius Zwink, Figur von Franz Fröhlich (Tölz), s. Adalbert **Obermayr**/ Hugo **Schnell**, Schliersee, KKF 554, München-Zürich 1951, S. 4, 6; Sixtus **Lampl**, Schliersee, Miesbach 1996, S. 16.

⁷³¹ Vgl. Kap. Aldersbach.

⁷³² Lkr. Ravensburg, Wallfahrtskirche und Benediktiner-Abteikirche zum Heiligen Blut, 1762 von Fidelis Sporer (1731-1811), Otto **Beck**/ Ingeborg Maria **Buck**, Barockbasilika Weingarten, Lindenberg ²1998, S. 44, Abb. S. 43. Vor der predigenden Gestalt mit Zeigegegestus und Buch hält ein Engel die Kreuzfahne mit der Aufschrift „LaVIt peCCata MVnDI“ (Er wusch die Sünden der Welt hinweg) und ein Posaune-Putto hat auf dem Wimpel „praeCVrsor ClaMaVIt In Deserto“ stehen (Der Vorläufer rief in der Wüste). Das Chronogramm ergibt die Jahreszahl 1762. Die Reliefs am Korpus zeigen in Relation zum Predigtthema Bergpredigt, Pfingsten und Predigt des Petrus an Pfingsten.

⁷³³ Lkr. Augsburg, Ehemalige Benediktinerinnenabtei St. Johannes der Täufer, um 1725 von Ehrgott Bernhard Bendel (1660-1738), hat ebenfalls Bezug zum Patrozinium, s. Dehio, Bayern III, 1989, S. 466-470; s. Michael **Hartig**, Kloster Holzen, KKF 452, Regensburg ⁶1998, S. 10; Michael **Hartig**, Kirche und Kloster in Holzen, in: Jb. des Vereins für christliche Kunst VII, 1929, S. 171-183.

Das Beispiel der Stadtpfarrkirche in Schärding (1815) [Abb. 230] mit Christus und den beiden Johannes als ein Endpunkt der Kanzelgestaltung zeigt schließlich,⁷³⁵ dass der Klassizismus durch die starke Reduzierung auf geradlinige geometrische Formen dennoch die Halbfiguren im Kontrast zum Korpus zu starker Geltung bringen kann.

Johannes der Täufer ist an der Kanzel nicht nur Hinweis auf Christus, sondern er gewinnt auch den Charakter des Bußpredigers. Dies ist zugleich die Verbindung zum Agnus Dei, das die Sünden der Welt hinwegnimmt.⁷³⁶ Das Lamm Gottes mit dem Attribut der Kreuzfahne ist Symbol für Christus und es verweist auch auf das apokalyptische Lamm, das geschlachtet wurde und mit den Wunden des Todes erscheint.⁷³⁷ Mit dem Ruf nach Umkehr und Buße verbindet sich die Sündenvergebung durch Christus.

Die enge Relation zwischen Predigt, Buße und Taufe mit der Kanzel wird auch gestalterisch umgesetzt, weshalb sie in der Ausstattung mit dem Taufbecken oder dem Beichtstuhl gelegentlich als Einheit kombiniert wird.⁷³⁸ Dadurch wird der liturgische Bezug sinnfällig gemacht.

Augustinus

Außer im Verbund der Kirchenväter wird Augustinus gelegentlich auch als Einzelfigur dargestellt,⁷³⁹ besonders im Zusammenhang mit dem Orden der Augustiner-Chorherren,⁷⁴⁰ die ihre Regel auf den hl. Augustinus zurückführen.

⁷³⁴ Karl Heinz **Schömig**, Münster Zwiefalten, Kirche der ehemaligen Reichsabtei, GKF 95, München-Zürich ³1988, Abb. S. 28.

⁷³⁵ Anton **Zauner**, Stadtpfarrkirche St. Georg, Schärding am Inn, Passau, o. J., S. 23, Abb. S. 19. Arbeit aus Marmor von 1815, Anton Högler aus Salzburg, vermutlich nach einem Modell von Christian Jorhan d. J. (1758-1844).

⁷³⁶ Vgl. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 307-309. Vgl. Joh 1,36: Das Lamm (agnus, gr. agnos) ist eine einmalige Bezeichnung für Christus. Der griechische Ausdruck in Apk 5,6 für das Lamm, das geschlachtet worden ist, lautet „arnion“, vgl. Jes 53,7. 1 Petr 1,19 spricht davon, dass wir nicht durch einen vergänglichen Preis losgekauft sind, „sondern mit dem kostbaren Blute Christi, des Lammes ohne Fehl und Makel“.

⁷³⁷ Vgl. Kap. Lamm mit den sieben Siegeln.

⁷³⁸ S. Beispiele in Fürstenfeldbruck oder Ruhpolding.

⁷³⁹ Augustinus, in: LCI Bd. 1, 1968; Augustinus, in: LThK Bd. 1, 1993; Henri **Marrou**, Augustinus, Hamburg 1986; Augustinus, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 50-51. Seine Schriften (De Civitate, de Trinitate, gegen die Häresien: contra Arianos u. a.), bestimmten ganze Perioden der mittelalterlichen und neuzeitlichen Kirchengeschichte.

⁷⁴⁰ Oskar **Thulin**, Augustiner, in: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 1252-1268. Durch ihre große Ausbreitung im süddeutschen Raum haben sie großen Anteil an der gesamten Kirchenbaukunst (Baumburg, Berchtesgaden, Beuerberg, Höglwörth, Illmünster, Indersdorf, Moosburg, Pfaffmünster, Polling, Reichenhall, Rohr. In Österreich z. B. Klosterneuburg und St. Florian).

Diese Einzeldarstellungen beziehen sich hauptsächlich auf die Thematik der Ketzerbekämpfungen.⁷⁴¹ Doch kommt dieser Aspekt nur selten vor.

In Benediktbeuern (um 1680) ist er innerhalb des Figurenprogrammes eingereiht. Aber auch als Ordensmann mit dem Attribut des flammenden Herzen in der Rechten wird er als Bekrönungsfigur in Gars am Inn gezeigt.

Hervorgehoben ist der in der Schulkirche in Amberg (um 1758) als Bekrönung in Ganzfigur im Zusammenhang der Kirchenväter, die untergeordnet als Relieffiguren dargestellt sind.⁷⁴²

Die Kanzel in Beuerberg (1782) zeigt im Frontrelief den Heiligen Augustinus mit dem Kind am Meer als Szene aus der Legende.

Ein Relief in Kaufering (um 1730) bildet Augustinus an der Kanzelfront ab, während am Schalldach seine Attribute Mitra und Bischofstab verteilt sind.

Johannes von Nepomuk

Die Popularität des 1729 heiliggesprochenen Kanonikers, der zu einem der beliebtesten Barockheiligen geworden ist, lässt leicht vergessen, dass er bereits 1393 in der Moldau ertränkt wurde.⁷⁴³ Johannes von Nepomuk (um 1345/50-1393) ist an seiner typischen Bekleidung als Kanoniker, mit Sutane und Chorrock (Rochett bzw. Superpelliceum), mit Mozzetta und Birett,⁷⁴⁴ meist das Kreuz (Kruzifix) im Arm haltend, erkennbar. Um sein Haupt sind oft fünf Sterne angeordnet.⁷⁴⁵

Der Patron des Beichtgeheimnisses und der Brücken erfährt im Barock äußerste Beliebtheit.⁷⁴⁶ Denn er wird hauptsächlich in Franken und Böhmen als

⁷⁴¹ Vgl. Kap. Häretiker. Bsp. in Sossau, Weihenlinden.

⁷⁴² Vgl. Kap. Kirchenväter.

⁷⁴³ Johannes Welflin von Pomuk (heute Nepomuk in Südböhmen) war 1369 Notar des Erzbischofs von Prag, 1380 Altarpfründner am Veitsdom und Pfarrer von St. Gallus in Prag. Später Kanoniker von St. Aegidius und Archidiakon von Saaz. 1389 Generalvikar des Erzbistums Prag. Er geriet in die Konfrontation zwischen Erzbischof Johannes von Jenzenstein (1378-1400) und König Wenzel IV. (1363-1419) wegen kirchlicher Streitigkeiten, und wurde zusammen mit dem Erzbischof verhaftet, ebd. Vgl. Miloslav **Polívka**, Johannes von Pomuk, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 595-596.

⁷⁴⁴ Johanna **von Herzogenberg**, Johannes von Nepomuk, in: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 153-157; Sachs/Badstübner/Neumann, S. 203. Weitere Attribute sind die Märtyrerpalme, ein Buch und einem Kranz von 5 Sternen um das Haupt, oder die Zunge (da seine Zunge beim Öffnen des Grabes 1719 unversehrt war); Wimmer, S. 171-172.

⁷⁴⁵ Wimmer, S. 172.

⁷⁴⁶ AK Schloß Corvey >Johannes von Nepomuk<, München-Paderborn 1973, passim.

„Brückenfigur“ in zahlreichen Varianten dargestellt, ist daneben aber auch Thema für die Kanzelikonographie.⁷⁴⁷

Am Kanzelportal in St. Jakob in Straubing von 1753 wird er als Halbfigur, begleitet von Putti mit einem Schloss, dargestellt.⁷⁴⁸ Das Schloss ist Symbol seiner Verschwiegenheit. Denn der Legende nach, soll er wegen der Wahrung des Beichtgeheimnisses von König Wenzel IV. gefangen genommen worden sein.⁷⁴⁹ In der Stadtpfarrkirche in Deggendorf (um 1760) [Abb. 162] bekrönt Nepomuk als Stehfigur die Kanzel.⁷⁵⁰

Doch der Heilige erscheint vielweniger direkt an der Kanzel. Er ist vorzugsweise auf einem optischen Pendant zu finden, das als Figurenplattform gestaltet ist, wie etwa in Zwiefalten oder Ottobeuren. Gerade bei diesem Heiligen fällt die Vorliebe des 18. Jahrhunderts ins Auge, ihn mit der Kanzel über eine Symmetrieachse zu verbinden und ihn dadurch besonders hervorzuheben.

Als Neugestaltung der aus St. Nikola vor Passau stammenden Ausstattung muss das rechte Gegenstück in Vilshofen gelten, das Johannes von Nepomuk auf einer Plattform zeigt.⁷⁵¹ Auch in der ehemaligen Karmelitenkirche von Abensberg befindet sich auf der linken Seite eine Nepomukgruppe gegenüber der Kanzel.⁷⁵²

Eine Zuordnung als Pendant erfährt er ebenso in der Ursulinenkirche und der Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech.⁷⁵³

⁷⁴⁷ Das 1683 als Prototyp aufgestellte Standbild auf der Prager Karlsbrücke von Matthias Rauchmiller (1645-186), bis 1682 ausgeführt von Johann Prokof (1652-1718), war das erste Monument der Gegenreformation in Böhmen und erfuhr zahlreiche Filiationen und Nachbildungen.

⁷⁴⁸ Kanzelportal 1753 von Matthias Obermayr (1720-1799), s. KDM Niederbayern Bd. VI, Stadt Straubing, München 1921, S. 45-46; Eva und Karl **Tyroller**, Matthias Obermayr, Straubinger Hefte Nr. 26, Straubing 1976, S. 14-20, Abb. 5. Als Szenen sind die Beichte der Königin und der Sturz von der Moldaubrücke dargestellt; Volk, Rokokoplastik, Abb. 114.

⁷⁴⁹ Gemäß der Legende soll er sich geweigert haben, die Beichte der Königin Johanna zu verraten. Nach der Folter wurde er sterbend von der Karlsbrücke in Prag in die Moldau geworfen. Die ans Ufer gespülte Leiche des Märtyrers wurde zunächst in der Heilig-Kreuz-Kirche bestattet. 1400 hat man den Leichnam in den Prager Veitsdom überführt, wo sein Grab rasch zum Anziehungspunkt einsetzender Verehrung wurde (seit 1736 monumentales Silbergrab von Antonio Corradini († 1752) nach einem Modell von Josef Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742) im südlichen Chorumgang), s. AK Schloß Corvey >Johannes von Nepomuk<, München-Paderborn 1973; Theologen, Ketzler, Heilige, hg. von Manfred **Heim**, München 2001, S. 205.

⁷⁵⁰ Christoph März, um 1760, s. Altmann/ Kandler, Markmiller, Kath. Pfarrkirche in Deggendorf, S. 15; Dehio, Bayern II, 1988, S. 82.

⁷⁵¹ Lkr. Passau, 1746 von Egid Quirin Asam, Stiftung des Passauer Salzbeamten Pauer, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 748.

⁷⁵² Lkr. Kelheim, um 1724, von Franz Anton Neu († 1758), s. Volk, Rokokoplastik, S. 80, Abb. S. 98; Dehio, Bayern II, 1988, S. 4. Zwei Engel reichen dem knienden Heiligen die Märtyrerpalme, unten ein Putto mit dem Finger auf dem Mund als Zeichen der Verschwiegenheit.

⁷⁵³ Pendant in der Jesuitenkirche von Franz Xaver Schmädl, um 1755, oben ein Putto mit geöffnetem Buch: „BEATUS qui lingua(m) sua(m) non est lapsus. Eccli.c.25 V.11“ („Selig,

Ein weiteres Gegenstück zur Kanzel findet man in der Hofkirche zu Neuburg an der Donau auf der linken Seite, hier mit einem großen Kreuz.⁷⁵⁴

Diese Parallelisierung zur gegenüberliegenden Kanzelseite findet sich vergleichbar, aber thematisch erweitert in Österreich bei der Peterskirche um 1729 und der Franziskanerkirche in Wien mit dem Brückensturz des Heiligen.⁷⁵⁵

Auch die ehemalige Stiftskirche in Dürnstein erhält zur Kanzel eine Plattform auf der rechten Seite mit dem Heiligen in Ganzfigur (ca. 1730) [Abb. 99b], während die Brüstung der Plattform mit einem Relief versehen ist, das den Brückensturz zum Thema hat.⁷⁵⁶

Schließlich wird an der Front der Kanzel der Minoritenkirche in Tulln in Niederösterreich um 1740 ebenfalls der Brückensturz im Relief angebracht.⁷⁵⁷

Franz Xaver

Wie Ignatius von Loyola (1491-1556), der Ordensgründer der Jesuiten,⁷⁵⁸ trägt der heilige Franz Xaver (1506-1552) die typische Kanonikerkleidung, Talar, Superpellizeum, Stola und Birett.⁷⁵⁹ Als Attribut hat er das Kreuz, aber auch einen Lilienstengel und ein flammendes Herz.⁷⁶⁰ Obwohl er ebenso selten Thema der Kanzelikonographie ist, gilt ihm jedoch als bedeutende Ausnahme ein Relief-

derjenige, der seine Zunge im Zaume führt“), s. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petz**, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar **Dietrich** und Hilde **Weißhaar-Kiem**, München-Berlin 1997, S.418-420, Abb. Nr. 518. Die Figur der Dreifaltigkeitskirche des ehem. Ursulinenklosters um 1765 wird Johann Chrysostomus Leuthner zugeschrieben, ebd., S. 598-599 mit Abb. Nr. 771. Unter Nepomuk ein Flußgott mit Paddel. Oben ein Buch mit dem Text: „SUB SIGILLO“ (unter dem Siegel – der Verschwiegenheit).

⁷⁵⁴ Lkr. Neuburg-Schrobenhausen, um 1750, s. Albert **Lidel**, Hofkirche, Neuburg an der Donau, KKF 989, München-Zürich ⁵1992, S. 18 und Abb. S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 854.

⁷⁵⁵ Lorenzo Mattielli zugeschrieben, um 1729, s. Johannes B. **Torelló**, Peterskirche Wien, Salzburg ³1997, S. 15 mit Abb.

⁷⁵⁶ S. Fritz **Dworschak**/ Dominik **Willner**, Dürnstein in der Wachau/ NÖ, KKF 672, München-Zürich 1987.

⁷⁵⁷ Kanzel um 1740, s. Walpurga **Oppeker**, St. Johannes Nepomuk-Kirche der Minoriten in Tulln, Tulln 1997 (Broschüre). Das Relief zeigt die Bergung des Leichnames aus der Moldau.

⁷⁵⁸ Ignatius wird in Büstenform an der Brüstung der ehem. Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech dargestellt. Zusammen mit Petrus und dem hl. Franz Borgia (1510-1572), die inschriftlich in darunter befindlichen Kartuschen bezeichnet sind („S. IGNATIUS; S. PETRUS; S. FRANC. BORG.“), vgl. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petz**, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar **Dietrich** und Hilde **Weißhaar-Kiem**, München-Berlin 1997, S. 437. Die Bekrönungsfigur in St. Wolfgang bei Dorfen ist eine Zutat des 18. Jahrhunderts, s. Hackl/ Schnell, St. Wolfgang bei Dorfen, S. 18.

⁷⁵⁹ Theodor **Kurrus**, Franz Xaver, in: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 324-327; Franz Xaver, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 141; Wimmer, S. 136.

⁷⁶⁰ LCI Bd. 6, 1974, Sp. 325; Wimmer, S. 136; Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 236.

Zyklus an Treppe und Korpus der Jesuitenkirche St. Michael in Passau von ca. 1715 [Abb. 74].⁷⁶¹

Franz Xaver ist Patron der Weltmission und der volkstümlichste Heilige der Jesuiten.⁷⁶² Er war ab 1542 päpstlicher Legat in Indien und bis zu seinem Tod als Missionar in Ostasien tätig. Der Zyklus mit Flachreliefs bezieht sich inhaltlich auf seine Missionstätigkeit und er beginnt nicht an der Treppe, sondern links am Korpus und zeigt folgende Szenen:

1. „Aufbruch und Wanderung“. 2. „Überfahrt im Schiff“; das Kreuz fällt ins Meer. 3. „Eine Schildkröte bringt das Kreuz ans Land. 4. „Taufe der Heiden“. 5. „Franz Xaver mit Buch, Glocke und zwei Kindern“. An der Treppe im oberen Feld: 6. „Auf einem Feld, Blitz und Hagel“. 7. „Vor einem Baum auf dem Boden liegend“, mit dem Kreuz im Arm, daneben Hut und Stab, während ein Engel vor ihm steht. Wolkengloriole mit Auge Gottes und Strahlen. 8. „Rückreise mit dem Schiff“, auf dem Meer vor einer Stadt.

Die Rückwand flankieren zwei Mohrenhermen, die im Sinn der Erdteilallegorien auf die Mission und die Taufe der Heiden anspielen.

Am Dorsale befindet sich ein Gemälde, das den Heiligen in Seitenansicht nach links zeigt. Vor seinem Mund steht ein Schriftzug in zwei Zeilen, dessen untere Zeile in Spiegelschrift gekehrt wird, mit einem flammenden Herz zwischen den beiden Worten: „PASCE OVES MEAS“ oben und unten „PARATUM MEUM“.⁷⁶³

Diese Relieffolge bleibt in der gesamten Kanzelikonographie m. W. singulär und erfährt keinerlei Nachahmung.

Zwei weitere Beispiele, die ihn wiederum als Missionar auszeichnen sind die Bekrönungsfiguren der Jesuitenkirche in Wien (nach 1705) [Abb. 63],⁷⁶⁴ wo Franz Xaver einen vor ihm knienden „Inder“ tauft und die Schalldachgruppe der

⁷⁶¹ Kanzel um 1715 von Michael Högenwald und Joseph Hartmann, s. Robert **Giersch**, Jesuitenkirche St. Michael, Passau, Peda-Kunstführer Nr. 222, Passau 2003, S. 27; KDM Niederbayern, Bd. III, Stadt Passau, München 1919; Dehio, Bayern II, 1988, S. 512.

⁷⁶² Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 141; vgl. Rita **Haub**, / Julius **Oswald**, Franz Xaver – Patron der Missionen, FS zum 450. Todestag, Regensburg 2002.

⁷⁶³ „Weide meine Schafe“ (vgl. Joh 21,17) und „Ich bin bereit“. Vgl. Ps 56,8 und Ps 107,2: „paratum cor meum“ („mein Herz ist bereit“ EÜ).

⁷⁶⁴ Kanzel von 1705, s. Reitsamer/ Schörghofer, Jesuitenkirche Wien, S. 10, Abb. S. 11. Bezeichnender Weise trägt der Täufling wie die Häretiker eine Halskrause, die ihn als Heiden ausweist. Vgl. Kap. Häretiker.

sogenannten Fischerkanzel in Traunkirchen (1753) [Abb. 236], Oberösterreich, bei der er als Mittelpunkt der vier Erdteilallegorien gesehen werden muss.⁷⁶⁵

Häretiker

Das Christentum ist seit Beginn seiner Geschichte immer wieder mit abweichenden Lehren, sogenannten Häresien, konfrontiert gewesen. Wie sehr sich das Thema gerade an den Kanzeln des 18. Jahrhunderts bekundet, ist vielleicht ein indirektes Indiz, für die nicht mehr unangefochtene Stellung der Kirche. Die Ketzerdarstellungen schlagen bewusst eine Brücke zum frühen Christentum, das sich auch von anders lautenden Lehren abgrenzen musste. Schon Paulus setzt sich in seinen Briefen mit Irrlehren auseinander,⁷⁶⁶ und er spricht unmissverständlich das Anathema gegen die Verfälschung des Evangeliums aus.⁷⁶⁷ Die Apostelgeschichte schildert die Episode zwischen Petrus und dem Zauberer Simon, der gegen Geld den Heiligen Geist erkaufen wollte, wofür ihn Petrus empört zurückwies.⁷⁶⁸ Personen, die, im Gegensatz zur „Amtskirche“, widersprüchliche Ansichten vertraten, waren durchaus per se keine konfessionellen Außenseiter,⁷⁶⁹ sondern meist Angehörige des Klerus und oft

⁷⁶⁵ Vgl. Kap. Die vier Erdteile.

⁷⁶⁶ Im Philipper-, Kolosser-, Galaterbrief und auch im Brief an die Thessalonicher, wie auch noch in vielen anderen Stellen, warnt Paulus seine Gemeinden inständig, an seiner Botschaft festzuhalten und sich nicht von Irrlehren abbringen zu lassen. („Gebt acht, daß euch niemand mit seiner Philosophie und falschen Lehre verführt“ EÜ), Kol 2,8. Auch der erste Johannesbrief (1 Joh 2,18-27) warnt: („denn viele falsche Propheten sind in die Welt hinausgegangen“ EÜ), vgl. Joh 4,1.

⁷⁶⁷ Gal 1,8: („Wer euch aber ein anderes Evangelium verkündigt, als wir euch verkündigt haben, der sei verflucht (anathema sit), auch wenn wir selbst es wären oder ein Engel vom Himmel“ EÜ); s. Herbert **Vorgriemler**, Anathema, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 494-495; vgl. Wolfgang **Beinert**, Anathema, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 604-605. Das Anathema ist normalerweise Schluss der Konzilskanones gegen die Häretiker. Anathematisiert ist die Abweichung vom Dogma. Im Gegensatz zur Exkommunikation, die vom Sakramentenempfang trennt und der *communio fidelium*, trennt das Anathema „ab ispo corpore Christi (quod est ecclesia)“; seit Innozenz III. (1198-1216) mit der *excommunicato major* identisch. Ziel war die Umkehr des Sünders.

⁷⁶⁸ Apg 8,9-24. Simon Magus ist die Urgestalt des Häretikers und sein Fall ist Sinnbild für den Sturz aller Häretiker, vgl. Joachim **Poeschke**, Simon Magus, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 158-160. Bei den Juden galt der heidnische Seher Bileam (Num 25,1-6; 31,16) als erstes Beispiel eines Irrlehrers. Er überredete Balak, die Israeliten zu verführen, Fleisch zu essen, das den Götzen geweiht war, und Unzucht zu treiben (vgl. Apg 2,14).

⁷⁶⁹ Auf der Tafel von Benozzo Gozzoli, Paris, Louvre, um 1480, 230x102 cm. Abb. in: Cristina **Acidini Lucinat**, Benozzo Gozzoli, Florenz 1994, S. 61, triumphiert stellvertretend für die Kirche der berühmteste Kirchenlehrer des Mittelalters über einen gelehrten Gegner, der nicht im strengen Sinn als Häretiker bezeichnet werden kann, da er als Angehöriger des Islams nicht der katholischen Kirche angehört. Thomas von Aquin (1225-1274), flankiert von Plato und Aristoteles, sitzt erhaben über einem unter seinen Füßen hingestreckten, liegenden Mann mit Buch, wohl Averroes (1126-1198), bärtig und in Gelehrtenkleidung, gegen dessen Lehre, u. a. der

Bischöfe; sogar Päpste.⁷⁷⁰ Die Ketzerfrage berührt zugleich ein sehr komplexes dogmatisches Feld, auf dem sich die Väter der Kirche besonders hervortaten. Die gesamte Patristik berührt zum Großteil Streitfragen in puncto Glaubenslehre, welche man im Idealfall durch Konzilien löste, den Versammlungen der Kirchenoberhäupter, die sich aus den einzelnen Reichsteilen an einem festgelegten Ort zusammenfanden.⁷⁷¹ Die berühmte „Räubersynode“ in Ephesus von 449 lehrt, dass die Auseinandersetzungen schon damals nicht nur mit dem Wort geführt wurden.⁷⁷² Bereits das 1. Konzil von Nizäa im Jahre 325 war eine Abgrenzung von der Lehre des Presbyters Arius und führte zur Formulierung des bis heute gültigen Glaubensbekenntnisses.⁷⁷³ Die erste Ketzergesetzgebung datiert in die Jahre 412 und 423. Entsprechend der Ansicht Cyprians „extra ecclesiam nulla salus“⁷⁷⁴ wurden die, aus Sicht der Lehre, „Außenstehenden“ hart bekämpft und verfolgt. Diese nach zähen Debatten Verurteilten kennt die

Ewigkeit der Welt, sich Thomas im 13. Jahrhundert wandte. Links und rechts davon liest man die Inschrift: "VERE HIC EST LUMEN ECCLESIE" (Hier ist das wahre Licht der Kirche) und "HIC ADINVENI OMNEM VIAM DISCIPLINE" (Hier findest du jeden Weg zur Disziplin). Vgl. das Thomasfresko in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz von Andrea Bonaiuti bzw. Andrea da Firenze (nachweisbar 1343-1377), 1366-68. Hier triumphiert der Heilige über drei, inschriftlich nicht genannte Personen („Häretiker“): darunter am Turban ersichtlich Averroes, der als Mohamedaner aus christlicher Sicht kein Häretiker sein kann, vgl. Hans **Belting**/Dieter **Blume**, Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, Die Argumentation der Bilder, München 1989, Abb. XII.

⁷⁷⁰ Das Beispiel der „Causa Honorii“ in der Unfehlbarkeitsfrage zeigt, dass auch ein Papst wie Honorius I. (625-638), auf dem 6. ökumenischen Konzil verurteilt, unter die Häretiker gezählt werden konnte, s. Georg **Kreuzer**, Honorius I., in: Lex. der Päpste und des Papsttums (Lex. für Theologie und Kirche kompakt) Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 142-146.

⁷⁷¹ S. Hubert **Jedin**, Konzil, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 525-531. Vgl. Hermann-Josef **Sieben**, Konzil, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1429-1431. Eusebius (264/65- um 340), der in seiner Kirchengeschichte häufig Häresien erwähnt, berichtet von Hippolyts Schriften unter denen eine „Gegen alle Häresien“ lautete, s. Eusebius von Cesarea, Kirchengeschichte, hg. und eingeleitet von Heinrich **Kraft**, Darmstadt ³1997, S. 296; vgl. Beate Regina **Suchla**, Hippolyt, in: LACL, 1998, S. 296-298 und Jörg **Ulrich**, Eusebius von Cäsarea, ebd., S. 209-214. „Adversus haereses“ lautet eine Schrift des Irenäus von Lyon (um 130-202), s. Ulrich **Hamm**, Irenäus von Lyon, in: LACL, S. 311-315; zu den altchristlichen Ketzerkatalogen von Justin bis Johannes von Damaskus, s. Hugo **Rahner**, Ketzerkataloge, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 130-131, vgl. Stephan **Keil**, Ketzerkataloge, in: LThK Bd. 5, 1995, Sp. 1416-1417; Roland **Kany**, Häretische Bewegungen in der alten Kirche, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel- Wien 2001, Sp. 573-575.

⁷⁷² Hierzu siehe Hubert **Jedin**, HB der Kirchengeschichte Bd. II/1, S. 119-120. Vgl. Giuseppe **Alberigo** (Hg.), Geschichte der Konzilien, Düsseldorf 1993, S. 103-106; Hermann Joseph **Vogt**, Ephesus, Konzil und Synoden, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel- Wien 2001, Sp. 419-421: Bezeichnung der Synode von 449 als „latrocinium“ durch Papst Leo d. Gr. (440-461).

⁷⁷³ Alberigo, Konzilien, S. 33-56; Reinhart **Staats**, Das Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel, Historische und theologische Grundlagen, Darmstadt ²1999; Leo **Ueding**/Jaques **Liébert**, Arianismus, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 842-848; Rowan D. **Williams**, Arius, Arianismus, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 981-989.

⁷⁷⁴ Cyprian war 248/49-258 Bischof von Karthago, Andreas **Hoffmann**, Cyprian von Karthago, in: LACL, 1998, S. 142-147.

Kirchengeschichtsschreibung in allgemeiner Umschreibung als Häretiker oder Ketzer.⁷⁷⁵

Die Thematik des Ketzersturzes findet an der Kanzel erst im Barock ihre Darstellung. Alle Beispiele lassen keinen Zweifel an dem ausgesprochen unsanften Umgang mit den sogenannten Irrlehrern. Ihr Status ist gleich dem des besiegt Satans,⁷⁷⁶ wie es der Höllensturz der nicht namentlich genannten Ketzer an der Kanzel in Fischbachau in einem Gemälde illustriert (um 1765) [Abb. 181].⁷⁷⁷ Die falschen Lehrer werden als Schandflecken angesehen und ein Verdrehen der Schrift nach eigenem Gutdünken ruft Gottes Gericht auf den Plan, das die Unwissenden zu ihrem eigenen Verderben über sich heraufbeschwören.⁷⁷⁸ Biblisch begründeter Hintergrund ist auch, dass die falsche Auslegung der Bibel Gotteserkenntnis unmöglich macht: „Wehe euch ihr Schriftgelehrten, ihr habt den Schlüssel der Erkenntnis weggenommen“.⁷⁷⁹

Es mag erstaunen, dass die Figuren aus Personen der frühen Kirche bestehen, da die Geschichte genügend „Antipoden“ in jedem Jahrhundert hervorgebracht hat.⁷⁸⁰

⁷⁷⁵ Rainer **Kamplig**, Häresie I, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 1189-1190; Wolfgang **Beinert**, Häresie II, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 1191-1192; Häresie, Häretiker, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 165-166; Lore **Kaute**, Häresie, Häretiker“, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 216-221. Der spätere Begriff Ketzer kommt von der Sekte der Katharer (katharoi, gr. = die Reinen), siehe hierzu das Ketzerglossar bei Malcolm **Lambert**, Ketzerei im Mittelalter, Herder Spektrum Bd. 4047, Freiburg 1991, S. 542 und speziell S. 165-226 (neu übersetzt: Malcolm **Lambert**, Häresie im Mittelalter, Von den Katharern bis zu den Hussiten, Darmstadt 2000); Alexander **Patschovsky**, Häresie, in: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1933-1937; vgl. Gerhard **Rottenwöhler**, Katharer, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1064-1068; Wolfgang **Beinert**, Häresie, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel- Wien 2001, Sp. 569-573.

⁷⁷⁶ Die heidnischen Götter hatten sich unter dem christlichen Blick in Dämonen verwandelt, s. Alexander **Patschovsky**, Der Ketzer als Teufeldiener, in: Papsttum, Kirche und Recht im Mittelalter, FS für Horst Fuhrmann zum 65. Geburtstag, hg. von Hubert Mordek, Tübingen 1991, S. 317-334. Der Stauferkaiser Friedrich II. (1212-1250) führte für Ketzer die Todesstrafe ein, ebd., S. 325. Der Häretiker galt als Feind der universalen Ordnung (Ecclesia universalis), dessen endgültiger Status 1588 unter Sixtus V. (1585-1590) in der „Congregatio Romanae et universalis Inquisitionis“ festgelegt wurde, s. Paul **Mikat**, Inquisition II, in: LThK 5, 1986, Sp. 698-702, vgl. Ludwig **Vones**, Inquisition, in: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 527-532.

⁷⁷⁷ Lkr. Miesbach. Ölbilder am Korpus von Sebastian Troger um 1765, s. Anton **Ertl**, Fischbachau, KKF 166, München-Zürich⁴1978, S. 8.

⁷⁷⁸ Vgl. 2 Petr 2,1; 3,16. Und Ps 1, 6: „quoniam novit Dominus viam iustorum/ et iter impiorum peribit“ („Denn der Herr kennt den Weg der Gerechten, der Weg der Frevler aber führt in den Abgrund“ EÜ).

⁷⁷⁹ Vgl. Lk 11,52.

⁷⁸⁰ Dazu siehe Herbert **Grundmann**, Ketzergeschichte des Mittelalters II, Die Kirche in ihrer Geschichte, Ein Handbuch, hg. von K. D. Schmidt und E. Wolf, Göttingen 1963; Lambert, Ketzerei im Mittelalter; Peter **Segl**, Häretische Bewegungen im Mittelalter, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel- Wien 2001, Sp. 576-578.

Einerseits erklärt die Tatsache, dass im beginnenden 18. Jahrhundert historisch ausgerichtete Ketzer geschichten und Ketzerlexika entstehen,⁷⁸¹ durchaus die Verbreitung des Sujets.

Dass die Abwehr gegen häretische Aussagen keineswegs zur alten oder der mittelalterlichen Kirche gehört, macht u. a. der Erlaß Papst Clemens XI. (1700-1721) deutlich. Die Bulle „Unigenitus“ von 1713 zur Betonung des wahren Glaubens der Kirche wandte sich vor allem gegen die Jansenisten.⁷⁸²

Ein wesentlicher darstellerischer Zusammenhang besteht in der Geschichte der mittelalterlichen Ordensgründer wie Bernhard von Clairvaux oder Norbert von Xanten. Und bereits Augustinus, Verfasser einer für den späteren Augustinerorden gültigen Regel, hat einen Großteil seiner Schriften gegen Häresien gerichtet.⁷⁸³

Dabei spiegelt sich die spätantike Problematik um die Auffassung der richtigen Glaubenslehre in den Anfängen der Kirchengeschichte stellvertretend wider an der Kanzel des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts.

Donatus, Mani und Pelagius werden in der Kanzelbekrönung in Weihenlinden unter Augustinus Füßen zertreten (um 1660) [Abb. 33, 33a],⁷⁸⁴ der zugleich mit dem Hammer in der erhobenen Rechten als „malleus haereticorum“ auftritt.

⁷⁸¹ Karl **Rahner**, Häresiengeschichte, in: LThK Bd. 5, Sp. 8-11. Werke von Giovanni Lorenzo Berti (1698-1766) und Fulgentio Beelli (1675-1742) machten den Anfang.

⁷⁸² John Norman **Kelly**, Reclams Lexikon der Päpste, Stuttgart 1988, S. 310. „Unigenitus Dei Filius“ verurteilte 101 jansenistische Lehrsätze. Cornelius Jansen (1585-1638), Theologe und Bischof, löste eine durch sein 1640 posthum erschienenes Buch über Augustinus (Systematisierung seiner Gnadenlehre) theologische Auseinandersetzung aus, die in der Kirchengeschichte als Jansenismus bekannt wurde; Françoise **Hildesheimer**; Jansenismus, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 691-696, bes. Sp. 694.

⁷⁸³ Zahlreiche Titel wie „Contra Donatistas“, „Contra Maximinum“, „Contra Arianum“ u. a., zeugen von dieser engagierten Tätigkeit. Vgl. Augustinus, in: LACL, 1998, S. 65-85. Augustinus liefert einen Ketzerkatalog und bereits die Definition der Häresie, vgl. Patschovsky, Häresie, Sp. 1933. Das bedeutendste häresiologische Werk der alten Kirche war indes das 374-377 entstandene „Panarion omnium haeresium“ (Arzneikasten gegen alle Häresien) des Epiphanius von Salamis (um 310/20-403), s. Winrich A. **Löhr**, Epiphanius von Salamis, in: LACL 1998, S. 196-198, hier S. 196.

⁷⁸⁴ Um 1660 mit Statuen von Constantin Bader, s. Peter von **Bomhard**/ Sigmund **Benker**, Weihenlinden, KKF 782, München-Zürich ⁵1995, S. 14-15.

Donatus, 316 Bischof von Karthago, drängte auf einen, an der Kirchengenese der Urkirche orientierten, aber ethischen Rigorismus und strebte das Martyrium an. Sein streng gefaßter Begriff der Sakramente erklärte die von Todsündern gespendeten Sakramente für ungültig. Die Mehrheit der nordafrikanischen Bischöfe (Donatisten) hielt sich für die wahre Kirche. Augustinus rief die Staatsgewalt zu Hilfe, worauf Kaiser Honorius 411 bei der Disputation in Karthago einen Ausgleich versuchte. Die Donatisten schließlich, wurden von den Vandalen grausam verfolgt. Hierzu s. Hubert **Jedin** (Hg.), Handbuch der Kirchengeschichte Bd. II/1, Freiburg-Basel-Wien 1985, S. 142-167.

Der Perser Mani (um 216-273), der gekreuzigt wurde, lehrte einen scharfen Dualismus zwischen den Urelementen Licht und Finsternis. Seine Ethik von rigoroser Strenge in Verbindung mit gnostischem Gedankengut wurde im vierten Jahrhundert für das Christentum und noch im Mittelalter (Albigenser) äußerst gefährlich. In seiner Schrift „Das lebendige Evangelium“

Zuvor selbst Anhänger der Manichäer, tritt Augustinus folgerichtig selbst seine personifizierten Irrtümer, in der Wallfahrtskirche Sossau bei Straubing nieder (um 1715-1718) [Abb. 73, 73a].⁷⁸⁵ Der Kanzel entspricht als symmetrisch gebildete Anlage auf der rechten Seite ein identisch geformtes Pendant, das als Kanzelbekrönung den hl. Norbert zeigt. Durch Albe, Dalmatik, Pluviale, Mitra und Stab als Bischof gekleidet, triumphiert der hl. Norbert in Obermarchtal (1711-1719) [Abb. 68, 68a] bekrönend auf dem Schalldeckel.⁷⁸⁶ Umgeben von einer Wolkengloriole, setzt er seinen Fuß auf den glutroten Kopf seines Widersachers Tanchelin.

Die auf Wolken sitzende und verklärt nach oben blickende Gestalt im Augustiner-Chorherrenstift in St. Florian bei Linz bewirkt den Sturz der beiden Häretiker am Schalldeckel nicht selbst (1755) [Abb. 142].⁷⁸⁷ Dies besorgen zwei Putti, von denen der linke mit der Fackel einen mit Halskrause und Codex verscheucht und der rechte mit dem Bischofsstab einen antikisch gekleideten vom Rand des Schalldaches stößt.

Am Frontrelief der Klosterkirche auf dem Beuerberg (1782) [Abb. 214] wird das Thema weniger spektakulär dargestellt, wo unterhalb der Relieffigur des hl. Augustinus ein Häretiker stürzt.

In Suben am Inn/OÖ (um 1770) werden zwei Häretiker durch Augustinus vom Schalldach gestürzt [Abb. 191],⁷⁸⁸ während jedoch drei Personen Mani, Pelagius

kritisierte er, dass Christus selbst keine Schriften hinterlassen hatte; s. Kelly, Reclams Lexikon der Päpste, S. 365; Cornelia **Römer**, Mani, in: Metzler Lex. christlicher Denker, hg. von Markus **Vinzent**, Stuttgart-Weimar 200, S. 454-456; Hans-Joachim **Klimkeit**, Manichäismus, in: LexKiG Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 1020-1025.

Pelagius (350/360-418/431), ein Laie aus Irland, besuchte um 400 Rom. Er lehnte die Erbsünde ab und geriet in scharfen Gegensatz zu Augustinus und Hieronymus (Schrift: „Contra Pelagianos“). 418 wurde er auf der Synode in Karthago verurteilt, s. Joachim **Stüben**, Pelagius, in: LACL 1998, S. 490-493.

⁷⁸⁵ Rudolf **Karcher**, Wallfahrtskirche Sossau, KKF 853, München-Zürich 1966, S. 11. Die Paarung einer Marmorgruppe von Augustinus und Norbert findet sich zum Vergleich am Portalsims des ehem. Prämonstratenserstiftes Schlägl von Hans Pernegger d. J. 1636. Zu Füßen Norberts sitzt Tanchelm, zu Füßen Augustins ein Knäblein, vgl. Josef **Oswald**, Schlägl, in: Alte Klöster in Passau und Umgebung, hg. von Rudolf **Guby**, Passau 1954, S. 126.

⁷⁸⁶ Alb-Donau-Kreis. Maximilian **Müller**/ Winfried **Abfalg**, Ehemaliges Prämonstratenserstift St. Peter und Paul, Marchtal, Rottenburg 1998. Kanzel 1711-1719 vermutlich von Joseph Kazenmayer, vgl. S. 23-25 mit Abb. S. 23.

⁷⁸⁷ Bez. Linz, Oberösterreich. Josef Ressler, 1755, s. Rupert **Baumgartner**, Stiftskirche St. Florian, Ried im Innkreis 1996, S. 20 mit Abb.

⁷⁸⁸ Bez. Schärding, Oberösterreich. Um 1770 von Joseph Deutschmann, s. Hubert **Vogl**, Joseph Deutschmann, S. 195. Arius (um 260- ca. 336) war Theologe (Priester) und wurde 325 auf dem 1. Konzil von Nizäa verbannt. Er lehrte, dass der Sohn (logos), die höchste Kreatur, die Gott aus dem Nichts erschuf, nicht gleichewig mit dem Vater ist. Der Arianismus war bei den Westgoten, Vandalen, Burgundern, Herulern, Sueven und Ostgoten lange Zeit herrschende Glaubenslehre., s. Thomas **Böhm**, Arius in: LACL 1998, S. 52; Jedin, Bd II/1, S. 17-33; Kelly, Reclams Lexikon der

und Arius durch Inschriften erwähnt sind. Der rechte Ketzer, gekleidet in Pluderhosen, Wams und Krempelhut, hält einen geöffneten Codex mit einer Capitalis-Schrift: „MANETIS PELAGII ARII“. Links sitzt ein weiterer Ketzer mit nachlässiger Bekleidung und halbnacktem Oberkörper. In Attel am Inn (um 1715) greift die Inschrift „Contra arianos Libri II“ im Gemälde des Ildephons am Korpus das gleiche Thema auf.⁷⁸⁹

Auf dem Fresko vor der Orgelempore in der Stiftskirche Baumburg von Felix Anton Scheffler (1701-1760) um 1756, vertreibt hinter Augustinus ein Teufel einen lutherischen Geistlichen, und zwei weitere stürzen eine große Freitreppe herunter. In der Mitte der Treppe entzündet ein Engel mit einer Fackel drei Codices mit den Aufschriften „DONATUS“, „FAUSTUS“ und „PELAGIUS“,⁷⁹⁰ während Augustinus vor einem Buch mit der Aufschrift „EVANGELIUM“ sitzt.

Die Übersetzung der Person in zeitgenössische Tracht wird weiter in der ehemaligen Prämonstratenserabtei Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169, 169a] deutlich.⁷⁹¹ Hier ist Tanchelm im Begriff, vom Bannstrahl der dominierenden Ecclesia getroffen, vom Schaldeckel zu stürzen. Während zwei flatternde Codices entgleiten, hält der rücklings Fallende noch eine Schriftrolle hoch, die bezeichnenderweise gespalten ist. Mit seiner Linken fasst er eine sich ringelnde Schlange, die in den linken Codex hineinzüngelt. Der so gekennzeichnete bärtige Häretiker trägt auffallender Weise kein zeitgenössisches Kostüm. Sein Wams mit der Halskrause bzw. der sogenannten Duttenkrause, die Plusterhose bis zu den Knien, die Kniestrümpfe und die Halbschuhe weisen ihn als einen Mann aus, der in der Mode der Zeit um 1620 gekleidet ist.⁷⁹² Doch der zu Fall gebrachte Häretiker Tanchelin ist keineswegs eine barocke Gestalt, sondern er wurde bereits 1115 in Flandern erschlagen, wo er gegen Sittenverfall und für die priesterliche

Päpste, S. 349. Das gesamte 4. Jahrhundert war im Streit um den Arianismus beschäftigt. Teile der germanischen Bevölkerung blieben noch bis ins 7. Jahrhundert Arianer, s. Arius, in: Manfred **Heim** (Hg.), *Theologen, Ketzer, Heilige*, München 2001, S. 42-43; Ueding/ Liébert, *Arianismus*.

⁷⁸⁹ Vgl. Eckhard **Reichert**, *Ildephons von Toledo*, in: *LACL*, S. 308-309, um 607-667.

⁷⁹⁰ Abb. in Alois J. **Weichslgartner**/ Lisa und Wilfried **Bahn Müller**, *Baumburg, Kleine Pannonia-Reihe 221, Freilassing 1994*, S. 31.

⁷⁹¹ Vgl. Kap. Schäftlarn.

⁷⁹² Erika **Thiel**, *Geschichte des Kostüms*, Wilhelmshaven 1989, S. 212f.; Harry **Kühnel**, *Wörterbuch der Bekleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992, S. 19; Wolfgang **Bruhn**/ Max **Tilke**, *Kostümgeschichte in Bildern*, Wiesbaden 1994, Abb. S. 95; Ingrid **Loschek**, *Reclams Mode- & Kostümllexikon*, Stuttgart 1994, S. 260, 324, 381, 411, Abb. S. 95.

Reinheit predigte.⁷⁹³ Für eine kurze Zeit übte er in Antwerpen starken Einfluß aus, bis 1124 Norbert von Xanten, der Gründer des Prämonstratenserordens, erfolgreich gegen seine Anhänger auftrat und vor allem durch seine wortgewaltige Predigt die Lehre des Tanchelin zu Fall brachte. Im Zusammenhang mit dem Gründer des Prämonstratenserordens erklärt sich daher die Darstellung Tanchelins. Die analoge Figur zum hl. Augustinus der rechten Kanzelbekrönung in Sossau bei Straubing (um 1715-1718) [Abb. 73] hat den Triumph des hl. Norbert zum Thema. Die Bekrönungsfigur der rechten Kanzel zeigt den hl. Norbert mit Kreuzstab und Monstranz; unter seinen Füßen in Halbfigur der überwundene Tanchelin in barocker Tracht, daneben ein weiterer halbnackter Widersacher.⁷⁹⁴

Doch weshalb ist er in barocker Tracht gekleidet? Sind hier noch weitere Aspekte verborgen? Die Bedeutung der Kleidung als Symbol kommt hier besonders durch das Gegeneinandersetzen von historisch-weltlicher und überzeitlicher Gewandung zum Ausdruck. Zur Illustrierung eines zeitlich zurückliegenden Geschehens wählt beispielsweise Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) historische Kostüme, um die Hochzeit von Beatrix und Barbarossa in den Fresken des Kaisersaales der Würzburger Residenz 1751-1752 als Ereignis der Vergangenheit differenziert herauszustellen.⁷⁹⁵

Auf einem Holzschnitt des späten 16. Jahrhunderts eines anonymen Antwerpener Meisters sehen wir den hl. Norbert im Prämonstratenserhabit, um das Haupt eine Aureole, in der Rechten die Monstranz, vor einer Landschaft auf zwei Figuren stehend. Die Figuren sind mit den Beinen ineinander verhakt. Links ein Teufel, rechts Tanchelin in zeitgenössischer Tracht, ähnlich wie in Schäftlarn. Der Holzschnitt trägt die Bildunterschrift: „S. Norbertus Archiepiscopus

⁷⁹³ Joseph Maria **Pistorius**, Tanchelm, Vom Reformator zum Ketzer (Diss.), Innsbruck 1959; Joseph **Pistorius**, Tanchelin, in: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 1287-1288; auch Tanchelinus, Tanchelm, Stefan **Beulertz**, Tanchelm, in: LexMA Bd. VIII, 1999, Sp. 455.

⁷⁹⁴ Karcher, ebd. Ein weiteres Beispiel im ehem. Reichsstift Roggenburg, Lkr. Neu-Ulm, zeigt Norbert und Tanchelm wieder am Schalldeckel, s. Michael **Harting**/ Johannes **Steiner**, Roggenburg, Klosterkirche, KKF 40v, München-Zürich 1934.

⁷⁹⁵ Die Hochzeit von Barbarossa mit Beatrix fand 1156 statt. „Das Vergangene der Ereignisse deutet Tiepolo heiter spielend an, in dem er Kostüme des 17. Jahrhundert wählt“, Theodor **Hetzer**, Bild als Bau, Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo, Schriften Theodor Hetzers Bd. 4, Stuttgart 1996, S. 258, Abb. 46-51. Frank Büttner hingegen datiert die Kostüme in die Zeit um 1600. Frank **Büttner**, Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: AK Der Himmel auf Erden, Tiepolo in Würzburg, 15. Februar – 19. Mai 1996, hg. von Peter O. **Krückmann**, Bd. II, München-New York 1996, S. 54-62, hier. S. 55.

Magdeburgensis fundator ordinis Praemonstratensis“.⁷⁹⁶ Seitlich vom bärtigen Haupt des Tanchelin liest man die Inschrift: „Tanchelinus“, darunter „Sacramentum“.⁷⁹⁷

Tanchelin ist ähnlich gekleidet auf einer Ölskizze von Peter Paul Rubens: „Der hl. Norbert überwindet Tanchelin“.⁷⁹⁸ Eine zeitgenössische Skulptur von Hans Mildert († 1638) zeigt eine vergleichbare Situation: Tanchelin, über einer Plinthe liegend, im zeitgenössischen Wams mit geschlitzten Ärmeln, Pluderhose, Strümpfe und Halbschuhen.⁷⁹⁹ Auf dem Deckenfresko des Mittelfeldes in Osterhofen mit Szenen aus dem Leben des hl. Norbert, 1731-32 von Cosmas Damian Asam (1686-1739) gemalt, wird Tanchelin sinnigerweise oberhalb der Kanzel abgebildet.⁸⁰⁰ Unter einem Prozessionsbaldachin wird der hl. Norbert mit Monstranz und Ölweig dargestellt. Mit einem Fuß steht er auf einem offenen Kodex auf dessen rechter Seite "TANCHELIN HAERESIS" zu lesen ist.⁸⁰¹ Der überwundene Tanchelin stürzt, hier nackt, mit dem Kelch in der Rechten aus dem Bildfeld. Neben ihm eine offene Buchseite mit der Aufschrift "SACRAMENTARIA".⁸⁰² Daneben liegt ein zweiter nackter Häretiker, an dessen Seite sich zahlreiche Schlangen winden, getroffen vom Blitz des darüber in Simultandarstellung predigenden hl. Norbert.

Der Gedanke, dass die Religion über Sünde, Laster und Häresie siegt, wird bereits im gegenreformatorischen Barock illustriert.⁸⁰³

In Peter Paul Rubens` Gobelinserie von 1625-27 wird Tanchelin im „Sieg der eucharistischen Wahrheit über die Häresie“ im Vordergrund als nackter Mann gezeigt, dem eine Monstranz aus der Hand fällt.⁸⁰⁴ Auf dem Boden erkennt man unter mehreren Gestalten auch die Reformatoren Martin Luther (1483-1546) und Johannes Calvin (1509-1564). Dass es sich bei dem nach rechts hingestreckten,

⁷⁹⁶ P. C. **Sutton**, *The Age of Rubens*, AK Boston 1993, S. 285, Abb. S. 286.

⁷⁹⁷ „Sacramentum“, bezeichnet einerseits das Sakrament des Abendmahls. Der Begriff kann aber auch im juristischen Sinn Strafsumme bedeuten und somit als Bestrafung des Tanchelin gesehen werden.

⁷⁹⁸ Vgl. Sutton, *The Age of Rubens*, Abb. S. 285. *Vita Norberti archiepiscopi Magdeburgensis*, c. 16, MGH SS 12.

⁷⁹⁹ Sutton, *The Age of Rubens*, S. 287.

⁸⁰⁰ Vgl. Bushart/ Rupprecht, ebd.

⁸⁰¹ Lore **Kaute**, *Häresie, Häretiker*, in: LCI Bd. 2, 1990, Sp. 216-221.

⁸⁰² Nicht wie bei Bushart/ Rupprecht „SACRAM (ENTUM)“, vgl. Lieb, *Barockkirchen*, Abb. 52.

⁸⁰³ Victor H. **Elbern**, *Die Rubensteppiche des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt* 10, 1955, S. 43-88, bes. S. 77f. Siehe Karl **Möseneder**, *Stuckdekoration und Deckenmalerei, III.: Die Deckengemälde*, in: ders. (Hg.), *Der Dom in Passau*, S. 149-237, bes. S. 175-206 mit Abb. 65, 66, 68.

⁸⁰⁴ Elbern, *Möseneder*, ebd.

nackten Mann um Tanchelin handeln muss, dürfte im Zusammenhang mit der Bildthematik, der ein Titulus mit der Inschrift „HOC EST CORPVS MEVM“ beigegeben ist, deutlich werden, wenn man die Szene mit Osterhofen vergleicht. Tanchelin hatte sich vor allem gegen die Eucharistie gewendet, indem er die Transsubstantiation leugnete.⁸⁰⁵ So ist es nicht verwunderlich, dass die eucharistische Wahrheit über ihre Widersacher triumphiert, unter denen Tanchelin einer ihrer Leugner gewesen ist. Zugleich wird im Kölner Teppich, mit der Zugesellung von Luther und Calvin unter die Ketzer, der gegenreformatorische Aspekt mehr als deutlich.⁸⁰⁶

Die Überredungskunst des Barock bedient sich gerne der Gegenüberstellung von Gegensatzpaaren wie an der Dreifaltigkeitssäule am Wiener Graben, 1679 von Kaiser Leopold I. (1658-1705) anlässlich der Pest gelobt und 1682 begonnen.⁸⁰⁷ Unterhalb der Sockelzone und des knienden Kaisers sieht man die allegorische Gruppe in der stehenden Gestalt der Fides, kenntlich am Kreuz, mit Hilfe eines assistierenden Putto über die stürzende weibliche Gestalt der Pest obsiegend. In analoger Weise stürzt am Grabmal des hl. Ignatius in Il Gesù in Rom, 1695/96 von Pierre Legros d. J. (1666-1719), die „Religio“ die absichtlich häßlich geschilderte häretische Figur.⁸⁰⁸ Hier schleudert eine stehende Figur ein ganz ähnliches Blitzbündel gegen zwei nach rechts ausweichende Gestalten; eine weibliche und eine männliche. Auch begegnen wieder der Kodex über den der Häretiker stürzt und die Schlange, über seinem nackten Oberkörper, während links ein Putto aus einem geöffneten Codex eine Seite herausreißt.⁸⁰⁹ Im Zeichen der Überlegenheit spiegelt sich im Barock die demonstrative Pose des Siegers. Dies demonstriert Balthasar Permosers (1651-1732) „Apotheose des Prinzen Eugen“ als siegreicher Feldherr, der begleitet von einem Engel mit

⁸⁰⁵ Zu Tanchelin siehe Heinrich **Fichtenau**, Ketzer und Professoren, München 1992, S. 54-56; am speziellsten informiert die Arbeit von Joseph Maria **Pistorius**, Tanchelm, Vom Reformer zum Ketzer (Diss.), Innsbruck 1959; Hans **Jorissen**, Transsubstantiation, in: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 177-182.

⁸⁰⁶ In dieser Serie war Tanchelin unter den eucharistischen Lehrern mit der Monstranz im Mantel dargestellt, vgl. V. H. Elbern, Rubensteppiche, S. 80f. Auf dem Buchrücken unter dem fallenden Mann steht zu lesen: „MART: LVTHER“.

⁸⁰⁷ Adolf **Reinle**, Das stellvertretende Bildnis, Zürich-München 1984, S. 24f. mit Abb. S. 25.

⁸⁰⁸ LCI Bd. 2, 1970, Sp. 220 mit Abb. In der Psychomachie des Prudentius tritt die Häresie im Gegensatzpaar Eintracht und Zwietracht auf, s. Siegmund **Döpp**, Prudentius, in: Heim (Hg.), Theologen, Ketzer, Heilige, München 2001, S. 331.

⁸⁰⁹ Abb. in Pierre **Grimal**, Die Kirchen Roms, Zürich-Stuttgart 1997, S. 151. Das Attribut der Fides ist wieder das Kreuz. Bei Cesare **Ripa**, Iconologia, Rom 1603, setzt die weibliche Allegorie der „Religione“ ihren Fuß auf die besiegte Häresie.

Strahlennimbus seinen Fuß auf einen niedergebeugten Türken stellt.⁸¹⁰ Die barocke Deckenmalerei schuf unzählige Fresken zur Glorifizierung des Glaubens. Darin werden seine Repräsentanten in Gegensatz zum Fall der Glaubensgegner und Widersacher gesetzt. Einerseits sind es allegorisch verallgemeinernd stürzende Laster, die aus dem Bildrahmen fallen,⁸¹¹ und meist sind es nackte, jählings und rückwärts stürzende Gestalten, die innerhalb einer Gruppe verzweifelt an ihrem Irrtum festhalten. Das 1734 entstandene Langhausfresko von Matthäus Günther (1705-1788) in Aichkirch differenziert im „Sieg Mariens über die Sünde“ unter fallenden Häretikern auch einen Protestanten mit Talar, Halskrause und einem geöffneten Kodex.⁸¹² Und der fallende Häretiker im Deckenfresko von Johann Georg Bergmüller (1688-1762) in Steingaden ist ebenfalls am Talar erkennbar,⁸¹³ während eine Halskrause in der Szene des Türkenkampfes im Deckenfresko von St. Johann Nepomuk in München einen stürzenden Mann als überwundenen Gegner „entlarvt“.⁸¹⁴

Zwei Bozzetti von Ignaz Günther (1725-1775) in der Berliner Skulpturengalerie für den Hochaltar der Klosterkirche Neustift bei Freising zeigen Norbert und Augustinus.⁸¹⁵ Unter dem linken Fuß des hl. Norbert liegt ein aufgeschlagenes Buch in dem die eingeritzte Inschrift „Tanchelinus“ zu lesen ist. Wieder wird durch das Aufsetzen des Fußes die überwundene Irrlehre bekundet.⁸¹⁶ Dies wird ebenso an seinem Pendant deutlich, das den zweiten Patron des Prämonstratenserordens, den hl. Augustinus, wiedergibt, wo sich die Schlange um die Bücher des Häretikers windet.

Die rückwärts fallende Halbfigur des Tanchelin zu Füßen des hl. Norbert an der Kanzel in Schwarzenfeld (um 1760) [Abb. 167] hält im Fall einen offenen

⁸¹⁰ Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere, Marmor, 1718-1721, s. AK Prinz Eugen, Wien 1986, Farbabbildung. 16.

⁸¹¹ Z. B. bei Cosmas Damian Asams „Glorie des hl. Benedikt“ in Weingarten, im zweiten Langhausjoch, 1718-1720, s. Rupprecht, Asam, Abb. S. 73.

⁸¹² AK Matthäus Günther, Abb. S. 143.

⁸¹³ 1740-1751, s. Bayern im Rokoko, Abb. S. 30.

⁸¹⁴ Cosmas Damian Asam 1735, s. Norbert **Lieb**, Asamkirche München, GKF 100, München-Zürich 1983, Abb. S. 27.

⁸¹⁵ Dat. 1765, Bisher Berlin-Dahlem, jetzt Bode-Museum. Katalog Bildwerke der christlichen Epochen, SMPK, München 1966, S. 132, Abb. S. 141. Inv.-Nr. 1304 und 1305. Gebrannter Ton, H. 33,5 und 25 cm. Auf der Rückseite jeder Figur die Jahreszahl 1765. Erworben 1908, Geschenk J. Böhler, München.

⁸¹⁶ Der Fußtritt als Siegesgestus bedeutet die Überwindung des Feindes, vgl. Donat de **Chapeaurouge**, Einführung in die Geschichte der christlichen Ikonographie, Darmstadt ³1991, S. 40-43; Erika **Dinkler von Schubert**, Fußtritt, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 67-69.

Codex,⁸¹⁷ auf dessen rechte Seite noch eine Schlange haftet. Auch hier ist die Halskrause das unverkennbare Zeichen für den Angehörigen einer häretischen Glaubensgemeinschaft.

Die Kanzel in Engelszell/OÖ (1762) [Abb. 172] und ihr Vorbild von 1744-1746 in Wilhering/OÖ [Abb. 124], beide von Wessobrunner Stukkateuren geschaffen, thematisieren den Kampf des hl. Bernhard gegen den Philosophen und Theologen Abälard.⁸¹⁸ An beiden Kanzeln ist der Häretiker in Talar und Halskrause als protestantischer Geistlicher eingekleidet. Während Bernhard in Wilhering seinen Fuß auf den rücklings Stürzenden setzt, sitzt sein Widersacher in Engelszell noch relativ stabil auf dem Schalldach. Aber der bärtige Gelehrte hält ein Buch, dessen zerrissene Seite auf die Falschheit seiner Irrlehre schließen lässt.

Im Tiroler Zisterzienser-Stift Stams [Abb. 115], dessen Kanzel von Andreas Kölle 1739 geschaffen wurde,⁸¹⁹ zeugen drei Reliefs mit Inschriften von Szenen aus dem Leben des streitbaren Heiligen, der zusätzlich als Begleitfigur am Schalldach erscheint. Über den Brüstungsreliefs stehen die Inschriften in Spruchbändern: „HAERETICIS IN MALLEUM“ („Hammer gegen die Häretiker“), „SCHISMATICIS IN FLAGELLUM“ („Geißel gegen die Schismatiker“), „DURIS CORDE IN FULMEN“ („Blitz gegen die Verstockten“). An den Ecken sitzen Putti, von denen einer mit Helm und Schwert ein Spruchband hält mit der Aufschrift: „In Gladio Spiritus“ („Mit dem Schwert des Geistes“), ein Geflügelter einen Codex mit der Aufschrift „PETRUS ABALLARDUS“ (Petrus Abälard 1079-1142, verurteilt auf dem Konzil zu Sens 1140), der nächste eine Fackel und eine Kartusche: „IN SPIRITVS ARDORIS“ („Mit glühendem Geiste“) und der vierte zerreißt einen Codex darauf ist zu lesen „GILBERTUS Y PORIDANUS“.⁸²⁰ Diese Inschriften zeugen von einem breiten Spektrum im

⁸¹⁷ Xaver **Luderböck**/ Bonaventura **Pihan**, Schwarzenfeld bei Nabburg/ Opf., Miesbergkirche und Passionistenkloster, KKF 1555, München-Zürich 1986, Abb. S. 10.

⁸¹⁸ Wilhering, Stift und Kirche, Hg. vom Zisterzienserstift Wilhering, Wilhering ²1992; s. Monika **Soffner**, Stift Engelszell, Peda-Kunstführer Nr. 068, Passau 1993, S. 24, Abb. S. 23. Abälard (1079-1142) wurde von Innozenz II. (1130-1143) zu ewigem Schweigen verurteilt, nachdem Bernhard seinen „Tractatus contra quaedam capitula errorum Abaelardi“ und eine Liste von 19 Irrlehren übersandt hatte, s. Rolf **Peppermüller**, Abaelard, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 7-9.

⁸¹⁹ Gert **Ammann**, Stift Stams, GKF 111, München-Zürich ²1990, S. 27-28.

⁸²⁰ Der Theologe Gilbert von Poitiers (1076-1154), einer der bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit, Vertreter der Schule von Chartres, wurde von Bernhard heftig kritisiert, vgl. Franz **Courth**, Gilbert von Poitiers, in: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1449-1450. Auf der Synode von Reims 1148 wurde seine Trinitätslehre verurteilt.

Kampf gegen die Häresie und erhellen die zu Gebote stehenden Mittel, die ohne Nachlässigkeit angewendet werden.⁸²¹

Als eines der letzten Verkörperungen dieses Sujets stürzt vom Schalldeckel der Wallfahrtskirche St. Rasso in Grafrath (1771-1772) [Abb. 193] ein nackter, nicht näher differenzierter Häretiker.⁸²²

Die Darstellungen der Häretiker lassen die historischen Gestalten aus der Frühzeit der Kirche und dem Mittelalter mit Vorliebe in Gewändern protestantischer Geistlicher auftreten. Die nach wie vor als Bedrohung empfundene Reformation wird mit der Häresie im Bild gleichgesetzt. Es besteht kaum Zweifel, dass der gegenreformatorische Geist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sich in einer konfessionell differenzierten Bildrhetorik fassen lässt.

Der Häresie wird mit Blitz und Fackel der Garaus gemacht. Man setzt Fußtritte und den Hammer als Abwehrwaffe ein. Zerrissene Buchseiten und Schlangen assoziieren die falsche Lehre, deren Anhänger unterliegen; und sie ist die ästhetisch häßliche Seite. Indem die längst verschwundene frühchristliche Häresie in ihren Protagonisten thematisiert wird, die gar keine Gefahr mehr darstellen konnte, entsteht eine durchschaubare Anspielung allgemeiner Art auf die Gegenwart, eine Allusion, welche jede zeitgenössische Häresie meint und vom Betrachter so verstanden werden soll. Diese ins Bild gesetzte Polemik bezieht sich in ihrer Bildsprache einerseits eindeutig gegen den Protestantismus bzw. die Lehre Luthers und spiegelt die Kontinuität des katholischen Reformgedankens.

Nicht zuletzt dürfte eine ikonographisch umgesetzte Rhetorik gegen zeitgenössische „Irrtümer“ gerichtet sein, welche die Autorität und die Hierarchie der Kirche in Frage stellen. Vor allem durch die Aufklärung war die Herrschaft der Kirche gegen Ende des 18. Jahrhunderts besonders bedroht. In der allegorischen Übertragung wird die Botschaft an die Gläubigen auch ohne direkte Anspielung auf eine konkrete Situation verständlich. Die Allgemeingültigkeit der Aussagen und die Macht der *Ecclesia militans* wird demonstrativ vor Augen geführt. Die triumphale Überlegenheit will zeigen, dass den Abtrünnigen der starke Arm der Kirche jederzeit erreichen, und wenn nötig, vernichten kann.

⁸²¹ Im Kloster Fürstenfeld verweisen kleine Rundschilder in den Stichkappen auf die Pflichten, die neben dem Predigen („PRAEDICANDO“), Buße tun („POENITENTIAM AGENDO“) auch den Kampf gegen die Häresie vorsehen („EXPUGNANDO“), s. Peter **Pfister** (Hg), *Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld*, GKF 39, Regensburg²1998, S. 71.

⁸²² 1771 von Thomas Schaidhauf, s. Sigfried **Grän**, *Wallfahrts- und Klosterkirche Grafrath an der Amper*, KKF 519, München-Zürich²1981, S. 3, 14, Abb. S. 18.

Dieser Appell hat durchaus warnende bis drohende Züge, die sich allerdings innerhalb der auf die Heilsbotschaft ausgerichtete Ikonographie relativieren. Nicht nur die Schwachen, auch die Widerspenstigen im Geiste, die Wortverdreher soll die Macht der Bilder überwältigen. In der Sprache der barocken Triumphkunst soll allgemein mitgeteilt werden: die Kirche bewahrt das echte Wort Gottes gegenüber der Verfälschung durch „Irrlehrer“ zum Heil der Gläubigen.

Ecclesia

Fides-Ecclesia – Ecclesia militans – Ecclesia triumphans

Seit dem Augsburger Religionsfrieden bestand in der Formel „cuius regio, eius religio“ die Regel, dass der Landesherr auch die herrschende Religion bestimmte.⁸²³ In Bayern prägte die Entscheidung Herzog Albrechts V. (1550-1579) sowie seines Sohnes und Nachfolgers Wilhelms V. (1579-1597) für die römisch-katholische Kirche nachhaltig die Landesreligion.⁸²⁴ Durch die Gegenreformation war in den katholischen Ländern die Kirche als geistliche wie weltliche Macht - erneut- zu einer beherrschenden Stellung gelangt.⁸²⁵ Die katholische Reform brachte neben der Selbstbesinnung der Kirche eine Konfessionalisierung, die sich vor allem durch eine Abgrenzung gegen den Protestantismus bzw. das Bekenntnis zur Reformation Luthers, das sich jedoch in Bayern nicht öffentlich abzeichnete, wenn auch im sogenannten „Kryptoprotentantismus“ vorhanden war.⁸²⁶ Vor allem die Jesuiten als Lehrer in den Universitäten Landshut und Ingolstadt, ihren Instituten und Kollegien, verteidigten die Lehre des Katholizismus und trugen zur nachtridentinischen

⁸²³ Tridentinum, in: Lex. der Kunst Bd. VII, Leipzig 1997, S. 406-408; Ernst Walter **Zeeden**, Augsburger Religionsfrieden, in: Lex. der Reformationszeit, (Red.) Klaus Ganzer und Bruno Steimer, Freiburg-Basel-Wien 2002, Sp. 45-48.

⁸²⁴ Hubert **Glaser**, „nadie sin fructo“, Die bayerischen Herzöge und die Jesuiten im 16. Jahrhundert, in: AK Rom in Bayern, S. 55-82, Weiss, Katholische Reform und Gegenreformation, S. 93-95.

⁸²⁵ Heribert **Smolinsky**, Die Kirchen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kräfte und Mächte im Ringen um Glauben und Leben, AK Rom in Bayern, S. 19-29; Klaus **Ganzer**, Gegenreformation, in: LexKiG Bd. 1, 2001, Sp. 508-516.

⁸²⁶ Ganzer, Gegenreformation; Klaus **Ganzer**, Katholische Reform, in: LexKiG Bd. 1, 2001, Sp. 754-760; Klaus **Ganzer**, Konfessionalisierung, in: LexKiG Bd. 2, 2001, Sp. 870-872; Barbara **Henze**, Kryptoprotentantismus, in: LexKiG Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 942-944. Nachgewiesen wurde er vor allem für Österreich (Innerösterreich); Weiss, Katholische Reform und Gegenreformation, S. 106-117.

Reform entscheidend bei.⁸²⁷ Die ins Bild gesetzte Polemik gegen den Protestantismus ist - neben den sehr kämpferischen Flugblättern der nachreformatorischen Zeit - vor allem in der Malerei zu spüren, wie es das Deckenfresko (ca. 1680-1683) über der Kanzel im Passauer Dom von Carpofo Tencalla (1623-1685) belegt.⁸²⁸ Die fast bildgenaue Vorlage für das querovale Gewölbefresko „Triumph der Kirche“ im 4. Langhausjoch vor dem Chorbogen und oberhalb der Kanzel liefert eine Tapiserie von Peter Paul Rubens (1577-1640), die im Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid aufbewahrt wird.⁸²⁹ Ecclesia sitzt auf einem Triumphwagen, gezogen von vier Schimmeln, die von den drei göttlichen Tugenden geführt werden. Der Wagen zermalmt auf seiner Fahrt drei allegorische Gestalten: den Zorn (Fackel), die Zwietracht (medusenartiger Kopf) und den Haß (verzerrtes Gesicht).

Eine Frau mit brennender Öllampe führt hinter sich die gefesselte Unwissenheit (Mann mit Eselsohren) und die Verblendung (verbundene Augen). Über ihrem Haupt wird die weibliche Person in einer Kartusche als „ECCLESIA TRIUMPHANS“ benannt.

Auf einem weiteren Rubens-Teppich des Kölner Domes wird die weibliche Gestalt der Fides von zwei Engeln auf einem einachsigen Wagen gezogen. Neben ihr ein Engel, der ein großes lateinisches Kreuz hält. Fides selbst, in wallenden Gewändern, steht aufrecht, mit der Linken den Kelch und die Hostie nach oben haltend, während sie sich nach hinten den folgenden Personen zuwendet. Eine halb bekleidete Frau mit vielen Brüsten, die Natur, ein alter am Krückstock gehender Mann, die weltliche Weisheit oder Philosophie, dahinter ein jüngerer bärtiger Mann mit einem Armillar, die Astronomie.⁸³⁰ In der Kartusche darüber befindet sich die erklärende Inschrift „FIDES CATHOLICA“.

⁸²⁷ Smolinsky, Die Kirchen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, S. 20; zu den Jesuitenkollegien s. Herbert **Immenkötter**, Was der Papst, der gesandt hat, anzielt, Petrus Canisius in Ingolstadt, München, Augsburg und Dillingen, in: AK Rom in Bayern, S. 49-54, bes. S. 51.

⁸²⁸ Siehe Karl **Möseneder**, Stuckdekoration und Deckenmalerei, III.: Die Deckengemälde, in: ders. (Hg.), Der Dom in Passau, S. 149-237, bes. S. 175-206 mit Abb. 65, 66, 68.

⁸²⁹ Die Tapiserie gehört zu einer Serie von 20 Exemplaren, die 1625-28 im Auftrag der Infantin Isabella für die Kirche de las Descalzas Reales in Madrid gefertigt wurden. Die Serie wurde in Stichen durch Scheltius à Bolswert (um 1586-1659) verbreitet und in Passau als Vorlage benutzt. Vgl. Möseneder, Stuckdekoration und Deckenmalerei, S. 175-206, bes. Abb. 65, 66, 68. Hierzu siehe Michael **Kühlenthal**/ Martin **Zunhamer**, Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas, Ergebnisse der Restaurierung 1972-1980, Arbeitsheft 12, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München-Zürich 1982, S. 30 (Abb. 15-17). Vgl. auch Victor H. **Elbern**, Die Rubensteppiche des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt 10, 1955, S. 43-88, bes. S. 84-86.

⁸³⁰ Elbern, Rubensteppiche, S. 82f.

Fides und Ecclesia sind inhaltlich eng verwandt und darstellerisch auch durch ihre Symbolik verbunden, indem die Attribute austauschbar werden.⁸³¹ Seit der Patristik gehört zum Glauben die verbindliche Verkündigung des Lehramtes und der Fides-Begriff erfuhr im Mittelalter eine technische Spezifizierung zwischen opinio und scientia.⁸³² Das übernatürliche Ziel der ecclesia ist es, allen Menschen aller Zeiten die Lehre Christi unversehrt zu erhalten.⁸³³ „Die Kirche bleibt ihrem Wesen nach Paradosis, Traditio, Weitergeben der ihr anvertrauten Wahrheit und Gnade kraft ihres Lehr- und Hirtenamtes“.⁸³⁴ Die Heilsvermittlung liegt als Aufgabe in der Hand der Kirche.⁸³⁵ Ecclesia wird im Vergleich mit einer weiblichen Personifikation als Braut Christi interpretiert, als Gemeinschaft der Christgläubigen.⁸³⁶ Den älteren Darstellungen als Ecclesia ex gentibus und Ecclesia ex circumcisione, der Gegenüberstellung von Ecclesia und Synagoge des Mittelalters, fügt der Barock alternativ das neue Gegensatzpaar Ecclesia und Häresie hinzu.⁸³⁷

An der Kanzel wird Ecclesia erst im 18. Jahrhundert personifiziert. Auch hier liegt zunächst der Schwerpunkt in der Betonung der Allegorie des Glaubens im Hinweis auf Kirche allgemein. Das Rokoko macht sich die nachtridentinische

⁸³¹ Gosbert **Schüßler**, Fides II, in: RDK Bd. VIII, 1987, Sp. 767-860, hier Sp. 796.

⁸³² Piet **Fransen**, Christlicher Glaube, in: LThK Bd. 6, Sp. 301-302. Glaube versteht sich im doppelten Sinn als Glaubensakt und Glaubenswahrheit. Seit dem Nikänischen Symbolum wird das Taufbekenntnis „fides“ genannt. Die noetische Komponente zwischen Meinen und Wissen beinhaltet das Lehramt als Garant der richtigen Lehre. Ignatius von Loyola hat seinen Übungen 18 Regeln beigefügt, deren Thema sich auf die rechte kirchliche Gesinnung bezieht; denn das Fundament der kirchlichen Gesinnung des Einzelnen ist der Glaubenssinn: eine Art synthetische Zusammenschau, s. Hans **Wulff**, Sentire cum ecclesia, in: LThK Bd. 9, 1986, S p. 674-675.

⁸³³ Rudolf **Schnackenburg**, Kirche I, in: LThK Bd 6, 1986, Sp. 167-172.

⁸³⁴ Hubert **Jedin**, Vaticanum II und Tridentinum, Tradition und Fortschritt in der Kirchengeschichte; Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften H. 146, Köln-Opladen 1968, S. 24.

⁸³⁵ Im Gegensatz zur Auffassung Luthers von der Kirche, die in einer radikalen Trennung von „sichtbarer“ und „unsichtbarer“ Kirche besteht, wodurch er die Heilsvermittlung durch die Kirche leugnet und so zu einer häretischen Auffassung vom Corpus Mysticum gelangt, entwickelt die katholische Kirche eine einseitig institutionell betonte Seite.

⁸³⁶ Ecclesia, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 254-255. Nach Eph 5,22-33. Als Tempel des Heiligen Geistes wird sie Sinnbild der ewigen Gemeinschaft. Die irdische Kirche ist Abbild der himmlischen und wird, verbunden mit dem Petrusamt, zur Porta coeli. Vgl. 1 Kor 3,16: im Ecclesia-Begriff des heiligen Paulus ist die Kirche der Leib Christi und damit Tempel des Heiligen Geistes. „Wißt ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt?“.

⁸³⁷ Vgl. Ecclesia und Synagoge, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 114; Schiller, Bd. 4,1, S. 45-68; Schüßler Fides II, Sp. 797. Sie übernimmt als Personifikation Symbole der Fides, Kelch und Kreuz, und erhält die Embleme des Papsttums. Ecclesia, in: Lex. der Kunst Bd. II, Leipzig 1989, S. 254-255; Victor H. **Elbern**, Kirche V, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 186-188; Schiller Bd. 4,1: Darstellung der triumphierenden Kirche in der Gegenreformation, S. 106-117. Ein solches Paar findet man am Hochaltar in Osterhofen von Egid Quirin Asam, nach 1731, s. Helmut **Stadlhanner**, Basilika Osterhofen-Altenmarkt, GKF 106, München-Zürich 1987, Abb. S. 14, 15. Die Frauengestalt der Häresie ist von Schlangen umwunden.

Polemik zu eigen und verdichtet das Thema in seiner ecclesiologisch-konfessionellen Aussage.⁸³⁸ Indem Ecclesia sich mit den Insignien des Papsttums ausstattet und kleidet, tritt sie deutlich als propaganda fidei für die Papstkirche in Rom auf. Zur Ecclesia triumphans steigert sie sich durch ihre majestätische Gestik in der Überwindung eines Gegners.

Doch die erste markante Darstellung des Themas auf der Domkanzel in Passau (1722-1726) [Abb. 88, 88a] bleibt zunächst Demonstration.⁸³⁹ Die große bekrönende Sitzfigur auf dem Schalldach ist die Allegorie der Fides-Ecclesia. Die ihr Haupt, nicht aber das Gesicht, durch ein Tuch bzw. einen Schleier verhüllende Frauengestalt, hält im Schoß eine Sphaira und in der Rechten einen Tempietto in Form eines überkuppelten Zentralbaues mit Giebel und abgeschrägten Ecken. Der Tempietto intendiert Kirche als Gebäude und ist als Abbraviatur zu verstehen,⁸⁴⁰ die den Kirchenbau symbolisch darstellt und offensichtlich stellvertretend eine Allusion auf die Kirche als Bau, d. h. als Institution sein will.

Einen sehr ähnlichen Tempietto halten ganz vorn am Brüstungsfeld des Kanzelkorbes in Laxenburg (1730-1732) [Abb. 106, 106a] zwei Putti.⁸⁴¹ Im Vergleich mit den Szenen der Schlüsselübergabe an Petrus,⁸⁴² in denen der Tempietto auf dem Berg eindeutig als Symbol der Kirche erscheint, liegt es nahe, dass ebenso mit der Abbraviatur die Kirche der Apostel, also die apostolische Kirche mit dem Papst als Oberhaupt gemeint ist.

⁸³⁸ Zur Darstellung der triumphierenden Kirche Kirche in der Gegenreformatuion, s. Schiller, Bd. 4,1, S. 106-117. Der wieder erstarkte Repräsentationswille des Papsttums stellt als Programm die doctrina christiana ins Zentrum. Die Aspekte der Bildprogramme sind der Sieg über die Häresie, der Triumph der Eucharistie, Weltmission und die Apotheose der Heiligen als Demonstration des Glaubenssieges.

⁸³⁹ S. Schübler Fides II, Sp. 796; vgl. Schiller, Bd 4,1, S. 107; vgl. Kap. Passau.

⁸⁴⁰ Ein kleines Tempelchen, oft ein Zentralbau. Als Bau bedeutet es Tempel Gottes, s. Karl **Kertelge**, Kirche I, in: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1453-1458, hier Sp. 1457. Fast identisch mit dem kleinen Bau in Passau ist eine Darstellung im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek in Rom, erbaut 1588. Im Fresko links der Vedute von St. Peter findet man die sitzende weibliche Figur der Religio dargestellt, welche einen Tempietto auf ihr linkes Knie gestützt hat. Darunter in einer Tabula inscriptionis ist sie inschriftlich als „RELIGIO“ identifiziert. Abb. 628 bei Ursula Verena **Fischer Pace**, Kunstdenkmäler in Rom 2, Darmstadt 1988. Diese Zentralbauform wiederholt sich in Variationen vielfach in der barocken Deckenmalerei als Attribut im Zusammenhang mit Fides- oder Ecclesia-Darstellungen. Die Überschneidung in der Attribution der Symbole zeigt ein Kupferstich mit der Fides catholica von Claude Mellan von 1642 (Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 18587, 30,5x21,7), der sowohl Kreuz, Kelch und Hostie, als auch Anker, Lichterkranz, gekreuzte Schlüssel, Pallium, Tiara, Weihrauchgefäß und Kanne beigegeben sind, s. AK Luther und die Folgen für die Kunst, hg. von Werner **Hofmann**, München 1983, S. 294, Nr. 166. Sie deuten nicht nur auf Ecclesia, sondern zugleich auf Caritas (Lichterkranz) und Spes (Anker) hin.

⁸⁴¹ Vgl. Kap. Laxenburg.

⁸⁴² Vgl. Kap. Schlüsselübergabe.

Ein nicht zur Ausführung gekommener Entwurf für Passau sah eine Darstellung der Ecclesia triumphans mit der stürzenden Häresie vor.⁸⁴³ Unter den Füßen der Ecclesia stürzt die maskulin erscheinende, doch indifferent geschlechtsneutral gehaltene Irrlehre, deren Beine als schlangenförmige Fortsätze gedacht waren. Die gegenreformatorische Aussage der Verdammung der Andersgäubigen ist einer Auffassung gewichen, die in der Ausführung die Erlösung durch den Opfertod Christi als Thema wählt. Dagegen sind die alt- und neutestamentlichen Figuren am Schalldach fast unverändert übernommen.

Ein vergleichbares Beispiel der Überschneidung von Fides-Ecclesia ist die Schalldachgruppe der Pfarrkirche im niederösterreichischen Tulln um 1750.⁸⁴⁴ Als oberste Figur der drei theologischen Tugenden thront Fides als beherrschende, aber verhüllte Frauengestalt auf dem Kegel des Schalldaches, während die beiden zugehörigen Allegorien der Spes und Caritas am Wulst des Korpus sitzen. Über ihr ragt das Kreuz empor, durch die Gloriole mit der Geisttaube überstrahlt. In der Linken hält sie den Kelch als zweites Attribut, und vor ihr in der Mittelachse des Schalldaches halten zwei Putti ein kleines Kirchengebäude demonstrativ empor. Die Assoziationsfolge von Ecclesia, Fides-Ecclesia und Fides-Catholica ist hier eindeutig gegeben. Das hoheitsvolle Motiv beschränkt sich inhaltlich auf die Demonstration eines in sich fixierten Glaubens, polarisiert aber nicht.

Während das ursprüngliche Gegensatzpaar Ecclesia-Synagoge dem Mittelalter angehörte,⁸⁴⁵ wird das Thema Ecclesia im Barock neu verschränkt mit dem Sturz der Irrlehre.⁸⁴⁶ Als Motiv erscheint jetzt die Polarisation Ecclesia-Häresie.⁸⁴⁷ Die Abwehr des zunächst neutral und damit allgemein gesehenen, aber unterlegenen Gegners, wird deutlich ins Bild gesetzt.

Aus der pyramidalen Gruppe auf dem Schalldeckel der Klosterkirche in Melk (1726) [Abb. 97, 97a] ragt als bekrönende Figur Fides mit Kreuz und Kelch

⁸⁴³ Zeichnung, Bratislava, Slowakisches Nationalarchiv, s. Rizzi/ Schütz, Die Domkanzel, in: Möseneder (Hg.), Der Dom in Passau, S. 436, 437; Abb. 2, S. 435. Infolge der Fertigstellung der Kanzel von 1726 konsequent dat. auf „vor 1727“; vgl. Kap. Passau.

⁸⁴⁴ Reinhard **Weidl**, Kirchliche Bauwerke in Tulln, Christliche Kunststätten Österreichs 177, Salzburg 1989, S. 12, Abb. S. 13.

⁸⁴⁵ Schiller, Bd. 4,1, S. 60.

⁸⁴⁶ Vgl. Kap. Häretiker; Schübler, Fides II, Sp. 815-816: polemische Darstellungen sind seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar; seit der Gegenreformation konfessionell gefärbt.

⁸⁴⁷ Schnackenburg, Kirche I, in: LThK Bd. 6, 1986. Zeitgebunder Bezug ist der Angriff der reformatorischen Kräfte auf die Hierarchie der römischen Kirche.

auf,⁸⁴⁸ zu der huldigend an der rechten Seite eine Frauengestalt mit halbnacktem Oberkörper empor blickt.⁸⁴⁹ Die rechte Hand hält sie über ein geöffnetes Buch und erweist sich dadurch als Hüterin der Lehre. Während sie den Blick nach oben richtet, stürzt unter ihr kopfüber eine weitere, aber gänzlich nackte Frau, die im Fallen noch versucht, sich am Gewand der triumphierenden Gestalt festzuhalten. Doch ein Putto mit einer brennenden Fackel traktiert jene von oben, ein zweiter schleudert ein Blitzbündel von der linken Seite gegen die so gestürzte Häresie. An der aufsteigenden rechten Seite sieht man einen weiteren Putto die Weltkugel darbieten. Der Glaube wird in eine Siegerposition gesetzt und dokumentiert seine Richtigkeit durch das Buch als Sinnbild der Lehre. Die Sonne überstrahlt die gesamte Gruppe mit ihrem weltumspannenden und erhellenden Licht, während die falsche Lehre, nackt, und ob ihrer Häßlichkeit unwahr, mit Feuerkraft gestürzt wird.⁸⁵⁰

In einer imposanten Sitzfigur als Frauengestalt thront Ecclesia zum ersten Mal auf dem Kanzeldeckel in Schäftlarn (1760-1764) [Abb. 169, 169a], bekleidet mit liturgischen Gewändern und den Insignien des Papsttums Tiara und Kreuzstab. In erhabener Monumentalität wird sie zur personifizierten Ecclesia catholica.⁸⁵¹ Und durch den Sturz des Häretikers Tanchelm ist sie zusätzlich als Ecclesia triumphans gekennzeichnet.⁸⁵² In der thronenden Figur überschneidet sich die Ecclesia-Ikonographie mit derjenigen des thronenden Papstes, wie er etwa am Hochalter in Sandizell von Egid Quirin Asam dargestellt wird.⁸⁵³ Und zugleich wird die strafende Haltung des Weltenrichters integriert.

⁸⁴⁸ Kanzel 1726 von Peter Widerin; Entwurf von Galli Bibiena, Wilhelm **Schier**, Benediktinerstift Melk an der Donau, Alte Kunst in Österreich, Wien-Augsburg-Köln 1928, S. 95; Gerhard **Flossmann** / Wolfgang **Hilger**, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten-Wien³1985, S. 44.

⁸⁴⁹ Wolfgang **Greisenegger**, Ecclesia triumphans, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 567f. Als Kanzelfuß von Haesdonck in Belgien, 1669, vgl. Anton **Mayer**, Das Bild der Kirche, Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst, Regensburg 1962, Abb. 35.

⁸⁵⁰ Vgl. 1 Joh 5,3-4: „Denn die Liebe zu Gott besteht darin, daß wir seine Gebote halten. Seine Gebote sind nicht schwer. Denn alles was von Gott stammt, besiegt die Welt. Und das ist der Sieg, der die Welt besiegt hat: unser Glaube“.

⁸⁵¹ Wolfgang **Greisenegger**, Ecclesia in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 562-569; seit der Gegenreformation erscheint die Kirche regelmäßig mit dem Emblemen des Papsttums, s. Victor H. **Elbern**, Kirche V, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 186-188, hier Sp. 188; Medard **Kehl**, Ecclesia, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 437-438.

⁸⁵² Die Ecclesia imperatrix oder triumphans ist von der Majestas Domini abgeleitet, s. Schiller, Bd. 4,1, S. 10; vgl. Kap. Häretiker. Hier im Zusammenhang mit der Prämonstratenserabtei.

⁸⁵³ Stuck 1744, s. Abb. bei Bernhard **Rupprecht**, Die Brüder Asam, S. 215. Die Vorlage hierfür war die 1647 enthüllte Bronze-Statue Berninis für das Grabmal Urbans VIII. (1623-1644) im Petersdom; s. Avery, Bernini, S. 119-122, Abb. S. 118. Die Ikonographie des thronenden Papstes ist auch übertragen auf die Fides-Ecclesia-Darstellung in Raitenhaslach, die am Eingang über dem Heiligen Grab in Papstgewändern mit Kreuz, Tiara und Trophäen sitzt, s. Wolfgang **Hopfgartner**,

Die mit einem Schuppenpanzer gewappnete Ecclesia militans auf dem Schalldeckel der Kanzel von St. Ulrich in Schenkenzell⁸⁵⁴, um 1720, sitzt inmitten der Evangelistensymbole und ihr Haupt ist von einem Strahlenkranz umgeben. In der Rechten hält sie den Kelch, in der Linken einen Schlüssel, wodurch der ecclesiologische Bezug hergestellt ist.⁸⁵⁵ Den Triumph zugleich über einen Irrlehrer und einen Teufel verknüpft die Schalldachgruppe der Kanzel im Dom zu Gurk (1740/41),⁸⁵⁶ und ähnlich wie in Schäflarn ist der Häretiker mit Kniehose, Wams und Duttenkragen gekleidet. Unter ihren Attributen, neben Tiara und Papstkreuz, ist wieder der Tempietto, ein kleiner Rundbau, Symbol für die real sichtbare Institution Kirche.

Zahlreiche Belege der Ecclesia sind zudem im Barock an Deckengemälden zu finden.⁸⁵⁷ Thronend triumphiert sie im Deckenfresko der Kreuzherrenkirche zu Memmingen (um 1709) über Türken und Irrlehrer.⁸⁵⁸ Auf dem Kuppelfresko der Wiener Karlskirche, gemalt 1725-1730 von Johann Michael Rottmayr (1654-1739), ist Fides-Ecclesia wiederum der Tempietto beigegeben.⁸⁵⁹ Die angeführten Beispiele, die noch vermehrt werden könnten, zeigen die Ecclesia-Allegorie im deutlichen Kontext der Papstkirche und als Hinweis der gleichzeitigen Überlegenheit über die Widersacher.

Im Rokoko findet schließlich das Stilmittel der Allusion als Andeutung der Allegorie durch ihre Attribute regen Gebrauch. Ein anmutiges Beispiel auf dem Schalldeckel in Geiselhöring (ca. 1770) [Abb. 187, 187a] versinnbildlicht

Raitenhaslach, KKF 22, Regensburg¹¹1997, S. 29. Hierzu finden sich vielfache weitere Belege in der Deckenmalerei, etwa im Chor von St. Peter in München. Fides-Ecclesia mit Kreuz und Kelch, davor ein Tempietto.

⁸⁵⁴ Lkr. Rottweil, s. Werner **Scheurer**, Schenkenzell, KKF 1872, München-Zürich 1991, S. 14.

⁸⁵⁵ So auch am Korb der Schiffskanzel in Tautendorf. Links ist auf dem Schiff ein Kirchenmodell und rechts die Tiara mit gekreuzten Schlüsseln dargestellt. Das Schiff selbst wird dabei zum Sinnbild der Kirche, was hier durch die Insignien verknüpft ist; s. Geistberger, Schiffskanzeln Oberösterreichs, Abb. S. 41.

⁸⁵⁶ Steiermark. Nach Entwurf von Giuseppe und Antonio Bibiena, s. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 84-85 und Abb. 75, S. 437.

⁸⁵⁷ Als Beispiel sei die Vierungskuppel der Benediktiner-Abteikirche in Weingarten genannt, die 1718-20 von Cosmas Damian Asam ausgemalt wurde. Hier ist die thronende Ecclesia mit den päpstlichen Gewändern und der Tiara ausgestattet. Rechts von ihr hält ein Jüngling das Papstkreuz, links über dem Thron präsentiert ein Engel die Schlüssel des Petrus. Bushart/ Rupprecht, Cosmas Damian Asam, Taf. 16.

⁸⁵⁸ Um 1709, s. Mayer, Das Bild der Kirche, Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst, Abb. 37.

⁸⁵⁹ S. Abb. S. 10 bei Franz **Eppel**, Die Karlskirche in Wien, Christliche Kunststätten Österreichs Nr. 20, Salzburg¹⁰1994, über dem linken Oculus der längsovalen Kuppel.

Kirche,⁸⁶⁰ indem zwei Putti mit Tiara, Papstkreuz und Schlüssel vor einem kleinen Felsen spielen. Wie zufällig erläutert die Inschrift „TU ES PETRUS/ ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM“ in einem geöffneten Codex die Bedeutung des Felsens und liefert im zugehörigen Schrifttext den ecclesiologischen Verweis auf das Petrusamt.⁸⁶¹

Ecclesia als Allegorie kleidet sich entweder in antikisierende oder liturgische Gewänder als konstante unwandelbare Größe, die dem zeitlich bedingten, zwar durch den Gewandwechsel sich ändernden, aber im Wesen sich gleichbleibenden historischen Irrlehrer gegenüber steht. In allegorischer Form werden in Schäftlarn gültige Lehre und geschichtlicher Irrtum, gegeneinander ausgespielt, wobei der historische Kontext durch die veränderte Tracht in die nähere Gegenwart transformiert wird. Indem die Kernaussage des Ereignisses symbolisch auf eine spätere Zeit übertragen, also zeitverschoben wird, ist die Aussage in einen der Zeit gemäßen Sinnzusammenhang gebracht. Neben deutlichen Assoziationen bleiben andererseits die Hinweise bewusst allgemein, so dass sich jede Form von Häresie angesprochen fühlen soll. Die warnende Botschaft erhält somit aktuelle Brisanz, ohne auf eine konkrete zeitgenössische Situation bezogen zu sein.

In der Verschränkung allegorischer Aussagen mit theatralischen Stilmitteln werden dem Ecclesia-Bild triumphale Züge verliehen, die sich typisch gerade für die obere abschließende Figurengruppierung am Schalldach der Kanzel eignen.

Obwohl die Darstellungen zahlenmäßig an den Kanzeln gering bleiben, verdichtet sich doch, vor allem durch das Beispiel in Schäftlarn, die gesamte wirkmächtige Illusionskraft des Rokoko zur konfessionellen Kernaussage der triumphierenden Papstkirche.

⁸⁶⁰ Von Franz Xaver II Feichtmayr, s. Willibald **Hirsch**/ Martin **Ortmeier**, Geiselhöring, KKF 1438, München-Zürich 1983, S. 10. Am vorderen Rand des Schalldaches der Kanzel in Marzoll von 1791, Berchtesgadener Land, weisen Tiara auf einem Buch mit gekreuzten Schlüsseln ebenso auf die Papstkirche hin, in Zusammenhang mit den bekrönenden Gesetzestafeln, s. Walter **Brugger**, St. Valentin, Marzoll, KKF 2307, Regensburg 1997, S. 15 mit Abb.

⁸⁶¹ Mt 16,18. Hierauf beruht der Primat des römischen Bischofs, der seit Papst Leo I. (440-461) erstmals propagiert wurde, s. Kelly, Reclams Lexikon der Päpste, S. 56-58; vgl. Kap. Schlüsselübergabe.

Die drei göttlichen Tugenden

Die göttlichen bzw. theologischen Tugenden sind nach dem 1. Korintherbrief des Paulus Fides, Spes und Caritas, also Glaube, Hoffnung und Liebe.⁸⁶² Das Konzil von Trient sah den Glauben als Moment in einem Prozess. Der vom Hören kommende Glaube ist Annahme der göttlichen Offenbarung, aber erst der Anfang der aus Gnade geschenkten Rechtfertigung. Ohne Hoffnung und Liebe ist er, obwohl aus Gnade geschenkt, tot.⁸⁶³ Die Tugenden bilden eine zusammengehörende Dreiergruppe,⁸⁶⁴ die sowohl an der Korpusbrüstung erscheinen kann, aber häufiger am Schalldach ihren Platz findet. Vielfach erhalten sie innerhalb des Programmes einen nebengeordneten Rang, indem zwischen und auf den Voluten des Schalldaches ihren Einsatz erfahren. Sie werden einerseits als Frauenfiguren personifiziert, die sich durch die Zuteilung der Attribute untereinander unterscheiden. Die Zuordnung der Attribute an Fides Kelch, Spes Anker und Caritas flammendes Herz ist in der Mehrzahl fest etabliert, kann aber in Einzelbeispielen variieren. Gelegentlich wird die Dreizahl zu einer Vierergruppe, wie in Zwiefalten (1747-1758) durch einen Engel, erweitert. Neben einigen hervorragenden Beispielen scheint es jedoch die Vorliebe des 18. Jahrhunderts zu sein, die Symbole durch Putti zu präsentieren. In spielerischem Tun werden die Attribute teils als wichtige Gegenstände im Maßstab

⁸⁶² 1 Kor. 13,13: „Nunc autem manent fides spes caritas/ tria haec/ major autem horum est caritas“ („Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe“ EÜ). Vgl. Michael **Evans**, Tugenden, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 364-380; ders. Tugenden und Laster, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 380-390; Schüßler, Fides II, Sp. 767-860; Miklos **Boskovits/Maria Wellershoff**, Caritas, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 349-352.

⁸⁶³ Herbert **Vorgriemer**, Neues Theologisches Wörterbuch, Freiburg im Breisgau 2000, S. 233. Vgl. Inschrift der Kanzel in Oberaudorf, um 1823, über dem Relief des hl. Paulus: „Glaube ohne Werke, ist tot“.

⁸⁶⁴ Sie werden auch christliche, göttliche oder theologische Tugenden genannt, s. Tugenden und Laster, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 350-354. Durch Papst Gregor I. den Großen wurden sie mit den Kardinaltugenden (Iustitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia) zu einer Siebenergruppe zusammengestellt, die antithetisch den sieben Lastern bzw. Todsünden (Wollust, Neid, Habsucht, Geiz, Zorn, Völlerei, Trägheit) entsprechen sollte. Diese Gegenüberstellung findet sich an den Kanzeln, von Ausnahmen abgesehen, jedoch nicht. Die erste Darstellung der theologischen Tugenden und der Kardinaltugenden innerhalb eines Kanzelprogrammes findet man an der Kanzel des Pisaner Domes Santa Maria Assunta, 1302-1312 von Giovanni Pisano (1245/50-1320) geschaffen. Die Figurengruppe der Mittelstütze steht auf einem Sockel mit den Reliefs der Artes liberales, s. Poescheke, Skulptur des Mittelalters in Italien Bd. 2: Gotik, S. 118-121, Abb. 125. An einer weiteren Stütze ist das Programm durch die gekrönte Ecclesia und die Kardinaltugenden erweitert, s. Abb. 139-140. An der Kanzel des Benedetto da Maiano von Santa Croce in Florenz, um 1480-1485, werden in den Zwischenräumen der Konsolen in Muschelnischen sitzende Tugenden platziert. Fides, Spes und Caritas werden um Fortitudo und Iustitia erweitert, s. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien Bd. 1, S. 196, Abb. 286.

hervorgehoben, teils auch ganz beiläufig vorgestellt. Im Rokoko werden sie vorwiegend durch Putti mit den Symbolen von Kelch/ Kreuz, Anker und Herz gekennzeichnet.⁸⁶⁵

Obwohl die Tugenden bereits als vollplastische stehende Frauenfiguren den Portalgiebel an der Kanzeltreppe des Würzburger Kiliansdomes (1609) schmücken,⁸⁶⁶ werden sie an der Kanzel vermutlich erst wieder zu Beginn des 18. Jahrhunderts dargestellt. In Altbayern wohl erstmals am Korpus der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche in Polling (1705) [Abb. 62].⁸⁶⁷ In drei Tondi sind Brustbilder von Frauen gemalt, die als Attribute Herz und IHS-Monogramm, Kelch mit Hostie und Kreuz, sowie Anker und einen grünen Palmzweig erhalten. Am Schalldach der Pfarrkirche St. Martin in Penzing (um 1719) wird inschriftlich in Kartuschen auf sie hingewiesen: „FIDES“; „SPES“; „CARITAS“;⁸⁶⁸ mit Spes in der Mitte.

Als große, freiplastische weibliche Allegorien in sitzender Position werden sie am Schalldach der ehemaligen Jesuitenkirche in Landsberg am Lech (1718) [Abb. 77] postiert.⁸⁶⁹ Sie sind durch die Attribute Kelch und Kreuz für Fides, Herz für Caritas und Anker für Spes unterschieden. Wie das Beispiel der Caritas am Schalldach im Kloster Banz (um 1714) zeigt, kann das Herz auch durch eine pathetische Geste der Handhaltung vor der Brust angedeutet sein.⁸⁷⁰ Noch stärker

⁸⁶⁵ Vgl. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 227-229, stellt ebenfalls den Beginn des Motivs für den Anfang des 18. Jahrhunderts fest.

⁸⁶⁶ Kanzel und Figuren 1609 von Michael Kern, die Steinmetzarbeit der Treppe ist von Jobst Pfaff. Die theologischen Tugenden, die zusammen mit den vier Kardinaltugenden zu einer Siebenergruppe an Portal und Treppenaufgang verbunden sind, werden hier nicht ganz authentisch angeordnet, denn Caritas mit den beiden Kindern, kommt als letzte Figur der Reihe, ganz oben am Ende der Treppe zur Aufstellung. Die aktuell an der Spitze der Dreiergruppe platzierte Figur, eine Justitia (das Attribut der Waage fehlt), wäre gegen die Caritas auszutauschen. Als vollplastische Darstellungen sind die Tugenden hier wohl erstmals an einer Kanzel nördlich der Alpen nachweisbar. Vgl. Wolfgang **Brückner**, Konfessionsfrömmigkeit zwischen Trienter Konzil und kirchlicher Aufklärung, in: Unterfränkische Geschichte, hg. von Peter **Kolb** und Ernst-Günter **Krenig**, Bd. 4/2: Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Eingliederung in das Königreich Bayern, Würzburg 1999, S. 161-22; hier 168-171, Abb. S. 182.

⁸⁶⁷ Lkr. Weilheim-Schongau, Pfk. Hl. Kreuz, 1705 von einem unbekanntem Meister, s. Hans **Pörnbacher**, Stiftskirche Polling, Lindenberg 1999, S. 28-31.

⁸⁶⁸ Lkr. Landsberg am Lech, Kanzel um 1719, vgl. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 952.

⁸⁶⁹ Kanzel 1718, s. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael **Petzet**, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar Dietrich und Hilde Weißhaar-Kiem, München-Berlin 1997, S. 418-420.

⁸⁷⁰ Lkr. Lichtenfels, um 1714 von Balthasar Esterbauer, s. Hans Werner **Alt**, Kloster Banz, Königstein im Taunus, 1991, Abb. S. 26, 36: Bei der bekrönenden Frauengruppe auf dem Schalldach in Kloster Banz wird Fides mit Kelch und Hostie an die oberste Position gesetzt. Unter Spes mit dem Anker sitzt ein Drache, wohl Symbol der überwundenen Angst, und rechts faßt sich Caritas mit einer bewegenden Geste an die Brust, was die Darstellung des Herzattributes erübrigt.

dominieren sie als vollplastische Frauenfiguren das Schalldach der Servitenkirche in Wien (1739) [Abb. 116].⁸⁷¹

Die Schalldachgruppe der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche im niederösterreichischen Dürnstein (ca. 1730) [Abb. 99, 99a], mit Fides als bekrönender Figur, erhält begleitende Inschriften: „SPE PROFICIMUS“, „FIDE INCIPIMUS“, „CHARITATIS(!) PERFICIMUR“.⁸⁷² So steht der Glaube zwar ganz oben, aber die Vollendung wird erst durch die Caritas erreicht. Fides-Ecclesia wird ebenfalls bekrönendes Hauptmotiv an der Kanzel der Stadtpfarrkirche St. Stephan in Tulln von ca. 1750,⁸⁷³ wo die Frauenfiguren sitzend auf Korpus und Schalldach verteilt sind.

Die gesamte Korpusbrüstung der Studienkirche in Dillingen (1761) [Abb. 170, 170a] beherrschen drei vollplastische Figuren, die durch monumentale Größe ihre Bedeutung optisch hervorheben.⁸⁷⁴ Fides mit Kreuz an der Front des Korpus wird als zentrale Tugend in die Mitte von Caritas mit Herz und einem Kind, und Spes mit Anker rechts sitzend, genommen.

Auf ungewöhnliche und einzigartige Weise tragen das Thema die drei weiblichen Figuren am Kanzelkorb der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche in Zwiefalten [Abb. 137-137b] vor. Die ehemalige Reichsabtei am Rande der Schwäbischen Alb liegt zwar nicht auf altbayerischem Gebiet, doch in der Zusammenarbeit ihrer Schöpfer trägt sie altbayerische Merkmale. Nicht nur der Architekt Johann Michael Fischer (1691-1766) aus Burglengenfeld, auch der ausführende Stuckator Johann Michael Feuchtmayr (1696-1772), ein Mitglied der Wessobrunner Schule, kommen aus Altbayern und arbeiteten ebenso übergreifend auf schwäbischem Gebiet. Die Kanzel und ihr formales Gegenstück im Vierungsbogen schufen mit großer Wahrscheinlichkeit Feuchtmayr und der aus Riedlingen stammende

⁸⁷¹ 1739 von Balthasar Ferdinand Moll (1717-1785), s. Maria **Pötzl-Malikova**, Die Kanzel der Servitenkirche in Wien und die Bozzetti der theologischen Tugenden von Balthasar Ferdinand Moll im Kunstgewerbemuseum in Köln, in: Österr. Zs. für Kunst und Denkmalpflege XLI/ 1-2, 1987, S. 1-8. Von den drei großen Frauengestalten der Servitenkirche in Wien, ist wieder Caritas mit Herz als Mittelfigur; Fides mit Kreuz und Buch links, Spes mit Anker an der rechten Seite des Schalldaches sitzend; von dem Auge Gottes überstrahlt.

⁸⁷² Durch die Hoffnung bekennen wir, durch den Glauben beginnen wir, durch die Liebe werden wir vollendet. Kanzel ca. 1725-1730, s. Fritz **Dworschak**/ Dominik **Willner**, Dürnstein in der Wachau/ NÖ, KKF 672, München-Zürich 1987.

⁸⁷³ Vgl. Kap. Ecclesia. Während Fides noch durch ihre Attribute ausgewiesen ist, fehlen diese beiden beiden Frauen am Korpus.

⁸⁷⁴ Kanzel 1761 von Johann Michael Fischer (1717-1801), Von den großen und einmaligen Figuren in Dillingen am Korpus ist Fides mit Kreuz die zentrale Figur; Caritas erhält neben dem Herz ein Kind auf dem Schoß.

Bildhauer Johann Joseph Christian (1706-1777) in Zusammenarbeit um etwa 1750.⁸⁷⁵ Sie gestalteten ein szenisches Ensemble, das als *Theatrum sacrum* über die Arkade hinweg thematisch verspannt wird.

In der biblischen Vision des Ezechiel⁸⁷⁶ wird die Auferstehung der Toten als Ereignis geschildert. Der alttestamentarische Seher steht auf einer als Pendant der Kanzel symmetrisch gegenüberliegenden Plattform auf der linken Seite. Am Korpus der Kanzel spiegelt sich diese Visio in einer plastisch anschauliche Form wider. Wie auf einer Bühne wird das Ereignis, bei dem die Toten aus den Gräften befreit werden, in großartiger Weise visualisiert und aufgeführt. Es ist im Gesamtprogramm des Ensembles brennpunktartig als Hauptsache hervorgehoben.⁸⁷⁷ Ein Vergleich mit Zwiefalten erscheint dadurch gegeben, dass die formale Beherrschung der Ornamentik einen tiefgreifenden Strukturwandel der Kanzel zur Folge hat, wodurch die ikonographische und ikonologische Repräsentanz einer Thematik überhaupt erst formuliert werden kann. Die Kernstruktur des Körpers wird von innen her umgewandelt. Der Begriff des Grottenwerkes ist ebenso in Zwiefalten gegeben, wenn auch andersartig umgesetzt. Es werden Elemente wie Felsen, Moos, und Naturobjekte eingesetzt. Diese formen aus der Korpuswand eine modrige Naturszenerie. Es kommt jedoch, im Unterschied zur Wies-Kanzel, nur an den hinteren Spangen zum Einsatz von Rocailles. Diese Wirkung des Erdhaften, wenn auch in einem anderen Modus, rückt die Zwiefaltener Kanzel - was die Gestaltung des Korpus betrifft - in den

⁸⁷⁵ Karl Heinz **Schömig**, Münster Zwiefalten, Kirche der ehemaligen Reichsabtei, GKF 95, München-Zürich ³1988; Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 98. Die Problematik der sogenannten Feuchtmayr-Christian-Frage, mit ihren wohl nicht mehr unterscheidbaren Werkanteilen, wird sich auch in der späteren Tätigkeit in Ottobeuren fortsetzen, vgl. Lex. der Wessobrunner, S. 99. Die gesamte Stuckierung datiert in den Zeitraum von 1747-1758. Da ab 1749 die Vierung stuckiert wurde, dürften Kanzel und Baldachin etwa in die Zeit zwischen 1749-1750 zu datieren sein. Vgl. Norbert Lieb, Barockkirchen, S. 78, 160-161.

⁸⁷⁶ Es ist die Vision von der Auferstehung ganz Israels auf dem Totenfeld nach Ez 37,1-14. („Da sagte er zu mir: Sprich als Prophet über diese Gebeine, und sag zu ihnen: Ihr ausgetrockneten Gebeine, hört das Wort des Herrn! So spricht Gott der Herr zu diesen Gebeinen: Ich selbst bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Ich spanne Sehnen über euch und umgebe euch mit Fleisch; ich überziehe euch mit Haut und bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Dann werdet ihr erkennen, daß ich der Herr bin“ EÜ), 37,4-6. Von den Tugenden wird in der Schriftstelle nichts erwähnt. Ihre Kombination ist daher eine einmalige Bilderfindung, die ohne Nachahmung geblieben ist. Hans F. **Fuchs**, Ezechiel, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1141-1143; Michael Quinton **Smith**/ (Red.), Ezechiel, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 716-717.

⁸⁷⁷ Das gesamte Programm, auf das hier nur hingewiesen werden kann, beginnt unterhalb der Kanzel mit Adam und Eva, der Versuchung durch die Schlange und die Vertreibung durch den Erzengel Michael mit Flammenschert. Die zentrale Vision ist heilsgeschichtlich eingespannt in die Kreuzigung Christi als Bekrönung des Schalldaches. Christus als zweiter Adam erlöst durch seinen Tod am Kreuz die Menschen von der Ursünde Adams und ermöglicht dadurch die Teilhabe an der Auferstehung des Fleisches.

Bereich der sogenannten „Naturkanzeln“.⁸⁷⁸ Aus Grüften mit Skeletten und Totenschädel, die durch Arkaden Blicke in eine indifferente Landschaft freigeben, erstehen die müden Knochen der längst Verstorbenen zu neuem Leben. Erstaunlich ist dabei der Einsatz der großen Gewandfiguren in einer echten Szenerie, indem sie zu tatkräftigen Helfern des Geschehens werden. Die Toten selbst erhalten ihr Leben durch den Geist.⁸⁷⁹ Wie auf einer Bühne wird dem Zuschauer die akute Situation der wiederbelebten und sich wieder belebenden Menschen im Augenblick vorgeführt. Die Tugenden sind dabei Aktivisten, die gerade Hand anlegen und bei ihrer Beschäftigung durch einen Engel an der linken Seite zu einer Vierergruppe erweitert werden. Wie Schauspieler in einem Drama helfen sie den noch schwachen Gerippen zum neuen Leben aus ihren erdigen Verliesen. Besonders sinnfällig ist die Darstellung der mit einem Blattreif bekränzten Spes an der vorderen rechten Ecke. Ihr goldener blatt-umrankter Anker zeigt nach unten und sprießt wie ein Baum.⁸⁸⁰ Die Figur der Fides mit Kreuz und Kelch wird an den rechten Korpusseite sitzend platziert, während die bekrönte Caritas vorne links, mit Herz und Pfeil in der Hand einem bereits mit neuer Haut Belebten zuspricht. In ihrer manifesten Aufgabe werden sie inhaltlich mit dem Geschehen verknüpft. Das aus der Vision fixierte Bild wird den Gläubigen als übertragene Botschaft anschaulich visualisiert, nach der die engelsgleichen Tugenden zur realen Auferstehung führen. Das *Theatrum sacrum* wird zur Vorausschau auf die Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht, auf das auch die Posauneengel vieler Kanzelbekrönungen hinweisen. Es stärkt die Hoffnung der Gläubigen, dass sie im Vertrauen auf die göttlichen Tugenden ebenso auferweckt werden.

Weniger spektakulär, aber ungewöhnlich ist die Anordnung am Schalldach von St. Leonhard in Inchenhofen (1758) [Abb. 157].⁸⁸¹ Zwei Putti mit Anker und brennendem Herzen finden ihre Ergänzung gleichzeitig in dem Kreuz inmitten des Baldachins. Es ist hier zugleich Symbol des auferstandenen Christus, der es durch eine Öffnung des Baldachins weit nach oben schiebt. Denn über dem

⁸⁷⁸ S. hierzu Strobl, *Die Naturkanzeln des 18. Jahrhunderts*, in: *Alte und moderne Kunst*, IV. Jg. 1955, S. 38-52 und die angeführten Beispiele oben, Kap. Die Stütze.

⁸⁷⁹ Der Geist erweckt von den Toten, vgl. Röm 8,11: („Wenn der Geist dessen in euch wohnt, der Jesus von den Toten auferweckt hat, dann wird er, der Christus Jesus von den Toten auferweckt hat, auch euren sterblichen Leib lebendig machen, durch seinen Geist, der in euch wohnt“ EÜ).

⁸⁸⁰ Schömig, *Münster Zwiefalten*, GKF 95, S. 28-30, Abb. S. 21-23.

⁸⁸¹ Vgl. Kap. Salvator.

Auferstanden erscheint zusätzlich als Bekrönung Christus salvator. Somit wird hier das Kreuz stellvertretendes Symbol für Fides in der Zusammenschau der Tugenden, des Auferstandenen in der Gloriole und des nochmals über dem Auferstanden erscheinenden Salvators. Unter den Tugenden wird vorrangig der im Kreuz sich findende Glaube betont, zugleich aber als Teilhabe in die achsial aufstrebende Spanne zwischen Auferstehung und dem erhöhten Christus gestellt. Aus der Basis der Tugenden erwächst dem Glauben der Anteil an der Verherrlichung Christi. Die Dreiergruppe wird hier an der Stelle der Fides aufgelöst und symbolisch erweitert als eine Verherrlichung der christlichen Tugenden, die über die Auferstehung hinaus in der Glorie des Salvators ihr Ziel finden.

In Reliefform begegnen die Tugenden zunächst am Korpus der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Amberg (1713) [Abb. 70].⁸⁸² Vorn wird Caritas mit den Kindern dargestellt, seitlich Fides mit Buch und Spes mit dem Anker. Als Vorlage könnte die 1705 entstandene Kanzel der Markuskirche in Salzburg [Abb. 61] gedient haben,⁸⁸³ deren Frontrelief in ähnlicher Weise die Caritas mit Kindern zeigt.

Die großen Relieffiguren der Wieskirche (1752-1754) [Abb. 139, 139a] sind sitzend und fast bildparallel in den Begrenzungen der Korpusfelder dargestellt. Spes ist mit Anker, Fides an der Front mit Hostienkelch und Kreuz, Caritas rechts mit brennendem Herzen gekennzeichnet.⁸⁸⁴

In der Hervorhebung des Glaubens wird der Kelch auf einem Buch in Geiselhöring (1770) [Abb. 187a] ganz vorn an den Rand des Schalldaches gestellt.⁸⁸⁵ Zentral, von zwei Putti mit der umstrahlten Hostie gehalten, in Rettenbach,⁸⁸⁶ sowie vergleichbar am Schalldach der Münchner Frauenkirche (1780 voll.) [Abb. 208].

Am Schalldach in St. Peter in Neuburg an der Donau (ca. 1760) [Abb. 164], beziehen sie sich auf den doctor gentium Paulus.⁸⁸⁷ Eine Vierergruppe, die links hinten einen Säulenstumpf und rechts den Anker mit sich führt, während die

⁸⁸² 1713 von Balthasar Rothärmbel, s. Monika **Soffner**, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Pedalkunstführer 416, Passau 1997, S. 23-24.

⁸⁸³ Ehemalige Ursulinenkirche (Markuskirche), um 1705, Entwurf wohl von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), s. Dehio, Salzburg, Wien 1986, S. 572.

⁸⁸⁴ Vgl. Kap. Wieskirche.

⁸⁸⁵ Willibald **Hirsch**/ Martin **Ortmeier**, Geiselhöring, KKF 1438, München-Zürich 1983, S. 10;

⁸⁸⁶ Lkr. Deggendorf, Filialkirche Marä Heimsuchung, 1758 von Joseph Deutschmann, s. Vogl, Deutschmann, S. 176; Dehio, Bayern II, 1988, S. 601-603.

beiden mittleren lediglich durch bewegte Gesten, vielleicht gemeinsam auf Paulus mit dem Schwert des Geistes hinweisen, und dadurch Fides repräsentieren.⁸⁸⁸

Anker (Spes) und Flammenschwert (Caritas) stehen für die Tugenden der ehem. Hofmarkkirche in Sandizell (1759) [Abb. 159], die auf Voluten reitende Putti am Schalldach halten. Die Symbole werden hier durch einen Putto mit einer Säule ergänzt, die für Fides als Allusion auf die Standfestigkeit im Glauben stehen könnte.

Am Rand des Schalldaches der Schiffskanzel in Altenerding (1767) [Abb. 241] sitzen drei Putti und halten ein flammendes Herz, Kreuz und Anker demonstrativ empor. Auf dem Podest darüber folgen zwei weitere Putti. Unter dem bekrönenden Auge Gottes verweisen sie jeweils durch die Gesetzestafeln, sowie durch ein flammendes Schwert und die Waage,⁸⁸⁹ auf die Hoffnung einer positiven Seelenwägung im Gericht. In Niederding ist das Kreuz,⁸⁹⁰ flankiert von brennendem Herz und Anker mittleres Motiv, überstrahlt von Gesetzestafeln und Auge Gottes; ebenso wird in Grafing (um 1775) [Abb. 202] das Kreuz als Bekrönungsmotiv hervorgehoben.⁸⁹¹

In der paarweisen Zusammenfassung von Kelch und Hostie, sowie Kreuz und Papstkreuz als auch des brennenden Herzens und des Ankers, flankieren sitzende Putten in Asbach im Rottal am Schalldach (1782-1787) [Abb. 215] die Geisstaube mit den Strahlen der sieben Gaben des Geistes.⁸⁹²

Am Korpus der Pfarrkirche in Unterammergau (ca. 1768/69) [Abb. 185] folgt einem Putto mit Anker (links) einer, der auf einem Teller sieben flammende Herzen hält. Sie stehen zugleich für Caritas, aber auch für die Gaben des Heiligen Geistes.⁸⁹³ Rechts repräsentiert ein weiterer Knabe mit einem Blitz den Glauben, indem er ihn auf dem unter sich befindlichen Drachenkopf als Symbol des Unglaubens richtet. Das Kanzelprogramm kann, vor allem an den späteren Kanzeln der Wessobrunner Schule bevorzugt auf die Tugenden ausgerichtet sein,

⁸⁸⁷ Lkr. Neuburg-Schrobenhausen, um 1750-1760, s. Albert **Lidel**, Kath. Stadtpfarrkirche St. Peter, Neuburg an der Donau, KKF 1973, München-Zürich 1992, S. 15, 18.

⁸⁸⁸ Eph 6,17: „Et galeam salutis assumite et gladium spiritus (quod est verbum Dei)“. („Und nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches das Wort Gottes ist“ EÜ).

⁸⁸⁹ Lkr. Erding, 1767, Christian Jorhan d. Ä.

⁸⁹⁰ Lkr. Erding, 1761, Christian Jorhan d. Ä.

⁸⁹¹ Lkr., Ebersberg, um 1775, s. Ernst **Bauer**, Die Kirchen der Pfarrei Grafing, KKF 1928, München-Zürich 1991, S. 10.

⁸⁹² Vgl. Kap. Heiliger Geist.

wie die Bekrönungsgruppen in Eismerszell [Abb. 197] und der Pfarrkirche von Wessobrunn [Abb. 163].⁸⁹⁴

Wie bei der Kanzel in Zwiefalten durch einen Engel wird die Dreiergruppe gelegentlich durch eine weitere Darstellung zu einer Vierergruppe erweitert. Am Korpus der Ursulinenkirche in Neuburg an der Donau (um 1720) [Abb. 84] hielten ursprünglich vier Putti Kreuz, Herz, Anker und einen Spiegel.⁸⁹⁵

Die kleinen Putti am Korpuswulst der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Murnau (nach 1761) [Abb. 171, 171a] flankieren das zentral angebrachte Relief der Geburt Christi.⁸⁹⁶ Während rechts Herz und Anker gehalten werden, sitzt ganz links neben dem Putto mit dem Kreuz zusätzlich ein weinender Putto unter dem Relief mit der Predigt Johannes des Täufers, der sich mit einem Tuch die Tränen wischt. Neben sich auf dem Sockelwulst hat er einen Totenschädel, auf den er die Hand gelegt hat. Er ist wahrscheinlich als Symbol der Humilitas zu sehen, mit der sich eine Vierergruppe gebildet hat.⁸⁹⁷

Als Frontrelief wird der Hauptakzent in Schlehdorf (um 1780) [Abb. 209] durch Putti mit Kelch und Hostie gesetzt.⁸⁹⁸ Auf ähnlichen Reliefdarstellungen in Reichling (um 1780) [Abb. 211] oder in St. Pölten zu Weilheim (1792) [Abb.

⁸⁹³ Vgl. die Kanzel in Schongau, Hl. Geist, ca. 1735-40, mit sieben Flammen an der Vorderseite des Korpus und Flammenvasen auf dem Schalldach, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1091; ebenso die sieben Flammenvasen auf dem Schalldach in der Jesuitenkirche in Innsbruck, vor 1648.

⁸⁹⁴ Lkr. Fürstenfeldbruck, um 1770-1775, Thassilo Zöpf (1723-1807) zugesch., s. Schnell/Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 363. In Eismerszell steht der Putto zugleich als Bekrönung. In Wessobrunn, Pfk. St. Johann Baptist, um 1760, ebenfalls von Thassilo Zöpf, s. Schnell/Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 361. Weitere Gruppen finden sich z. B. in Halfing, in der Fiedhofskapelle in Mammendorf, in Türkenfeld, in Rohrdorf am Korpus zwischen den Kirchenvätern, u. ö.

⁸⁹⁵ Der Spiegel ist einerseits Zeichen der Weisheit. Doch bevor Paulus auf die Tugenden im Korintherbrief zu sprechen kommt, vergleicht er die jetzige unvollkommene Erkenntnis mit einem Spiegel, 1 Kor 13,12: „videmus nunc per speculum in enigmate/ tunc autem facie ad faciem/ nunc cognosco ex parte/ tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum“ („Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht“ EÜ).

⁸⁹⁶ Nach 1761, wahrscheinlich aus der Werkstatt von Johann Baptist Straub, vgl. Uta Schedler, Murnau, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, KKF 476, Regensburg⁶1997, S. 14.

⁸⁹⁷ Vgl. Tugenden, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 364. Man erweiterte die Dreiergruppe der theologischen Tugenden im Mittelalter durch die Humilitas zu einer Vierergruppe. Hugo von St-Victor († 1141), „De quinque septenis seu septenariis“, PL 175, 405, nennt unter weiteren Tugenden, die durch den Hl. Geist inspiriert seien, die Humilitas: „paupertas spiritus id est humilitas“, ebd. Das Weinen könnte hier ebenso auf die Reue bzw. Buße als einen Akt der Tugend und Abscheu über begangene Sünden hindeuten.

⁸⁹⁸ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, ehem. Augustiner-Chorherrenstift, Pfk. St. Tertulin, ca. 1780, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1076-1077.

221] erkennt man zwei Putti auf dem Frontrelief, die in spielender Heiterkeit den Kelch empor halten.⁸⁹⁹

Die Puttengruppe am Schalldach in Kirchweidach führt in der Bekrönung (1795) [Abb. 224] Kreuz, die Gesetzestafeln und das Herz in einer Wolkenregion zusammen.⁹⁰⁰ Der Kelch mit Hostie links und der Putto mit dem Anker rechts vervollständigen die pyramidale Anordnung.

Bis zum am Ausgang des Jahrhunderts wird die Reduzierung bis hin zur alleinigen Darstellung der Symbole deutlich. Es findet eine zunehmende Konzentration auf den Symbolwert des Gegenstandes statt, denn die Attribute selbst kristallisieren zu Symbolen, indem sie sich selbst genügen und schließlich unvermittelt und ohne Beiwerk dargestellt werden.

Wie zum Beispiel in der Pfarrkirche zu Aulzhausen (um 1780) [Abb. 213],⁹⁰¹ wo am Korpus Herz und Anker ein offenes Buch flankieren. Am Schalldach ergänzen sie Gesetzestafeln, Kreuz und Posaune, die unter dem Auge Gottes von einem Kranz gebündelt werden.

Das Thema der theologischen Tugenden ist eines derjenigen, die am längsten an der Kanzel dargestellt werden und ab 1770 hauptsächlich in spielerischen Puttengruppen das Kanzelprogramm bestreiten können. Meist werden Fides oder Caritas herausgehoben und zum bekrönenden Motiv erhöht.

Die enge Beziehung der Tugenden zur Ecclesia und zum Glauben, der durch Hören entsteht, machen die Darstellung der „virtutes theologicae“ an der Kanzel besonders bedeutungsvoll. Die Tugenden gehören zur Grundausstattung des auf das Wort Gottes hörenden Menschen. Indem sie auf die Einlösung der Verkündigung tätig hinzielen, wird ihr heilsgeschichtlicher Nutzen deutlich, da sie Anteil an der Auferstehung des Fleisches erhalten: denn die Liebe ist die Erfüllung des Gesetzes⁹⁰² und der aus Glauben Gerechte wird leben.

⁸⁹⁹ Lkr. Landsberg am Lech, Pfk. St. Nikolaus, um 1780, s. Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1013; Lkr. Fürstenfeldbruck, Pfk. St. Hippolyt, um 1792, Thassilo Zöpf zugeschr., s. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 364.

⁹⁰⁰ Lkr. Altötting, Pfk. St. Vitus, 1795, s. Kreiling, Kirchweidach, S. 17.

⁹⁰¹ Thomas **Balk**, St. Laurentius und Elisabeth Aulzhausen, KKF 2025, München-Zürich 1992, S. 12, um 1780 entstanden. Vergleichbar ist die Bekrönung der Klosterkirche in Wiblingen: Kelch mit Hostie vor einem Buch, dahinter das Kreuz und seitliche Posaunen, von Benedikt Sporer 1781 nach einem Entwurf von Januarius Zick, s. Otto **Beck**, St. Martinus, Ulm-Wiblingen, Lindenberg 1997, S. 24, Abb. S. 26.

⁹⁰² Röm 13,9.

Die vier Erdteile

Die vier Kontinente Asien, Europa, Afrika und Amerika werden im 18. Jahrhundert symbolisch als die damals bekannten vier Erdteile vorgestellt. Es sind die Regionen der Welt, in denen das Evangelium verkündet werden soll. Dass damit die gesamte Erde gemeint ist, belegt der Engel mit dem Spruchband am Schalldach der Studienkirche zu Dillingen von 1761 mit der Aufschrift: „sonus exivit in omnem terram“,⁹⁰³ indem es sich auf die vier weiblichen Erdteilallegorien bezieht. Auch das „toto funditur orbe“, die Inschrift in der Front-Kartusche der Wiener Dominikanerkirche (1698-1700) [Abb. 52],⁹⁰⁴ meint einerseits die Verbreitung des Rosenkranzes, hat aber durchaus Bezug zur Darstellung der Erdteile, die auf dem Schalldeckel als vier große weibliche Figuren, durch ihre Attribute als deren Repräsentanten gekennzeichnet sind. In der allegorischen Aufteilung zur Vierergruppe wird zugleich eine symbolische Geographie vermittelt, die sich in der Zusammenstellung wie ein kleiner Beitrag zur Tracht und Länderkunde ausnimmt. Der orbis ist der Erdkreis, also die bewohnte Erde. Denn ihre Charakterisierung geschieht im Barock vornehmlich durch Putten, die Requisiten der einzelnen Erdteile als Kleidung oder Kopfputz tragen.⁹⁰⁵ Neben der markanten Kleidung und dem Kopfschmuck entsprechen ihnen Attribute, welche für die jeweiligen Kontinente typisch sind; oder wie man annahm, dass sie dort gebräuchlich seien.

Für Europa werden höfische Tracht, Szepter und Krone, aber auch das Weihrauchfaß benutzt. Afrika bekommt einen Reifrock, Federschmuck und Pfeil und Bogen zugeordnet. Außerdem wird die Figur gerne als Mohr mit dunkler Hautfarbe gekennzeichnet. Für Asien ist der Turban typisch; es wird aber auch wie Afrika und Amerika mit Pfeil und Bogen ausgestattet, sodass nicht immer eine klare Differenzierung möglich ist, was wohl auch nicht unbedingt angestrebt wurde.

⁹⁰³ Ehem. Jesuitenkirche, 1761 von Johann Michael Fischer, s. Gottfried **Fellner**/ Ludwig **Häring**, Studienkirche Dillingen, Donauwörth 1993, S. 36. Der zugehörige Entwurf, um 1755-1760, Privatbesitz, sah ursprünglich, statt des jetzigen Engels, als Bekrönung den hl. Ignatius von Loyola vor, vgl. Volk, Rokokoplastik, Abb. 15, S. 23.

⁹⁰⁴ Kanzel um 1700 von Matthias Steinl (1644-1727), s. Isnard W. **Frank** OP, Dominikanerkirche Wien, KKF 1516, Regensburg 1999, S. 17.

⁹⁰⁵ Erich **Köllmann**/ Karl August **Wirth**, Erdteile, in: RDK Bd. V, 1937, Sp. 1107-1202; Ernst **Kreuzer**, Erdteile, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 661-663; vgl. Sabine **Poeschel**, Studien zur

Die geographische Vorstellung unterstützen im Tiroler Stift Stams (1739) [Abb. 115], drei Putti, die am Schalldach kleine Landkarten ausgerollt haben, auf denen die Risse der Länder gezeigt werden, in denen die Zisterzienser vertreten sind. Durch Beschriftung sind sie zu identifizieren: „ITALIA“; „GALLIA“; „GERMANIA“. Auf den Voluten blasen zwei zugehörige Putti die Posaune, auf deren Wimpel die Aufschriften: „In omnem terram exivit sonus“ und „Usque ad extremum terrae“ verdeutlichen, dass die Verbreitung des Wortes den gesamten Erdkreis erfassen soll.⁹⁰⁶ Die Worte der Predigt richten sich an „alle Welt“, sogar an alle Lebewesen: „Praedicate Evangelium omni creaturae“.⁹⁰⁷

Neben den weiblichen Allegorien dienen an der Kanzel vier Putti als Träger der Erdteilallegorie. Schon die beiden Mohrenhermen an der Rückwand der Passauer Jesuitenkirche (1715-1720) [Abb. 74] sind Hinweise auf die Erdteile, da sie im Zusammenhang des Franz-Xaver-Zyklus` stehen.⁹⁰⁸ Im eindeutigen Kontext mit Franz Xaver (1506-1552), dem Missionar und Apostel Indiens,⁹⁰⁹ stehen die vier Putti um den Schalldachrand der sogenannten „Fischerkanzel“ in Traunkirchen/OÖ (1753) [Abb. 236],⁹¹⁰ ein eindeutiger Zusammenhang mit der Mission der Jesuiten. Aber die Erdteile sind nicht primär in Jesuitenkirchen anzutreffen.

Die wohl früheste Vierergruppe sind die Putten-Allegorien mit diverser Kleidung und Requisiten in Klosterlechfeld (um 1735) [Abb. 112, 112a],⁹¹¹ die als gemeinsame Figurengruppe wie Telamonen das Korpus von einem Sockelvorsprung des Wandpilasters zu stützen scheinen. In Altbayern ist eine Puttengruppe auf dem Schalldach in Aldersbach (1748) [Abb. 133] zu finden.⁹¹²

Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. - 18. Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 3 (Diss.), München 1985.

⁹⁰⁶ Dat. 1739. „Der Schall ging aus in alle Welt“ (= Wort Gottes), und: „Bis ans Ende der Erde“, vgl. Röm 10,18: „sed dico numquid non audierunt et quidem in omnem terram exiit sonus eorum et in fines orbis terrae verba eorum“. Ein vierter Putto hält anstelle einer Karte einen Maßstab, der reale Entfernung assoziieren lässt.

⁹⁰⁷ Mk 16,15: („Geht hinaus in die ganze Welt, und verkündet das Evangelium allen Geschöpfen“ EÜ). Inschrift in Utting am Ammersee, der Stiftskirche in Dürnstein, Chronogramm in St. Jakob in Straubing: „praedicate Evangelium Creaturae“ (die Jahreszahl 1767 bezieht sich hier auf die Fassung der Kanzel).

⁹⁰⁸ Vgl. Kap. Franz Xaver.

⁹⁰⁹ Vgl. Rita **Haub**/ Julius **Oswald**, Franz Xaver- Patron der Missionen, FS zum 450. Todestag, Regensburg 2002.

⁹¹⁰ Oberösterreich am Traunsee, Kanzel 1753 von einem unbekanntem Meister, s. Erich **Nürnberg**er, Traunkirchens heilige Stätten, hg. vom katholischen Pfarramt Traunkirchen, Linz 1991, S. 10, Abb. S. 11.

⁹¹¹ Vgl. Kap. Kirchenväter.

⁹¹² Vgl. Kap. Aldersbach.

Asien ist dunkelhäutig, erhält ein Krummschwert und einen Turban. Der Putto für Europa, hellhäutig, trägt Krone und Szepter. Afrika mit Federbusch, Sonnenschirm und Pfau ist dunkelhäutig, Amerika wird mit Turban, Pfeil und Bogen ausgestattet.

In der Pfarrkirche in Siegsdorf (um 1780) [Abb. 210] stehen sie ebenfalls am Rand des Schalldeckels.⁹¹³ Auf Voluten des Schalldaches der Hofkirche in Neuburg an der Donau (1756) [Abb. 148] sitzen die vier Putti,⁹¹⁴ in Hautfarben unterschieden, und huldigen dem IHS-Monogramm, das ein großer Engel und ein Putto mit brennendem Herz in der Bekrönung präsentieren.

Nach Hautfarben differenziert und mit typischen Utensilien versehen, sind die Putti über den Voluten am Korpus der Donikanerinnenkirche Heilig Kreuz in Regensburg (1756) platziert.⁹¹⁵

Hauptsächlich durch den Kopfschmuck unterschieden sind auch die vier Putti auf den Voluten am Korpus in Ottobeuren (1763-1764) [Abb. 175].⁹¹⁶ Nur als Köpfe mit verschiedenen Kopfbedeckungen am Schalldeckel der Kanzel im niederbayerischen Mallersdorf (um 1670) [Abb. 36], werden sie nur einem aufmerksamen Betrachter auffallen.⁹¹⁷ Stärker hervorgehoben sind die Köpfe über den Eckvoluten in Langenpreising.⁹¹⁸

Die Repräsentation der Erdteilputti bezieht sich einerseits auf die weltumspannende, also buchstäblich katholische Gültigkeit des Wortes.⁹¹⁹ Sie intendieren Weltmission, eine der Aufgaben seit der Gegenreformation. Andererseits zeigen die Darstellungen in Siegsdorf und Neuburg an der Donau,

⁹¹³ Lkr. Traunstein, um 1780, Vinzenz **Dufter**, Pfarrkirche Siegsdorf, KKF 2497, Regensburg 2002, S. 17.

⁹¹⁴ Albert **Lidel**, Hofkirche Neuburg /Donau, KKF 898, München-Zürich⁵1992, Abb. S. 17.

⁹¹⁵ Kanzel 1756 von Simon Sorg (1719-1792), s. Geßner, Donimikanerinnenkloster Heilig Kreuz, S. 21; Dehio, Bayern V, 1991, S. 507.

⁹¹⁶ Kanzel 1764-66 von Johann Michael Feuchtmayr und Johann Joseph Christian. Vermutlich nach Entwurf des Malers Johann Jakob Zeiller (1708-1783), s. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 99.

⁹¹⁷ Lkr. Straubing-Bogen, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Pfk. Johannes Apostel und Evangelist, um 1670, wohl als Ergänzungen 1776 angebracht, s. Isidor **Gschlößl**, Mallersdorf an der kleinen Laaber, KKF 66, Regensburg⁷1997; Dehio, Bayern II, 1988, S. 387.

Als Ausläufer von Ecklisenen sind die vier Erdteilrepräsentanten als Köpfe mit diversem Kopfschmuck in der Würzburger Hofkirche dargestellt. Diese Version ist ebenso in Vierzehnheiligen und der Pfarrkirche Bad Kissingen zu beobachten. Hierzu s. Hartmut **Heller**, Indianer in Vierkontinente-Allegorien auf fränkischen Kirchenkanzeln und Deckenfresken, an Brunnen und Gartenwegen, in: Frankenland 44, Jg. 1992, S. 363-374; Beispiele auch bei Iris **Visoski-Antrack**, Materno und Augustin Bossi, Stukkatoren und Ausstatter am Würzburger Hof im Frühklassizismus, München 2000, passim.

⁹¹⁸ Lkr. Erding, 1777 von Peter Riester und Christian Jorhan d. Ä., s. Georg **Brenninger**, Die Kirchen der Pfarrei Langenpreising, Wartenberg 1997, Abb. S. 13.

dass die Erdteile umgekehrt dem Jesuskind bzw. stellvertretend dem Jesusmonogramm huldigen.

Geburt Christi

Die Geburt Christi hat im Verbund mit der Kanzel und den Evangelistensymbolen in der Epiphanie zugleich Wortbezug.⁹²⁰ Der Johannesprolog setzt das Wort mit Christus gleich: „Et Verbum caro factum est“.⁹²¹

So wird im Marienmünster zu Ettal (1757-1762) [Abb. 155] die Konsole durch den Stier als Symbol des Evangelisten Lukas gebildet, der als einziger die Geburt Christi ausführlicher schildert, welche hier in einem großen Relief die Kanzelfront einnimmt. An diesem Vorbild orientiert sich, aber in modifizierter Weise, das Relief mit der Weihnachtsdarstellung in St. Nikolaus in Murnau (nach 1761) [Abb. 171, 171a].⁹²² Ähnlich wie die Salvatordarstellung innerhalb der Evangelisten ist hier Jesus, das in die Welt gekommene Licht, das „lux mundi“,⁹²³ in Relation zu den Evangelistensymbolen gebracht; obwohl hier der Sinnbezug nicht mehr so offenkundig in den Vordergrund gestellt ist. Die Darstellung in Ettal dürfte auch im Hinblick auf Maria als Inhaberin des Patroziniums gewählt sein. An der Kanzel erhält jedoch die Geburtsszene Wortbezug, indem die Evangelistensymbole auf den Mensch gewordenen Gottessohn hinweisen.

⁹¹⁹ gr. kath holos = gemäß dem Ganzen, also im ursprünglichen Wortgebrauch zu verstehen.

⁹²⁰ Geburt Christi, in: Schiller Bd. 1, S. 69. Vgl. Mt 1,25; Lk 2, 1-20.

⁹²¹ Joh 1,14: „Et Verbum caro factum est/ et habitat in nobis/ et vidimus gloriam eius/ gloriam quasi unigeniti a patre/ plenum gratiae et veritas“ („Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Herrlichkeit gesehen, die Herrlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater, voll Gnade und Wahrheit“ EÜ). Bereits auf einer Inschriftkartusche der Kanzel von St. Kastor in Koblenz, s. o, nachweisbar („ET VERBVM CARO FACTVM EST“). Am Schalldach in Innsbruck-Wilten trägt der Evangelist Johannes einen Codex mit derselben Aufschrift. Ebenso findet sich die Schriftstelle an der Kanzel von St. Georg und St. Jakobus in Isny im Allgäu, 1757-1764 von Jakob Ruez, s. Otto **Beck**, Isny im Allgäu, Lindenberg 1996, S. 20.

⁹²² 1756-1762 von Johann Baptist Straub, s. Volk, Straub, S. 188, Abb. 146; Koch, Ettal, GKF 3, S. 30.

⁹²³ Joh 1,4-5: „In ipso vita erat/ et vita erat lux hominum/ et lux in tenebris lucet/ et tenebrae eam non comprehenderunt“ („In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht erfaßt“ EÜ); vgl. Joh 1,9: „Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum“ („Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt“ EÜ).

Der Zwölfjährige Jesus im Tempel

Mittelpunkt einiger Kanzeln, als Hauptrelief gestaltet, ist der zwölfjährige Jesus, der am Gesetzesunterricht im Vorhof des Tempels zu Jerusalem teilnahm.⁹²⁴ Die Pflicht des Tempelbesuches vergleicht Kienzl mit der Pflicht des Gottesdienstbesuches.⁹²⁵

Für die Basilika zu Osterhofen (um 1735) [Abb. 111, 111a] arbeitet Egid Quirin Asam an der runden Kanzelfront ein einziges großes Frontrelief ein,⁹²⁶ in dem der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten als Typus des Lehrers zu sehen ist. Die zentrale Aussage besteht in der Lehre des Jesusknaben, dem selbst die Schriftgelehrten lauschen.⁹²⁷ Er nimmt die Mitte des Reliefs ein und ist die achsiale und zentral gehobene Gestalt der Szene, die in zwei Gruppen links und rechts von ihm sitzen.

Der Zwölfjährige steht an einem über drei Stufen erhobenen Katheder mit erhobener rechter Hand und zeigt aufwärts, während er aus einer Schriftrolle, die weit über das Pult herabhängt, den links und rechts vor ihm Versammelten vorliest. In einer strahlenden Gloriole, die ihr Zentrum im Haupt des Knaben hat, leuchtet gleichsam das mit Kraft vorgetragene Wort als Kontrast zu den Schriftgelehrten. Diese suchen, erstaunt und erschrocken in ihren Büchern, gestikulieren oder disputieren, als würden sie Gegenargumente erörtern.

Wie in allen anderen Reliefs wird das Thema auch bei der Pfarrkirche St. Martin in Waging am See (um 1740) [Abb. 119] in den Mittelpunkt des Kanzelprogrammes an die Vorderseite gerückt.⁹²⁸

Jesus lehrt selbst die Gesetzeslehrer und bringt sie zum Staunen. Die Thematik stellt die Autorität Jesu zum Lehren und die Verkündigung des Wortes heraus.

⁹²⁴ Volker **Osteneck**, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 385-389; Der zwölfjährige Jesus im Tempel, in: Schiller Bd. 1, S. 134-135; Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 385-386, Schiller, Bd. 1, S. 134-135.

⁹²⁵ Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 202-205, hier S. 203.

⁹²⁶ Lkr. Deggendorf, um 1735, s. Helmut **Stadthanner**, Basilika Osterhofen-Altenmarkt, GKF 106, München-Zürich, ²1987, S. 30-31, Dehio, Bayern II, 1988, S. 485.

⁹²⁷ Lk 2, 41-52. Das Evangelium nach Lukas sagt nicht, dass Jesus lehrt, doch er erzeugte Staunen: („Alle die ihn hörten, waren erstaunt über sein Verständnis und über seine Antworten“ EÜ), Lk 2,47.

⁹²⁸ Lkr. Traunstein, um 1740 von Johann Georg Hitzl, s. Peter von **Bomhard**, Waging am See, KKF 585, München-Zürich ³ 1977, S. 14-14.

Der reiche Fischfang - Petri Fischzug

Das Geschehen von dem Lukas berichtet, als Jesus den Fischer Simon (Petrus) am See Genezareth nach vergeblichem Fang erneut ermuntert, aufs Meer hinauszufahren und die Netze auszuwerfen,⁹²⁹ ist zugleich die biblische Berufung Simons und der ersten Jünger Jesu.⁹³⁰

Durch die Parabel des Fischfanges wird Petrus der Fischer auch im übertragenen Sinn als Menschenfischer gesehen. Denn sobald sich Simon erschüttert als Sünder Jesus zu Füßen wirft, sagt ihm dieser, dass er von nun an Menschen fischen wird. Die Thematik tritt vor allem an den Schiffskanzeln in szenisch plastischer Umsetzung als *Theatrum sacrum* auf.⁹³¹ Die zugehörige Textstelle „In verbo autem tuo laxabo rete“,⁹³² an der Kanzel in Fischlham bei Lambach in Oberösterreich (1752-1759) [Abb. 235] als Schriftband beigefügt, verknüpft den direkten Bezug zum reichen Fischfang auch inschriftlich.⁹³³

Für die Darstellung des reichen Fischfanges, mit Ausnahme der Schiffskanzeln, ist die Reliefform gewählt. In der ehemaligen Prämonstratenser-Klosterkirche Schäftlarn an der Isar (1760-1764) [Abb. 169] nimmt das Thema ein einziges, die Front überspannendes Relief in Anspruch.⁹³⁴ Noch stärker betont ist die Kanzelfront in Maria Rain im Allgäu (um 1762) [Abb. 242] an der Peter Heel (1696-1767) die Fischfangszene ebenfalls als beherrschendes Relief der in einer

⁹²⁹ Lk 5,4-11. („Als er die Rede beendet hatte, sagte er zu Simon: Fahr hinaus auf den See! Dort werft eure Netze zum Fang aus! Simon antwortete ihm: Meister wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen. Doch wenn du es sagst, werde ich die Netze auswerfen. Das taten sie und sie fingen eine so große Menge Fische, daß ihre Netze zu reißen drohten“ EÜ), 5,4-7.

⁹³⁰ Wolfgang **Augustyn**, Fischzug, wunderbarer und Berufung der Apostel Petrus, Andreas, Jakobus und Johannes, in: RDK Bd. IX, München 2003, Sp. 305-396 (mit zahlreichen Beispielen des Themas); Petri Fischzug, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 286; Petri Fischzug, in: Schiller Bd. 1, S. 176; Petri Fischzug, in: Lex. der Kunst Bd. V, Leipzig 1993, S. 537.

⁹³¹ Vgl. Kap. Weißenregen.

⁹³² Lk. 5,5: „in verbo autem tuo laxabo rete“ („Auf Dein Wort hin werfe ich die Netze aus“ EÜ). Oberösterreich, Pfk. St. Petrus, 1752-1759. Schriftband über Dorsale und Segel. Die Stelle ist inschriftlich bereits in einer Kartusche an der Frontseite unter dem Evangelisten Lukas der Kanzel von St. Kastor in Koblenz ablesbar, 1625 von Peter Kern (1594-1638) geschaffen, s. Die Künstlerfamilie Kern 1529-1691, Abb. S. 176 („IN VERBO TUO DOMINE LAXABO RETE LUC V“).

⁹³³ Johannes **Geistberger**, Die Schiffskanzeln Oberösterreichs, in: Christliche Kunstblätter 55. Jg., H 1, 1914, S. 39.

⁹³⁴ Vgl. Kap. Schäftlarn.

die Reliefgrenzen überschreitenden Naturszenerie mit seitlichen Bäumen und aus Rocaileringen auslaufendem Wasser gestaltet.⁹³⁵

Das Relief von St. Martin in Langenpreiing (1777), ebenfalls an der Front, wird an den Seiten kombiniert mit den thematischen Reliefs des Sämanns und des Gleichnisses im Weinberg.⁹³⁶

Die Darstellung verbindet einerseits die Berufung der ersten Apostel mit dem Fischsymbol als Zeichen des „Menschen-Fischens“.⁹³⁷ Doch erscheint hier weiterhin die Hauptaussage in der Symbolik des Schiffes als Hinblick auf die Ecclesia und der Fischfang zugleich ein Hinweis auf das Vertrauen und die Fruchtbarkeit des Wortes zu sein.⁹³⁸

Schlüsselübergabe an Petrus

Auf das Messiasbekenntnis des Petrus „Tu es Christus, Filius Dei vivi“ erfolgt die Bezeichnung Simons als Petrus, den Felsen:⁹³⁹ „Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam“.⁹⁴⁰ Der Bericht paraphrasiert die historisch wirksame Beauftragung des Petrus in der Macht des Bindens und Losens: „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreiches geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein“.⁹⁴¹ Mit dieser Aufgabe ist offenkundig der Vorrang des Petrus vor den anderen Aposteln begründet.⁹⁴² In der Aufforderung und im

⁹³⁵ Norbert **Leudemann**/ Martin **Stankowski**/ Markus **Weis**, Maria Rain- Geschichte und Bedeutung, Lindenberg 1998, Um 1762, S. 36, Abb. S. 34. Kombiniert werden die Reliefs mit Szenen des Sämanns an der Seite und des Guten Hirten an der Rückwand.

⁹³⁶ Lkr. Erding, 1777 von Christian Jorhan d. . aus Landshut, s. Georg **Brenninger**, Die Kirchen der Pfarrei Langenpreising, Wartenberg 1997, S. 7, Abb. S. 13; Vgl. Gleichnisse Jesu, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 156-159.

⁹³⁷ Fisch, in: De Chapeaurouge, Einführung, S. 136-137. Vgl. Lk 5,10: „ex hoc iam homines eris capiens“ („von jetzt an wirst du Menschen fangen“ E).

⁹³⁸ Schiff, in: De Chapeaurouge, Einführung, S. 62-66; Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 253-254; s. Kap. Schiffskanzel in Weißenregen.

⁹³⁹ Mt 16,16-18: („Simon Petrus antwortete: Du bist der Messias, der Sohn des lebendigen Gottes! Jesus sagte zu ihm: Selig bist du, Simon Barjona (Sohn des Jona); denn nicht Fleisch und Blut haben dir das offenbart, sondern mein Vater im Himmel“ E); vgl. Mk 8, 27-30; Lk 9, 18-22.

⁹⁴⁰ Mt 16,18: „Et ego dico tibi/ quia tu es Petrus/ et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam/ et portae inferi non praevalent adversus eam“ (Ich sage dir: Du bist Petrus der Fels, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mchte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“ E).

⁹⁴¹ Mt 16,19.

⁹⁴² Joachim **Poeschke**, Schlüsselübergabe an Petrus, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 82-85; von hier leitet sich der Primat der Bischöfe von Rom ab, als Nachfolger des Petrus; vgl. Schlüsselübergabe an Petrus, in: Schiller Bd. 1, S. 165-166 und Sachs/ Badstübner /Neumann, S. 312.

gleichzeitigen Auftrag: „Pasce oves meas“ wird zudem das stellvertretende Hirtenamt und seine Beschützerrolle für die Herde mit dem Petrusamt verknüpft und ausgesprochen.⁹⁴³ Die Schlüsselgewalt, das Binden und Lösen, wird zum Hoheitsrecht des Petrusamtes und der Schlüssel wird legitimes Symbol für Petrus, das ihn in der Traditio clavis als direkten Nachfolger Christi auszeichnet.⁹⁴⁴ Die Traditio erfolgt aus der Hand Christi als zentrale Szene und bedeutet zugleich die Konstitution der Kirche (ecclesia) im Beisein der Apostel. Hierdurch entsteht innerhalb der Programme ein zweifacher Bezug, nämlich zur Ecclesiadarstellung und zum Guten Hirten.

Die Thematik wird als beherrschendes Frontrelief in der Pfarrkirche von Laberweinting (1768) [Abb. 184],⁹⁴⁵ sowie der Wallfahrtskirche Herrgottsruh in Friedberg (um 1770) zentral am Korpus dargestellt.⁹⁴⁶ Innerhalb einer vielfigurigen Szenerie vor einer Landschaft ist die Übergabe verbunden mit der Aussendung der Apostel.

In der Pfarrkirche von Hörgertshausen (1791) wird ebenfalls die gesamte Kanzelfront für das Relief verwendet.⁹⁴⁷ Im Hintergrund erscheint der Felsen bzw. ein Hügel, auf dem ein Tempietto als Symbol für die Kirche steht. Das Motiv des Berges mit einem darauf stehenden Rundbau (Zentralbau) wird in einem Ölgemälde an der Brüstung der Pfarrkirche St. Nikolaus in der Jachenau (ca. 1773) in Verbindung mit Petrus und Mose gebracht.⁹⁴⁸ An der ehemaligen Kanzel der Frauenkirche in München (1780 voll.) folgt eine vergleichbare Reliefszene im Anschluss an die Treppe.⁹⁴⁹

Als *Theatrum sacrum* über einer Felsenkulisse inszeniert, ist eine ecclesiologisch ausgerichtete Puttengruppe auf dem Schalldach der Pfarrkirche St. Petrus und

⁹⁴³ „Pasce oves meas“ (Weide meine Schafe) ist der dreimalige Auftrag des auferstandenen Christus an Petrus, s. Joh 21,15-17.

⁹⁴⁴ Joachim **Poeschke**, Schlüssel, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 81-82. Der Schlüssel ist Metapher für Potestas, vgl. Is 22,22; Apk 3,7: („So spricht der Heilige, der Wahrhaftige, der den Schlüssel Davids hat, der öffnet, so daß niemand mehr schließen kann, der schließt, so daß niemand mehr öffnen kann“ EÜ). Zur Nachfolge im Petrusamt s. Joseph **Ratzinger**, Primat, in: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 761-763 und Anton **Vögtle**, Petrus, in: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 334-340, hier 338-339.

⁹⁴⁵ Lkr. Straubing-Bogen, Pfk. St. Martin, Johann Paul Hager, 1768, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 373.

⁹⁴⁶ Lkr. Aichach-Friedberg, um 1770 von einem unbekanntem Künstler, s. Gode **Krämer**, Wallfahrtskirche Herrgottsruh, KKF 267, München-Zürich 1986, S. 7, Abb. S. 6.

⁹⁴⁷ Lkr. Freising, Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä., 1791 von Roman Anton Boos (1730-1810), s. Uta **Schedler**, Roman Anton Boos, München-Zürich 1985, S. 89. Hier in der Thematik mit dem barherzigen Samariter und Jesus am Brunnen mit der Samariterin.

⁹⁴⁸ Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen, ca. 1773, s. Norbert **Lieb**, Jachenau, Wangen im Allgäu, 1996; S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 508.

Erasmus in Geiselhöring (1770) [Abb. 187a].⁹⁵⁰ Ein oberhalb eines kleinen Felsens schwebender Putto hält einen Codex mit der Inschrift „SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM Matth. 16,18“ hoch. Davor steht die Tiara auf einem Kissen, sowie ein an einem Band hängendes Brustkreuz, wo ein zweiter Putto assistierend das Papstkreuz und die Schlüssel hält. Während die o. g. Reliefdarstellungen der Schlüsselübergabe als Illustration der zitierten Bibelstelle keinerlei Insignien des Papsttums enthalten, verweisen hier die Attribute darauf. Das von den Putti vorgetragene emblem-artige Bild soll assoziativ die Schlüsselgewalt des Petrusamtes mit dem Papstamt und der Kirche verbinden. Daneben spielt die kleine Szene auch auf Petrus als dem ersten Kirchenpatron an.

Bei der Kanzel in Oberaudorf (1823) [Abb. 231] ist Petrus im rechten Relief stehend dargestellt.⁹⁵¹ Die ergänzende Inschrift lautet: „Du bist Petrus der Fels“, während die linke Seite Paulus zeigt mit der Inschrift: „Glaube ohne Werke ist tot“.

Der Sämann

Ähnlich wie der reiche Fischfang ist der Sämann eines der Gleichnisse,⁹⁵² die vor allem an der Kanzel ausschließlich in Reliefform dargestellt werden. Ein Sinnbild, das besonders auf das Wort Gottes und die Unterscheidung seiner Fruchtbarkeit in den Menschen abzielt. Die ins Bild gesetzte Aussage konzentriert sich auf den über ein gepflühtes Feld schreitenden Sämann, ein für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristisches Sujet. Innerhalb eines Programmes wird der

⁹⁴⁹ Vgl. Kap. Frauenkirche, München. Kanzel ebenfalls von Roman Anton Boos.

⁹⁵⁰ Franz Xaver II. Feichtmayr (1735-1803), bis ca. 1770, s. Willibald **Hirsch**/ Martin **Ortmeier**, Geiselhöring, KKF 1438, München-Zürich 1983, S. 10; Dehio, Bayern II, 1988, S. 160. Am Korpus sitzen auf kleinen Eckvoluten vier Putti mit Gesetzestafeln, Kreuz, Waage und Szepter, durch eine Posaune an der Front ergänzt, die in achsialer Erweiterung am Schalldach auf das Buch mit dem Kelch darauf verweist.

⁹⁵¹ Lkr. Rosenheim, Pfk. Mariä Himmelfahrt, 1823, S. Bedio, Bayern IV, 1990, S. 896.

⁹⁵² Das Gleichnis von Sämann: Mt 13,3-9: „ecce exiit/ qui seminat seminare...“ („Ein Sämann ging aufs Feld, um zu säen. Als er säte fiel ein Teil der Körner auf den Weg, und die Vögel kamen und fraßen sie. Ein anderer Teil fiel auf felsigen Boden, wo es nur wenig Erde gab, und ging sofort auf, weil das Erdreich nicht tief war; als aber die Sonne hochstieg, wurde die Saat versengt und verdorrte, weil sie keine Wurzeln hatte. Wieder ein anderer Teil schließlich fiel auf guten Boden und brachte Frucht, teils hundertfach, teils sechzigfach, teils dreißigfach. Wer Ohren hat zu hören, der höre“ EÜ); vgl. Mk 4,3,-9; Lk 8,5-8: vgl. Gleichnisse Jesu, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 156-159, hier 157.

Sämann in Vilshofen (1717),⁹⁵³ sowie in Aldersbach (1748) [Abb. 133a] als Relief am Korpus untergebracht.⁹⁵⁴

An der Kanzel in Irschenberg (um 1700) [Abb. 54] erscheint das Thema in Form eines Gemäldes links am Korpus.⁹⁵⁵

Bevorzugt an Kanzeln mit viereckigen Grundrissen und geschlossener Brüstung werden an den drei Feldern der Wandseiten inhaltlich zusammenpassende Themen kombiniert. In der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Eslarn (1759) finden wir das Wunder auf dem See Genezareth, den Sämann und den Guten Hirten.⁹⁵⁶ Die Parabeln vom Sämann, Guten Hirten und der reiche Fischfang werden zusammen an der Kanzel in Mariaort (1774/75) thematisiert.⁹⁵⁷ Und die Korpusfront der Dominikanerinnenkirche Hl. Kreuz in Regensburg (1756),⁹⁵⁸ stellt ebenso neben dem Sämann und dem Guten Hirten den reichen Fischfang dar.

In der Pfarrkirche St. Martin von Langenpreising (1777) deutet vorn am Kanzelwulst zusätzlich ein Putto mit einem Buch und den Weintrauben auf die Fruchtbarkeit des Wortes hin.⁹⁵⁹ Neben dem reichen Fischfang an der Vorderseite werden hier der Sämann und die Arbeiter im Weinberg an der Brüstung angeordnet.

Die Darstellung wird in Fürstenzell (1748) [Abb. 131] zur einzigen beherrschenden Szene am Korpus.⁹⁶⁰ Ebenso nimmt in Tittmoning (1739) [Abb. 117] und Schwarzach (um 1790) der Sämann die Brüstung in ganzer Breite ein.⁹⁶¹

⁹⁵³ Lkr. Passau, 1717 von Joseph Matthias Götz, s. Heisig, Götz, S. 389-390. Das Programm stellt den Verrat des Petrus, Maria als Hörerin des Gotteswortes, das Pfingstwunder und ganz rechts den Sämann dar.

⁹⁵⁴ Vgl. Kap. Aldersbach.

⁹⁵⁵ Lkr. Miesbach, Pfk. St. Johannes Baptist, Gemälde aus der Umarbeitung von 1746, s. Georg **Brenninger**, Die Kirche der Pfarrei Irschenberg, KKF 1498, Regensburg ²1997, S. 6, Abb. S. 5. Auch hier ist das Programm mit Sämann, Samariter, den Emmausjüngern und dem Unkraut säenden Teufel erweitert.

⁹⁵⁶ Lkr. Neustadt an der Waldnaab, 1759 von dem Kistler Peter Bacher und dem Bildhauer Peter Hirsch aus Amberg, s. Peter **Steiner**, Eslarn/ Opf., KKF 938, München-Zürich 1970, S. 14; Dehio, Bayern V, 1991, S. 144.

⁹⁵⁷ Lkr. Regensburg, um 1774/1775, s. Gustav **Motyka**, Mariaort bei Regensburg, KKF 754, München-Zürich 1962, S. 12; Dehio, Bayern V, 1991, S. 296. Hier wird der reiche Fischfang am Dorsale dargestellt.

⁹⁵⁸ Kanzel 1756 von Simon Sorg (1719-1792), s. M. Johanna **Geßner**, Dominikanerinnenkirche Hl. Kreuz, Regensburg, KKF 773, München-Zürich ²1989; Dehio, Bayern V, 1991, S. 507.

⁹⁵⁹ Lkr. Erding, 1777, s. Brenninger, Langenpreising.

⁹⁶⁰ Lkr. Passau, 1748 von Johann Baptist Modler, s. Lieb/ Sagmeister, Fürstenzell.

⁹⁶¹ Lkr. Traunstein, 1739 von Johann Georg Itzfeldner, s. Hartig, Tittmoning; Schwarzach, Pfk. St. Martin, Lkr. Straubing-Bogen, um 1790, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 661.

„Das Wort Gottes ist ein Samen“ ist inschriftlich in Garmisch mit dem Sämann verbunden.⁹⁶² Es wird gleichnisartig ausgestreut auf den Acker, um Frucht zu bringen. Doch sein Gedeihen erfährt vielfache Hindernisse.

Zusammen mit dem Sämann wird auch der unkrautsäende Feind im gleichen Relief, oder als zweites Relief an der Seite inszeniert.⁹⁶³ Der Feind, der Unkraut ins Feld streut, ist der Teufel, das erschließt sich aus den synoptischen Parallelstellen bei Lukas.⁹⁶⁴ Er kann das Wort fortnehmen. Es zeigt die Gefährdung des Wortes, durch die Vermengung mit dem gleichzeitig wachsenden Unkraut, das als Sinnbild der falschen Lehre stehen kann,⁹⁶⁵ meint aber vor allem auch diejenigen unfruchtbaren Menschen, die das Wort Gottes nicht wahrnehmen und verachten. Sie ähneln bis zur Ernte dem Weizen. Daher sollen beide zusammen wachsen, damit nicht Unkraut und Weizen zusammen ausgerissen werden. Die Parabel in der das Unkraut vom Weizen getrennt wird,⁹⁶⁶ enthält zugleich einen starken eschatologischen Aspekt, der an das Gericht erinnert,⁹⁶⁷ wo die Stunde der Ernte kommt.

In der Zisterzienser-Stiftskirche Mariä Himmelfahrt in Wilhering bei Linz (1744-1746) [Abb. 124] ist das Motiv beherrschend an der Front dargestellt,⁹⁶⁸ während die Seiten variierend eine Landschaft und rechts das Gleichnis von den Vögeln des Feldes zeigen.⁹⁶⁹ Bei der Wallfahrtskirche in Maria Thalheim (um 1770) [Abb. 189] verbinden sich die Darstellungen des Sämannes und des Schnitters an den Seiten mit der Verklärung Jesu an der Frontseite.⁹⁷⁰

⁹⁶² Vgl. Kap. Garmisch.

⁹⁶³ Mt 13,24-30, vgl. Mt 13,25: („Während nun die Leute schliefen, kam sein Feind, säte Unkraut unter den Weizen und ging wieder weg“ EÜ).

⁹⁶⁴ Durch die Deutung der Gleichnisse bei Lk 8,11-12: „Est autem haec parabola/ semen est verbum Dei/ qui autem secus viam sunt qui audiunt/ deinde venit diabolus et tollit verbum de corde eorum/ ne credentes salvi fiant“ („Auf den Weg ist der Samen bei denen gefallen, die das Wort zwar hören, denen es aber der Teufel dann aus dem Herzen reißt, damit sie nicht glauben und nicht gerettet werden“ EÜ), wird im Vergleich mit den Parallelstellen klar, dass mit dem unkrautsäenden Feind in Mt 13,25 der Teufel gemeint ist.

⁹⁶⁵ Der Teufel kann Unkraut in die Herzen streuen, Mt 13,37-39; er kann das Wort rauben und zerstören, Mk 4,15; er kann sich der Irrlehrer bedienen, 2 Tim 2,26.

⁹⁶⁶ Mt 13,24-30.

⁹⁶⁷ Mt. 13,36-43: („Wie nun das Unkraut aufgesammelt und verbrannt wird, so wird es auch am Ende der Welt sein“ EÜ), Mt 13,40, vgl. Apk 14,14-20: („Und der der auf der Wolke saß, schleuderte seine Sichel über die Erde, und die Erde wurde abgeerntet“ EÜ), Apk 14,16.

⁹⁶⁸ Oberösterreich, 1745-1747 von Johann Michael Feuchtmayer (1696-1772) und Johann Georg Übelher (1703-1763), s. Schnell/ Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 96, 300; Wilhering, Stift und Kirche, hg. vom Zisterzienserstift Wilhering, Linz²1992, passim.

⁹⁶⁹ Mt 6,26: („Seht euch die Vögel des Himmels an: Sie säen nicht, sie ernten nicht und sammeln keine Vorräte in Scheunen; euer himmlischer Vater ernährt sie. Seid ihr nicht viel mehr wert als sie?“ EÜ).

⁹⁷⁰ Lkr. Erding, um 1770, s. Kißlinger/ Brenninger, Maria Thalheim.

Noch das Relief des Sämanns an der Brüstung der Karmelitenkirche St. Joseph in Regensburg (ca. 1790-1800) [Abb. 227],⁹⁷¹ belegt schließlich die lang andauernde Beliebtheit des Themas.

Die Hauptaussage der Parabel zielt auf die Fruchtbarkeit des Wortes, das der Schrifttext dezidiert in den Kontext des Hörens einbezieht: „Wer Ohren hat zu hören, der höre“,⁹⁷² beinhaltet am Ende der Rede vom Unkraut eine Warnung vor dem Gericht. Mit dem idyllisch dahinschreitenden Sämann impliziert sich somit eine eschatologische Spannung. Dargestellt ist zwar nur eine Tätigkeit: das Säen. Es kommt aber auch hier deutlich auf das Hören - und noch mehr auf das Befolgen des Gehörten an. Nur bei den Gläubigen trägt es reiche Frucht, die sich durch das Bild des Säens indirekt angesprochen fühlen und den Konnex zwischen dem Dreischritt Hören, Glauben und Frucht bringen, im Handeln vollziehen.

Lamm – Das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln

Das Lamm ist Sinnbild für Christus,⁹⁷³ während das Schaf als Teil der Herde für die Einzelperson der Gemeinde steht.⁹⁷⁴ Es wird einerseits im Zusammenhang mit dem Hirten als Bekrönungsfigur thematisiert, wie in der Pfarrkirche von Ruhpolding (1748/49) [Abb. 132],⁹⁷⁵ und ist dem Gleichnis vom verlorenen Schaf entnommen.

Das Agnus Dei ist im Zusammenhang mit Johannes dem Täufer genannt, als Hinweis auf die Sündenerlösung.⁹⁷⁶ Die Kreuzfahne (oft mit der Aufschrift Agnus Dei) weist es als Symbol der Erlösung und damit für Christus aus.⁹⁷⁷

⁹⁷¹ Ca. 1790-1800, s. Otho **Merl**, Regensburg, St. Joseph, KKF 1309, München-Zürich² 1982, S. 11ff.; Dehio, Bayern V, 1991, S. 515-516.

⁹⁷² Mt 13,43.

⁹⁷³ Lamm, in: De Chapeaurouge, Einführung, S. 68-71. Das Lamm ist eines der ältesten Motive der christlichen Kunst mit rein christlichem Ursprung und erscheint bereits im 3. Jahrhundert, vgl. Josef **Engemann**, Lämmerallegorie, in: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1629-1630; Victor H. Elbern, Lamm, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 766-767; (Red.), Lamm Gottes, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 7-14.

⁹⁷⁴ Lamm, in: Lex. der christlichen Antike, hg. von Johannes B. **Bauer** und Manfred **Hutter**, Stuttgart 1999, S. 232; vgl. Schaf, ebd. S. 328. Das Schaf steht in der Obhut des Hirten, denn Jesus spricht von seinen Schafen, die er als Hirte weidet.

⁹⁷⁵ Vgl. Kap. Der Gute Hirte.

⁹⁷⁶ Das „Ecce Agnus Dei“ auf dem Spruchband Johannes des Täufers setzt das Lamm mit Christus gleich. Vgl. Joh 1,29; Agnus Dei, in: Claudia **List**/ Wilhelm **Blum**, Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters, Grundlagen und Erscheinungsformen, Stuttgart-Zürich, 1996, S. 169. Das Passahlamm des Alten Bundes, das Zeichen des leidenden Gottesknechtes (Is 53,7) wird im Neuen Testament umgedeutet zum Sinnbild Christi.

⁹⁷⁷ Vgl. 1 Petr 18-20: („Ihr wißt, daß ihr aus einer sinnlosen, von den Vätern ererbten Lebensweise nicht um einen vergänglichen Preis losgekauft wurdet, nicht um Silber oder Gold, sondern mit

Das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln ist ein Motiv aus der Apokalypse.⁹⁷⁸ Obwohl im Originaltext von einer Buchrolle gesprochen wird, ist das Motiv fast immer auf die Form des mittels Schließen geschlossenen und liegenden Buches (Codex) festgelegt, aus dessen Seite die sieben Siegel an Bändern herabhängen.

Es wird im Barock häufig im Zusammenhang mit dem Altartabernakel dargestellt.⁹⁷⁹ An der Kanzel rückt das Lamm als Bekrönungsmotiv in den oberen Bereich des Schalldaches.

Eine Kombinatorik zwischen Gutem Hirten und dem Buch mit den sieben Siegeln lässt die Kanzel der Wallfahrtskirche Zum Heiligen Blut bei Erding (Ende 17. Jh.) [Abb. 50] erkennen.⁹⁸⁰ Vor dem bekrönenden Hirten, der das Lamm auf den Schultern trägt, liegt vorn am Schalldach das Buch mit den sieben Siegeln, darauf die Gesetzestafeln. Ein erklärender Text findet sich auf einem von Putti gehaltenen Codex mittig über der das Korpus tragenden Konsole. In Majuskeln steht: „OVES MEAE VOCEM MEAM AUDIUNT Joh. X.XXVII“.⁹⁸¹ Anstelle des Lammes ist hier das Gesetz Hinweis auf AT und NT. Das Hören auf die Stimme des Hirten bezieht den Gehorsam im Wort Gottes ein. Die Rolle des apokalyptischen Lammes wird gleichsam auf den Guten Hirten projiziert, der das Lamm bzw. das verlorene Schaf trägt. Im Hirten vereinen sich hier zugleich Schutz, Erlösung und Sieg in der Parusie. Auch die Übertretung des Gesetzes und die Vergebung der Sündenschuld durch durch das Lamm werden hier impliziert.

Das apokalyptische Lamm bekrönt buchstäblich an der ersten Kanzel der Brüder Asam in der Klosterkirche zu Einsiedeln (1724-1726) [Abb. 90],⁹⁸² das

dem kostbaren Blut Christi, des Lammes ohne Fehl und Makel. Er war schon vor der Erschaffung der Welt dazu ausersehen, und eurentwegen ist er am Ende der Zeiten erschienen“ EÜ). Als Passahlamm gewährt es zugleich Schutz durch sein Blut (Ex 12,3; 29,38ff.)

⁹⁷⁸ Apk 5, 1-14. („Und ich sah auf der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß, eine Buchrolle; sie war innen und außen beschrieben und mit sieben Siegeln versiegelt“ (5,1). „Und ich sah: Zwischen dem Thron und den vier Lebewesen und mitten unter den Ältesten stand ein Lamm; es sah aus wie geschlachtet und hatte sieben Hörner und sieben Augen; die Augen sind die sieben Geister Gottes, die über die ganze Erde ausgesandt sind“ EÜ), 5, 6; vgl. Moritz **Woelk**, Apokalypse(motive), in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 805-807.

⁹⁷⁹ Hier als Sinnbild des geschlachteten Opferlammes, das mit seinem Blut Menschen für Gott erworben hat, vgl. Apk 5,9.

⁹⁸⁰ Kanzel um 1700, s. Georg **Brenninger**, Wallfahrtskirche Heilig Blut in Erding, Ottobeuren² 1987, S. 12; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 413.

⁹⁸¹ Vgl. Joh 10,27: „oves meae vocem meam audiunt/ et ego cognosco eas et sequuntur me“ („Meine Schafe hören auf meine Stimme; ich kenne sie und sie folgen mir“ EÜ). Vgl. Kap. Guter Hirte.

⁹⁸² Georg **Holzherr**, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau, GKF 141, München-Zürich 1987, S. 58, Abb. S. 59.

Schalldach, indem die vier Wesen mit ihren Flügeln eine Bügelkrone wie einen Baldachin über ihm emporheben. Es steht frontal auf dem Siegelkodex vor einer Strahlenglorie. Gegenüber diesem hoheitsvollen Bildmotiv sind die weiteren Arbeiten *opera minora*, denn die Asamkanzel von St. Emmeram in Regensburg (1731-1733) [Abb. 107] zeigt das liegende Lamm auf dem Buch in der Bekrönung unter einem Baldachin, der noch zusätzlich durch die Eherne Schlange überragt wird.⁹⁸³ Von hier leitet sich die Gestaltung des Baldachins der ehemaligen Benediktinerabtei St. Jakob in Ensdorf bei Amberg in der Oberpfalz ab (um 1717), wo es alleiniges Bekönungsmotiv wird.⁹⁸⁴ Auf einem Podest mit dem Auge Gottes, steht es auf dem Buch mit den sieben Siegeln und trägt die Kreuzfahne. Es wird zusätzlich durch einen Baldachin und einen Vorhang hinter ihm nobilitiert. Auf einem durch Voluten gestützten Podest liegt das Lamm mit der Kreuzfahne über dem Buch in Fischbachau (um 1765) [Abb. 181].⁹⁸⁵ Hier ist es wieder umgeben von den vier Lebewesen zwischen denen am Schalldach die Gesetzestafeln stehen.

Als Bekrönung und durch Ganzvergoldung ausgezeichnet, findet es sich in der Wallfahrtskirche in Vilgertshofen (nach 1743) [Abb. 123],⁹⁸⁶ aber auch am Schalldach in Birnau am Bodensee (1749-1759),⁹⁸⁷ wo es zwei Putti mit Kreuz und Kelch schultern, während es sieghaft einen Palmzweig im Mund hält.

Das apokalyptische Lamm ist ein Triumphmotiv für Christus. Ihm wird die höchste Würde vor dem himmlischen Thron durch die Anbetung der 24 Ältesten zuteil. Es ist das zentrale Ereignis des 5. Kapitels der Offenbarung des Johannes, denn mit ihm bricht die Herrschaft Christi und das Gericht über die Welt an. Obwohl es isoliert als Einzelmotiv ohne weiteren szenischen Hinweis auf den Apokalypsetexte dargestellt wird, impliziert es die souveräne Macht Gottes.

⁹⁸³ Egid Quirin Asam (1692-1759), um 1732, s. Peter **Morsbach**, St. Emmeram zu Regensburg, GKF 187, München-Zürich 1993, S. 42; Dehio, Bayern V, 1991, S. 493.

⁹⁸⁴ Lkr. Amberg-Sulzbach, ehem. Benediktiner-Abtei St. Jakob, Egid Quirin Asam, wohl um 1717, s. Dehio, Bayern V, 1991, S. 135.

⁹⁸⁵ Lkr. Miesbach, s. Ertl, Fischbachau, S. 8, vgl. Evangelistensymbole.

⁹⁸⁶ Weitere Beispiele: Pfarrkirche in Grucking, Reichenkirchen (liegend ohne Kreuzfahne), Wartenberg, Miltach, Poring, Reut. Auch in Innsbruck, Basilika Wilten, Steinhausen, oder Rot an der Rot.

⁹⁸⁷ Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770), 1749-1750, s. Hugo **Schnell**, Birnau am Bodensee, Basilika zu Unserer Lieben Frau, GKF 10, Regensburg¹⁰1995, S. 5, 14, Abb. S. 23.

Christusmonogramm

Das als Christusmonogramm bezeichnete Buchstabensymbol hat sich im Zusammenhang mit den Nomina sacra aus den Anfangsbuchstaben für Christus entwickelt, zunächst in griechischer Form seit dem 4. Jahrhundert.⁹⁸⁸ In der lateinischen Form, aus den Buchstaben I H S gebildet, ist es neben seiner Verwendung bei zahlreichen Gelegenheiten auch an der Kanzel zu finden.⁹⁸⁹ Aufgrund der hohen Verehrung und Hochachtung wurden die Nomina sacra im Mittelalter nicht ausgeschrieben.⁹⁹⁰ Die Verehrung des Namens Jesu erfährt ihren Höhepunkt durch die Bettelorden im Spätmittelalter.⁹⁹¹

Ins öffentliche Bewußtsein wird die lateinische Form des Christusmonogramms durch den Volksprediger Bernhardin von Siena gebracht, der es bei seinen Predigten wie ein Erkennungszeichen vorzeigte.⁹⁹² Daher zählt es zu seinen Attributen, wie die Tafel von Sano di Pietro aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts [Abb. 6] belegt.⁹⁹³ Ein weiterer Bezug zur Predigt zeigt die Capestranotafel vom Ende des 15. Jahrhunderts [Abb. 5], auf der das Monogramm ausdrücklich betont ist.⁹⁹⁴

⁹⁸⁸ Christusmonogramm und Name Jesu, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 87. Die griechischen Anfangsbuchstaben für Jesus Christus, Iota (I) und Chi (X), oder aus Chi und Rho (P) für die ersten Buchstaben des Wortes Christus, sind seit dem Sieg Konstantins über Maxentius 312 als Siegeszeichen gebräuchlich, Vgl. Joseph **Sauer**, Christusmonogramm, in: LThK Bd. Bd. 2, 1986, Sp. 1177, vgl. Moritz **Woelk**, Christusmonogramm, in: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 1178-1179. Mit der Aufnahme auf das Labarum und die Heeresschilder als „Signum Domini“ (in hoc signo vincens) bezeichnet, s. Angelo **Lipinsky**, Labarum: in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 1-3; Wolfgang **Kemp**, Name Jesu, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 311-313.

⁹⁸⁹ Christusmonogramm IHS, in: Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 147. Die ursprünglich griechischen Buchstaben werden ausgelegt als Jesus – Hominum – Salvator, woraus das ins Deutsche übertragene Jesus- Heiland- Seligmacher wurde.

⁹⁹⁰ Hierzu siehe Ludwig **Traube**, Nomina Sacra, München 1907, vgl. Pascal **Ladner**, Nomina sacra, in: LexMA Bd. VI, 1999, Sp. 1227-1228. Sie bildeten sich im lateinischen Schriftwesen aus den Kontraktionskürzungen, u. a. IHS für Jesus, mit Nasalstrich über dem H.

⁹⁹¹ Ausgehend von Beda Venerabilis (um 673-735) und Bernhard von Clairvaux (1090-1153), wird der Name Jesu später vor allem bei den Franziskanern heimisch. Die Verehrung des geschriebenen Namens beginnt mit Franziskus und hat ihren Höhepunkt in Bernhardin von Siena und Johannes von Capestrano, s. Hasso **Jaeger**, Name Jesu, in: LThK Bd. 2, 1986, Sp. 783. Das Fest am 14. Januar wird im Jahr 1721 für die gesamte lateinische Kirche vorgeschrieben.

⁹⁹² Bei Predigten des heiligen Bernhardin, der stark zur Verehrung des Namens Jesu beitrug, sei nach der Legende über seinem Haupt eine Strahlenglorie mit dem Monogramm IHS darin erschienen, Keller, Reclams Lexikon der Heiligen; vgl. Wimmer, S. 92.

⁹⁹³ Vgl. Kap. Vorläufer und entwicklungsgeschichtliche Aspekte.

⁹⁹⁴ Ebd.

Im Zuge der Gegenreformation erwählen es die Jesuiten zum Emblem ihrer Gemeinschaft.⁹⁹⁵ Anstelle der Bedeutung Jesus-Hominum-Salvator tritt die Bedeutung Jesus habemus socium oder Jesu humilis societas.⁹⁹⁶

An der Kanzel der Stiftskirche in Aschaffenburg wird es über Christus salvator in eine Kartusche gesetzt.⁹⁹⁷ Am Schalldach in Wasserburg am Inn (1638/39) [Abb. 30a] besteht wieder die Verbindung mit dem Salvator und es wird emblemartig in einer hochovalen konvexen Kartusche mit Strahlenglorie mittig am Schalldach hervorgehoben. Über dem Querbalken des Buchstabens H erscheint nochmals der Salvator mit der Weltkugel,⁹⁹⁸ darunter ein Herz, auf dem die drei Nägel stehen. Gelegentlich sind auch über dem H drei mit der Spitze auf dem Querbalken stehende Nägel zu sehen, die auf die Passion hinweisen.

An der Kanzel des 18. Jahrhunderts wird es an Korpus, Dorsale und Schalldach, auch als oberstes Motiv ausdrücklich thematisiert.⁹⁹⁹ Wie ein Emblem an einem Stab hält der bekrönende Franziskanerheilige auf dem Schalldach der Klosterkirche zu Reutberg (1735) [Abb. 113] das Monogramm.¹⁰⁰⁰ An der Kanzelfront in Rott bei Wessobrunn (1775-1780) [Abb. 201] und in einer Strahlenglorie in Eresing (um 1758) [Abb. 160] wird es als Hauptmotiv

⁹⁹⁵ Hochovalen Medaillon mit Strahlenglorie der Bekrönung über dem Altarauszug der Jesuitenkirche in München, 1588 nach Leitung von Wendel Dietrich (um 1535-1622) s. Bernhard **Paal** SJ, Gottesbild und Weltordnung, Die St. Michaelskirche in München, Regensburg 1997, Abb. S. 17. Auch die Kanzelfront von Il Gesù in Rom (1568-1577) trägt das Monogramm, und es ist bereits über dem Portal der Kirche in einer Kartusche angebracht.

⁹⁹⁶ Jesus ist unser Gefährte oder demütige Gesellschaft Jesu. Thematischer Mittelpunkt des Deckenfreskos der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom von 1676-79 durch Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) geschaffen, ist das Monogramm, von dem Strahlenbündel in alle Richtungen ausgehen. Über dem H steht das Kreuz, s. Abb. 31 bei Erich **Hubala**, Die Kunst des 17. Jahrhunderts, PKG Bd. 9, Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984; Die Verehrung des Namens Jesu ist im Barock, vor allem in der Malerei, oft thematisiert, vgl. Johann Michael Rottmayr (1654-1730), Salzburg, Sammlung Rossacher, ca. 1706, Abb. Taf. XLII bei Hubala, ebd. Das Deckenfresko im Chor der Jesuitenkirche Heilig Kreuz in Landsberg am Lech von Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) von 1754 stellt das Kreuz als Siegeszeichen in der Vision des Kaisers Konstantin mit der Bezeichnung „IN HOC VINCE“ in den Mittelpunkt. Darüber im Chorbogen ist zusätzlich in einer Stuckkartusche das IHS-Monogramm angebracht, s. Dagmar **Dietrich**, Ehem. Jesuitenkirche Hl. Kreuz und Jesuitennoviziat Landsberg, KKF 93, Regensburg ⁷1997, Abb. S. 10.

⁹⁹⁷ Vgl. Henle, Kanzel des 17. Jahrhunderts, Abb. S. 311.

⁹⁹⁸ Zusammen mit dem Jesuskind auf dem Arm der Mondsichelmadonna, das die Weltkugel mit dem Kreuz hält und der Darstellung des Salvators am Korpus, sind hier gleichzeitig drei Salvatorbezüge zu erkennen.

⁹⁹⁹ Bekrönung in Beuerberg, Jesuitenkirche in Landshut.

¹⁰⁰⁰ M. Petra **Dilger**, Reutberg, Franziskanerinnenkloster, KKF 116, Regensburg ¹¹1996, S. 13f. 1736 gestiftet durch den Hofkammerrat Christian Raßfeld. Der bekrönende Bischof ist wahrscheinlich der selige Matthäus von Agrigent († 1450), der die Namen-Jesu-Verehrung förderte.

großformatig zur Geltung gebracht.¹⁰⁰¹ In Eresing ist die Kartusche an der Front, die als flammender Kranz das Monogramm im Mittelpunkt umgibt, wahrscheinlich auch als Symbol der Caritas zu sehen. Über dem Buchstaben H ist nach jesuitischer Gewohnheit wie in Rott bei Wessobrunn das Kreuz und unterhalb das Herz mit den drei Nägeln als Zeichen des Kreuzesopfers Christi („Deus caritas est“, 1 Joh 4,16) angebracht. Die seitlichen Relieffelder tragen links einen Kelch mit Hostie und rechts einen bewehrten Turm. Besonders markant, weil einzig schmückendes Motiv, wirkt das Monogramm am Dorsale in Türkenfeld (ca. 1766) [Abb. 183],¹⁰⁰² wo es mit goldenen Buchstaben auf blauem Grund Zentrum einer goldenen Strahlengloriole ist. Über dem Querbalken des H steht das Kreuz und darunter das Herz mit den drei konzentrisch zulaufenden Nägeln. Es steht in Zusammenhang mit den Putti am Korpus mit Kreuz und Anker eindeutig für die Caritas als Trias der theologischen Tugenden, die dadurch wieder - achsial zum Kreuz - den Salvatorbezug erhalten, also soteriologisch mit dem Monogramm dann auch horizontal verknüpft sind.

Zur Bekundung der hohen Verehrung wird es in der Studienkirche Dillingen (1761) [Abb. 170] von einem Engel an einem Stab noch über die Schalldachregion gehoben. Ebenso von einem Engel in der Hofkirche in Neuburg an der Donau (1756) [Abb. 148].¹⁰⁰³ Bei der Kanzel in Steingaden erscheint es unterhalb des großen Bekrönungs-Engels in einer Muschel (ca. 1747) [Abb. 129]. Die Kanzel in Vilgertshofen (nach 1743) [Abb. 123] vereint am Korb die Monogramme von Jesus, Maria und Joseph, die unter dem Aspekt der Verehrung der Heiligen Familie stehen.¹⁰⁰⁴

Anstelle der Geisttaube tritt es an den Plafond der Pfarrkirche Mariä Heimsuchung in Berg im Gau (1767),¹⁰⁰⁵ die nun oberhalb des Schalldeckels erscheint.

¹⁰⁰¹ Hans **Pörnbacher**, Eresing, Schwäbische Kunstdenkmale Heft 41, Weißenhorn ²1992, S. 18. Um 1758 nach Dominikus Zimmermann (1685-1766), Ausführung durch Nikolaus Schütz.

¹⁰⁰² Weitere Beispiele finden sich am Dorsale in Thyrnau, Schwarzlack bei Brannenburg, oder Froschhausen bei Murnau.

¹⁰⁰³ Beides sind bzw. waren Jesuitenkirchen und beiden gemeinsam ist der Bezug zu den Erdteilen, die zugleich mit der Verkündigung die Verehrung des Namens Jesu weltumspannend verbinden. Ein stark ausgeprägtes Monogramm bildet auch die Mitte der Korpusfront der Jesuitenkirche in Wien, um 1705 von einem unbekanntem Meister.

¹⁰⁰⁴ Vor 1749, s. Hans **Rohrmann**, Vilgertshofen, KKF 484, Regensburg ¹⁰1995, S. 10; Monogramme von Jesus und Maria findet man ebenso am Korpus der Kanzel in der Jesuitenkirche zu Innsbruck, ca. 1648.

¹⁰⁰⁵ Lkr. Neuburg-Schrobenhausen, von Anton Wiest 1767; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 119.

Ein weiteres Symbol für Christus sind die griechischen Buchstaben A und \Omega , Alpha und Omega, die an der Korpuswand in Neusadt an der Waldnaab (1744) neben einem Kreuz stehen,¹⁰⁰⁶ dessen Zentrum das Auge Gottes bildet. Verbunden ist das Symbol mit einer weiteren Darstellung mit gekreuztem Anker und Kreuz über einem Herz für die theologischen Tugenden.

Das Christusmonogramm hat an der Kanzel deutlichen Bezug zum Salvator, wie es der jesuitischen Auslegung entspricht. Die Hervorhebung durch große Engel als oberstes Motiv oder als Hauptmotiv an der Brüstung stellt die Verehrung des Namens Jesu an einigen Kanzeln in besonderer Form sogar in den Vordergrund. Das Interesse für die künstlerische Gestaltung zeigt, dass das 18. Jahrhundert eine starke Aufmerksamkeit gerade auch für dieses Monogramm entwickelte. Es lässt sich in der Neuzeit auf gegenreformatorische Bestrebungen durch die Jesuiten zurückführen und es kann als ein Hoheitszeichen an der Kanzel betrachtet werden.

Gesetzestafeln

Die Gesetzestafeln sind eines der häufigsten und kontinuierlich wiederkehrenden Motive der Kanzel im 18. Jahrhundert. Schon im 17. Jahrhundert sind sie bei den sogenannten Moseskanzeln typisches Attribut des Mose.¹⁰⁰⁷ Die tragende Funktion dieser Figurenstützen leitet sich von der Autorität der beiden Tafeln ab, die Gott („Jahwe“) den Israeliten auf dem Horeb am Sinai mit dem eigenen Finger geschrieben hatte und durch die beherrschende Gestalt ihres Anführers als unumstößliches Gesetz der zehn Gebote in Stein überbringen ließ.¹⁰⁰⁸ Sie sind das sichtbare Zeichen für den Beschluss des Alten Bundes.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁶ Kanzel 1744 von Joseph Landes, s. Hermann **Reidel**, Neustadt an der Waldnaab, KKF 1202, München-Zürich 1979, S. 16; Das Zeichen steht auch als Gloriole über der Schiffs-Kanzel in Irsee, um 1725; vgl. Alpha und Omega, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 27.

¹⁰⁰⁷ Die Trägerfigur des Moses wird vor allem im 16. und 17. Jahrhundert auch häufig in der protestantischen Kunst verwendet, ist also kein konfessionell besetztes Thema, vgl. Sachs/ Badstübner/ Neumann, Moses, S. 270. Die „Concordantia Caritatis“ betrachtet Moses als Vorbild des Guten Hirten, s. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 195-197. Sie sieht die Darstellung der Gesetzestafeln auch im Zusammenhang der Beichtpraxis des 18. Jahrhunderts.

¹⁰⁰⁸ 2 Mos 31,18: („Nachdem der Herr zu Mose auf dem Sinai alles gesagt hatte, übergab er ihm die beiden Tafeln der Bundesurkunde, steinerne Tafeln, auf die der Finger Gottes geschrieben hatte“ EÜ) und 34,28 nach der Zerstörung der ersten Tafeln: „Mose blieb dort beim Herrn vierzig Tage und vierzig Nächte. Er aß kein Brot und trank kein Wasser. Er schrieb die Worte des Bundes, die zehn Worte, auf Tafeln“ EÜ), vgl. Zehn Gebote, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 383. Die Zehn Worte sind der Dekalog das Gesetz des Alten Bundes, vgl. 5 Mos 5,6-21 und 4 Mos 4,13. In der Bibel sind sie nicht mit Zahlen versehen. Vgl. Dtn 4,9-13 und Ex 20,1.

¹⁰⁰⁹ Alter und Neuer Bund, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 28-29.

Die Kanzeln des 18. Jahrhunderts greifen das Motiv der Gesetzestafel isoliert von der Gestalt des Mose auf.¹⁰¹⁰ Die Tafeln haben halbrunde obere Abschlüsse und sind entweder direkt aneinander gesetzt, oder auch als zwei von einander getrennte Einheiten gezeigt. Gelegentlich ist aber nur eine einzige bogenförmig abschließende Tafel stellvertretend für beide vorhanden. Sie sind fast immer mit römischen Ziffern von I-X (auch I-III/ IV-X) und von links oben nach rechts unten beschriftet. Bei der Variante mit nur einer Tafel findet man die zwei Reihen der Ziffern nebeneinander. Ganz selten geht die Beschriftung nur bis zur Ziffer V. Vielfach werden sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als alleiniges Bekrönungsmotiv eingesetzt. Zunehmend isoliert, von Putten gehalten, können sie andererseits an der Konsole, seitlich des Korpus und an fast allen anderen Stellen, wie der Stirnseite des Schalldeckels, oder gelegentlich an der Rückwand auftreten. Wie ein Wappen werden die Tafeln oft durch Putti bzw. Posaune blasende Putti oder auch durch große Engel präsentiert.

Die Tafeln werden symbolgleich verwendet und weisen zunächst auf das AT als „lex vetus“ hin. Jedoch sind sie zumeist im allgemeinen Sinn als Symbol und Gegenwärtigkeit des göttlichen Gesetzes zu verstehen. Als Pendant zum Codex, der das NT symbolisiert, stellen sie die Polarität von Altem und Neuem Testament heraus, aber auch zugleich die Zusammengehörigkeit und die heilsgeschichtliche Kontinuität beider.¹⁰¹¹ Daher erheben sich die Gesetzestafeln auf dem liegenden Buch.

Im Konnex mit weiteren Symbolen wie Kreuz, Tiara, Auge Gottes, oder Posaunen wirken sie als bekräftigendes Dokument.

Der sehr häufige Gebrauch der Gesetzestafeln weist auf die Bedeutung hin, die sie besonders im 18. Jahrhundert als Wertschätzung in der Symbolsprache erfahren.¹⁰¹² Von der Ablösung des Gesetzes durch die Gnade in der

¹⁰¹⁰ Ausnahme ist die Darstellung in Garmisch, vgl. Kap. Garmisch.

¹⁰¹¹ Gottlieb **Söhngen**, Gesetz und Evangelium, in: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 831-835, Karl **Kertelke**, Gesetz und Evangelium, in: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 589-591. Die Zeit vor dem Gesetz und die Zeit nach dem Gesetz finden ihr Ende in der Erfüllung des Gesetzes in den Verheißungen Gottes. Sie verweisen auf eine doppelte Gerechtigkeit Gottes. Thomas von Aquin († 1274) spricht von der „nova lex evangelii“, Sp. 834.

¹⁰¹² Etwa in Erding, Wfk. Heilig Blut (Ende 17. Jh.), Passau, Dom (1722-1726), Innsbruck, Dom (1724/25), München, Asamkirche (1733-1746), Rottenburch (um 1740), Dietramszell (um 1740-1745), Reisach am Inn (1747), Walderbach (nach 1750), Rettenbach (1758), Sandizell (1759), Murnau (1761), Rott bei Wessobrunn, Ottilienkapelle (1774-1775), Königsdorf (1775-1780), Langenpreising (1777), Schlehdorf (um 1780), Reichling (um 1780), Kochel am See (um 1780), Aulzhausen (um 1780), Asbach im Rottal (1782-1787), Maria Dorfen (1790), Kirchweidach (1795), Rohrdorf (1796/97), Mammendorf (1796/97), Schärding (1815) und Oberaudorf (1823).

Paulusexegese ist im formalen Gebrauch der Tafeln nichts zu finden.¹⁰¹³ In der vielfach triumphhaften Betonung durch die herausragende Bekrönung und die begleitenden Putti erscheinen die Gesetzestafeln als verkörpertes Wort Gottes und unumstößliche Gesetz.

Das Symbol verweist, schon wegen der absoluten Gültigkeit und Unveränderlichkeit der in Stein ausgeführten Urkunde, indirekt auf die Ewigkeit Gottes, die über jedes Zeitmaß erhaben ist („verbum Domini manet in aeternum“). Die Gesetzestafeln stehen daher auch als Beglaubigungszeichen der beständigen Gegenwart des göttlichen Seins.¹⁰¹⁴

Es ist eines der Motive, das für die Kanzelgestaltung bis ins beginnende 19. Jahrhundert darstellerische Priorität behält.¹⁰¹⁵

Kreuz

Neben seinem attributiven Gebrauch bei Allegorien und Personen wird das Kreuz oft als Bekrönungsmotiv eingesetzt. Es ist dabei immer in der Form der „Crux immissa“, also dem lateinischen Kreuz gegeben.¹⁰¹⁶ Und es ist – mit Ausnahme der Kanzelkreuze – immer ohne Korpus dargestellt. Daher steht nicht die Kreuzigung und dadurch die Passion Christi im Vordergrund,¹⁰¹⁷ sondern sein Symbolwert, der allgemein den Kontext des christlichen Glaubens und seinen triumphalen Sieg vermittelt.¹⁰¹⁸

Das Kreuz steht allein als Kanzelbekrönung,¹⁰¹⁹ oder zuweilen in Verbindung mit der Weltkugel. Es bekrönt ferner die Weltkugel in der Hand des Salvators.

¹⁰¹³ Vgl. Joh 1,17: („Denn das Gesetz wurde durch Mose gegeben, die Gnade und die Wahrheit kamen durch Jesus Christus“ EÜ).

¹⁰¹⁴ Klaudius **Jüssen**, Ewigkeit Gottes, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1270-1271, vgl. Ansgar **Paus**, Ewigkeit Gottes II, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1082-1083; Peter **Walter**, Ewigkeit Gottes III, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1083-1085.

¹⁰¹⁵ Die Beispiele in Schärding (1815) und Oberaudorf (1823) zeigen die Kontinuität bis ins beginnende 19. Jahrhundert. Sogar noch die „neubarocke“ Kanzel von 1909 der Pfarrkirche St. Antonius von Padua in Hausham, Lkr. Miesbach, trägt die Gesetzestafeln als Bekrönung.

¹⁰¹⁶ Kreuz, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 224, Abb. S. 223.

¹⁰¹⁷ Kreuzigungsdarstellungen kommen an der Kanzel nur in Ausnahmen vor, so in der Bekrönung der Kanzel in Zwiefalten oder dem Kruzifix an der Rückwand der Wallfahrtskirche auf dem Eichelberg. Auch als Relief am Dorsale in Vilshofen.

¹⁰¹⁸ Kreuz, in: De Chapeaurouge, Einführung, S. 18-21; Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 164-168.

¹⁰¹⁹ Bsp. in Sachrang.

Als Zeichen des Glaubens ist es attributiv Fides beigegeben, aber auch stellvertretend gehalten von Engeln oder Putti, versinnbildlicht es die Tugend des Glaubens.

Es ist Siegeszeichen für das Lamm und den auferstandenen Christus, sowie als Attribut Johannes des Täufers mit Spruchband als Hinweis auf Christus.

Als Papstkreuz mit drei Querbalken ist es Attribut für Gregor den Großen bzw. mit zwei Querbalken als Kardinalskreuz für den Kirchenvater Hieronymus.

In Kombination mit den Gesetzestafeln oder der Ehernen Schlange verbinden sich Aussagen zu einer erweiterten Assoziationsfolge.

Kanzelkreuze

Als Kanzelkreuz ist es als Kruzifix mit dem Korpus des gekreuzigten Christus dargestellt.¹⁰²⁰ Ursprünglich besaßen die Kanzeln wohl in der Mehrzahl kleine Kanzelkreuze, die fast überall verschwunden sind, wobei der originale Bestand nur schwer zu beurteilen ist. Sie sind am oberen Rand der Brüstung befestigt und ragen meist etwas schräg von der Kanzel weg. Gelegentlich werden diese Kreuze auch von einer Hand, oder einem Arm gehalten, die vom Kranzgesims der Brüstung unvermittelt nach außen ragen.¹⁰²¹ Im Dom zu Passau (1722-1726) [Abb. 88] hält ein Putto das Kreuz an der linken Vordersteite der Brüstung. Ihre Existenz dürfte sich inhaltlich auf das Pauluswort: „Wir dagegen verkündigen Christus als den Gekreuzigten“,¹⁰²² zurückführen lassen.

Die Kanzelkreuze weisen noch einmal ausdrücklich neben aller Ikonographie und Programmatik auf die Passion hin, die an sich nicht Thema der Kanzelikonographie des 18. Jahrhunderts ist.¹⁰²³ Sie bilden eine fast eigenständige separate Botschaft und beinhalten Hinweise der Kreuzverehrung.

¹⁰²⁰ Kruzifix, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 235-236.

¹⁰²¹ Beispiele in Füssen, St. Mang (1719, hier auf einem Totenschädel stehend), Klosterlechfeld (um 1735), Buchbach (1770), Halfing (1773), u. a.

¹⁰²² 1 Kor 1,23, vgl. 2 Kor 4,5: („Wir verkündigen nämlich nicht uns selbst, sondern Jesus Christus als den Herrn, uns aber als eure Knechte um Jesu willen“ EÜ). Auch als inschriftlicher Hinweis in den drei Schalldachkartuschen der Kanzel in Polling von 1705 im Zusammenhang zu lesen: „NOS AUTEM / PRAEDICAMUS / CHRISTUM CRUCIFIXUM“.

¹⁰²³ Ausnahmen sind ikonographische Programme des 16. Jahrhunderts und vor allem protestantische Kanzeln, die den Themenkreis der Passion berühren. Kruzifixe findet man z. B. an der sog. Bergmannskanzel im Dom zu Freiberg in Sachsen, 1638 von Hans Fritsche; hier an der Brüstungsfront. Die Kreuzigung wird auch gelegentlich bei Reliefzyklen der Passion an

Eherne Schlange

Kreuz und Eherne Schlange

Die Errichtung der Ehernen Schlange durch Moses wird im Buch Exodus geschildert: als die Israeliten den Mut verloren, weiterzugehen und sich gegen Mose auflehnten, schickte Gott Giftschlangen.¹⁰²⁴ Zur Errettung des Volkes wurde eine Schlange aus Erz, vermutlich aus Kupfer, errichtet, und jeder, der zu ihr aufblickte, wurde gerettet. Die Aufstellung der Schlange an einer Fahnenstange wird zum Symbol der Errettung durch Gott¹⁰²⁵ und zum typologischen Vorbild für die Kreuzigung Christi.¹⁰²⁶

Neben der Bedeutung als Typus des Kreuzes wird die Eherne Schlange seit dem 16. Jahrhundert auch symbolisch mit dem Alten Testament gleichgesetzt.¹⁰²⁷

Die Darstellung, der über einer „*crux commissa*“ liegenden, nach unten herabhängenden Schlange, ist seit dem Mittelalter gebräuchlich.¹⁰²⁸

Die Kanzel aus der Asamwerkstatt in St. Emmeram zu Regensburg (1731-1733) [Abb. 107] trägt die Eherne Schlange oberhalb des Lammes, das auf dem Buch mit den sieben Siegeln liegt.¹⁰²⁹ Bei der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche Osterhofen (um 1735) [Abb. 111] wird sie als Bekrönung des Schalldachfragments groß hervorgehoben. Es ist hierbei zu beachten, dass das als bogenförmiges Fragment geformte „Schalldach“ zusammen mit der Bekrönung

Renaissancekanzeln thematisiert. Älteste Beispiele für die Kreuzigung findet man im Relief der Kanzel des Pisaner Baptisteriums von Nicola Pisano, 1260.

¹⁰²⁴ Num 21, 8-9: („Der Herr antwortete Mose: Mach dir eine Schlange, und häng sie an einer Fahnenstange auf! Jeder, der gebissen wird, wird am Leben bleiben, wenn er sie ansieht. EÜ); vgl. Eherne Schlange, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 110; Ursula **Graepler-Diehl**, Eherne Schlange, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 583-586.

¹⁰²⁵ Vgl. Weish 16,5-12.

¹⁰²⁶ Im Johannesevangelium wird die Eherne Schlange mit der Erhöhung Christi am Kreuz verglichen: („Und wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden, damit jeder, der glaubt, in ihm das ewige Leben hat“ EÜ), Joh 3,14-15. Zum Bsp. dargestellt in zwei übereinander angeordneten Reliefs von Georg Brenck am Kanzelportal in Markterlbach, 1621, s. Henle, Die Kanzel des 17. Jahrhunderts, Abb. S. 317.

¹⁰²⁷ Graepler-Diehl, LCI Bd. 1, 1968, Sp. 583.

¹⁰²⁸ Ebd. Charakteristisch ist der T-förmige Ständer.

¹⁰²⁹ Egid Quirin Asam (1692-1759), um 1732, s. Morsbach, St. Emmeram zu Regensburg, GKF 187, München-Zürich 1993, S. 42; Dehio, Bayern V, 1991, S. 493.

wohl eine spätere Hinzufügung (etwa um 1880) zu der von Egid Quirin Asam geformten Kanzel ist.¹⁰³⁰

Das Einzelmotiv wird auch an der Stuckkanzel der Ottilienkapelle in Rott bei Wessobrunn (1774-1775) [Abb. 200] als Frontrelief mit spielenden Putten betont, die im Vordergrund die Gesetzestafeln halten.¹⁰³¹ Die Schlange liegt hier horizontal über den beiden Armen des Querbalkens.

Neben diesen Darstellungen wird die Eherne Schlange in Parallele zum Kreuz bzw. zum Kruzifix gesetzt. Eine Parallele sowohl zu Kreuz und Gesetzestafeln bildet die Anordnung der Augustiner-Chorherrenstiftskirche in St. Florian bei Linz (1755).¹⁰³²

An den beiden Treppenaufgängen der Pfarrkirche in Ruhpolding (1748/49) [Abb. 132] sitzen Putti auf kleinen Voluten in Höhe des Kranzgesimses der Brüstung.¹⁰³³ Der linke (vom Betrachter aus gesehen) und daher durch die Ehrenseite besonders ausgezeichnete Putto hält das Kruzifix am Körper. Auf der rechten Seite wird die Eherne Schlange an einem lateinischen Kreuz emporgehalten. Hierbei ist einerseits der typische bzw. typologische Aspekt der Kreuzigung klar herausgestellt, indem für die Kreuzesform der Schlange das lateinische Kreuz gewählt ist. Andererseits kann die Gegenüberstellung von Kreuz und Eherner Schlange allgemein als Bezug von AT und NT gelesen werden.¹⁰³⁴

Die Verbindung von Kreuz und Eherner Schlange erfolgt in der Straubinger Karmelitenkirche Hl. Geist (1756) [Abb. 149] seitlich am Korpus, wobei die Symbole von je einem Putto gehalten werden, während das Kreuz wieder die Ehrenseite einnimmt.¹⁰³⁵ In einer ähnlichen Situation in der Klosterkirche Atzlburg (um 1793) [Abb. 223] bei Straubing werden wieder links das Kruzifix

¹⁰³⁰ Helmut **Stadlthanner**, Basilika Osterhofen-Altenmarkt, GKF 106, München-Zürich ²1987, S. 30-31; Dehio, Bayern II, 1988, S. 485. Eine Einzeldarstellung der Ehernen Schlange als Bekrönung findet sich z. B. in der Wiener Gardekirche (ca. 1780).

¹⁰³¹ Lkr. Landsberg am Lech, 1774-1775 von Johann Michael Merck (1714-1784), s. Schnell/Schedler, Lex. der Wessobrunner, S. 174.

¹⁰³² Zwei Putti mit Eherner Schlange und den Gesetzestafeln sind gegenüber zweier Putti mit Kreuz am Kanzelkorb der Stiftskirche St. Florian in Oberösterreich angeordnet, 1755 von Josef Ressler, s. Rupert **Baumgartner**, Stiftskirche St. Florian, Ried im Innkreis 1996, S. 20 mit Abb.

¹⁰³³ Vgl. Kap. Ruhpolding.

¹⁰³⁴ Vgl. Alter und Neuer Bund, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 28-29. Die Betonung der *concordia veteris et novi testamenti*, der engen Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament, steht hier im Vordergrund. Der Alte Bund ist mit Mose, der Bundeslade, den Gesetzestafeln, der ehernen Schlange verbunden, der Neue Bund wird mit der Kreuzigung Christi und seinem Blut besiegelt, in den Symbolen von Kreuz und Kelch.

¹⁰³⁵ Lkr. Straubing-Bogen, 1756 von Anton Abele und Anton Keller, s. Alfons **Huber**/ Hermann **Reidel**, Karmelitenkirche Straubing, Regensburg ²1995, S. 12.

auf der Ehrenseite und rechts die Eherne Schlange gehalten, aber hier in der Form des T- Kreuzes, als einziges Motiv der Brüstung betont.¹⁰³⁶

Dem Kreuz gebührt bei den oben angeführten Beispielen die Ehrenseite (aus der Blickrichtung des Predigers rechts), während die Eherne Schlange aus der Sicht des Predigers links bzw. aus der Betrachtersicht rechts dargestellt ist.¹⁰³⁷ Der ursprünglich rein typologische Bezug erhält an der Kanzel den Sinn einer sich ergänzenden Einheit von AT und NT, die in anderen Varianten an der Kanzel, etwa im Verhältnis von Gesetzestafeln und Codex, oder zwischen Mose und Paulus auftreten. Da das Kruzifix gleichzeitig als Kanzelkreuz gesehen werden kann, wird der heilsgeschichtliche Aspekt zusätzlich vertieft.

Die Verknüpfung Eherne Schlange und Kruzifix ist daher eines der wenigen, ausdrücklich hervorgehobenen, typologischen Bezüge an der Kanzel.

Weltkugel

Die Weltkugel in Gestalt einer Sphaira ist ein Motiv, das an der Kanzel meist im Bereich der Bekrönung eingesetzt ist.¹⁰³⁸ Attributiv findet man sie bei der Darstellung des Salvators, als eine mit dem Kreuz besetzte Weltkugel.¹⁰³⁹ Auch der bekrönende Kind-Salvator auf dem Schalldach in Inning am Ammersee (ca. 1770) hält eine Weltkugel [Abb. 186].¹⁰⁴⁰ Als Attribut trägt sie das Kind auf dem Arm der o. g. Mondsichelmadonna,¹⁰⁴¹ sowie Gottvaters als Zeichen der Herrschaft des Rex gloriae.¹⁰⁴²

Ihre gelegentliche großformatige Hervorhebung etwa bei Fides-Ecclesia im Passauer Dom (1722-1726) [Abb. 88] und der lehrhaft-thronenden Figur im Stift Melk (1726) [Abb. 97a], machen deutlich, dass hierbei ein allumfassender Anspruch bekundet ist. Bei der Dreifaltigkeitskirche in München (1717) [Abb. 75] wird eine große blaue Kugel mit Sternen als alleinige Bekrönung des Schalldaches

¹⁰³⁶ Lkr. Straubing-Bogen, um 1793 von Franz Xaver Keller (1752-1825), s. Karl **Tyroller**, Klosterkirche Atzlburg, KKF 1729, München-Zürich 1988, S. 8.

¹⁰³⁷ Vgl. die Darstellung durch zwei große Engel in Stift Stams seitlich des Dorsales, s. Amman, Stift Stams.

¹⁰³⁸ Kugel, in: De Chapeaurouge, S. 115-115 und Globus, ebd., S. 59-62.

¹⁰³⁹ Peter **Gerlach**, Kugel, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 695-700; s. die hierzu noch grundlegende Abhandlung von Percy Ernst **Schramm**, Sphaira, Globus, Reichsapfel, Stuttgart 1958, passim.

¹⁰⁴⁰ Lkr. Starnberg, s. Kraft, Inning am Ammersee, KKF 1396, München-Zürich 1983.

¹⁰⁴¹ Vgl. Kap. Salvator und Kap. Maria.

¹⁰⁴² Gerlach, Kugel, Sp. 697.

gewählt,¹⁰⁴³ die durchaus die Bedeutung Kosmos - im Hinblick auf das Patrozinium - als die Herrschaft über das Weltganze intendieren könnte.

Das Kreuz auf der großen Kugel in der ehem. Zisterzienser-Abtei Raitenhaslach (um 1720-1730) [Abb. 82] erinnert an das Attribut des Salvators,¹⁰⁴⁴ kann also ebenso auf den Kosmos hinweisen, da der Triumph des Kreuzes bedeutet, dass das gesamte Universum erlöst ist. Dasselbe Motiv mit dem Kreuz wird in Waging am See (um 1740) [Abb. 119] als Bekrönungsmotiv gewählt.¹⁰⁴⁵

Die Kugel als Bekrönung findet sich im Zusammenhang mit dem Posauneengel in Tittmoning (1739) [Abb. 117].¹⁰⁴⁶ Der Engel in Rottenbuch (um 1740) [Abb. 121] überschreitet die große goldene Kugel,¹⁰⁴⁷ als die Welt, in der das Gesetz Gültigkeit hat. So auch in Langenpreising (1777) [Abb. 206],¹⁰⁴⁸ wo ein großer Engel über der Weltkugel mit dem rechten Finger auf die Gesetzestafeln zeigt und indem unten ein Putto vor der großen Kugel den Hinweis auf die empor gehaltene Gerichtswaage gibt.

Die Kugel ist einerseits ganz allgemein ein Herrschafts- und Hoheitszeichen über den „orbis“. Sie ist das Symbol der Macht dessen, der sie in Händen hält und sie steht damit im Kontext eines soteriologisch zu interpretierenden Spannungsfeldes des erhöhten Christus. Andererseits ist hierbei die mahnende Endgültigkeit nicht zu übersehen. Indem die Befolgung- oder Nichtbefolgung des Gesetzes in der Waagschale genau beurteilt werden wird, verraten diese Allusionen auch subtil eschatologische Bezüge zum Weltgericht.

¹⁰⁴³ Kanzel um 1717 wohl nach Entwurf des Baumeisters Giovanni Antonio Viscardi (1647-1713), s. Hans **Ramisch**, München, Dreifaltigkeitskirche, KKF 27, Regensburg ⁵1994, S. 9; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 691. Vor einer Gloriole mit trinitarischen Symbolen: Sterne, Sonne mit einem Gesicht, darüber das IHS-Monogramm.

¹⁰⁴⁴ Lkr. Altötting, um 1740, s. Wolfgang **Hopfgartner**, Raitenhaslach, KKF 22, Regensburg ¹²1998, Abb. S. 13.

¹⁰⁴⁵ Lkr. Traunstein, s. Peter **von Bomhard**/ Bernhard **Walcher**, Waging am See, KKF 585, München-Zürich ³1977, S. 13, Abb. S. 7.

¹⁰⁴⁶ Lkr. Traunstein, s. Brugger/ Roth, Tittmoning. Zum Vergleich erzielen in vielen Kirchen neugotische Ausstattungen, die verlorene Einrichtungen ersetzen, durchaus ähnlich imposante Wirkungen, wie z. B. der Engel auf der Kugel in der ehemaligen Klosterkirche in Kastl, s. Abb. S. 12 bei Klaus **Wirth**, Klosterkirchen der Oberpfalz, Weiden 1989; vgl. Dehio, Bayern II, 1991, S. 246.

¹⁰⁴⁷ Lkr. Weilheim-Schongau, s. Hans **Pörnbacher**, Rottenbuch, KKF 8, Regensburg ³⁸1997, S. 26, Abb. S. 13.

¹⁰⁴⁸ Lkr. Erding, s. Georg **Brenninger**, Die Kirchen der Pfarrei Langenpreising, Wartenberg 1997, S. 7-9, Abb. S. 10.

Früchtezapfen

Neben Girlanden und Fruchtkörben, die an unterschiedlichen Stellen auftreten können, werden sehr häufig die unteren knaufartigen Enden und Ausläufer des Kanzelbodens in Form eines Früchtezapfens bzw. einer Knospe abgeschlossen.¹⁰⁴⁹

Diese Zapfen können eine Weintraube darstellen oder es kann sich um einen Koniferenzapfen handeln, wie einen Pinienzapfen oder dergleichen.¹⁰⁵⁰ Er kann auch frei und phantasievoll in Annäherung an florale Motive gestaltet sein, ohne sich auf eine botanische Bestimmung festlegen zu lassen.

Während der Pinienzapfen im Mittelmeerraum beheimatet ist,¹⁰⁵¹ verbindet sich mit der Weintraube vor allem auch eine heimische und bodenständige Form, die zudem wiederum auf eine eigene Symbolik hinweisen kann.¹⁰⁵²

Der Zapfen darf als Hinweis auf die Verkündigung verstanden werden, denn das Wort Gottes soll konkrete Früchte tragen. Vor allem in den Parabeln des Sämanns und des reichen Fischfanges wird dies zum Ausdruck gebracht. Der Fruchtzapfen birgt in sich die Fähigkeit zum Keimen und hat die Anlage zum Ausreifen vieler neuer Früchte, wie es die Inschrift „Semen est verbum Dei“ der Kanzel von St. Martin in Garmisch von 1732 ausspricht.¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁹ Beispiele mit deutlicher Ausprägung etwa in Freising, Dom (1625), Dillingen, St. Peter (um 1625), Wasserburg am Inn (1638/39), Weißenlinden (um 1660), Niederaltaich (nach 1671), Oberaltaich (um 1693), München, St. Michael (1697), Ohlstadt (nach 1700), Pollinig (1705), Schliersee (1715), Passau, St. Michael (1715-1720), Lenggries (um 1720), Passau, Dom (1722-1726), Erlach bei Simbach (1724), Stift Melk (1726), München, Berg am Laim (1745), Steinhausen (1746), Straubing, St. Jakob (1753), Plattling (1760), München-Bogenhausen, St. Georg (1770-1774), Rott bei Wessobrunn, Pfk. (1775-1780), Grafing (um 1775), ehm. Kanzel der Frauenkirche, München (1780 voll.), Schlehdorf (um 1780), Aulzhausen (um 1780), Halbmeile (1785), Maria Dorfen (1790), Weilheim, St. Pölten (1792), Kirchweidach (1795), in Schärding (1815) und Oberaudorf (1823).

¹⁰⁵⁰ Pinie, Pinienzapfen, in: Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 240.

¹⁰⁵¹ Dieses Motiv findet zum Bsp. am Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna als Dach-Bekrönung, 5. Jh.; an den Ecken bei Berninis Kathedra von St. Peter, 1633; im großen, bronzenen antiken Pinienzapfen im sog. Cortile della Pigna im Vatikan, aus der abgebrochenen Peterskirche, oder am Sockel der Perseusstatue des Cellini in der Loggia dei Lanzi in Florenz, 1545-1554: Kopfbekrönung der Eckfiguren; vgl. Pinienzapfen, in: Lex. der Kunst Bd. V, Leipzig 1993, S. 610-611; s. auch Ana María **Quinones**, Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters, Darmstadt 1998, S. 157-168. Als höchster Lohn des guten Christen war er in der frühchristlichen Kunst Symbol des ewigen Lebens, S. 167.

¹⁰⁵² Vgl. Weinstock und Weintraube, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 374-375. Als Symbol des Weinstocks, der seit altchristlicher Zeit auf Christus hinweist, kann mit der einzelnen Weintraube allgemein die Gemeinde Gottes gemeint sein.

¹⁰⁵³ Vgl. Kap. Garmisch, St. Martin.

Ein deutlicher Hinweis ist die sinnvolle Kombination in Langenpreising von 1777, in der ein Putto mit Buch und Weintraube vor dem Relief des Sämans anschaulich auf diesen Zusammenhang hinweist.¹⁰⁵⁴

Wappen

Vor allem an mittelalterlichen Kanzeln und denen der Renaissancezeit haben sich Stifter oder Wohltäter mit ihren Wappen verewigt.¹⁰⁵⁵

Sie sind aber auch im Barock und Rokoko auf den Kanzeln zu finden, in der gleichen traditionellen Absicht, da die Stifter und Auftraggeber ihre persönliche Heraldik an den Predigtstühlen anbringen ließen.

Auch Ordenswappen und Wappen einzelner Äbte werden deutlich sichtbar an den Brüstungswulst, in das Mittelfeld der Brüstung, an die Stirnseite des Schalldeckels, oder an die Rückwand gesetzt.

Als einzelne Beispiele seien die Kanzel der Stadtpfarrkirche in Landsberg am Lech genannt (1708) [Abb. 64], die am Boden die Stifterwappen der Salzbeamten Johann Wilhelm Stubhan und Johann Kurz laut Inschrift in den Kartuschenfeldern trägt.¹⁰⁵⁶ Dasjenige des Abtes Herculan Kalchgruber in Reichersberg (1718) [Abb. 78a] an der Front ist in das Programm integriert.¹⁰⁵⁷ Die Kanzel in Inchenhofen von 1758 trägt das Abt-Wappen Martin Hazis (1761-1769) von Fürstenfeld.¹⁰⁵⁸ In der Wallfahrtskirche in Eichelberg verrät die Kanzel mit Wappen, um 1720, die Stiftung der Rummel von Herrnried.¹⁰⁵⁹ Am Dorsale der um 1725 zu datierenden Schiffskanzel in Irsee [Abb. 233] prangt das Orsini-Wappen.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁴ Lkr. Erding, 1777 von Peter Riester und Christian Jorhan d. Ä., s. Brenninger, Die Kirchen der Pfarrei Langenpreising, Wartenberg 1997, Abb. S. 13.

¹⁰⁵⁵ St. Wendel an der Saar trägt das Wappen ihres Stifters und späteren Kardinals Nikolaus (Krebs) von Kues (1401-1464) mit dem Krebs auf dem Schild. Im Salzburger Stift Nonnberg ist die Tartsche der Äbtissin Agatha von Harnsparg mit der Jahreszahl 1475 einziger Reliefschmuck. Das Korpus von St. Kastor in Koblenz zählt zahlreiche Kanoniker-Wappen. In Nabburg, bez. 1526, ist das Stadtwappen am Korpus angebracht. Die Kanzel im Dom zu Trier (1570-1572) trägt am Portal die Wappen der Stifts-Kanoniker.

¹⁰⁵⁶ Kanzel 1708, s. Landsberg am Lech, Die Kunstdenkmale von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael Petzet, Bd. 2: Sakralbauten der Altstadt, von Dagmar Dietrich und Hilde Weißhaar-Kiem, München-Berlin 1997, S. 161.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Kap Reichersberg.

¹⁰⁵⁸ Fischer/ Schnell, Inchenhofen, S. 10.

¹⁰⁵⁹ Schnell/ Steiner, Wallfahrtskirche Eichelberg, S. 8.

¹⁰⁶⁰ Wappen des Orsini-Papstes Benedikt XIII. (1724-1730) mit der Tiara und den gekreuzten Schlüsseln über der Kartusche als Wappenzier, eine Hommage der Stifterfamilie Ursin-Ronsberg, S. Dischinger/ Vollmer, Irsee, S. 26.

Das Wappen im Kloster Reutberg von 1735 [Abb. 113] tritt ganz groß in der Mitte des Korpus hervor.¹⁰⁶¹ In Dorfen bei Erding [Abb. 220] wird 1790 in der Mitte der Rückwand das Wappen des Fürstpropstes von Berchtesgaden angebracht.¹⁰⁶²

Die Wappen treten sozusagen von außen an das Objekt heran und sind wohl mit einer Ausnahme in Reichersberg nicht ausdrücklich in die ikonographischen Programme integriert. Daher sollen sie hier nur ansatzweise angesprochen werden.

Der an den Kanzeln keineswegs selten auftretenden Heraldik kommt für die Untersuchung fast ausnahmslos nur indirekt eine ikonographische oder ikonologische Bedeutung zu. Ihr wäre jedoch eine eigens gesonderte Betrachtung angemessen.

Wort und Schrift

Der Schriftbezug erhält an der Kanzel einen deutlichen Vorrang. Die anschaulichen Symbole wie Buch und Gesetzestafeln sind einerseits umfassende Hinweise auf die Wortpredigt, dem verkündeten Wort. Andererseits ist die Symbolsprache so verselbstständigt, dass sie eine eigenständige Bedeutungsebene ausbildet, die den Prediger, der selbst an das Wort gebunden ist, hierzu gar nicht benötigt. Daher resultiert der ikonographische Bezug kaum aus der Thematik der Predigtliteratur. Beide berühren sich wohl in der rhetorischen Vortragsweise als gemeinsamer Grundlage und einem triumphalen Ton, der auf letzte Antworten hinweisen will.¹⁰⁶³ In den Ausdrucksmitteln, die meist aus Metaphern und Allegorien bestehen, besitzt sie eine eigene Struktur.

Die Bild-Rhetorik der Kanzel nutzt die Symbole gezielt, um das geschriebene Wort zu veranschaulichen. Nicht nur Gesetz und Evangelium, sondern die Synthese von Symbolen der Schrift werden signifikant in den Vordergrund gerückt. Dem Hörer und dem Betrachter soll die „VOX DEI“ sozusagen vor Augen geführt werden.

¹⁰⁶¹ Dilger, Reutberg, S. 13f. 1735 gestiftet durch den Hofkammerrat Christian Raßfeld.

¹⁰⁶² Kanzel 1790, s. Georg **Brenninger**, Maria Dorfen, KKF 65, München-Zürich ³1990, S. 16.

¹⁰⁶³ Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 119. Der Wiener Kapuziner Prokop von Templin (1608-1680) forderte „Stylo Simplicitatis“ zu reden. Es sei keine gelehrte Homiletik vorzutragen, sondern Einfachheit und Klarheit ist für eine gute Predigt geboten, ders. S. 120.

Daher erfolgen sehr häufig inschriftliche Hinweise auf das „Verbum Dei“, die an Kartuschen, Spruchbändern, in Codices oder Tafeln, an Friesen oder Wimpeln von Posaunen, in meist vergoldeten Majuskeln angebracht sind. Eine große Anzahl der Inschriften wird deutlich lesbar in Latein vorgetragen.

Das Latein als Kirchensprache kann einen zusätzlich symbolischen Charakter haben, in dem die Zeitlosigkeit des Wortes eingekleidet ist. Zugleich zeigt sich hier aber die Gelehrsamkeit der Ordensgeistlichen. Nur an wenigen Kanzeln finden sich Inschriften in deutscher Sprache.¹⁰⁶⁴ Der Aussagegehalt der Sentenzen und Textstellen, überwiegend der Heiligen Schrift entnommen, kreist fast ausschließlich um den Sinnbezug zwischen Wortverkündigung, Hören und Befolgen des Wortes Gottes: „verbum Dei“; „vox Dei“; „audite verbum Domini“; „beati sunt, qui audiunt verbum Domini“.

Sie sind Appellationen, die dem lesenden Hörer zusätzliche Eindringlichkeit vermitteln sollen. Ihr Vorhandensein ist aber nicht einfach als schmückende Schrift in einer prangenden Kartusche zu verstehen, sondern sie unterstützen die Darstellungen mitunter als Kommentar und verleihen mancher Situation erst ihre Brisanz, wie in Fürstenfeld („aut poentendum“ – „aut ardentum“).

Das Christentum hat als „Buchreligion“ in der Bibel eine schriftlich fixierte Grundlage. AT und NT ergeben zusammen den Kanon der Heiligen Schrift. Die Bücher der Bibel enthalten die von Gott geoffenbarten Wahrheiten, die als Schöpfungsgeschichte, Geschichte des Volkes Israel, in den Büchern der Propheten und der Weisheitsbücher, Psalmen, in den Evangelien als Leben Jesu, der Apostelgeschichte und den apostolischen Briefen bis zur Offenbarung zusammengefasst sind.¹⁰⁶⁵ Die Heilige Schrift gilt als Wort Gottes, ist Anleitung und Gesetz, das Gott am Anfang seines ewigen Bundes mit den Menschen selbst auf Tafeln schrieb. Daher ist sie das bewahrte und tradierte Glaubensdokument.

Die besondere Würde und Achtung der Schrift spiegelt sich auch an der Kanzel wider. Eine Inschrift „ET DEDIT ILLIS ! CORAM PRAECEPTA ET LEGEM VITAE ET DISCIPLINAE ECCLIE; 45“, die sich inhaltlich auf Mose bezieht,

¹⁰⁶⁴ Etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts findet man Belege für Stellen in deutscher Sprache an den Kanzeln, so in Kloster Reutberg (1735), St. Peter in München (um 1750), Wilparting (1760), Höhenmoos (um 1760), Plattling (1760), Fischbachau (um 1765), Laberweinting (1768), St. Georg in München-Bogenhausen (1770-1774), Schwindkirchen (1785-1790) und zuletzt in Oberaudorf (1823).

¹⁰⁶⁵ Otto Hermann **Pesch**, Schrift, Heilige Schrift, in: LThK Bd. 9, 2000, Sp. 251-253. Sie ist Urkunde und kodifizierte Grundlage.

wird in einem Schriftband über den Gesetzestafeln und der leuchtenden goldenen Sonne oberhalb der Kanzel der Münchner Asamkirche angebracht.¹⁰⁶⁶

Die Darstellung von Gesetzestafeln und Codex ist ein ausdrückliches Zeichen für die Anwesenheit des Wortes Gottes. Während der Bund des Alten Testaments durch die Gesetzestafeln repräsentiert ist, wird das Neue Testament in der Gegenüberstellung im Symbol des Buches verdinglicht.¹⁰⁶⁷

Der geöffnete oder auch geschlossene Codex ist außerdem mit den Evangelisten bzw. Evangelistensymbolen eindeutig verknüpft.¹⁰⁶⁸ Mit dem Buch ist die Präsenz des Neuen Testaments und seiner Autoren verbunden, so dass die Evangelien gegenüber den Gesetzestafeln als Wort Gottes polarisiert erscheinen. Nicht aber als Gegensatz, sondern als Ergänzung und spannungsvolle Einheit.¹⁰⁶⁹ Ihre Repräsentation ist von einer so hohen allgemeingültigen Aussagekraft, dass sie über die Zielfunktion der Symbolik hinaus kaum mehr zusätzliche Interpretation benötigt. Die zusammenhängenden grundlegenden Lehrinhalte bringt die Kanzel in der Summe ihrer Darstellungsdichte - als Synthese gesehen - selbst zur Anschauung. Sie wird zum eigenständigen Repräsentanten des Wortes.

Mit Wort Gottes ist zugleich das gesamte Spektrum dessen gemeint, was als Verkündigung im Schriftsinn des Heilsplanes liegt: die Selbstoffenbarung Gottes in der Schrift und durch das Sprachrohr der eminenten Glaubenszeugen. Das schriftlich fixierte Wort Gottes besteht als Einheit innerhalb der Zweiteilung von Gesetz und Evangelium. Umgekehrt besteht die Ehre Gottes in der Anerkennung seiner Selbstoffenbarung durch den Menschen in Wort und Werk. Gott verbürgt sein Wort im geschichtlichen Handeln, indem er in Christus die Fülle der Zeit und das Vollmaß seines Heiles und Gerichtes ans Licht bringt. Anschaulich illustriert wird dies durch das gleichzeitige Überblenden von Gesetzestafeln und Buch, die zu Hoheitszeichen avancieren.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁶ Vgl. Ecclesiasticus 45,6: „et dedit illi coram praecepta legem vitae et disciplinae/ docere Iacob testamentum et iudicia sua Israhel“ („In seine Hand legte er die Gebote, die Lehre voll Leben und Einsicht, um Jakob seine Gesetze zu lehren und Israel seine Satzungen und Vorschriften“ EÜ.) Hierzu s. Abb. S. 23 bei Lieb, Asamkirche München, GKF 1983.

¹⁰⁶⁷ Schrift, in: Lurker, Wörterbuch der Symbolik, S. 655. Die Buchstaben des Alphabetes, das A (Alpha) und das Ω (Omega) bezeichnen eine allumfassende Herrschaft Christi, Apk 22,13.

¹⁰⁶⁸ Joseph **Braun**, Buch (Buchrolle) als Attribut, in: RDK Bd. II, 1948, Sp. 1339-1340. Das Buch ist Erbe der altchristlichen Kunst und zählt zu den ältesten Attributen in der religiösen Kunst; Gustav **Radbruch**, Buch (Buchrolle) als Attribut, in: RDK Bd. II, 1948, Sp. 1341-1343.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Gesetz und Evangelium.

¹⁰⁷⁰ Die Heraushebung in der Gloriele gereicht dann in einer triumphalen Wirkung zum Ehrenzeichen.

Die absolute und unbeugsame Autorität der Heiligen Schrift als Gottes Wort findet im Neuen Testament ihre Überzeugung, dass die Schrift des AT in und durch Jesus Christus ihre Erfüllung hat.¹⁰⁷¹ Die Spanne der heilstheologischen-eschatologischen und schließlich soteriologischen Ebenen ist in Christus vereint: er selbst ist als alleiniger Retter der Welt (salvator), Wort des Vaters.¹⁰⁷² Aber noch über die endgültige Erfüllung hinaus bleibt das Wort in Ewigkeit bestehen.¹⁰⁷³ Höchste Bestätigung findet diese absolute Autorität der Schrift bei Paulus.¹⁰⁷⁴

Der Codex gewinnt seit den Anfängen des Christentums gegenüber der antiken Schriftrolle ab dem 4. Jahrhundert als Schriftform der Christen das Hauptgewicht.¹⁰⁷⁵ Das Buch ist nicht etwa einfach gleichgesetzt mit Bibel. Als Träger der Evangelien wird es zuerst typisches Attribut der Evangelisten.¹⁰⁷⁶ Doch neben Christus und den Aposteln ist es Attribut für Paulus und die Kirchenväter,¹⁰⁷⁷ denn die Lehre der katholischen Kirche beruht zusätzlich auf den Schriften der Väter. Dadurch wird es zur manifesten Grundlage für die Befähigung zur inspirierten Auslegung der Schrift. Die Darstellung der materiellen Verschriftlichung über das Medium Buch geht also über den reinen Bibeltext als Kanon hinaus. Zudem besitzt es als eigenständiges Symbol

¹⁰⁷¹ Peter **Bläser**, Erfüllung der Schrift, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 983-984. Durch den prophetisch-messianischen Charakter wird der Schriftbeweis zu einem fundamentalen Element der neutestamentlichen Verkündigung über Jesus Christus. In seinem Leben und Wirken, seiner Sendung, seinem Leben und Sterben und seiner Auferstehung wird die Schrift, d. h. die Weissagung des AT erfüllt. Thomas **Söding**, Verheissung I, in: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 670-673; Harald **Wagner**, Verheissung II, in: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 672-673. Die grundlegenden Heilszusagen vollziehen sich in der Spanne zwischen Verheißung und Erfüllung.

¹⁰⁷² S. hierzu: Jesus Christus Wort des Vaters, Jesus Christus, alleiniger Retter der Welt, gestern, heute und in Ewigkeit (Tertio Millennio Adveniente, 40) hg. von der Theologisch-Historischen Kommission für das Heilige Jahr 2000, mit einem Vorwort von Roger Kardinal **Etchegaray**, Regensburg²1997, passim.

¹⁰⁷³ 1 Petr 1,25: „Das Gras verdorrt, und die Blume verwelkt, doch das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit. Dieses Wort ist das Evangelium, das euch verkündet worden ist“.

¹⁰⁷⁴ Das ganze Evangelium ist für die Völker durch die Schrift offenbart; vgl. Röm 16,16.

¹⁰⁷⁵ Der Codex ist die äußere Form des in Lagen gebundenen Buches, das im 1. Jahrhundert in Gebrauch kam. Das Material war Papyrus oder Pergament, s. Buch, in: Lexikon der christlichen Antike, hg. von Johannes B. **Bauer** und Manfred **Hutter**, Stuttgart 1999, S. 68; der Sprachgebrauch für Bibel (gr.: ta biblia = Plural zu to biblion, das Buch) wird selbst bei Mt 26,28; 1 Kor 11,25 und 2 Kor 3,14 nachgewiesen; Codex, in: Lex. der Kunst Bd. II., Leipzig 1989, S. 13-14. Die Einteilung in AT und NT als „Testament“ erfolgt im 2. Jahrhundert durch die Zusammenfassungen als „Kanon“, s. Bertram **Hessler**, Bibel, in: LThK Bd. 2, 1986, Sp. 335-336; Reinhold **Bohlen**, Bibel I-II, in: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 362-365. Das AT ist der Vertrag (gr. diatheke = Vermächtnis), den Gott mit Mose auf dem Berg Sinai geschlossen hat (Sinaibund). Das NT ist der Vertrag, den Gott durch Christus auf Golgotha mit den Menschen geschlossen hat.

¹⁰⁷⁶ Joseph **Braun**, Buch (Buchrolle) als Attribut, in: RDK Bd. II, 1948, Sp. 1339-1340 und Gustav **Radbruch**, Buch (Buchrolle) als Attribut, RDK Bd. II, 1948, Sp. 1341-1343.

Verweisfunktion auf Lehre und Gelehrsamkeit. Es wird zum Zeichen der interpretierenden Gelehrsamkeit und ihrer autorisierten Tradition. Die aufgeschlagene Buchseite wird zur pagina sacra.

Das Buchattribut steht zudem für die autorisierte Ecclesia in der Nachfolge der Apostel, denn zugleich mit dem Hirtenamt wacht die Kirche über das Lehramt, das sich auf die Exegese bedeutender Theologen stützt, die als Lehrer kanonisiert sind. Außer dem Hinweis auf die allgemeine Gültigkeit des Wortes kommt es ebenso auf die richtige Vermittlung und Darlegung der Inhalte an. Der Glaube ist ein Depositum fidei, ein der Kirche von Gott anvertrautes Gut, das bewahrt werden muss.¹⁰⁷⁸

Innerhalb der Kirche unterscheidet man zwischen Verkündigung und Lehre: Kerygma und Doxa verbinden sich beide in der Predigt. Folglich ist die Kanzel der prominenteste Ort, an dem Wort und Schrift symbolhaft in die Bild- und Zeichensprache umgesetzt sind.¹⁰⁷⁹ Verkündigung des Wortes Gottes ist wesentlicher Bestandteil des christlichen Gottesdienstes in Epistel, Evangelium und Predigt. Die Predigt ist mehr als nur Menschenwort, sie ist Dienst am Wort Gottes.

Unterhalb des ewig gültigen Gotteswortes gibt es die Ebene der Polarisation der richtigen Lehre und der falschen Lehre. Auch die Irr-Lehrer haben zwar als Gelehrte das Attribut des Buches, in das sie ihre Irrtümer eingeschrieben haben. Ihnen fehlt aber die Inspiration des Heiligen Geistes, der den Prediger als den legitimen Verkünder auszeichnet.¹⁰⁸⁰ Daher sind ihre Bücher und Buchseiten gespalten. Als Zeichen für ihre unhaltbaren Ansichten fallen sie zusammen mit ihren unbelehrbaren Protagonisten, gestürzt von der Autorität der Ecclesia. Der allegorische Vergleich mit der falschen Lehre fällt demonstrativ zu Ungunsten ihrer Repräsentanten aus. Ihre Bücher sind das Manifest des Falschen, und vom

¹⁰⁷⁷ Sie sind dadurch als Verwalter des Predigtamtes gekennzeichnet, s. Buch, in: Sachs/Badstübner/Neumann, S. 75-76.

¹⁰⁷⁸ Wolfgang **Beinert**, Depositum fidei, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 100-101. Der Glaube ist von Gott übernommen.

¹⁰⁷⁹ Im Kirchenraum gibt es weitere zahlreiche Gelegenheiten, bei denen Schrift mitgeteilt wird, wie Schriftbänder in Deckenfresken, in Kartuschen an Arkaden, Figuren mit Schriftbändern und Rollen, und Ähnliches.

¹⁰⁸⁰ Gott ist es, der den Heiligen Geist sendet, vgl. 1 Thess 4,8. In der menschlichen Natur Christi, in der Kirche und den Geheiligten ist als besondere Gnadenordnung die eigentümliche Gegenwart des Heiligen Geistes präsent, s. Heribert **Schauf**, Einwohnung Gottes, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 769-772.

Blitz getroffen, werden sie zusammen vernichtet. In der Gegenüberstellung wird der Triumph des Wortes Gottes veranschaulicht.

Die Fruchtbarkeit des Wortes wird zudem bedroht durch den Unkraut säenden Teufel. In Allegorien wird immer wieder das Wort und seine Aufnahme bei den Menschen ausgedrückt. Mahnungen zielen auf die Relation zwischen Hören und Befolgen. Der Anspruch geht über die reine Verkündigung hinaus auf die Umsetzung des Gehörten in die Tat.

Die Verbildlichung des Schriftsinnes im Symbol und dessen Hervorhebung an prominenter Stelle verweist auf die Macht des Wortes. Der Schrifttext ist als Inschrift in ein kalligraphisches Bild übertragen und hervorgehoben. Die Informationen der Textstellen sind zum Lesen vorgesehen. Als Informationsträger werden geöffnete Buchseiten, Inschriftbänder und die Spiegel von Kartuschen gewählt.¹⁰⁸¹ Ebenso kommen Wimpel oder einzelne Blattseiten mit erklärenden Hinweisen oder Aufrufen zum Einsatz.

Die Offenbarung des Wortes setzt Hörbereitschaft voraus.¹⁰⁸² Hören und Glauben verschmelzen zum Begriff des Glaubensgehorsams; denn nur, wer hört, kommt zum Glauben.

Die synästhetischen Qualitäten von Hören und Sehen; Sehen und Lesen stehen in Wechselbeziehung und werden gezielt aufeinander abgestimmt. Der Symbolgehalt changiert und kann sich in einzelnen Gruppen, wie etwa in Schäftlarn, zu hoher Eindringlichkeit verdichten. Die Sichtbarmachung auch des geistigen Sinnes erreicht durch die Synthese einzelner Symbole in der Steigerung rhetorischer Mittel triumphale Wirkung. Die enge Beziehung von Wort und Schrift, sowie die Differenzierung zwischen Gesetz, Evangelium, Wort Gottes und Verkündigung im Kontext des Hirtenamtes wird in bewegten Kompositionen als Kunst der Selbstmitteilung inszeniert. Die genuine Sprache macht den nicht-empirischen, providentiellen Rang göttlicher Erfahrungsaspekte erlebbar. Sie erreicht an der Kanzel des 18. Jahrhunderts einen ihrer Höhepunkte.

¹⁰⁸¹ Helmut **Rosenfeld**, Schriftband, in: LCI 4, 1972, Sp. 125-126. Im Gegensatz zu den spätantiken und mittelalterlichen Buchrollen als Wiedergabe der direkten Rede bei Christus oder den Aposteln, oder den Spruchbandtituli als Hinweis zu Einzelszenen wird die Schrift hier nicht syntaktisch verwendet, sondern hat den Wert der Eigenaussage, die sich natürlich im Sinngehalt mit der Symbolik kontextual verbindet.

¹⁰⁸² Lk 8,18: („Gebt also acht, daß ihr richtig zuhört“ EÜ); vgl. Mt 13,43: „qui habet aures audiat“ („Wer Ohren hat, der höre!“ EÜ); der Geist spricht zu denen, die Ohren haben, s. Apk 2,11: „qui habet aurem audiat quid Spiritus dicat ecclesiis“ („Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt“ EÜ).

IX Analysen einzelner Programme

Die folgende Auswahl greift aus einer großen Objektzahl Beispiele heraus, die nach Ansicht des Verfassers exemplarisch Wesenszüge der Programmgestaltung aufzeigen können, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, dass hierdurch ein vollständiges Bild widergespiegelt werden könnte.

Gemeinsamkeiten in der Gestaltgebung, der Ikonographie und der Farbigkeit (Reichersberg, Passau, Laxenburg) repräsentieren Grundzüge, die sich in zeitgleichen Phasen wiederfinden. Andererseits zeigen Ausnahmen (Westen, Ruhpolding) auf, wie formale bzw. inhaltliche Unterschiede aussehen. So steht das Beispiel in Weissenregen als Muster für den nicht sehr verbreiteten Sonder-Typus der Schiffskanzel.

Anhand der gewählten Beispiele sollen „Anfänge“ (Reichersberg, Passau) bzw. richtungsweisende Übergänge (Laxenburg, Diessen) und Höhepunkte (Schäftlarn, Wieskirche), sowie paradigmatisch der Formenwandel bis Ende des 18. Jahrhunderts sichtbar gemacht werden.

Reichersberg/ Oberösterreich

Augustiner-Chorherrenstift St. Michael

In der Kirche des Augustiner Chorherrenstiftes Reichersberg, das bis zum Ende des Bayerischen Erbfolgekrieges auf bayerischem Territorium lag, befindet sich eine auf das Jahr 1718 datierte Kanzel [Abb. 78-78b], die Joseph Matthias Götz (1696-1760), dem Klosterbildhauer aus St. Nikola vor Passau, zugeschrieben wird.¹⁰⁸³ Über einem Pilaster an der rechten Wandseite vor dem eingezogenen Chorbereich angebracht, fällt sie zunächst durch ihre uniforme Chromatisierung in Blattgold auf. Diese Art der Fassung bewirkt nicht nur, dass die Kanzel in stärkerem Maße als Einheit erscheint, sondern sie wird dadurch im Kirchenraum deutlich akzentuiert. Wie bei den wenigen Kanzeln mit einer

¹⁰⁸³ Alexander **Heisig**, Der Bildhauer Joseph Matthias Götz (1696-1760), Studien zur Barockskulptur in Bayern und Österreich, Reihe Studien zur christlichen Kunst Bd. 5, hg. von Frank **Büttner** und Hans **Ramisch**, Regensburg 2004, S. 335-336. Das Innviertel gehörte bis 1779 zu Bayern und wurde nach dem Bayerischen Erbfolgekrieg an die österreichischen Landesteile der Habsburger abgetreten.

Komplettvergoldung,¹⁰⁸⁴ verändert das Gold den Materialcharakter und enthebt das Objekt jeder materiellen Realität. Indem das Kernmaterial Holz völlig negiert wird, erscheinen auch die haptischen Qualitäten dem sinnlich erfassbaren Vermögen auf den ersten Blick entzogen. Zudem erfordert die Vielgliedrigkeit und Detailfreude in Reichersberg ein genaues Hinsehen. Skulptur, Schmuckmotive, struktive und gliedernde Teile sind so verschränkt, dass sie optisch mit den Konturen verschmelzen und erst genauer differenziert werden müssen.

Hierdurch erfährt das Objekt eine zusätzliche Ausgrenzung aus den üblichen Sehgewohnheiten.

Die Auflösung der Kontur ist hier insofern bemerkenswert, da sie gleichzeitig der Plastik einen sehr großen Spielraum schafft, der in freier Verbindung mit dem Kanzelkörper nach außen offen ist. Beispielhaft ist vor allem, wie die Polygonstruktur des Korpus als Basisform negiert zu werden versucht, da sie kaum mehr anschaulich wird. Die an sich „veraltet“ wirkende Form des Polygons wird nicht zuletzt durch die bewegte Gesamtstruktur möglichst überspielt, so dass sie nur mehr an den Verkröpfungen des abschließenden Kranzgesimses und durch Abzählen der Felderteilungen wirklich wahrgenommen wird. Die hochrechteckigen Felder sind durch wandfeste Flachreliefs gefüllt und untereinander mittels Lisenen mit auslaufenden Voluten getrennt. Reliefhöhe und ornamentaler Besatz erscheinen auf gleicher Höhe, so dass sich die Front in fast unscheinbare Streifen zwischen den Verkröpfungen der horizontalen Simse ohne besondere Akzentsetzung auflöst. Diese erfolgt unter dem Sockelwulst durch Bewegtheit der s-förmigen Spangen-Bögen, welche unter dem Boden von einer Wandkonsole aus radial auf die Zwischenräume der Korpussegmente zulaufen.

Die Mitte wird zentral durch das Wappen des Propstes Herculan Kalchgruber akzentuiert.¹⁰⁸⁵ In der umlaufenden Inschrift: „HERCULANUS EREXIT 1718. BERNADUS(!) RESTAURAVIT 1883“, ist die Jahreszahl 1718 als

¹⁰⁸⁴ Vgl. Kap. Material und Fassung. Etwa Freising, Dom (um 1625), Vilshofen, Kanzel aus St. Nikola vor Passau (1717), Passau, Dom (1722-1726), Melk (1726), Maria Taferl/ OÖ (1727), Laxenburg, Kanzel aus der Schwarzspanierkirche in Wien (1730-1732), München, Damenstiftskirche (nach 1730), Stift Stams/ Tirol (1739), Suben am Inn/ OÖ (um 1770), u. a.

¹⁰⁸⁵ Wie am Hochaltar und Chorgestühl, trägt es das geteilte hochovale Wappenschild. Oben links und rechts die Buchstaben L und R. In der oberen Hälfte eine Halbfigur mit nacktem Oberkörper, einer Schlange und einem Äskulapstab in den Händen. Im unteren Feld sind die Arche Noah mit der Taube, Sonne und Wellen zu sehen.

„Aufstellungsdatum“ genannt.¹⁰⁸⁶ Die beiden flankierenden Spangen tragen zwei ganzfigurige, vollplastische und geflügelte Evangelistensymbole. Dem Stier auf der linken Seite ist der Löwe gegenüber angeordnet, mit jeweils einem geöffneten Codex ohne Inschrift.

Die Kanzel trägt auf fünf Feldern Flachreliefs. Das zentrale Relief zeigt Mose mit den Gesetzestafeln, im Hintergrund der Tanz ums Goldene Kalb.¹⁰⁸⁷ Mose ist der Repräsentant des Bundes, dessen gleichzeitige Mißachtung durch das Volk hinter ihm demonstriert wird, das Urbeispiel des Verstoßes gegen das Gesetz Gottes. Die weiteren Reliefs an der Korpuswand werden durch die Kirchenväter geschmückt. Ambrosius, Gregor der Große, Hieronymus und Augustinus sitzen, von links nach rechts, hinter Schreibpulten, während assistierende Putti ihre Attribute demonstrieren. Bei Ambrosius schultert ein Putto den Bienenstock. Gregor der Große ist durch die Taube im oberen linken Relieffeld und die Tiara erkenntlich, während ein Putto das Papstkreuz hält. Im Relief des Hieronymus werden zwei Putti für den Kardinalshut und den Stab benötigt. Auch Augustinus assistieren zwei Putti, die Mitra zu halten.

Zum Schalldach leitet eine Vorhangdraperie über, die den offenen Durchgang für den Prediger in der Mitte rahmt. Das Vorhangmotiv wird zuerst wohl an der 1686-1689 entstandenen Kanzel der Münchner Theatinerkirche [Abb. 44] von Andreas Faistenberger (1647-1735) in monumentaler Weise für das Dekor der Kanzel eingeführt.¹⁰⁸⁸ Zwei Engel-Putti sitzen seitlich in den hochgerafften Stoffbahnen, die durch ihre Handbewegungen das Eintreten des Predigers ankünden. Am Kranzgesims ordnen sich rahmend weitere Drapierungen zu regelmäßigen Bäuschen um die versilberte Geisttaube im Zentrum der Strahlenglorie am Plafond. Das polygonale Schalldach wird durch eine stoffliche Inszenierung bereichert und schiebt sich in seinen Abmessungen weit über den Korpusgrundriss vor. Das an den Verkröpfungen abgerundete Kranzgesims wird zugleich von den

¹⁰⁸⁶ Herculanus errichtete sie (die Kanzel) 1718; Berna(r)dus restaurierte sie 1883. Es ist durchaus möglich, dass die Inschrift erst im Jahr 1883, des Restaurierungsdatums durch Propst Bernardus hinzugefügt wurde.

¹⁰⁸⁷ Ex 32: Mose zerbrach im Zorn die von Gott geschriebenen Gesetzestafeln, nachdem er sah, dass das Volk ein Götzenbild aus Gold, geschaffen hatte. Vgl. Ex 32,19: „cumque adpropinquasset ad castra/ vidit vitulum et chorus iratusque valde/ proiecit de manu tabulas et confregit eas ad radices montis“ („Als Mose dem Lager näher kam und das Kalb und den Tanz sah, entbrannte sein Zorn. Er schleuderte die Tafeln fort und zerschmetterte sie am Fuß des Berges“ EÜ).

¹⁰⁸⁸ 1686-1689, s. Alfred **Kaiser**, Theatinerkirche St. Kajetan, München, KKF 1971, Regensburg ⁵1997, S. 14, Abb. 8 und 13; Corinna **Rösner**, Andreas Faistenberger (1646-1735), Leben, Werk

Stoffbäuschen umspielt. Zusammen mit der Volutenkronen bildet das Dach infolge der Kurvierungen des Kranzgesimses ein bauchiges Volumen, das durch zwischenhängende Girlanden und Cherubsköpfchen an den Bögen zu einer schillernden „Kugelform“ anwächst. Verbleibende Lücken zwischen den Spangen werden von spielenden Putti auf dem von einem glatten Rundstab abschließenden Kranzgesims gefüllt.

Auf der Volutenkronen steht, alles überblickend, ein großer geflügelter Engel, der unter seinem rechten Arm das Buch mit den sieben Siegeln trägt, während er die Posaune in die Richtung des Einganges bläst.¹⁰⁸⁹

Das Besondere an Reichersberg ist, dass scheinbar nur drei der vier Evangelistensymbole an der Kanzel vorkommen. Durch die Fünffachsegmentierung des Korpus` entsteht eine symmetrische Aufteilung, die vom Wappen des Propstes bis zum Adler am Schalldach in einer Bedeutungsachse ausgezeichnet ist. Das dritte Symbol, der Adler, sitzt majestätisch in der Achse des Schalldaches; mit dem Kopf über das Kranzgesims hinaus ragend. Im Schnabel hält er an einem Henkel ein Tintenfass, das auf die Schreibtätigkeit des Evangelisten anspielt. Das Symbol des Evangelisten Matthäus, der Engel, scheint, entsprechend der zu erwartenden Symbolik, zu fehlen. Da im Matthäusevangelium in der sogenannten „kleinen Apokalypse“ von der Endzeit gesprochen wird, liegt die Vermutung nahe, dass dieser gleichzeitig mit dem zweifellos an die Apokalypse gemahnenden Posaunenengel identisch ist.¹⁰⁹⁰

Zwischen den Evangelistensymbolen, die demonstrativ die Bücher der Evangelisten in ihren mächtigen Pranken und Klauen halten, hat sich der Propst als „Errichter“ der Kanzel mit seinem Wappen in der Mittelachse eine hervorragende Stelle eingeräumt. Über die Gesetzgebung des Mose zur Geisttaube am Plafond und dem Geistadler des Johannes, der zugleich als eines der vier Wesen in der Offenbarung auf den Posaunenengel mit dem Buch und den sieben Siegeln verweist, führt eine Linie. Die Posaune wird hier mit dem mächtigen Engel und dem geheimnisvollen Buch der Apokalypse verbunden, denn sie ist zugleich das Instrument der sieben Engel, die zum Gericht blasen. Ebenso wird es hier als Aufruf zur Einhaltung des Gesetzes verstanden, dessen Nichtbefolgung

und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700, *Miscellanea Bavarica Monacensia* Bd. 143, (Diss.), München 1988, passim.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Apk 5,1-2.

¹⁰⁹⁰ Mt 24,1-42.

und Mißachtung der Tanz um das Goldene Kalb im Mosesrelief veranschaulicht. Mit der Posaune verbindet sich auch die Warnung, das Gesetz Gottes, d. h. die Botschaft der Evangelien und der Kirche zu befolgen. Ihre Missachtung und die Übel, die der Mensch dadurch hervorruft, wird durch das Buch mit den sieben Siegeln, der Apokalypse, impliziert.¹⁰⁹¹ Dieser Zusammenhang steht vermutlich auch oder sogar vorwiegend in Relation zum Wappen des Propstes, das die Arche Noah als Prototyp für die Rettung der Menschheit zum Auftakt des Programmes nimmt.¹⁰⁹² Der Posaunenengel spiegelt daher in seiner Person die Übertragung des Schriftsinnes wider, der sich in der Apokalypse des Matthäus mit einer Warnung verbindet. Er ist folglich selbst das vierte Evangelistensymbol. Beide Bedeutungen, Evangelistensymbol und Posauneengel, überlagern sich in einer Person.

Die Kanzel versinnbildlicht in erster Linie den Gesetzes- und Wort-Bezug. Er wird verschränkt mit den Evangelisten, den Kirchenvätern und apokalyptischen Motiven. Auch hier ist die präsumptive Aufforderung zur Einhaltung des Wortes erkennbar.

Die Fähigkeit des Barockzeitalters, Sinnbezüge beinahe rätselhaft ineinander zu verbinden, erscheint hier greifbar umgesetzt. Das Goldene Kalb bezeichnet die Missachtung des Gesetzes. Die Vergoldung der Kanzel könnte ein Gegenbeispiel für das Goldene Kalb sein, dass dem Gold der Vorrang in der Anbetung des Heiligen gebührt und nicht als Vorbild zum Götzendienst zu nehmen ist. Das rettende Motiv der Arche im Wappen des Propstes, erscheint in symbolischer Übertragung des Schriftsinnes aus der Matthäus-„Apokalypse“, als ausschlaggebendes Motto für die Bedeutungsstruktur des Programmes zu fungieren. Dies ist in eine Sinnachse übertragen, in der sich die Bedeutungen, in doppelter Weise im Bekrönungsel gipfelnd, überlagern. Aus der Vierzahl der Evangelistensymbole wird er zu einem Engel des Endgerichtes erhoben, um die Auserwählten von den vier Himmelsrichtungen zu rufen: Warnung und Verkündigungsruf zugleich.

¹⁰⁹¹ Mt 24,31: („Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum andern“ EÜ).

¹⁰⁹² Mt 24,27: („Denn wie es in den Tagen des Noach war, so wird es bei der Ankunft des Menschensohnes sein. Wie die Menschen vor den Tagen der Flut aßen und tranken und heirateten, bis zu dem Tag, an dem Noach in die Arche ging, und nichts ahnten, bis die Flut hereinbrach und alle weggraffte, so wird es auch bei der Ankunft des Menschensohnes sein“ EÜ).

Mit der nach außen offenen Formgestaltung kann die parataktische Anordnung des ikonographischen Sujets verlassen werden. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit zur Verspannung des Sinngehaltes. Die Projektion von Mehrfach-Bedeutungen in eine Darstellung erscheint in Reichersberg erstmals für die Programmgestaltung der Kanzel angewandt zu sein. Form und Programm können sich zu vielschichtigen Sinnzusammenhängen verbinden, die sich erst aus der Beobachtung des ganzen Objektes ergeben. Insofern bildet sie einen wesentlichen Meilenstein in der Kanzelgestaltung am Beginn des 18. Jahrhunderts.

Passau, Dom St. Stephan

Die 1722 von Fürstbischof Raymund Ferdinand Graf Rabatta (1713-1722) in Auftrag gegebene Kanzel des Passauer Domes [Abb. 88, 88a] kommt laut Vertrag aus der Werkstatt des kaiserlichen Hoftischlers Johann Georg Series in Wien.¹⁰⁹³ Sie kann in vieler Hinsicht als paradigmatisch für den Kanzelbau am Beginn des 18. Jahrhunderts gelten. Dennoch erscheint es zunächst schwierig, sie als beispielgebend für die Gestaltung auf altbayerischem Gebiet heranzuziehen, da die Stadt Passau nie zu Altbayern gehörte.¹⁰⁹⁴ Allerdings erstreckt sich das Terrain des Bistums Passau zum Teil auf altbayerisches Gebiet. Zudem war die zentrale Bedeutung Passaus gerade in der Barockzeit herausragend und vorbildhaft. Vor allem durch den Neubau des barocken Domes (1668-1677) wird Passau zu einem Zentrum künstlerischen Schaffens,¹⁰⁹⁵ das weithin hervorragende Kräfte, u. a. zunächst vorwiegend aus Oberitalien anzog. Die damals vor den

¹⁰⁹³ Der Vertrag vom 3. Febr. 1722 ist lediglich durch J. E. Kappel überliefert und bezieht sich auf die Kistlerarbeit. Sie enthält keine Informationen über die Plastik, s. Wilhelm Georg **Rizzi/ Ilse Schütz**, Die Domkanzel, in: Der Dom in Passau, Vom Barock bis zur Gegenwart, hg. von Karl **Möseneder**, Passau 1995, S. 433, zit. nach J. E. **Kappel**, Der Dom des hl. Stephan zu Passau in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands, Mit Originalzeichnungen des Verfassers, Regensburg 1912, S. 148. Rabatta starb am 25. Okt. 1722 und erlebte die Aufstellung nicht mehr, s. KDM Niederbayern, Bd. III, Stadt Passau, München 1919, S. 63, (zit. nach Seiffert, Chronik, S. 272). Die Tischlerarbeit fertigte der kaiserliche Hoftischler Johann Georg Series in Wien, der am 3. Febr. 1722 für die Setzung der Kanzel 350 Gulden erhielt. Von dem Passauer Schreiner Denifl wurden Änderungen für die Aufstellung bei „der in Wien gemachten Cantzl“ vorgenommen.

¹⁰⁹⁴ Zur Übernahme durch Bayern, s. Winfried **Becker**, Niedergang und Wiederaufstieg: Grenzstadt im Königreich Bayern 1803-1918, in: Geschichte der Stadt Passau, hg. von Egon **Boshof** u. a., Regensburg ²2003, S. 219-262, hier S. 219-220.

¹⁰⁹⁵ Die Finanzierung des Riesenbaues war ein Problem, dessen Wiederaufbau nach dem Brand von 1662 erhebliche finanzielle Belastungen bedeutete, die nur mit bayerischer und österreichischer Hilfe bestritten werden konnten, s. Ludger **Drost**, Die Architektur (Die

Toren der Bischofsstadt gelegene Klosterhofmark St. Nikola (vor Passau) trat durch ihre Bildhauerwerkstatt auch in Konkurrenz zu den kurfürstlichen Hofbildhauern, wie der Högenwald-Werkstatt.¹⁰⁹⁶ Hier ist zu bemerken, dass hermetische Abgrenzungen nie existiert haben, da beispielsweise die Werkstatt des Klosterbildhauers Joseph Matthias Götz sowohl für den bayerischen, als auch bis weit in den österreichischen Raum bzw. in die in den Donauroum sich erstreckenden habsburgischen Territorien hinein Aufträge ausgeführt hatte. Es muss allerdings erstaunen, dass kein einheimischer Bildhauer, sondern eine Wiener Werkstatt mit der Ausführung der Domkanzel betraut wurde. Die Gründe, die hier nicht näher zu behandeln sind, können in den Beziehungen Rabattas zum Wiener Hof liegen.¹⁰⁹⁷ Fest steht, dass die Kanzel eigens für den Neubau des Domes konzipiert, und dass vor allem die Programmgestaltung unter der Regie des Fürstbischofs entworfen wurde.¹⁰⁹⁸ Offensichtlich traute man den ansässigen Künstlern ein derartig anspruchsvolles Projekt nicht zu.

Dieses herausragende Werk eröffnet jedenfalls völlig neuartige und vorher nicht gekannte Aspekte, die auch für die Kanzelgestaltung Altbayerns beispielgebend wirkten. Über die Urheberschaft des Entwurfes und die für die Skulptur verantwortliche Wiener Bildhauerwerkstatt gab es bislang nur Vermutungen und wenig konkrete Hinweise.¹⁰⁹⁹

Durch den Fund zweier Zeichnungen im Nationalarchiv Bratislava, die Johann Güntzel fertigte, konnte durch Wilhelm Georg Rizzi und Ilse Schütz eine neue Zuschreibung unternommen werden.¹¹⁰⁰ Aufgrund programmatischer Übereinstimmungen und stilistischer Ergebnisse kann einer der beiden Kanzelrisse [Abb. 89] mit größter Wahrscheinlichkeit als Vorstufe zur Passauer Kanzel angesehen werden. Als verantwortlich für die Autorschaft des Formenapparates sowie des Dekorums zeichnet nach den Erkenntnissen von Rizzi und Schütz der seit 1708 als Theateringenieur in kaiserlichen Diensten stehende

Finanzierung des Baues), in: Der Dom in Passau, Vom Barock zur Gegenwart, hg. von Karl **Möseneder**, Passau 1995. S. 63-79.

¹⁰⁹⁶ Benno **Hubensteiner**, Passauer Barockbildhauer- Die Werkstatt Perg-Seitz-Högenwald, in: ZBLG Bd. 35, H 1, 1972, S. 175-185.

¹⁰⁹⁷ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 433.

¹⁰⁹⁸ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 444-445.

¹⁰⁹⁹ Herbert **Schindler**, Bayerische Bildhauer, Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland, München 1985, S. 118-124. Bisher galt das Werk , die „erste Kanzel im Stil des Rokoko-Klassizismus“ als Entwurf von Lukas von Hildebrand. Das Modell wurde Georg Raphael Donner zugeschrieben, ausgeführt von dem Hofmeister Johann Georg Series, ebd. S. 124. Zur Geschichte der Zuschreibung, s. Rizzi/ Schütz, Domkanzel, bes. S. 431-434.

Antonio Beduzzi (1675-1735).¹¹⁰¹ Auch Modell und Skulptur entstammen folglich nicht, wie bisher angenommen, der Werkstatt Georg Raphael Donners (1693-1741), sondern sind dem seit 1714 als Hofbildhauer in Wien tätigen Lorenzo Mattielli (um 1685-1748) aus Vicenza zuzuordnen.¹¹⁰² Wie die erhellenden Feststellungen von Rizzi und Schütz darlegen, entstand durch die Zusammenarbeit zwischen Antonio Beduzzi als Entwurfsverfasser und Lorenzo Mattielli als ausführendem Bildhauer, ein Meisterwerk, das zwar dem Wiener Kunstkreis entstammt, aber dennoch aus der Hand italienisch-stämmiger Künstler kommt und vor allem der heimischen Regie des Fürstbischofs verpflichtet ist. Dass auch bei der Ausstattung weiterhin der künstlerische Impuls von norditalienischen Meistern ausgeht, würde zur Baugeschichte des Passauer Domes passen und zusätzlich die Vorliebe des Auftraggebers für italienische Künstler bzw. deren Vorrangstellung untermauern.¹¹⁰³

Die Kanzel entstand im Zeitraum von 1722 bis 1726.¹¹⁰⁴ Wie diejenige in Reichersberg ist sie ganz in Mattgold gefasst und erweckt daher im Mittelschiff besondere Aufmerksamkeit. Sie befindet sich auf der linken (= Evangelien-) Seite am vorletzten Langhauspfeiler des Domes und ist über eine Treppe, die in der Ansicht aus der westlichen Eingangsperspektive nicht in Erscheinung tritt, vom Seitenschiff aus zugänglich. Parallel zur Pfeilerstirn ragt sie in den Raum hinein und setzt durch ihre plastisch geformte Masse einen starken Akzent in dem über 101 m langen Gebäude. Die Größenverhältnisse des basilikalen Baues erfordern hier eine Anpassung, die in den Proportionen gelungen ist, obwohl die Höhererstreckung des gliedernden Pilasters der großen Ordnung des

¹¹⁰⁰ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 431-452, bes. S. 434.

¹¹⁰¹ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, passim.

¹¹⁰² Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 441-444.

¹¹⁰³ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, ebd. Der leitende Architekt des Domes Carlo Lurago (1615-1684), sowie der verantwortliche Freskant der Deckengemälde Carpofo Tencalla (1623-1685) kamen aus dem Val d'Intelvi. Die Mitglieder der aus Scaria am Comer See stammenden Familie der Carlone waren als Stuckatoren tätig, s. Hans Karl **Moritz**, Die Passauer Domkünstler aus dem Intelvital, in: Der Passauer Dom, FS zur Vollendung der ersten Gesamtrenovierung seit dem barocken Wiederaufbau, Passau 1980, S. 135-156. Für Rabatta, der selbst, wie zahlreiche seiner Familienmitglieder, Hofämter in Wien inne hatte, läge die Vermittlung der dort arbeitenden italienischen Künstler schon durch diesen Kontakt nahe, s. Erwin **Gatz** (Hg.), Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803, Berlin 1990, S. 357.

¹¹⁰⁴ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 434. Um die Neuvergoldung bewarben sich der Hofmaler Radler und Johann Georg Gerhardinger, hochfürstlicher Trabant und bürgerlicher Maler, im Juli 1726, s. KDM Niederbayern, Bd. III, Stadt Passau, München 1919, S. 63. Die Figuren wurden ab Januar 1975 von Martin Zunhamer gründlich untersucht und die vom Holzwurm befallenen Teile, wie Kanzelkorb, Rückwand und Schalldeckel bis 1977/78 restauriert. Die Fassung der

Mittelschiffes weit über die Kanzelhöhe hinausgeht. Eine optische Richtlinie bilden darüber hinaus die Pilaster der kleineren Ordnung in den Laibungen der Mittelschiffarkaden, deren Kapitell- und Gebälkzone als eine horizontale Zäsur angesehen werden können.

Die Kanzel bietet zunächst eine „unvollständige“ Seitenansicht und erfordert ein Herumgehen bis zur achsparallelen Hauptansicht. Hier bietet sich ein straffes und kompaktes Gebilde, das sich sowohl in seiner Höhererstreckung als auch in der Breite behaupten kann. Zusätzlich zur Goldfassung sind beherrschende monumentale Figuren ein weiteres Merkmal, das sofort augenfällig wird.

Der Grundriss des frei getragenen Kanzelkorbes geht von einem Querrechteck aus, das seitliche Erweiterungen erfährt, die sich an die abgerundeten Ecken des Pfeilers anschmiegen. Diese markante Figuration spiegelt sich identisch im Schalldach wider. Das Erscheinungsbild wird in der Hauptansicht mitgeprägt durch die an der rechten Seite in einem eleganten Bogen hochgeführte Treppe mit dem Zugang vom Seitenschiff aus. Die straffe Wirkung resultiert aus einem einheitlichen Wandsystem. Ein gleichmäßiger Duktus bezieht die gesamte Front in zwei parallel geführte, mit Ornamenten besetzten Profilleisten ein. So wird die Brüstung innerhalb der Spur eines kräftig ausgeprägten runden Sockelwulstes und eines abschließendes Kranzgesimses eingepasst, zwischen denen die Wandfläche konkav einschwingt. Mittels senkrechter Zäsuren, die als durchlaufende Verkröpfungen wie breite, aber sehr flache Lisenen die Wand in Abschnitte unterteilen, entstehen konkave Brüstungsfelder. Sie werden durch flache Bänder gerahmt und mit reliefierten Trophäen aus Marterwerkzeugen besetzt. Aus dieser Untergliederung wird die Frontseite durch ein ausschwingendes Kreissegment risalitartig hervorgehoben und betont.

Der Korpusboden verjüngt sich in konkaven Flächen und ist von sphärisch gedrehten Voluten besetzt. Sie entsprechen den Zäsuren der Korpuswand und bilden an dem konzentrisch auslaufenden Ende eine von Hüllblättern umfangene Fruchtdolde.

Am Boden läuft ein glattes Band, über dem der ornamentierte halbrunde Sockelwulst kräftig hervorspringt. Dieser dient an der Brüstung zwei Evangelisten als Sitzfläche. An der Seite wird das Korpus über den Pfeiler erweitert, indem das

Lindenholzfiguren wurde freigelegt, ergänzt und bis Weihnachten 1979 in Matt- und Glanzgold vervollständigt, vgl. FS Der Passauer Dom, Passau 1980, S. 275f.

sich verkröpfende Gesims einen Sockel ausbildet, der als Sitzfläche für eine weitere Figur dient. Die konkav eingezogene Wand verjüngt sich nicht nur nach oben, auch der Risalit an der Front bildet ein trapezoides Feld und ist dadurch in beide Ebenen geschwungen. In die so sphärisch zurückweichende Wand schmiegen sich die Körper der Sitzfiguren hinein. Aus der frontalen Wandfläche ist ein von Palmbüscheln und Trophäen umrahmtes medaillonförmiges Flachrelief herausgearbeitet. Darüber spannt sich das abschließende Kranzgesims über die gesamte Wand. Es beginnt über dem Relieffeld durch ein profiliertes schmales Band, gefolgt von einem ornamentierten Kyma. Über einer Hohlkehle schließt es in einer glatten abgestuften Leiste. Das Kranzgesims setzt gegen das runde Sockelprofil einen starken Abschlussakzent.

Diese ungewöhnliche Form des Korpus lässt sich aus der Analogie zum Brunnenbau erklären.¹¹⁰⁵ Hierfür sind die trapezoide Wandgestaltung und der kräftige Sockelwulst unverkennbare Merkmale. Bei Matthias Steinls Kanzel in der Wiener Dominikanerkirche (1698-1700) [Abb. 52] ist diese Form bereits in Ansätzen erkennbar.¹¹⁰⁶

Zwischen Korpus und Schalldach steht als Dorsale eine gerade Rückwand, die über einem Sockelstreifen oberhalb des Gesimses ansetzt. Innerhalb eines türähnlichen Rahmens befindet sich ein hochrechteckiges Relief, flankiert von lisenenartigen glatten Streifen. Sie fungieren als Rückenfolien für zwei davor auf ausgegrenzten Podesten stehende Figuren. Diese sind auf einer gemeinsamen Sockelzone mit den beiden außen sitzenden Evangelisten platziert.

Getrennt von einem quergelagerten Rundstab beginnt der Ansatz des Schalldaches, der im Grundriss dem Korpus folgt. Der Plafond ist stark vertieft und angewölbt. Äußerst einprägsam wirkt der wie ein Satteldach hochgezogene Giebel, der von einer geschlossenen Lambrequinleiste gesäumt ist. Dieses Schmuckelement, das bereits im Freisinger Dom um 1625 [Abb. 27], hier bereits zusätzlich mit Quasten, das umlaufende Kranzgesims säumt, kommt in Passau ganz kraftvoll und dominant zur Geltung.¹¹⁰⁷ An der breit gelagerten Front

¹¹⁰⁵ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 435-436.

¹¹⁰⁶ Ca. 1698-1700, s. Isnard W. **Frank**, Dominikanerkirche, Wien, KKF 1516, Regensburg²1999, S. 16.

¹¹⁰⁷ Wie die Volutenkrone, so sind auch die Lambrequins ein Motiv, das an Berninis Baldachin von 1633 zu finden ist. Doch scheint das Motiv nicht direkt übertragen. Lambrequins finden sich bereits an den Kanzeln des Freisinger Domes (um 1625), in Tuntenhausen (1633) und in Wasserburg am Inn (1638/39).

zeichnet sich deutlich eine Hauptansicht ab, die zugleich eine durchgängige achsiale Symmetrie erkennen lässt. Wie eine bühnenartige Kulisse bietet das kegelförmig aufragende Schalldach die Folie für ein ungewöhnliches Figurenensemble.

Die Struktur ist in sich klar, ohne parataktische Abfolge gleichförmiger Elemente artikuliert. Die klassischen Architekturglieder der Säulenordnung sind endgültig nicht mehr die bestimmenden Gliederungskriterien. Unter Betonung der Wandflächen entsteht eine einheitliche Formulierung, die das gesamte System der Anlage ohne kleinteilige Unterbrechungen bestimmt. Das neuartige Moment ist eine insgesamt großzügig angelegte Form. Das Werk strahlt vornehme Eleganz aus, was nicht zuletzt von der durchgehenden Vergoldung herrührt.

Auch aufgrund ihrer Struktur und ihrer Figurendistribution bildet sie ein Initialwerk, das seine Wirkung nicht nur auf den bayerischen Raum ausübte.¹¹⁰⁸

Ein Meilenstein, der für die folgende Formgebung der Kanzeln richtungsweisend werden konnte. Wegen der unübersehbar spätbarocken Merkmale und der dezent zurückhaltenden Formberuhigung wurde sie als Werk des „Barock-Klassizismus“ bezeichnet.¹¹⁰⁹ Sicherlich weist sie bereits Tendenzen auf, die im Rokoko weiter ausgeführt werden, denn vor allem das figurale Programm kann sich am und mit dem Kanzelkörper entfalten. Daher ist die freie Platzierung monumentaler Sitzfiguren eines ihrer wesentlichen Merkmale. Nirgends vorher wurde ein derart umfangreiches freiplastisches und zugleich übersichtliches Ensemble für eine Kanzel geschaffen. Als Anregung für die vier Evangelisten könnte die Gruppe an der Kanzel der Wiener Jesuitenkirche (nach 1705) [Abb. 63] gedient haben.¹¹¹⁰

Bereits hier werden sie mit ihren Symbolen in ausdrückstarker Bewegung vor der Brüstung als differenzierte Persönlichkeiten charakterisiert. Ganz entscheidend

¹¹⁰⁸ Die Bezeichnungen als Initialwerk des „empfindsamen süddeutschen Rokoko“ und „erste Kanzel im Stile des Rokoko-Klassizismus“, Schindler, Bayerische Bildhauer, S. 124, treffen wohl nicht die Tatsachen, da in Passau sicherlich nicht von Rokoko oder gar Rokoko-Klassizismus gesprochen werden kann.

¹¹⁰⁹ Auswirkungen dürfte dieses Werk in der Wiener Kunst auf die Kanzeln der Franziskanerkirche und der Servitenkirche gehabt haben, die durch große Sitzfiguren auffallen.

Sie bildet auch das Vorbild für die Kanzel in Laxenburg, an der jedoch nur zwei Figuren am Korb eingesetzt sind, s. u. Dieses Flankieren mit zwei grossen Figuren wiederholt Johann Baptist Straub später in Schäftlarn. Der Einsatz der paarweisen Verteilung auf Korpus und Schalldach begegnet uns bei Johann Baptist Modler in Fürstenzell, bei der Franziskanerkirche in Wien, sowie in Rottenbuch.

¹¹¹⁰ Hans **Reitsamer SJ**/ Gustav **Schörghofer SJ**, Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 333, Salzburg 1999, S. 10. Sie entstand nach 1705, der Neugestaltung durch Andrea Pozzo (1642-1709). Der Bildhauer, sicherlich ein Wiener Künstler, scheint nicht bekannt.

jedoch ist, dass in Passau nicht mehr das Erscheinungsbild der aufeinander abfolgenden Vierergruppe beherrschend ist, sondern eine paarweise, auf unterschiedlichen Ebenen angeordnete Verteilung einsetzt. Diese allerdings ist hier so singulär umgesetzt, dass sie so keine exakte Nachfolge gefunden hat.

Die Evangelisten Markus und Lukas, erkenntlich an ihren Attributen, sitzen in unterschiedlichen Körperhaltungen an der Front des Kanzelkorbes mit völlig freien Beinstellungen auf einem vorgelagerten Wulst. Matthäus und Johannes dagegen werden oberhalb der Brüstung, seitlich der Rückwand, über den verkröpften Ecken des Korpus platziert. Auch sie erscheinen individualisiert. Zur Ergänzung der linken Eckverkröpfung unter dem Evangelisten Matthäus wird das ihm zugeordnete Symbol des Engels zu einer weiteren fast autarken Sitzfigur aufgewertet. Alle Evangelisten sind jeweils mit ihren aufgeschlagenen Codices beschäftigt und zeigen verschiedene geistige Anspannungen: schreibend, lesend, sinnend und lauschend. In gesuchter Körperdrehung erreichen sie eine nahezu maximale Bewegungsfreiheit. Bemerkenswert sind die Körper der Evangelisten Lukas und Matthäus an der linken Brüstungsseite, die als kräftige Halbakte dargestellt sind.

In den Feldern der Treppenbrüstung zeigen drei Reliefs in der Mitte Trophäen, die gekreuzte Waffen, bzw. Marterwerkzeuge darstellen. Schwerter, Beile, Äxte, Hellebarden, Zangen, Ketten, Morgenstern, Geiseln, waren über Jahrhunderte gebräuchliches Kriegs- und Folterwerkzeug.

Die Reihe wird am Korpus durch den Evangelisten Lukas unterbrochen. Es folgt das Frontrelief: Maria auf dem Thron, einem Faldistorium, sitzend, ist als Theotokos,¹¹¹¹ die Gottesgebärerin in Frontalansicht dargestellt und weist mit der Rechten auf das Lamm mit der Kreuzfahne zu ihren Füßen hin.

An der linken Seite der Brüstung sitzt der Evangelist Markus. Über ihm auf dem Brüstungssims ist ein Putto platziert, der das Kanzelkreuz, ein Kruzifix mit Korpus, trägt. Die Armierung mit Waffenbündeln setzt sich am linken Brüstungsfeld fort. Selbst im Frontrelief umgeben Waffen profaner Art den Palmenrahmen am unteren Rand. Der Hinweis auf das Lamm ist zugleich ein Fingerzeig auf die Passion. Und die Kreuzfahne trägt zugleich das Symbol des

¹¹¹¹ Nach Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 444. Maria wird seit dem Konzil von Ephesos 431so bezeichnet; vgl. Schiller, Bd. 4,1, S. 12.

Sieges und den Hinweis auf das apokalyptische Lamm als Sieger über den Tod in sich.¹¹¹²

An dieser Stelle lässt sich eine Programmänderung im Vergleich zur Zeichnung von Güntzel [Abb. 89] feststellen.¹¹¹³ Der ursprünglich leitende Gedanke war, den Triumph über die Häresie am Schalldach darzustellen. In der Ausführung wurde darauf verzichtet.¹¹¹⁴ Denn die erneute Überlegung folgte einen anderen Gedanken: das Christentum braucht zum Sieg keine Vernichtung der Gegner und keine profanen Waffen, die ihrerseits selbst todbringend sind. Sie symbolisieren Martyrium, Leiden aller Art, Krieg und Tod. Inmitten dieses bedrohlichen Arsenal thront Maria als Theotokos und verweist auf das Lamm mit der Kreuzfahne. In diesem wird zugleich auf den stellvertretenden Opfertod Christi und den Sieg über den Tod als heilsgeschichtliche Erlösungstat hingewiesen. Indem Christus das eigene Blut vergießt, wird das Leiden gesühnt. Es ist das Blut des Neuen Bundes.¹¹¹⁵

An den Flanken der Kanzelrückwand stehen auf der nächsten höheren Ebene zwei große weibliche Figuren. Sie halten Leidenswerkzeuge der Passion und präsentieren damit die Waffen bzw. die „Arma Christi“.¹¹¹⁶ Die linke, ganz bekleidete Frauengestalt trägt Geißel, Nägel, Zange und Hammer. Symmetrisch gegenüber ist die zweite Frauengestalt im Kontrapost mit entblösstem linken Knie

¹¹¹² Die Fahne ist Sinnbild des Sieges, die Christus nur bei der Auferstehung trägt. Das Lamm verweist somit auf die doppelte Realität von Opfer und Sieg, s. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 99.

¹¹¹³ Nach Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 444, Abb. S. 435. Bratislava, Slovakisches Nationalarchiv. Die Bezeichnung unter der Kanzel „Joan Güntzel del.“ sagt nicht, dass Güntzel zugleich die Konzeption des Entwurfes lieferte, die Rizzi/ Schütz Antonio Beduzzi zuweisen. Vgl. hierzu Kap. Ketzersturz.

¹¹¹⁴ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 445, verweisen hier auf den Kryptoprottestantismus, der hauptsächlich in Österreich verbreitet war.

¹¹¹⁵ Hebr 9,11: („Christus aber ist gekommen als Hoherpriester der künftigen Güter; und durch das erhabeneren und vollkommeneren Zelt, das nicht von Menschenhand gemacht, das heißt nicht von dieser Welt ist, ist er ein für allem in das Heiligtum hineingegangen, nicht mit dem Blut von Böcken und jungen Stieren, sondern mit seinem eigenen Blut, und so hat er die ewige Erlösung bewirkt“ EÜ). „Vgl. Ex 24,8. Bei der Einweihung des Sinaibundes sprengt Mose das Opferblut zur Hälfte auf den Altar und zur Hälfte über das Volk mit dem Spruch: „Siehe das Blut des Bundes, den Jahwe mit euch schloß“. Christus ist der neue Bundesvermittler. Im Kelchsegen wird er zum Moses novus.

¹¹¹⁶ Leidenswerkzeuge, in: Sachs/ Badstübner/Neumann, S. 243-244. Die Geräte, die bei der Passion zum Einsatz kamen, nennt man Passionswerkzeuge oder Waffen Christi (auch als Wappen Christi bezeichnet). (Red.), Arma Christi, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 183-187. Die Aufzählung der Objekte ist vielgestaltig: Kreuz, Nägel, Lanze, Dornenkrone, Schwamm, Geißel, Geißelsäule, Schweiß Tuch, Kelch. Leidenswerkzeuge kommen bereits am Schalldach zu St. Georg in Nördlingen, des Würzburger Domes, sowie am Merseburger Dom und der Erfurter Severikirche vor, indem Putti die Attribute halten. Aber auch im Barock am Schalldach in Tuntenhausen. Im 18.

dargestellt. Sie hält den Leidens-Kelch und ein Gefäß in Form eines Pokales (wohl das Gefäß für die Myrrhe, in die der Schwamm eingetaucht wurde). Auch sie weisen auf die Passion und das Leiden hin; doch in den Arma Christi wandeln sich die zuvor ebenso profanen Folterinstrumente in Symbole zur Überwindung des Leidens, worauf auch das Lamm hinweist.¹¹¹⁷ Diese Trophäen werden zu Siegeszeichen.

Das Thema des Rückwandrelichs, das zugleich durch die beiden Frauengestalten flankiert wird, ist der lehrende zwölfjährige Jesus im Tempel als Typus des Lehrers inmitten der sitzenden Schriftgelehrten.¹¹¹⁸ Der Akt des Lehrens verbindet Jesus mit den vier Evangelisten, deren Funktion die Tradierung der Lehre ist.¹¹¹⁹

Der jugendliche Jesus überzeugt die Schriftgelehrten mit Worten. So wie er den Vertretern des Alten Bundes gegenübersteht, werden am Rand des Schalldaches zwei Engel gegenüber gestellt, die jeweils Kreuz und Gesetzestafeln halten, denn Christus ist der Vollender des Gesetzes.

Das zeltförmige Dach erscheint, wie im Hebräerbrief angeführt, als Zelt des Neuen Bundes das in der allegorischen Figur der Ecclesia, umgeben von einer Figurengruppe, gipfelt.

Rätselhaft erscheinen die beiden männlichen Figuren im äußeren hinteren Bereich des Schalldaches mit Fackel und Flammenschwert.¹¹²⁰ Nach Rizzi Schütz vermutlich ein Apostel und ein Prophet.¹¹²¹ Die linke Gewandfigur hält eine Fackel in Gestalt eines Füllhorns und ist kompositorisch der thronenden Ecclesia zugewandt, während hinter ihm ein Engel einen Kelch und ein Palmzweig hält:

Jahrhundert am Schalldach der Pfarrkirche in Welden (Lkr. Augsburg), ebenso in der katholischen Hofkirche in Dresden am Schalldach.

¹¹¹⁷ Es ist ikonographische Tradition, dass Christus als Richter beim Adventus die Leidenswerkzeuge mit sich führt. Grundlage ist die Stelle bei Math 24,30: „Tunc parebit signum Filii hominis in coelo“ („Und als dann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes im Himmel“ EÜ). Vgl. die grundlegende Untersuchung von Rudolf **Berliner**, Arma Christi, in: MüJb 3. F. 6, 1955, S. 35-152.

¹¹¹⁸ Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 385-386. Jesus nahm im Gesetzesunterricht im Vorhof des Tempels teil, Lk 2,41-52. Volker **Osteneck**, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 583-589.

¹¹¹⁹ Das Evangelium nach Lukas 2,47 sagt nichts darüber, dass Jesus lehrte. Doch er erzeugt Staunen: „Alle die ihn hörten waren erstaunt über sein Verständnis und über seine Antworten“.

¹¹²⁰ Matthias **Exner**, Flammenschwert, in: RDK Bd. IX, München 2003, Sp. 693-744; es steht hier wohl auch für die praedicatio sancta, Sp. 728. Das Flammenschwert ist Attribut des Propheten Elia und des Erzengels Michael, s. Flammenschwert, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 115. Die Fackel gehört zur Lichtsymbolik und weist seit alters her auf Sieg, Freude, Freiheit und Erlösung, s. Fackel, in: Lurker (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, S. 192. Flammenschwert und Gesetzestafeln werden am Schalldach der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Götzens angebracht.

Symbole der Fides und des Friedens, oder auch des Martyriums. Der Kelch des Glaubens und des neuen eucharistischen Bundes; zugleich die Palme des Martyriums. Die brennende Fackel könnte auch auf die Caritas hinweisen.¹¹²² Die rechte männliche Gestalt in wehenden Gewändern blickt mit demutsvoller Geste nach oben, während sie auf einen Putto am Rand des Schalldaches hinweist und ein Flammenschwert in der Hand trägt. Es kann gleichzeitig auf den geistigen Kampf hindeuten, als auch auf die feurige Rede der Predigt.

Als Bekrönungsfigur thront, wie darunter Maria, Ecclesia mit Weltkugel und Tempietto. Der Tempietto ist ein kleiner Zentralbau, in der Ausführung mit Pilastergliederung und abgerundeten Ecken; dagegen weist die Zeichnung keine Ordnung an dem kleinen Gebäude auf. Er verstärkt als Kirchenmodell in der Hand der Ecclesia die triumphale Siegesgestik und verweist auf die weltumspannende Gültigkeit der Kirche und ihrer Lehre.¹¹²³

Maria, die Mutter Jesu, inmitten der Leidenswerkzeuge, zeigt auf das Lamm, das als Opferlamm geschlachtet wird. Der lehrende Jesus steht über den Schriftgelehrten, wie die triumphierende Kirche als Summe über dem Alten und dem Neuen Testament steht. Und Maria ist zugleich Mutter der Kirche (Mater ecclesiae).¹¹²⁴ Somit ist der Bezug Maria-Jesus-Ecclesia in einer aufsteigenden Haupt- und Sinnachse veranschaulicht. Die lehrende Mutter Kirche, die in der Symbolik des Leidens Altes und Neues Testament vereinigt. Die Gestik ist nicht bedrohlich, macht aber unmißverständlich die Dominanz, der auf der Weltkugel thronenden Ecclesia anschaulich, die sich der Bedeutung ihrer weltumspannenden Lehre bewusst ist. Dem Betrachter wird eine Wahrheit vermittelt, die durch Jesus in der Überwindung der Schriftgelehrten und der Verkörperung durch die stellvertretende Kirche allumfassend wird. Ein Triumph theologischer Art führt in ausgesuchten Einzelszenen durch bildhafte dialektische Argumentation zur Betonung der ecclesiologischen Hauptaussage.

Neu ist der Gesamtaufbau, indem die Struktur insgesamt für eine übergeordnete programmatische Thematik genutzt wird, die nach oben hin in einer betonenden plastischen Figur kulminiert. Die gesamte Kanzel ist dadurch unter das Motto eines theologischen Konzeptes gestellt, das im Passauer Dom auch für das 18.

¹¹²¹ Rizzi/ Schütz, Domkanzel, S. 443.

¹¹²² Vgl. (Red.), Füllhorn, in: LCI Bd. 2, 1968, Sp. 65-66.

¹¹²³ S. Rizzi/ Schütz, Domkanzel, Abb. 2, S. 435.

¹¹²⁴ S. Mater Ecclesia, in: Schiller, Bd. 4,1, S. 84-89

Jahrhundert erstmals eine herausragende künstlerische Gestaltung erfährt. Der Gedanke der Passion setzt sich sieghaft fort und triumphiert in der Lehre Christi und der Kirche.

Laxenburg, Kanzel aus der ehem. Schwarzspanierkirche in Wien

Ein für das Verständnis der Kanzel im Bayerischen Rokoko unerlässliches Werk befindet sich außerhalb Bayerns, in der Pfarrkirche zu Laxenburg südlich von Wien [Abb. 106, 106a].¹¹²⁵ Sie ist zudem nicht mehr am Ort ihrer Bestimmung zu sehen, denn ursprünglich wurde sie für die heute zerstörte Schwarzspanierkirche in Wien geschaffen.¹¹²⁶ In der Zeit von 1730-33 entstand sie als ein frühes Werk von Johann Baptist Straub, des „Vaters der bayerischen Rokoko-Plastik“, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Wien seine Lehre abgeschlossen hatte.¹¹²⁷ Auftraggeber des Werkes und sehr wahrscheinlich auch der Verfasser des theologischen Konzeptes für das Programm war der damalige amtierende Abt Anton Vogl von Krallern († 1751).¹¹²⁸

Über einer abgeschrägten Ecke mit Pilastergliederung befindet sich die Kanzel in der Kirche an der linken Seite vor dem Chorbereich. Die Orientierung zur Eingangseite verhält sich vermutlich adäquat zur Originalanbringung, die nicht mehr rekonstruierbar ist. Auffällig ist die enorme Höhererstreckung ohne jede Wirkung von Schwere und Masse, wie sie der barocken Kanzel noch eigen ist. Dieser Höhenzug wird zudem nicht durch eine anliegende Treppe gestört, sondern der Zugang erfolgt durch eine Türe in der Rückwand. Zwischen den Pilastern wölbt sich eine schlanke Blattkonsole aus gefiederten Strähnen in zwei C-Schwüngen unter den Kanzelboden. Bestehend aus einem Knoten gefiederter

¹¹²⁵ Gerhard **Woeckel**, Ein in Wien entstandenes Frühwerk Johann Baptist Straubs: die aus der Schwarzspanierkirche St. Maria stammende Kanzel in der Pfarrkirche in Laxenburg/ Nö, in: *Alte und moderne Kunst* 128, 1973, S. 16-26; vgl. Peter **Volk**, *Johann Baptist Straub*, München 1980, S. 204; Elisabeth **Springer**, *Marktgemeinde Laxenburg, KKF 1687, Regensburg* ²2002, S. 12-14. Sie wurde 1784 aus dem 1779 im Zuge der Josephinischen Reform aufgehobenen Kloster für die Pfarrkirche in Laxenburg angekauft. Das südlich von Wien gelegene Laxenburg war habsburgischer Besitz und damals kaiserliche Frühjahrsresidenz, vgl. Springer, *Laxenburg*, S. 2.

¹¹²⁶ Die Kirche des Schwarzspanierklosters wurde 1781 versteigert, dann Militärmagazin und schließlich 1944 durch Bomben zertört. Erhalten blieb nur die Fassade, s. Woeckel, *Schwarzspanierkirche*, S. 17.

¹¹²⁷ Die Ausstattung, für die Straub auch Kirchenbänke und Beichtstühle lieferte, war sein erster selbständig ausgeführter Auftrag, s. Woeckel, ebd. Straub kam 1734/35 wieder nach München und wurde 1737 von Kurfürst Karl Albrecht zum Hofbildhauer ernannt. Seine Werkstatt war die bedeutendste in München, s. Volk, *Straub*, S. 8.

¹¹²⁸ Woeckel, *Schwarzspanierkirche*, S. 16, 17. 1708-1751 Prälat des Klosters.

Strähnen, löst sie sich in elegantem Schwung von der Wand und verschmilzt förmlich mit dem Korpus, wo sich ihre Triebe an den Ecken in vier Voluten fortsetzen und in verschiedenen Richtungen im System a-b-b-a nach oben und unten einrollen. Die beiden mittleren an der Vorderseite gehen nach oben mit der gerade aufsteigenden Wand eine organische Verbindung ein. Daher ist die Konsole mit dem Régence-Blattwerk nicht mehr vom Korpus zu trennen; es wächst um den Wulst herum und bemächtigt sich der Großform. Dies fällt umso leichter, da keine wirkliche Zäsur als untere Begrenzung vorhanden ist, sondern die Wandfelder nach einer Anlaufschräge gerade ansteigen. Der Körper präsentiert sich dem Auge nicht mehr sofort als klar umrissener geometrischer Kubus, sondern erfordert genaueres Hinsehen. Die Wand wird erst hinter Ornament, Figuren und Kartuschen als zweite Schicht einsehbar. An den Kanten, welche zwischen einer Sitzfigur und einer Relief-Kartusche sichtbar sind, kann man eine Lisenengliederung ausmachen. Diese beginnt über einem kleinen Wulst, der außen von ein- oder ausrollenden Voluten umspielt ist, in einer knappen Bauchung, um dann eine Gerade zu beschreiben. Eine abschließende obere Verbreiterung - nur noch in der Funktion an ein Kapitell erinnernd - trägt das obere Gesims der Kanzelbrüstung. Die Funktion rahmender Glieder wird durch wogendes Ornament ersetzt. Die Form des Grundrisses kann erst am Gesims erahnt werden und verrät eine gewisse Kompliziertheit. Ein scharfkantiges glattes Profil betont an den Seiten zwei leicht konkav eingezogene Segmente, während die Front ebenfalls nur in flachem Bogen nach außen schwingt. Die Wand ist damit in eine Folge von Sitzfigur, Reliefkartusche und einer zentralen Puttengruppe gegliedert und zugleich rhythmisiert. Eine systematische Abfolge, bei der die Aufmerksamkeit auf die dem Eingang nächstliegende Seite mit der großen Sitzfigur eines Propheten gelenkt wird. Hierbei ist die konkave Wandfläche zunächst als Folie hinter einer figürlichen und ornamentalen Schichtung zu sehen. Sie bildet einen Schirm, vor dem zunächst unterschiedlich große Figuren in den Vordergrund rücken. Die beiden zur Wandseite gelegenen Voluten sind zugleich Sitzgelegenheit jeweils eines Propheten, die im Rücken von dem jeweils äußeren Brüstungssegment wie eine Nische umfassen werden. Die Figur ist aber nicht in das System eingebunden, sitzt frei agierend vor der Wand, welche sie raumschaffend umgreift. So entsteht ein Vorn und Hinten, eine erste und zweite Raumschicht. Mit der räumlichen Abstufung an und innerhalb der

Kanzelwand wird zugleich eine Wertigkeit der Sitzfigur erreicht und gleichzeitig der figürliche Hauptakzent zur Seite hin verlegt. Die Schauseite wird damit zunächst aus der Achse in die Schrägansicht verlegt. Das Konzept einer Seitenansicht dokumentiert zusätzlich der große schwebende Engel über dem Propheten an der Rückwand, der optisch auf den Eintretenden Bezug nimmt. Der Schwerpunkt in der Figurendarstellung liegt hier zunächst an der Wandseite. Die nachfolgenden Brüstungsabschnitte leiten zur Vorderseite über und sind mit hochovalen Reliefkartuschen besetzt. Der Blick geht in der Rangfolge von der Vollfigur zum Relief, das als Zwischenraum mit der konkaven Wand eine engere Verbindung hat. An der Vorderseite, die durch das breitere und einzige konvexe Wandfeld ausgewiesen ist, und deren Wulst von der Kartusche in der Mitte hochgeschoben wird, tummeln sich zwei Putti mit einem Tempietto als belebendes, aber nachgeordnetes Figurenmotiv.

Die Wand dahinter ist von floralen blattartigen Gewächsen gerahmt, die nicht appliziert, sondern aus der Wand herauszuwachsen scheinen und mit ihr vereint sind. Obwohl die Kanten der Wand durch eine Lisenengliederung sichtbar bleiben, sind die Binnenstrukturen des Korpus` bereits von der Konsole her meisterhaft aufgelöst und erfahren erst am geraden Kranzgesims ihre horizontale Begrenzung. Die Ornamente gehen ineinander über, oder verschmelzen mit dem Grund, ohne die Grenzen aufzulösen. Das Korpus bildet einerseits eine feste Struktur und wird doch durch die von unten motivierte Bewegung durchzogen, ohne selbst bewegt zu sein.

Es erfordert durch seine malerische Auflösung in Segmente ein Herumgehen, während sich der Schwung von der Konsole aus auch in die Horizontale erstreckt. Die in einem hochrechteckigen Dorsale als Rahmen erkennbare Kanzeltüre ist seitlich von Lisenen begrenzt und von einer Sopraporte mit Arabesken überspannt. Die Lisenenrahmung, die wiederum stellvertretend die Funktion architektonischer Glieder übernimmt, mutiert nach oben zunehmend aus geraden, mit Girlanden besetzten, Schäften zu muschelförmig eingerollten Kopfstücken, die an ionische Kapitelle erinnern, und an die der Schalldeckel angedockt wird. Rechts ist der Lisene als Übergang zur Wand bzw. zum Pilasterschaft eine Spange vorgelagert, deren Konturen von floralen Gewächsen überwuchert werden. Diese Funktion übernimmt an der linken Seite der große Engel mit einem Schwert. Er schwebt unterhalb des Baldachins mit angewinkelten Knien und bildet mit dem

Propheten darunter eine figürlich achsiale Verknüpfung zum Schalldeckel. Seine Anordnung dürfte aufgrund der Körperhaltung mit der ursprünglichen identisch sein. Mit diesem Aufbau ist zugleich eine streng symmetrische Bildung der Rückwand aufgegeben. An der Kanzel erscheinen somit zwei achsiale Ansichten: eine seitliche, von der Eingangsseite und eine zweite über der Mitte.

Diese für den Eintretenden nächstliegende optische Achse setzt sich über ein Schalldach fort, das wie ein zeltartiger Baldachin in drei aufwärts geschwungenen Bögen die untere Szenerie beschirmt. Sein Dach endet in einem Kegel, der in eine Wolkenmasse hineinragt. Auf dieser spielt sich eine visionäre Szenerie mit Engeln und der Hauptfigur des hl. Johannes des Evangelisten ab, überstrahlt von der Strahlen- und Wolkengloriole mit dem Gottesauge.

Der schwungvolle, nach oben sich verjüngende Baldachin spannt sich wie ein Segel, ohne jedoch den Plafond zu bewegen. Hier bleibt die Unterseite völlig plan und wirkt als Gegensatz fast antagonistisch starr, obwohl das Dach jetzt wie die Stoffbahnen eines Zeltes erscheint, dessen Ränder in Fransen aufgelöst sind und sich nach innen einrollen. Die Bögen sind sphärisch, schwingen in alle Richtungen und werden im Scheitel nach oben und unten von großen gefiederten Kartuschen durchbrochen, die zugleich mit den Rändern verwachsen. An den heruntergezogenen Eckzwickeln wird die Dachfläche von eingesetzten Engel-Büsten verdeckt, wo sich die Region des Visionären in der himmlischen Sphäre fortsetzt.

Die Kanzel wird damit zu einer bildhaften Vergegenwärtigung einer himmlischen Vision, die Momentaufnahme einer Bewegung, die alle figürlichen und ornamentalen Teile in Schwung versetzt. Ein *Theatrum sacrum*, das sich in Laxenburg in dieser Weise erstmals der ganzen Kanzel bemächtigt.

Die pyramidalen Figurenensembles in Passau (1722-1726) [Abb. 88, 88a] oder in Melk (1726) [Abb. 97, 97a], blieben auf das Schalldach beschränkt. Ebenso die luftige Bildung mit der an Bernini orientierten Gloriole in der Wiener Dominikanerkirche (1698-1700) [Abb. 52] von Matthias Steinl. Aus all diesen Elementen zieht Straub offensichtlich eine Art Quintessenz.¹¹²⁹ Während das Überfangen der Figuren durch den Schalldeckel in Passau durch zwei

¹¹²⁹ Woeckel verweist als typenmäßiges Vorbild auf die Kanzel der Pfarrkirche St. Martin in Klosterneuburg (untere Stadt). Diese, wohl vor 1727 entstandene Kanzel, könnte aus der Weißspanierkirche in Wien stammen, die 1783 aufgehoben wurde und der Schwarzspanierkirche unmittelbar benachbart gewesen ist, s. Woeckel, Schwarzspanierkirche, S. 20.

Auskragungen erreicht wird, geschieht dieser Zug in die Breite in Laxenburg gleichsam natürlich durch den ausladenden Bogenschwung. Die Sitzfiguren sind autonome Wesen mit freier Bewegung, was sicherlich auch bei anderen Kanzeln der Fall ist. Sie erhalten jedoch in Laxenburg erstmals einen definitiven Platz, an dem sie in die Gesamtbewegung unverwechselbar integriert werden. Diesen strukturellen Unterschied gilt es festzuhalten, da nicht nur die Korpusplastik, sondern noch mehr die Figurengruppe des Schalldaches eine unlösliche Einheit mit dem Kanzelkörper bildet. Nach oben hin werden die Konturen der pyramidalen Struktur zunehmend aufgelöst, was der visionären Thematik entgegenkommt, die ja ihrem Wesen nach nicht lokal greifbar ist. Zugleich ist das Streben nach Höhe erkennbar, die durch Verschmelzung und Weiterführung figürlicher Mittel erreicht wird. Die Kanzel wird hier in einem enormen Maße malerisch.

In der Summe vereinen sich Merkmale, die bei verschiedenen Monumenten ähnlich anklingen, zu einem souveränen Kunstwerk von einer neuartigen formalen und thematischen Einheitlichkeit. Wenngleich in Altbayern zunächst eigenständige Formen erarbeitet wurden und obwohl in Laxenburg, ein Werk der Régence, noch keine Rocaille, aber eine ihr verwandte Ornamentik mit der gleichen transitorischen Eigenschaft eingeführt ist, bedeutet dieses Werk, mehr noch als die Passauer Domkanzel, den tatsächlichen Auftakt für das Rokoko. Ein weiteres Meisterwerk, das einen erneuten Höhepunkt in der bisherigen Kanzelgestaltung überhaupt bedeutet.

Das freie Agieren der Plastik ist nicht mehr an eine vorgegebene architektonische Struktur der Kanzel gebunden. Nicht nur die figürliche Plastik; die gesamte Kanzel verändert ihre plastische Struktur. Sie wird jetzt ohne Rücksicht auf tradierte Säulenordnungen scheinbar beliebig verformbar. Aufgrund dieser Qualität kann später erst der typisch ikonologische Sinn der Rokoko-Kanzel entfaltet werden. Alle Elemente können sich zu einem neuartigen Bedeutungszusammenhang verbinden. Insofern ist auch die szenische Umsetzung des Programmes der Kanzel von Bedeutung.

In Laxenburg geschieht dies auf zwei Hauptebenen. Die beiden Figuren Jesaias und Jeremias gehören zu den sogenannten vier Großen Schrift-Propheten des

Alten Testamentes.¹¹³⁰ Der Prophet mit der erhobenen Rechten wendet sich dem Eingangsbereich bzw. dem Kirchenraum zu. Die Figur hat eine interaktive Funktion. Sie will durch eine szenische Gestik auf sich aufmerksam machen. Der Raum vor der Korpuswand wird Ereignisraum und die Wand fungiert wie eine Folie als szenischer Hintergrund. Beide Propheten sind Einzelfiguren und in ihrer symmetrischen Anlage aufeinander abgestimmt bzw. parallelisiert. Erst nach dem Lesen der ihnen beigegeben Inschrift sind sie als Person namentlich zuzuordnen. Der zum Volk sich wendende Prophet ist Jesaias mit einer Schriftrolle. Auf ihr steht in großen Majuskeln: „QVIESCITE AGERE PERVERSE ISA. 1. V. 16“.¹¹³¹ Jeremias zeigt auf eine Schrifttafel; dort steht ebenso in Großbuchstaben: „FACITE IVDICIVM ET IVSTICIAM JERE 22 V 3“.¹¹³² Die Texte sind eindeutige Mahnungen. Inhaltlich verschränkt werden diese Mahnbotschaften mit den Reliefs. Vorn folgt nach Jesaias die Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste. Er predigt wie Jonas Buße und Umkehr, aber er bereitet auch auf das Kommen des Messias vor. Das Pendant rechts zeigt die Predigt des Propheten Jonas in Ninive. Auch er sprach eine Warnung, verbunden mit einer Frist, aus: Noch 40 Tage, und die Stadt würde vernichtet werden, sollten die Bewohner nicht Buße tun.¹¹³³ Die Mahnung zeigte Wirkung, und die Stadt wurde schließlich verschont. Der gemeinsame Nenner ist Buße und Umkehr. Mit dem Johannes-Relief wird zugleich vom AT zum NT übergeleitet. Das zentrale Motiv in der Mitte wird von zwei Putti beherrscht, die einen architektonisch differenzierten Tempietto halten. Ein kleiner Rundbau mit Portal, Pilastergliederung, Gebälkzone, Fenstern und einer Flachkuppel mit einer abschließenden Laterne. Analog zu dem Tempietto, den die bekrönende Ecclesia in Passau in der Hand hält, dürfte es wohl als Kirchensymbol gemeint sein.¹¹³⁴ Der spielerische Kontrast zu den Propheten durch die beiden Putti ist aber keinesfalls Nebensache. Auch hier kommt wieder ein typisch barockes Mittel zur Anwendung. Die Allusion auf die Kirche ist durchaus verständlich. Die Verbindung geht vom AT zum NT. Johannes der Täufer verweist auf Christus, dieser auf die Kirche. Der Tempietto

¹¹³⁰ Mit Ezechiel und Daniel, s. Propheten, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 297.

¹¹³¹ Jes 1,16: „quiescite agere perverse“ („Laßt ab von eurem üblen Treiben“).

¹¹³² Jer 22,3: „haec dicit dominus/ facite iudicium et iustitiam“ („So spricht der Herr: Übt Recht und Gerechtigkeit“ EÜ).

¹¹³³ Jona 3,4. Vgl. Kap. Aldersbach.

¹¹³⁴ Woeckel, Schwarzspanierkirche, S. 20 identifiziert den Tempietto ebenfalls als Symbol der Ecclesia.

wird Symbol einer spielerischen Präsentation der Ecclesia und ist dem Ernst der Gesamtsituation entgegengesetzt. Die Umkehr, im Hinblick auf die Kirche, hat ein heiteres Gesicht. Das Spielerische ist hier als Kontrast gesetzt.

Dennoch bleibt der Wirkungszusammenhang des Ernsthaften an der Kanzel bestehen. Natürlich ist hier kein Verzicht auf Autorität zu spüren. Das macht der schwebende Engel zwischen Korpus und Schalldach an der linken Seite mit dem nach oben gerichteten Schwert anschaulich. Er lenkt zugleich die Aufmerksamkeit auf die Schalldachgruppe. Das Schwert ist Zeichen von Macht, aber auch des Gerichtes und hier nicht als Attribut verwendet.

Das geschlossene Dach schwingt steil kegelförmig nach oben und trägt den Visionär kniend auf Wolken unter einer Gloriole mit dem Auge Gottes. Die große, von einem Engel gestützte Figur, ist Johannes der Evangelist, denn ein Putto zu seinen Füßen hält ein Buch mit der Aufschrift: "DEUS ERAT VERBUM Johani" = Joh. 1,1.¹¹³⁵ Mit dem Beginn des Johannesevangeliums wird der Schrift-Wort-Bezug nochmals betont. Das Wort steht am Anfang „in principio erat verbum“. Johannes wird mit weit ausgebreiteten Armen gezeigt. Er ist bärtig und der Blick geht in Verzückung nach oben.

Das Schwert in der Hand des Engels und die Barttracht eines Propheten - beides für den Evangelisten ungewöhnliche Attribute - deuten darauf sein, dass hier zugleich der apokalyptische Seher Johannes und die Allusion auf das Gericht gemeint sind: „...und aus seinem Mund kam ein scharfes zweischneidiges Schwert“.¹¹³⁶ Johannes gilt zugleich als Autor des in Ephesus verfassten Evangeliums, sowie der Apokalypse, denn mit einer Verzückung beginnt auch die Schilderung der Offenbarung während der Verbannung auf der Insel Patmos.¹¹³⁷

Die Laxenburger Kanzel ist eine der wenigen, die auch in ihrem ikonologischen Sinn beschrieben wurde: „Im Mittelpunkt der einzigartigen Ikonographie der Laxenburger Kanzel steht das Wort. Unter dem Auge Gottes verkündet der Evangelist Johannes, daß das Wort (= Christus) von Gott ausgeht, wobei in Gestalt des Engels mit dem doppelschneidigen Schwert mahnend an das göttliche

¹¹³⁵ Joh 1,1: „In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum“ („Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott“ EÜ).

¹¹³⁶ Apk 1,16; und 2,12.

¹¹³⁷ Gregor Martin **Lechner**, Johannes der Evangelist, in: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 110; vgl Johannes in: Reclams Bibellexikon, Stuttgart⁶2000, S. 256.

Gericht erinnert wird. Das Wort Gottes wird im Alten Testament durch die Propheten Jesaias, Jeremias und Jonas bzw. im Neuen Testament durch Johannes den Täufer, den Vorläufer Christi, verkündet. Das Wort Gottes ist in Christus Fleisch geworden. Die Offenbarung Christi wird von der Kirche (Ecclesia-Symbol in Gestalt des „Tempietto“) weitergegeben. Das von Christus gegebene Wort wird an Ort und Stelle von dem realen Priester in der durch die Kinderengelgruppe allegorisierten Predigt auf der Kanzel verkündet, deren Realitätscharakter damit besonders betont ist“.¹¹³⁸

Die Darstellung gipfelt in der visionären Schau des Gotteswortes mit Johannes als Höhepunkt einer Dreiergruppe von Propheten, deren Botschaft inhaltlich Mahnung ist. Verschränkt mit der Predigt, wird der Wort-Bezug zur Allusion auf die Kirche. Die Hauptaspekte, Mahnung zur Umkehr, die Anspielung auf Ecclesia und die Vision einer übergeordneten thematischen Hauptperson, fügen sich aber auch nahtlos in die Konzeption der Programmgestaltung auf kurbayerischem Gebiet.¹¹³⁹ Die hier gefundene Formgebung ist für die späteren Kanzeln von Johann Baptist Straub in Diessen, Ettal und Schäftlarn, sowie anderen Lösungen, richtungsweisend.

Garmisch, Pfk. St. Martin

Das im 18. Jahrhundert zur Grafschaft Werdenfels gehörende Garmisch kam zwar erst 1802 an Bayern, zählte aber zum bayerischen Reichskreis.¹¹⁴⁰

Die von Franz Hosp aus Imst in Tirol geschaffene Kanzel in der Garmischer Pfarrkirche [Abb. 109, 109a] entstand zur gleichen Zeit wie die Laxenburger Kanzel 1732 und erzielt durch ihre Kombination von schwungvoller Formgebung,¹¹⁴¹ der Ornamente, der plastischen Figur und der Reliefs eine

Apk 1,10: „fui in spiritu in dominica die/ et audivi post me vocem magnam tamquam tubae“ („Am Tag des Herrn wurde ich vom Geist ergriffen und hörte hinter mir eine Stimme, laut wie eine Posaune“ EÜ). Zur Thematik der Verzückerung, vgl. Kap. Diessen.

¹¹³⁸ Woeckel, Schwarzspanierkirche, S. 20.

¹¹³⁹ Wie die Arbeit von Kienzl über die barocken Kanzeln in Kärnten bereits gezeigt hat, ist das ikonographische Spektrum im Wesentlichen auch mit Altbayern identisch; Spezialprogramme, die es überall gibt, selbstverständlich ausgenommen.

¹¹⁴⁰ Werdenfels, in: Köbler, Historisches Lexikon der deutschen Länder, S. 709. Die Grafschaft im Loisachbecken grenzt im Süden an Bayern und gehörte seit Mitte des 13. Jahrhunderts zum Hochstift Freising.

¹¹⁴¹ Hugo **Schnell**, Garmisch, St. Martin, KKF 20, Regensburg⁷1997, S. 11-13; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 345-346. Die Datierung ist etwa 1732 anzusetzen (Bauzeit 1730-1733, Weihe 1734). 1785 gefaßt von Michael Zoller aus Silz.

Wirkung großer Belebtheit, sowohl in der Gesamtansicht, als auch in den Details. Durch die weit vorgezogenen Eckvoluten am Korpus können die vollplastischen Figurengruppen der Putti und der Evangelistensymbole in einer freien Zone vor der Korpuswand agieren. Sie reiten, auf kleinen Höckern sitzend, wie auf Wellen und spielerisch demonstrieren sie geöffnete Codices, in denen der umhergehende Betrachter Inschriften in Großbuchstaben lesen kann. Durch die sie begleitenden Symbole und die Inschriften vertreten sie die Evangelisten, die zusätzlich durch die Textzitate identifizierbar werden.

Der Putto an der Wandseite links schaut hinter einem geflügelten Stierkopf hervor. In der Rechten hält er eine Schreibfeder und auf den beiden Seiten des vergoldeten Codex stehen die Worte: „SEMEN EST/ VERBUM DEI C. VIII“.¹¹⁴²

Der Putto an der linken Eckvolute hält den Codex zur Mitte hin und vor dem Buch trägt der Adler ein Tintenfaß in seinem Schnabel. Wahrscheinlich hatte der Putto ursprünglich ebenfalls eine Schreibfeder in seiner Rechten. Die Inschrift aus dem Johannesevangelium lautet: „QUI EX DEO EST VERBA/ DEI AUDIT C. VIII“.¹¹⁴³ Diese offen heitere Demonstratio ist eine Spielart des Pars-pro-toto-Prinzips. Der Inhalt ist am Bibeltext genau orientiert mit exakt zitierten Stellen.

Der dritte Putto wendet sich wieder der Mitte zu, so dass beide das Mittelrelief auszeichnen. Der Putto mit dem geflügelten Engelkopf neben dem Codex ist Symbol für den Evangelisten Matthäus. Hier steht zu lesen: „PREAEDICABITUR HOC/ EVANGELIUM C. XXIV“.¹¹⁴⁴

Der vierte Putto mit dem Löwenkopf für den Evangelisten Markus am Übergang zur Treppe demonstriert ausnahmsweise seinen Codex nicht, sondern liest selbst darin; folglich wird hier kein Text gegeben.

Neben der inhaltlichen Zuordnung ist der Sinnbezug auf den Wort-Kontext angelegt. Predigen, Hören und das Wort als Samen spielen auf das Befolgen der Predigt bzw. des Wortes an. Der Wortbezug ist zugleich Schriftbezug. Das in der Schrift festgehaltene Gotteswort (verbum Dei) ist augenscheinlich demonstriertes Schriftwort. Das vollplastische Programm ist am Korpus noch nicht abgeschlossen. Der Zusammenhang wird am Schalldach vervollständigt. Drei

¹¹⁴² Das Wort Gottes ist ein Samen, nach Lk 8,11: das Gleichnis vom Sämann; vgl. Kap. Der Sämann. Auch als Inschrift am Korpus der Pfarrkirche von St. Georg in München-Bogenhausen, um 1770-1174 von Ignaz Günther: „Sein Wort ist ein Samen“.

¹¹⁴³ Joh 8,47: („Wer aus Gott ist, höret Gottes Wort“).

¹¹⁴⁴ Mt 24,14: „Et praedicabitur hoc evangelium regni in universo orbe“ („...und das Evangelium vom Reich wird auf der ganzen Erde verkündet werden“ EÜ).

weitere Putti am Rand des Schalldaches mit dem Anker und dem Herzen verkörpern mit ihren Symbolen die theologischen Tugenden Spes und Caritas. Vor der Bekrönungsfigur des Mose halten zwei Putti einen Codex mit der Aufschrift: „FIDES EX/ AUDITU Rom. X“.¹¹⁴⁵ Der Putto mit dem Kelch links und das Kreuz hinter der rechten Seite des Buches stehen für Fides, den Glauben. Da der Glaube die Frucht des Hörens ist, sind es indirekt auch die Hoffnung und die Caritas, die aus dem Glauben kommen. Die theologischen Tugenden sind seine Früchte.¹¹⁴⁶

Der Kulminationspunkt der Kanzel erscheint wie ein mächtiger Gottesberg, auf dem die Tafeln entgegengenommen wurden. Die überragende Mosesfigur ist die große Gestalt des Glaubens im Alten Testament; ihm übergibt Gott die zehn Worte.¹¹⁴⁷ Der bärtige Mann mit den Gesetzestafeln und dem Thaumaturgen-Stab in der Linken ist auch durch die beiden Strahlenbündel am Haupt zu erkennen. Er wirkt wie ein gewaltiger Hinweis auf die Autorität des Gesetzes. Aber vor ihm sind Buch und Kreuz gesetzt. Die alten Tafeln sind nicht außer Kraft, doch das Hören bezieht sich auf das ganze Gotteswort, das durch die Buchform verkörpert ist.

Wie in Passau wird auf einen Vergleich zwischen AT und NT angespielt. Doch in Garmisch wird der ecclesiologische Aspekt nur durch die Symbole ins Spiel gebracht. Die beiden Testamente ergänzen sich, während der Vorrang eindeutig den Evangelien eingeräumt wird.

Eine zweite Leseebene ist durch die Reliefs gegeben. In den unterschiedlich bewegt gerahmten Reliefs an der Korpuswand ist dem mittleren an der Front mit der Bootspredigt Jesu die zentrale Stelle zugeordnet.¹¹⁴⁸ Sie geht dem „Reichen Fischfang“ unmittelbar vorraus. Jesus sitzt in einem Boot, dessen Mast und Segel über das Relief hinausragen. Die Wellen des Sees sind bewegt und das Wasser ergießt sich nach unten über das Relief hinaus, als ob es von der Kanzel

¹¹⁴⁵ Der Glaube kommt vom Hören, Röm 10,17. Vgl. die Inschriftkartusche in Wilparting, Filial- und Wfk. St. Marinus und Anianus, Lkr. Miesbach, 1760 von Andreas Hagn aus Miesbach: „Wer aus Gott ist, höret Gottes Wort“ Joh. 8,47“, vgl. Brenninger, Die Kirchen der Pfarrei Irschenberg, S. 16.

¹¹⁴⁶ Vgl. Kap. Die drei theologischen Tugenden.

¹¹⁴⁷ Vgl. Gesetzestafeln.

¹¹⁴⁸ Lk 5,1-11: Berufung der ersten Jünger und Predigt vom Boot aus. („Als Jesus am Ufer des Sees Genesareth stand, drängte sich das Volk um ihn und wollte das Wort Gottes hören. Da sah er zwei Boote am Ufer liegen. Jesus stieg in das Boot, das Simon gehörte, und bat ihn, ein Stück weit vom Land wegzufahren. Dann setzte er sich und lehrte das Volk vom Boot aus“ EÜ), vgl. Lk 5,1-3.

herablaufen würde. Der lehrende Meister sitzt mit dem zukünftigen Jünger im Boot. Das Volk ist hier nicht zu sehen. Die Botschaft ergeht also im übertragenen Sinn aus dem Relief heraus. Das sich quasi in den Kirchenraum ergießende Wasser stellt eine Verbindung zum realen Raum dar, in dem die Gemeinde, also das Volk, sich versammelt hat. Die Lehre Jesu wendet sich zugleich an das Gottesvolk in der Kirche und richtet sich somit auch konkret an den aktuell Hörenden in den Kirchenbänken.

Das linke Relief zeigt Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen. Vor einem Ziehbrunnen mit Galgen in der Mitte hat die Frau gerade das Gefäß aus der Tiefe hochgezogen. Jesus sitzt rechts daneben und bittet sie, die Angehörige einer Volksgruppe, die mit den Juden zerstritten war, ihm zu Trinken zu geben.¹¹⁴⁹

Jesus bekennt sich am Ende des Gespräches als der Messias. Er verspricht der Frau Wasser lebendigen Lebens. Er betont zwar, dass das Heil von den Juden kommt, aber zugleich erklärt er, dass die Stätte wo man anbeten wird, weder der Berg Garizim, noch der Tempel in Jerusalem sein wird.¹¹⁵⁰ Jesu Worte gelten auch einer Frau, die der Gesellschaft außerhalb der streng auf das Gesetz bedachten jüdisch-rabbinischen Tradition angehört – und die ebenso Anspruch auf Erlösung hat. Denn das Heil ist nicht ausschließlich den Juden vorbehalten.

Das rechte Relief hat die Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste zum Thema.¹¹⁵¹ Johannes predigt dem Volk vom Kommen des Messias.¹¹⁵² Er fordert zur Umkehr und zur Taufe im Jordan auf. So bereitet er auf Jesus vor, den er selbst im Jordan tauft.

An der Rückwand befindet sich das Relief mit der Schlüsselübergabe an Petrus. Dieser kniet hier links während ihm Christus die Schlüssel übergibt.¹¹⁵³ Es ist

¹¹⁴⁹ Joh 4,1-26.

¹¹⁵⁰ Die Samariter hatten ihre Anbetungsstätte auf dem Berg Garizim; nicht auf dem Tempelberg in Jerusalem. Sie erkannten nur den Pentateuch, die fünf Bücher des Mose an. Daher waren sie den Juden wegen ihrer religiösen Grundanschauungen verhaßt. Jesus prognostiziert, dass die zukünftige Anbetung in Geist und Wahrheit geschehen müsse, also unabhängig von einem bestimmten Kultort geschieht.

¹¹⁵¹ Mk 1,6; „Johannes trug ein Gewand aus Kamelhaaren und einen ledernen Gürtel um seine Hüften, und er lebte von Heuschrecken und wildem Honig“ EÜ), vgl. Mt 3,4; Johannes der Täufer, in: Keller, Lex. der Heiligen, S. 325; vgl. Kap. Johannes der Täufer.

¹¹⁵² Mt 3,1-17; Mk 1,11; Lk 3,2-4: („Da erging in der Wüste das Wort Gottes an Johannes, den Sohn des Zacharias. Und er zog in die Gegend am Jordan und verkündete dort überall Umkehr und Taufe zur Vergebung der Sünden. So erfüllt sich, was im Buch der Reden des Jesaja steht: Eine Stimme ruft in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg! Ebnet ihm die Straßen“ EÜ).

¹¹⁵³ Mt 16,18: („Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel

buchstäblich diejenige „Schlüsselszene“, aus der die Gründung der Kirche und der Primat des Petrusamtes abgeleitet sind.¹¹⁵⁴ Im oberen Relieffeld sieht man einen steil aufragenden Felsen und auf ihm einen Tempietto in Form eines Rundbaues mit Kuppel. Diese Anordnung deutet auf den Bibeltext hin, wo Petrus als Felsen bezeichnet wird, denn auf ihm steht der überkuppelte Zentralbau als Abbeviatur für den Kirchenbau und Symbol der Kirche.¹¹⁵⁵

Die freiplastischen Figuren spannen den Bogen von den Evangelien in Form von geöffneten und beschrifteten Codices über die Allegorien der theologischen Tugenden bis zu Moses als der überragenden Figur des ersten von Gott gegebenen Gesetzes. Zusammen mit den Aussagen der Reliefs werden ecclesiologische und christologische Gedanken verschränkt.

Johannes der Täufer weist auf Christus hin, der im Frontrelief als der Lehrende, dem Volk das Evangelium lehrt (et praedicabitur hoc evangelium), das der ganzen Erde verkündet werden wird. Für die Glaubenden, die es hören, ist es ein Samen, der Frucht bringen soll. Hierfür stehen auch die Tugenden, die durch das Hören des Wortes bewirkt werden. Die Samariterin erkennt, als Angehörige einer anderen Volksgruppe, Jesus als den Messias an. Und auch sie ist einbezogen in die Botschaft: „Das Heil kommt von den Juden“. Mose wird anschaulich als überragender Gesetzgeber und Prophet des Alten Bundes dargestellt, der Gottes Gebote erstmals codifiziert hat. Doch die symbolische Überformung ist ecclesiologisch ausgerichtet. Die Kirche ist auf den Felsen gebaut mit Petrus als ihren Repräsentanten. Auf dem Gottesberg des Neuen Bundes steht die Kirche, die Christus persönlich gründet. Von ihr aus wird das Evangelium, das die Evangelisten als Grundlage in Bücher übertragen, verkündet. Das Selbstverständnis des christlichen Glaubens erwächst aus der Zusammengehörigkeit des Alten und Neuen Testaments. Indem er als Erfüllung des Gesetzes angesehen wird, steht aber auch deutlich vor dem Gesetz. Die Predigt von der Kanzel ist selbst das Medium und der Appell an die Hörenden, die durch das Wort Gottes zu Glaubenden werden, das ihnen die Kirche übermittelt.

des Himmelreichs geben, was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein“ (EÜ).

¹¹⁵⁴ Vgl. Kap. Schlüsselübergabe.

¹¹⁵⁵ Vgl. Kap. Passau, Laxenburg.

Diessen, ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Die Kanzel wurde von Johann Baptist Straub zwischen 1740 und 1745 geschaffen.¹¹⁵⁶ Im Gesamtensemble der acht Seitenaltäre des Langhauses tritt sie an der linken Seite über der Stirn des zweiten Wandpfeilers hervor [Abb. 120, 120a]. Ihre geschwungene Treppe führt in der Seitenkapelle hinter dem Wandpfeiler zum Korpus nach oben und ist folglich vom Eingang aus nicht einsehbar.

Die zweite Kanzel Straubs ist formal an der Struktur der Kanzel in Laxenburg orientiert, ohne diese zu wiederholen. Denn hier bildet die Treppenbrüstung, die in Laxenburg nicht erforderlich war, ein sich fortsetzendes System mit der Korpusbrüstung, während der zeltartige Schalldachaufbau dem Vorbild in Laxenburg nachgebildet ist. In Diessen wird die Gelegenheit zur programmatischen Gestaltung der Treppe nicht genutzt. Es ist zu bemerken, dass die Verteilung des plastischen und szenischen Apparates auf wenige prägnante Stellen konzentriert ist. Die Darstellungen zielen nicht auf Vielteiligkeit und ausführliche Schilderung thematisch aufeinander bezogener Sujets, sondern auf einzelne wenige, dafür dem Auge rasch sich einprägende Szenen. Obwohl der Umfang an Aussagemöglichkeiten verringert ist, stellt diese bewusst eingesetzte Verknappung keinen Rückschritt dar, denn in der Konzentration auf einzelne ausgesuchte Motive, teilt sich das Programm in Hauptaspekten mit. Es geht um eine optische und begrifflich schnellere Fassbarkeit, bei der sich folglich die Einprägsamkeit der Sinnzusammenhänge verstärkt.

Sie kann, thematisch gesehen, als „Pauluskanzel“ bezeichnet werden, da ihr Gesamtprogramm dem Apostel gewidmet ist.¹¹⁵⁷ Paulus, von Geburt Jude und römischer Bürger, ist eine der markantesten Personen des frühen Christentums und als erster christlicher Theologe übt er nachhaltigen Einfluss über alle Jahrhunderte aus.¹¹⁵⁸ Seine 13 Briefe, die Bestandteil des Neuen Testaments

¹¹⁵⁶ Volk, Straub, S. 186-187, Abb. 75, 76.

¹¹⁵⁷ Dagmar **Dietrich**, Diessen am Ammersee, GKF 128, München-Zürich ²1986, S. 36-38 mit Abb.

¹¹⁵⁸ Claude **Tresmontant**, Paulus, in: Handbuch theologischer Grundbegriffe Bd. II, hg. von Heinrich **Fries**, München 1963, S. 285-294. Marco **Frenschkowski**, Paulus, in: Metzlers Lexikon

wurden, sind zeitlich älter als die Evangelien.¹¹⁵⁹ Nach seiner Bekehrung entfaltet er seine Tatkraft als Apostel der Heiden.

Als Schüler Gamaliels I. spielte er eine aktive Rolle bei der Verfolgung der Urgemeinde. Er hatte er die Steinigung des Stephanus vor den Toren Jerusalems befohlen und in Anwesenheit überwacht und wurde damit zum Augenzeuge des ersten christlichen Martyriums.¹¹⁶⁰

Die zwei Reliefs an der Brüstung haben die „Bekehrung des heiligen Paulus“ und seine „Predigt vor dem Areopag in Athen“ zum Thema. Die Szenen sind der Paulus-Vita entnommen, die sich durch seine Briefe und die Apostelgeschichte in vieler Hinsicht verfolgen lässt. Die Leserichtung des Programmes beginnt an der linken Schmalseite des Korpus, die der Eingangseite gegenüber liegt, mit der direkt anschließenden Bekehrungsszene. Dadurch ist die Kanzel thematisch auf den davor befindlichen Stephanusaltar bezogen.¹¹⁶¹ Beide, Stephansvita und Leben des Paulus, werden inhaltlich verschränkt.¹¹⁶²

„Pauli Sturz vom Pferd“ und seine Blendung zeigen im Relief den nachmaligen Völkerapostel an der Wende seines Schicksals als Saulus. Auf der Reise nach Damaskus im Jahre 32 oder 34 hatte Paulus kurz vor den Mauern der Stadt die entscheidende Begegnung seines Lebens. Dem Verfolger der christlichen Gemeinden erscheint Christus als der erhöhte Kyrios im Glanz seines überirdisch verkörperten Doxa-Leibes und übermittelt ihm die neue Heilsbotschaft.¹¹⁶³ Paulus stürzt geblendet vom Pferd. In einer dramatischen Art von Berufung wird er als Apostel von Christus verpflichtet.¹¹⁶⁴ Diese visionäre Erfahrung, in der ihn Christus unmittelbar anspricht, nimmt alle Sinne in Anspruch. Sein Wort und sein

christlicher Denker, hg. von Markus **Vinzent**, Stuttgart-Weimar 200, S. 536-540; Josef **Schmid**, Paulus I-II, in: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 216-220. Biographische Zusammenfassung bei Eduard **Lohse**, Paulus, Eine Biographie, becksche Reihe, München 2003.

¹¹⁵⁹ Reclams Bibellexikon, hg. von Klaus **Koch** u. a., Stuttgart 2000, S. 388.

¹¹⁶⁰ Apg 7, 54-8,1a; 22, 20.

¹¹⁶¹ Ebenfalls von Johann Baptist Straub, 1738-1740, s. Volk, Straub, S. 186-187. Die Anpassung an die begleitende Ausstattung, die in Diessen in einem einheitlichen Ensemble erhalten ist, kann bei Johann Baptist Straub auch für die Altäre und die Kanzel in der Klosterkirche zu Ettal 1756-1762 festgestellt werden, die einheitlich aus seiner Werkstatt stammen, vgl. hierzu Volk, Straub, S. 188 und Abb. S. 145-146. Zwischen Korbinianaltar und Apostelaltar, an dem Paulus mit Schwert und Buch im Redegestus neben der Kanzel auf einem Podest steht.

¹¹⁶² Das Altarbild mit der Steinigung des Stephanus malte der Venezianer Giovanni Battista Pittoni (1687-1767) 1739, Volk, Straub, S. 187.

¹¹⁶³ Apg 22,6-8: („Als ich nun unterwegs war und mich Damaskus näherte, da geschah es, daß mich um die Mittagszeit plötzlich vom Himmel her ein helles Licht umstrahlte. Ich stürzte zu Boden und hörte eine Stimme zu mir sagen: Sau, Saul, warum verfolgst du mich? Ich antwortete: Wer bist du Herr? Er sagte zu mir: Ich bin Jesus der Nazoräer, den du verfolgst“ EÜ); vgl. Apg 9, 1-22.

Auftrag gehen direkt an Paulus. Darauf zog er sich in die Wüste zurück, predigte in Damaskus und in Antiochien. Von Antiochien, Ausgangspunkt seiner drei großen Missionsreisen, beginnt eine rege Missionstätigkeit, die ihn in die Regionen und Länder am Mittelmeer führt. Während seiner zweiten Missionsreise kommt er nach Athen.¹¹⁶⁵ Die Athener führen ihn auf den Areopag, wo er seine berühmte Predigt vor der Versammlung der Areopagiten hielt.¹¹⁶⁶

Das beherrschende Frontrelief an der Kanzelbrüstung wird durch einen Putto an dessen linker Seite präsentiert und zeigt diese Szene. Die Unregelmäßigkeit der Rahmung mit den beschwungenen Segmenten konkaver und konvexer Spangen lässt das Relief äußerst belebt erscheinen. Eine am oberen Reliefrand angeschnittene Säule unterteilt den Raum in zwei unregelmäßige Teile. Rechts von der Säule, in der Mitte predigt Paulus, auf zwei Stufen stehend. Die hinter ihm Stehenden wirken bereits, als seien sie seine Anhänger.¹¹⁶⁷ Die Personen vor ihm erscheinen schon optisch in der Defensive, von der Macht der Argumente bedrängt. Ihr Standhalten rückt sie in ein anderes Licht, das durch die reale Brechung an der Säule produziert wird, da die Relieffläche hier tatsächlich eine geringe Winkelabweichung aufweist. Paulus wird in der Mitte des Hauptreliefs als Prediger ausgezeichnet. Das von zwei Telamonen gewuchtete zeltförmige Dach entwickelt eine Aufwärtsbewegung, die in einer großen plastischen Gruppe endet. Schon durch den gewölbten Plafond wird der Raum um die zentrale Geisttaube erweitert und die Kraft der Strahlen überträgt sich auf die Bewegung der Fransen am Saum des Schalldaches. Aber auch die Blattornamente am Kanzelwulst weisen wie ein Flammenkranz züngelnd nach oben. Die zwei Putti am Korpus, die Frauenbüste unter dem Relief und die beiden Büsten in den Zwickeln sind Schmuckmotive.

Der zeltförmige Dachkegel endet in einer Wolkenregion und konzentriert sich auf die Darstellung einer freiplastisch agierenden Gruppe. Am Rand der linken Dachspange hat ein Putto den Auftrag, mit erhobenem rechten Arm auf einen

¹¹⁶⁴ Gal 1,11; 1 Kor 15,9.

¹¹⁶⁵ Apg 17,16-34.

¹¹⁶⁶ Alfred **Wikenhauser**, Areopagrede, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 830-831; Alfons **Weiser**, Areopagrede, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 954. Der Areopag ist eine Felskuppe nordwestlich der Akropolis, oder auch eine Behörde mit gleichem Namen. Die Predigt ist eine Missionspredigt für gebildete Heiden. Als Anlass nahm Paulus eine Altar-Inschrift: „Agnosto Theo“ (dem unbekanntem Gott), Apg 17,23. Doch konnten die philosophisch gebildeten Athener sich weder mit einem Schöpfergott anfreunden, und schon gar nicht den Gedanken der Auferstehung der Toten ertragen; weshalb die Predigt ein ziemlicher Mißerfolg wurde.

geöffneten Codex hinzuweisen, den er gekonnt hält, um die Inschrift darauf lesbar zu präsentieren: „EGO PRAEDICATOR & APOSTOLUS 1. Tim. 2“.¹¹⁶⁸ Die Rolle als Prediger und Apostel, die Paulus wichtig war, wird hier wörtlich hervorgehoben. Die folgende Gruppe zeigt den Apostel in Verzückung.¹¹⁶⁹ Ein großer Engel stützt den Visionär, der die Arme ausgestreckt hat und gänzlich abwesend nach oben blickt, denn die Sphäre erscheint himmlisch: in der Wolkenregion und der alles überstrahlenden Gloriole, dem Auge Gottes in einem zentrierten Dreieck, den Puttenköpfchen und den Wolken in den Radialstrahlen ist die Gegenwart des nicht sichtbaren, aber erahnbaren Göttlichen anwesend. Hier scheint Paulus der Außenwelt enthoben; doch er selbst berichtet, dass er nicht sagen kann, ob seine „Entrückung“ ins Paradies auch mit dem Leib oder ohne den Leib geschah.¹¹⁷⁰ Dieser objektiv schwer zu entscheidende Zustand wird jedenfalls dem Betrachter vor Augen geführt, der damit Zeuge eines, wie auch immer einzuordnenden visionären Geschehens wird. Denn ohne Zweifel ist die

¹¹⁶⁷ Bei vielen erntete er Spott, aber einige schlossen sich ihm an, vgl. Apg 17,34.

¹¹⁶⁸ Nach 1Tim 2,7: „in quo positus sum ego praedicator et Apostolus veritatem dico/ non mentior/ doctor gentium in fide et veritate“. („Ich bin eingesetzt als Prediger und Apostel - ich sage die Wahrheit und lüge nicht - als Lehrer der Heiden im Glauben und in der Wahrheit“ EÜ); vgl. 1 Kor 12,28: „et quosdam quidem posuit Deus in ecclesia primum apostolos/ secundo prophetas/ tertio doctores...“ „So hat Gott die einen als Apostel eingesetzt, die anderen als Propheten, die dritten als Lehrer...“ EÜ). Eph 4,11-12: „et ipse dedit quosdam quidem apostolos/ quosdam autem prophetas/ alios vero evangelistas/ alios autem pastores et doctores/ ad consummationem sanctorum in opus ministerii in aedificationem corporis Christi“ („Und er gab den einen das Apostelamt, andere setzte er als Propheten ein, andere als Evangelisten, andere als Hirten und Lehrer, um die Heiligen für die Erfüllung ihres Dienstes zu rüsten, für den Aufbau des Leibes Christi“ EÜ). Vgl. die Inschrift auf dem Relief Petri Verleugnung in Vilshofen, 1717: „HVC POSITVS SUM EGO PRAEDICATOR“, vgl. Heisig, Joseph Matthias Götz, S. 389.

¹¹⁶⁹ Nach 2 Kor 12,2: „scio hominem in Christo ante annos quattuordecim/ sive in corpore nescio/ sive extra corpus nescio/ Deus scit/ raptum eiusmodi usque ad tertium caelum“ („Ich kenne jemand“, so spricht er von sich selbst, „ein Diener Christi, der vor vierzehn Jahren bis in den dritten Himmel entrückt wurde...“ EÜ). Die Lutherübersetzung spricht an dieser Stelle (raptum) von „Entzückung“. Die Begrifflichkeit beinhaltet in diesem Bereich einige Schwierigkeiten in der Unterscheidung. Entzückung wäre mit „ekstasis“ als der Zustand des Außer-sich-Seins beschrieben, in dem der Betreffende göttliche Offenbarungen empfängt und zugleich für die Umwelt unempfänglich wird, s. Entzückung, in: Lexikon zur Bibel, hg. von Fritz **Rienecker**, Sp. 344; vgl. Beda **Thum**, Ekstase, in: LThK Bd. 3 1986, Sp. 788-789; Horst **Bürkle**, Ekstase, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 573-574. Ein Zustand des Nicht-bei-Sich-Seins, der alienatio, ein innerer Akt großer Intensität, welcher die Aufhebung des normalen Außen- und Körperbewußtseins mit sich bringt. Ein Herausritt, der auditive und visionäre Wahrnehmungen vereinigt.

¹¹⁷⁰ Vgl. 2 Kor 12,2; vgl. Elpidius **Pax**, Entrückung, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 905. Die Versetzung eines Frommen in himmlische Lebensbereiche, entweder zeitweise (bei Paulus 2 Kor 12,2) oder endgültig unter Umgehung des Todes (Elias, Henoch); Entrückung, in: Rienecker, (Hg.), Sp. 344 als „metathesis“ = Hinübernahme bezeichnet; vgl. Entrückung, in: Das große Bibellexikon Bd. 2, hg. von Helmut **Burckhardt** u. a., S. 471-472. Vgl. 1 Thess 4,17: „Wir werden entrückt werden, auf den Wolken in die Luft, dem Herrn entgegen“; Armin **Schmitt**, Entrückung II, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 684-685.

Schau der göttlichen Trinität der zentrale Gedanke bei der Darstellung.¹¹⁷¹ Es geht um eine imaginäre Art des Sehens, um ein von Gott gewährtes bildhaftes Schauen im Wachzustand. Da der Vorgang gewöhnlich in einer Audition gipfelt, wie dies ähnlich in der Szene vor Damaskus geschehen ist, ist deshalb auch vom „Sehen des Wortes Gottes“ die Rede.¹¹⁷² Eine Relation, wie sie gerade für die Funktion der Kanzel als bildhafte Szenerie typisch ist, indem sie lehrhafte Anschauung bietet und hörbar übertragenes „Gottes“-Wort.

Als Prediger und Lehrer, aber auch als ein von Auserwählter, dem von Gott besondere Gnaden zugeteilt werden, wird Paulus in Diessen geschildert, der sich neben den „Überaposteln“, wie er schreibt,¹¹⁷³ behaupten musste.

Gerade im Unterschied zu der üblichen Darstellung mit Schwert und/ oder Buch, wie etwa im Fall der Wallfahrtskirche Mariahilf bei Amberg (1713) [Abb. 70], die sowohl auf seine Wortgewalt, aber auch auf sein Martyrium hinweisen, wird die einzigartige Bewegung der Gruppe deutlich. Paulus ist hauptsächlich in seiner spirituellen Bedeutung ausgezeichnet. Durch seine Tätigkeit beginnt nicht nur die Heidenmission und seine Lehre der einen Juden- und Heidenchristen umfassenden Kirche, die den altjüdischen Gedanken des Gottesvolkes revolutioniert. Er ist der Ausgangspunkt für den Prozess einer neuartigen Spiritualisierung. Mit ihm fällt die Hülle alter Vorschriften, um die Substanz der Vorschrift selbst, die im Buchstaben beschlossen ist, in den Geist des Gesetzes selbst freizugeben. Nicht mehr die Thora,¹¹⁷⁴ das Gesetz der Juden und seine buchstäbliche Erfüllung schafft die Rechtfertigung, sondern der Glaube an Jesus Christus. Er betont den Vorrang der Gnade Gottes. Ihm erscheint der erhöhte Christus in ganzer Herrlichkeit, wie ihn nur die auserwählten Apostel bei der Verklärung und nach der Auferstehung sehen konnten. Obwohl er höchstwahrscheinlich Jesus persönlich nicht begegnet ist, macht die Auszeichnung der übernatürlichen Christus-Erfahrung ihn zum Apostel und Verkünder des einen Evangeliums. Sein Glaube bezeugt die Gegenwart des Geistes Gottes. Und ihm wird die Gnade der

¹¹⁷¹ Gesicht, in: Lexikon zur Bibel, hg. von Fritz **Rienecker**, Sp. 486-487. Eine besondere Schau, in der Gott Geheimnisse offenbart.

¹¹⁷² Vision, in: Das große Bibellexikon Bd. 6, hg. von Helmut **Burckhardt** u. a., Sp. 2554-2555. Meist von einem Trancezustand begleitet.

¹¹⁷³ 2 Kor 12,11: „nihil enim minus fui ab his/ qui sunt supra modum apostoli/ tametsi nihil sum“ („...denn in nichts bin ich hinter den Überaposteln zurückgeblieben, obgleich ich nichts bin“ EÜ).

¹¹⁷⁴ Paulus gebraucht als erster die Bezeichnung „hä kainä diatheke“/ „novi testamenti“ für das Neue Testament und „hä palaiä diatheke“ / „veteris testamenti“ für das Alte Testament im Sinne

visio Dei zuteil,¹¹⁷⁵ die sich aber im Unterton der Umkehr und der Bußgesinnung gegen die früher verübten Taten mischt; eine wiederum typisch versteckte Mahnung. An der Darstellung der Ekstase und der frommen Gefühlsbetonung ist der Barock als Ergebnis der inneren katholischen Besinnung nach dem Tridentinum besonders interessiert.¹¹⁷⁶

In Diessen finden sich die formalen Merkmale, die Johann Baptist Straub in Laxenburg bereits vorgebildet hat. Als weit fortschrittlicher muss auch hier die Eigenschaft gewertet werden, stilistische, formale und inhaltliche Bezüge aus einer parataktischen Anordnung durch gezielt skizzierte Motive in ein Beziehungsgeflecht zu überführen. Obwohl die Ornamentik sich nur in Nuancen von den Kriterien der Rocaille unterscheidet, ist sie in der Organisation ihrer Gesamtanlage die erste in Altbayern entstandene Kanzel im Übergang zum Rokoko.

Aldersbach, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche

Aus dem gleichen Jahr wie diejenige Johann Baptist Modlers in Fürstenzell datiert die Kanzel in der ehemaligen Zisterzienserabtei Aldersbach [Abb. 133, 133a].¹¹⁷⁷ Die jetzige Pfarrkirche trägt die Patrozinien Maria Himmelfahrt und Johannes der Täufer. Über der dritten Wandpfeilerstirn der linken Seite des um 1720 entstandenen Langhauses ist die Kanzel über einem Pilaster platziert. Ein konkav-konvex schwingendes Korpus mit ausgebildeten Ecken verjüngt sich am Boden und sitzt auf einer Wandkonsole. Das Werk entstammt der Bildhauerwerkstatt Joseph Deutschmanns (1717-1787)¹¹⁷⁸ aus der ehemaligen Klosterhofmark von St. Nikola vor Passau. Es ist im ersten Relief am unteren Rand des Treppen-

der Buchbezeichnung; 2 Kor 3,6-18. Als charakteristisch für letzteres gilt ihm der tötende Gesetzesbuchstabe.

¹¹⁷⁵ Vgl. Rudolf **Schnackenburg**, Anschauung Gottes, in: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 585 (2 Kor 3,18; Röm 8,29; Phil 3,21); Medard **Kehl**, Anschauung Gottes, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 706-710.

¹¹⁷⁶ Musterbeispiel für diese Haltung ist die vielzitierte Verzückung bzw. die mystische Union der hl. Therese von Avila (1515-1582) in Santa Maria della Vittoria in Rom. 1646-1652 von Gianlorenzo Bernini in Marmor für die Cappella Cornaro geschaffen. Vgl. Abb. bei Avery, Bernini, S. 146/147; zugleich ein für den Barock beispielgebendes theatrum sacrum mit ausgefeilter indirekter Lichtführung.

¹¹⁷⁷ Willibald **Hauer**, Aldersbach, Asamkirche, KKF 698, München-Zürich¹²1989, S. 12; Dehio, Bayern II, 1988, S. 24; Willibald **Hauer**, Aldersbach, 850 Jahre Zisterzienserkirche, Pedakunstführer Nr. 019, Passau 1996, S. 15 und 21.

¹¹⁷⁸ Hubert **Vogl**, Joseph Deutschmann 1717-1787, der letzte Klosterbildhauer von St. Nikola vor Passau, Weißenhorn 1989, S. 174;

Aufganges signiert und mit der Jahreszahl 1748 datiert: „Josep Teitschmann 17 BH 48“ und demnach wohl 1748 fertiggestellt worden.

Die aus Holz bestehende Kanzel ist mit einem grau marmorierten Grund gefasst, die Simse sind rotbraun abgesetzt, die Reliefs und Ornamente vergoldet.

Vom Eingang aus nicht sichtbar, setzt eine geschwungene Treppe hinter dem Pfeiler an und führt ihr Brüstungssystem, analog der Passauer Domkanzel, am Korpus fort. Den Aufbau bestimmen kompakte Grundformen, die ein klar strukturiertes Gesamtbild erzeugen. Der Schalldeckel spiegelt den Grundriss des Korpus wider, der sich durch ein breiteres konvexes Element an der Front und zwei konkave seitliche Wangen zusammensetzt. Wie bei der Kanzel in Landshut-Seligenthal von ca. 1732-1734 kulminiert sein Dachkegel in der sitzenden Figur Johannes des Täufers,¹¹⁷⁹ in Anlehnung an das zweite Patrozinium. Der Schwung, der vom Eingang aus eher ausponderiert wirkenden Kanzel, leitet sich aus dem Treppenanlauf her, der im System zweier parallel durchlaufender Simse die gesamte Brüstung einbezieht, die eine Abfolge von sechs wandfesten Reliefszenen trägt. Dabei wird das Korpus durch Zäsuren herausgehoben. Mittels verkröpfter Simse sind die Ecken betont und durch lisenenartige Vorlagen besetzt, auf deren auslaufenden Voluten die vier Evangelistensymbole aufgesetzt sind. Die an der Treppe rautenförmigen Relieffelder werden an der Korpusbrüstung durch unterschiedlich breite Segmente bestimmt. Die Mitte der konvexen Front ist von einem breiteren Relief und durch applizierte Blatt-Kartuschen am Scheitel des Wulstes dezent markiert.

Insgesamt herrscht innerhalb des Gefüges ein harmonisches Gleichgewicht durch ausponderierte Teile und Glieder. Der zweifellos vorhandene Formenreichtum setzt sich an Korpus und Rückwand kaum über ein rahmendes Grundmuster hinweg und kulminiert erst in der Freiplastik am Schalldach. Deutlich jedoch werden Reliefs und Skulpturen in einer vorderen und hinteren Ebene eingesetzt. Die freiplastischen Evangelistensymbole am Korpus wirken weniger bewegt, zumal ihre Größenverhältnisse über den jeweiligen Eckvoluten, diesen merklich untergeordnet bleiben. Auch wenn sie über die horizontale Ebene miteinander korrespondieren, beleben sie die kompakte Form des Kanzelkörpers nur innerhalb der vorgegebenen Binnenstruktur.

¹¹⁷⁹ Um 1732-1734 von Wenzel Jorhan (1692-1752), s. Volk, Rokokoplastik, S. 88. Zisterzienserinnen-Klosterkirche.

Um den ikonographischen Gehalt zu erfassen, muss der Betrachter zunächst um die Kanzel herumgehen, denn das Programm beginnt mit den Reliefs am Aufgang der Treppe. Die gerade abschließenden Reliefrahmen, die an den Ecken ausfransen, werden nach oben hin zerklüftet und so durch querliegende wellige Spruchbänder erweitert. Diese tragen lateinische Inschriften in Capitalis. Es sind genau zitierte und mittels der angegebenen Kapitelnummern kenntlich gemachte Bibelstellen, die wie Tituli als Kommentar zu den Reliefthemen lesbar sind und diese eindeutig identifizieren.

1. Paulus predigt in Korinth: „SERMONE & IN OSTENSIONE & SPIRITVS & VIRTVTIS In Corinthos I. 2, 4“.¹¹⁸⁰ Nach dem Mißerfolg der Areopagrede in Athen ging Paulus nach Korinth und lehrte dort am Sabbat in der Synagoge.¹¹⁸¹ Als die Juden die Botschaft vom Messias ablehnten, ging Paulus zu den Heiden: und viele Korinther wurden gläubig und ließen sich taufen. Die Annahme des Evangeliums, gerade durch Nichtjuden, wird auch in der zweiten Szene thematisiert. Zu beachten ist der Sinn der Schriftstelle aus dem 1. Korintherbrief, die betont, dass gerade nicht kluge Überredungskunst, sondern die Kraft des Geistes Paulus zu seiner Verkündigung bewegt.

2. Jona predigt in Ninive: „AD HUC 40 DIES Jona V. 4“.¹¹⁸²

Nachdem Jona aus dem Maul des Fisches ausgespien wurde, erging der Auftrag zu predigen ein zweites Mal. Er schickte ihn nach Nordosten, drei Tagesreisen bis nach Ninive, der großen Stadt; der Hauptstadt Assyriens, die im Relief als Stadtkulisse zu erkennen ist. Jona gehorchte der Weisung Gottes. Die Botschaft, die Gott Jona übertragen hatte und die er den Bewohnern von Ninive verkünden sollte, lautete: „binnen 40 Tagen“; dann drohte die völlige Zerstörung der Stadt. Es war eine Frist. Drei Tage lang predigte Jona und fuhr mit der Verkündigung in der ganzen Stadt fort. Die Botschaft breitete sich rasch aus. Die Menschen nahmen die Warnung ernst und glaubten Gott und an das drohende Gericht, obwohl sie Heiden waren. Jetzt empfanden sie Reue, zogen Bußgewänder an und hofften, dass Gott von seinem Zorn ablassen würde. Selbst der König zog statt

¹¹⁸⁰1 Kor 2,4: „et sermo meus et praedicatio mea non in persuasibilibus humanae sapientiae verbis/ sed in ostensione Spiritus et virtutis“ („Meine Botschaft und Verkündigung war nicht Überredung durch gewandte und kluge Worte, sondern war mit dem Erweis von Geist und Kraft verbunden“ EÜ).

¹¹⁸¹ Apg 18,1-17. In Korinth blieb Paulus vom Ende des Jahres 50 bis Ende des Jahres 52.

seines Gewandes den Sack als Zeichen der Umkehr an und fastete. Er erließ für alle in der Stadt einen Befehl, zu fasten und den Sack anzulegen. Da reute Gott das Übel, das er ihnen angedroht hatte. Er hatte Jona verschont und nun verschonte er Ninive. Nach seiner Bußpredigt hatte sich ganz Ninive bekehrt und die Stadt konnte der Zerstörung entgehen.

Gott erwies sich gegenüber dem grausamen, aber reuigen Volk, der Assyrer barmherzig. Das erregte den Zorn des Jona, weil seine Prophetie nicht in Erfüllung ging. Am Beispiel des verdorrten Kürbisranke, die Jona nicht gepflanzt hatte, aber betrauerte, weil sie Schatten spendete, wurde er belehrt; denn auch die Menschen von Ninive sind Gottes Geschöpfe, und ihre Vernichtung hätte Gott gereut. Die Geschichte will zeigen, dass die Drohung des Gerichtes abgewendet werden kann, wenn der Hörer sich zum gnädigen Gott bekehrt und von seinem Tun abläßt. Doch welche Folgen die ausbleibende Fruchtbarkeit haben kann wird gleich anschließend illustriert.

3. Der unfruchtbare Feigenbaum: „N(UN)Q(A)M EX TE FRUCTUS NASCATUR Matth. 21“.¹¹⁸³ Das Gleichnis vom Feigenbaum erzählt Matthäus im Zusammenhang mit Jesus, der, als er Hunger verspürte, an einem Feigenbaum nur Blätter vorfand. Und er verflucht den Baum, hier links am Reliefrand, augenblicklich: „In Ewigkeit soll keine Frucht mehr an dir wachsen“, worauf er sofort verdorrte. Den erstaunten Jüngern sollte einerseits die Kraft des Glaubens verdeutlicht werden. Im Kern des Gleichnisses geht es darum, fruchtbar und nützlich zu sein; also Früchte des Glaubens hervorzubringen, der die Kraft hat, Berge zu versetzen, wenn er auf unerschütterliches Vertrauen baut. Das will auch die nächste Szene vermitteln.

4. Der reiche Fischfang: „IN VERBO TUO Luc. 5. V. 5“.¹¹⁸⁴ Hier mit einem Boot auf dem See im Relief dargestellt, in dem die Jünger gerade den Fang an Deck ziehen, stellt das Vertrauen in das Wort Jesu und den augenblicklichen Erfolg für den Gehorsam dar.

¹¹⁸² Jona 3,4: „et coepit Iona introire in civitatem/ itinere dieci unius et clamavit et dixit/ adhuc quadraginta dies et Ninive subverterur“ („Jona begann in die Stadt hineinzugehen; er ging einen Tag lang und rief: Noch vierzig Tage, und Ninive ist zerstört“ EÜ). Vgl. Kap. Laxenburg.

¹¹⁸³ Mt 21,19: „Nunquam ex te fructus nascatur in sempiternum“ („In Ewigkeit soll keine Frucht mehr an dir wachsen“ EÜ), vgl. Mk 11,12-14 und Mt 3,10: („Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen“ EÜ).

¹¹⁸⁴ Lk 5,5: „in verbo autem tuo laxabo rete“, vgl. Kap. Der reiche Fischfang.

5. Jesus lehrt im Tempel: „ERAT DOCENS IN TEMPLO Luc. 21 V. 37“.¹¹⁸⁵

Das zentrale Relief stellt die Bedeutung der ausdrücklichen Belehrung durch Jesus selbst heraus. In einer Bogenarchitektur, die das Innere des Tempels anzeigt, wird nicht der zwölfjährige Jesus als Knabe, sondern der bereits im öffentlichen Leben wirkende Messias unter der Mittelarkade dargestellt. Christus als Quelle und Verkünder der guten Nachricht ist der erste Evangelist, dessen Worte direkt an das Volk in belehrender Absicht (*docens*) gerichtet sind. Seine Lehre bewahren die Evangelisten in ihren Codices. Das Wort wird durch die Symbole nach außen hin plastisch hervorgehoben und über die Reliefebene hinweg an die vorderste Stelle gesetzt. Dass auch die Umsetzung des Wortes Folgen hat, macht die letzte Szene klar.

6. Das Gleichnis vom Sämann: „EXIT, QUI SEMINAT Matth. 13 V. 3“.¹¹⁸⁶

Der Sämann, der hier über das freie Feld geht, ist wieder ein Symbol für Christus, dessen Worte vielfache Frucht bringen, wenn sie auf guten Boden fallen. Die Lehre, die zentral von Christus ausgeht, soll selbstverständlich Früchte bringen. Insofern fungiert hier die Parabel als Gegenbeispiel zum Feigenbaum, der keine Frucht bringt.

Dem Reliefprogramm vorgelagert werden die an den Brüstungsecken über den Eckvoluten der Verkröpfungen platzierten Symbole der vier Evangelisten. Sie halten geöffnete Codices mit Inschriften in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund: Die „menschliche Gestalt für Matthäus, der sein Evangelium mit der Geburtslinie Jesu seiner Menschheit nach beginnt“: „LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI G. I. V. I.“¹¹⁸⁷ „Ein geflügelter Löwe als Zeichen des hl. Markus, der sein Evangelium mit dem“ Auftreten des Täufers Johannes beginnt: „VOX CLAMANTIS IN DESERTO Cap: I. V. 3.“¹¹⁸⁸ Der geflügelte Stier ist das Attribut des hl. Lukas, „der an den Anfang seines Evangeliums ein Opfer setzt“: „FACTUM EST CUM SACER/ DOTIO FUNGERETUR Cap: I. V. 8.“¹¹⁸⁹ Und der Adler ist das Symbol für den hl. Johannes, „der dem Adler gleich, sich sofort

¹¹⁸⁵ Lk 21,37: „Erat autem diebus docens in templo/ noctibus vero exiens morabatur in monte qui vocatur oliveti“ („Tagsüber lehrte Jesus im Tempel; abends aber ging er zum Ölberg hinaus und verbrachte dort die Nacht“ EÜ).

¹¹⁸⁶ Mt 13,3: „Ecce, exiit, qui seminat, seminare“ („Ein Sämann ging aufs Feld, um zu säen“ EÜ). Vgl. Kap. Der Sämann.

¹¹⁸⁷ Mt 1,1: Buch des Stammbaumes Jesu Christi; s. hierzu Hauer, Aldersbach, Passau 1996, S. 15.

¹¹⁸⁸ Mk 1,3: Eine Stimme ruft in der Wüste; s. Hauer, Aldersbach, ebd.

¹¹⁸⁹ Lk 1,8: Eines Tages, als seine Priesterklasse wieder an der Reihe war (bezieht sich auf den Tempeldienst des Zacharias, der das Rauchopfer darzubringen hatte); s. Hauer, Aldersbach, ebd.

zum Bericht von der ewigen Zeugung des Gottessohnes emporschwingt“: „IN PRINCIPIO/ ERAT VERBUM Cap: I. V. I.“.¹¹⁹⁰

Die Evangelisten, die durch ihre Symbole und durch die Anfänge der Evangelientexte identifiziert sind, verkörpern zugleich das depositum verbi des von Christus ausgehenden gesprochenen Wortes. Sie umgeben in plastischer Ausgestaltung den sinnstiftenden Mittelpunkt des Programms und bilden mit ihm zusammen eine Einheit.

Über dem Korpus folgt das Rückwand-Relief mit einer Szene aus der Legende des hl. Bernhard, den im Kloster Noris Christus vom Kreuz herab umarmt haben soll.¹¹⁹¹ Es nimmt hier Bezug auf den Ordensgründer, denn der heilige Bernhard von Clairvaux (1090-1153) wird als eigentlicher Gründer des Zisterzienserordens angesehen.¹¹⁹² Er ist selbst ein begnadeter Prediger gewesen und wie Ambrosius wird er wegen seiner gefälligen Rede „Doctor mellifluus“ genannt.¹¹⁹³ Die Amplexus-Szene wird angedeutet, in der Christus rechts am Kreuz im Begriff ist, die Arme vom Querholz zu nehmen, um den darunter knienden Bernhard zu umarmen: Ausdruck seiner besonderen Christismystik, einer gefühlsmäßigen Verinnerlichung der Gottesliebe.

Auf dem ansteigenden Schalldeckel, der leicht modifiziert dem Grundriss angepasst ist, folgt auf der pyramidalen Spitze als Bekrönung die Sitzfigur des lehrenden Johannes des Täuflers,¹¹⁹⁴ der zweite Patron der Kirche. Mit dem Lamm auf dem Schoß und der Kreuzfahne beschließt er in einer einladenden Handbewegung den Dachkegel. Als Vorläufer Christi, stellt er deutlich die heilsgeschichtliche Bedeutung des Opferlammes dar.

An den verkröpften Ecken des mit Lambrequins und Quasten besetzten Schalldaches sitzen die Personifikationen der vier Erdteile.¹¹⁹⁵ Es sind vier kostümierte und lebendig wirkende Putten mit den Attributen der sie

¹¹⁹⁰ Joh 1,1: „Im Anfang war das Wort“: Beginn des Johannesprologs; s. Hauer, Aldersbach, ebd.

¹¹⁹¹ Christel **Squarr**, Bernhard von Clairvaux, in: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 371-385, Amplexus des hl. Bernhard, Sp. 378-379.

¹¹⁹² Abt Robert von Molesme (1027-1111), der 1098 von Molesme aus das Kloster in Citeaux gründete, legte den Grundstein für den Orden. 1115 gründete Bernhard auf päpstliche Anweisung das Kloster Clairvaux, von wo aus sich der Zisterzienserorden in zahlreichen Filiationen ausbreitete, s. André **Vernet**/ Günter **Binding**, Bernhard von Clairvaux, in: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 1992-1998; Jean **Leclercq**, Bernhard von Clairvaux, in: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 268-270.

¹¹⁹³ Squarr, Bernhard von Clairvaux, Sp. 372. Seit dem 15. Jahrhundert erschienen seine Schriften unter diesem Beinamen (der Honigfließende).

¹¹⁹⁴ Vgl. Kap. Johannes der Täufer.

¹¹⁹⁵ Vgl. Kap. Erdteile.

verkörpernden Weltgegenden. Die Stirnseite schmückt eine Rocaille mit zwei Puttenköpfchen.

Das umfangreiche Programm bezieht sich thematisch auf das Wort Gottes. In Predigt und Lehre ergeht das Wort, das die Evangelistensymbole mit den Codices als Quelle bezeugen, an die gesamte Welt, von der gerade die Heiden nicht ausgenommen sind. Es sind Szenen, welche die Fruchtbarkeit, die Umsetzung und das Tun des Wortes sehr deutlich hervorheben. In den Allegorien der Erdteile richtet sich das Wort an die gesamte Welt. Johannes der Täufer, hier Patron der Kirche, der durch seine wortgewaltigen Bußpredigten aufrüttelte, ist zugleich Hinweis auf den Erlöser in Gestalt des Lammes.

Predigt, Umkehr, Fruchtbarkeit oder Unfruchtbarkeit des Wortes, Lehre durch Christus und die Evangelisten, Ordensgründer und Titelheiliger sind hier in einem weit gespannten Programm vereint. Der heilsgeschichtliche Aspekt erscheint ebenso wesentlich wie die als Parabel vorgestellte Mahnung im Gleichnis des Feigenbaums.

Der entscheidende Ausgangspunkt für das Programm in Aldersbach ist die Wortverkündigung, die sowohl gesprochen als auch schriftlich fixiert, weltumspannende Gültigkeit beanspruchen kann.

Ruhpolding, Pfarrkirche St. Georg

Die Kanzel in der Pfarrkirche von Ruhpolding [Abb. 132, 132a] datiert etwa in die Jahre 1748/1749 und wurde von der Gemeinde gestiftet; Kistler und Bildhauer sind unbekannt.¹¹⁹⁶ Ihr Programm greift als Hauptthema die Hirtenthematik auf, wenn auch nicht ausschließlich. Das erste und auch einmalig in einem einheitlichen Programm durchgeführte Motto des Guten Hirten findet sich an der Kanzel auf dem Bogenberg von ca. 1725 [Abb. 95].¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁶ Josef **Mühlbacher**, Kirchen von Ruhpolding, KKF 28, Regensburg ⁸1995, S. 9; Dehio Bayern IV, 1990, S. 1042.

¹¹⁹⁷ Die Kanzel der Wallfahrtskirche Heilig Kreuz und Maria Hilf, Lkr. Straubing-Bogen, datiert von ca. 1725-1730 und stammt von einem unbekanntem nicht nachgewiesenen Künstler (naheliegender wäre eine Straubinger Werkstatt), s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 71; Josef **Schleicher**/Hans **Neueder**, Bogenberg, KKF 817, München-Zürich ⁵1988, S. 10. Die Thematik setzt sich inhaltlich als Hirtenzenerie über die Treppenwangen und die Reliefs der Kanzelwand über das Rückwandrelief und die Bekrönung mit Christus als Gutem Hirten in Vollfigur fort. Bemerkenswert ist der auferstandene Christus am Dorsale, der hier die Hirtenschaufel hält. Vgl. Kap. Der Gute Hirte.

In Ruhpolding werden die Evangelisten, Paulus, Kreuz und Eherne Schlange als weitere Motive hinzugefügt.

Doch zunächst bietet die Kanzel zwei Besonderheiten. Zum Einen sind dies ihre beiden symmetrisch angelegten Treppen. Eine Doppeltreppe ist für die Zeit und auch vorher eine Ausnahme. Ein Vergleichsbeispiel findet man im Rokoko nur noch in der ehemaligen Abteikirche in Amorbach im Odenwald,¹¹⁹⁸ also nicht auf altbayerischem Gebiet. Ob die Anlage der Doppeltreppe außer der optischen Symmetrie auch eine symbolische Bedeutung hat, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Offenkundig bilden die beiden Auf- bzw. Abgänge der Anlage den Aufbau eines Dreiecks. Es ist ohne weiterführende Quellen wohl schwer zu entscheiden, ob das Programm eine derartige Form fordert, oder umgekehrt.

In die Achse der Kanzel ist als zweite Besonderheit ein Taufbecken integriert. Die Verbindung von Kanzel und Taufbecken ist zwar auch bei anderen, zum Beispiel bei den späteren Ensembles in Hohenkammer und in Thann zu belegen,¹¹⁹⁹ dennoch ist hier die Anlage insgesamt als symmetrische Einheit konzipiert, die sich wohl kaum aus dem sicherlich etwas solitären Standort an der linken Wand des Saales erklärt.

An den Treppenwangen befinden sich zwei Gemälde. Im linken Bild erscheint Christus, der die Schafe wäscht und im rechten Christus, der die Schafe schert. Auf jedem Treppengeländer bilden zwei Voluten jeweils ein Podest, auf dem eine Flammenvase steht. An der Kanzelbrüstung werden paarweise an den Seiten je zwei Evangelisten platziert, die durch ihre Symbole unterschieden sind.

Über der Korpusbrüstung folgen seitlich auf den Voluten des Aufgangs zwei Putti, die vom Prediger aus gesehen, auf der Ehrenseite rechts das Kreuz mit einem Korpus tragen und bzw. links die Eherne Schlange, die um eine Crux immissa geschwungen ist.

¹¹⁹⁸ Friedrich **Oswald**, Amorbach, Ehemalige Benediktinerabtei, GKF 112, München-Zürich 1988, S. 23, Abb. S. 19. Die Kanzel des Würzburger Hofbildhauers Johann Wolfgang van der Auvera, ab 1749 begonnen, ist der Thematik aus dem Bereich des Benediktinerordens gewidmet. Doppelläufige Aufgänge findet man vor allem bei Kanzeln im niederländischen und belgischen Gebiet.

¹¹⁹⁹ Die beiden Ensembles datieren jedoch schon in den Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Gruppe in der Wallfahrts- und Pfarrkirche St. Peter und Paul in Tann, Lkr. Rottal-Inn, entstand 1809, s. Dehio, Bayern II, 1988, S. 708. Diejenige der Pfarrkirche St. Johannes Ev. in Hohenkammer, Lkr. Freising, entstand 1814 nach Entwurf von Ignaz Frey im Zopfstil, s. Rudolf **Goerge**, Die Kirchen der Pfarrei Hohenkammer, KKF 1323, München-Zürich 1981, S. 9; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 449-450. Auch bei der Kanzel in Aschau im Chiemgau und der der Alten Pfarrkirche von Starnberg kommt eine achsiale „Zusammenstellung“ mit dem Taufbecken vor, die jedoch nicht ursprünglich so angelegt sein müssen.

Im Dorsale befindet sich ein Gemälde mit dem Brust-Bild des heiligen Paulus. In einem offenem Codex stehen die Worte: „Nos autem praedicamus Christum crucifixum“.¹²⁰⁰ Das „Wir aber predigen Christus den Gekreuzigten“ kann auf das Kreuz bezogen werden, das hier zugleich Kanzelkreuz ist. Kreuz und Eherne Schlange werden antitypisch gegenübergestellt, ein Bezug zwischen Altem Testament und Neuen Testament, wie er bei anderen Beispielen an der Kanzel außer durch das Buch und die Gesetzestafeln oder die Jonasszene kaum deutlicher herausgestellt wird.

Auf dem Schalldach dominiert als Bekrönung die Figur des Guten Hirten, zu dem die Schafe in Begleitung und Leitung von Engel-Putti eilen. Er ist bärtig, mit breitkrepfigem Hut und schultert ein Schaf, während hinter ihm die Hirtenschaufel über die Schulter ragt.

Die offenkundige Erscheinung des Hirtenidylls ist hier erweitert. Die Evangelisten und Paulus verweisen auf die Lehre. Dadurch werden wieder Hirten- und Lehramt verknüpft. In die unbeschwerte Heiterkeit der gesamten Anlage ist programmatisch auch die Heilstatsache der Kreuzigung Christi eingeflochten. Sie erschließt sich antitypisch aus den beiden Symbolen von Kreuz und Eherner Schlange. Diese wirken als applizierte Objekte fast wie Zutaten, die nicht fest mit dem Gehäuse verbunden sind; dennoch gehört ihre vermittelnde Aussagekraft wesentlich zum Programm.

Der erlösende Glaube, der im Guten Hirten über das Ensemble triumphiert, ist vorbereitet im zentral angelegten Taufbecken, denn Taufe und Glaube führen zur Erlösung. Neben dem stilistischen und formalen Aufbau zeichnet sich das Werk dadurch aus, dass Bedeutungen in einer unausweichlichen Verknüpfung überlagert werden. Der Transport eines ernsthaften, an die Passion mahnenden Untertons im Gewand fließender, fröhlicher und gelöster Figuren ist eben auch Kennzeichen für das Rokoko und seine Kunstfertigkeit scheinbar disparate Inhalte als Einheit zu verbinden. Durch das Skizzieren weniger Symbole werden ganze theologische Aussagekomplexe miteinander verspannt. In der Taufe wird der gläubige Christ mitbegraben und mitgekreuzigt in Christus.¹²⁰¹ Der Kreuzestod

¹²⁰⁰ („Wir aber predigen Christus, den Gekreuzigten“ EÜ), nach 1 Kor 1,23. Vgl. die über drei Kartuschen verteilte identische Inschrift am Schalldach in Polling, 1705.

¹²⁰¹ Röm 6,3: („Wißt ihr denn nicht, daß wir alle, die wir auf Christus Jesus getauft wurden, auf seinen Tod getauft worden sind? Wir wurden mit ihm begraben durch die Taufe auf den Tod; und wie Christus durch die Herrlichkeit des Vaters von den Toten auferweckt wurde, so sollen auch

Christi ist der Grund für die gnadenhafte Umwandlung des sündigen Menschen zu einer neuen Kreatur.¹²⁰² Das Waschen der Schafe und das Scheren bezieht sich auf Buße und Umkehr. Denn durch die Taufe werden die Sünden abgewaschen und das Mitbegraben-Werden ist zugleich das Absterben der Sünde, das ein Leben für Christus bewirkt.¹²⁰³ Buße und Glaube gelten als Voraussetzung für die Taufe.¹²⁰⁴ Der Glaube selbst ist Antwort auf die Predigt, und wird im Taufbekenntnis verwirklicht. Es ist die Haltung des sittlich verantwortlichen Menschen gegenüber dem Heilsangebot Gottes. Die Mimesis des Lebens Christi, die der Gläubige anstreben soll, gilt als Nachfolge in der Passion.¹²⁰⁵ Die Taufe auf den Namen Christi bedeutet auch die Übergabe des Täuflings an Christus und Heimkehr zu Gott; daher die Hirthematik, denn der Getaufte weiß sich aufgehoben in der Obhut des Guten Hirten. Ermöglicht wird dies alles durch den Heiligen Geist, der in Gestalt der Taube auch in Ruhpolding am Plafond gegenwärtig ist.

So ergibt sich eine charakteristische Folge von Predigt, Glaube, Bekehrung und Taufe. Nachfolge in Gestalt des Mit-Leidens und die Heimkehr der Gläubigen zum Guten Hirten, die als eine Einheit der Christusgemeinde anzusehen ist.¹²⁰⁶

Die Gemeinde, in den Schafen symbolisiert, wird zum ecclesiologischen Leib des erhöhten Christus. Die Taufe ist Eingliederung in das neue Gottesvolk, in das neue Bundeszeichen, das sich im Kreuz gegenüber der Ehernen Schlange sinnbildlich manifestiert. Daher schließt die Mahnung zum Wandel in Christus die Bereitschaft zum Leiden ein, der den Gläubigen zu Gott hinführen soll.¹²⁰⁷ Da der

wir als neue Menschen leben“ EÜ). Die Paralle zur Jonasdarstellung ließe sich hier anführen, die als Präfiguration auf das Begräbnis und die Auferstehung Christi gilt.

¹²⁰² Röm 6,-7: („Wir wissen doch: Unser alter Mensch wurde mitgekreuzigt, damit der von der Sünde beherrschte Leib vernichtet werde und wir nicht Sklaven der Sünde bleiben. Denn wer gestorben ist, der ist frei geworden von der Sünde“ EÜ). Vgl. Kol 2,20.

¹²⁰³ Röm 6,8: („Sind wir nun mit Christus gestorben, so glauben wir, daß wir auch mit ihm leben werden“ EÜ).

¹²⁰⁴ Nach einem alten Initiationsritus („Effata-Ritus“) wurde dem Taufbewerber Ohren und Mund geöffnet, damit der Glaube gehört und das Lob Gottes verbreitet wurde, s. Andreas **Poschmann**, Effata-Ritus, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 460.

¹²⁰⁵ Gal 3,27: „quicumque enim in Christo baptizati/ estis Christum induistis“ („Denn ihr alle, die ihr auf Christus getauft seid, habt Christus als Gewand angelegt“ EÜ).

¹²⁰⁶ 1 Kor 12,13. „etenim in uno Spiritu omnes nos in unum corporis baptizati sumus/ sive Iudaei sive gentiles sive Servi sive liberi/ et omnes unum Spiritum potati sumus“ („Durch den einen Geist wurden wir in der Taufe alle in einen einzigen Leib aufgenommen, Juden und Griechen, Sklaven und Freie; und alle wurden wir mit dem einen Geist getränkt“ EÜ).

¹²⁰⁷ 1 Petr 3,18: („Denn auch Christus ist der Sünden wegen ein einziges Mal gestorben, er, der Gerechte, für die Ungerechten, um euch zu Gott hinzuführen“ EÜ). Gerettet wird der Mensch schließlich nicht durch das Verdienst der eigenen Werke, sondern („durch das Bad der Wiedergeburt und der Erneuerung im Heiligen Geist“ EÜ), Tit 3,5.

Geist und das Wasser eng zusammengehören, verbindet sich mit dem theologischen Programm zugleich die Hoffnung auf das Ewige Leben, das mit der Ausgießung des Geistes allein durch Gottes Erbarmen gewährt wird.

Das Beispiel in Ruhpolding zeigt, dass scheinbar einfache Symbole über ihren Litteralsinn hinaus in der Zusammenführung zu einem Komplex theologischer Aussagen werden können, deren anagogische Absicht der Betrachter intuitiv aus der Anschauung erfassen und kombinieren soll.

Wieskirche, Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland

Das Ensemble von Kanzel und Oratorium in der Wieskirche [Abb. 139-139b] gehört, wie die gesamte Kirche, zu den bedeutendsten und markantesten Schöpfungen der süddeutschen Kunstlandschaft. Sie gilt als ein Höhepunkt des bayerischen Rokoko. Um 1752-54 wurde sie von dem Wessobrunner Stukkator Pontian Steinhauser (get. 1688), dem Parlier des federführenden Baumeisters Dominikus Zimmermann (1685-1766) in Stuckmarmor ausgeführt,¹²⁰⁸ während die Urheberschaft Zimmermanns als Entwurfsverfasser der formalen Gestalt außer Frage stehen dürfte. Sie erscheint mit ihrem Pendant, dem Abtsitz des Klosters Steingaden als optische Einheit.¹²⁰⁹

Achssymmetrisch links und rechts vor dem Chorbereich zwischen je zwei gekoppelte Pfeiler eingespannt und formal aneinander angeglichen, unterscheiden sich beide im Gesamtbild sinniger Weise durch das Weglassen des Schalldaches am Abtsorium. Die Gewichtung der Kanzel an der linken Seite ist somit deutlich herausgestellt, zumal das ikonographische Programm ausschließlich der Kanzel vorbehalten ist.

Diese verdankt ihre optische Wirkung zunächst der Art ihrer Anbringung. Bedingt durch das Fehlen einer Treppe, scheint sie über den gekoppelten Pfeilern, zwischen denen ein Spatium in etwa einer Pfeilerbreite liegt, zu schweben. Von der Galerie des Chores aus führt eine kleine Brücke über den Umgang zur Kanzel, sowie eine zweite analog zum Oratorium, die in der Ansicht vom Eingangsbereich

¹²⁰⁸ Hugo **Schnell**/ Uta **Schedler**, Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker, München-Zürich 1988, S. 288, 328 und 336.

¹²⁰⁹ Der Bau erfolgte unter der Förderung der Äbte des ehemaligen Prämonstratenserklosters Steingaden Hyazinth Gaßner (1729-1745) und Marinus II. Mayr (1745-1772) ab 1745, vgl. Lieb, Barockkirchen, S. 124-131; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1282-1285.

her weitgehend „unsichtbar“ bleiben. Die Kanzel vermittelt den Eindruck äußerster Pracht. Ihre beinahe aufgelöste Kontur entfaltet sich innerhalb der Grenzen des Pfeilerpaares in maximaler Bewegtheit. Ihr Gesamtaufbau erscheint durch eine atektonisch begriffene Formgebung dirigiert, der sich selbst wiederum in seiner Großstruktur und den Proportionen in die Hierarchie der Innenarchitektur einordnet. Wie zahlreiche Beispiele im bayerischen und schwäbischen Raum zeigen,¹²¹⁰ ist das ausschlaggebende Maß für die gesamte Längenerstreckung die Höhe der Pilaster bzw. Säulenordnung, die hier wechselweise an der Front und den Seiten zwischen Pfeiler und Säule changiert. So bildet die Spanne zwischen Sockelbereich und Kapitellzone die Orientierung für die Ausstreckung der struktiven Teile. Darüber hinaus können sich plastische Elemente und Symbole als pointierende Krönung bis in die Gebälkzone erstrecken, die den Objekten als Hintergrundfolie dient. Im Binnenbereich lässt sie jedoch phantastische und disparate Elemente zu, wie sie der freien künstlerischen Phantasie entsprungen sind. Dennoch zerfließt nicht alles nach scheinbar strukturlosem Muster. Das Korpus bleibt im Kern kompakt und konzentriert so den Blick auf die Mitte. Die kräftig durchgeformte Rocaille offenbart ihren transitorischen Ornament-Charakter hier besonders einprägsam. Mittels ihrer Fähigkeit, fließende Übergänge zu erzeugen, wandelt sie in beherrschender Manier das Objekt in Ornament. Und umgekehrt scheint sich das Ornament selbst zum Objekt zu wandeln. Diese zerklüftet wirkende Struktur bildet den Rahmen für ein plastisches Figurenensemble, das die Kanzel bewohnt. Einem konsolartigen Untersatz über dem Sockelbereich folgt eine schildförmige Kartusche. Darüber erscheint, von Girlanden umwoben, eine männliche engelsgleiche Terme in Halbfigur, die mit ihrer Linken den Gestus des Tragens andeutet, so als ob sie das Korpus stützen würde. Doch die Wirksamkeit dieses „Stützens“ erscheint eher ornamental, als organisch. Es wird also nicht wirklich gestützt. Dieser Eindruck entsteht auch deshalb, weil offenkundig keine Last zu wirken scheint. Denn oberhalb öffnet sich eine kreisförmige Höhle, in der man die Hüftfigur eines Kindes mit geöffneten Armen erblickt, das nach Hugo Schnell als

¹²¹⁰ z. B.: München, St. Michael; Dillingen, Studienkirche; Niederaltaich; Freising, Dom; Passau, Dom; Aldersbach; Metten, Dießen; Fürstenfeld; Osterhofen; Obermarchtal; Weingarten; Zwiefalten; Schäftlarn; Rottenbuch; Steingaden; München, Berg am Laim, u. a.; vgl. hierzu die Abbildungen bei Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780, München 2000, passim.

„Christkind“ zu deuten ist.¹²¹¹ Dies erscheint plausibel, da das Kind durch die Gestik und seine exponierte Stellung nicht einfach einen Putto darstellen kann. Aus der knorrig gerahmten Höhle läuft durch das Maul eines Delphins quellendes Wasser, das von dem „Atlanten“ in einer Schale aufgefangen wird, von wo es abermals weitersprudelt. Der Delphin ist wohl nicht einfach ein Schmuckmotiv, sondern er kann durchaus christologische Bedeutung haben.¹²¹² Und das Wasser ist hier nicht einfach eine Quelle, denn in Verbindung mit Christus wird es zum Wasser des Lebens. Die Gestik des Kindes mit den ausgebreiteten Armen, die zugleich einladend und austeilend wirkt, unterstreicht in seiner Offenheit den Gedanken des Wasser-Spendens, denn die Schrift sagt: „Aus seinem Inneren werden Ströme von lebendigem Wasser fließen“ und „Wer Durst hat komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt“.¹²¹³ In diesem Zusammenhang wäre das Wasser als Quell ewigen Lebens gedacht.¹²¹⁴

Es erinnert zudem als *fons vitae* an das Wasser der Taufe. Wie das o. g. Beispiel in Ruhpolding zeigt, stehen Taufbecken in einem programmatischen Zusammenhang mit der Kanzel. Die Nutzung der Kanzelgestalt als Höhle, obwohl hier ohne Vorbild und Nachfolge, ist für das Rokoko dennoch typisch. Der oft strapazierte Begriff zur Definition des Rokoko als „Grottenwerk“ ist hier augenscheinlich greifbar und sogar ausnahmsweise zutreffend. Der Konnex des Kindes mit der Höhle oder Grotte alludiert somit außerdem auf die Geburtsgrötte,

¹²¹¹ Hugo **Schnell**, Die Wies, Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann, Leben und Werk, GKF 1, München-Zürich 1979, S. 115.

¹²¹² Die bereits frühchristliche Symbolik erscheint u. a. an Taufbecken, weshalb der Delphin auch auf den Neophyten hinweisen kann, s. Liselotte **Werhahn-Strauch**, Delphin, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 503-504. Der Delphin ist ein Freund des Menschen, besonders der Knaben. Zugleich ist er Symbol des Wassers, s. Delphin, in: Lex. der Kunst, Bd. II, Leipzig 1989, S. 116. Die Bezeichnung „ichthys“ (Fisch) steht etwa seit dem 2. Jahrhundert für Christus und der Delphin als „König der Fische“ wird mit Christus und den getauften Christen in Verbindung gebracht (z. B. Taufbecken des ehemaligen Baptisteriums von Kelibia, Tunesien, 6. Jh.), s. Heinrich und Margarethe **Schmidt**, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Ein Führer zum Verständnis der Tier- Engel- und Mariensymbolik, München 1989, S. 55-56 und S. 58-59; Liselotte **Stauch**, Delphin, in: RDK Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 1233-1244.

¹²¹³ Joh, 7,37-38: „si quis sitit veniat ad me et bibat/ qui credit in me sicut dixit scriptura/ flumina de ventre eius fluent aquae vivae“ („Wer Durst hat, komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt“). Wie die Schrift sagt: Aus seinem Innern werden Ströme lebendigen Wassers fließen“ EÜ). Vgl. Apk 21,6: „...ego sitiendi dabo de fonte aquae vivae gratis“ („Wer durstig ist, den werde ich umsonst aus der Quelle trinken lassen, aus der das Wasser des Lebens strömt“ EÜ).

¹²¹⁴ Joh, 4,13-14: „...qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei/ non sitiet in aeternum/ sed aqua quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam“ („Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben; vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt“ EÜ).

die selbst zur Quelle des Heiles wurde.¹²¹⁵ Aus der Höhle läuft jetzt Wasser des Lebens, ein Lebensquell, über den Pokal des Atlanten hinaus. Aber wohin? Der überquellende Strom bleibt wie gefrorenes Eis in der Luft stehen. Wir erhalten keinen weiteren Hinweis wohin sich das Wasser ergießt, das in der realen Fortsetzung in den Kirchenraum fließen würde. Doch kann dies nur symbolisch gedacht sein. Der heilige Zeno († 380), Bischof von Verona, vergleicht die Kirche mit einem Tempelbau, in dem sich „das lebendige Meer eines ewig sprudelnden Quells befindet“.¹²¹⁶ Der Vergleich, dass das „heilige Fleisch Christi“ der „geistige Fels“ sei, aus dem lebendiges Wasser strömt, geht auf den Kirchenschriftsteller Hippolyt von Rom (um 170-235) zurück.¹²¹⁷ Schließlich ist dieses lebendige Wasser, das über die ganze Erde fließt, nach Irenäus von Lyon († um 200) identisch mit dem heiligen Geist.¹²¹⁸ Das Wasser ist hier offenbar sichtbares Symbol für den Geist, der über die Ganze Welt „ausgegossen“ wird. Die untere Zone repräsentiert das Erdhafte. Der Atlant, die Grotte in ihrer anschaulich rustikalen und knorrigen Gestalt sind Erdbereiche. Das Wasser fließt nicht nur nach vorn, sondern auch an seitlichen Öffnungen aus der Rocaille-Grotte hervor. Hinter der Kartusche betont ein Schilfblatt die Zone des Feuchten und Sumpfigen. Die Rede von dem „Sumpfmotiven“, die im Rokoko zur Herrschaft gelangen, assoziiert sich hier.¹²¹⁹ Aber sie werden nobilitiert und in theologisch-symbolische Sinnzusammenhänge überführt. Hildegard von Bingen (1098-1179) vergleicht die Predigt, als ein „wohltuendes, sanft herabträufelndes Naß“, mit dem Wirken des Heiligen Geistes“.¹²²⁰ Durch die Wirkung des Geistes in der Predigt eröffnet sich der Weg zum Reich Gottes.¹²²¹ Es scheint zudem, als ob der untere Bereich der Wies-Kanzel sich an einer alten Wasser-Heilssymbolik orientieren

¹²¹⁵ Vgl. Schiller Bd. 1, S. 73. Sie bringt aus dem Dunkel das heilbringende Leben hervor; (Red.), Höhle, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 312-313. In der barocken Allegorese ist die Höhle Zentrum des Kosmos und Wirkungsstätte kosmischer Mächte, ebd. Sp. 312.

¹²¹⁶ Zit. nach, Dorothea **Forstner**/ Renate **Becker**, Neues Lexikon christlicher Symbole, Innsbruck-Wien 1991, S. 105.

¹²¹⁷ Zit. nach Forstner/ Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole, S. 103.

¹²¹⁸ „Reiche Ströme ließ er entquellen, den Heiligen Geist ließ er über die Erde strömen, gemäß dem durch die Propheten gegebenen Versprechen, am Ende der Tage den Geist auszugießen über das Antlitz der Erde“, zit. nach Forstner/ Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole, S. 104.

¹²¹⁹ Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, S. 565.

¹²²⁰ Zit. nach Forstner/ Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole, S. 106.

¹²²¹ Nach Joh 3,5 erfolgt, im Hinblick auf die Taufe, die Wiedergeburt aus Wasser und Geist: „...nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu non potest introire in regnum Dei“ („Wenn jemand nicht aus Wasser und Geist geboren wird, kann er nicht in das Reich Gottes kommen“ EÜ). Und ebenso („Wer das Reich Gottes nicht annimmt, wie ein Kind, der wird nicht hineinkommen“ EÜ), Mk 10, 15.

würde, da gerade im 17. und 18. Jahrhundert sehr viele Heilquellen aufgesucht werden. Die Darstellung in der Wallfahrtskirche könnte sich auch mit der Vorstellung einer anschaulichen „Heilquelle“ verbinden,¹²²² die über das reale Element Wasser hinaus als geistliche Quelle des Heiles gemeint ist. Und da sie sich theologisch auf das ewige Heil bezieht, das von Christus ausgeht, auch als fons vitae gedacht sein,¹²²³ dessen ausströmendes Wasser Symbol für den Heiligem Geist ist. Die besondere Hervorhebung des Geistes wird im oberen Bereich wieder fassbar. Indem in der Öffnung des „Schalldaches“ das Dreieck im Strahlenkranz als Trinitätssymbol in den Mittelpunkt rückt, kommt zugleich der anfliegenden Geisttaube eine besondere Rolle zu. Der gesamte „Schalldachbereich“ ist an der Wies-Kanzel in geradezu exaltierter Weise wie ein hutförmig gestaltetes Netz durchbrochen. Die Geisttaube wird durch ihre aus dem Mittelpunkt „verschobenen“ Lage schon von weiter vorn sichtbar, somit optisch hervorgehoben. Es ist der Moment, wo der Heilige Geist aus dem Himmel hervorströmt. Dieses Plötzliche, Augenblickliche, wird durch die beidseitig heranfliegenden Putti unterstützt, denn durch das Wegziehen der Vorhänge, der wellenförmigen Bewegung des Stoffes und der fliehenden Quasten, verstärkt sich der Eindruck des Momenthaften.

Das „Schalldach“ hat also seine ursprüngliche Funktion als den Schall reflektierender Deckel verloren, was auch anderenorts, etwa in Oppolding (um 1764) [Abb. 178] zu beobachten ist.¹²²⁴ Der Bereich erscheint wie eine durchbrochene Rocaille-Krone, in partielle Spangen zerteilt und optisch aufgelöst. Die eingelegten Spiegelscheiben, eine Seltenheit in der Kanzelgestaltung,¹²²⁵

¹²²² Der Prophet Ezechiel beschreibt in Kap. 47, 1-12, die Tempelquelle „ecce aquae egrediebantur subter limen domus“ als das Wasser der Gesundheit und des Lebens. Eine vergleichende Darstellung dieser Quelle findet sich im 1734 gemalten Deckenfresko von Cosmas Damian Asam in Santa Maria de Victoria in Ingolstadt, s. Abb. in Cosmas Damian Asam 1686-1739, Leben und Werk, hg. von Bruno **Bushart** und Bernhard **Rupprecht**, München ³1986, S. 263, Text S. 264.

¹²²³ Günther **Binding**, Quellen in Kirchen als fontes vitae, in: FS für Heinz Ladendorf, Köln-Graz 1971, S. 9-21. Nach Tertullian ist Christentum „religio aquae“, zit. nach Kemp, Christliche Kunst, S. 251. So besteht z. B. zwischen der Frauenbrünnerl-Kapelle oberhalb von Rottenbuch, die 1668 über einer Quelle erbaut wurde und der Wieskirche eine Verbindung, da in einer Wandnische der Wiesheiland angebracht ist, s. Hans **Pörnbacher**, Rottenbuch, KKF 8, Regensburg ³⁸1997, S. 29.

¹²²⁴ In weißem Polierstück 1756 von Johann Anton Bader geschaffen, bei der ein Rocailering die Stelle des Schalldaches einnimmt. Aber diese Auflösung und Neuinterpretierung begegnet ebenso an den Kanzeln in Eschlbach, Hörgersdorf, Froschhausen, Steingaden u. a. auch außerhalb Altbayerns.

¹²²⁵ Diese Besonderheit kann nur noch an der Kanzel der Sandkirche in Aschaffenburg, aus der Würzburger Bossi-Werkstatt registriert werden, wo Spiegel an den Lambrequins des Schalldaches aufgesetzt sind. Hierzu s. Iris **Visosky-Antrack**, Materno und Augustin Bossi, Stukkatoren am Würzburger Hof im Frühklassizismus, München 2000. Spiegelflächen selbst finden sich in

reflektieren jetzt das Licht. So als würden sie verdeutlichen, dass nun das göttliche Licht des Geistes selbst, und nicht mehr nur der Schall, reflektiert wird. Von Engelköpfchen bewohnt, ist er Himmelsbereich; Baldachin über dem Prediger, der auf der Plattform des Kanzelkorbes den Zwischenbereich zwischen Erde und Himmel einnimmt. Das Göttliche kann nur indirekt, wie in einem Spiegel und nur vorläufig wahrgenommen werden, weshalb Paulus im 1. Korintherbrief auf die Tugenden verweist.¹²²⁶ Als sitzende Frauengestalten folgen vermittelnd an der Kanzelbrüstung in Hochrelief die felderfüllenden Figuren der drei göttlichen Tugenden Fides, Caritas und Spes. Genau hier beruhigt sich in den Flächen die Formenvielfalt. Das Frontrelief nimmt die bis zur Stirn verhüllte Figur der Fides mit Kreuz und Kelch ein, in dem die Hostie mit Strahlenglorie hervorgehoben wird, womit der Glaube an die vorderste Stelle rückt. Trotz ihrer hervorragend ausgearbeiteten Dominanz ist die Thematik mit der Attribution von Anker und brennendem Herzen für Spes und Caritas an den Flanken im konventionell ikonographischen Rahmen umgesetzt.

Hinzu kommen Putti, die stellvertretend die Attribute der Kirchenväter halten und über zwei Ebenen verteilt werden. Einerseits an den hinteren kräftig gerippten Voluten des Korpus werden die beiden Bischöfe Augustinus und Ambrosius, durch ihre Bischofstäbe und untereinander durch die Hinzufügung des Bienenkorbes und des brennenden Herzens charakterisiert. Darüber die „Ranghöheren“: Papst Gregor der Große durch Papstkreuz und Tiara; Hieronymus mittels Kardinalstab und den Hut, der dem Putto als Kopfbedeckung dient. Die Kirchenväter als Ausleger der Heiligen Schrift werden selbst nicht dargestellt, denn sie sind bereits als Großfiguren vor den Pfeilern des Ovalraumes über Konsolen präsent, so dass an der Kanzel lediglich auf ihre Anwesenheit nochmals hingewiesen wird.¹²²⁷

Barockkirchen an Hochaltären oder in der Dekoration häufiger. Zum Bsp. geht im Deckenfresko der Wallfahrtskirche in Birnau, 1749 von Gottfried Bernhard Göz (1708-1774), von Maria ein Gnaden-Strahl aus, der durch einen realen Spiegel reflektiert wird. Dazu Hermann **Bauer**, *Der Himmel im Rokoko*, in: ders., *Rokokomalerei*, Mittenwald 1980, S. 81-109, bes. S. 89-93. In der Darstellung von Cosmas Damian Asam in Santa Maria de Victoria in Ingolstadt blickt Maria oberhalb der Tempelquelle in einen Spiegel. Außerdem ist der Spiegel ein Attribut der Sapientia, wie die Darstellung im Vorraum des Kongregationssaales belegt, s. Abb. bei Bushart/ Rupprecht, *Cosmas Damian Asam*, S. 262, 263.

¹²²⁶ Vgl. Kap. Die drei göttlichen Tugenden. 1 Kor 13,12: („Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber sehen wir von Angesicht zu Angesicht“ EÜ) und 2 Kor 4,18: „denn das Sichtbare ist vergänglich, das Unsichtbare ist ewig“.

¹²²⁷ S. Schnell, *Die Wies*, S. 117 und 126.

An der bemalten und in einem Korbbogen zurückgesetzten Türe, ist der Schrift-Bezug verdeutlicht. Indem ein Codex mit geöffneten Seiten einem Thron aufliegt, wird die Inschrift: „Estote factores verbum(!) domini, et non solum auditores“, eine Stelle aus dem Jakobusbrief, ¹²²⁸ hoheitsvoll als Wort Gottes ausgewiesen. Die übliche Aufforderung zum Hören wird hier verschärft durch den Zusatz des „estote factores“: seid Täter des Wortes. Es geht nicht nur um das Hören, sondern auch um das Handeln. In diesem Zusammenhang wird zudem die Sinnfälligkeit der Spiegelflächen unter Umständen erklärbar, wenn man die folgende Stelle im Jakobusbrief heranzieht: „Wer das Wort nur hört, aber nicht danach handelt, ist wie ein Mensch, der sein eigenes Gesicht im Spiegel betrachtet: Er betrachtet sich, geht weg, und schon hat er vergessen, wie er aussah“. ¹²²⁹ Die Spiegelflächen könnten demnach auch Wortbezug haben. Der die Kanzel bekrönende Putto weist nochmals durch die Gesetzestafeln auf die Gültigkeit des Wortes hin, da umgekehrt das Halten der Gebote Erkenntnis Gottes ist. ¹²³⁰ In spiegelndem Glanz über allem steht das Auge Gottes in einem Dreieck, das in der Strahlenglorie selbst über die Einhaltung seines ewigen Wortes wacht; denn es sieht und beurteilt alles. ¹²³¹

In der Wieskirche weist die Kanzel neben den Symbolen der Kirchenväter, die sich auf die o.g. Patres ecclesiae im Hauptraum beziehen, eine weitere inhaltliche Verbindung mit der Ausstattung auf. Das den Hauptraum überspannende Deckenfresko, das 1753/ 54 von Johann Baptist Zimmermann innerhalb einer bewegt stuckierten Rahmung ausgeführt wurde, zeigt den Blick auf den „Himmel als Erscheinung Christi am Jüngsten Tag“. ¹²³² Über Chorbogen und Orgel stehen

¹²²⁸ Jak 1,22: „Estote autem factores verbi/ et non auditores tantum/ fallentes vosmet ipsos“ („Seid also Täter des Wortes und nicht nur Hörer, damit ihr euch nicht selbst betrügt“ EÜ). vgl. Jak 1,23 und 1,25. Vergleichbar sind die Wendungen wie „beati/ qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud“, Lk 11,28, oder „Glaube ohne Werke ist tot“ in Oberaudorf.

¹²²⁹ Jak 1,23-24. Eine Unterscheidung zwischen „auditores“ und „electi“ trafen bereits die Manichäer, um auf die Diskrepanz zwischen den nur Hörenden und den Auserwählten hinzuweisen. Vgl. Mt 7,21: („Nicht jeder, der zu mir sagt: Herr! Herr! wird in das Himmelreich kommen, sondern nur, wer den Willen meines Vaters im Himmel erfüllt“ EÜ).

¹²³⁰ 1 Joh 2,7-8: („Das alte Gebot ist das Wort, das ihr gehört habt. Und doch schreiben wir euch ein neues Gebot“. „Wenn wir seine Gebote halten, so erkennen wir, daß wir ihn erkannt haben“ EÜ), 1 Joh 2,3.

¹²³¹ 1 Petr 3,12: („Denn die Augen des Herrn blicken auf die Gerechten, und seine Ohren hören ihr Flehen; aber das Antlitz des Herrn richtet sich gegen die Bösen“ EÜ), vgl. Röm 2,13: „Non enim auditores legis iusti sunt apud Deum/ sed factores legis iustificabuntur“ („Nicht die sind vor Gott gerecht, die das Gesetz hören, sondern er wird die für gerecht erklären, die das Gesetz tun“ EÜ).

¹²³² S. Hermann und Anna **Bauer**/ Wolf-Christian **von der Mülbe**, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985, S. 242 und Abb. S. 243; vgl. Schnell, Die Wies, S. 96-98 und Abb. S. 113.

sich der Richterstuhl Christi und das Tor zur Ewigkeit gegenüber. Unter Begleitung von Engelchören und den vier Engeln des Gerichts, die in den vier Freskenbögen die Posaune blasen, erscheint Christus in der Mitte auf einem Regenbogen sitzend. Darunter Maria und die vier Erzengel mit Luzifer. Neben Michael hält ein Putto die Seelen-Waage, die Thematik des Freskos unterstreichend. Inhaltlich korrespondieren Kanzel und Hauptfresko durch den Richterstuhl mit den Gesetzestafeln am Dorsale, sowie dem leeren Stuhl über dem Chorbogen. Hier ist die Assoziation zwischen dem Gesetz und dem Gericht vorbereitet. Aber nicht Christus richtet, sondern in der Befolgung des Gesetzes liegt der Maßstab für den Ausschlag der Waage. Eine subtile Mahnung, das Wort zu hören – und zu befolgen.

Form und Programmatik gehen eine Verbindung ein, indem das figurale Bezugssystem zum Teil ineinander übergreifend angeordnet ist. Der trinitarische Bezug ist einerseits durch das Dreieck im Zentrum der „Schallringes“ angezeigt. Zudem verdoppelt durch das Auge Gottes in der Bekrönungszone. Der Heilige Geist in Gestalt der Taube am Plafond und als Symbol in Form des Wassers hat eine doppelte Wirkung. Der Heilige Geist in Form der Taube im Dreieck geht vom Vater aus, während das lebendige Wasser der Quellsymbolik vom Sohn (Gotteskind) ausgeht. Der Ausgang des Heiligen Geistes vom Vater und vom Sohn bezieht sich hier eindeutig auf die trinitarische Formel des „filioque“, die in das nikäno-konstantinopolitanische Symbolum eingefügt wurde.¹²³³ Der Heilige Geist ist Geist des Vaters und des Sohnes und knüpft zu beiden die Beziehung der Gotteskindschaft.¹²³⁴ Daher ist hier symbolisch eine der wesentlichen Glaubensaussagen einbezogen und durchaus anschaulich umgesetzt. Die exaltierte Durchbrechung und geistige Durchdringung des Schalldaches und die Einladung durch das Christ-Kind bezeichnet damit eine universelle Offenheit, die auf die Katholizität der Kirche und das Pleroma am Ende des Neuen Testaments

¹²³³ Der Zusatz „filioque“ wurde in der Synode von Braga von 675 in das für die Westkirche geltende Glaubensbekenntnis eingefügt. Der letzte Stand der Diskussion mit der Ostkirche zieht sich bis zu Papst Benedikt XIV. (1740-1758) hin, der 1742 anordnete, dass der Zusatz für die Griechen nicht verpflichtend sei; was bis heute gilt, vgl. Joseph **Gill**, Filioque, in: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 126-128; Bernd Jochen **Hilberath**, Filioque, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1279-1280.

¹²³⁴ Sohn und Heiliger Geist sind vom Vater gesandt. Der Heilige Geist ist Geist des Vaters und des Sohnes. Die Unionskonzile von Lyon 1274 und von Florenz 1438-1445 betonten ausdrücklich, dass der Heilige Geist ewig vom Vater und Sohn als einem Prinzip und durch eine einzige Hauchung ausgehen, s. Rudolf **Haubst**, Heiliger Geist, in: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 108-113.

vorausweist. In der Sendung bis zu den Grenzen der Erde wird der Heilswille Gottes, sein Bund mit allen Lebewesen, unwiderruflich.¹²³⁵

Dieser Hinweis auf die Schrift ist durch Kirchenväter, Gesetzestafeln und Inschriftcodex gegeben. Aber die Tugenden und die Inschriftworte sind eine Mahnung, indem sie auf das Tun verweisen, das als Frucht auf das Hören der Predigt folgen soll.

Die Kanzel der Wieskirche ist somit eine der sinnbildlichsten Kanzeln des süddeutschen Rokoko. Aber auch ihre festliche und heitere Wirkung, ihr Reichtum an Formen und Farben, der kunstvolle Wechsel von Gold, Silber, Grün, Weiß und Rottönen, macht aus ihr zudem eine der prunkvollsten Kanzeln überhaupt.

Westen bei Mallersdorf, Kanzel aus Atting

Die Kanzel [Abb. 143, 143a] gehörte zur Ausstattung der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Atting bei Straubing, von wo sie nach Westen bei Mallersdorf verkauft wurde.¹²³⁶ Ihr jetziger Anbringungsort in der Pfarrkirche Mariä Opferung in der linken Laibung des Chorbogens mit dem Treppenaufgang vom eingezogenen Chor her, ist daher nicht original. Er spiegelt aber sicherlich die Situation der ursprünglichen linksseitigen Ausrichtung des Korbes und der Treppe wider. Als ein repräsentatives Meisterwerk, das mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Hand des regional bedeutenden Bildhauers Mathias Obermayr (1720-1799) stammt, ist sie in die Zeit um 1755 zu datieren.¹²³⁷

Korpus, Treppe und Schalldach sind kräftig und vollständig durchstrukturiert. Das frei tragende Korpus wird bestimmt von einem runden verkröpften Sockelwulst und einem abgestuften Kranzgesims, das über Lisenen verkröpft ist. Sie untergliedern die Brüstung in konvexe, sowie konkave Wandfelder. Treppe, Brüstung und Rückwand sind mit vergoldeten Reliefs besetzt, die zusammen mit den vollplastischen Figuren den bewegten Eindruck einer Rokokokanzel wesentlich mitbestimmen.

¹²³⁵ Gen 9,8-17. „ecce ego statuum pactum meum vobiscum et cum semine vestro post vos/ et ad omnem animam viventem...“

¹²³⁶ Aus der 1859 teilweise abgebrochenen Kirche transferiert, s. Michael **Schmidt**, Kirchen der Pfarrei Westen, KKF 2390, Regensburg 1999, S. 7-10.

Ihr Programm ist eines der seltenen Beispiele,¹²³⁷ in dem die dargestellten Themen zu einem einheitlichen Zyklus zusammenfaßt sind. Als Vorlage wurde die Legende Johannes des Evangelisten gewählt, erweitert um die vier lateinischen Kirchenväter. Ein Reliefzyklus zieht sich von der mit einem Portal verschließbaren Kanzeltreppe aus um das Korpus herum. Die Szenen in bewegten Rocaille Rahmen legen sich wie ein goldenes Band felderfüllend um Treppe und Korpus.

Doch bevor der Betrachter sich in die Vita auf den Reliefs vertieft, muss er sich mit der vollplastischen Struktur auseinandersetzen, die zunächst optisch stärker erscheint. Über den Eckzäsuren des Korpus wird das Programm durch die vier lateinischen Kirchenväter ergänzt. Sie sind über den Verkröpfungen des Wulstes variabel hingelagert und entfalten vor den Lisenen ein lebhaftes Tun. Während sie mit ihren Büchern beschäftigt sind, werden sie von ihrer Geistestätigkeit stark bewegt und durchdrungen.

Am Übergang von Treppe und Korpus sitzt Bischof Ambrosius von Mailand. Neben ihm als Erkennungszeichen der Bienenkorb. Mit der Rechten stützt er einen aufrecht stehenden Codex und die erhobene linke Hand deutet darauf hin, dass er ein Argument zu erwägen scheint. Er wird nicht mit Mitra als Bischof gekennzeichnet, sondern sein bärtiges Haupt ist mit einem Pileolus bedeckt, der allerdings innerhalb der Ordnung der Pontifikalkleidung auf die Mitra schließen läßt. Über seiner mit einem Goldrand gesäumten Albe trägt er eine kurze Kasel, die mit einem Rationale bedeckt ist.

Zur Mitte hin folgt an der nächsten Zäsur der heilige Hieronymus, der mit einem Überwurf versehen ist, aber den Oberkörper und die Beine bis zu den Knien unbedeckt läßt. An der Reliefseite ist ihm ein Löwenkopf als Attribut beigeordnet. Der ebenfalls mit Barttracht geschmückte Gelehrte blickt zur Mitte und suggestiv fixiert er die Schreibfeder in seiner erhobenen Hand, um im

¹²³⁷ Eva und Karl **Tyroller**, Mathias Obermayr, Bildhauer und Stukkateur, Straubinger Hefte Bd. 26, 1976, S. 65, Abb. 7-9. Sie wurde am 7. November 1860 für 150 fl. erworben.

¹²³⁸ Als erster Zyklus an einer Kanzel des 18. Jahrhunderts, der die Legende aus dem Leben eines Heiligen zum thematischen Vorbild hat, muss die Kanzel der Jesuitenkirche St. Michael zu Passau erwähnt werden. Sie ist 1715 in Zusammenarbeit von Joseph Hartmann und Michael Högenwald entstanden. Hier bestimmen Reliefszenen ausschließlich die Gestaltung von Treppenbrüstung und Korpus mit Szenen aus der Vita des heiligen Franz Xaver. Hier wird das Programm durch den Erzengel Michael als Bekrönungsfigur erweitert. Weitere Zyklen aus Heiligenviten, die zudem ausschließlich die Gesamtprogrammatische einer süddeutschen Kanzel bestimmen, sind m. W. nicht bekannt. Vgl. Kap. Franz Xaver.

nächsten Augenblick seine Eingebung in den auf die Knie gestützten Kodex einzutragen.

Links vom Frontrelief und gegenläufig ausgerichtet sitzt ganz gelöst Papst Gregor der Große mit überkreuzten Knien. Gerade trägt er mit seiner Schreibfeder einen Gedanken in einen - im Querformat gehaltenen - Kodex ein. Sein Blick geht ruhig und souverän in der Schreibtätigkeit auf und sein weises Haupt wird von einem Pileolus bedeckt, während das Pluviale lässig über die Albe nach hinten fällt. Neben den Gewändern Albe, Pluviale mit Pektorale und Amikt ist sein Erkennungszeichen die vor ihm abgestellte Kopfbedeckung. Die päpstliche Tiara steht - ungewöhnlicherweise - auf einem geschlossenen Buch mit sieben Siegeln, das aber im Zusammenhang vor dem Frontrelief auf Johannes den Evangelisten hinweist. Er soll auf Patmos die Apokalypse geschrieben haben; daher das Buch mit den sieben Siegeln.¹²³⁹ Durch Gregor den Großen werden die Kirchenväter thematisch als Autoren mit dem Autor Johannes verschränkt.

An der Wandseite, aber auch auf die Mitte hin orientiert, sitzt der heilige Augustinus, den Zeigefinger zur Stirn geführt, in seinem Kodex lesend. Auch der Putto scheint andächtig aus dem Saum des Pluviales seine Meditation zu verfolgen. Die vier Theologen verkörpern in ihren Handlungsfolgen schriftstellerische Tätigkeiten. Das Lesen, das Schreiben, die geistige Eingabe und das Lehren; immer im Verbund mit einem Buch.

Die vornehmste und oberste Stelle an der Kanzel ist dem Schreiber des vierten „pneumatischen“ Evangeliums auf dem Schalldach vorbehalten. Der Evangelist Johannes sitzt vor einem barocken Schreibpult. Aber er schreibt nicht! Seine Schreibfeder hält er mit abgespreizten Fingern über einem geöffneten Codex, und sein strahlennimbiertes Haupt ist nach rückwärts gelehnt. Während der Umhang nach vorn über den Rock fällt, geht der Blick nach oben. Die geistige Erleuchtung, die diese Haltung verrät, wird durch die vier stark bewegten und gestikulierenden Putti über den Eckverkröpfungen des Schalldaches verstärkt. So als wollten sie der Geisttaube am Plafond assistieren und die Bewegung des Geistes, die sich auch in der Bewegung der Lambrequins und Quasten äußert, dem Evangelisten übermitteln. Die Inspiration wird schließlich durch den Adler über ihm bekräftigt, der auf einer Astgabel mit ausgebreiteten Schwingen alles

¹²³⁹ Vgl. Apk 5,1.

überflügelt und in seinem Schnabel das Fäßchen mit Tinte zum Schreiben bereithält.

Eine Gesellschaft begeisterter Schreiber und zugleich ein Kreis exzellenter Theologen, die durch den Heiligen Geist autorisiert sind; zu denen auch Johannes zählt.

Sie bilden das vollplastisch ausgearbeitete Programm, durch den Geist untereinander verbunden.

Die an der Treppe beginnenden Reliefs thematisieren die Vita des Johannes, der an der Kanzel als Hauptperson herausgestellt wird. Nach altchristlicher Tradition ist der Schreiber des vierten Evangeliums zugleich einer der zwölf Apostel und identisch mit dem „Jünger, den Jesus liebte“.¹²⁴⁰

Die erste Szene an der Treppe schildert Johannes und Petrus mit dem Lahmgeborenen.¹²⁴¹ Unterhalb einer Stadtkulisse mit mächtigem Rundbau, der den Tempel von Jerusalem darstellen soll, begegnen Petrus und Johannes dem Mann, der einen Weg herabkommend mit entblößtem Oberkörper sich auf eine Krücke stützt und sich hilfeschend an die beiden Apostel am rechten Reliefrand wendet. Die Apostelgeschichte berichtet erst im Nachhinein von der Heilung, als die beiden wegen ihrer guten Tat vor dem Hohen Rat angeklagt wurden.¹²⁴²

In der folgenden Szene an der Treppe sitzt Johannes an einer gedeckten Tafel - ein runder Tisch mit herabhängender Tischdecke - inmitten eines Raumes, der sich im Relief wie eine treppenartige Bühne erhebt; links und rechts von stehenden Figuren flankiert. Um das Jahr 60 soll er sich in Ephesus aufgehalten haben. Aristodemus, der Oberpriester des dortigen Artemistempels will Johannes dazu veranlassen, entweder zu opfern, oder den Giftbecher auf dem Tisch zu trinken. Augenscheinlich hat dieser Trunk zuvor bereits zwei Verbrechern das Leben gekostet.¹²⁴³ Während Johannes über dem Kelch das Kreuzzeichen macht, entweicht das Gift in Form einer Schlange, so dass der Trunk ungefährlich wird. Nach der Legende wirft er seinen Mantel auf die Verbrecher, die hier rechts

¹²⁴⁰ Der Sohn des Zebedäus, soll der Überlieferung nach in hohem Alter in Kleinasien das Johannesevangelium verfaßt haben, s. Reclams Bibellexikon, Stuttgart ⁶2000, S. 256. Zudem ist er sehr wahrscheinlich auch Verfasser der Offenbarung, vgl. Peter **Hofrichter**, Johannes Zebedäus, in: Personenlexikon zum Neuen Testament, hg. von Josef **Hainz**, Martin **Schmidl**, Josef **Sunckel**, Düsseldorf 2004, S. 145-147.

¹²⁴¹ Apg 4,13-19.

¹²⁴² Apg 4,1-22.

¹²⁴³ Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 322; Lechner, Johannes der Evangelist, in: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 109-110.

wieder belebt dastehen. Dies führte zur Bekehrung des heidnischen Priesters Aristodemus.

Am Korpus folgt das Relief mit dem Martyrium des Johannes, doch das zentrale Relief an der Front ist die Abendmahlszene.¹²⁴⁴ Es ändert sich die Leserichtung bzw. sie springt auf die Mittelszene. Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, ist hier an die Brust des Herrn gelehnt.¹²⁴⁵

Links vom Abendmahl wird die Verklärung Jesu auf dem Berg Tabor angeordnet.¹²⁴⁶ Auf der Bergspitze finden wir die drei Personen, die Jesus ausgewählt. Johannes mit ausgebreiteten Armen in der Mitte und daneben Jakobus und Petrus. Oben auf den Wolken steht Christus in einer Gloriole. Im Mittelteil des Reliefs erkennt man links Moses mit den Gesetzestafeln und Elias auf einer Wolkenbank. Das Dreieck mit Strahlennimbus im oberen linken Reliefbogen verkörpert die Anwesenheit Gottes.¹²⁴⁷

Die Leserichtung geht jetzt zurück zum Relief rechts von der Abendmahlszene. Vor der Porta Latina in Rom erleidet Johannes das Martyrium in einem Kessel mit siedendem Öl. Im Gespräch mit Gefolgsleuten beobachtet der römische Kaiser,¹²⁴⁸ hier vor dem Tor stehend, das Geschehen, und während Johannes die Hände zum Gebet faltet, schürt ein Gehilfe Feuer unter dem Gefäß.

Das Relief am Dorsale zeigt die Kreuzigung Christi. Unterhalb der Kreuzigungsgruppe mit drei Kreuzen befinden sich Johannes und Maria.¹²⁴⁹ Sie stehen beide alleine auf der linken Seite. Christus empfiehlt Maria seiner Obhut.¹²⁵⁰ Die Kreuzigung ist dadurch zugleich Teil des Johannes-Vita-Zyklus`.

¹²⁴⁴ Obwohl die Ölmarter in Johanneszyklen an erster Stelle steht, s. Lechner, LCI Bd. 7, 1974, Sp. 121. Denn sonst müsste die Ölmarter bereits als erstes Relief an der Treppe erscheinen.

¹²⁴⁵ Joh 13,23: („Einer von den Jüngern lag an der Seite Jesu; es war der, den Jesus liebte“ EÜ).

¹²⁴⁶ Mk 9,2-10.

¹²⁴⁷ Mk 9,6: „et facta est nubes obumbrans eos et venit vox de nube dicens/ hic est Filius meus carissimus/ audite illum“ („Da kam eine Wolke und warf ihren Schatten auf sie, und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn; auf ihn sollt ihr hören“ EÜ).

¹²⁴⁸ Nach seiner Verbannung unter Domitian (81-96) auf die Insel Patmos erfolgt die Rückkehr unter Kaiser Nerva (96-98), wo er das Martyrium im Ölkessel erduldet, das er überlebt hat. Er soll in der Regierungszeit Kaiser Trajans (98-117) in Ephesus gestorben sein, s. Lechner, LCI Bd. 7, 1974, Sp. 110.

¹²⁴⁹ Joh 19,26.

¹²⁵⁰ Joh 19,26-27: („Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich“ EÜ).

Johannes ist nicht nur der Schreiber des „pneumatischen“ Evangeliums und wahrscheinlich der Offenbarung,¹²⁵¹ er wird hier vorrangig als einzelner Evangelist mit den vier Kirchenvätern in Verbindung gebracht. Seine herausgehobene Position begründet sich ebenso als Lieblingsjünger Jesu und den Vorrang auf dem Berg Tabor und den Beginn seines Evangeliums: „IN PRINCIPIO ERAT VERBUM“. Er ist mit Maria und den anderen Marien der einzige Jünger, der Christus unter das Kreuz nachgefolgt ist und die Passion bis zum Tod miterlebt hat. Die Kanzel in Westen bildet, mit der bereits erwähnten ehemaligen Ramersdorfer Kanzel Ignaz Günthers, eine Ausnahme im altbayerischen Raum, die den Evangelisten Johannes ins Zentrum der Ikonographie rückt. Neben dem üblichen Verfahren der Anordnung von ausgesuchten thematischen Einzelszenen, wird für das Programm in Westen als Basis ein Vitenzyklus in Reliefform gewählt mit der zusätzlichen Hervorhebung der Hauptfigur als Schaldachbekrönung. Dies zeichnet die Kanzel als Besonderheit in der Programmgestaltung des 18. Jahrhunderts aus.

Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabteikirche

Ehem. Landhofkirche Mariä Himmelfahrt, jetzt Pfarrkirche St. Bernhard

Wie bei vielen Wandpfeilerkirchen ist auch in Fürstenfeld die Kanzel über der Stirn, hier des letzten Langhauspfeilers auf der linken Seite vor dem Chorbereich, angebracht [Abb. 144-144b]. Durch die enorme Längenerstreckung des Viscardi-Baues ist sie weit vom Eingangsbereich entfernt und wirkt erst in der Nahansicht, da sie außerdem kaum in das Mittelschiff hineinragt. Sie ist in die Gliederung der Architektur einbezogen: ein enges Verhältnis von Architektur und Ausstattung, das in bayerischen Kirchen des 18. Jahrhunderts besonders angestrebt wurde. Denn sie ist vorsorglich in die Travée der Stirnsteite eingefügt. Schon der integrierte Treppenaufgang innerhalb des Wandpfeilers, eine sich bei diesem Bautyp vielfach wiederholende Ausgangssituation, beweist die Planung der Kanzel für diese Stelle. Die Gliederung des Pfeilers besteht aus einer hohen

¹²⁵¹ Johannes, in: Reclams Bibellexikon, S. 256; Offenbarung des Johannes, ebd., S. 371; Peter Hofrichter, Johannes, Zebedäus, in: Hainz/ Schmidl/ Sunckel (Hg.), Personenlexikon zum Neuen Testament, S. 146-147.

Sockelzone und korinthisierenden Dreiviertelsäulen auf Pedestalen mit Plinthen, die sich von einem quadratischen Eckpilaster als Vorlage jeweils zum Langhaus und zu den Seitenkapellen im 90°-Winkel absetzen. Die Kanzel ist in den Wandabschnitt zwischen den Dreiviertelsäulen genau eingepasst, die weit über die Bekrönungsfigur in die Wölbzone hinausragen. Doch das räumliche und proportionale Verhältnis wird bereits von einem Beichtstuhl unter dem Korpus bestimmt, der als Ensemble in die Achse des Wandabschnittes mit integriert wurde. Denn nicht nur die bauliche Anpassung bestimmt die Situation, sondern auch die Relation zur Ausstattung, und dies in doppelter Hinsicht.

Die Skulpturen der Kanzel und diejenigen auf dem Beichtstuhl sind um 1755-1761 geschaffen und werden Thomas Schaidhauf (1735-1807) und Franz Xaver Schmädl (1705-1777) zugeschrieben.¹²⁵²

Auf dem Dach des Beichtstuhles, im Raum vor der Konsole des Korpus ist die Figurengruppe von Jesus und Maria Magdalena aufgestellt. Sie wäscht Jesus die Füße und trocknet sie mit ihren zur Seite herabhängenden Haaren. Daneben steht das Salbgefäß, das in den Evangelien erwähnt ist.¹²⁵³ Die Salbung Jesu in Bethanien erfolgt im Johannesevangelium durch Maria, die Schwester des Lazarus und Marthas.¹²⁵⁴ Durch verschiedene Berichte der Evangelien und späterer Legenden wurde die Gleichsetzung mit Maria Magdalena, vor allem auch für die Darstellung in der Kunst folgenreich.¹²⁵⁵ Der Sinngehalt, der im Akt der Reue und Buße durch Maria Magdalena intendiert ist, hier Kanzel und Beichtstuhl

¹²⁵² Peter **Pfister** (Hg.), Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld, GKF 39, Regensburg ²1998, S. 68; Friedrich **Wolf**, Die unbekanntenen Ausstattungskünstler der Klosterkirche Fürstenfeld, in: *Obb. Archiv* 85, 1962, S. 59-66, bes. S. 61-62, vgl. Schnell/ Schedler, *Lex. der Wessobrunner*, S. 194-195. Birgitta **Klemenz**, Klosterkirche Fürstenfeld, Zwischen Zeit und Ewigkeit, Regensburg 2005, Abb. S. 123, 127 (Das Buch befasst sich mit der Ausstattung, geht aber leider nicht näher auf die Kanzel ein).

¹²⁵³ Joh 12,1-11. „Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi/ unxit pedes Iesu et extersit capillis suis pedes eius...“ („Da nahm Maria ein Pfund echtes, kostbares Nardenöl, salbte Jesus die Füße und trocknete sie mit ihrem Haar...“ EÜ), Joh 12,3.

¹²⁵⁴ Vgl. Joh 11,2. Mira **Stare**, Maria (Schwester Marthas), in: Hainz/ Schmid/ Sunckel (Hg.), *Personenlexikon zum Neuen Testament*, S. 208.

¹²⁵⁵ Lk 7,37-38: („Als nun eine Sünderin, die in der Stadt lebte erfuhr, daß er im Haus des Pharisäers bei Tisch war, kam sie mit einem Alabastergefäß voll wohlriechendem Öl und trat von hinten an ihn heran. Dabei weinte sie und ihre Tränen fielen auf seine Füße. Sie trocknete seine Füße mit ihrem Haar, küßte sie und salbte sie mit dem Öl“ EÜ). Seit Gergor dem Großen wird sie mit Maria Magdalena identifiziert, s. Hainz/ Schmid/ Sunckel (Hg.), *Personenlexikon zum Neuen Testament*, ebd. Ihre Identifikation gelingt nicht eindeutig, da verschiedene Stellen zu einer einzigen Person zusammen gezogen sind, vgl. Maria Magdalena, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 259-260.

verbindend, ist dennoch vorrangig erfassbar.¹²⁵⁶ Die Figurengruppe ist ikonologisch sowohl dem Beichtstuhl als auch der Kanzel zugehörig. Ihre räumliche Anordnung und thematische Verbindung begründet außerdem die kompositorische Einheit beider Einrichtungsobjekte.

Als Sakrament ist das Bußsakrament, die Beichte, mit der Taufe verwandt.¹²⁵⁷ Die Predigt zur Umkehr verbindet sich in Fürstenfeld anschaulich mit der Sündenvergebung und Buße. Im Vergleich zu den oft versteckten Mahnungen an anderen Kanzeln wird der direkte Hinweis explizit auf das zugehörige Bußsakrament anschaulich gemacht.

Auch die Botschaft der Evangelien wird durch die Evangelistensymbole in eindringlicher Weise dargelegt. Die stark bewegten und expressiven Symbole am Korpus fordern durch ihre drängende Gestik Aufmerksamkeit für die geöffneten Bücher. Jedes Symbol hält einen Codex, auf dem das ihm entsprechende Evangelium in Großbuchstaben angegeben ist. Die Inschriften nennen die Evangelisten namentlich. So steht in der Reihenfolge der geflügelten Wesen von links nach rechts – Stier, Engel, Adler, Löwe- jeweils auf dem linken Blatt in Kapitalis das Wort „EVANGELIUM“ und auf dem rechten Blatt folgend der zugehörige Name des Evangelisten „SECUNDUM LUCAM; - MATTHAEUM; - IOANNEM; und - MARCUM“.

Das ablesbare Schriftwort wird dem die Korpuswand umgebenden, vollplastisch ausgestalteten Bereich zugeordnet, wodurch die Wahrnehmung auf die ansprecheren haptischen Qualitäten gelenkt wird. Über die Raumgrenze des Korpus` hinaus wird dadurch der Aktionsraum der Plastik auf die Dreiviertelsäulen ausgeweitet. So kommen im Bereich des Korpus` die beiden Codices der Evangelistensymbole über den Dreiviertelsäulen besonders zur Geltung. Und sie lenken den Blick auf die beiden emblematisch gestalteten Reliefs über den Halbsäulenschäften zwischen Korpus und Schalldachansatz. Jeweils ein Putto am Schalldach schüttet aus einem Füllhorn diverse Objekte aus, zwischen denen sich ein erklärendes Schriftband befindet. Das verschlungene Band der linken Seite hält eine Mahnung bereit. Die Inschrift richtet sich in ihrer

¹²⁵⁶ Die Darstellung Maria Magdalenas ist nicht selten Thema an Beichtstühlen, s. Marga **Anstett-Janßen**, Maria Magdalena, in: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 516-541, hier Sp. 526.

¹²⁵⁷ Die Neuformulierung der Buße, bzw. der Beichte ist gegenstand des Konzils von Trient, s. J. J. M. **Timmers**, Busse, Bussakrament, in: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 343-348. Vgl. die Verbindung Kanzel und Taufbecken.

Drastik an den Poenitenten mit der Aufforderung: „AUT POENITENDUM“. Gleichzeitig wird dies mit einem memento mori in Form eines Totenschädels untermalt, der über einem gestürzten lateinischen Kreuz (crux immissa) auf Wolken schwebt. Zudem wird durch die Beifügung eines Buches mit Rosenkranz und einer Geißel deutlich, dass dieses mixtum compositum eine Bußgesinnung hervorrufen soll. In der Fortsetzung auf der rechten Seite soll sich dies erst bestätigen, da das analoge Spruchband: „AUT ARDENDUM“ die sinnige Alternative bereit hält. Entweder Buße oder das Brennen im Feuer, legt dem Lateinkundigen unmißverständlich die Alternativen offen. Damit zeichnet sich für den Gläubigen deutlich der Weg zum Beichtstuhl ab. Der Öffnung der Türe für den Prediger in der Rückwand entspricht der offene Beichtstuhl unter der Kanzel. Doch es bedarf auch hier nicht der Bußpredigt, um das Anliegen der Botschaft zu verstehen. Dies wird zusätzlich durch den am Schalldach schwebenden Putto untermalt, der aus seinem Füllhorn Schlangen und Feuerzungen ausgießt, und damit dem rechten Relief seine Dramatik verleiht. Die Schlangen begleiten fast immer unbußfertige Abtrünnige, die zudem durch Feuer bekämpft werden. Eine der Aufgaben der Zisterzienser war u. a. das „POENITENTIAM AGENDO“, also Buße tun.¹²⁵⁸

Zudem erzeugt die fest integrierte Reliefebene an den sphärischen Wandflächen der Brüstung einen weiteren, unmittelbaren thematischen Zusammenhang zur Magdalenengruppe auf dem Beichtstuhl. In den Feldern sitzen wandfeste Reliefs, die an der Front die Auferweckung des Lazarus als Hauptthema schildern.¹²⁵⁹ Das Geschehen ist in die linke untere Bildhälfte gerückt, während der Himmel stark bewölkt ist. Die Menge steht vor dem Grab. Rechts ist der Eingang zur Felsenhöhle zu sehen. Lazarus war der Freund Jesu und Bruder Marias und Marthas, denen hier die Christi Macht über den Tod demonstriert wird.¹²⁶⁰ Die Lazaruslegende steht in engem Zusammenhang mit der Magdalenen-Legende.¹²⁶¹ Beide Themen werden so eng aufeinander bezogen. Die Auferweckung des

¹²⁵⁸ Pfister, Klosterkirche Fürstenfeld, S. 71. Kleine Rundbilder in den Stichkappen weisen auf die Aufgaben, Pflichten und Verdienste des Ordens hin.

¹²⁵⁹ Joh 11,1-45; 11,38: „...erat autem spelunca et lapis superpositus erat ei“ („Es war eine Höhle, die mit einem Stein verschlossen war“ EÜ).

¹²⁶⁰ Heribert **Meurer**, Lazarus von Bethanien, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 33-38.

¹²⁶¹ Wolfgang **Braunfels**, Lazarus von Bethanien, in: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 384-385.

Lazarus bedeutet zugleich die Rückführung der Seele aus der Unterwelt. Sie ist die Verheißung für jeden Gläubigen.¹²⁶²

In den seitlichen Reliefs sind Meerszenen thematisiert. Im linken Relief sieht man Meer und Felsen. Im Relief rechts sind Meer, Wellen, Wolken, ein leeres Spruchband und eine Taube angeordnet. Das Meer dürfte hier Sinnbild für die Reise des Menschen sein.¹²⁶³ Es kann auch die Tiefe und die Totenwelt andeuten. Andererseits assoziiert sich speziell die Legende der Meerfahrt, die sich wiederum in beiden Personen von Martha und Maria Magdalena überschneiden. Beide wurden analog in einem segel- und steuerlosen Boot ausgesetzt, das dennoch auf wundersame Weise das rettende Ufer erreicht,¹²⁶⁴ was jedoch nicht Thema der Reliefs ist. Aufgrund der seitlich-vertikalen Zuordnung der Darstellungen könnten die Gefahren, denen der Mensch im Leben ausgesetzt ist, durch die Felsen im linken Relief verglichen werden mit der Gefährdung der Seele durch die Unbußfertigkeit. Die Taube und das Spruchband können auf die Arche Noah als Rettung hinweisen, die sich im rechten Relief der Bußfertigkeit darüber ankündigt. Beide Reliefs wären somit in einem symbolischen Zusammenhang als Gefahr und Rettung deutbar. Die Gefahr der Unbußfertigkeit und die Folge des Feuers als der Vernichtung im Höllenfeuer werden oben unmißverständlich instrumentalisiert. Die Rettung durch die Buße besteht im Vertrauen, das Maria Magdalena und Lazarus in Jesus setzen. Durch Magdalena, der Büsserin, ist der Weg der Buße und der Beichte vorgezeichnet. Als Perspektive dieses Weges erscheint die Auferstehung von den Toten, die an Lazarus konkret demonstriert wird. Maria Magdalena gilt als Vertraute des Erlösers und als „apostola apostolorum“.¹²⁶⁵ Sie ist Vorbild für die Apostel und die beherrschende Figur des Apostels Paulus auf dem Schalldeckel ist integriert in den Apostelzyklus an den

¹²⁶² Joh 11,25-26: „dixit ei Iesus / ego sum resurrectio et vita/ qui credit in me et si mortuus fuerit vivet/ et omnis qui vivit et credit in me/ non morietur in aeternum“ “ („Jesus erwiderte ihr - Martha- : Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt wird leben, auch wenn er stirbt, und jeder, der lebt und an mich glaubt, wird auf ewig nicht sterben“ EÜ). Die Auferweckung ist das siebte und letzte Zeichen Jesu im Johannesevangelium. Mit ihr kulminiert das Wirken Jesu, das die Herrlichkeit Gottes offenbaren soll, vgl. Rainer **Dillmann**, Lazarus, in: Personenlexikon zum Neuen Testament, Düsseldorf 2004, S. 182-183.

¹²⁶³ Meer, in: Wörterbuch der Symbolik, hg. von Manfred **Lurker**, Stuttgart ⁵1991, S. 471.

¹²⁶⁴ Vgl. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 417; vgl. Maria Magdalena, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 259. Das Schiff soll durch ein Wunder unversehrt in Marseille gelandet sein.

¹²⁶⁵ S. Wim **Weren**, Maria die Magdalenerin, in: Hainz/ Schmidl/ Sunckel (Hg.), Personenlexikon zum Neuen Testament, S. 196. Apostolin der Apostel wurde sie bei verschiedenen Kirchenvätern bezeichnet.

Wandpfeilern, der in gleicher Höhe die Stirnseiten des Raumes umgibt. – Vielleicht ein unbeabsichtigter zufälliger Zusammenhang. Links schwebt ihm ein Engel mit Schwert voraus. Sein Blick geht in Richtung Eingangsportal und in seinem gestikulierenden Habitus ist er in einer Rede begriffen, die von der Feurigkeit des Heiligen Geistes entzündet zu sein scheint. Das geöffnete Buch mit den bewegten Seiten, in seine Hüfte gestützt, kennzeichnet ihn hier als Apostel und Autor.

Die zentrale Botschaft ist die Mahnung zur Buße, wobei die barocke Überredungskunst hier auf den zweiten Blick weniger sublim als drastisch wirkt. Die Hinweise sind packend und mit „Schockwirkung“ eingesetzt. Die Wahl einer anderen Alternative als der Umkehr und Buße erscheint geradezu suizidal. Das Besondere an Fürstenfeldbruck ist die integrale Verbindung mit dem unter dem Korpus befindlichen Beichtstuhl. Er bildet zusammen mit der Kanzel eine formale, sowie ikonologische Einheit, die sich so sinngemäß zu einer „Bußkanzel“ wandelt.

Weissenregen, Schiffskanzel

Die sogenannte Schiffs- oder auch Fischerkanzel, bildet wegen ihrer unverwechselbaren Utensilien aus dem Binnenschiffbereich einen Sonderfall.¹²⁶⁶

In den wenigen entstanden Exemplaren unverkennbar, besteht die formale Ausnahme in der Gestaltung aus einem Schiffsrumpf, dem meist, aber nicht immer Mast, Segel und Taue folgen.

Der von Mittig untersuchte Typus der Schiffskanzel ist auch in einigen Fällen in Bayern anzutreffen.¹²⁶⁷ Die Kanzeln in Irsee in bayerisch Schwaben (um 1725) [Abb. 233] und Weissenregen bei Kötzing in der Oberpfalz (1758) [Abb. 237] sind im bayerischen Raum zusammen mit der nicht ausgeführten Zeichnung von Franz Xaver Feuchtmayer († 1803) für die Münchner Frauenkirche (1760) die

¹²⁶⁶ Alois **Mitterwieser**, Kirchenkanzeln in Schiffsform, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst VII, 1929, S.184-185. Insgesamt gibt es in Europa ca. 60 der sogenannten Schiffskanzeln mit sehr unterschiedlicher Ausformulierung.

¹²⁶⁷ Hans-Ernst **Mittig**, Zu den süddeutschen Schiffskanzeln, in: Alte und moderne Kunst 101, 1968, S. 19-26.

wenigen Beispiele dieser Ausnahmerecheinung [Abb. 238].¹²⁶⁸ Der leitende Formgedanke eines Schiffes besitzt hinsichtlich der Durchstrukturierung der gesamten Kanzel innerhalb dieses Typs keine Einheitlichkeit [Abb. 231-241]; denn schon die Beispiele in Niederding (1761) [Abb. 240] und Altenerding (1767) [Abb. 241], wo lediglich der Rumpf eines Ruderbootes unter ein sonst obligates Korpus geschoben wurde, sind weniger signifikant.¹²⁶⁹ Die Bezeichnung kann sich in beiden Fällen lediglich auf den Kahn beziehen. Auch die Vorstellung, dass eine Schiffskanzel etwas mit dem Lebensbereich und der Nähe zum Wasser zu tun hätte, muss nicht stimmig sein.¹²⁷⁰ Ebenso erscheint der Versuch, die Formgebung der Schiffskanzel grundsätzlich aus dem Seesieg bei Lepanto von 1571 abzuleiten, insgesamt als kaum zutreffend.¹²⁷¹

Der Anlass für eine nach einem Schiff gestalteten Kanzel scheint, jedenfalls in Weissenregen, keine unmittelbare Verbindung mit der Tätigkeit von Fischern zu haben. Denn die auf einem Hügel gelegene Kirche liegt weit weg von einem schiffbaren Gewässer. Und auch die 1758 geschaffene Kanzel von Johann Paul Hager († 1769) in der Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt zu Weissenregen bei

¹²⁶⁸ Aufriss einer Kanzel für die Münchner Frauenkirche 1777/78 (Plansammlung 12000), s. Gabriele **Dischinger**, Zeichnungen zur Architektur und Ausstattungen von Sakralbauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Architekturzeichnungen in den Staatlichen Archiven Bayerns, Bd. 1, S. 181, Bd. 2, Abb. S. 119.; vgl. Mitterwieser, Schiffskanzeln, S. 185. Die Zeichnung entstand als Konkurrenzentwurf zu Roman Anton Boos, dessen Entwurf angenommen wurde. Ein Holzmodell für eine Schiffskanzel befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum. Vermutlich süddeutsch, um 1770, s. AK Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik, München 1986, S. 272, Abb. S. 273.

¹²⁶⁹ Zu Niederding dat. 1761, s. Otto **Schmidt**, Christian Jorhan d. Ä. S. 55; zu Altenerding, s. Schmidt, S. 57 und 65, dat. 1766/1767. Georg **Brenninger**, Altenerding, KKF 1842, München-Zürich 1990, S. 10. Beide Kanzeln von Christian Jorhan d. Ä. und Matthias Fackler.

¹²⁷⁰ Die Kanzeln in Traunkirchen am Traunsee (OÖ, 1753), oder die Kanzel in Fischlham (OÖ, 1759) und Neusiedl am See (Burgenland, 1774) haben jeweils durch ihre Lage den äußeren Anlass für die Form, die allerdings auch hier symbolisch zu verstehen ist. Die 1724 entstandene Kanzel in Irsee lässt ebenfalls einen Zusammenhang mit der lokalen Situation zu. Vgl. Johannes **Geistberger**, Die Schiffskanzeln Oberösterreichs, Christliche Kunstblätter 55 Jg, 1914, H. 1, S. 39-41; Gabriele **Dischinger**/ Eva Christine **Vollmer**, Irsee, Weißenhorn 1999, S. 29; Mayer, Barockkanzeln, S. 168. Diesen Vorgaben widersprechen die Kanzel in Tautendorf in Niederösterreich (1792) oder der Entwurf für die Münchner Frauenkirche (1777/78).

¹²⁷¹ Der Sieg der Heiligen Liga über die Türken bei Lepanto im Jahre 1571 war eine sehr entscheidende Seeschlacht, die mit Galeeren ausgetragen wurde. Es finden sich jedoch an den Schiffskanzeln keine Hinweise auf dieses Ereignis; s. Das Reichsstift Irsee, Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum, Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur, Weißenhorn 1981, S. 222-223; Dischinger/ Vollmer, Irsee, S. 29; vgl. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 42, Anm. 165; Mitterwieser, Kirchenkanzeln in Schiffsform, S. 184; Angelo **Lipinsky**/ (Red.), Lepanto, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 88-89. Der Seesieg am 7. Oktober gilt als signifikant für die triumphale Verteidigung des Christentums und findet auch Niederschlag in der christlichen Kunst.

Kötzting [Abb. 237] wird nicht vollständig in einen real gebauten Gegenstand aus der empirischen Welt verwandelt.¹²⁷²

Das Schiff in der Kirche hat vielmehr symbolische Bedeutung und die Thematik ist vorrangig verknüpft mit der Ikonographie des reichen Fischfanges.¹²⁷³ In ihrer Struktur folgt sie dem dreiteiligen Aufbau mit Korpus, Rückwand und Schalldach. An der linken Wand des Saales über einem Pilaster angebracht, hat sie sogar von der Altarseite her eine Treppe als Zugang. Diese ist mit naturhaften Elementen überformt und erhält - im unteren Bereich - die Kriterien einer sogenannten „Naturkanzel“, einem Typus, der in Altbayern nicht vertreten ist.¹²⁷⁴ Mit Ausnahme von Irsee, wo der Bug regelrecht frontal in den Raum hineinragt, bietet in Weissenregen, wie bei fast allen Schiffskanzeln, der Schiffsrumpf eine queroblange Ansicht. Dies ist deshalb entscheidend, da die Seitenansicht erst die größere „Bühnenfläche“ für die skulpturale Inszenierung erlaubt.

Am Beginn der Treppe, deren Wange sich in Felsformationen hochwindet, steht ein baumstumpfartiges Podest, auf dem ein kniender Engel auf die Gesetzestafeln zeigt. Über die Treppenbrüstung unter dem als Schiffs-Tau geformten Handlauf fließt in einer moosüberwachsenen Naturkulisse ein Bach vom felsigen Ufer herab. Zwei Personen am Schiffsrumpf, einer davon ist Petrus, beugen sich gerade über die Reling und ziehen ein real geknüpftes Netz ein, in dem sich kleine Fische verfangen haben. Eine dritte Person am oberen Teil der Treppenbrüstung assistiert vom Ufer aus mit einem dreizackigen Schiffs-Anker, der zugleich als Symbol der

¹²⁷² Ein Eintrag im Pfarrmatrikel nennt das Datum „1758 ist fir die Canzl alda – ohne fass arbeitdem bilthauer Kötzting 250 fl. zu geben pactirt worden“, s. Achim **Hubel**, Weissenregen, KKF 924, München-Zürich ¹⁰1993, S. 3. Hager starb 1769 im Alter von 71 Jahren. Der Eintrag im Sterbebuch vom 10. Okt. 1769 nennt ihn „hon. et artificiosus D. Paulus Hager statuarius celeberrimus“ (ehrenwerter und kunstfertiger Herr Paulus Hager, vielgerühmter Bildhauer), ebd. Hubel schließt aus den gegebenen Daten, dass der Bildhauer der Kanzel nur Hager sein kann.

¹²⁷³ Lk 5,1-11. Vgl. Kap. Der reiche Fischfang. In der christlichen Bildwelt wird das Schiff gedeutet als Symbol der Kirche mit Christus als Steuermann und den Aposteln als Mannschaft, s. Heiderose **Langer**, Das Schiff in der zeitgenössischen Kunst, Eine ikonographische Analyse, Kunstwissenschaft in der Blauen Eule Bd. 9 (Diss.), Essen 1993, S. 99; Ulrike **Weber**, Schiff, in: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 61-67; vgl. Ekkart **Sausser**, Schiff, in: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 400-401. Ein verbreitetes Symbol der altchristlichen Kunst in Jonaszyklen; Sinnbild der Kirche im Schutz der „Antenna Crucis“, der „navicella Petri“; besser „navicula“. Der Begriff „navicella“ bezieht sich auf eine weitere, aber nicht zu verwechselnde Stelle bei Matthäus (14,24-32), der Errettung Petri aus dem Seesturm, bei der das Boot ebenfalls Sinnbild für Kirche wird, vgl. Joachim **Poeschke**, Navicella, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 320-321.

¹²⁷⁴ Alice **Strobl**, Die Naturkanzeln des 18. Jahrhunderts, in: Alte und moderne Kunst 4, 1955, S. 38-52. Dieser sehr markante Typus ist - im Wesentlichen - von Felsen, Bäumen, Sträuchern und verwandten Naturelementen durchwirkt. Die Hauptwerke befinden sich in Belgien und den Niederlanden. Die Zuordnung der Schiffskanzel zu den Naturkanzeln durch Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 42, ist nur bedingt stimmig.

Hoffnung gesehen werden könnte.¹²⁷⁵ Gleichzeitig setzen die übernächtigten Fischer ein starkes Vertrauen auf das Wort Christi: „In verbo autem tuo laxabo rete“,¹²⁷⁶ ist die direkte Umsetzung in die Tat, die als Lohn buchstäblich einen „reichen Fischfang“ zur Folge hat. In den Evangelientexten wird Petrus von Jesus als Menschenfischer bezeichnet.¹²⁷⁷ Die Parabel verbindet die Berufung mit der direkten Aufforderung, Menschen für Christus zu gewinnen. Damit wird der inhaltliche Auftrag an Petrus ausgesprochen, der mit seinem Bruder Andreas augenblicklich die Nachfolge antritt.¹²⁷⁸

Die bildliche Vorstellung der Kirche als Schiff spielt hier wohl ebenso eine Rolle, wie die Berufung des Simon-Petrus im Amt des Fischers. Vor der Kulisse des reichen Fischfanges, die nicht nur an den Schiffskanzeln vorkommt,¹²⁷⁹ betritt der Prediger die zum Schiff umgestaltete Kanzel wie Christus das Schiff des Petrus – und beginnt das Volk zu lehren: „ascendens in naviculum Petri docebat turbas“.¹²⁸⁰

In der realen Präsenz zwischen den Jüngern verändert das Kunstwerk tatsächlich seinen Realitätscharakter.¹²⁸¹ Die Szenerie wird zur Bühne, die dem Prediger sowohl realen als auch symbolischen Anteil verleiht: er nimmt die Stelle Christi ein.

Auf dieser Ebene ähneln sich die Szenen vergleichbarer Schiffskanzeln, die das Thema auf ihre Weise variieren.¹²⁸²

¹²⁷⁵ Anker, in: De Chapeaurouge, S. 117-118; vgl. Anker, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 33-34. In Hebr 6,18-19 wird Christus als „sicherer und fester Anker unserer Seele“ genannt. Der Anker als Schifffahrts-Metapher wird Zeichen für Hoffnung schlechthin. Er ist Hinweis auf die soteria, wie an den frühchristlichen Grabmälern und im Barock Attribut der Spes, s. Anton **Legner**, Anker, in: LThk Bd 1, 1986, Sp. 567-566.

¹²⁷⁶ Lk 5,5: („auf dein Wort hin, werfe ich die Netze aus“ EÜ), belegt an der Kanzel in Fischlham bei Lambach auf einem Spruchband am Segel. Vgl. Mt 13,47-50: Das Gleichnis vom Fischnetz.

¹²⁷⁷ Mt 4,19: „Venite post me et faciam fieri piscatores hominum“ („Da sagte er zu ihnen: Kommt her, folgt mir nach! Ich werde euch zu Menschenfischern machen“ EÜ) und Mk 1,17. Im übertragenen Sinn bei Lk 5,10: „Noli timere! ex hoc jam homines eris capiens“ („Fürchte dich nicht! Von jetzt an wirst du Menschen fangen“ EÜ).

¹²⁷⁸ Mk 1,18: „et protinus relictis retibus/ secuti sunt eum“ („Sogleich ließen sie ihre Netze liegen und folgten ihm nach“ EÜ).

¹²⁷⁹ Vgl. die Reliefs in Schäflarn, Langenpreising und Maria Rain: s. Kap. Der reiche Fischfang.

¹²⁸⁰ Inschriftlich angebracht an der Kanzel der Corpus-Christi-Kirche in Krakau, 17. Jh., vgl. Dagobert **Frey**, Der Realitätscharakter des Kunstwerks, in: Kunstwissenschaftliche Grundlagen, Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, (Wien 1946), ND Darmstadt 1992, S. 127. Vgl. Mk 1,22: „denn er lehrte wie einer, der göttliche Vollmacht hat“.

¹²⁸¹ „Durch die Verbindung der realen Gestalt des Geistlichen erhalten die Figuren selbst reale Gegenwärtigkeit“, Frey, Realitätscharakter, ebd.

¹²⁸² So in Fischlham, Traunkirchen, Gaspoltshofen, Entwurf für die Frauenkirche. Die Anordnungen in Altenerding und Niederding setzen lediglich die Szene um, in der Christus vom Boot aus lehrt.

Doch unter der Szene öffnet sich das Maul eines großen Fisches mit dem Propheten Jonas. Der „Wal-Fisch“ gibt den Propheten heraus, der mit ausgebreiteten Armen seine neue Freiheit als Zeichen der Erlösung begrüßt.¹²⁸³ Die Jonasgeschichte ist einerseits ein Typus zur Auferstehung Jesu,¹²⁸⁴ aber sie verschränkt auch die Predigt Christi mit der des Jonas und impliziert die Befolgung des Wortes, denn „die Männer von Ninive werden beim Gericht gegen diese Generation auftreten und sie verurteilen; denn sie haben sich nach der Predigt des Jonas bekehrt. Hier ist aber einer, der mehr ist als Jona“.¹²⁸⁵ Beide predigen im göttlichen Auftrag. Und wie schon Jona bereits die Umkehr der Heiden bewirkt hat, so soll gerade den Worten Jesu noch mehr Glauben geschenkt werden.

Oberhalb der Brüstung, an der Rückwand, folgt das Relief des Guten Hirten,¹²⁸⁶ der sich um seine Schafe kümmert. Vor einer Bretterhütte stehend, trägt er das verlorene Lamm auf den Schultern, umgeben von weiteren Schafen und einem Hirtenhund. Seitlich wird die Szene von grünenden Palmen flankiert, die ihrerseits das Schalldach zu tragen scheinen. Dieses erscheint als nicht ganz schiffsgemäße Takelage als Stoffbaldachin mit Quasten. Vorn hält eine Halbfigur eine große Mondsichel mit ausgebreiteten Armen über seinen Kopf, die sich auf die darüber befindliche Darstellung der Madonna bezieht. Eine Nachbildung des Gnadenbildes von Weissenregen, das in Erinnerung an die Gründungslegende an

¹²⁸³ Fisch, in: De Chapeaurouge, Einführung, S. 136-137. Eigentlich das „ketos“, ein Meeresungeheuer. Außerhalb der Thematik im Bereich der Schiffskanzel begegnet das Thema ein einziges Mal am Frontrelief der Kanzel der Wallfahrtskirche Halbmeile bei Deggendorf, s. Halbmeile/ Seebach, hg. vom katholischen Pfarramt Seebach, Peda-Kunstführer Nr 127, Passau 1994, S. 11: Oberhalb der Türe befindet sich in einem Rocaille-Rahmen die Signatur des Stuckators Matthias Obermayr mit der Jahreszahl 1782.

¹²⁸⁴ Die Entwurfszeichnung von Feuchtmayer für die Frauenkirche in München sieht unterhalb des Kannes, in dem Christus predigt, den Walfisch vor, der gerade im Begriff ist, Jonas aus dem geöffneten Maul freizugeben; Die Szene wird auch an der 1770 entstandenen Kanzel in Gaspoltshofen (OÖ) unter das Schiff verlegt, s. Geistberger, Abb. S. 40. Als ebenso ausgesprochene Sondererscheinung setzt die Walfischkanzel von Michael Kössler in Reinerz in Schlesien, 1720-1722, das Jonastema als Ganzes um. Hierzu s. Konstanty **Kalinowski**, Die Walfischkanzel in Reinerz, in: Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985, hg. von Frank **Büttner** und Christian **Lenz**, München 1985, S. 223-230. Der Prediger tritt hier als „Jonas“ in das Maul des Fisches. Nach Mt 12,40 ist Jona Vorbild für die Grablegung und Auferstehung Christi: („Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein“ EÜ).

¹²⁸⁵ Mt 12, 41. „...et ecce plus quam Ionas hic“. Die Verweigerung des Zeichens. Das Jonaszeichen meint das Zeichen des Leidens und Todes Christi und die Parodie des aus dem Tod erstanden Christus, s. Anton **Vögtle**, Jonaszeichen, in: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 1116-1117. Ein unmittelbar von Gott gewirktes Beglaubigungszeichen (vgl. Mt 12,39; Lk 11,29). Jona war der einzige alttestamentliche Prophet, der vor Gott einen Fluchtversuch unternommen hatte.

¹²⁸⁶ Vgl. Kap. Christus als Guter Hirte.

einem Eichenstamm befestigt ist.¹²⁸⁷ Am Schalldach links und rechts flankieren zwei große Engel das Gnadenbild, auf das sie durch ihre Gestik besonders hinweisen. Aus dem Eichenstamm wächst der Schiffsmast nach oben mit einer Aussichtsplattform, überhöht von der in goldenen Strahlen umgebenen Sonne. Vor dem Segel, das sich hinter der Gruppe ausbreitet, erscheint Gottvater in einer Strahlengloriole mit Engeln und hält den Schiffsmast über dem Gnadenbild. Seitlich klettern Engel auf Strickleitern am Segel nach oben.

Mit der Berufung der ersten Jünger verbindet sich im Lukasevangelium die Predigt Jesu vom Boot aus, die dem Fischfang vorausgeht. Das feste Vertrauen trotz eines gerade erfolglos ausgegangenen Fanges, abermals das Gleiche zu versuchen, gründet sich auf das Wort Jesu. Der Schiffsanker wird gleichzeitig Hoffnungszeichen. Die einfachen Fischer vom See Genezareth werden zu Jüngern und Nachfolgern Jesu, zu Menschenfischern unter der Aufsicht des Guten Hirten. Das Hirtenamt, das erst später in der Schlüsselübergabe aufgrund seines Bekenntnisses Petrus übertragen wird, geht bereits in der Berufungsszene stellvertretend auf ihn über, während das Boot zugleich Sinnbild für das Schiff der Kirche ist.¹²⁸⁸ Das Hirten- und Lehramt impliziert die Leitung und Lehre auf dem richtigen Weg, der durch den Beweis des reichen Fischfanges hinsichtlich seines Ertrages erbracht ist.

Im Gedeihen der beiden Palmen, die das Dach tragen, wird die Fruchtbarkeit des Wortes verbunden mit der Vorstellung vom Paradiesbaum, der am Wasser grünt; eine Metaphorik, die schon den Vorstellungshorizont der altchristlichen Kunst beflügelt.¹²⁸⁹ In das Kanzelprogramm ist am Schalldach das lokale Gnadenbild,

¹²⁸⁷ Das im Hochaltar aufgestellte Gnadenbild soll der Legende nach während des kalvinischen Bildersturmes aus Nabburg gerettet worden sein. An einer Eiche aufgehängt, wurde es wundertätig. 1613 wurde ein Kapellenbau „Unsere Liebe Frau zu der Eichen“ konsekriert, s. Hubel, S. 2; 10.

¹²⁸⁸ Schiff, in: Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 311-312. Die Kanzel in Tautendorf belegt den direkten ecclesologischen Bezug der Berufung durch das Kirchenmodell am Rumpf, dem auf der linken Seite die Tiara mit den gekreuzten Schlüsseln gegenübergestellt ist, s. Abb. S. 41 bei Geistberger, Schiffskanzeln.

¹²⁸⁹ Johanna **Flemming**, Palme, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 364-365. Die Palme ist u. a. ein altchristliches Symbol des Lebens und der Kirche. Sie wächst im Garten Eden und ist Baum des Lebens, der zur Seite des Paradieswassers grünt. Im Bildprogramm frühchristlicher Sarkophage wird das Lamm in Verbindung mit der Palme und dem Lebenswasser dargestellt, ebd., Sp. 364. Auf dem nicht erhaltenen Apsismosaik von Alt-St. Peter in Rom aus dem 4. Jahrhundert standen neben dem thronenden Christus Petrus und Paulus zwischen Palmen. Darunter in einem Lämmerfries die Paradiesflüsse in Verbindung mit dem Guten Hirten, s. Joachim **Poeschke**, Paradies, in: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 375-382.

Madonna mit Kind, einbezogen in eine heilsgeschichtliche Dimension durch das apokalyptische Motiv der Mondsichel.

Zugleich steht die *navicula* des Petrus als Symbol der Kirche unter der Schutzmantelmadonna und der Obhut Gottvaters, der den aus dem Eichenstamm wachsenden Schiffsmast hält und stützt. Zusammen mit der Geisttaube erhält die Anordnung eine zusätzlich trinitarische Ausrichtung. Christus als Guter Hirte handelt im Auftrag des Vaters. Die Berufung der Apostel und die Anfänge der Kirche bezieht die Erfüllung des alttestamentlichen Gesetzes, das am Aufgang und dadurch am Anfang steht, mit ein.

In dem naturnahen, farbig gefassten Kosmos, der sehr wahrscheinlich von einem kundigen Theologen ersonnen wurde, verspannt die Darstellung vor allem ecclesiologische und heilsgeschichtliche Aussagen, die sich mit dem lokalen Gnadenbild als Schutz der Kirche und des Hirtenamtes lesen lassen. Die Schiffskanzel in Weissenregen ist daher nicht nur Allegorie der *Ecclesia*. Die Ikonographie geht weit über die Thematik des reichen Fischfanges hinaus. Es sind Paradiesvorstellungen, Ewigkeitsaspekte und Auferstehungshoffnungen, die an altchristliche Symbole erinnern. Das Vertrauen auf das Hirtenamt über die *Ecclesia* verspricht die Hoffnung unter dem Schutz Gottes und Mariens wie der Baum am Wasser des ewigen Lebens zu wachsen und in der Beachtung des Gesetzes Anteil an der Auferstehung zu haben. Die durchaus komplizierte Metaphorik erreicht ein Selbstverständnis, das sich hier in der gelassenen Heiterkeit des Rokoko äußert.

Schäftlarn, ehem. Prämonstratenser-Klosterkirche St. Dionys und Juliana

Die Kanzel von Johann Baptist Straub [Abb. 169, 169a] wurde 1764 angebracht und übernimmt von Laxenburg das Motiv der groß dimensionierten Sitzfiguren am Korpus [Abb. 106].¹²⁹⁰

Durch die Anbringung in einem 45-Grad-Winkel über der Ecke des linken Wandpfeilers zum Gemeinderaum hin ausgerichtet, bietet sich die Kanzel dem Eintretenden in der Schrägansicht dar, die sich erst vom Standpunkt auf der

Diagonalachse des zentralisierenden Raumkörpers zur bildparallelen Frontalansicht wandelt. Eingepasst in die Abschrägung zwischen den Eckpilastern, erstreckt sie sich zwischen einer hohen Sockelzone über die Kapitelle bis zum glatten Fries des Gebälkes. Der Zugang erfolgt im rückwärtigen Teil des Wandpfeilers über eine innerhalb der Mauer hochgeführte Treppe, so dass das aus Segmenten geformte rechteckige Korpus auch an den Seiten die Symmetrie bewahrt. Mit seinem frei auslaufenden Boden reicht es hinab in den Winkel der über Eck stehenden Piedestale.

Vom Hauptportal wird in der Ansicht aus der Hauptachse des Kirchenschiffes zunächst nur die Figur des Mose einsehbar. Seitlich am ausladenden Wulst vor der Korpuswand sitzend, wird er durch Gesetzestafeln und Stab gekennzeichnet. Die Mitte der Wand zwischen beiden Sitzfiguren bildet ein die Front beherrschendes unregelmäßig gerahmtes Relief in Ganzvergoldung.

Der Phänotyp der zweiten, symmetrisch auf der rechten Seite sitzenden Gestalt deutet *prima vista* auf Paulus hin, die als Attribute Buch und ein nach vorn gerichtetes Flammenschwert erhielt.¹²⁹¹ Die ikonographische Identifikation erscheint jedoch nicht so eindeutig, wie der ersten Blick vermuten ließ, denn das Flammenschwert ist kein typisches Attribut des Apostels Paulus, sondern weist ebenso auf den Propheten Elias hin.¹²⁹² Die in einen langen Prophetenmantel gekleidete Figur ist bärtig mit Stirnglatze, doch der Bart wird nach unten breit; also für Paulus eher ungewöhnlich, doch wiederum auf Elias zutreffend.¹²⁹³ Andererseits ist der Codex nicht gerade typisch als Attribut für Elias. Beide Zuweisungen widersprechen sich also in jeweils einem Attribut. Doch sind beide ikonographisch möglich! Welcher ikonographische und ikonologische Zusammenhang könnte der programmatisch stimmigere bzw. beabsichtigte sein?

¹²⁹⁰ Volk, Straub, S. 202; Wolfgang **Winhard OSB**, Kloster Schäftlarn, Peda-Kunstführer 73, Passau 1993, S. 45. Sie ist in die Jahre 1760-1764 zu datieren.

¹²⁹¹ Volk, Straub, S. 202, bezeichnet die Figur als Paulus.

¹²⁹² Vgl. die Bekrönungsfigur in der Karmelitenkirche Hl. Geist in Straubing von Anton Abele und Anton Keller 1756-1757. Dort ist Elias, der Patron des Karmelordens, eindeutig durch Flammenschwert und Buch charakterisiert, s. Alfons **Huber**/ Hermann **Reidel**, Karmelitenkirche Straubing, KKF 885, Regensburg ²1995. Elisabeth **Lucchesi Palli**, Elias, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 607-613, hier 607; Moritz **Woelk**, Elija VII, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 598. In 2 Kön 1,10 werden die zu Elia geschickten Soldaten durch Feuer vernichtet: („Sogleich fiel Feuer vom Himmel und verzehrte ihn und seine Leute“ EÜ). Leonie **von Wilckens**/ Karl August **Wirth**, Elia, in: RDK Bd. IV, 1958, Sp. 1372-1406. Das Flammenschwert ist Hinweis auf das Gottesurteil, Sp. 1404.

¹²⁹³ Vgl. die Reliefdarstellung von Veit Stoß (1447/48-1533), 1520/1523 im Diözesanmuseum Bamberg, Abb. bei Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, S. 113.

Nach Wolfgang Winhard stellt die sitzende Figur Paulus dar, und mit der Figur des Mose als Pendant ist die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament intendiert, ohne auf die Besonderheit des Flammenschwertes gesondert hinzuweisen.¹²⁹⁴ Sicherlich deutet das Flammenschwert auf die *praedicatio sancta* hin. Sie zeigt sich als feuriges Schwert des Geistes und zugleich als Wort Gottes.¹²⁹⁵

Aber auch das Paar Mose-Elias ist als Sinnzusammenhang denkbar. Erwähnt werden beide im Neuen Testament bei der Verklärung Christi, wo sie auf dem Berg Tabor mit Jesus sprechen.¹²⁹⁶ Sie vertreten das Gesetz und die Propheten; symbolisieren die Messiaszeit, die mit dem Erscheinen Christi auf Erden begann.¹²⁹⁷ Wie Mose wird ihm die Theophanie auf dem Horeb zuteil und die Tötung der Baalspriester im Gottesurteil auf dem Karmel musste nach dem mosaischen Gesetz beurteilt werden.¹²⁹⁸ Elias gilt als größter Prophet im Reich Israel. Durch seine Bekämpfung aller Gottlosigkeit wurde er zum Retter des Alten Bundes vor dem völligen Absinken ins Heidentum.¹²⁹⁹ Daher gilt er als unerbittlicher Bekämpfer des Götzendienstes.¹³⁰⁰ So stehen sich im Dom zu Gurk in Kärnten (1740/ 41) am Korpus der Kanzel die Himmelfahrt des Elias und der Ketzersturz am Schalldach antithetisch gegenüber.¹³⁰¹ Die Konnotationen im Zusammenhang mit der Ketzerabwehr auf dem Schalldach treffen mit der

¹²⁹⁴ Winhard, Kloster Schäftlarn, S. 45.

¹²⁹⁵ Vgl. Eph 6,17. Ebenso die Inschrift: „Verbum Dei ignitum est“ („Das Wort Gottes ist feurig“) der ehemaligen Prämonstratenserabtei in Neustift bei Freising, ca. 1756, wie sie auf einem Codex am Rand des Schalldaches unter der Bekrönungsfigur des heiligen Norbert steht. Die Kombination von Flammenschwert und Gesetzestafeln findet man am „Schalldach“ in der Pfk. St. Peter und Paul in Götzens, ca. 1775-1780, s. Karen **Schaelow**, Götzens, St. Peter und Paul, Peda-Kunstführer 74, Passau 1994, S. 21-23. Vgl. Exner, Flammenschwert.

¹²⁹⁶ Mk 9,2-10. Auch mit den beiden Propheten, die als Zeugen in der Apokalypse erwähnt werden (Apk 11,3-14), sind vermutlich Mose und Elias gemeint. („Wenn ihnen jemand Schaden zufügen will, schlägt Feuer aus ihrem Mund und verzehrt ihre Feinde“ EÜ), 11,5.

¹²⁹⁷ Schiller, Bd. 1, S. 155. Die beiden großen Gestalten der altjüdischen Geschichte finden in Christus ihre Erfüllung. Beide sind Typen Christi.

¹²⁹⁸ 1 Kön 18: Das Gottesurteil auf dem Karmel. Vgl. 18, 24: „et deus qui exaudiserit per ignem/ ipse sit deus“ („Der Gott, der mit Feuer antwortet, ist der wahre Gott“ EÜ). Rainer **Dillmann**, Elias, in: Personenlexikon zum Neuen Testament, Düsseldorf 2004, S. 61-63. Vgl. 1 Kön 18,19. Sein Bild ist dem des Mose nachgestaltet. In Lk 1,17 im Geist und der Kraft des Elias wird er als Vorläufer Christi mit Johannes dem Täufer genannt, der das Erscheinen Christi ankündigt. Zu Beginn der Messiaszeit wurde der Prophet Elias erwartet.

¹²⁹⁹ Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, S. 114.

¹³⁰⁰ Josef **Schmid**, Elias, in: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 806-810. Im Volksglauben ist er Herr über Regen, Blitz und Donner. Und analog dem Erzengel Michael ist er Verteidiger des rechten Glaubens; vgl. auch Clemens **Scholten**, Elija IV, in: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 597.

¹³⁰¹ S. Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 84-86, 236-237 und Abb. 75, 178. Im Gurker Programm steht die Himmelfahrt des Elias als Relief links neben dem Paulussturz.

Funktion des alttestamentlichen Propheten Elias zusammen, der schließlich als Schutzpatron der Inquisition diesbezüglich einen Prototypus darstellt.¹³⁰²

In der optischen Mitte an der Brüstung nimmt mit dem einzigen Relief der Fischzug Petri die zentrale Position ein. Mit ihm verbindet sich die Berufung der Jünger und das Wirken Jesu. Am Ufer des Sees, der im Mittelgrund mit der Horizontlinie des bewölkten Himmels wechselt, sind zwei bildparallel angeordnete Boote mit acht Personen auszumachen. Jesus steht im vorderen Boot und spricht mit Petrus. Indessen ziehen die Helfer den reichen Fang aus dem Wasser. Die Aussage des Fischfanges ist das Vertrauen, das die Jünger dem Wort „in verbo autem tuo“ entgegen bringen.¹³⁰³ Der überbrückende Zusammenhang ist das Menschen-Fischen durch die Predigt¹³⁰⁴ und die Verbindung zu den beiden seitlich sitzenden Figuren wäre das in der Schrift angekündigte Wirken des Messias, das durch die Berufung der Jünger seinen Anfang nimmt; – was zutrifft, wenn die rechte Figur als Elias gedeutet wird.

Das Schalldach wird von zwei seitlich aus Lisenen entspringenden Engelhermen getragen. Ungewöhnlich in Schäftlarn ist ferner das Auge Gottes in einem Dreieck innerhalb eines Strahlenkranzes am Plafond des Schalldeckels, das hier die Stelle der Geisttaube einnimmt. Die Gloriolen von Auge und Geisttaube, die das bekrönende Motiv oberhalb der Hauptfigur darstellt, werden in einer optischen Mittelachse simultan sichtbar gemacht, indem der vordere Rand des Schalldaches mit Kranzgesims und Lambrequins als Segmentbogen angehoben ist. Auf dem verkröpften Kranzgesims erscheinen die vier Evangelistensymbole, über deren Kreis sich die allegorische Figur der Ecclesia auf dem sich verjüngenden Dach erhebt. Sie sitzt auf einem Wolkenkegel und gekrönt mit der Tiara, ist sie ausgestattet mit weiteren Insignien des Papsttums. Zusätzlich zum Pluviale und dem gekreuzten Pallium fügt ein Putto das Papstkreuz, während durch einen zweiten rechts auf dem Wolkenbausch mit den gekreuzten Schlüsseln der vollständige Hinweis auf das Petrusamt gegeben ist. In der linken Hand hält sie ein Buch, darauf steht ein Kelch mit der Hostie, die als Attribute ebenfalls Fides zugeordnet sind.

¹³⁰² Paul **Mikat**, Inquisition II, in: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 638-702. Der Häretiker galt als Feind der universellen Ordnung, der ecclesia universalis, Ludwig **Vones**, Inquisition, in: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel-Wien, Sp. 634-643. Schmid, Elias, in: LThK Bd. 3, Sp. 810.

¹³⁰³ Lk 5,5.

¹³⁰⁴ Lk 5,10: „Et ait Simonem Iesus/ noli timere/ ex hoc iam homines eris capiens“ („Da sagte Jesus zu Simon: Fürchte dich nicht! Von jetzt an wirst du Menschen fangen“ EÜ).

In der Frauengestalt überlagern sich mehrere Bedeutungen und es besteht kein Zweifel an ihrer beherrschenden Rolle. In der Rechten erhebt sie den „Bannstrahl“ in Form eines Blitzbündels gegen die bereits stürzende Irrlehre. Mit dem unterlegenen Häretiker kann in Zusammenhang mit dem Ordensgründer nur die Figur des mittelalterlichen Theologen Tanchelin gemeint sein. Die Darstellung des heiligen Norbert im darüber befindlichen Deckenfesko,¹³⁰⁵ der als Leuchtturmfigur mit einer Strahlen-Monstranz in Händen symbolhaft den Isarschiffen den Weg weist, lässt an der Identifikation keinen Zweifel. Der als protestantischer Geistlicher mit spanischer Halskrause, Wams und Pluderhosen gekleidete muss der Bestimmtheit der Frauengestalt in Papstgewändern weichen. Sie wird zur *Ecclesia militans* und zugleich zur *Ecclesia triumphans*, da der rücklings Stürzende gegen die gewappnete Geistesmacht nichts mehr auszurichten hat. In seiner Hand hält er noch ein Thesenblatt empor, das ebenso gespalten ist wie sein Bart: Zeichen für die Falschheit seiner Lehre. Auch seine Bücher enthalten Irrtümer, deren geistiges Gift sich in Schlangengestalt hervorwindet. In beiden allegorischen Figuren überschneiden sich Bedeutungsinhalte, die eine späte gegenreformatorische Kampfesinnung auf die ursprünglich mittelalterliche Polarisierung auch konfessionell übertragen, denn in den Papstgewändern wird sie zudem als *Ecclesia catholica* ausgezeichnet.

Ebenso scheinen in der Figur des „Paulus - Elias“?, die beide gleichermaßen das geistige Schwert gegen Häretiker bzw. Baalspriester führten, zwei Bedeutungsebenen durch die Attribution auf eine Figur zusammengelegt, die in jedem der Beispiele mitgewußt werden müssen, um den Sinn des Programmes zu erkennen.

Das in Einzelmotiven vergleichbare Programm an der Kanzel des Gurker Domes von 1740/ 1741, das als Schalldachgruppe ebenso den Häretikersturz thematisiert, bringt auf der Reliefebene des Kanzelkorbes die Gegenüberstellung von Mose beim Empfang der Gesetzestafeln und im Gegenpart die Himmelfahrt des Elias im Feuerwagen: hier eine analoge Aufwärtsbewegung in Gegenrichtung zum Ketzersturz.¹³⁰⁶

¹³⁰⁵ Das Fresko mit der Gründung Schäftlarns als Prämonstratenserkloster schuf Johann Baptist Zimmermann im Zeitrahmen von 1754-1756, s. Winhard, Kloster Schäftlarn, S. 30, Abb. S. 32.

¹³⁰⁶ Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten, S. 84-86 und 234-238, Abb. 177 und 178. Reliefs 1740/41 von Georg Raphael Donner (1693-1741).

Die Ausrichtung des Sturzes oberhalb der Figur des Elias, würde den Zusammenhang mit dem Häretikersturz inhaltlich sinnvoll erscheinen lassen. Ecclesia bekämpft die Irrlehre, die zugleich in der Person des Tanchelin mit dem Praemonstratenserorden verknüpft ist. Denn der Begründer des Ordens, der heilige Norbert von Xanten, Bischof von Magdeburg, bekämpfte den Theologen, der die Transsubstantiation leugnete.¹³⁰⁷ Eine wesentliche theologische Aussage wie sie ebenso im 16. Jahrhundert Martin Luther vertrat. Beide Figuren werden durch die Tracht miteinander verwoben, sowie Ecclesia zugleich das Petrusamt, die römische Kirche darstellt. Die Verschränkung wird hier besonders sinnfällig; denn die Kirche sieht in der Bekämpfung der Häresie eine ihrer Hauptaufgaben, weshalb die Institution der Inquisition als beauftragte Behörde, den Propheten Elias zu ihrem Schutzpatron gewählt hatte.¹³⁰⁸ So wie Elias das Volk vor dem Baalskult bewahrt hat, so schützt die Kirche das Volk vor jeder Irrlehre. Die Angst einer Gefährdung durch den Protestantismus war auch im 18. Jahrhundert wohl noch latent vorhanden.

Die von einer Glorie überstrahlte Ecclesia, hat in ihrem Zentrum die Heilig-Geist-Taube als Quelle der Kraft. Von ihr gehen sieben Feuerzungen aus, die Gaben des Heiligen Geistes als Inspirator der Schrift verkörpern.

Die Programmatik läuft in der Hauptaussage auf eine ecclesiologische Allegorie hinaus: Triumph des Glaubens und der Papst-Kirche über die Häresie in konfessioneller protestantischer Umkleidung.

Im Fischzug Petri ist die Aufgabe der Kirche angedeutet; Menschen durch die Predigt zum wahren Glauben zu führen, der in den Evangelistensymbolen verkörperte Grundlage für die Lehre der Kirche ist.

Im Sinnzusammenhang des Programmes sind eindeutige Überschneidungen sichtbar, die in der Doppelbelegung zweier in ihrer Thematik identischen Bedeutungsstränge auf eine Figur, symbolhaft weitere Analogien erzeugen, die unartikuliert zeitgenössischen Bezug haben bzw. ihn assoziieren können. In einer Konzentration auf die Darstellung weniger, aber prägnanter Hauptmotive können

¹³⁰⁷ S. Transsubstantiation, in: Vorgrimmler, Neues Theologisches Wörterbuch, S. 630-63; Burkhard **Neuheuser**, Transsubstantiation, in: LThK Bd. 10, 1986, Sp. 311-314. Die Frage der Realpräsenz ist eine Kontroverslehre zwischen den beiden Konfessionen, bereits als Abendmahlstreit im 9. und 11. Jahrhundert existent, und durch das Konzil von Trient neu definiert.

¹³⁰⁸ Mikat, Inquisition II.

vielschichtige Aussagen erfasst werden, von denen sich der Betrachter angesprochen fühlen soll.

Ist also in der Figur eine weitere Überlagerung zwischen Paulus und Elias gemeint, könnte folgende Leseweise intendiert sein: so verkörpern Mose und Elias das Alte Testament, denn durch Mose ist das Gesetz grundgelegt und in der Prophetengestalt des Elias wird die Rettung vor den falschen Kulturen und den Repräsentanten ihrer unechten Götter verkörpert. Die Rettung vor dem Heidentum überschneidet sich zugleich mit dem Heidenapostel Paulus. Das Flammenschwert verkörpert zugleich die feurige Rede der Predigt im Dienst des Glaubens, wie die Vernichtung der Widersacher des Glaubens.

Der reiche Fischfang, die Evangelistensymbole und Ecclesia sind Zeichen des Neuen Testaments und überlagern sich in der Bedeutung der kämpfenden und triumphierenden Papstkirche gegen zeitlose Häresien, die durch die feurige Kraft des Heiligen Geistes siegreich überwunden werden.

München, ehemalige Kanzel der Frauenkirche

Das letzte umfangreiche Kanzel-Programm des 18. Jahrhunderts in Bayern war an der ehemaligen, nicht erhaltenen Kanzel der Frauenkirche realisiert. Sie wurde 1780 von Roman Anton Boos vollendet.¹³⁰⁹ Im Zuge der Purifizierung ist sie 1863 abgebaut worden und nur noch in Teilen erhalten.¹³¹⁰ Dennoch ist eine relativ zureichende Vorstellung über ihr Aussehen aufgrund weniger Fragmente und erhaltener Zeichnungen möglich. Ihre „Rekonstruktion“ gelingt in hohem Maße durch einen Aufriss von 1778.¹³¹¹ Eine Bleistiftzeichnung [Abb. 208] von unbekannter Hand aus dem Jahr 1860 vermittelt sehr wahrscheinlich ein getreues Bild ihres ehemaligen Aussehens.¹³¹²

¹³⁰⁹ Uta **Schedler**, Roman Anton Boos (1733-1810), Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus, München-Zürich 1985, S. 83-88. Der Auftrag erfolgte um 1778. Ein Original-Entwurf von Boos aus diesem Jahr verbrannte im Zweiten Weltkrieg. Als Konkurrenzentwurf sah Franz Xaver Feichtmayr die Planung einer Schiffskanzel vor, vgl. Kap. Weißenregen.

¹³¹⁰ Schedler, S. 106.

¹³¹¹ Schedler, Boos, Abb. S. 86.

¹³¹² Schedler, S. 85. Die Zeichnung ist rechts unten auf das Jahr 1860 datiert und beschriftet: „Kanzel in der Domkirche zu Unser Lieb Frau in München von 1860“. Am linken unteren Rand „von Roman Boos“.

Ursprünglich an der rechten Pfeilerreihe, dem dritten Polygonpfeiler vor dem ebenfalls nicht erhaltenen Bennobogen,¹³¹³ im Mittelschiff aufgehängt und durch eine gewundene Treppe aus dem Seitenschiff zugänglich. Die Höherer Streckung der Pfeiler erforderte eine entsprechende Größe und machte eine kompakte Struktur notwendig, um sich in der Pfeilerflucht der gotischen Hallenkirche behaupten zu können. Eine optisch wirksame Maßnahme scheint auch die Ummantelung des achteckigen Pfeilers mit einem rahmenden Gerüst oberhalb der Brüstung gewesen zu sein, das die Kanzel mit der ungegliederten Stütze verbindet. Die umlaufende Relieffolge erscheint in einem einheitlichen System, aus dem sich das Relief über dem Korpus als Dorsale durch die Symmetriebildung des Vorhangmotives ausweist.

An ihrem Erscheinungsbild und den Ornamenten zeichnet sich deutlich das Formenvokabular des beginnenden Klassizismus mit Eierstab, Astragal und Schuppenplatten ab. Während der Phänotyp der Rokoko-Kanzel vor allem im Gesamtbild des traditionellen Aufbaues weiter besteht, durchdringen sich zwei Stile ohne widersprüchliche Wirkung. Denn obwohl keine einzige Rocaille mehr vorhanden ist, haften ihr noch Merkmale des Rokoko an, so dass sie sich zugleich als ein Musterexemplar des Überganges beider Stile präsentiert. Zwar ist der Gesamteindruck einerseits noch durch Vielteiligkeit bedingt, die jedoch in zwei großfigurigen Freiplastiken ein Gegengewicht erhalten. Hingegen bestimmt eine klare Felderteilung die Binnenstruktur, die jetzt auch keine Übergänge in den ornamentalen Bereich mehr zulässt. Im Rahmengerüst sind architektonische Glieder wie Konsolen, Kranzgesims und ein abschließendes Gebälk zu erkennen, das über den Lisenen verkröpft wird. Insgesamt wird der Formenfluss durch gerade Pilaster und dem kräftigen verkröpften Sockelwulst beruhigt. Dem Grundriss des querrchteckigen, aus konkaven und konvexen Wandsegmenten zusammengesetzten und frei tragenden Korpus` antwortet das Schalldach in einer etwas größeren Dimensionierung und durch analoge breitere Verkröpfungen des umlaufenden Gebälkes.

¹³¹³ Vgl. Photographie von H. T. Hudemann aus dem Jahr 1858, Peter **Pfister**/ Hans **Ramisch** (Hg.), Die Frauenkirche in München, Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung, München 1983, S. 152. Die Kanzel ist durch den rechten Bildrand angeschnitten, aber in ihrer Form deutlich zu erkennen.

Wie Schedler bereits festgestellt hatte,¹³¹⁴ war das Programm mit Großplastiken und Reliefszenen relativ umfangreich und umfasste folgende Themen und Motive: Pfingsten, Blindenheilung, Jesus und die Samariterin am Brunnen, der Hauptmann von Kapharnaum, Mannalese, Predigt Johannes des Täufers, Schlüsselübergabe an Petrus, Moses, Petrus, Geisttaube, die Symbole der theologischen Tugenden, Immaculata, Flammenvasen, Pinienzapfen, Kronen.

Die ursprüngliche Anordnung der Reliefs kann mit relativer hoher Wahrscheinlichkeit rekonstruiert werden. Aufgrund der Zeichnung von 1860 [Abb. 208], die eine Ansicht aus der seitlichen linken Perspektive, also vom Chorbereich aus, festhielt, lässt sich eine gute Vorstellung gewinnen. Sie scheint an der ausgeführten Kanzel in situ orientiert gewesen zu sein, denn sie divergiert mit der Aufrisszeichnung von 1778 [Abb. 208a] in wesentlichen Details. So endet zum Beispiel der verjüngte Kanzelboden nach unten in einer Fruchtdolde, während der Aufriss eine Konsole mit drei Engelputti vorsieht. Auch ist der vordere Rand des Schalldaches im Riss aufgebogen; bei der Zeichnung bleibt er gerade. Die ornamentalen Details unterscheiden sich gravierend.

Auf die von auskragenden Konsolen mit Volutenenden gestützten Treppensegmente mit floralen Wangenfüllungen folgen an der Brüstung rechteckige Felder mit szenischen Reliefs, die von Zäsuren breiter und verkröpfter Lisenen unterteilt werden.

Markant sind die beiden monumentalen Sitzfiguren auf dem auskragenden Kanzelwust des Korpus. Die typische paarweise Anordnung hat Boos von seinem Lehrer Straub übernommen. Es ist das letzte großangelegte Beispiel einer Figurenanordnung, die sich über einen Zeitraum von fast sechs Jahrzehnten erstreckt hatte. Die beiden Gewandfiguren bilden eine Zäsur zwischen den Seitenjochen und der Frontplatte. Indem beide zur Mitte hin ausgerichtet sind, zeichnen sie diese aus. Petrus an der linken Seite und rechts Mose verkörpern das Neue und das Alte Testament. Petrus mit den Attributen Schlüssel und geöffnetem Codex, Mose durch die Gesetzestafeln und die sogenannten „Hörner“, der „*facies cornuta*“, gekennzeichnet.¹³¹⁵

¹³¹⁴ Schedler, Boos, S. 84.

¹³¹⁵ Eine irrtümliche Bezeichnung für die charakteristische Ausstrahlung, die er im Anschluss an die Horeberfahrung hatte (Ex 34,29-35: „...quod cornuta esset facies sua“), s. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen, S. 436.

Von den drei Reliefs der Brüstung befand sich jenes mit der „Predigt Johannes des Tüfers“ an der Front. Das Relief links, das nach der Treppe folgte, hatte das Thema „Schlüsselübergabe an Petrus“ zum Inhalt und rechts war die „Mannalese“ dargestellt.¹³¹⁶

Im Zusammenhang zu den zu den Sitzfiguren gesehen, ist Petrus die Schlüsselübergabe und Mose die Mannalese zugeordnet. Erstere weist auf das Petrusamt; die Mannalese des alten Bundes ist zugleich ein Typus für das Abendmahl, das an der Kanzel aber nicht gezeigt wird. Gesetz und Evangelium werden einander inhaltlich gegenüber gestellt.¹³¹⁷

Die Schlüsselübergabe an Petrus berührt zugleich den Kontext der Gesetzesübergabe.¹³¹⁸ Petrus als Gesetzes-Nachfolger steht einerseits in der Tradition des durch Mose begründeten Judentums, so dass die heilsgeschichtliche Zusammengehörigkeit im Sinne einer Concordia von Altem und Neuem Bund bekundet wird.

Andererseits unterscheidet sich deutlich das Neue Testament vom Alten Testament, wodurch die achsiale Gegenüberstellung ebenso trennend wirken kann; also der Hinweis damit zugleich Neues Testament nicht gleich Altes Testament lautet. Getrennt sind beide Komplexe durch das zentrale Relief mit der Predigt Johannes des Tüfers, das erhalten ist.¹³¹⁹ Genau betrachtet, hält Johannes die Standespredigt, die an alle, auch an niedrige und verachtete Volksgruppen, Soldaten und Zöllner gerichtet ist.¹³²⁰ Er weist auf das Kommen des Messias hin; ist also die Achsgestalt zwischen Judentum und Christentum, Altem und Neuem Testament.

Auch das Relief der Mannalese ist wiederum erhalten.¹³²¹ Von einem erhöhten Standpunkt befiehlt Mose das Einsammeln des Mannas in Körben.¹³²² Die vielfigurige Komposition differenziert vom Hochrelief im Vordergrund bis zum

¹³¹⁶ Die Reliefs sind erhalten. München BNM, s. Schedler, Boos, S. 106.

¹³¹⁷ Gesetz und Evangelium, in: Sachs/ Badstübner/Neumann, S. 154-155.

¹³¹⁸ Schlüsselübergabe an Petrus, in: Sachs/ Badstübner/Neumann, S. 312; vgl. Gesetzesübergabe, ebd., S. 153-154. In der traditio legis wird Petrus durch Überreichen der Rolle (rotulus, oder aber der Gesetzestafeln) zum Nachfolger des Mose erhoben. Dieses Motiv spielt vor allem in der frühchristlichen Kunst eine wichtige Rolle und ist durch zahlreiche Darstellungen belegt.

¹³¹⁹ München, Bayerisches Nationalmuseum.

¹³²⁰ Vgl. Lk 3,11.

¹³²¹ München, Bayerisches Nationalmuseum.

¹³²² Nach 2 Mose 16. Während des Auszugs aus Ägypten litt das Volk Hunger. Jeweils am Morgen fand es auf dem Boden das Manna, das täglich eingesammelt werden mußte. Vgl. Ex 16,4-35; Num 11,6-9; Ps 77 (72); Jürgen Paul/ Werner Busch, Mannalese, in: LCI 3, 1971, Sp. 150-153.

Flachrelief, wo sich die Figuren nach oben hin perspektivisch am Berghang verlieren.

Die Mannalese ist der Typus der Eucharistie,¹³²³ während gleichzeitig der Hinweis darauf im Johannesevangelium als Überwindung des Alten Bundes gilt.¹³²⁴

Um den Polygonpfeiler herum legten sich vier Rundbogenreliefs: „Pfingsten“, „Blindenheilung“, „Jesus und die Samariterin am Brunnen“, „Hauptmann von Kapharnaum“. In den Reliefs der Samariterin und des Hauptmannes von Kapharnaum werden zwei Beispiele des Glaubens an Jesus gewählt, die Nichtjuden bzw. Menschen gilt, die außerhalb des orthodoxen Judentums standen. Auch die Blindenheilung ist ein Akt, der von einem starken Glauben eines der Geringen in der Gesellschaft, also eines Außenseiters, erzählt, der sich über alle Vorurteile hinwegsetzt und so zum Erfolg der Heilung führt.¹³²⁵

Die Reliefs können jedoch nicht mehr eindeutig dem Platz ihrer ursprünglichen Anordnung zugeordnet werden. Da in Symmetrie zum Dorsale die beiden folgenden Felder durch den Vorhang und den assistierenden Putto belegt sind, ist auf eine alternierende Folge der Reliefs zu schließen – unter Voraussetzung, dass der Pfeiler komplett ummantelt gewesen ist und dass die Kanzel nicht mehr als die vier erhaltenen Reliefs besessen hat. Daher müssten an zwei weiteren Pfeilerseiten ursprünglich Felder mit Ornamenten oder Ähnlichem angebracht gewesen sein, um eine Abfolge im System a-b-a zu gewährleisten. Unter diesen bildete eines zugleich das „Rückwandreilief“, dessen Bedeutung herausgehoben war. Als zentrales Ereignis der Kirche dürfte daher das Pfingstthema am Dorsale dargestellt gewesen sein. Dies belegt auch die Lokalisation im Aufriss von 1778 [Abb. 208a], wo deutlich die Flammenzungen auf die im unteren Bildfeld sich befindlichen Personen niederfallen. Die Darstellung des Pfingstwunders mit Maria im Mittelpunkt und die Geisttaufe der Jünger wäre in der achsialen Weiterführung mit der Geisttaube am Plafond zu einer weiteren Sinneinheit logisch verbunden

¹³²³ Sachs/ Badstübner/ Neumann, S. 255-256; Johannes **Schildenberger**, Manna, in: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 1360-1361.

¹³²⁴ Joh 6,48-50: „Ego sum panis vitae/ Patres vestri manducaverunt in deserto manna et mortui sunt/ hic est panis de caelo descendens/ ut si quis ex ipso manducaverit non moriatur“. („Ich bin das Brot des Lebens. Eure Väter haben in der Wüste das Manna gegessen und sind gestorben. So aber ist es mit dem Brot, das vom Himmel herabkommt: Wenn jemand davon isst, wird er nicht sterben“ EÜ).

¹³²⁵ Wolfgang **Jaeger**, Blindenheilung, in: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 304-307. Heilung des blinden Bettlers Bartimäus (Mk 10,46) bei Jericho, vgl. Mk 10,46-52; Lk 18,35-43.

worden.¹³²⁶ Vor allem der im Programm zu erkennende übergeordnete ecclesiologische Bezug macht deutlich, dass die Pfingstdarstellung das ursprüngliche „Rückwandrelief“ gewesen sein muss.

Am Sims des Schalldaches saßen, ausgezeichnet über den Verkröpfungen des Gebälkes, drei Puttenpaare mit den Symbolen der Theologischen Tugenden. Sichtbar auf der Zeichnung von 1860: ganz links der Anker für Spes, in der Mitte der Kelch mit Hostie für Fides; folglich musste das dritte Paar das Symbol der Caritas erhalten, das nicht erkennbar ist: wahrscheinlich ein flammendes Herz. Die Achse ist betont durch den Kelch und die Hostie in Strahlengloriole als Zeichen des Glaubens.

Auf dem Schalldach erhob sich über einem bewölkten Kegel die Figur der Immaculata auf der Weltkugel,¹³²⁷ die von der Schlange umwunden wird. Geschmückt mit einem Sternenkranz von zwölf Sternen um das Haupt und einer Lilie in der linken Hand, ist ihr Blick aufwärts gerichtet, wobei sie die Rechte vor die Brust gelegt hat.

Vor der Weltkugel sieht man ein nach vorn abgechrägtes Kissen mit dem Fürstenhut, der hier für das Kurfürstentum Bayern steht. Darunter über der Verkröpfung des Simses wohl die Tiara. Als ihr Pendant auf der gegenüberliegenden Seite ist die Mitra dargestellt.¹³²⁸ Die Symbole für Papst und Bischof als Repräsentanten der Kirchenhierarchie sind entsprechend über den darunter befindlichen Personen Petrus und Mose angeordnet. Erhöht über den geistlichen Würdezeichen liegt der Fürstenhut, der die Lokalmacht repräsentiert, in dem beides vereint ist: zugleich geistliches- und weltliches Herrschertum, das die Glaubenshoheit über die Region Kurbayern innehat.¹³²⁹ Ohne Zweifel ein Hinweis auf die römisch-katholische Konfession, die hier von der Immaculata

¹³²⁶ Vgl. Lk 24,49; Joh 14,16 und 15,26; Apg 2,1-4: („Als der Pfingsttag gekommen war, befanden sich alle am gleichen Ort. Da kam plötzlich vom Himmel her ein Brausen, wie wenn ein heftiger Sturm daherkommt, und erfüllte das ganze Haus, in dem sie waren. Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten; auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder. Alle wurden mit dem Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen eingab“ EÜ).

¹³²⁷ Abb. bei Schedler, Boos, S. 86.

¹³²⁸ Photographie von H. T. Hudemann aus dem Jahr 1858, München, Diözesanmuseum, s. Abb. in: Pfister/Ramisch, Die Frauenkirche in München, München 1983, S. 152.

¹³²⁹ Gemäß der Vereinbarung des Augsburger Religionsfriedens vom 29. 9. 1555 galt: „cuius regio, eius religio“. Der Landesherr bestimmte die Religion seiner Untertanen. Als Reichsgrundgesetz wurde es bestimmendes Element der deutschen Geschichte bis 1803/06, s. Ernst Walter **Zeeden**, Augsburger Religionsfrieden, in: Lexikon der Reformationszeit = Lexikon für Theologie und Kirche kompakt, Freiburg-Basel-Wien 2002, Sp. 45-48.

überstrahlt wird. Über die Front sich erstreckend, erscheint daher die vertikal-achsi-ale Relation: Predigt Johannes des Täufers, Pfingsten, Kelch des Glaubens, Fürstenhut, Immaculata.

In der Immaculata wird auch der Ecclesia-Bezug sinnfällig.¹³³⁰ Da Maria-Immaculata, zugleich die Patronin der Frauenkirche ist, können die Darstellungen in der Front-Achse hauptsächlich als ecclesiologisch gewertet werden. Die barocke Triumphalkunst erfährt hier nochmals eine Bestätigung. Vergleichbar mit den Kanzeln in Melk oder Schäftlarn.¹³³¹

Die Programmatik hat vor allem typologische und ecclesiologische Züge, die miteinander verknüpft werden. In der Spanne zwischen Altem und Neuem Bund, Moses und Petrus, als zentrales Relieftema, kündigt Johannes der Täufer in seinen Predigten zugleich Umkehr und das Kommen des Erlösers an.

Das Programm der Frauenkirche zieht im Ausgang der Epoche nochmals pointiert eine Art Summe charakteristischer Kanzelthemen in Altbayern. An der Wende zum Klassizismus markiert die Kanzel gleichzeitig einen programmatischen, sowie stilistischen Endpunkt.

Rohrdorf, Pfarrkirche St. Jakob d. Ä.

Obwohl die Ikonographie bereits ab 1770 sich durch deutliche Reduktionen auszuzeichnen beginnt, veranschaulicht das Beispiel in Rohrdorf bei Rosenheim [Abb. 225, 225a], dass im Einzelfall die Programmatik in einer mustergültigen Zusammenstellung bis ins späte 18. Jahrhundert reichen kann. Bei der 1796/ 97 zu datierenden Kanzel von Johann Philipp Wagner aus Kraiburg, die links vor dem Chorbogen frei tragend angebracht ist, finden sich nochmals die wesentlichen Motive wie in einer ikonographischen Summe vereinigt.¹³³²

Während etwa sich zum Beispiel die Darstellung in der Pfarrkirche von Mammendorf [Abb. 226] auf ein einziges Relief am Korpus konzentriert,¹³³³ oder

¹³³⁰ Ecclesia, in: Sachs/ Badstübner/Neumann, S. 112-114.

¹³³¹ Vgl. Kap. Ecclesia und

¹³³² Josef **Rosenegger**, Rohrdorf, St. Jakobus, KKF 1350, Regensburg ²1995, S. 11.

¹³³³ Lkr. Fürstenfeldbruck, Pfk. St. Jakobus d. Ä., Kanzelrelief 1796/97 mit Darstellung der Emmausjünger von Christian Jorhan d. Ä., s. Schmidt/ von der Mülbe, Christian Jorhan d. Ä., S. 160; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 613.

wie in Schwindkirchen [Abb. 219] auf Medaillonformen,¹³³⁴ reicht die Spanne in Rohrdorf von den Kirchenvätern, den Attributen der drei theologischen Tugenden, über Gesetzestafeln und Evangelistensymbole bis zum Guten Hirten.

Die Formen werden blockhaft und kantig, obwohl der Gesamteindruck auch hier noch dem Rokoko verpflichtet scheint. Doch die Bewegung und das Überfließende des Rokoko ist, ganz zeitgemäß, stark zurückgenommen. Alles erscheint klar und übersichtlich angeordnet und unverrückbar in den kompakten Binnenstrukturen zu verharren. Nur in Details wie an den seitlichen Vorhängen des Dorsales und den Lambrequins am Schalldach klingt die Freude am Dekor nach. Lediglich die Putti über den Voluten der Eckverkröpfungen an der Kanzelwand mit den Attributen der theologischen Tugenden Kreuz, Anker und Herz und die Puttenköpfchen auf einem Wolkenbausch, die in der Mitte der Rückwandtüre die Gesetzestafeln tragen, strahlen die heiter unbeschwerte Art der vorausgehenden Zeit aus. Daneben werden klassizistische Dekorationsmotive wie Rosetten und gerade Girlanden als feine Nuancen an der Front bzw. an den rahmenden Lisen des Dorsales angebracht.

Die Kirchenväter am Korpus in Form von Reliefs sind an der Front zu einer Zweiergruppe mit Augustinus und Ambrosius verbunden und durch Spangen umrahmt. Innerhalb eines Medaillons werden an der linken Seite Gregor der Große, schreibend in Dreiviertelfigur und in adäquater Weise rechts Hieronymus angebracht. Am Plafond des Schalldaches in einem blauen Feld findet sich die Geisttaube im Strahlenkranz. Vier hufeisenförmige Bögen über dem Kranzgesims des Schalldaches rahmen die Köpfe der vier Evangelistensymbole: Engel, Löwe, Stier, Adler. In der Mitte erscheint ein geflügelter Engelkopf, den eine Muschel wie ein Nimbus hinterfängt.

Die Figur des Guten Hirten als Kanzelbekrönung mit einem von Dornzweigen umgebenen Lamm, mit Hirtenstab, Muschel und einem begleitenden Puttenköpfchen, ist die wohl späteste vollplastische Bekrönungsfigur dieses Themas im 18. Jahrhundert.¹³³⁵

Während sich über einer beruhigten und in klaren Linien gezeichneten Kernstruktur die einzelnen Gegenstände wie Zitate ausnehmen, bringt die

¹³³⁴ Lkr. Erding, Pfk. Mariä Himmelfahrt, 1795 von Johann Nepomuk Stecher, Medaillons der Evangelisten von Christian Jorhan d. Ä., s. Schmidt/ von der Mülbe, Christian Jorhan d. Ä., S. 177; Dehio, Bayern IV, 1990, S. 1102.

¹³³⁵ Vgl. Kap. Der Gute Hirte.

Zusammenstellung der Programmatik keine Neuerungen mehr. Es ist eines der letzten Beispiele, bei dem sich nochmals durch charakteristische Motive das ikonographische Spektrum der Kanzel spiegelt.

X Schluss

Rahmenbedingungen

Für das ikonologische Verständnis der Kanzel als liturgisches Ausstattungsstück war ein Blick auf kulturelle Zusammenhänge erforderlich, die nicht aus der Analyse des Einzelwerkes gewonnen werden konnten.

Der ikonologische Ansatz versucht, diese Aspekte in die Synthese zahlreicher Werke einzubeziehen.

In Altbayern sind nach dem Dreißigjährigen Krieg Architekten, Bildhauer, Stukkatoren, Freskant, Maler, Kistler und Handwerker in zunehmendem Maße mit dem Bau zahlreicher Kirchen- und Klosterbauten, sowie deren Ausstattungen tätig. Voraussetzung war die Entscheidung der bayerischen Herzöge bzw. Kurfürsten für die römisch-katholische Kirche nach dem Tridentinum und der folgenden Gegenreformation.

Der bayerische Barock und seine Spätform, das bayerische Rokoko, ist ein geistlicher Barock, der von der Hofkunst und der Kunstpolitik der Landesherren ausgeht, aber auch von der Gelehrsamkeit zahlreicher Orden, vor allem der Jesuiten, Benediktiner, Zisterzienser, Prämonstratenser und Augustiner-Chorherren getragen ist.

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich das Kurfürstentum Bayern im 18. Jahrhundert unter der Herrschaft der bayerischen Wittelsbacher zu einer beispiellosen Kulturlandschaft.

Themenwahl und Programmatik der Ausstattungen werden erst in ihrer vollständigen Bedeutung durch die Kenntnisnahme der Verschränkung politischer und religiöser Verhältnisse verständlich.

Formenwandel

An der Barockkanzel zeichnet sich in den Jahren ab etwa 1700 bis ca. 1730 eine langsame, aber stetige Ablösung von dem vorausgehenden Architektur-Schema ab. Dieses Schema, das wie ein Mikrokosmos jedes Detail in das Maßsystem der Säulenordnung bindet, wurde offensichtlich als zu starr empfunden. Eine Steigerung der Motividichte war kaum noch möglich. Es setzt ein unumkehrbarer Prozess ein, in dem sich die barocke Schwere löst.

Die vorgegebenen Muster werden mittels einer geänderten Formensprache verlassen, ohne dass die Modifikationen eine stringente Chronologie aufweisen. Hier zeigt sich, dass der Begriff Entwicklung für die Kunstgeschichte nicht mit Evolution in der Bedeutung von Weiter- und Höherentwicklung gleichzusetzen ist. Ein Werk mit Initialcharakter, wie zum Beispiel die Passauer Domkanzel, ist nur bedingt aus den tradierten Schemata erklärbar. Außerdem kann es sein, dass jüngere Kunstwerke auf „älteres“ Formengut zurückgreifen (z. B. München, Pfk. St. Peter).

Das Erscheinungsbild der Kanzel setzt sich im Barock zunehmend aus einer durchkomponierten Einheit von Korpus, Dorsale und Schalldach zusammen. Gleichzeitig endet die Tradition der Stützenkanzel.

Der Wegfall der Säulengliederung unterscheidet den Kanzelaufbau wesentlich vom Altarbau, der auf die Säule als Hoheitszeichen, jedenfalls am Hochaltar, nicht verzichten kann.

Die Bestrebungen zu neuen Form- und Gliederungsvarianten führten an der Korpuswand zum Wechsel der Vertikalglieder. Wie z. B. bei der Münchner Jesuitenkirche und der Münchner Theatinerkirche setzen phantasievoll abgewandelte Pilaster, Voluten und Spangen neue Akzente. Ihr breites Formenspektrum ist prädestiniert zur Übernahme der Funktion von Eck- und Gelenkstellen.

Mustergültig werden die Umhüllung und Überspielung eines kubisch verfestigten Kernes. Ein Prozess, der besonders am Korpus ablesbar ist. Nach und nach lösen sich Ornamente und Figuren aus einem systematischen Verbund. Details werden selbständiger und spielerische Momente lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Vor allem beginnen sich die Formen zu runden.

Die Kanzel wird zunehmend inkommensurabel und dadurch gewinnt sie an Bildhaftigkeit. Sie verliert das Merkmal des Additiven einer zum Teil stockwerkartigen Auftürmung.

Vornehmlich erhalten die Umrisse am Schalldach eine pyramidale Kontur. Figürliche Komponenten erscheinen summiert und optisch immer noch ablösbar. Wie etwa in Passau und Melk ist die Pyramidenform zwar sehr kompakt und die Skulptur ineinander verwoben; das Ganze bleibt immer noch eine Summe von Figuren.

Form und Figur sind stärker auf einander bezogen und verbinden sich miteinander, indem sie sich gegenseitig bedingen. Zuweilen verschmelzen sie auch in Details. Dadurch wird auch die interaktive Beziehung zwischen den Ebenen im Sinne des *Theatrum sacrum* ermöglicht. Zeichen dieser Phase ist die sphärische Bewegung, die in der Torsion den gesamten Aufbau mitziehen kann, wie es das erste Beispiel einer dynamisierten Schalldachgruppierung in Laxenburg zeigt.

Die Bezogenheit des Grundrisses von Korpus und Schalldach bleibt insgesamt erhalten, erfährt aber zunehmende Abweichungen. Indem sich die Grundrisse aus geschweiften Segmenten addieren, entsteht ein Wechselspiel mit diffizilen Modifikationen.

Einzelne Bereiche wie Boden, Wandfelder und Eckglieder, Voluten und Figuren, werden in gegenseitige Relationen durch fließende Übergänge gebracht.

Die Wand bildet häufig eine optisch fixierbare Folie, während sich die gliedernden Vorlagen von nichtfigürlicher zu figürlicher Form und umgekehrt wandeln.

Erst durch das Ornament werden Grenzregionen und Übergänge, wie z. B. zwischen Wand, Relief und Rahmungen, enger verspannt. Hierbei entstehen neue Gelegenheiten zu rhythmischen Kompositionen. Die Teile ordnen sich zu einem homogenen, aber doch frei bewegten Gesamtbild. Der Kanzelkörper erfährt durch die bildhauerische Phantasie eine weitgehend undogmatische Behandlung. Das wirkende Prinzip erscheint als Wandel von der geschlossenen zur offenen Form. Die Fröhlichkeit des Rokoko ist bestrebt, die visuellen Qualitäten im Sinne malerischer Anschauung zu steigern und besonders für die Kanzel ist das freie Spiel mit den Formen bezeichnend.

Noch bis ca. 1740 fehlen die dekorativen und ornamentalen Merkmale des Rokoko. Die sichtliche bewegte Struktur lässt aber noch immer ein Austausch der Ornamente zu.

Damit für eine Kanzel das Epitheton „Rokoko“ zutrifft, reicht die alleinige Beurteilung des Ornamentes als Stilkriterium nicht aus. Eine starke Dynamik bestimmt die Gestaltungsprinzipien, die ihre Begrenzung in die sphärische Krümmung verlegt. Ornament und Figur können sich beinahe in jede Richtung entfalten, ohne die Zäsuren, etwa der Korpuswand, abzuschaffen. Zahllose Variationen werden möglich, die sich von Fall zu Fall auf eine interne Gesetzmäßigkeit gründen.

Um die Jahrhundertmitte geht die Großform mit der Rocaille die entscheidende Verbindung ein, um ganze Teile in Ornament umzuwandeln. Bezeichnungen wie Schalldach, lassen sich nur noch abstrahiert übertragen (z. B. in Oppolding). So entstehen Hauptwerke wie in der Wieskirche, die sich deutlich durch „verhüllendes“ Ornament auszeichnen.

Bestimmend wird die Fähigkeit des Transitorischen aus einer inneren Dynamik heraus. Diese gehört zum wichtigsten und charakteristischsten Kriterium der Rokoko-Kanzel. Um 1750-60 erreichen die Bewegungstendenzen einen Höhepunkt, der sich die gesamte Struktur, einschließlich des figürlichen Apparates unterwirft. Innerhalb des Gesamtaufbaues werden Bauteile, Ornamente, Reliefs und vollplastische Figuren vielfach unter Ausbildung einer Hauptansicht und einer Vertikalachse orientiert.

Außerdem bleibt neben dem unübersehbaren Bewegungsdrang die Neigung zu einem wiederum „konservativ“ gewordenen Gestaltungsprinzip, das über einem häufig viereckigen Grundriss ein Wandaufbau mit konkav-konvexen Feldern und Eckverkröpfungen folgen lässt. Die Wand ist eingespannt in einen stärker ausgeprägten Sockelwulst und ein abschließendes Kranzgesims bzw. voll ausgebildetes Gebälk. Die Zäsuren bilden Lisenen- und/ oder Voluten. Aber immer noch vollzieht sich die spannungsreichste Form in der Bahn dieses neu errungenen Musters, denn alles Figürliche wird integriert. Die Figuren sind Glieder, wenn auch sehr bewegliche. Indem die rahmende Binnenstruktur nicht aufgelöst wird, bleibt ein abgewandelter, aber dennoch bestimmender Kern erhalten. Er gibt dem Auge innerhalb der Formenvielfalt einen festen Anhaltspunkt. Entgegen einer scheinbaren Unübersichtlichkeit, bilden sich

nirgends Auswüchse, sondern alles ordnet sich, zuweilen einer schwer beschreibbaren Gesamtform unter.

Schließlich lässt sich um 1770 an zahlreichen Kanzeln eine Formberuhigung feststellen. In der Zeit um 1780 verlieren die typischen Rokokomerkmale immer mehr an Gewicht. Bei der ehemaligen Kanzel der Münchner Frauenkirche sind zunächst am Ornament von Kyma und Astragal Übergänge zum Frühklassizismus festzustellen. Die Bewegung wird wieder zurückgenommen und liegt jetzt fast immer in der Aktion des Beiwerkes.

Das typisch Blockhafte und Geradlinige des Klassizismus beherrscht ab etwa 1780 deutlich die Kanzeln bis zum Ende des Jahrhunderts. Die Haltung des Klassizismus als „Gegenbewegung“ zum Rokoko bewirkt schließlich eine Purifikation und einen „Stillstand“ der Formen. Auch erfolgt eine Verdichtung und Konzentration auf einzelne Symbole. Diese Reduktion fasst auch die figürlichen Darstellungen auf wenige prägnante Motive, etwa auf die Büsten der Evangelisten, zusammen. Damit war das Ende großangelegter Programme besiegelt.

In Kirchweidach, Mammendorf oder Rohrdorf kann nicht mehr von Rokoko gesprochen werden. Vereinzelt setzt sich in Thann, Hohenkammer, Oberaudorf oder Schärding die Tradition über die Jahrhundertgrenze bis zu einem endgültigen Abschluss fort.

Die Kanzel im Verhältnis zum Kirchengebäude

Als eine Formgelegenheit unter anderen Ausstattungsstücken besitzt die Kanzel keinen kanonisch definierten Bezug zum Kirchenraum.

Ihre optische Präsenz wird in hohem Maß von der jeweiligen baulichen Situation mitbestimmt. Als Kriterium gilt die Gewährleistung der Sichtbarkeit des Predigers und die Hörbarkeit des gesprochenen Wortes.

Der gesamte Kanzelkörper ist in seiner Größenerstreckung und in seinen Proportionen meist an der Säulen- bzw. Pilasterordnung des Baues orientiert.

Im Baukörper wird ihr oft ein optisches Pendant symmetrisch gegenübergestellt, das als Oratorium, Orgel, eine Figurengruppe oder eine zweite Kanzel gestaltet sein kann.

Um das jeweilige Verhältnis zum Gesamtprogramm zu beurteilen, wäre die Untersuchung ganzer Ausstattungen erforderlich. Im Umfang dieser Arbeit konnte hierauf nur hingewiesen werden. Vereinzelt ergeben sich thematische Zusammenhänge zu den Deckengemälden als auch formale wie inhaltliche Verschränkungen zu den Seitenaltären. In Einzelfällen wird die Kanzel mit dem Beichtstuhl (Fürstenfeld) oder dem Taufbecken (Ruhpolding) kompositorisch als auch ikonologisch verknüpft.

Inhaltlich finden sich Anklänge an das Patrozinium, wodurch sich erweiterte Sinnbezüge ergeben, die vor allem in den Schalldachbegründungen zu finden sind (vor allem St. Michael, Immaculata, Salvator, Johannes der Täufer, Jakobus, aber auch die Dreifaltigkeit). Hauptsächlich bei Männer- Orden wie den Augustiner-Chorherren, Zisterziensern, Prämonstratensern und Jesuiten wird der Bezug gelegentlich in Darstellungen der Ordensgründer oder auch bedeutender Ordensheiliger hergestellt.

Das ikonographische Spektrum

Insgesamt richten sich hier die Schwerpunkte auf den Bereich des Alten und Neuen Testaments.

Die herausragenden Protagonisten sind Evangelisten, Kirchenväter und Propheten, wie Mose, Jesaia, Jeremia, Elias, Jonas und Johannes der Täufer.

Die Apostelfürsten Petrus und Paulus repräsentieren das Neue Testament und die Kirche. Paulus, dem Völkerapostel, gilt hierbei die größere Aufmerksamkeit.

Weitere Hauptmotive der Kanzelgestaltung bilden Christus als der Auferstandene und als Salvator, sowie in der allegorischen Übertragung als Guter Hirte.

Die im Barock zahlreich dargestellte Trinität ist an der Kanzel selten.

Als wichtigste Triumphmotive der Bekrönung erscheinen der Erzengel Michael, und die Immaculata bzw. die Madonna auf der Mondsichel.

Ein markantes und häufiges Bekrönungsmotiv ist der große Posauneengel als Herold Gottes und seines Wortes, aber auch als Mahnung im Blick auf das Jüngste Gericht. Ebenso kann das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln hier genannt werden.

Die Engel sind fast allgegenwärtige Boten himmlischer Fröhlichkeit. Neben den großen Engeln und den Engelköpfchen erscheinen die geflügelten Putti. Diese

erhalten vor allem Aufgaben der Präsentation von Gegenständen. Stützfunktion für das Schalldach übernehmen oft engelgestaltige Telamone.

Die Darstellung von Heiligen beschränkt sich wesentlich auf Johannes von Nepomuk und Franz Xaver. Daneben werden Norbert von Xanten, Bernhard von Clairvaux, Augustinus und Hieronymus außerhalb der Kirchenvätergruppe, in einzelnen Exempeln thematisiert.

Häretikergestalten, allen voran Tanchelin, dann Mani, Pelagius und Nestorius werden antipodisch Personen oder Allegorien gegenüber gestellt.

Auf der Ebene der Allegorien erhalten Ecclesia, die Theologischen Tugenden und die vier Erdteile besonderes Gewicht.

Aus den Evangelien wird eine, fast immer in Reliefform umgesetzte, Themenauswahl an Parabeln getroffen, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel, die Gesetzesübergabe, der reiche Fischfang und der Sämann. Auch die Verklärung Jesu auf dem Berg Tabor, Jesus und die Samariterin am Brunnen, die Mannalese sind in einzelne Programme eingegliedert.

Als wichtige Symbole folgen dem Kreuz, die Gesetzestafeln, das Auge Gottes, das Christusmonogramm, Weltkugel, Eherne Schlange, Kelch, aber auch die Insignien des Papsttums: Tiara und gekreuzte Schlüssel.

Die punktartige Verjüngung des Bodens endet oft in einer Dolde, Früchteknospe oder auch einem Pinienzapfen.

Als heraldische Motive tragen manche Objekte Abts- oder Stifterwappen.

Aus den o. g. Themen, Allegorien, Parabeln und Symbolen, die sich konstant bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wiederholen, setzen sich die Programme mit unterschiedlichem Umfang zusammen.

Das Programm, seine Darstellung und seine ikonographischen Veränderungen

Die szenisch ausgestaltete Kanzelbühne wird gleichzeitig von formalen und stilistischen Faktoren bestimmt, die als Bedingung für die Wirkung der inhaltlichen und programmatischen Vorgaben unerlässlich sind. Diese Bereiche verspannen sich an der Kanzel zu einer formvollendeten fließenden Einheit, wie sie zuvor nicht zustande kommen konnte.

Aufgrund dieser geöffneten und offenen Struktur entwickelt die Kanzel als Aktionsbühne und Symbolträger, ganz unabhängig von ihrer Funktion als liturgischem Einrichtungsgegenstand, eine illusionistische Wirkung, die als ausschlaggebend betrachtet werden kann.

Im Überblick hat sich gezeigt, dass sich die Programme fast immer aus dem bereits festgestellten, relativ kompakten ikonographischen Fundus zusammensetzen. Ein entscheidendes Kriterium besteht darin, dass die Konzeption fast ausnahmslos in der gezielten Kombination von Einzelmotiven besteht. Das bedeutet, dass keine Zyklen aus den Bibeltexten illustriert werden. Aus formalen, stilistischen und ikonographischen Möglichkeiten kristallisiert sich, ohne die Bandbreite erschöpfend darstellen zu können, eine bestimmte programmatische Präferenz, die sich im weitesten Sinn um den Themenbereich Verkündigung, Wort und Schrift gruppiert. Darüber hinaus werden nur sehr wenige weitere ikonographische Themen, etwa durch den Lokalbezug bzw. das Patrozinium, in die Programme integriert. Ihr Umfang variiert von Fall zu Fall und der Aufwand eines Programmes lässt sich nicht ausdrücklich aus der Bedeutung der einzelnen Kirche ableiten.

Werden im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts typische Viererreihen wie Evangelisten und Kirchenväter gleichförmig aneinander gereiht, so ist das Rokoko bestrebt, Bewegung in diese fest strukturierten Anordnungen zu bringen.

Vor allem im Umgang mit den Evangelistensymbolen erreicht die Phantasie große Gestaltungsfreiheit. Dies hat Folgen für den Bedeutungsmaßstab der Dinge, denn die Aussagen werden nicht mehr gleichförmig aufeinander projiziert. Indem einzelne Motive fokussiert werden, erhalten sie einen Vorrang vor anderen. Eindeutig werden die Themen hierarchisch angeordnet, das bedeutet, sie verhalten sich nach einem pyramidalen Muster, bei dem mit abnehmender Zahl, die Bedeutung des Einzelnen steigt.

In einem Zusammenspiel disparater Themen und Objekte mit unterschiedlichem Realitätscharakter wird eine illusionistische Wirkung erzielt, die sich an rhetorischen Figuren, hauptsächlich der „persuasio“ mit dem Ziel des „docere“, „delectare“ und „movere“, orientiert.¹³³⁶ Wir erhalten durch die Kombination von Symbolen, Allegorien, Einzelszenen und der Darstellung von Personen und Heiligen eine Vorstellung von einer transzendenten Szenerie, die der empirischen

Welt enthoben ist. Der Gegenstandsbereich schöpft aus dem Bilderschatz biblischer Einzel-Szenen, heilsgeschichtlicher Visionen und himmlischer Sphären. Durch künstlerische Mittel des Illusionismus, parataktischer Anordnung von Symbolen und dem gelegentlichen Einsatz emblematischer Strukturen entstehen metaphorische Ebenen ohne linearen raumzeitlichen Bezug.

Sie dienen der Veranschaulichung einer Sinnebene, die Verständnis für die Verkündigung des Glaubens wecken will. Die grundlegende Botschaft ist eine Heilsbotschaft mit universellem Anspruch, die als Einheit von Altem und Neuem Testament dargestellt wird. Sie basiert auf der Schrift, der Tradition der Propheten für den Alten Bund und der Evangelisten und Apostel für den Neuen Bund.

Das in der Schrift, dem Alten und dem Neuen Testament, durch Propheten und Evangelisten fixierte und durch die Kirche tradierte Wort Gottes, wird durch die Kirchenväter kommentiert. Die Aufsicht und Verbreitung, der Schutz, oder auch die Verteidigung obliegt der Ecclesia und dem Petrusamt.

Die Autorität zur Wahrung des einen richtigen Glaubens demonstriert die von Christus gegründete Ecclesia im Gewand der auf Petrus zurückreichenden Papstkirche und deren Insignien. Als Garanten der richtigen Lehre, die von Paulus zuerst theologisch formuliert wurde, erscheinen die vier egregii Patres ecclesiae. Diese weltumspannende eine Botschaft ist zugleich Mission und wird durch die Erdteil-allegorien symbolisiert. Das einerseits einladende, zumeist fröhliche und farbige *Theatrum sacrum* zeigt im gleichen Zuge die Verteidigung der Lehre durch die Kirche gegen irrige Ansichten und deren Protagonisten. Der programmatische Hintergrund enthält gegenreformatorische Aspekte, die durch bildhaft-gleichnisartige Anspielungen als Konfessionalisierung greifbar werden. Glaube steht gegen Irrglauben. Zahlreiche triumphhafte Motive wollen im Sinn der *persuasio* für die Richtigkeit und Überlegenheit der katholischen Lehre werben.

Das Zusammentreffen bedeutungsgeladener Gegenstände und Allegorien veranschaulicht gleichnisartig die Zusage heilsgeschichtlicher Erwartungen.

Der Kulminationspunkt und daher gleichzeitig die Hauptaussage des Programmes findet sich häufig in der Bekrönung des Schalldaches. Sie ergibt sich aber in der Regel aus der Leseweise der gesamten Sinnbezüge, die sich häufig durch eine flügelartige Verspannung aus der Querachse mit der Vertikalachse gegenseitig

¹³³⁶ Vgl. Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei*, passim.

erhellen. Mit dem Kunstgriff der Vernetzung und Überlagerung können Bedeutungen nicht nur mehrschichtig werden, es können auch Mehrfachbedeutungen angelegt sein, die sich aus dem Kontext des Gesamtprogrammes ergeben.

Ausdrücklich gelehrte Programme jedenfalls sind nur insofern zu finden, als komplizierte Bezüge erst in zweiter Sinnschicht erkennbar sind, während die erste Sinnschicht immer verständlich ist. Die theologischen Grundlagen der Programmatik dürften in den seltensten Fällen direkte Predigtbezüge darstellen.

Hierfür sind die Themen zu typisch auf allgemeine Allegorien ausgelegt. Das Spezielle tritt sehr in den Hintergrund. Die Lesbarkeit der Programme mit begleitenden lateinischen Inschriften war zum Teil wohl gelehrtem Klosterpersonal vorbehalten. Die Darstellungen sind jedoch auf einen Personenkreis angelegt, der mit den wesentlichen Kenntnissen der Heilstatsachen ausgestattet sein musste. Das Verständnis der einzelnen Motive darf sicherlich in aller Regel für die Gemeindemitglieder vorausgesetzt werden.

Das Wort wird im Barock und Rokoko nicht nur prunkvoll vorgetragen. Der Kanzelkörper wandelt sich zur bewegten Folie und Bühne einer ort- und zeitlosen Region. Mit hohem artifiziellen Können wird in einer heiteren und bewegten Sphäre, transzendentes, heiliges Geschehen vergegenwärtigt. Die Neigung zu Prunk und Pracht, als wesentliches Merkmal des Rokoko, evoziert in der dritten Jahrhunderthälfte verstärkte Kritik: die Vorwürfe gegen den Stil häufen sich. Es zeichnet sich ein Wandel ab, der mehr Einfachheit fordert.

Die hohe Kunstfertigkeit formale, stilistische und inhaltliche Aspekte disparatester Art in einer exaltierten Bewegung zu vereinen, findet ihren Höhepunkt bis etwa 1770, der zugleich mit dem Höhepunkt ikonographischer Darstellung zusammenfällt.

Nicht zuletzt aufgrund eines komplizierten, noch nicht ganz entwirrten Zusammenspiels politischer und ökonomischer Bedingungen, aber auch äußerer Kritik, verliert die Symbolik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend ihre Bewegtheit und ihr Darstellungsspektrum. Die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten des Stils verarmen zu „bewusst“ reduzierten und verknappten Formen und Formeln.

Im Ausklang des Jahrhunderts verkümmert die religiöse Ikonographie zu einer Ding-Symbolik. Wenngleich der Symbolwert in sich selbst Aussagekraft besitzt,

wird gleichzeitig dem metaphorischen Reichtum inhaltlich die umfangreiche Strahlkraft entzogen. Anstelle der illustren Allegorien treten die einzelnen Attribute, die nur noch wenige Allusionen zulassen.

Mit der Reduzierung der Symbolik war zugleich und notwendig das Ende der Barockallegorie und Barockikonographie verbunden. Schließlich verlor im gleichen Zuge der Gedanke der persuasio als Bestandteil der Barockrhetorik seine Bedeutung.

Die ikonologischen Sinnebenen

Hinsichtlich der Bedeutungsebene geht aus der Synthese hervor, dass sich die Kanzelgestaltung an einer übergeordneten Sinneinheit orientiert, die Illustration und in übertragener Bedeutung eine Sichtbarmachung zum Begriffsfeld „Wort Gottes“ in unterschiedlichen Ausprägungen und Abstufungen ist.

Innerhalb einer relativ kontinuierlichen ikonographisch-symbolischen Darstellungsbreite entsteht eine präzise und allgemein gültige Aussagelogik, die sich in ihrer Grundstruktur wiederholt. Hieraus darf auf einen Konsens in der Konzeption der Programme geschlossen werden, der einen sinngebenden formal-theologischen Rahmen zu Grunde legt.

Die Hermeneutik der Symbolebenen lenkt innerhalb dieses Rahmens auf Grundtatsachen der katholischen Konfession hin. Ausgeschmückt im allegorischen Modus der indirekten Bezeichnung, sind sie oft als festlich heiteres Spiel mit unschuldig sinnlicher Freude umgedeutet, um ein Höchstmaß an Wirkung zu erreichen. Dennoch werden die wesentlichen Aussagen klar fasslich und prägnant veranschaulicht.

Das Wort Gottes erscheint in einer überzeitlichen Dynamik. Die formale Eigenart seiner Präsenz beschränkt sich im Wesentlichen auf die Charakterisierung der Wortsymbole.

Die Programme werden im Sinne der „propaganda fideis“ mit den Mitteln des *Theatrum sacrum* unter allegorischen Gesichtspunkten dargestellt.

Innerhalb des als Himmel gedeuteten Innenraumes ist die Kanzel auch Ort und Raum, wo das Göttliche und Himmlische erscheinen und durchbrechen kann. Sie eröffnet die Transparenz einer Botschaft, die sich in der Schau auf das Jenseitige, Zeitlose eine visionäre Bühne schafft, um dem Betrachter die heilsgeschichtliche

Dimension des Wortes Gottes zu illustrieren. Hauptsächlich verbinden sich ecclesiologische Aspekte mit eschatologischen Hinweisen und der Hinführung auf eine soteriologische Zielrichtung. Der Gläubige, dessen Tugenden durch das Hören des echten Evangeliums geweckt bzw. gestärkt werden sollen, wird mitgenommen in eine Art *visio beatifica*, die im Zusammenspiel von Allegorien und Symbolen über die reale Ebene in die Dimension der Glaubenswahrheiten hinausweist.

Der Prediger steht, durch den Heiligen Geist im Symbol der Taube inspiriert, gleichsam unter dem Himmel des Baldachins, in der Tradition des mosaischen Gesetzes, das Gott durch die Propheten und Evangelisten im Text schriftlich überliefern lässt. Im Rahmen der, durch die Kirchenväter verbindlich ausgelegten Lehre, ist der Prediger nur innerhalb der Papst-Kirche autorisiert, das Wort der Gemeinde zu verkünden. Wie der Hirte seine Schafe behütet, so wacht Christus über den Einzelnen, auch wenn dieser sich verirrt.

Es ist von Bedeutung, dass die Kanzel parallel zur Predigt - mit der sie sich natürlich in inhaltlichen Punkten berühren kann - eine eigene allgemein gültige, auch spirituell lokal gültige, Bildrhetorik besitzt, die eine in sich geschlossene Botschaft übermitteln will. Ihre Aussagen erscheinen lehrhaft, aber auch machtvoll und triumphal präsentiert. Sie „predigt von sich aus“. Ihre Eindringlichkeit wird durch den Kanzelbau, die Plastik, aber auch durch Spruchbänder, Kartuschen und offene Codices mit lesbaren Zitaten aus der Schrift noch gesteigert. Das Lehrhafte des Barock bedient sich aller Mittel der Überredungskunst. Aber auch durch Drastik und Vehemenz soll der Inhalt transportiert werden. Aufrüttelnde Warnungen werden aber selten bedrohlich (Fürstenfeld), sondern sprechen das bildhaft-allegorische Gedächtnis des Betrachters an, dessen Aufgabe es sein soll, aus den Hinweisen eigene Folgerungen zu ziehen.

Im eigentümlichen Themenkreis der Verkündigung und dem Hinweis auf Schrift und Evangelium lenken die Darstellungen auf die Allmacht und Ewigkeit des Gottes-Wortes hin. Sie beschränken sich wesentlich auf formale Aussagen.

Das Wort ist sowohl gesprochenes als auch niedergeschriebenes Offenbarungswort. Als Bundeswort ist es Gesetz und Gebot, denn als Auftrag erfordert es Glaubensgehorsam. Es ist Verheißung und Heilsbotschaft, das von Christus tradierte Wort, der Verkörperung und Erfüllung des Wortes selbst ist.

Daher ergeht es an die Propheten, besonders an die Apostel und an Paulus, sowie als inspiriertes Wort durch den Heiligen Geist an die Evangelisten. Als ein *depositum fidei* ist es zugleich Heilige Schrift, die authentisch als Einheit von Altem und Neuem Testament überliefert werden soll. Es ist der Kirche von Christus in der Nachfolge der Apostel zur Bewahrung und Weitergabe überantwortet. Die Frohbotschaft des Evangeliums ist Missionsauftrag an alle Völker aller Zeiten, sie ergeht sogar an alle Kreatur. Die Lehre der Kirche tradiert das Leben, die Passion, die Auferstehung und Erhöhung Christi. Zur Wahrung und Deutung des Glaubens richtet sich die katholische Kirche auch nach der exegetischen Auslegung der Schrift durch die *Patres ecclesiae*. Der Auftrag geschieht in der Übertragung des Hirtenamtes und des Lehramtes. Diese Autorität ist konzentriert im Petrusamt, das sich konkret als Papstkirche äußert.

Das Verständnis von der Verkündigung und der selbstbewußten Repräsentation der Botschaft gipfelt in Triumphmotiven wie dem Posauneengel, den Gesetzestafeln, der Immaculata, dem Erzengel Michael, dem Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln und Christus salvator.

Mit der ewig gültigen Verheißung ist zugleich der Sieg des Wortes verbunden, das sich in Gesetz und Buchform mit bleibendem Wert manifestiert.

Die Übersetzung des „*extra ecclesiam nulla salus*“ ist der Ketzersturz, in dem die *Ecclesia triumphans* ihren mächtigen Arm demonstriert.

Im Bewußtsein des richtigen Glaubens überragt die Kirche ihre Gegner und die Irrlehrer als Verfälscher der wahren Lehre. Der Zweifelnde soll durch exemplarische Darstellung und Überwindung einzelner Außenseiter in Gestalt der Häretiker von der Überlegenheit der Kirche überzeugt werden.

Der Vorgesmack des Himmlischen wird für den Gläubigen zu einem angenehmen Augenfest. Das Ziel ist eine jenseitige Realität, die symbolisch erschlossen wird. Sie will in ihrer Üppigkeit einladen und die Freude am Hören wecken, denn ihr zugleich doppelter Realitätscharakter verbindet die Ebenen von Hören und Sehen. Der Hörer ist zugleich Betrachter und umgekehrt. In diese Doppelfunktion stimmen zunächst optische Mittel ein. Der Betrachter soll durch die Präsentation von Allegorien und Symbolen in ihren Bann gelenkt werden und seine Aufmerksamkeit mit Hilfe rhetorischer Mittel (v. a. der *persuasio*) auf die inhaltliche Botschaft richten. In barocker Theatralik werden die Botschaften inszeniert und der Hinweis auf das Wort wird durch die Demonstration von

Inschriften ergänzt. Ihr appellativer und mahnender Grundton ist ein zusätzlicher und bekräftigender Hinweis.

Die Zweiteilung von Predigt (Kerygma) und Lehre (Doxa) als Aufgaben der Kirche ist durch die Auswahl der Einzelszenen und der figürlichen Plastik angelegt.

Es geht nicht nur um reine Verkündigung, um das Hören einer ewig gültigen Botschaft, sondern auch um ihre Umsetzung in die Tat und die daraus folgenden Tugenden, die im Einzelnen und in der Gemeinde Früchte tragen sollen: „Beati sunt, qui audiunt verbum Dei“.

Als Konsequenz fordert das Wort Gehorsam. Die übergreifende Botschaft der durch das *Theatrum sacrum* inszenierten Rhetorik ist die Überredung zur eigenen Verantwortung in der Verbindung von Glaube und Werken, die Anteil an der endgültigen Erlösung des Menschen gewähren wollen. Die Kanzel hat damit die Aufgabe, ausschließlich durch ihre Gestaltung auf die wesentlichen Grundlagen des Glaubens hinzuweisen und diese in ihrer Eigendynamik zu befördern.

XI Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
ÄGB	Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart-Weimar 2000f.
AKL	Saur, Allgemeines Künstlerlexikon
Anm.	Anmerkung
Apg	Apostelgeschichte
Apk	Apokalypse = Offenbarung des Johannes
AT	Altes Testament
B.	Bischof
Bd.	Band
bez.	bezeichnet
BHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
Bl.	Blatt
clm	Codex latinus monacensis (München, Bayerische Staatsbibliothek)
Cod.	Codex
dat.	datiert
ders.	derselbe
Diss.	Dissertation
d. T.	der Täufer
EB.	Erzbischof
ebd.	ebenda
Eph	Brief an die Epheser
etc.	et cetera
EÜ	Einheitsübersetzung
Ex	Exodus
Ez	Ezechiel
ev.	evangelisch
f (ff.)	folgende Seite (n)
fol.	folio
FS	Festschrift
Gal	Brief an die Galater
Gen	Genesis
GKF	Großer Kunstführer (Schnell & Steiner, Regensburg)
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
got.	gotisch
gr.	griechisch
HB.	Handbuch
HBi	Herderbibel
Hebr	Brief an die Hebräer
Hg.	Herausgeber
hg.	herausgegeben
HJB	Historisches Jahrbuch
Hl. (hl.)	Heilige/ Heiliger
Hs.	Handschrift
Hz.	Handzeichnung

Inst.	Institut
Jak	Brief des Jakobus
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
Jer	Jeremias
Jes	Jesaias
Jg.	Jahrgang
Jo	Evangelium nach Johannes
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
JSAH	Journal of the Society of Art Historians
Kap.	Kapitel
kath.	katholisch
KDM	Kunstdenkmale
2 Kön	2. Buch der Könige
1 Kor	1. Brief an die Korinther
2 Kor	2. Brief an die Korinther
KKF	Kleiner Kunstführer (Schnell & Steiner, Regensburg)
LACL	Lexikon der antiken christlichen Literatur
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
Lex.	Lexikon
LexKiG	Lexikon der Kirchengeschichte
LexMA	Lexikon des Mittelalters
Lk	Evangelium nach Lukas
Lkr.	Landkreis
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
luth.	lutherisch
m	Meter
MGH	Monumenta Germaniae Historica
Mk	Markus = Evangelium nach Markus
MKhIFl	Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
Ms.	Manuscript
Mt	Matthäus = Evangelium nach Matthäus
MüJb.	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
ND	Nachdruck
Neh	Nehemia
NF	Neue Folge
NÖ	Niederösterreich
Nr.	Nummer
NT	Neues Testament
Num	Numeri
o.g	oben genannt
o.J.	ohne Jahr
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek (Wien)
OÖ	Oberösterreich
OPraem	Ordo Praemonstratensis
OSB	Ordo Sancti Benedicti
1 Petr	1. Petrusbrief
2 Petr	2. Petrusbrief
Pfk.	Pfarrkirche
Phil	Brief an die Philipper
PKG	Propyläen Kunstgeschichte
PL	Patrologia Latina = Migne

Ps	Psalm
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
Rez.	Rezension
RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart
Röm	Römerbrief
RömJb.	Römisches Jahrbuch
S.	Seite
s.	siehe
s. o.	siehe oben
s. u.	siehe unten
Schiller	Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst
sign.	signiert
SJ	Societas Jesu
Sp.	Spalte
St.	Sankt
Taf.	Tafel
1 Thess	1. Brief an die Thessalonicher
2 Thess	2. Brief an die Thessalonicher
Tit	Brief an Titus
TRE	Theologische Realenzyklopädie
u. a.	und andere / unter anderem
Uk.	Urkunde
u. ö.	und öfter
Univ.	Universität
usw.	und so weiter
v.	von
vgl.	vergleiche
Weish	Buch der Weisheit
Wfk.	Wallfahrtskirche
z.	zum
z. B.	zum Beispiel
ZBLG	Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte
ZfbK	Zeitschrift für bildende Kunst
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZfKw	Zeitschrift für Kunstwissenschaft
zit.	zitiert
Zs.	Zeitschrift

XII Literatur

- Absolutismus.** Hg. von Ernst Hinrichs. Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft Bd. 535. Frankfurt/ M. 1986.
- Acidini Lucinat,** Cristina. Benozzo Gozzoli. Florenz 1994.
- Adriani,** Götz. Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung (Diss. Tübingen). Stuttgart 1966.
- Albert,** Karl Heinz/ **Kuhn,** Rudolf Edwin. St. Peter und Paul, Würzburg. Würzburg o. J.
- Alt,** Hans Werner. Kloster Banz. Königstein im Taunus ²1991.
- Altenloh,** Ellen-Senta. Sakrale Aussenkanzeln in Europa von der Romanik bis zur Gegenwart. (Diss.). Habelts Dissertationsdrucke Reihe Kunstgeschichte Bd. 8. Bonn 1985.
- Altmann,** Lothar/ **Kandler,** Erich/ **Markmiller,** Fritz. Katholische Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Deggendorf. KKF 177. München-Zürich ²1979.
- Altmann,** Lothar/ **Schnell,** Hugo. Kath. Kirchen Starnberg. KKF 168. München-Zürich ³1983.
- Altmann,** Lothar. Wallfahrtskirche Mariahilf, Freystadt. KKF 722. München-Zürich ³1988.
- Altmann,** Lothar. Peterskirche München. KKF 604. München-Zürich 1990.
- Altmann,** Lothar. Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael und ihr Programm: In: **Wagner/ Keller** (Hg.). St. Michael in München. FS. zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus. München-Zürich 1983, S. 81-111.
- AK. Barock in Baden-Württemberg.** Hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe. 27. Juni bis 25. Oktober 1981. 2 Bde. Karlsruhe 1981.
- AK. Bayerische Rokokoplastik.** Vom Entwurf zur Ausführung. Bayerisches Nationalmuseum 7. Mai bis 21. Juli 1985. Hg. von Peter **Volk.** München 1985.
- Ergänzungsband: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik.** Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte. München 24. bis 26. Juni 1985. Hg. von Peter **Volk.** München 1986.
- AK. Bayern. Kunst und Kultur.** Stadtmuseum München. München 1972.
- AK. Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur.** Hg. von Vinzenz **Brinkmann** und Raimund **Wünsche,** München 2003.
- AK. Glanz und Ende der alten Klöster.** Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml.** Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/29. Benediktbeuern 1991. München 1991.
- AK. Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724.** Linz 1979.
- AK. Georg Raphael Donner 1693-1741.** Unteres Belvedere 2. Juni bis 30. September 1993. Wien 1993.
- AK. Johannes von Nepomuk.** Passau 1971.
- AK. 250 Jahre Hl. Johannes von Nepomuk.** AK der IV. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg. Mai bis Okt. 1979. (Schriftleitung: Johannes **Neuhardt**) Salzburg 1979.

- AK. Johannes von Nepomuk 1393*1993.** Bayerisches Nationalmuseum München, hg. von Reinhold **Baumstark**, Johanna **von Herzogenberg** und Peter **Volk**. München 1993.
- AK. Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken.** Architekturzeichnungen 1775-1825. München 1980.
- AK. Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700.** Hg. von Hubert **Glaser**. 2 Bde. München 1976.
- AK. Luther und die Folgen für die Kunst.** Hg. von Werner **Hofmann**. Hamburger Kunsthalle 11. Nov. 1983 – 8. Jan. 1984. München 1983.
- AK. Matthäus Günther.** München 1988.
- AK. Meisterwerke Bayerns von 900-1900.** Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum. Hg. von Renate **Eickelmann**. München 2000.
- AK. Prinz Eugen und das barocke Österreich.** Wien 1986
- AK. Rom in Bayern.** Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. Bayerisches Nationalmuseum München. 30. April bis 20. Juli 1997. Hg. von Reinhold **Baumstark**. München 1997.
- AK. Schloß Corvey >Johannes von Nepomuk<.** München-Paderborn 1973.
- Alberigo, Giuseppe (Hg.).** Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II. Düsseldorf 1993.
- Albrecht, Dieter.** Die kirchlich-religiöse Entwicklung. Zweiter Teil: 1500-1745. In: **Spindler, Max (Begr.), Andreas Kraus (Hg.).** Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. 2: Das alte Bayern. Von der Frühzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München²1988, S. 702-735.
- Ammann, Gert.** Stift Stams. GKF 111. München-Zürich²1990.
- Anstett-Janßen, Marga. Maria Magdalena.** In: LCI 7, 1974, Sp. 516-541.
- Arelin, Karl Othmar von.** Heiliges Römisches Reich 1776-1806. Reichsverfassung und Staatssouveränität. 2 Bde. Wiesbaden 1967.
- Aschenbrenner, Thomas.** Die Tridentinischen Bildervorschriften (Diss.). Freiburg 1925.
- Augustyn, Wolfgang.** Fischzug, wunderbarer und Berufung der Apostel Petrus, Andreas, Jakobus und Johannes. In: RDK Bd. IX. München 2003, S. 305-396.
- Avery, Charles.** Bernini. München 1998.
- Backmund, Norbert OPraem.** Windberg. Ein Führer durch Geschichte und Kunst. Wangen im Allgäu⁴1992.
- Bäuml, Elisabeth.** Geschichte der Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg. (Diss.) München 1951.
- Baldini, Umberto/ Nardini, Bruno (Hg.).** Santa Croce. Kirche, Kapellen, Kloster, Museum. Stuttgart 1985.
- Balk, Thomas.** St. Laurentius und Elisabeth, Aulzhausen. KKF 2025. München-Zürich 1992.
- Barck, Karlheinz u. a. (Hg.).** Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart-Weimar 2000f.
- Barone, Giulia.** Mirabilia urbis Romae. In: LexMA VI, 1999, Sp. 655.
- Batzl, Heribert.** Amberg, Schulkirche. KKF 718. München-Zürich 1960.
- Batzl, Heribert.** Ehemalige Benediktiner-Abteikirche Reichenbach/ Opf. KKF 60. München-Zürich²1981.
- Batzl, Heribert.** Wallfahrtskirche Maria Hilf Amberg. KKF 36. München-Zürich⁸1987.
- Batzl, Heribert.** Beratzhausen. KKF 917. München-Zürich 1969.

- Bauch**, Andreas. Diözesanmuseum Eichstätt. KKF 1331, München-Zürich 1982.
- Bauch**, Andreas. Mariahilfberg, Neumarkt in der Oberpfalz. KKF 1165. Regensburg 1994.
- Bauch**, Kurt. Kunst als Form. In: Jb. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7, 1962, S. 167-188.
- Bauer-Wild**, Anna. Ausstattung und Bildprogramm der barocken Klosterkirche Fürstenfeld. In: Peter **Pfister** (Hg.). Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld. GKF 39. Regensburg ²1998, S. 55-77.
- Bauer**, Anton. Pfarrkirche Unterammergau. KKF 45. München-Zürich ³1953.
- Bauer**, Barbara/ **Leonhardt**, Jürgen, u. a. Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici. Triumph des Heiligen Michael. Urpatron Bayerns. Regensburg 2000.
- Bauer**, Ernst. Die Kirchen der Pfarrei Grafing. KKF 1928. München-Zürich 1991.
- Bauer**, Hermann. Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokoko-Kirche. In: MüJb. 3. F. XII, 1961, S. 218-240.
- Bauer**, Hermann. Der Inhalt der Fresken von Birnau. In: Das Münster 14. Jg., 1961, S. 324-333.
- Bauer**, Hermann. Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 4. Berlin 1962.
- Bauer**, Hermann. Der Himmel im Rokoko. (Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Welt des Glaubens in der Kunst Bd. V. Regensburg 1965). In: Ders. Rokokomalerei. Mittenwald 1980, S. 81-109.
- Bauer**, Hermann/ **Rupprecht**, Bernhard (Hg.). Corpus der barocken Deckenmalerei. München 1976ff.
- Bauer**, Hermann und Anna/ **Mülbe**, Wolf-Christian von der. Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko. Regensburg 1985.
- Bauer**, Hermann und Anna. Klöster in Bayern. München 1985.
- Bauer**, Hermann. Die Bildprogramme des 18. Jahrhunderts in bayerischen Klöstern. Eine Selbstbestätigung vor dem drohenden Ende. In: Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**. Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/29. AK Benediktbeuern 1991. München 1991, S. 36-42.
- Bauer**, Hermann/ **Sedlmayr**, Hans. Rokoko. Struktur und Wesen einer Epoche. Köln 1992.
- Bauer**, Hermann/ **Von der Mülbe**, Wolf-Christian. Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. München 2000.
- Bauer**, Johannes B./ **Hutter**, Manfred (Hg.). Lexikon der christlichen Antike. Stuttgart 1999.
- Baumgartner**, Rupert. Stiftskirche St. Florian. Ried im Innkreis 1996.
- Beard**, Geoffrey. Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration. Zürich 1988.
- Beck**, Otto/ **Buck**, Ingeborg Maria. Oberschwäbische Barockstraße. GKF 148, München-Zürich ⁵1992.
- Beck**, Otto. Sankt Georg und Sankt Jakobus. Isny im Allgäu. Lindenberg 1996.
- Beck**, Otto. St. Martinus, Ulm-Wiblingen. Lindenberg 1997.
- Beck**, Otto/ **Buck**, Ingeborg Maria. Barockbasilika Weingarten. Lindenberg ²1998.
- Becker**, Hans Jürgen. Umbruch in Mitteleuropa. Der Reichsdeputationshauptschluss. In: **Schmid**, Peter/ **Unger**, Klemens (Hg.), 1803. Wende in Europas Mitte, Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter. Regensburg 2003.

- Becker**, Winfried. Niedergang und Wiederaufstieg: Grenzstadt im Königreich Bayern 1803-1918. In: Geschichte der Stadt Passau. Hg. von Egon **Boshof** u. a. Regensburg ²2003, S. 219-262.
- Beinert**, Wolfgang. Anathema. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 604-605.
- Beinert**, Wolfgang. Häresie II. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 1191-1192.
- Beinert**, Wolfgang. Depositum fidei. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 100-101.
- Beinert**, Wolfgang. Häresie. In: LexKiG Bd.1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 569-573.
- Belting**, Hans/ **Blume**, Dieter. Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. München 1989.
- Benker**, Sigmund. Freising. Dom und Domberg. Königstein im Taunus 1975.
- Benker**, Sigmund. Kirche zum gezeißelten Heiland in der Wies bei Freising. KKF 530. München-Zürich ⁴1986.
- Benker**, Sigmund. § 150: Die Kunstentwicklung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Auf dem Weg zum Barock, S. 1064-1074; § 152: Der bayerische Spätbarock (ca. 1700-1740), S. 1087-1106; § 153: Rokoko und Rationalismus, S. 1107-1117. In: Max **Spindler** (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.). Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. 2: Das alte Bayern. Von der Frühzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München ²1988.
- Berger**, Rupert. Kathedra. In: Bruno **Steimer** (Hg.), Lexikon der Päpste und des Papsttums. Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 465-467.
- Beulertz**, Stefan. Tanchelm. In: LexMA VIII, 1999, Sp. 455.
- Beumer**, Johannes. Extra Ecclesiam nulla salus. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1320-1321.
- Bialostocki**, Jan. „Barock“: Stil, Epoche, Haltung. In: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981, S. 106-140.
- Bibliotheca Apostolica Vaticana**. Liturgie und Andacht im Mittelalter. Hg. vom Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln. Stuttgart 1992.
- Biehn**, Heinz. Die Kronen Europas und ihre Schicksale. Wiesbaden 1957.
- Bieritz**, Karl-Heinz. Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart. München ²1988.
- Biller**, Josef H. Bayerischer Barock. München 1965.
- Biller**, Josef H./ **Rasp**, Hans-Peter. München. Kunst und Kultur. München 1972.
- Binding**, Günther. Quellen in Kirchen als fontes vitae. In: FS für Heinz Ladendorf. Köln-Graz 1971, S. 9-21.
- Binding**, Günther. Refektorium. In: LexMA Bd. VII, 1999, Sp. 540-541.
- Binding**, Günther. Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1146-1350. Darmstadt 2000.
- Birkmaier**, Willi (Hg.). Rott am Inn. Beiträge zur Kunst und Geschichte der ehemaligen Benediktinerabtei. Weißenhorn 1983.
- Bischof**, Georg/ **Schnell**, Hugo. Steinhausen. KKF 203. München-Zürich ¹⁵1979.
- Bläser**, Peter. Erfüllung der Schrift. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 983-984.
- Bloch**, Peter/ **Nilgen**, Ursula/ **Förster**, Else. Evangelisten. In: RDK Bd. VI, Stuttgart 1973, S. 448-517.
- Böhm**, Thomas. Arius. In: LACL, 1998, S. 52.
- Bogner**, Ralf Georg. Predigt V. In: LThK Bd. 8, 1999, Sp. 530-531.
- Bohlen**, Reinhold. Bibel I-II. In: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 362-365.
- Bomhard**, Peter von. Heilig Blut am Wasen. KKF 761. München-Zürich 1962.
- Bomhard**, Peter von/ **Benker**, Sigmund. Weihenlinden. KKF 782. Regensburg ⁵1995.
- Bomhard**, Peter von. Aschau im Chiemgau. KKF 39. München-Zürich ⁵1981.

- Bomhard**, Peter von. Westerdorf am Wasen. KKF 667. München-Zürich ²1970.
- Bomhard**, Peter von. Grassau im Chiemgau. KKF 37. Regensburg ⁴1994.
- Bomhard**, Peter von. Sachrang/ Obb. KKF 629. München-Zürich ³1976.
- Bomhard**, Peter von. Waging am See. KKF 585. München-Zürich ³1977.
- Bomhard**, Peter von/ **Huber**, Konrad. Die Kirchen der Pfarrei Prien am Chiemsee. KKF 49. München-Zürich ²1984.
- Bomhard**, Peter von. Halfing/ Obb. KKF 631. Regensburg ³1996.
- Boscovits**, Miklos/ **Wellershoff**, Maria. Caritas. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 349-352.
- Bosl**, Karl. Bayerische Geschichte. München ²1980.
- Brandmüller**, Walter (Hg.). Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte. Bd. 2: Von der Glaubensspaltung bis zur Säkularisation. St. Ottilien 1993.
- Braun**, Joseph. Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943.
- Braun** SJ, Joseph. Bischofsstuhl. In: RDK Bd. II, Stuttgart 1948, Sp. 808-816.
- Braun**, Joseph. Buch, Buchrolle. In: RDK Bd. II. Stuttgart 1948, Sp. 1339-1340.
- Braun**, Joseph. Liturgisches Handlexikon (²1924). ND Regensburg 1993.
- Braunfels**, Wolfgang. Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954.
- Braunfels**, Wolfgang. Dreifaltigkeit. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 525-537.
- Braunfels**, Wolfgang. Gott, Gottvater. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 165-170.
- Braunfels**, Wolfgang. Heiliger Geist. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 228-229.
- Braunfels**, Wolfgang. Petrus, Apostel. In: LCI Bd. 8, 1976, Sp. 158-174.
- Braunfels**, Wolfgang. Kurbayern als Modell. In: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Bd. I: Die weltlichen Fürstentümer. München 1979, S. 141-229.
- Braunfels**, Wolfgang. François de Cuvilliés. Der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko. München 1986.
- Brenner**, Matthias/ **Schnell**, Hugo. Pfarrkirche Mittenwald. KKF 17. München ⁴1954.
- Brenninger**, Georg. Orgeln in Altbayern. München ²1982.
- Brenninger**, Georg. Wallfahrtskirche Heilig Blut in Erding. Ottobeuren ²1987.
- Brenninger**, Georg. Altenerding. KKF 1842. München-Zürich 1990.
- Brenninger**, Georg. Die Kirchen der Pfarrei Irschenberg. KKF 1498. Regensburg ²1997.
- Brenninger**, Georg. Die Kirchen der Pfarrei Langenpreising. Wartenberg 1997.
- Briesemeister**, Dietrich. Predigt B. In: LexMA Bd. VII, 1999, Sp. 174-178.
- Brinckmann**, Albert E. Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert. HB. der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1919.
- Brosette**, Ursula. Die Inszenierung des Sakralen. Das Theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext. Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 4. 2 Bde., Weimar 2002.
- Brox**, Norbert. Hermas (Hirt des Hermas). In: LACL, 1998, S. 282-283.
- Brückner**, Wolfgang. Konfessionsfrömmigkeit zwischen Trienter Konzil und kirchlicher Aufklärung. In: Unterfränkische Geschichte, hg. von Peter **Kolb** und Ernst Günter **Krenig**. Bd. 4/2: Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Eingliederung in das Königreich Bayern. Würzburg 1999, S. 161-225.
- Brugger**, Walter/ **Roth**, Hans. Tittmoning an der Salzach/ Obb. Kirchen der Pfarrei. KKF 643. München-Zürich ²1991.

- Bruhns**, Leo. Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock 1540-1650. München 1923.
- Burgmayr**, Balthasar/ **Schnell**, Hugo. Die Pfarrei Lenggries. KKF 126. München-Zürich²1960.
- Büttner**, Frank. Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal. In: ZfKw 43, H. 1, 1989, S. 49-72.
- Büttner**, Frank. Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Vorraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland. In: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. AK Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1804). Hg. von Andreas **Tacke**. München-Berlin 1998, S. 165-173.
- Büttner**, Frank. Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz. In: AK Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. 15. Februar – 19. Mai 1996. Hg. von Peter O. **Krückmann**, Bd. II, München-New York 1996, S. 54-62.
- Büttner**, Frank. Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geschichtlichen Vorraussetzungen des Stilwandels. In: ZfKw 51, 1997 (1999), S. 125-150.
- Büttner**, Frank/ **Gott dang**, Andrea. Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.
- Burckhardt**, Jakob. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Kröners Taschenausgabe Bd. 134. Stuttgart 1986.
- Burkhardt**, Helmut u. a. (Hg.). Das Große Bibellexikon. 6 Bde. Wuppertal-Gießen 1987.
- Bursche**, Stefan, Die Rocaille als Sinnbild der Natur. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1976, S. 143-150.
- Bushart**, Bruno. Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750, in: Amici Amico. FS für Werner Gross. Hg. von Kurt **Badt** und Martin **Gosebruch**. München 1968, S. 261-304.
- Bushart**, Bruno/ **Rupprecht**, Bernhard (Hg.). Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk. Ausstellung zum 300. Geburtstag. Kloster Aldersbach, Niederbayern, 15. August bis 19. Oktober 1986. München 1986.
- Busl**, Franz/ **Hummer**, Wolfgang. Gloria Dei. Unterwegs zu oberpfälzer Kirchen. Hof 1979.
- Bussetto**, Giorgio/ **Manselli**, Raoul. Bernhardinus von Siena. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 1973-1975.
- Cardini**, Franco. An den Höfen der Päpste. Glanz und Größe der Weltmacht Vatikan. Augsburg 1996.
- Casazza**, Ornella. Masaccio und die Brancacci-Kapelle. Firenze 1990.
- Castelfranci Vegas**, Liana. Die Kunst im Mittelalter. Geschichte der europäischen Kunst. Düsseldorf 1995.
- Ceysson**, Bernhard u. a. Sculpture. The great Tradition from the fifteenth to the eighteenth Century. Geneva 1987.
- Ceysson**, Bernhard u. a. (Hg.). Skulptur. B. III: Renaissance bis Rokoko. 15. Bis 18. Jahrhundert. Köln 1996.
- Claussen**, Hildegard/ **Jannasch**, W. Kanzel. In: RGG Bd. 3, 1959, Sp. 1130-1132.
- Clemen**, Paul. Der Dom zu Köln. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. 6. Düsseldorf 1938.

Clement, Werner. Evangelische Stadtkirche Schwaigern. KKF 2453. Regensburg 2000.

Christ, Karl. Geschichte der römischen Kaiserzeit. München ²1992.

Chrzanowski, Tadeusz. Rokokoplastik oder Plastik der Rokokozeit? In: Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-Skulptur. Hg. von Konstanty **Kalinowsky**. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historia Sztuki Nr. 15. Poznan 1985, S. 43-64.

Courth, Franz. Gilbert von Poitiers. In: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1449-1450.

DaCosta Kaufmann, Thomas. Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800. Köln 1998 (engl. AG London 1995).

Damblon, Albert. Kanzel. In: LThK 5, Freiburg-Basel-Rom-Wien 1996, Sp. 1206.

Das Reichsstift Irsee. Vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur. Beiträge zur Landeskunde von Schwaben, hg. von Dr. Hans Frei, Bd. 7. Weißenhorn 1981.

Dander, Franz. Gaben des Heiligen Geistes. In: LThK Bd. 4, 1986, Sp.478-480.

De Chapeaurouge, Donat. Einführung in die Geschichte der christlichen Ikonographie. Darmstadt ³1991.

Deckert, Adalbert O.Carm. Die Karmelitenkirche in Straubing. KKF 885. München-Zürich 1968.

Dehio, Georg. Geschichte der deutschen Kunst Bd. 3. Berlin-Leipzig 1926.

Dehio-Handbuch. Bayern I: Franken. München-Berlin 1979.

Dehio-Handbuch. Bayern II: Niederbayern. München-Berlin 1988.

Dehio-Handbuch. Bayern III: Schwaben. München-Berlin 1989.

Dehio-Handbuch. Bayern IV: München und Oberbayern. München-Berlin ⁴1990.

Dehio-Handbuch. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz. München-Berlin 1991.

Dehio-Handbuch. Salzburg. Wien 1986.

Delang, Steffen. Schloß Hartenfels, Torgau. KKF 2295. Regensburg 1997.

Delroye, Charles. Bema. In: RbK Bd. I, Stuttgart 1966, Sp. 584.

Deppen, Gisela. Die Wandpfeilerkirchen des deutschen Barock unter Berücksichtigung der baukünstlerischen Nachfolge von St. Michael in München (Diss.). München 1953.

Der Trierer Dom. Jb. 1978/79. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1980.

Deutsche Kunstdenkmäler. Mark Brandenburg und Berlin. Hg. von Reinhardt **Hootz**. Berlin-Leipzig ³1983.

Die Benediktusregel. Lateinisch/ deutsch. Hg. von der Salzburger Äbtekonferenz. Beuron 1992.

Die Geschichte des Christentums. Religion, Politik, Kultur. Hg. von Jean Marie **Mayeur**, Charles **Pietri** und André **Vauchez**.

Bd. 8: Die Zeit der Konfessionen (1530-1620/30). Hg. von Marc **Venard**. Freiburg-Basel-Wien 1992.

Bd. 9: Das Zeitalter der Vernunft (1620/30-1750). Hg. von Marc **Venard**. Freiburg-Basel-Wien 1998.

Die Künstlerfamilie Kern 1529-1691. Hohenloher Bildhauer und Baumeister des Barock. Hg. von der Stadt Forchtenberg anlässlich des 700-jährigen Stadtjubiläums. Mit Beiträgen von Walter Rößler, Vera Schneider und Dr. Walther-Gerd Fleck. Sigmaringen 1998.

- Die Kunstdenkmale von Bayern.** Neue Folge. Hg. von Michael **Petzet**. Landsberg am Lech Bd. 2. Sakralbauten der Altstadt. Dagmar **Dietrich** und **Hilde Weißhaar-Kiem**. München 1997.
- Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine.** Übers. von Richard **Benz**. Heidelberg ¹⁰1984.
- Die Wies.** Geschichte und Restaurierung. Arbeitsheft 55, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Hg. von Michael **Petzet**. München 1992.
- Dieminger**, M. Aquinata OP. Kloster Wettenhausen. KKF 43. München-Zürich ⁵1986.
- Dietrich**, Dagmar. Aegid Verhelst 1696-1749. Ein flämischer Bildhauer in Süddeutschland. Weißenhorn 1986.
- Dietrich**, Dagmar. Diessen am Ammersee. GKF 128. München-Zürich ²1986.
- Dietrich**, Dagmar. Ehem. Jesuitenkirche Hl. Kreuz und Jesuitennoviziat Landsberg. KKF 93. Regensburg ⁷1997.
- Dietrich**, Dagmar. Kirchengestaltungen des 18. Jahrhunderts. Oberschönenfeld-Pfaffenhausen-Ingstetten. In: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. AK Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1804). Hg. von Andreas **Tacke**. München-Berlin 1998, S. 165-173.
- Dilger**, M. Petra. Reutberg, Franziskanerinnenkloster. KKF 116. Regensburg ¹¹1996.
- Dillmann**, Rainer. Elias. In: Personenlexikon zum Neuen Testament. Hg. von **Hainz/ Schmid/ Sunckel**. Düsseldorf 2004, S. 61-63.
- Dinkler von Schubert**, Erika. Fußtritt. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 67-69.
- Dinzelbacher**, Peter/ **Hogg**, James Lester (Hg.). Kulturgeschichte der christlichen Orden in Einzeldarstellungen. Kröners Taschenausgabe Bd. 450. Stuttgart 1997.
- Dischinger**, Gabriele/ **Vollmer**, Eva Christina. Wessobrunn. Ehem. Benediktinerkloster, Pfarrkirche St. Joh. Baptist, Kreuzbergkapelle. KKF 526. München-Zürich ¹³1986.
- Dischinger**, Gabriele. Zeichnungen zur Architektur und Ausstattungen von Sakralbauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Architekturzeichnungen in den Staatlichen Archiven Bayerns. 2 Bde. Wiesbaden 1988.
- Dischinger**, Gabriele. Entstehung und Geschichte des Kirchenraumes (1583-1883). In: **Wagner/ Keller** (Hg.). FS. zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus. München-Zürich 1983, S. 220-243.
- Dischinger**, Gabriele / **Peter**, Franz (Hg.). Johann Michael Fischer 1692-1766. Bd. I, Tübingen 1995.
- Dischinger**, Gabriele (Hg.), Johann Michael Fischer 1692-1766. Bd. II, Tübingen-Berlin 1997.
- Doberer**, Erika. Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 3, 1957, S. 308-359.
- Doberer**, Erika. Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg. In: ZfKw 31, 1977, S. 3-16.
- Doberer**, Erika. Lettner. In: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1914-1915.
- Döpp**, Siegmund/ **Geerlings**, Wilhelm (Hg.). Lexikon der antiken christlichen Literatur. Freiburg-Basel-Wien 1998 (zit.: LACL).
- Douteil**, Heribert. St. Andreas, Karlstadt am Main. KKF 1192. München-Zürich 1979.
- Dülmen**, Richard van. Zum Strukturwandel der Aufklärung in Bayern. In: ZBLG 36, 1973, S. 662-679.
- Dufter**, Vinzenz. Pfarrkirche Siegsdorf. KKF 2497. Regensburg 2002.

Dworschak, Fritz/ Willner, Dominik. Dürnstein in der Wachau/ NÖ. KKF 672. München-Zürich 1987.

Ebermann, Bernhard. Gars am Inn. KKF 940. Regensburg ⁵2000.

Eggersdorfer, F. X. Der Dom des heiligen Stephan in Passau. KKF 605. München 1954.

Eckert, Jost. Paulus. In: LThK Bd. 7, 1998, Sp. 1508-1510.

Eckert, Michael u. a. (Hg.). Lexikon der theologischen Werke. Stuttgart 2003.

Eckhard, Michael. Evangelisch-Luth. Pfarrkirche St. Michaelis, Lüneburg. KKF 2238. Regensburg 1995.

Eickelmann, Renate (Hg.). Meisterwerke Bayerns von 900-1900. Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum. München 2000.

Eitelbach, Kurt. Koblenz, St. Kastor. KKF 1341. München-Zürich 1982.

Eitzelmayer, Max. Stadtpfarrkirche St. Stephan Braunau am Inn. Ried ⁵1993.

Elbern, Victor H. Die Rubensteppiche des Kölner Doms. In: Kölner Domblatt 10, 1955, S. 43-88.

Elbern, Victor H. Kirche V. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 186-188.

Engemann, Josef. Bema. In: LexMA Bd. I. 1999, Sp. 1854.

Engemann, Josef. Deutung und Bedeutung frühchristlicher Kunstwerke. Darmstadt 1997.

Engelberg, Meinrad von. Neue Überblickswerke zur Baukunst des süddeutschen Barock (Rezensionen). In: Kunstchronik 56. Jg. 2003. H 11, S. 584-593.

Engelberg, Meinrad von. Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen. Petersberg 2005.

Elsen, Alois/ Höch, Michael/ Benker, Sigmund. Der Mariendom zu Freising. KKF 200. München-Zürich ⁷1973.

Emminghaus, Johannes H. Veronika. In: LCI 8, 1976, Sp. 543-544.

Emminghaus, Johannes H. Evangelisten in der bildenden Kunst. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1254-1255.

Endres, Rudolf. Die Eingliederung Frankens in den neuen bayerischen Staat. In: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825, hg. von Hubert **Glaser.** München 1992, S. 83-94.

Engemann, Josef. Lämmerallegorie. In: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1629-1630.

Eppel, Franz. Die Karlskirche in Wien. Christliche Kunststätten Österreichs 20. Salzburg ¹⁰1994.

Ernst, Harro. Zur Himmelsvorstellung im späten Barock. Besonders bei Johann Michael Fischer. In: ZBLG 35, 1972, S. 266-293.

Ertl, Anton. Pfarrkirche Fischbachau. KKF 166. München-Zürich ⁴1978.

Euler-Rolle, Bernd. Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich - idealer Begriff und historische Prozesse. In: Kunsthistoriker, Mitt. des Kunsthistorikerverbandes Jg. II, Nr. 4/5, 1985, S. 55-61.

Euler-Rolle, Bernd. Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk. In: ZfKw. Bd. 43, 1989, S. 25-48.

Eusebius von Cäsarea. Kirchengeschichte. Hg. und eingeleitet von Heinrich **Kraft.** Darmstadt ³1997.

Evans, Michael. Tugenden. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 364-380.

Exner, Matthias. Flammenschwert. In: RDK Bd. IX, München 1993, Sp. 693-744.

- Fagiolo dell'Arco**, Maurizio e Marcello. Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco. Roma 1967.
- Felder**, Peter. Barockplastik der Schweiz. Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6. Bern 1988.
- Fellmann**, Walter. Sachsen. Köln 1991.
- Fellner**, Gottlieb/ **Häring**, Ludwig. Studienkirche Dillingen. Donauwörth 1993.
- Feulner**, Adolf. Münchener Barockskulptur. München 1922.
- Feulner**, Adolf. Bayerisches Rokoko. München 1923.
- Feulner**, Adolf. Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. HB. der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1929.
- Fichtenau**, Heinrich. Ketzer und Professoren. Häresie und Vernunftglaube im Hochmittelalter. München 1992.
- Fichtl**, Wilhelm. Aufklärung und Zensur. In: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825, hg. von Hubert **Glaser**. München 1992, S. 174-185.
- Fiedrowicz**, Michael. Gregor I. der Große. In: LACL, 1998, S. 259-262.
- Filitz**, Hermann. Das Mittelalter I. PKG Bd. 5. Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984.
- Fink**, Wilhelm OSB. Metten an der Donau. KKF 97. Regensburg ¹⁰1995.
- Fischer**, German/ **Schnell**, Hugo. Wallfahrtskirche St. Leonhard/ Inchenhofen. KKF 181. München-Zürich ⁷1977.
- Fischer-Pace**, Ursula Verena. Kunstdenkmäler in Rom. „Kunstdenkmäler in Italien – Ein Bildhandbuch“. Hg. von Reinhardt **Hootz**. 2 Bde. Darmstadt 1988.
- Flemming**, Johanna. Palme. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 364-365.
- Flossmann**, Gerhard/ **Hilger**, Wolfgang. Stift Melk und seine Kunstschatze. St. Pölten-Wien ³1985.
- Forstner**, Dorothea/ **Becker**, Renate. Neues Lexikon christlicher Symbole. Innsbruck-Wien 1991.
- Fonrobert**, Jutta. Apokalyptisches Weib. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 146-150.
- Fournée**, Jean. Immaculata Conceptio. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 338-344.
- Fournée**, Jean. Tetramorph. In: LCI 4, 1972, Sp. 293.
- Frank**, Isnard W. Dominikanerkirche, Wien. KKF 1516. Regensburg ²1999.
- Frenschkowski**, Marco. Paulus. In: Metzlers Lexikon christlicher Denker, hg. von Markus **Vinzent**. Stuttgart-Weimar 2000, S. 536-540.
- Frey**, Dagobert. Nicolaus Cusanus und die sogenannte Capistrankanzel in Wien. In: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil. Hist. Klasse IV. 1938/39, S. 278f.
- Frey**, Dagobert. Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Kunstwissenschaftliche Grundlagen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. (Wien 1946) ND Darmstadt 1992.
- Fridell**, Egon. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krise der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. (München 1928). ND München 1980.
- Friedrich**, Verena. Rokoko. In: LThK Bd. 8, 1999, Sp. 1240-1242.
- Fuchs**, Friedrich. Katholische Kirche St. Peter und Paul, Wiefelsdorf. KKF 2325. Regensburg 1997.
- Fuchs**, Hans F. Ezechiel. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1141-1143.
- Füllhorn** (Red.). In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 65-66.
- Fürst**, Alfons. Hieronymus. In: LACL, 1998, S. 286-290.

- Fuhring**, Peter. Just-Aurèle Meissonnier 1695-1750. Un genio del rococò. Torino 1999.
- Gamber**, Klaus. Der gotische Lettner. Sein Aussehen und seine liturgische Funktion aufgezeigt an zwei typischen Beispielen. In: Das Münster 37, 1984, S. 197-201.
- Gantner**, Christian. Kirchen und Kapellen der Pfarrei Wolfratshausen. KKF 548. München Zürich ²1984.
- Ganzer**, Klaus. Gegenreformation. In: LexKiG Bd. 1, 2001, Sp. 508-516.
- Ganzer**, Klaus. Katholische Reform. In: LexKiG Bd. 1, 2001, Sp. 754-760.
- Ganzer**, Klaus. Konfessionalisierung. In: LexKiG Bd. 2, 2001, Sp. 870-872.
- Ganzer**, Klaus / **Steimer**, Bruno. (Hg.). Lexikon der Reformationszeit. Freiburg-Basel-Wien 2002.
- Gatz**, Erwin (Hg.). Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Berlin 1990.
- Geerlings**, Wilhelm. Augustinus. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 1240-1247.
- Geerlings**, Wilhelm. Augustinus. In: LACL, 1998, S. 65-85.
- Geiger**, Simon. Pfarrkirche Tegernsee. KKF 38. München-Zürich ⁴1950.
- Geistberger**, Johannes. Die Schiffskanzeln Oberösterreichs. In: Christliche Kunstblätter 1914, S. 39-41.
- Gerlach**, Peter. Kugel. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 695-700.
- Germann-Bauer**, Peter. Tuntenhausen. KKF 32. Regensburg ⁴1995.
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich**. Bd. IV Barock. Hg. von Hellmut **Lorenz**. München 1999.
- Geschichte der Stadt Passau**. Hg. von Egon **Boshof** u. a. Regensburg ²2003.
- Gessel**, Wilhelm M. Gregor I. der Große. In LThK 4, 1995, Sp. 1010-1013.
- Geßner**, M. Johanna. Dominikanerinnenkloster Hl. Kreuz, Regensburg. KKF 773. München-Zürich ²1989.
- Giedion**, Sigfried. Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922.
- Giedion-Welcker**, Carola. Bayerische Rokokoplastik - J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit. München 1922.
- Gill**, Joseph. Filioque. In: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 126-128.
- Glaser**, Hubert. „nadie sine fructo“. Die bayerischen Herzöge und die Jesuiten im 16. Jahrhundert. In: AK Rom in Bayern. München 1997, S. 55-82.
- Glass**, Dorothy F. Pulpito. In: Enciclopedia dell'Arte medievale Vol. IX, Roma 1998, S. 796-803.
- Gnilka**, Joachim. Wie das Christentum entstand. 3 Bde. Freiburg im Breisgau 1997-2004.
- Gombert**, Hermann. Das Münster zu Freiburg im Breisgau. GKF 71. Regensburg ⁴1994.
- Gombrich**, Ernst Hans. Kunst und Fortschritt. Köln 1978.
- Graepler-Diehl**, Ursula. Eherne Schlange. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 583-586.
- Grän**, Sigfried. Klosterkirche St. Anna am Lehel, München. KKF 42. München-Zürich ³1980.
- Grän**, Sigfried. Wallfahrts- und Klosterkirche Grafrath, Amper. KKF 519. München-Zürich ²1981.
- Greisenegger**, Wolfgang. Ecclesia. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 562-569 (Ecclesia triumphans, Sp. 567-568).
- Greschat**, Martin (Hg.). Gestalten der Kirchengeschichte, Stuttgart-Berlin-Köln ND 1993.
- Grimal**, Pierre. Die Kirchen Roms. Zürich-Stuttgart 1997.

- Grimm**, Klaus. Kunstbewahrung und Kulturverlußt. In: Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**. Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/29. AK Benediktbeuern 1991. München 1991, S. 78-86.
- Grimschitz**, Bruno. Universitätskirche Wien (Jesuitenkirche). KKF 392. München-Zürich ²1956.
- Grosswald**, Olgerd. Der Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg, (Inaugural-Diss.), München 1912.
- Grotemeyer**, Paul. Franz Xaver Schmädl. Ein bayerischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts (Diss.). In: Jb. des Ver. f. christliche Kunst VII, 1929, S. 1-80.
- Grünenfelder**, Josef. Zur Kanzel der Klosterkirche St. Gallen. In: Unsere Kunstdenkmäler XVI, 1965, S. 166-168.
- Grundmann**, Herbert. Ketzergeschichte des Mittelalters II. Die Kirche in ihrer Geschichte. Ein Handbuch. Hg. von K. D. **Schmidt** und E. **Wolf**. Göttingen 1963.
- Gschlöbl**, Isidor. Mallersdorf an der kleinen Laaber. KKF 66. Regensburg ⁷1997.
- Guby**, Rudolph. Die Domkanzel zu Passau. Ein Frühwerk Georg Raphael Donners. In: Kunst und Kunsthandwerk 22. Jg., Wien 1919, S. 41-56.
- Guby**, Rudolph. Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts. In: Niederbayrische Monatsschrift VIII, 1919, S. 120-126.
- Günther**, Hubertus. Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt 1988.
- Gurlitt**, Cornelius. Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Esslingen 1889.
- Gurlitt**, Cornelius. Das Ornament des Rokoko. Esslingen 1894.
- Haak**, B. Das goldene Zeitalter der Holländischen Malerei. Köln 1996.
- Hackl**, Georg. St. Wolfgang bei Dorfen. KKF 1020. Regensburg ⁴1999.
- Haendler**, Klaus. Sola-scriptura-Prinzip in der ev. Theologie. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 863.
- Hager**, Werner. Die Bauten des deutschen Barocks 1690-1770. Leipzig 1942.
- Hainz**, Josef/ **Schmidl**, Martin/ **Sunckel**, Josef (Hg.). Personenlexikon zum Neuen Testament, Düsseldorf 2004.
- Halm**, Peter. Deutsche Zeichnungen 1400-1900. München-Berlin-Hamburg 1956.
- Hamacher**, Bärbel/ **Karnehm**, Christl (Hg.). pinxit/ sculpsit/ fecit. Kunsthistorische Studien. FS für Bruno Bushart. München 1994.
- Hamm**, Ulrich, Irenäus von Lyon. In: LACL, 1998, S. 311-315.
- Hammermayer**, Ludwig. Das Ende des alten Bayern. Die Zeit des Kurfürsten Max III. Joseph (1745-1777) und des Kurfürsten Karl Theodor (1777-1799). In: Max **Spindler** (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.). Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. 2: Das alte Bayern. Von der Frühzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München ²1988, S. 1135-1283.
- Handbuch theologischer Grundbegriffe**. Hg. von Heinrich **Fries**. 2 Bde. München 1963.
- Hansmann**, Wilfried. Barock. Deutsche Baukunst 1600-1760. Leipzig 1997.
- Hansmann**, Wilfried. Putten. Worms 2000.
- Harreis**, Karsten. The Bavarian Rococo-Church. New Haven-London 1983.
- Hartig**, Michael. Kirche und Kloster in Holzen. In: Jb. des Vereins für christliche Kunst VII, 1929, S. 171-183.
- Hartig**, Michael. Die niederbayerischen Stifte. München 1931.
- Hartig**, Michael. Die oberbayerischen Stifte. Die großen Heimstätten deutscher Kirchenkunst. Bd. I: Die Benediktiner-, Cisterzienser- und Augustiner-

Chorherrenstifte; Bd. II: Die Prämonstratenserstifte, die Klöster Altomünster und Altenhohenau, die Collegiatstifte, der Deutsch- und Malteserorden, die nachmittelalterlichen begüterten Orden und Stifte. München 1935.

Hartig, Michael. Wallfahrtskirche Maria Birnbaum. KKF 401. München-Zürich ²1951.

Hartig, Michael. Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Mühldorf am Inn. KKF 547. München-Zürich ²1975.

Hartig, Michael. Wallfahrtskirche Vilgertshofen. KKF 484. München-Zürich ⁵1977.

Hartig, Michael. St. Peter, München. KKF 604. München-Zürich ³1976.

Hartig, Michael. Dreifaltigkeitskirche in München. KKF 27. München-Zürich ⁵1994.

Hartig, Michael. Kloster Holzen KKF 452. Regensburg ⁶1998.

Hartmann, Peter Claus. Bayerns Weg in die Gegenwart. Vom Stammesherkzogtum zum Freistaat heute. Regensburg 1989.

Hartmann, Peter Claus. Luxuskäufe des Münchner Hofes in Paris (1718-1727). In: Francia I, 1973, S. 350-360.

Hartmann, Peter Claus. Karl Albrecht - Karl VII. Glücklicher Kurfürst, unglücklicher Kaiser. Regensburg 1985.

Hartmann, Peter Claus. Kulturgeschichte des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1806. Verfassung, Religion und Kultur. Wien-Köln-Weimar 2001.

Harries, Karsten. The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism. New Haven-London 1983.

Haub, Rita/ **Oswald**, Julius. Franz Xaver – Patron der Missionen. FS zum 450. Todestag. Regensburg 2002.

Haubst, Rudolf. Heiliger Geist. In: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 108-113.

Hauer, Willibald. Aldersbach, Asamkirche. KKF 698. München-Zürich ¹²1989.

Hauer, Willibald. Aldersbach. 850 Jahre Zisterzienserkirche. Peda-Kunsthändler Nr. 019. Passau 1996.

Hausberger, Karl/ **Hubensteiner**, Benno. Bayerische Kirchengeschichte. München ²1987.

Hauttmann, Max. Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550-1780. (München 1921) München ²1923.

Hawel, Peter. Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur. (Diss. München). Würzburg 1987.

Heim, Manfred (Hg.). Theologen, Ketzer, Heilige. München 2001.

Heinz-Mohr, Gerd. Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Darmstadt ⁸1984.

Heisig, Alexander. Joseph Matthias Götz (1696-1769). Barockskulptur in Bayern und Österreich. Studien zur christlichen Kunst Bd. 5. Hg. von Farnk **Büttner** und Hans **Ramisch**. Regensburg 2004.

Helke, Gun-Dagmar. Johann Esaias Nilson (1721-1788) Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor. Studien zur Kunstwissenschaft Bd. 82. München 2005.

Heller, Hartmut. Indianer in Vierkontinente-Allegorien auf fränkischen Kirchenkanzeln und Deckenfresken, an Brunnen und Gartenwegen. In: Frankenland 44. Jg.1992, S. 363-374.

Helmberger, Werner. Münster St. Georg zu Dinkelsbühl, Reimlingen ⁴1999.

Hemmerle, Josef. Die Benediktinerklöster in Bayern. Bayerische Heimatforschung 4. München 1951.

- Hendrikx**, Ephraem. Augustinus. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 1094-1101.
- Henle**, Annemarie. Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzel des 18. Jahrhunderts. (Diss.). Heidelberg 1933.
- Henle**, Annemarie. Die Entwicklung der süddeutschen Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts. In: Die christliche Kunst 30, 1933/34, S. 309-330.
- Hentschel**, Walter. Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts. Weimar 1966.
- Henze**, Barbara. Kryptoprottestantismus. In: LexKiG Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 942-944.
- Herbst des Barock**. Studien zum Stilwandel. AK Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1804). Hg. von Andreas **Tacke**. München-Berlin 1998.
- Herzog**, Urs. Geistliche Wohlredenheit. Die katholische Barockpredigt. München 1991.
- Herzogenberg**, Johanna von. Beispiele der Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk in Bayern. In: AK Salzburg 1979, S. 110-114.
- Herzogenberg**, Johanna von. Johannes von Nepomuk. In: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 153-157.
- Heufelder**, Emmanuel/ **Pfister**, Bonifaz. Niederaltaich. Benediktinerabtei und Basilika. KKF 120. München-Zürich ¹³1991.
- Heß**, Helmut. Das kurfürstlich bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. „Edle Simplizität wird behördlich verordnet“. Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München Bd. 47. (Magisterarbeit). München 1989.
- Hessler**, Bertram. Bibel. In: LThK Bd. 2, 1986, Sp. 335-336.
- Hetzer**, Theodor. Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Schriften Theodor Hetzers Bd. 4. Stuttgart 1996.
- Hilberath**, Bernd Jochen. Filioque. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1279-1280.
- Hilberath**, Bernd Jochen. Gaben des Geistes. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 253-254.
- Hildesheimer**, Françoise. Jansenismus. In: LexKiG Bd.1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 691-696.
- Hinrichs**, Ernst (Hg.). Absolutismus. Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft 535. Frankfurt/ M. 1986.
- Hinz**, Hermann. Ambo. In: LexMA. I, 1999, Sp. 516.
- Hirsch**, Willibald/ **Ortmeier**, Martin. Geiselhöring. KKF 1438. München-Zürich 1983.
- Hitchcock**, Henry-Russell. The brothers Asam and the beginning of Bavarian Rococo church architecture. In: J.S.A.H. XXIV, 1965, S. 186-228 und XXV, 1966, S. 3-49.
- Hömig**, Klaus Dieter. Der Reichsdeputationshauptschluss vom 25. 2. 1803 und seine Bedeutung für Staat und Kirche. Juristische Studien 14. Tübingen 1969.
- Hösch**, Karin. Kirchen und Kapellen der Pfarrei Dietramszell. Peda-Kunstführer 394. Passau 1997.
- Hoffmann**, Andreas. Cyprian von Karthago. In: LACL, 1998, S. 142-147.
- Hoffmann**, Richard/ **Schnell**, Hugo. Maria Dorfen. KKF 65. München-Zürich ²1957.
- Hojer**, Gerhard. Die Amalienburg. Rokokojuwel im Nymphenburger Schloßpark. München-Zürich 1986.
- Holzherr**, Georg. Einsiedeln. Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. GKF 141. München-Zürich 1987.
- Hopfgartner**, Wolfgang. Raitenhaslach. KKF 22. Regensburg ¹¹1997.

- Hopfner**, Max. St. Andreas und St. Mang, Stadtamhof. KKF 1989. München-Zürich 1992.
- Hubala**, Erich. Die Kunst des 17. Jahrhunderts. PKG Bd. 9. Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984.
- Hubel**, Achim. Weissenregen. KKF 924. Regensburg ¹²1998.
- Hubel**, Achim/ **Kurmann**, Peter. Der Regensburger Dom. GKF 165. München-Zürich 1989.
- Hubel**, Achim/ **Schuller**, Manfred. Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer gotischen Kathedrale. Regensburg 1995.
- Hubensteiner**, Benno. Bayerische Geschichte. Staat und Volk, Kunst und Kultur. München 1963.
- Hubensteiner**, Benno. Vom Geist des Barock. Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern. München 1967.
- Hubensteiner**, Benno. Bayern. In: Bayern. Kunst und Kultur. AK München 1972, S. 13-23.
- Hubensteiner**, Benno. Passauer Barockbildhauer - Die Werkstatt Perg-Seitz-Högenwald. In: ZBLG Bd. 35, H. 1, 1972, S. 175-185.
- Huber**, Alfons/ **Reidel**, Hermann. Karmelitenkirche Straubing. Regensburg ²1995.
- Huber**, Josef. Wallfahrtskirche zur schmerzhaften Muttergottes Gartlberg Pfarrkirchen. KKF 679. München-Zürich ²1972.
- Hufeld**, Ulrich. Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803. Eine Dokumentation zum Untergang des Alten Reiches. Köln 2003.
- Hundemer**, Markus. Rhetorische Analyse und topische Theorie. „Die Brücke der Zeit“: Johann Georg Bergmüllers Chorbogenfresko im Marienmünster zu Dießen am Ammersee. In: pinxit/ sculpsit/ fecit. FS für Bruno Bushart. Hg. von Bärbel **Hamacher** und Christl **Karnehm**. München 1994, S. 196-210.
- Hundemer**, Markus. Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock. Studien zur christlichen Kunst Bd. 1. Hg. von Frank **Büttner** und Hans **Ramisch**. Regensburg 1997.
- Huse**, Norbert/ **Wolters**, Wolfgang. Venedig, Die Kunst der Renaissance, Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590. München 1996.
- Immenkötter**, Herbert. Was der Papst, der gesandt hat, anzielt. Petrus Canisius in Ingolstadt, Augsburg und Dillingen. In: AK Rom in Bayern. München 1997, S. 49-54.
- Jaeger**, Hasso. Name Jesu. In: LThK Bd. 7, 1986, Sp. 783.
- Jaeger**, Wolfgang. Blindenheilung. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 304-307.
- Jahn**, Cornelia. Klostersaufhebungen und Klosterpolitik in Bayern unter Kurfürst Karl Theodor 1778-1784. Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte Bd. 104. München 1994.
- Jahn**, Johannes/ **Haubenreisser**, Wolfgang. Wörterbuch der Kunst. Kröners Taschenausgabe Bd. 165. Stuttgart ¹¹1989.
- Jacob**, Christoph. Ambrosius. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 495-497.
- Jakobs**, Peter H. F. Die frühchristlichen Ambone Griechenlands. Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie Heft 24. (Diss. Freiburg im Breisgau 1984) Bonn 1987.
- Jászai**, Géza. Kirchenlehrer, Kirchenväter. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 529-538.

Jedin, Hubert. Vaticanum II und Tridentinum. Tradition und Fortschritt in der Kirchengeschichte. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften H. 146, Köln-Opladen, 1968.

Jedin, Hubert (Hg.). **Handbuch der Kirchengeschichte**.

Bd. II/ 1: Die Reichskirche nach Konstantin dem Großen. Von Nikaia bis Chalkedon. Karl **Baus**/ Eugen **Ewig**. Freiburg-Basel-Wien 1985.

Bd. IV: Reformation- Katholische Reform und Gegenreformation. Erwin **Iserloh**/ Josef **Glazik**/ Hubert **Jedin**. Freiburg-Basel-Wien 1985.

Bd. V: Die Kirche im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung. Wolfgang **Müller** u. a. Freiburg-Basel-Wien 1985.

Jedin, Hubert. Konzil. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 525-531.

Jehle, Fridolin/ **Herrmann**, H. St. Fridolinsmünster, Bad Säckingen. KKF 173. München-Zürich ⁵1989.

Jerusalem Bibellexikon. Hg. von Kurt **Hennig**. Neuhausen-Stuttgart ³1995.

Jesus Christus Wort des Vaters. Jesus Christus, alleiniger Retter der Welt, gestern, heute und in Ewigkeit (Tertio Millennio Adveniente, 40). Hg. von der Theologisch-Historischen Kommission für das Heilige Jahr 2000. Mit einem Vorwort von Roger Kardinal **Etchegaray**. Regensburg ²1997.

Jöckle, Clemens. Wallfahrtskirche Maria im Sand, Dettelbach am Main. KKF 679. München-Zürich 1984.

Jorissen, Hans. Transsubstantation. In: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 177-182.

Jüssen, Klaudius. Ewigkeit Gottes. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1270-1271.

Junker, Hubert. Seraphim. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 681.

Käßer, Clemens. St. Anton, Partenkirchen. KKF 128, München-Zürich ⁵1985.

Kaiser, Alfred. Theatinerkirche St. Kajetan, München. KKF 1791. Regensburg ⁵1997.

Kaiser, Alfred. Pfarrkirche St. Laurentius, Wolnzach. KKF 2367. Regensburg 1999.

Kalden-Rosenfeld, Iris. Einfach traumhaft - traumhaft einfach. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kanzel Hans Wittens im Dom zu Freiberg. In: Das Münster H. 4, 1992, 45. Jg., S. 303-310.

Kalinowski, Konstanty. Die Walfischkanzel in Reinerz. In: Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985. Hg. von Frank **Büttner** und Christian **Lenz**. München 1985, S. 223-230.

Kalinowski, Konstanty (Hg.). Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur. Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historia Sztuki Nr. 15. Poznan 1985.

Kalusok, Michaela. Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance Bd. 3, hg. von Joachim **Poeschke**. Münster 1996.

Kammer, Herbert. Die Arnsburger Kanzel in der Licher Marienstiftskirche. In: Heimat und Bild. Beilage zum Gießener Anzeiger Nr. 9. 1956.

Kampling, Rainer. Häresie I. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 1189-1190.

Kany, Roland. Häretische Bewegungen in der alten Kirche. In: LexKiG Bd.1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 573-575.

Kappel, J. E. Der Dom des hl. Stephan zu Passau in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands. Mit Originalzeichnungen des Verfassers. Regensburg 1912.

- Karcher**, Rudolf/ **Tyroller**, Karl. Wallfahrtskirche Sossau. KKF 853. München-Zürich ²1986.
- Karl**, Doris. Franziskanischer Märtyrerkult als Kreuzzugspropaganda an der Kanzel von Benedetto da Maiano in Santa Croce in Florenz. In: MkhIFl. XXXIX, 1995, S. 69-91.
- Karnehm**, Christl. Die Münchner Frauenkirche. Erstaussstattung und barocke Umgestaltung. (Diss. 1981). Miscellanea Bavarica Monacensia H. 113. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. München 1984.
- Kaufmann**, Michael OSB. Kirchen und Kapellen der Pfarrei Michaelsbuch. Pedakunstführer 328. Passau 1995.
- Kauffmann**, Georg. Die Kunst des 16. Jahrhunderts. PKG Bd. 8. Frankfurt/ M.-Berlin-Wien 1984.
- Kauffmann**, Hans. Berninis Tabernakel. In: MüJb. 6, 1955, S. 222-242.
- Kauffmann**, Hans. Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen. Berlin 1970.
- Kaute**, Lore. Auge Gottes. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 222-224.
- Kaute**, Lore. Häresie, Häretiker. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 216-221.
- Kehl**, Medard. Anschauung Gottes. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 706-710.
- KDM** Niederbayern. Bd. III. Stadt Passau. München 1919.
- KDM** Niederbayern. Bd. VI. Stadt Straubing. München 1921.
- KDM** Niederbayern. Bd. XVI. Stadt Landshut. München 1927.
- KDM** Unterfranken. Bd. XIX. Stadt Aschaffenburg. München 1918.
- Kehl**, Medard. Ecclesia. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 437-438.
- Keil**, Stephan. Ketzerkataloge. In: LThK Bd. 5, 1995, Sp. 1416-1417.
- Keim**, Joseph. Kirche und Kloster der Karmeliten in Straubing. In: Niederbayrische Monatsschrift IX, 1920, S. 129-134.
- Keller**, Harald. Die Kunst des 18. Jahrhunderts. PKG Bd. 10. Frankfurt a. M.-Berlin-Wien 1984.
- Keller**, Hiltgart L. Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart ⁷1991.
- Kelly**, John Norman. Reclams Lexikon der Päpste. Stuttgart 1988.
- Kemmler von Criegern**, Anette. Der Öhringer Kanzelfuß in der Berliner Skulpturensammlung. In: Württembergisch-Franken Bd. 80, 1996, S. 79-150.
- Kemp**, Friedhelm. Prokop von Templin. Ein süddeutscher Barockprediger. Festvortrag zur 87. Jahresversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen e. V. am 1. Juni 1986 in Passau. München 1987.
- Kemp**, Wolfgang. Christliche Kunst. Ihre Anfänge – Ihre Strukturen. München ²1998.
- Kemp**, Wolfgang. Name Jesu. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 311-313.
- Kemp**, Wolfgang. Seelenreise, Seelengericht. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 142-145.
- Kepler**, P. W. von. Predigt. In: Wetzer-Welte Kirchenlexikon X, S. 313-348.
- Kertelke**, Karl. Gesetz und Evangelium. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 589-591.
- Kertelge**, Karl. Kirche I. In: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1453-1458.
- Kienzl**, Barbara. Die barocken Kanzeln in Kärnten. Das Kärntner Landesarchiv 13 (Diss). Klagenfurt 1986.
- Kiesewetter**, Arndt u. a. Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg. Dresden 1995.
- Kimball**, Fiske. The Creation of the Rococo. In: JWCI IV, 1941, S. 119-123.
- Kirschbaum**, Engelbert. Rechts und Links. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 511-515.
- Kißlinger**, Johann Nepomuk/ **Brenninger**, Georg. Maria Thalheim. KKF 206. Regensburg ⁸1998.

- Kittlitz**, Hans Wernher von. Johann Joseph Christian. In: AKL Bd. 19, 1998, S. 40-41.
- Klassizismus und Romantik**. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848. Hg. von Rolf **Toman**, Köln 2000.
- Klauser**, Theodor. Kathedra. In: LThK 6, Freiburg-Basel-Rom-Wien 1996, Sp. 66-67.
- Klemenz**, Birgitta. Klosterkirche Fürstenfeld. Zwischen Zeit und Ewigkeit. Regensburg 2005.
- Klimkeit**, Hans-Joachim. Manichäismus. In: LexKiG Bd. 2. Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 1020-1025.
- Klingenberg**, Karl-Heinz. Der Berliner Dom. Berlin-Leipzig 1992.
- Klinkert**, Sabine. Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850. tuduv-Studien Reihe Kunstgeschichte Bd. 19. (Diss.). München 1986.
- Klingensmith**, Samuel John. The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life and Architecture at the Court of Bavaria 1600-1800. Chicago-London 1993.
- Klueting**, Harm (Hg.). Der Josephinismus. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der thesesianisch-josephinischen Reformen. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der deutschen Neuzeit. FRSG Bd. 12a. Darmstadt 1995.
- Koch**, Klaus u. a. (Hg.). Reclams Bibellexikon. Stuttgart ⁶2000.
- Koch**, Laurentius. Zu Johann Baptist Straubs Ettaler Seitenaltären. In: Ars Bavarica 15/16, 1980, S. 75-96.
- Koch**, Laurentius OSB. Benediktinerabtei-, Pfarr-, und Wallfahrtskirche Ettal. GKF 3. München-Zürich ⁵1988.
- Köbler**, Gerhard. Historisches Lexikon der deutschen Länder. Die deutschen Territorien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München ⁶1999.
- Könner**, Klaus. Die süddeutschen Orgelprospekte des 18. Jahrhunderts. Tübingen 1992.
- Koepf**, Hans/ **Binding**, Günther. Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart ³1999.
- Körner**, Gudrun. Zur Theorie der Bildhauerkunst in der deutschen Aufklärung (Diss.). Berlin 1990.
- Kofler**, Oswald. Kunsterlebnis Südtirol. Bozen 1986.
- Kolb**, Aegidius OSB/**Tüchle**, Hermann (Hg.). Ottobeuren. FS. zur 1200-Jahrfeier der Abtei. Augsburg 1964.
- Kolm**, Rainer. Stadtpfarrkirche St. Paul, Passau. KKF 1410. Regensburg ³1999.
- Kracher**, Rudolf/ **Wachter**, Heinrich. Die St. Jakobuskirche in Straubing. KKF 870. München-Zürich ³1979.
- Krämer**, Gode. Wallfahrtskirche Herrgottsruh. KKF 267. München-Zürich ²1986.
- Kranzbühler**, Mechthild. Johann Wolfgang van der Auwera. Ein fränkischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts. In: Stadel Jb. 7/8, 1932, S. 182-219.
- Kraft**, Heinrich/ **Binding** Günter. Ambrosius. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 524-525.
- Kraft**, Heinrich. Inning am Ammersee, St. Johann Baptist. KKF 1396. München-Zürich 1983.
- Krapf**, Michael (Hg.). Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo. Wien-Köln-Weimar 1998.
- Kraus**, Andreas. Grundzüge der bayerischen Geschichte. Darmstadt ²1992.
- Krausen**, Edgar. Die Klöster des Zisterzienserordens in Bayern. München-Pasing 1953.
- Kreilinger**, Kilian. Margarethenberg a. d. Alz. KKF 188. München-Zürich ²1977.

- Kreilinger**, Kilian. Ehem. Pfarr- und Wallfahrtskirche Marienberg a. d. Salzach. KKF 24. München-Zürich ²1982.
- Kreilinger**, Kilian. Kath. Pfarrkirche St. Vitus, Kirchweidach. KKF 176. München-Zürich ²1983.
- Kretzenbacher**, Leopold. Die Seelen-Waage. Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 4. Klagenfurt 1958.
- Kreuzer**, Ernst. Zwiefalten. Forschungen zum Programm (Diss.) Berlin 1964.
- Kreuzer**, Ernst. Erdteile. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 661-663.
- Kreuzer**, Georg. Honorius I. In: Lex. der Päpste und des Papsttums. Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 142-146.
- Krins**, Hubert. Barock in Süddeutschland. Stuttgart 2001.
- Krone und Verfassung**. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825. Hg. von Hubert **Glaser**. München 1992.
- Kruedener**, Jürgen Freiherr von. Die Rolle des Hofes im Absolutismus. Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 19. Stuttgart 1973.
- Kruedener**, Jürgen Freiherr von. Hof und Herrschaft im Absolutismus und in Bayern unter dem Kurfürsten Max Emanuel. In: AK. Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Hg. von Hubert **Glaser**. Bd 2. München 1976, S. 113-124.
- Krull**, Ebba. Franz Xaver Habermann (1721-1796). Ein Augsburger Ornamentist des Rokoko. Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg Bd. 23. (Diss.) Augsburg 1977.
- Kruft**, Hanno-Walter. Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München ³1991.
- Kühnel**, Harry. Bildwörterbuch der Bekleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Stuttgart 1992.
- Kühlenthal**, Michael / **Zunhamer**, Martin. Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972-1980. Arbeitsheft 12. Hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. München-Zürich 1982.
- Kummer**, Stefan. Architektur und Dekoration des Zwiefaltener Münsterraumes. Gesamtkunstwerk oder Ensemble? In: 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten. Hg. von Hermann Josef **Pretsch**. Ulm 1989, S. 391-400.
- Kummer**, Stefan. Gesamtkunstwerk. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 542-543.
- Kunisch**, Johannes. Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime. Stuttgart ²1999.
- Kurrus**, Theodor. Franz Xaver. In: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 324-327.
- Ladendorf**, Heinrich. Andreas Schlüter. Baumeister und Bildhauer des preussischen Barock. Leipzig 1997.
- Ladner**, Pascal. Abkürzungen. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 41-43.
- Ladner**, Pascal. Nomina sacra. In: LexMA Bd. VI, 1999, Sp. 1227-1228.
- Lambert**, Malcolm. Ketzerei im Mittelalter. Herder Spektrum Bd. 4047. Freiburg 1991.
- Lambert**, Malcolm. Häresie im Mittelalter. Von den Katharern bis zu den Hussiten. Darmstadt 2000.
- Lamm Gottes** (Red.). In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 7-14.
- Lampl**, Sixtus. Schliersee. Miesbach 1996.
- Lang**, Justin. Bernhardin von Siena. In: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 279-280.
- Langgärtner**, Georg. Epistel. In: LexMA Bd. III, 1999, Sp. 2069-2070.

- Laun**, Rainer. Studien zur Altarbaukunst in Süd-Deutschland 1560-1650. München 1982.
- Lechner**, Martin. Berthold von Regensburg. In: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 396-397.
- Lechner**, Martin. Maria, Marienbild. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 199-206.
- Lechner**, Martin. Johannes der Evangelist. In: LCI Bd. 7, 1974, Sp. 109-110.
- Lechner**, Martin. Paulus. In: LCI Bd. 8, 1976, Sp. 128-147.
- Legner**, Anton. Der Gute Hirte. Düsseldorf 1959.
- Legner**, Anton. Anker. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 567-566.
- Legner**, Anton. Christus, Christusbild. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 423-424.
- Legner**, Anton. Hirt, Guter Hirte. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 289-299.
- Legner**, Anton. Guter Hirte. In: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 1289-1290.
- Legner**, Anton. Romanische Kunst in Deutschland. München ²1996.
- Lehmann**, Edgar/ **Schubert**, Ernst. Dom und Severikirche Erfurt. Stuttgart 1988.
- Lehmann-Brockhaus**, Otto. Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert. In: RömJb. 6, 1942-1944, S. 257-428.
- Lein**, Edgar. Die Bedeutung der Materialien. In: Kunstchronik 50, 1997, S. 65-69.
- Leclercq**, Jean. Bernhard von Clairvaux. In: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 268-270.
- Leudemann**, Norbert/ **Stankowski**, Martin/ **Weis**, Markus. Maria Rain – Geschichte und Bedeutung. Lindenberg 1998.
- Lexikon des Mittelalters**. 9 Bde. Stuttgart-Weimar 1999 (Studienausgabe, zit.: LexMA).
- Lexikon der christlichen Kunst**. Hg. von Engelbert **Kirschbaum SJ**. 8 Bde. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1976. ND 1990 (zit.: LCI).
- Lexikon der Kirchengeschichte**. 2 Bde. Hg. von Walter **Kasper**, u. a. (Lexikon für Theologie und Kirche kompakt) Freiburg-Basel-Wien 2001 (zit. LexKiG).
- Lexikon der Kunst**. Erlangen 1994.
- Lexikon der Kunst**. Begr. von Gerhard **Strauss**. Hg. von Harald **Olbrich** u. a. 7 Bde. Leipzig 1987-1994 (zit.: Lex. der Kunst).
- Lexikon der Päpste und des Papsttums**. Lexikon für Theologie und Kirche kompakt. Freiburg-Basel-Wien 2001
- Lexikon der theologischen Werke**. Hg. von Michael **Eckert**/ Eilert **Herms**/ Bernd Jochen **Hilberath**/ Eberhard **Jüngel**. Regensburg 2003.
- Lexikon für Theologie und Kirche**. Begr. von Michael **Buchberger**. Hg. von Walter **Kasper**. Freiburg i. Br.-Basel-Rom-Wien (²1986) ³1993ff. (zit.: LThK).
- Lexikon zur Bibel**. Hg. von Fritz **Rienecker**. Wuppertal-Zürich ²1991.
- Lidel**, Albert. Hofkirche Neuburg an der Donau. KKF 989. München-Zürich ⁵1992.
- Lidel**, Albert. Kath. Stadtpfarrkirche Neuburg an der Donau. KKF 1973. München-Zürich 1992.
- Lieb**, Norbert. Münchener Barockbaumeister. München 1941.
- Lieb**, Norbert. Augsburger Rokoko. Augsburg 1956.
- Lieb**, Norbert. Rott am Inn. KKF 14. Regensburg ¹⁵1994.
- Lieb**, Norbert/ **Sauermost**, Heinz Jürgen (Hg.). Münchens Kirchen. Mit einem chronologischen Verzeichnis der bestehenden Kirchenbauten. München 1973.
- Lieb**, Norbert. Die Voralberger Barockbaumeister. München-Zürich ³1976.
- Lieb**, Norbert. Augsburg, St. Ulrich und Afra. KKF 183. Regensburg ²⁰1995.
- Lieb**, Norbert/ **von der Mülbe**, Wolf-Christian. Johann Michael Fischer. Baumeister und Raumschöpfer im späten Barock Südeutschlands. Regensburg 1982.
- Lieb**, Norbert. Asamkirche München. GKF 100. München-Zürich 1983.
- Lieb**, Norbert. München. Die Geschichte seiner Kunst. München ⁴1988.

- Lieb**, Norbert. Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. München ⁶1992.
- Lieb**, Norbert/ **Sagmeister**, Josef. Fürstenzell. KKF 690. Regensburg ⁴1994.
- Lieb**, Norbert / **Von der Mülbe**, Wolf-Christian. 900 Jahre Neresheim 1095-1995. GKF 125. Regensburg ³1995.
- Lieb** Norbert. Jachenau. Wangen im Allgäu ²1996.
- Liebold**, Christine. Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayerischen Gebietes - ein von maurinischem Denken geprägter Stil. (Diss. 1979). Miscellanea Bavarica Monacensia. Heft 98. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München Bd. Nr. 119. München 1981.
- Liedke** Volker/ **Markmiller**, Fritz. Bildhauerwerkstätten des 18. Jahrhunderts. In: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte. München 24. bis 26. Juni 1985. München 1986. Ergänzungsband. S. 288-292.
- Lindemann**, Bernd Wolfgang. Bemerkungen zu Kanzel und und Taufgruppe in Ottobeuren. In: ZfKw. Bd. 43, 1989, S. 73-93.
- Lindemann**, Bernd Wolfgang. Ein Kanzelmodell Fidelis Sporer's. Wiederentdeckt in der Skulpturengalerie. In: Museums Journal II, 1991, S. 58-.
- Lindemann**, Bernd Wolfgang. Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Worms 1994.
- Lipinsky**, Angelo. Labarum. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 1-2.
- Lipinsky**, Angelo/ (Red.). Lepanto. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 88-89.
- List**, Claudia/ **Blum**, Wilhelm. Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen. Stuttgart-Zürich 1996.
- List-Freytag**, Claudia (Hg.). Keyser's großes Stil-Lexikon. Europa 780 bis 1980. München 1982.
- Löhr**, Winrich A. Epiphanius von Salamis. In: LACL, 1998, S. 196-198.
- Loers**, Veit. Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Münchner Kunsthistorische Abhandlungen VIII. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert. (Diss. 1972). München-Zürich 1976.
- Lohr**, Martin/ **Schedler**, Uta. Pfarrkirche St. Nikolaus, Murnau. KKF 476. Regensburg ⁶1997.
- Lohse**, Eduard. Paulus. Eine Biographie. beck'sche Reihe. München 2003.
- Longère**, Jean. Predigt A. In: LexMA Bd. VII, 1999, Sp. 171-174.
- Loschek**, Ingrid. Reclams Mode- & Kostümlexikon. Stuttgart 1944.
- Lotz**, Johannes. Sinn. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 784-786.
- Luderböck**, Xaver/ **Pihan**, Bonaventura. Schwarzenfeld bei Nabburg/ Opf. Miesbergkirche und Passionistenkloster. KKF 1555. München-Zürich 1986.
- Lucchesi Palli**, Elisabeth. Elias. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 607-613.
- Lüttichau**, Mario Andreas von. Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 24. (Diss.) Hildesheim-Zürich-New York 1983.
- Lützel**, Heinrich. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen. Begr. von Richard **Brodführer** und Fritz **Wagner**. 3 Bde. Freiburg-München 1975.
- Lurker**, Manfred (Hg.). Wörterbuch der Symbolik. Kröners Taschenausgabe Bd. 464. Stuttgart ⁵1991.
- Mai**, Hartmut. Der evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung. Halle 1969.

- Magirius**, Heinrich/ **Seifert**, Siegfried. Die Kanzel der katholischen Hofkirche in Dresden. Die ursprüngliche Gestalt und Veränderungen an einem Meisterwerk von Balthasar Permoser. In: Österr. Zs. für Kunst und Denkmalpflege XXXIV, 1980, S. 23-34.
- Magirius**, Heinrich/ **Harksen**, Sibylle. Marienkirche, Torgau. KKF 1995. Regensburg 1993.
- Mandowsky**, Erna. Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa. (Diss.) Hamburg 1934.
- Markschies**, Christoph. Ambrosius von Mailand. In: LACL, S. 13-22.
- Matsche**, Franz. Das Grabmal des Johannes von Nepomuk im Prager Veitsdom als sakrales Denkmal. In: AK Johannes von Nepomuk, München 1993, S. 36-50.
- Maué**, Claudia. Wiener Skulpturen und Zeichnungen des Würzburger Bildhauers Johann Wolfgang van der Auvera (1708-1756). In: Mainfränkisches Jb. 35, 1983, S. 52-94.
- Matt**, Leonhard von/ **Barelli**, Franco. Rom, Köln 1977.
- May**, Walter. Rokokoarchitektur. In: ZfKw. XXVIII, 1974, S. 3-25.
- Mayer**, Anton. Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst. Welt des Glaubens in der Kunst 3. Regensburg 1962.
- Mayer**, Anton. Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte. Gesammelte Aufsätze. Hg. und eingeleitet von Emmanuel **von Severus OSB**. Darmstadt 1971.
- Mayer**, Hanna. Deutsche Barockkanzeln. Studien zur Kunstgeschichte Heft 287. Straßburg 1932.
- Mayer**, Heinrich. St. Michael zu Bamberg. KKF 366. München-Zürich ⁵1975.
- Mayer-Himmelheber**, Susanne. Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen. München 1984.
- Meißner**, Helmuth. Kirchen mit Kanzelaltären in Bayern. Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 57. München-Berlin 1987.
- Menke**, Karl-Heinz. Analogia Fidei, in: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 574-577.
- Merl**, Otho. Regensburg, St. Joseph. KKF 1309. München-Zürich ²1982.
- Mertens**, Volker. Bernhardin von Siena. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 2095-2036.
- Messerer**, Wilhelm. Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit. Regensburg 1962.
- Metken**, Günter. Ebersmünster. KKF 821. München-Zürich 1965.
- Metken**, Sigrid/ **Metken**, Günter. Schlettstadt, St. Georg. KKF 828. München-Zürich 1965.
- Metzler Kunsthistoriker Lexikon**. Hg. von Peter **Betthausen**. Stuttgart-Weimar 1999.
- Meurer**, Heribert. Lazarus von Bethanien. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 33-38.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon**. Bd. 13. Mannheim-Wien-Zürich 1975.
- Michael**, Erzengel (Red). In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 255-265.
- Michael**, Eckhard. Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Michaelis, Lüneburg. KKF 2238. Regensburg 1995.
- Michl**, Johann. Apokalyptisches Weib. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 706-707.
- Michl**, Johann. Johannes der Täufer. In: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 1084-1086.
- Michl**, Johann. Michael. In: LThK Bd. 7, 1986, Sp. 393-394.
- Michels**, Norbert. Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Kunstgeschichte: Form und Interesse 11. Münster 1988.
- Mielke**, Friedrich. Geschichte der deutschen Treppen. Berlin-München 1966.

- Mielke**, Friedrich. Steinerne Kanzeln mit auskragend gewundener Treppe. In: Das Münster 37, 1984, S. 310-313.
- Mielke**, Friedrich. Minbar und Kanzel. In: Das Münster 4, 1990, S. 347-348.
- Mielke**, Friedrich. Handbuch der Treppenkunde. Hannover 1993.
- Miehe**, Renate. Hieronymus. In: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 519-530.
- Mikat**, Paul. Inquisition II. In: LThK Bd. Bd. 5, 1986, Sp. 698-702.
- Mitterwieser**, Alois. Kirchenkanzeln in Schiffsform. In: Jb. d. Ver. f. Chr. Kunst VII, 1929, S. 184-185.
- Mittig**, Hans-Ernst. Zu den süddeutschen Schiffskanzeln. In: Alte und moderne Kunst 101, 1968, S. 19-26.
- Möbius**, Helga. Arnstadt, Liebfrauenkirche. KKF 1997, Regensburg 1992.
- Möller**, Horst. Fürstenstaat oder Bürgernation. Deutschland 1763-1815. Siedler. Deutsche Geschichte Bd. 7. Berlin 1998.
- Möseneder**, Karl (Hg.). Kunst in Passau. Von der Romanik bis zur Gegenwart. Passau 1993.
- Möseneder**, Karl (Hg.). Der Dom in Passau. Vom Barock zur Gegenwart. Passau 1995.
- Moritz**, Hans Karl. Die Passauer Domkünstler aus dem Intelvital. In: Der Passauer Dom. FS zur Vollendung der ersten Gesamtrenovierung seit dem Barocken Wiederaufbau. Passau 1980, S. 135-156.
- Morper**, Johann Joseph. Die Kanzel in Vierzehnheiligen. Bamberg 1960.
- Morsbach**, Peter. St. Emmeram zu Regensburg. GKF 187. München-Zürich 1993.
- Mothes**, Oscar (Hg.). Illustriertes Baulexikon. 4 Bde. Leipzig-Berlin 1881-1884.
- Mühlbacher**, Josef. Kirchen von Ruhpolding. KKF 28. Regensburg ⁸1995.
- Müller**, Maximilian/ **Aßfalg** Winfried. Ehemaliges Prämonstratenserstift St. Peter und Paul, Marchtal. Rottenburg 1998.
- Müller**, Theodor. Bildhauer. In: RDK II. Stuttgart 1948, Sp. 582-614.
- Müller**, Winfried. Rez. zu: **Jahn**, Cornelia. Klostersaufhebungen und Klosterpolitik in Bayern unter Kurfürst Karl Theodor 1778-1784. München 1994. In: Ostbairische Grenzmarken XXXVIII, 1996, S. 241.
- Müssner**, Franz. Welt I., In: LThK Bd. 10, 1986, Sp. 1021-1033.
- Mütherich**, Florentine/ **Gaehde**, Joachim E. Karolingische Buchmalerei. München 1979.
- Muth**, Hanswernfried. Johann Wolfgang van der Auwera. Würzburg 1970.
- Muth**, Hanswernfried. Kiliansdom, Würzburg. KKF 232. Regensburg ¹²2003.
- Neu**, Wilhelm. Raisting. KKF 1189. München-Zürich 1979.
- Neumayr** O. M. Cap., P. Maximilian. Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik (Inaug.-Diss.). Paderborn 1937.
- Neundorfer**, Bruno. Pfarrkirche U. L. Frau, Bamberg. Obere Pfarre. KKF 354. München-Zürich ²1983.
- Neunheuser**, Burckhard. Transsubstantation. In: LThK Bd. 10, 1986, Sp. 311-314.
- Niebergall**, Alfred. Geschichte der christlichen Predigt. In: Leiturgia II, S. 182-352 (181-354?).
- Niedermeier**, Valentin/ **Schütz**, Bernhard. Hörgersdorf - Eschlbach - Oppolding. KKF 934. München-Zürich 1970.
- Niemetz**, Georg. Dom, Wiener Neustadt. KKF 1196. Regensburg 4203.
- Nilgen**, Ursula. Evangelistensymbole. In: RDK Bd. VI, Stuttgart 1973, Sp. 517-571.

- Norberg-Schulz**, Christian. Barock. Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart 1985.
- Norberg-Schulz**, Christian. Spätbarock und Rokoko. Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart 1985.
- Nordenfalk**, Carl. Der inspirierte Evangelist. In: Wiener Jb. XXXVI, 1983, S. 175-190, Abb. S. 249-260.
- Nürnberger**, Erich. Traunkirchens heilige Stätten. Hg. vom katholischen Pfarramt Traunkirchen. Linz ⁴1991.
- Nussbaum**, Otto. Die Bewertung von rechts und links in der römischen Liturgie. In: JbAC 5, 1962, S. 158.171.
- Oberhuber**, Konrad. Raffael. Das Malerische Werk. München-London-New York 1999.
- Oettinger**, K. Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan. Wien 1951.
- Ohler**, Annemarie. Mythologische Elemente im Alten Testament. Düsseldorf 1969.
- Oppeker**, Walburga. St. Johannes Nepomuk-Kirche der Minoriten in Tulln. Tulln 1997. (Broschüre)
- Otte**, Heinrich. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters Bd. 1. Leipzig ⁵1883.
- Os**, H. van. Bernhardin von Siena. In: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 389-392.
- Osteneck**, Volker. Zwölfjähriger Jesus im Tempel. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 583-589.
- Oswald**, Friedrich. Amorbach. GKF 112. München-Zürich ²1988.
- Oswald**, Josef. Alte Klöster in Passau und Umgebung. Passau ²1954.
- Paal**, Bernhard SJ. Gottesbild und Weltordnung. Die St. Michaelskirche in München. Regensburg 1997.
- Pace**, Valentino. Kunstdenkmäler in Süditalien. Apulien-Basilicata-Kalabrien. „Kunstdenkmäler in Italien – Ein Bildhandbuch“. Hg. von Reinhardt **Hootz**. Darmstadt 1994.
- Pächt**, Otto. Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. München ²1985.
- Pächt**, Otto. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München 1986.
- Pächt**, Otto. Van Eyck. München 1989.
- Panofsky**, Erwin. Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Hg. von Horst W. **Janson**. Köln ²1993.
- Parello**, Daniel. Kerubim und Seraphim II, in: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1406.
- Patschovsky**, Alexander. Der Ketzler als Teufelsdiener. In: Papsttum, Kirche und Recht im Mittelalter. FS für Horst Fuhrmann zum 65. Geburtstag. Hg. von Hubert **Mordek**, Tübingen 1991, S. 317-334.
- Patschovsky**, Alexander. Häresie. In: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1933-137.
- Paul**, Jürgen/**Busch**, Werner. Mannalese. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 150-153.
- Paus**, Ansgar. Ewigkeit Gottes II. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1082-1083.
- Pax**, Elpidius. Entrückung. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 905.
- Pechloff**, Ursula. Raisting. St. Remigius. Peda-Kunstführer Nr. 360. Passau 1996.
- Peppermüller**, Rolf. Abaelard. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 7-9.
- Pesch**, Otto Hermann. Schrift, Heilige Schrift. In: LThK Bd. 9, 2000, Sp. 251-253.

- Pest**, Matthäus. Die Finanzierung des süddeutschen Kirchen- und Klosterbaues in der Barockzeit. Bauwissenschaftliche und finanzielle Probleme des kirchlichen Barocks im deutschen Süden von ca. 1650 bis ca. 1780. München 1937.
- Walter**, Peter. Schriftsinne. In: LThK Bd. 9, 2000, Sp. 251-252.
- Petzenhauser**, Anton/ **Loibl**, Georg. Die Wallfahrtskirche zum Heiligen Kreuz in Loh. Deggendorf ³1994.
- Pevsner**, Nikolaus. Geschichte der Kunstakademien. München 1986.
- Pfarl**, Peter. Christliche Kunst. Motive-Maler-Deutungen. Graz-Wien-Köln 1999.
- Pfendsack**, Werner. Lebendige Steine. Skulpturen und Fresken am Basler Münster. Basel 1986.
- Pfister**, Peter/ **Ramisch**, Hans. Die Frauenkirche in München. Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung. München 1983.
- Pfister**, Peter (Hg.). Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld. GKF 39. Regensburg ²1998.
- Pfisterer**, Ulrich (Hg.). Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003.
- Piendl**, Max. St. Emmeram zu Regensburg. KKF 573. München-Zürich ⁴1969.
- Pierini**, Mario. Kunst in Siena. Florenz 2001.
- Pigler**, Andor. Barockthemen. 3 Bde. Budapest ²1974.
- Pilz**, Kurt/ **Fischer**, Manfred F. Erker. In: RDK Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 1248-1279.
- Pinder**, Wilhelm. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Erster Teil. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1924.
- Pistorius**, Joseph Maria. Tanchelm. Vom Reformier zum Ketzer. (Diss.). Innsbruck 1959.
- Pistorius**, Joseph. Tanchelm. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 1287-1288.
- Pizzigoni**, Attilio. Filippo Brunellechi. Zürich-München 1991.
- Pochat**, Götz. Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Pörnbacher**, Hans (Hg.). 900 Jahre Rottenbuch. Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde. Weißenhorn 1974.
- Pörnbacher**, Hans. Eresing. Schwäbische Kunstdenkmale Heft 41. Weißenhorn ²1992.
- Pörnbacher**, Hans. Steingaden. Weißenhorn 1997.
- Pörnbacher**, Hans. Unterammergau, Kirchen und Kapellen. KKF 45. Regensburg ⁵1994.
- Pörnbacher**, Hans. Rottenbuch. KKF 8. Regensburg ³⁸1997.
- Pörnbacher**, Hans. Stiftskirche Polling. Lindenberg 1999.
- Pötzl-Malikova**, Maria. Die Kanzel der Servitenkirche in Wien und die Bozzetti der theologischen Tugenden von B. F. Moll im Kunstgewerbemuseum in Köln. In: Österr. Zs. f. Kunst u. Denkmalpfl. XLI/ 1-2, 1987, S. 1-8.
- Pörnbacher**, Hans. Johannes von Nepomuk als Landespatron Bayerns. In: AK Johannes von Nepomuk, München 1993, S. 70-79.
- Pörnbacher**, Hans. Oberammergau/ Obb. KKF 21. Regensburg ¹⁷1995.
- Poeschel**, Sabine. Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 3. (Diss.). München 1985.
- Poeschel**, Sabine. Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der christlichen Kunst. Darmstadt 2005.
- Poeschke**, Joachim. Navicella. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 320-321.

- Poeschke**, Joachim. Paradies. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 375-382.
- Poeschke**, Joachim. Schlüssel. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 81-82.
- Poeschke**, Joachim. Simon Magus. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 158-160.
- Poeschke**, Joachim. Taube. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 241-244.
- Poeschke**, Joachim. Schlüssel. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 81-82.
- Poeschke**, Joachim. Schlüsselübergabe an Petrus. In: LCI 4, 1972, Sp. 82-85.
- Poeschke**, Joachim. Simon Magus, In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 158-160.
- Poeschke**, Joachim. Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit. Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 9, Berlin-New York 1973.
- Poeschke**, Joachim. Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. München 1990.
- Poeschke**, Joachim. Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 1: Romanik. München 1998.
- Poeschke**, Joachim. Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 2: Gotik. München 2000.
- Polívka**, Miloslav. Johannes von Pomuk. In: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 595-596.
- Portenlänger**, Franz Xaver. Die barocke Kunsttätigkeit des Klosters Kaisheim. Schreiner und Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Hefte des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz 4. Hg. von Richard **Hamann-Mc Lean**. Speyer 1980.
- Poscharsky**, Peter. Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks. Gütersloh 1963.
- Poscharsky**, Peter. Kanzel. In: Theologische Realenzyklopädie Bd. XVII, Berlin-New York 1988, S. 599-604.
- Poschmann**, Andreas. Effata-Ritus: In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 460.
- Post**, Paul. Balkon. In: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 1418-1425.
- Pretsch**, Herman Josef (Hg.). 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten. Ulm 1989.
- Prinz**, Friedrich. Gestalten und Wege bayerischer Geschichte. München 1982.
- Przywara**, Erich. Analogia fidei. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 473-476.
- Pühringer-Zwanowetz**, Leonore. Matthias Steinl. Wien-München 1966.
- Quinones**, Ana María. Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters. Darmstadt 1998.
- Radbruch**, Gustav. Buch, Buchrolle als Attribut. In: RDK Bd. II. Stuttgart 1948, Sp. 1341-1343.
- Rademacher**, Franz. Die Kanzel in ihrer archäologischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik. In: Zs. f. chr. Kunst 1921, S. 123-156, 171-186.
- Raff**, Thomas. Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994.
- Ragaller**, Heinrich. Johann Wolfgang van der Auwera. Ein Skizzenbuch. Dokumente zur Gartenplastik für den Prinzen Eugen. Würzburg 1979.
- Rahner**, Hugo. Ketzerkataloge. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 130-131.
- Rahner**, Karl. Angelologie. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 533-538.
- Rahner**, Karl. Häresiengeschichte. In: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 8-11.
- Rall**, Hans. Kurbayern in der letzten Epoche der alten Reichsverfassung 1745-1801. Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte Bd. 45. München 1952.
- Ramisch**, Hans. München, Dreifaltigkeitskirche. KKF 27. Regensburg ⁴1994.
- Ratzinger**, Joseph. Primat. In: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 761-763.

- Reallexikon für Antike und Christentum (RAC).** Hg. von Theodor **Klauser**. Stuttgart 1950ff.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.** Begr. von Otto **Schmitt**, Stuttgart 1937ff.
- Reclams Bibellexikon.** Hg. von Klaus **Koch** u. a. Stuttgart ⁶2000.
- Reichert**, Eckhard. Ildephons von Toledo. In: LACL, 1998, S. 308-309.
- Reidel**, Hermann. Neustadt an der Waldnaab. KKF 1202. München-Zürich 1979.
- Reinle**, Adolf. Das stellvertretende Bildnis. Zürich-München 1984.
- Reinle**, Adolf. Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung. Darmstadt 1988.
- Reinle**, Adolf. Kanzel. In: LexMA V. Stuttgart-Weimar 1999, Sp. 909-910.
- Reuter**, Guido. Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660-1770). (Diss. Düsseldorf 2000) Petersberg 2002.
- Reitsamer**, Hans/ **Schörghofer**, Gustav. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien. Christliche Kunststätten Österreichs Nr. 333. Salzburg 1999.
- Reygers**, Leonie. Ambo. In: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 627-635.
- Riccabona**, Richard. Servitenkirche Wien. KKF 819. München-Zürich ²1979.
- Richards**, Jeffrey u. a. Gregor I. der Große. In: LexMA Bd. IV, 1999, Sp. 1663-1666.
- Riedl**, Christine. Marienwallfahrt Haindling. KKF 1972. München-Zürich 1983.
- Rienecker**, Fritz (Hg.). Lexikon zur Bibel. Wuppertal-Zürich ²1991.
- Ripa**, Cesare. Iconologia. Rom 1603.
- Ritter**, Adolf Martin. Arius. In: Gestalten der Kirchengeschichte. Hg. von Martin Greschat. Alte Kirche I. Stuttgart-Berlin-Köln ND 1993, S. 215-223.
- Rizzi**, Wilhelm Georg/ **Schütz**, Ilse. Die Domkanzel. In: Der Dom zu Passau. Vom Barock zur Gegenwart, hg. von Karl **Möseneder**, Passau 1995, S. 431-452.
- Römer**, Cornelia. Mani. In: Metzler Lexikon christlicher Denker, hg. von Markus **Vinzent**. Stuttgart-Weimar 2000.
- Rösch**, Alfons. St. Elisabeth, Blaibach. KKF 2456. Regensburg 2001.
- Rösner**, Corinna. Andreas Faistenberger (1646-1735). Leben, Werk und Stellung eines Münchner Hofbildhauers um 1700 (Diss.). Miscellanea Bavarica Monacensia Bd. 143. München 1988.
- Roettgen**, Steffi. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien Bd. II: Die Blütezeit 1470-1510. München 1997.
- Rohrman**, Hans. Vilgertshofen. KKF 484. Regensburg ¹⁰1995.
- Romanelli**, Giandomenico (Hg.). Venedig. Kunst und Kultur. 2 Bde. Köln 1997.
- Rosenegger**, Josef. Flintsbach am Inn. KKF 926. Regensburg ³1996.
- Rosenegger**, Josef. Rohrdorf, St. Jakobus d. Ä. KKF 1350. Regensburg ²1995.
- Rosenfeld**, Helmut. Schriftband, In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 125-126.
- Rossi**, Paola. Ambone. In: Enciclopedia dell'Arte medievale Vol. I, Roma 1991, S. 491-495.
- Rottenwöhrer**, Gerhard. Katharer. In: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1064-1068.
- Rüderswörden**, Udo. Kerubim und Seraphim I. In: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1405-1406.
- Rupprecht**, Bernhard. Die bayerische Rokoko-Kirche. Münchener Hist. Studien Bd. 5. (Diss. 1957). Kallmünz 1959.
- Rupprecht**, Bernhard/ **Mülbe**, Wolf-Christian von der. Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock. Regensburg ³1987.
- Sachs**, Hannelore/ **Badstübner**, Ernst/ **Neumann**, Helga. Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg ⁴2004.

- Saliger**, Arthur. Der Stephansdom zu Wien. Graz 1992.
- Sand**, Alexander. Vulgata. In: LACL, S. 633.
- Sauer**, Joseph. Christusmonogramm. In: LThK Bd. 2, 1986, Sp. 1177.
- Sauermost**, Heinz-Jürgen. Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels. München 1988.
- Sauser**, Ekhart. Schiff. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 400-401.
- Sauser**, Ekhart. Ambrosius von Mailand. In: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 115-120.
- Sauser**, Ekhart. Augustinus von Hippo. In: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 277-290.
- Scarre**, Chris. Die römischen Kaiser. Düsseldorf 1996.
- Schädler**, Alfred. Bayerische Barockplastik. In: AK. Bayern. Kunst und Kultur. München 1972, S. 129-135.
- Schäfer**, Karl Th. Evangelienharmonie. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1233-1234.
- Schäfer-Schuchardt**, Horst. Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien (Diss.). Würzburg 1972.
- Schaelow**, Karen. Götzens, St. Peter und Paul. Peda-Kunstführer 74. Passau 1994.
- Schaible**, Marlene. Darstellungsformen des Teuflischen, untersucht an Darstellungen des Engelsturzes vom Ausgang des MA's bis zu Rubens. (Diss.). Tübingen 1970.
- Schaar**, Eckhard. Kunst der Gegenreformation im Barock. In: AK. Luther und die Folgen für die Kunst. Hg. von Werner **Hofmann**. München 1983, S. 293-308.
- Scharnagl**, Anton. Zur Geschichte des Reichsdeputationshauptschlusses von 1803. In: HJb. 70, 1950, S. 238-259.
- Schattenhofer**, Michael. Die geistliche Stadt. In: Der Mönch im Wappen. München 1960, S. 7-77.
- Schatz**, Klaus. Allgemeine Konzilien. Brennpunkte der Kirchengeschichte. Paderborn 1997.
- Schedler**, Uta. Roman Anton Boos. Bildhauer zwischen Rokoko und Klassizismus (1733-1810). Schnell & Steiner Künstlerbibliothek. München-Zürich 1985.
- Scheffczyk**, Leo. Angelologie. In: LThK Bd. 1, 1991, Sp. 649-651.
- Scherer**, Josef/ **Bomhard**, Peter von. Waging am See. KKF 585. München-Zürich²1973.
- Scheurer**, Werner. Schenkenzell. KKF 1872. München-Zürich 1991.
- Schian**, M. Geschichte der christlichen Predigt. In: Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche Bd. 15, Leipzig 1904, S. 623-747.
- Schier**, Wilhelm. Benediktinerstift Melk an der Donau. Alte Kunst in Österreich. Wien-Augsburg-Köln 1928.
- Schiessl**, Ulrich. Rokokofassung und Materialillusion. Zur Polychromie der sakralen Ausstattungskunst des süddeutschen Rokoko, unter besonderer Berücksichtigung der Bildwerke. Mittenwald 1979.
- Schießl**, Ulrich. Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko: „...daß alles von Bronze gemacht zu sein scheine“. Worms 1983.
- Schikola**, Gertraut. Das öffentliche sakrale Denkmal in den habsburgischen Ländern. Die Auswirkung der Wiener Pestsäule. In: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Hg. Konstanty Kalinowski. Poznan 1985, S. 253-271.
- Schildenberger**, Johannes. Anagoge. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 465-466.
- Schildenberger**, Johannes. Schriftsinne. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 491-493.
- Schildenberger**, Johannes. Sensus plenior. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 670.

- Schiller**, Gertrud. Ikonographie der christlichen Kunst. 5 Bde. Gütersloh 1966ff.
 Bd. 1: Inkarnation-Taufe-Kindheit-Versuchung-Verklärung-Wirken und Wunder Christi, 1966, ³1981.
 Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, 1968.
 Bd. 3: Auferstehung und Erhöhung Christi, 1971, ²1986.
 Bd. 4,1: Die Kirche, 1976, ²1988.
 Bd. 4,2: Maria, 1980.
- Schilling**, Heinz. Höfe und Allianzen. Deutschland 1648-1763. In: **Siedler**, Wolf Jobst. Deutsche Geschichte Bd. 6. Berlin 1998.
- Schindler**, Herbert. Die Passauer Domkanzel. In: Passavia sacra. Passau 1975, S. 57-65.
- Schindler**, Herbert. Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts. In: Ostbayerische grenzmarken XVII. 1975, S. 158-166.
- Schindler**, Herbert. Große Bayerische Kunstgeschichte. Bd. II: Neuzeit. München 1978.
- Schindler**, Herbert. Der Dom zu Passau. Königstein i. T. 1981.
- Schindler**, Herbert. Chorgestühle. Keyzers kleine Kulturgeschichte. München 1983.
- Schindler**, Herbert. Passauer Bildhauer. München 1985.
- Schindler**, Herbert (Hg.). Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch. München 1989.
- Schindler**, Herbert. Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im alt-bayerischen Unterland. München 1985.
- Schindler**, Herbert. Barock und Rococo. In: Brandmüller, Walter (Hg.). Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte. Bd. 2: Von der Glaubensspaltung bis zur Säkularisation. St. Ottilien 1993, S. 1009-1942.
- Schlecht**, Joseph. Bayerns Kirchenprovinzen. Ein Überblick über Geschichte und gegenwärtigen Bestand der katholischen Kirche im Königreich Bayern. München 1902.
- Schleicher**, Josef/ **Neueder**, Hans. Bogenberg. KKF 817. München-Zürich ⁵1988.
- Schlosser**, Ignaz. Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stephan in Wien. Wien 1925.
- Schmalzl**, Pius. Gars am Inn. KKF 940. München-Zürich 1970.
- Schmelzer**, Monika. Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33. Petersberg 2004.
- Schmid**, Alois. Vom Westfälischen Frieden bis zum Reichsdeputationshauptschluss. Altbayern 1648-1803. In: **Brandmüller**, Walter (Hg.). Handbuch der bayerischen Kirchengeschichte. Bd. 2: Von der Glaubensspaltung bis zur Säkularisation. St. Ottilien 1993, S. 293-356.
- Schmid**, Josef. Elias. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 806-810.
- Schmid**, Josef. Evangelist. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 1253.
- Schmid**, Josef. Elias. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 806-810.
- Schmid**, Josef. Paulus I-II. In: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 216-220.
- Schmid**, Peter/ **Unger**, Klemens (Hg.). 1803. Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter. Regensburg 2003.
- Schmidt**, Heinrich und Margarethe. Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier- Engel- und Mariensymbolik. München ⁴1989.
- Schmidt**, Hermann/ **Schnell**, Hugo. Stadtpfarrkirche Landsberg am Lech. KKF 88. München-Zürich ²1961.

- Schmidt**, Hermann/ **Schnell**, Hugo. Die ehem. Jesuitenkirche zum Heiligen Kreuz in Landsberg am Lech. KKF 93. München-Zürich²1961.
- Schmidt**, Michael. Kirchen der Pfarrei Westen. KKF 2390. Regensburg 1999.
- Schmidt**, Otto/ **von der Mülbe**, Wolf-Christian. Christian Jorhan d. Ä. 1727-1804. Eine Einführung. Riemerling 1986.
- Schmitt**, Armin. Entrückung II. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 684-685.
- Schmitt**, Otto. Ablass. In: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp.80.
- Schmitt**, Otto. Baldachin. In: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 1389-1402.
- Schnackenburg**, Rudolf. Anschauung Gottes. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 585.
- Schnackenburg**, Rudolf. Kirche I. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp. 167-172.
- Schnackenburg**, Rudolf. Paulus. In: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 216-228.
- Schneider**, A. M. Ambo. In: RAC Bd. 1, Sp. 363-365.
- Schneider**, Sabine M. Bayerisch-römische Siegeszeichen. Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift. In: AK Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. Hg. von Reinhold **Baumstark**. München 1997, S. 171-198.
- Schneider**, Vera. Postale, Kanzeln und Altäre des Bildhauers Michael Kern (1580-1649). In: Die Kirche im Dorf. Hg. von Schiffer. Forschungen aus Württembergisch Franken Bd. 45. Sigmaringen 1998, S. 79-93.
- Schnackenburg**, Rudolf. Kirche I. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp.167-172.
- Schnell**, Hugo. Der bayerische Barock und das Tridentinum. München 1936.
- Schnell**, Hugo. St. Peter zu Würzburg. KKF 256/257. München 1937.
- Schnell**, Hugo/ **Hoffmann**, Richard. Pfarrkirche Indersdorf. KKF 242. München²1953.
- Schnell**, Hugo. Ottobeuren. Basilika und Benediktinerabteikirche. KKF 73. München-Zürich 1958.
- Schnell**, Hugo. Die Müncher Kirchen des Barock und Rokoko. In: Der Mönch im Wappen. Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München. München-Zürich 1960, S. 285-321.
- Schnell**, Hugo. München-Bogenhausen, St. Georg. KKF 55. München-Zürich⁵1966.
- Schnell**, Hugo. Fürstenfeldbruck. KKF 6. München-Zürich⁴1963.
- Schnell**, Hugo. Pfarrkirche Rottenbuch. KKF 8. München-Zürich¹⁵1964.
- Schnell**, Hugo. Pfarrkirche Attel am Inn. KKF 13. München-Zürich⁴1990.
- Schnell**, Hugo. Dominikanerinnenkirche Landsberg am Lech. KKF 861. München-Zürich 1967.
- Schnell**, Hugo/ Steiner, Peter. Wallfahrtskirche Eichelberg. KKF 868. München-Zürich²1990.
- Schnell**, Hugo. Stadtpfarrkirche St. Lorenz Kempten. KKF 423. München-Zürich⁶1984.
- Schnell**, Hugo. Obermarchtal an der Donau. KKF 139. München-Zürich¹¹1993.
- Schnell**, Hugo. Die Wies. Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann. Leben und Werk. GKF 1. München-Zürich 1979.
- Schnell**, Hugo. Die Wies. KKF 1. München-Zürich²¹1981.
- Schnell**, Hugo. Der Pfaffenwinkel. GKF 7. München-Zürich¹¹1988.
- Schnell**, Hugo. Reisach am Inn, Kirche und Kloster der Karmeliten. KKF 154. München-Zürich⁷1988.
- Schnell**, Hugo/ **Schedler**, Uta. Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker. München 1988.

- Schnell**, Hugo. Dettelbach am Main/ Ufr. KKF 679. München-Zürich ⁸1994.
- Schnell**, Hugo. Birnau am Bodensee, Basilika zu Unserer Lieben Frau. GKF 10. Regensburg ¹⁰1995.
- Schnell**, Hugo. Inchenhofen. Regensburg ¹⁰1996.
- Schnell**, Hugo. St. Martin, Garmisch. KKF 20. Regensburg ⁷1997.
- Schoenberger**, Guido. Außenkanzlel. In: RDK Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1293-1306.
- Schömig**, Karl Heinz. Münster Zwiefalten. Kirche der ehemaligen Reichsabtei. GKF 95. München-Zürich ³1988.
- Schönberger**, Arno. Theatrum Sacrum. In: Die Kunst und das schöne Heim 50, 1951, H. 1, S. 16-19.
- Schönberger**, Arno/ **Soehner**, Halldor. Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München 1959.
- Schöttl**, Julius. Die Klosterkirche Maria Medingen. KKF 509. München-Zürich ⁴1979.
- Schomann**, Harald. Kunstdenkmäler im westlichen Oberitalien. Darmstadt 1987.
- Schomers**, Florian Norbert OPraem, Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten, Innsbruck, Peda-Kunstführer Nr. 458, Passau 1999.
- Schott**, Friedrich. Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Augsburg 1924.
- Schremmer**, Eckhart. Die Finanzwirtschaft des absolutistischen Staates. Bayern im 18. Jahrhundert. In: Absolutismus. Hg. von Ernst **Hinrichs**, Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft 535. Frankfurt/ M. 1986, S. 196-213.
- Schubert**, Ernst. Der Dom in Magdeburg. Leipzig 1994.
- Schübler**, Gosbert A. Fides II. In: RDK Bd. VIII, München 1987, Sp. 767-860.
- Schüssler**, Gosbert. Ikonographie, Ikonologie. In: LThK Bd. 4, 1995, Sp. 416-419.
- Schütz**, Bernhard. Balthasar Neumann, Freiburg-Basel-Wien 1986.
- Schütz**, Bernhard. Vierzehnheiligen - Geschichte und Kunst. GKF 20/6. München-Zürich 1992.
- Schütz**, Bernhard/ **Niedermeier**, Bernhard. Hörgersdorf, Eschlbach, Oppolding. KKF 934. Regensburg ³1995.
- Schütz**, Bernhard. Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780. München 2000.
- Schütz**, Liselotte. Schreiber. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 123-125.
- Schulte**, Christian. Reichsdeputationshauptschluss. In: LThK Bd. 8. Freiburg i. Br.-Basel-Rom-Wien 1999, Sp. 986-987.
- Schulten**, Walter. Das ehem. Ursulinenkloster in Neuburg an der Donau und sein Paramentenschatz. GKF 122. München-Zürich 1985.
- Schulze**, Ursula. Geiler von Kaisersberg. In: LexMA Bd. IV, 1999, Sp.1174-1175.
- Schramm**, Percy Ernst. Sphaira, Globus, Reichsapfel. Stuttgart 1958.
- Schuster**, Marianne. Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko. München 1936.
- Schwaiger**, Anton. St. Andreas, Farchant. Wangen im Allgäu 1989.
- Schwaiger**, Georg. Die Aufklärung in katholischer Sicht. In: Concilium 3, 1967, S. 559-566.
- Schwaiger**, Georg. Die kirchlich-religiöse Entwicklung in Bayern zwischen Aufklärung und katholischer Erneuerung. In: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825, hg. von Hubert Glaser, München 1992, S. 121-145.

- Schwaiger**, Georg/ **Ramisch**, Hans (Hg.). Monachium Sacrum. FS zur 500-Jahrfeier der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau in München 1994. 2 Bde. München 1994.
- Schwaiger**, Georg (Hg.). Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1993.
- Schweigert**, Horst. Die Entwicklung der barocken Kanzel in der Steiermark. Eine stilkritische Untersuchung des Kanzelbaues in der Zeit von 1600-1800 (Diss.). Graz 1971.
- Schweigert**, Horst. Die Entwicklung der Kanzel des 18. Jahrhunderts in der Steiermark. Jb. des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 8. Graz 1973.
- Scott Cesaritti**, Susan / **Merlini**, Maria / **Tavolari**, Barbara. Museo dell`Opera. Siena-Florenz 1998.
- Sedlmayr**, Hans. Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko. In: Kat. Ausst. Europäisches Rokoko 1959, S. 26-29. Wieder abgedruckt in: H.S. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 2, Wien-München 1960, S. 188-193.
- Sedlmayr**, Hans. Zur Charakteristik des Rokoko. In: Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e termini. Rom 1962.
- Sedlmayr**, Hans. Johann Bernhard Fischer von Erlach. (Wien 1976). Stuttgart 1997.
- Sedlmayr**, Hans/ **Bauer**, Hermann. Rococò. In: Enciclopedia universale dell`arte. Vol. XI. Venezia-Roma 1963, Sp. 623-670.
- Seeliger**, Stephan. Gaben des Geistes. In: LCI Bd. 8, 1976, Sp. 71-73.
- Seidel**, Max. Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln. In: Begegnungen. FS für Peter Anselm Riedl zum 60 Geburtstag. Hg. von Klaus **Güthlein** und Franz **Matsche**. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen NF Bd. 20, Worms 1993, S. 28-34, (4 Abb).
- Segl**, Peter. Häretische Bewegungen im Mittelalter. In: LexKiG Bd. 1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 576-578.
- Semper**, Gottfried. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona 1834.
- Sieben**, Hermann-Josef. Konzil. In: LexMA Bd. V, 1999, Sp. 1429-1431.
- Siebenhüner**, Herbert. Docke, Dockengeländer. In: RDK Bd. IV. Stuttgart 1958, Sp. 101-108.
- Siebenmorgen**, Harald. Braunschweig, St. Martini. KKF 1503. München-Zürich ²1989.
- Siedler**, Wolf Jobst. Deutsche Geschichte Bd. 6. Berlin 1998 (Taschenbuchausgabe).
- Signer**, Leutfrid. Zur Forschungsgeschichte der katholischen Barockpredigt. In: Kirche und Kanzel 12, 1929, S. 235-248.
- Smith**, Michael Quinton / (Red.). Ezechiel. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 716-717.
- Smolinsky**, Heribert. Kirchenlehrer. In: LexKiG Bd.1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 819-823.
- Söding**, Thomas. Verheissung I. In: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 670-673.
- Söhngen**, Gottlieb. Gesetz und Evangelium. In: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 831-835.
- Soffner**, Monika. Stift Engelszell. Peda-Kunstführer 068. Passau 1993.
- Soffner**, Monika. Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf. Peda-Kunstführer 416. Passau 1997.
- Solf**, Hugo/ **Winhard**, Wolfgang. Schaftlarn an der Isar. KKF 537. Regensburg ¹⁰1994.

- Solf**, Hugo OSB/ **Winhard**, Wolfgang OSB. Benediktinerabtei und Klosterkirche Schäftlarn an der Isar. München-Zürich ⁷1981.
- Spindler**, Max (Begr.), Andreas **Kraus** (Hg.). Handbuch der bayerischen Geschichte Bd. 2: Das alte Bayern. Von der Frühzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München ²1988.
- Spindler-Niros**, Ursula. Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts. Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 12. (Diss. 1976). Frankfurt a. M.-Bern-Cirencester/ U.K. 1981.
- Spitlberger**, Georg. Zisterzienserinnenabtei Seligenthal. KKF 583. Regensburg ⁵1994.
- Squarr**, Christel. Bernhard von Clairvaux. In: LCI Bd. 5, 1973, Sp. 371-385.
- Springer**, Elisabeth. Marktgemeinde Laxenburg. KKF 1687. Regensburg ²2002.
- Staats**, Reinhart. Das Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel. Historische und theologische Grundlagen. Darmstadt ²1999.
- Stäblein**, Bruno. Ambrosius. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 427-430.
- Stahelin**, Ernst (Hg.). Die Verkündigung des Reiches Gottes in der Kirche Jesu Christi. 6 Bde. Basel 1951-1963.
- Stadler**, Wolf. Kanzel. In: Lexikon der Kunst Bd. 6. Erlangen 1996, S. 300.
- Stadthanner**, Helmut. Basilika Osterhofen-Altenmarkt. GKF 106. München-Zürich ²1987.
- Stahleder**, Erich. St. Martin, Landshut. KKF 212. Regensburg ²⁰2002.
- Stalla**, Robert. Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur. In: AK Matthäus Günther. München 1988, S. 128-180.
- Stalla**, Robert. Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens- und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim. Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 1. Weißenhorn 1989.
- Stamm**, Rudolf (Hg.). Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge. Sammlung Dalp Bd. 82. München 1956.
- Stammler**, Wolfgang. Barock. In: RDK Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1468-1469.
- Stammler**, Wolfgang. „Edle Enfalt“. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos. In: Wort und Werte. FS für Bruno Markwart. Hg. von Gustav **Erdmann** und Alfons **Eichstaedt**. Berlin 1961, S. 359-382.
- Steimer**, Bruno (Hg.). Lexikon der Päpste und des Papsttums. Freiburg-Basel-Wien 2001.
- Steiner**, Peter. Die Kirchen der Pfarrei Wartenberg. KKF 906. München-Zürich 1968.
- Steiner**, Peter. Eslarn/ Opf. KKF 938. München-Zürich 1970.
- Steiner**, Peter. St. Michael in Berg am Laim. KKF 1408. München-Zürich 1983.
- Steiner**, Peter. Johann Baptist Straub. Münchner Historische Abhandlungen VI. (Diss. 1969). München-Zürich 1974.
- Steinmüller**, Josef, Die Kanzel im Bistum Würzburg. Ihre stilistische Entwicklung vom 14.-19. Jahrhundert mit kurzer Vorgeschichte. Ein Beitrag zur mainfränkischen Kunstgeschichte. Würzburg 1940.
- Stemmer**, Walter/ **Schnell**, Hugo. Rot an der Rot. KKF 117. München-Zürich ⁴1978.
- Stern**, Heinrich. Münchener Barockplastik von 1660-1720. In: MüJb. NF 9, 1932, S. 162-210.
- St. Jakob zu Straubing**. Erhebung zur Basilika. Kirche und Pfarrei St. Jakob in Vergangenheit und Gegenwart. Festschrift anlässlich der Erhebung der Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius zur päpstlichen Basilika am 23. Juli 1989. Straubing 1989.

- Strobl**, Alice. Die Naturkanzeln des 18. Jahrhunderts. In: Alte und moderne Kunst, IV. Jg. 1955, S. 38-52.
- Stuhlfauth**, Georg. Auge Gottes. In: RDK Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 1243-1248.
- Stüben**, Joachim. Pelagius. In: LACL, 1998, S. 490-493.
- Stuiber**, Alfred. Kirchenvater. In: LThK Bd. 6, 1986, Sp.272-273.
- Suchla**, Beate Regina. Hippolyt. In: LACL, 1998, S. 296-298.
- Sutthoff**, Ludger J. Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. Kunstgeschichte: Form und Interesse Bd. 31. Münster-Hamburg 1990.
- Sulzer**, Johann Georg. Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig 1792-94. ND Hildesheim 1967.
- Swoboda**, Karl Maria. Barock und Gegenreformation. Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag. Philosophisch-Historische Klasse, 4. Heft. Prag 1943.
- Szeemann**, Harald. Vorbereitungen. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt/ M. 1983, S. 16-21.
- Taubert**, Johannes. Fassungen süddeutscher Rokokofiguren. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, H. 1, S. 39-65.
- Telesko**, Werner. Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst. Köln-Wien-Weimar 2005.
- Theobald**, Michael. Kerygma I. In: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 1406-1409.
- Thiel**, Erika. Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven 1989.
- Thomas**, Alois. Gregor I. der Große. In: LCI Bd. 6, 1974, Sp. 432-441.
- Thünker**, Annemarie. Die Barockisierung mittelalterlicher Kirchenräume in Süddeutschland. (Inaug.-Diss.). München 1945.
- Thum**, Beda. Exstase I. In: LThK Bd. 3, 1986, Sp. 788-789.
- Till**, Wolfgang. Waage, Wägung. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp.475-476.
- Timmers**, J. J. L. Dreieck. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 525.
- Timmers**, J. J. L. Busse, Bussakrament. In: LCI Bd. 2, 1970, Sp. 343-348.
- Tintelnot**, Hans. Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe. In: Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge. Hg. von Rudolf **Stamm**. Sammlung Dalp Bd. 82. München 1956, S. 13-91.
- Torelló**, Johannes B. Peterskirche, Wien. Salzburg ³1997.
- Traube**, Ludwig. Nomina Sacra. München 1907.
- Treml**, Manfred. Die Säkularisation und ihre Folgen. In: Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**. Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/29. AK Benediktbeuern 1991. München 1991, S. 122-130.
- Tresmontant**, Claude. Paulus. In: Handbuch theologischer Grundbegriffe. Bd. II. Hg. von Heinrich **Fries**. München 1963, S. 285-294.
- Trottmann**, Helene. „Varietas omnibus in rebus condimentum est“. Zum Perspektiv-Traktat des Andrea Pozzo. In: pexit/ sculpsit/ fecit. FS für Bruno Bushart, München 1994.
- Trottmann**, Helene/ **Barth**, Bernhard. Barock V: Kunst. In: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 26-28.
- Tüchle**, Hermann/ **Schahl**, Adolf. 850 Jahre Rot an der Rot. Geschichte und Gestalt. Neue Beiträge zur Kirchen- und Kunstgeschichte der ehemaligen Prämonstratenser- Reichsabtei. Sigmaringen 1976.

Tyroller, Eva und Karl. Mathias Obermayr. Straubinger Hefte Nr. 26. Straubing 1976.

Tyroller, Karl. Klosterkirche Atzlburg. KKF 1729. München-Zürich 1988.

Ueding, Leo/ **Liébaert**, Jaques. Arianismus. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 842-848.

Ullmann, Ernst (Hg.). Geschichte der deutschen Kunst 1450-1550. Architektur und Plastik. Leipzig 1984.

Vasari, Giorgio. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Dt. von Ludwig **Schorn** und Ernst **Förster**. 6 Bde. Stuttgart-Tübingen 1832-1849. ND Worms 1983. Eingeleitet von Julian **Kliemann**.

Vernet, André/ **Binding**, Günter. Bernhard von Clairvaux. In: LexMA Bd. I, 1999, Sp. 1992-1998.

Vier lebende Wesen (Red.). In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 293.

Vinzent, Markus (Hg.). Metzler Lexikon christlicher Denker. Stuttgart-Weimar 2000.

Visosky-Antrack, Iris. Materno und Augustin Bossi. Stukkatoren und Ausstatter am Würzburger Hof im Frühklassizismus. München-Berlin 2000.

Vögtle, Anton. Jonaszeichen. In: LThK Bd. 5, 1986, Sp. 1116-1117.

Vögtle, Anton. Petrus. In: LThK Bd. 8, 1986, Sp. 334-340.

Vogl, Hubert. Joseph Deutschmann 1717-1787. Der letzte Klosterbildhauer von St. Nikola vor Passau. Weißenhorn 1989.

Vogler, Günter. Absolutismus und Ständegesellschaft. Reich und Territorien von 1648-1790. Stuttgart 1995.

Vogt, Hermann Josef. Ephesus, Konzil und Synoden. In: LexKiG Bd.1, Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp. 419-421.

Vogt, Joseph. Lippertskirchen. KKF 830. München-Zürich ²1977.

Voit, Matthias. Chammünster. KKF 795. München-Zürich ³1991.

Vollmer, Eva Christina. Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuzer. Ein Meister des süddeutschen Rokoko. Bodensee-Bibliothek Bd. 24. (Diss. 1977). Sigmaringen 1979.

Vollmer, Eva Christina. Ausstattung von Kirche und Kloster. In: Das Reichsstift Irsee. Weißenhorn 1981, S. 217-234.

Volk, Peter. Die bildende Kunst am Hofe Max Emanuels. In: AK Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Bd. 2. Hg. von Hubert **Glaser**. München 1976, S. 125-141.

Volk, Peter. Münchner Rokokoplastik. Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 7. München 1980.

Volk, Peter. Johann Baptist Straub 1704-1784. München 1984.

Volk, Peter. Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu. München 1981.

Volk, Peter. Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko. Regensburg 1991.

Volk, Peter. Ignaz Günthers Ramersdorfer Kanzel. Entwurf und einzelne Skulpturen. In: Renate **Eickelmann** (Hg.). Meisterwerke Bayerns von 900-1900. Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum. München 2000, S. 74-79.

Vones, Ludwig. Inquisition. In: LThK Bd. 5, 1996, Sp. 527-532.

Vones, Ludwig. Inquisition. In: LexKiG Bd. 1. Freiburg-Basel-Wien 2001, Sp.634-643.

Vorgrimler, Herbert. Anathema. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 494-495.

Vorgriemler, Herbert. Neues Theologisches Wörterbuch. Freiburg im Breisgau 2000.

Wagner, Harald. Verheissung II. In: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 672-673.

Wagner, Karl SJ/ **Keller**, Albert SJ (Hg.). St. Michael in München. FS. zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus. München-Zürich 1983.

Walde, Alois/ **Hoffmann**, Johannes B. Lateinisches Etymologisches Wörterbuch. 2 Bde. Heidelberg (1939) 1952.

Waldmann, Eva Maria. Rezension zu: **Schmelzer**, Monika. Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33. Petersberg 2004. In: Journal für Kunstgeschichte, 9. Jg. 2005, Heft 1, S. 40-43.

Walter, Peter. Ewigkeit Gottes III. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 1083-1085.

Wasmuths Lexikon der Baukunst. 5 Bde. Berlin 1929-1937.

Weber, Leo SDB. Benediktbeuern. KKF 34. München-Zürich ³1974.

Weber, Leonhard. Gregor I. der Große. In: LThK Bd. 4, 1986, Sp. 1177-1180.

Weber, Ulrike. Schiff. In: LCI Bd. 4, 1972, Sp. 61-67.

Wegmann, Hermann A. J. Geschichte der Liturgie im Westen und Osten. Regensburg 1973.

Wehnert, Dieter J. Die Wallfahrtskirche Maria Hilf auf dem Lechfeld. Klosterlechfeld 1986.

Wehrhahn-Strauch, Lieselotte. Delphin. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 503-504.

Weichselbaum, Josef. Maria Taferl. KKF 694. Regensburg ¹⁰1995.

Weichselgartner, Alois J. Der Akademiedirektor und sein Compagnon. In: Bayern im Rokoko. Hg. von Herbert Schindler. München 1989, S. 16-31.

Weichselgartner, Alois J./ **Bahnmüller**, Lisa und Wilfried. Baumburg. Kleine Pannonia-Reihe 221. Freilassing 1994.

Weidl, Reinhard. Kirchliche Bauwerke in Tulln. Christliche Kunststätten Österreichs 177. Salzburg 1989.

Weidlé, Wladimir. Nimbus. In: LCI Bd. 3, 1971, Sp. 323-332.

Weinberger, Martin. Nicola Pisano and the Tradition of Tuscan Pulpits. In: Gazette des Beaux-Arts 102. Jg. 1960, Bd. 55, S. 129-145.

Weis, Eberhard. Der Durchbruch des Bürgertums 1776-1847. Propyläen Geschichte Europas IV. Frankfurt/M.-Berlin-Wien ²1981.

Weis, Eberhard. Die Säkularisation der bayerischen Klöster 1802/03. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil. Hist. Klasse. 513. Jg., 1983. München 1984.

Weis, Eberhard. Das neue Bayern - Max I. Joseph, Montgelas und die Entstehung und Ausgestaltung des Königreichs 1799 bis 1825. In: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825. Hg. von Hubert **Glaser**. München 1992, S. 49-62.

Weiser, Alfons. Areopagrede. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 954.

Weiß, Frank. Plauen, Hauptkirche St. Johannis. KKF 2304. Regensburg 1997.

Weissenhofer, Anselm. Liturgie und Kunst. Wien 1948.

Wellershoff-von Thadden, Maria. Art. „Caritas“. In: RDK Bd. III. Stuttgart 1954, Sp. 343-356.

Wening, Michael. Historico Topographica Descriptio. Das ist Beschreibung der Churfürsten- und Herzogtumb Ober- und Nider Bayern. 4 Bde. München 1701-1726.

Wenz, Günther. Sola scriptura. In: LThK Bd. 9, 2000, Sp. 701-702.

Wenzel. Carola. Cuvillies d. Ä. In: AKL Bd. 23. Leipzig 1999, S. 227-230.

- Werhahn-Strauch**, Liselotte. Delphin. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 503-504.
- Westenrieder**, Lorenz. Betrachtungen über unsere Kirchezierden in Rücksicht auf den Endzweck der Kunst. In: Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern Bd. I/I. München 1873.
- Wikenhauser**, Alfred. Areopagrede. In: LThK Bd. 1, 1986, Sp. 830-831.
- Wilckens**, Leonie von / **Wirth**, Karl August. Elia. In: RDK Bd. IV, 1958, Sp. 1372-1406.
- Williams**, Rowan D. Arius, Arianismus. In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 981-989.
- Wimmer**, Otto. Kennzeichen und Attribute der Heiligen. Innsbruck-Wien 2000.
- Winckelmann**, Johann Joachim. Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764. ND Darmstadt 1993.
- Winhard**, Wolfgang OSB. Kloster Schäftlarn. Peda-Kunstführer 73. Passau 1993.
- Wirth**, Karl-August. Engel. In: RDK Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 341-555.
- Wirth**, Karl-August. Epistel- und Evangelienseite. In: RDK Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 869-872.
- Wirth**, Karl-August. Engelchöre. In: RDK Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 555-601.
- Wirth**, Karl-August. Septem Dona Spiritus Sancti. Eine Folge von Radierungen Johann Georg Bergmüllers. In: MüJb. 29, 1978, S. 149-209.
- Wirth**, Klaus. Klosterkirchen der Oberpfalz. Ein Jahrtausend christliche Kunst. Weiden 1989.
- Wittich**, Frank. Die Verpflichtungen des Staates als Rechtsnachfolger der Klöster und Stifte. In: Glanz und Ende der alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803. Hg. von Josef **Kirmeier** und Manfred **Treml**. Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/29. AK Benediktbeuern 1991. München 1991, S. 116-121.
- Woeckel**, Gerhard. Joseph Christian. Klosterbildhauer von Zwiefalten und Ottobeuren. In: Die Kunst und das schöne Heim 51, 1953, S. 85-89.
- Woeckel**, Gerhard. Ein in Wien entstandenes Frühwerk Johann Baptist Straubs: die aus der Schwarzspanierkirche St. Maria stammende Kanzel in der Pfarrkirche in Laxenburg/ NÖ. In: Alte und moderne Kunst 128, 1973, S. 16-26.
- Woeckel**, Gerhard P. Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725-1775). Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München. Weißenhorn ²1975.
- Woeckel**, Gerhard P. Franz Ignaz Günther. Der große Bildhauer des bayerischen Rokoko. Regensburg 1977.
- Woeckel**, Gerhard P. Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae“. Weißenhorn 1992.
- Woelk**, Moritz. Apokalypse(motive). In: LThK Bd. 1, 1993, Sp. 805-807.
- Woelk**, Moritz. Elija VII. In: LThK Bd. 3, 1995, Sp. 598.
- Woelk**, Moritz. Christusmonogramm. In: LThK Bd. 2, 1994, Sp. 1178-1179.
- Wörner**, Hans Jakob. Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland. München-Zürich 1979.
- Wörsching**, Joseph. Sandizell. KKF 237. München-Zürich ²1960.
- Wolf**, Friedrich. Die unbekanntenen Ausstattungskünstler der Klosterkirche Fürstenfeld. In: Obb. Arch. 85, 1962, S. 59-66.
- Wonisch**, Othmar. Wallfahrtskirche Marizell. KKF 478. München-Zürich ¹⁰1977.
- Woschitz**, Karl. Welt IV. In: LThK Bd. 10, 2001, Sp. 1061-1063.
- Wulf**, Hans. Sentire cum ecclesia. In: LThK Bd. 9, 1986, Sp. 674-675.

- Wundram**, Manfred/ **Hubala**, Erich. Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko. Neue Belser Stilgeschichte Bd. V. Stuttgart-Zürich 1985.
- Wurster**, Herbert W. Die Kirchen und Kapellen der Stadt Plattling. KKF 1506. München-Zürich 1985. (Regensburg²1999).
- Wyss**, Beat. Trauer der Vollendung. Köln 1997.
- Wyss**, Robert L. David. In: LCI Bd. 1, 1968, Sp. 477-490.
- Zahn**, A von. Barock, Rokoko und Zopf. In: ZfbK VIII, 1873, S. 1-11.
- Zander-Seidl**, Jutta. Der Teufel in Pluderhosen. In: Waffen- und Kostümkunde XXIX, 1, 1987.
- Zauner**, August. Stadtpfarrkirche St. Georg, Schärding am Inn. Passau o. J.
- Zedler**, Johann Heinrich. Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 64 Bde. Leipzig-Halle 1732-1754.
- Zeeden**, Ernst Walter. Augsburger Religionsfrieden. In: Lex. der Reformationszeit. Hg. von Klaus **Ganzer** und Bruno **Steimer**. Freiburg-Basel-Wien 2002, Sp. 45-48.
- Zeschick**, Johannes OSB. Benediktinerabteikirche Rohr. KKF 1015. Regensburg⁶1997.
- Zimmermann**, Heinrich. Der Kartonnier des Croy-Teppichs. In: Jb. der Berliner Museen N.F. 1, 1959, S. 155-160.
- Zoege von Manteuffel**, Claus. Die Bildhauerfamilie Zürn: 1606-1666 (Habil-Schrift 1967). 2 Bde. Berlin 1969.
- Zürcher**, Richard/ **Heil**, Hellmut. Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko. Sigmaringen 1967.
- Zürcher**, Richard. Architektur als Gesamtkunstwerk. Zwei Beispiele aus dem Spätbarock. In: Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXVII/ 1, 1982, S. 11-22.

**Zur Ikonologie der Kanzel des 18. Jahrhunderts
in Altbayern**

Abbildungsband

Thomas Fleckenstein

Das Kurfürstentum Bayern im Jahr 1777 und das Königreich Bayern bis zur Neuordnung 1816

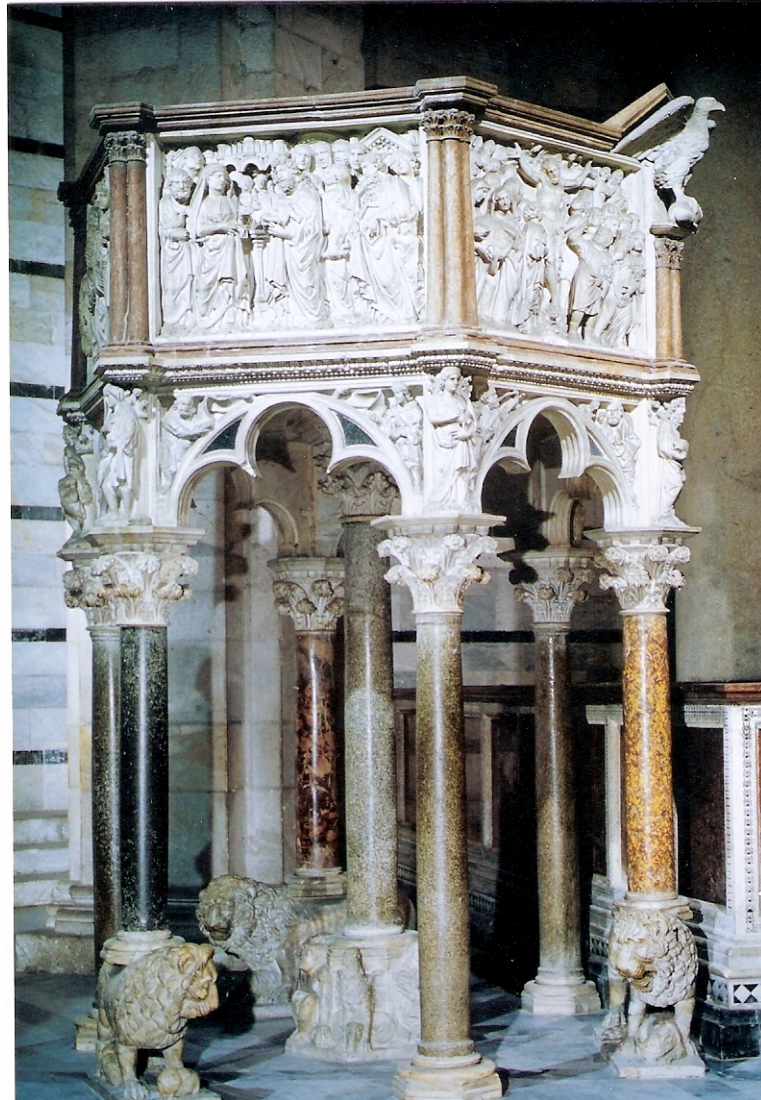
..... Kurbayern
 Königreich Bayern



1

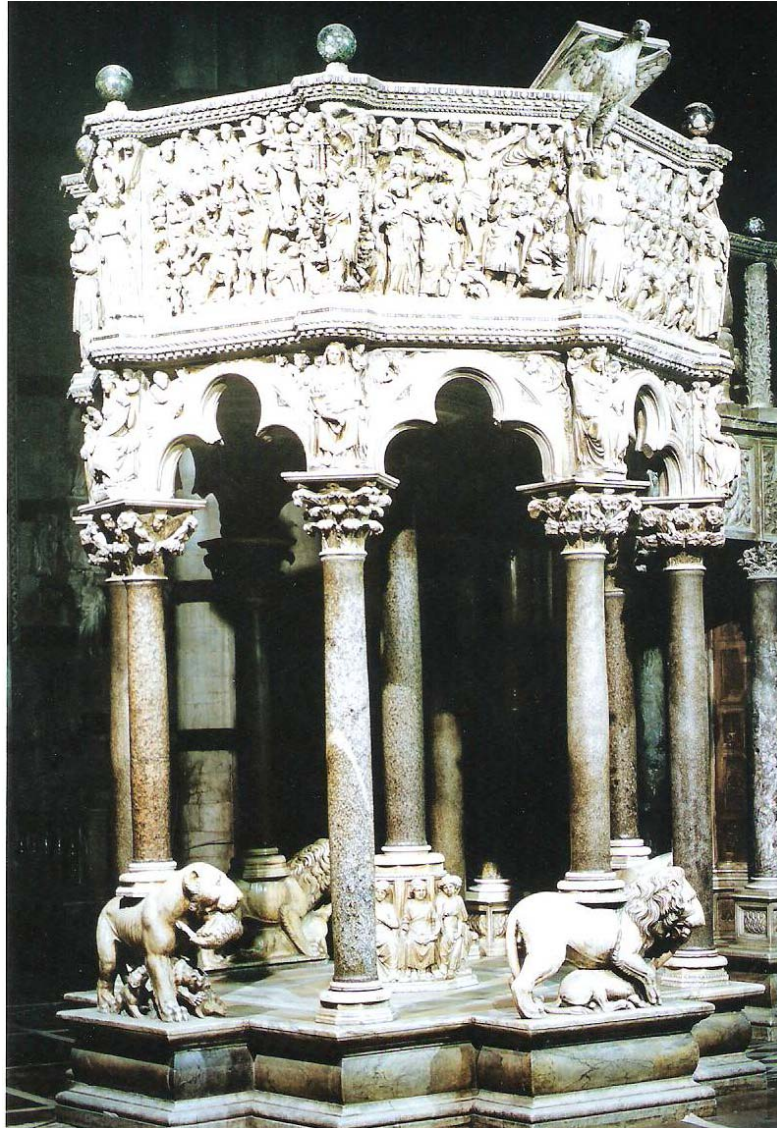
Pisa

Baptisterium
Nicola Pisano
1259/ 1260



2

Siena
Dom
Nicola Pisano
1266-1268



3

Pisa
Dom
Giovanni Pisano
1302-1310/11



Berthold von Regensburg († 1272)

Miniatur

Wien, ÖNB, Cod. 2829

1444



Johannes von Capestrano (1386-1456)

Bamberg, Städtische Kunstsammlungen

Öl auf Holz

Ende 15. Jh.



Bernhardin von Siena (1380-1444)

Tafelbild von Sano di Pietro

Sienna, Dommuseum

1. Hälfte 15. Jh.



Predigt des Hl. Emmeram († um 715)

Tafelbild

Eichstädt, Diözesanmuseum

Um 1480/1500



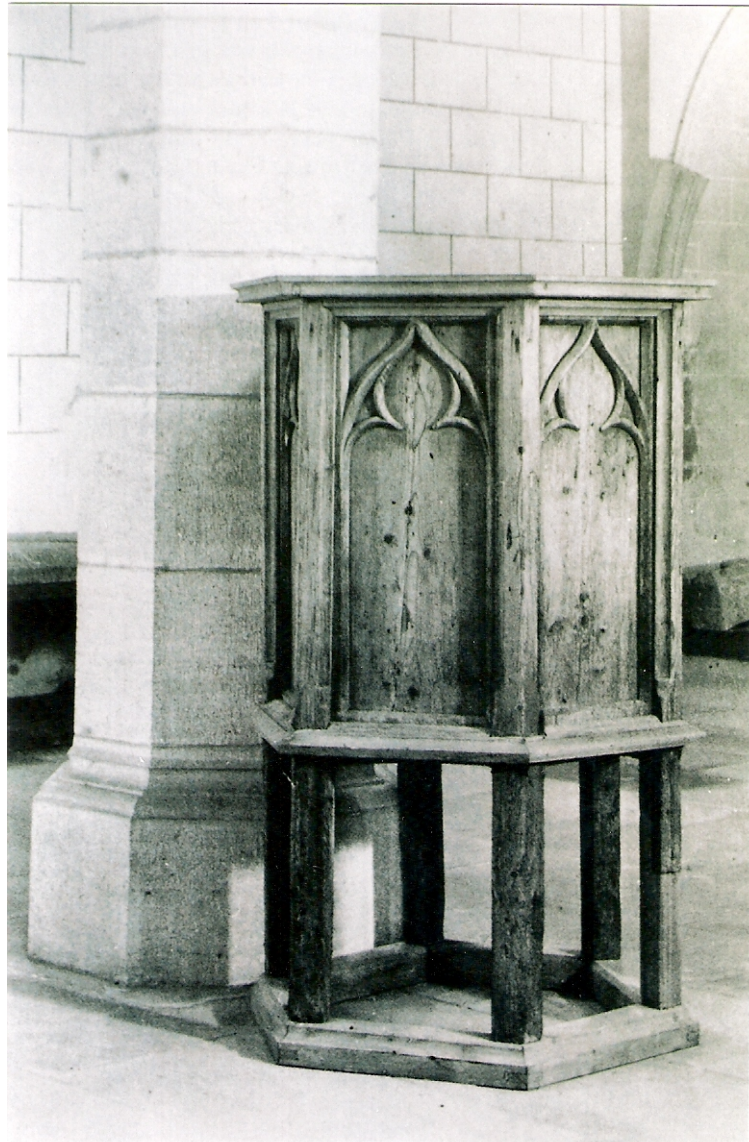
Königsfelden im Aargau

Ehem. Klosterkirche

Kanton Aargau

Holzkanzel

15. Jh.



Landshut
Stadtpfarrkirche und Stiftskirche
St. Martin
1422



9a

Landshut

Stadtpfarrkirche und Stiftskirche

St. Martin

1422



9b

Landshut

Stadtpfarrkirche und Stiftskirche

St. Martin

1422



10

Salzburg
Franziskanerkirche
Unsere Liebe Frau
Um 1450



Salzburg
Benediktinerinnen-Abtei
Stift Nonnberg
Maria Himmelfahrt
1475



12

Chammünster
Pfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Cham
15. Jh.



12a

Chammünster

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Cham

15. Jh.

Erweiterter Pfeiler mit integriertem Aufgang



13

Florenz
Santa Croce
Benedetto da Maiano
Um 1475



14

Braunau am Inn

Stadtpfarrkirche St. Stephan

Oberösterreich

Um 1480

Mit erweitertem Pfeiler und integrierter Treppe



Neuötting
Stadtpfarrkirche St. Nikolaus
Lkr. Altötting
Langhaus ab 1484
Erweiterter Pfeiler mit integriertem Eingang



16

Erding

Wfk. Heilig Blut

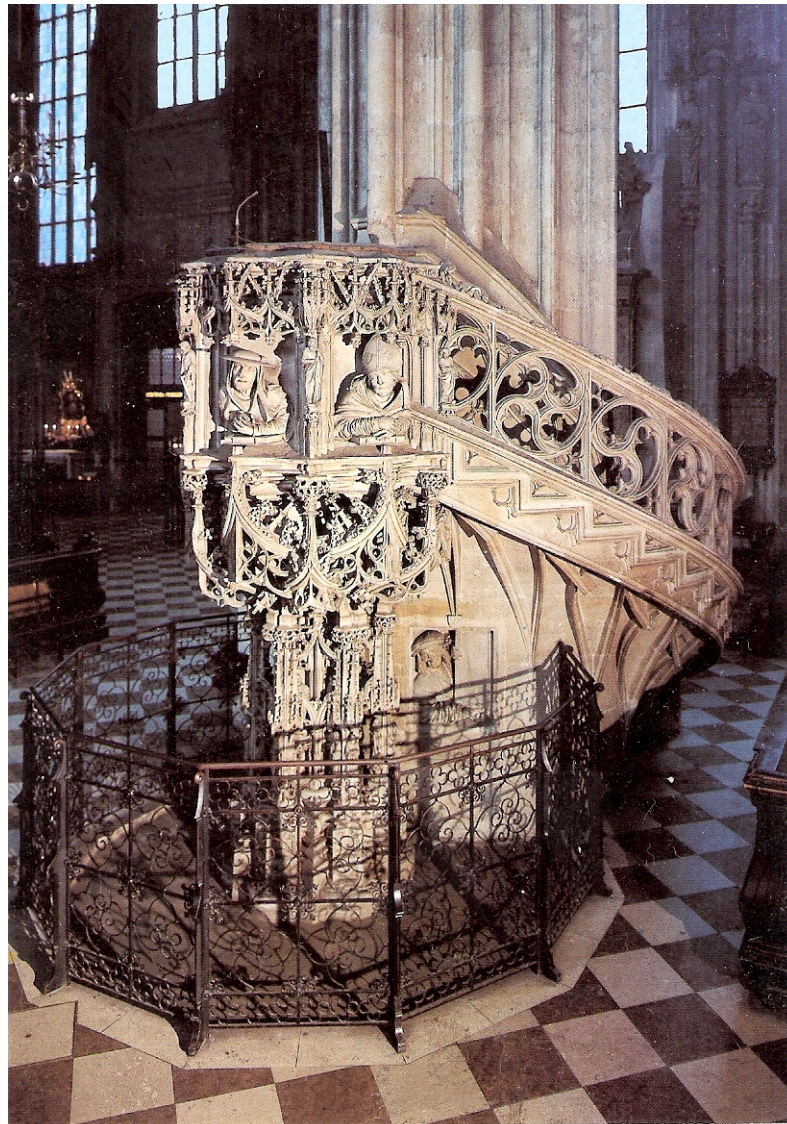
Bau ab 1675

Außenaufgang zur Kanzel



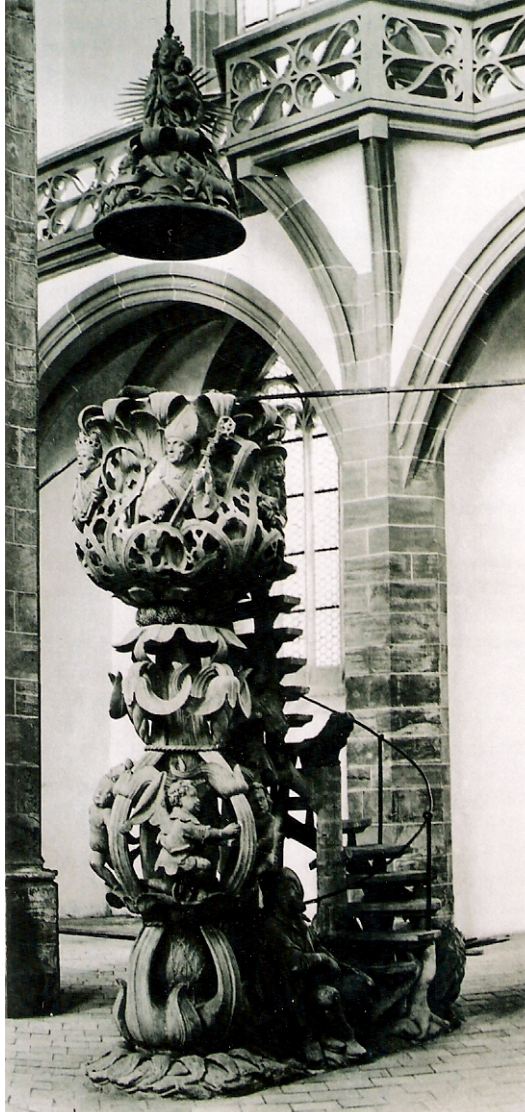
17

Wien
Dom St. Stephan
Anton Pilgram
1510



18

Freiberg
Dom
Sachsen
Hans Witten
Um 1510



Nabburg
Stadtpfarrkirche St. Johannes Bapt.
Lkr. Schwandorf
Bez. 1526



Ingolstadt

„Liebfrauenmünster“

Stadtpfarrkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau

1565



20a

Ingolstadt

„Liebfrauenmünster“

Stadtpfarrkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau

1565



Trier
Dom St. Peter
Hans Ruprecht Hofmann
1570-1572



Aschaffenburg
Stiftskirche St. Peter und Alexander
Johannes Juncker
1602



22a

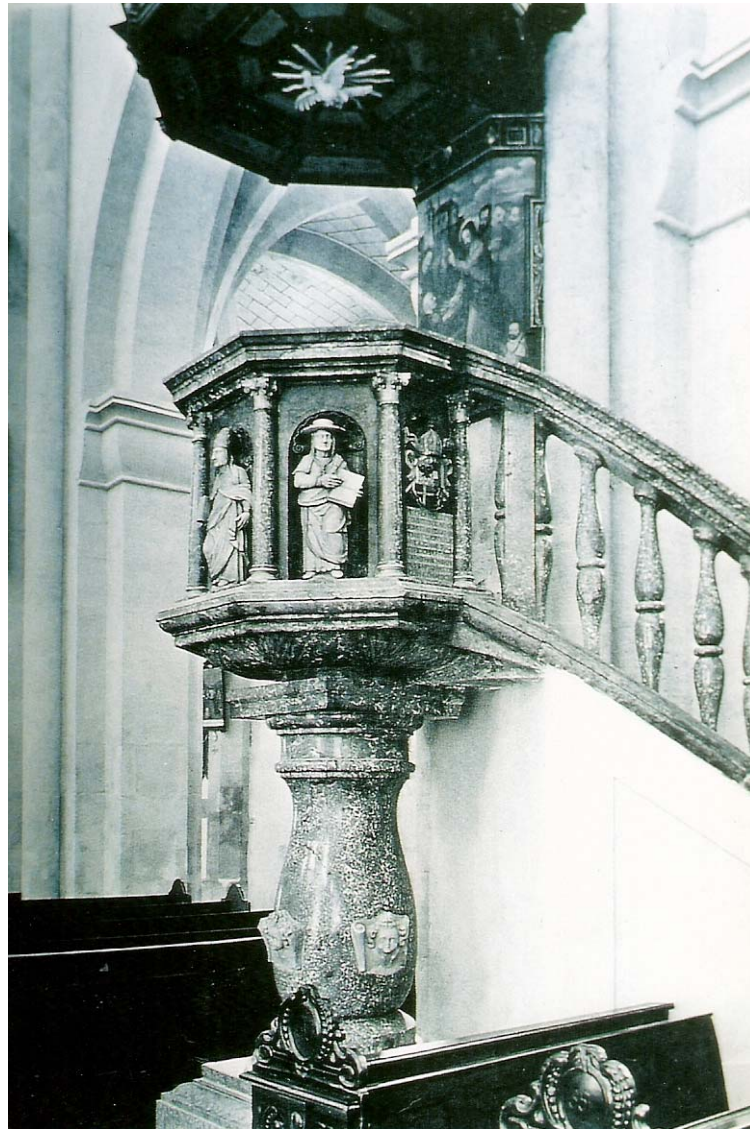
Aschaffenburg
Stiftskirche St. Peter und Alexander
Johannes Juncker
1602



Augsburg
St. Ulrich und Afra
Hans Degler
1608



Wiener Neustadt
(Dom) Liebfrauenkirche
Niederösterreich
Johann Zelpi
1609



Würzburg
Dom St. Kilian
Michael Kern
1609



25a

Würzburg
Dom St. Kilian
Michael Kern
1609



Aschaffenburg
Schlosskapelle
Hans Juncker
1618/1619

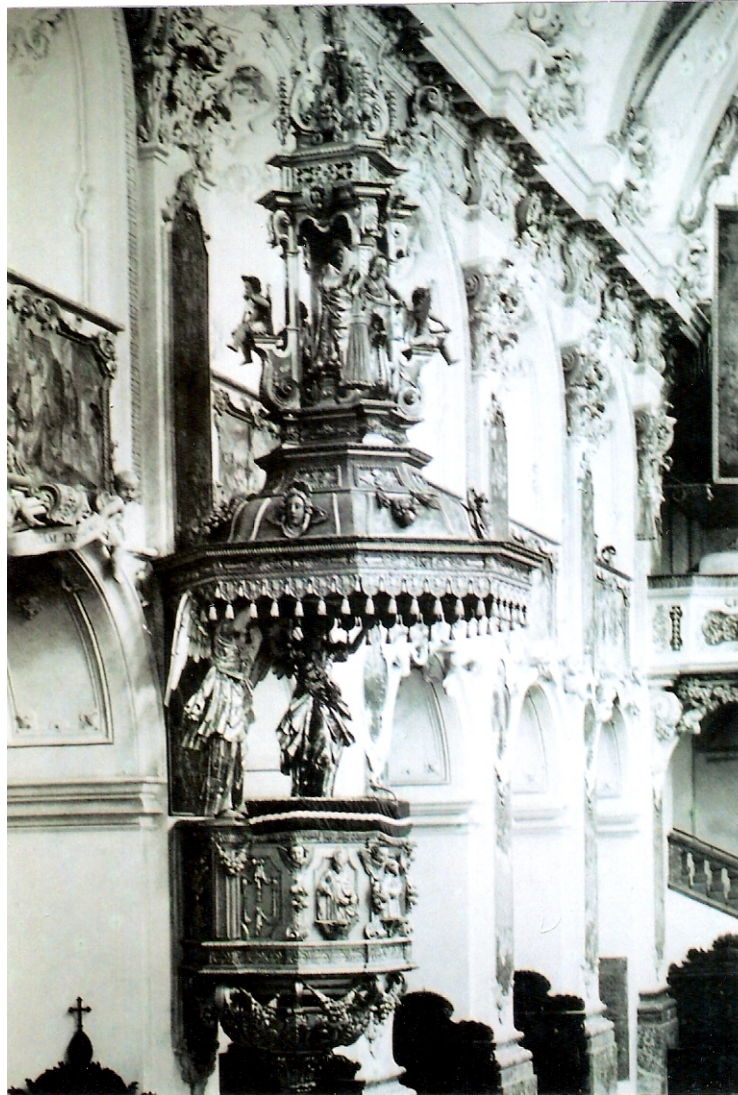


Freising

Dom Mariä Geburt und St. Korbinian

Elias Angermair/ Philipp Dirr

Um 1625



Dillingen

Stadtpfarrkirche St. Peter

Jakob Baumann/ Matthias Kager/ Sebastian Guggenbichel

Um 1625



Tuntenhausen

Pfk. und Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Rosenheim

1633



Wasserburg am Inn
Stadtpfarrkirche St. Jakob
Lkr. Rosenheim
Martin und Michael Zürn
1638/39



30a

Wasserburg am Inn
Stadtpfarrkirche St. Jakob
Lkr. Rosenheim
Martin und Michael Zürn
1638/39



Innsbruck
Jesuitenkirche
Zur Heiligsten Dreifaltigkeit
Vor 1648



Grassau

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Traunstein

Melchior Hofmayr/ Matthias Schütz

1654



Weihenlinden

Wfk. und Klosterkirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit
und Unsere Lieben Frauen Hilf
Lkr. Rosenheim
Statuen von Constantin Pader
Um 1660



33a

Weihenlinden

Wfk. und Klosterkirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit
und Unsere Lieben Frauen Hilf

Lkr. Rosenheim

Statuen von Constantin Pader

Um 1660



Gartlberg bei Pfarrkirchen

Wfk. zur schmerzhaften Muttergottes

Lkr. Rottal-Inn

Wolf Stadler/ Michael Christoph Emmerer/ Simon Hörmann

Nach 1661



Wettenhausen

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Mariä Himmelfahrt

Lkr. Günzburg

Um 1670



35a

Wettenhausen

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Mariä Himmelfahrt

Lkr. Günzburg

Um 1670



Mallersdorf

Ehem. Benediktiner-Abteikirche

Pfk. Johannes Ev.

Lkr. Straubing-Bogen

Um 1670



Niederaltaich
Benediktiner-Abteikirche und
Basilika St. Mauritius und Gefährten
Lkr. Deggendorf
Nach 1671



Windberg

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche
Pfk. und Klosterkirche Mariä Himmelfahrt und St. Sabinus
Lkr. Straubing-Bogen
1674



Ilgen

Wfk. Maria Heimsuchung

Lkr. Weilheim-Schongau

Ca. 1676



St. Wolfgang am Burgholz

Pfk.- und Wfk. St. Wolfgang

Lkr. Erding

Um 1679



Benediktbeuern

Päpstliche Basilika St. Benedikt

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Ca. 1680



Baumburg

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

St. Margaretha

Lkr. Traunstein

Um 1680-1690



Violau

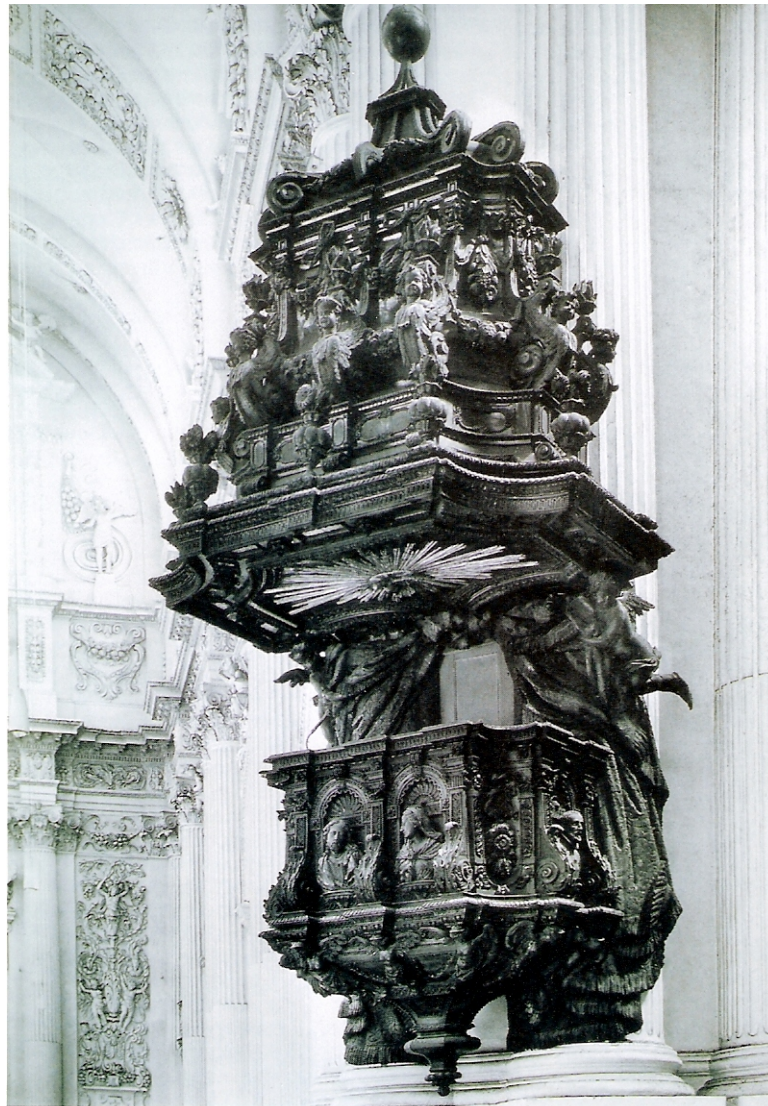
Pfk.- und Wfk. St. Michael

Lkr. Augsburg

Bez. 1686



München
Theatinerkirche St. Kajetan
Andreas Faistenberger
1686-1689



Aschau im Chiemgau

Pfk. Mariä Lichtmeß

Lkr. Rosenheim

Michael Furtner/ Blasius Maß

Ca. 1687



Straubing

Ehem. Jesuitenkirche

Aufnahme Mariens in den Himmel

Johann Hörmann SJ

Ca. 1691



Oberaltaich

Ehem. Benediktiner-Abteikirche

Lkr. Straubing-Bogen

Um 1693



Weyarn

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. St. Peter und Paul

Lkr. Miesbach

Ca. 1693



Gars am Inn

Klosterkirche und Pfk. St. Maria und St. Radegund

Lkr. Wasserburg

Ca. 1691-1700



Erding
Wfk. Hl. Blut
Ende 17. Jh.



München

Jesuitenkirche St. Michael

Johannes Hörmann SJ

1697



Wien
Dominikanerkirche
Maria Rotunda
Matthias Steidl
1698-1700



Wolfratshausen

Filialkirche St. Laurentius in Nantwein

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Vor 1700



Irschenberg
Pfk. St. Johannes Baptist
Lkr. Miesbach
Um 1700



Ohlstadt

Pfk. St. Laurentius

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Nach 1700



Neukirchen

Pfk.- und Wfk. zum Hl. Blut

Lkr. Cham

Anfang 18. Jh.



Wolfratshausen

Pfk. St. Andreas

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Um 1700

Veränderungen bis 1824



Beuerberg
Marienkirche
Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen
Um 1700-1710



Amberg
St. Georg
Johannes Hörmann
1702



60

Straubing

St. Veit
Um 1702



Salzburg

Ehem. Ursulinenkirche
(Markuskirche)

Johann Bernhard Fischer von Erlach
Um 1705



Polling

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Hl. Kreuz

Lkr. Weilheim-Schongau

1705



Wien
Jesuitenkirche
Aufnahme Mariens in den Himmel
Nach 1705



63a

Wien

Jesuitenkirche

Aufnahme Mariens in den Himmel

Nach 1705



Landsberg am Lech
Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt
1708



Freystadt

Wfk. Maria-Hilf

Lkr. Neumarkt in der Oberpfalz

Pietro Francesco Appiani

1709



Regensburg
St. Rupert
Um 1710



67

Sachrang
Pfk. St. Michael
Lkr. Rosenheim
1711



Obermarchtal

Ehem. Prämonstratenser-Stiftskirche

St. Peter und Paul

Alb-Donau-Kreis

Franz Joseph Kazenmayer?

1711-1719



68a

Obermarchtal

Ehem. Prämonstratenser-Stiftskirche

St. Peter und Paul

Alb-Donau-Kreis

Franz Joseph Kazenmayer?

1711-1719



Utting am Ammersee
Filialkirche St. Leonhard
Lkr. Landsberg am Lech
Um 1712-1715



70

Amberg
Wallfahrtskirche Maria Hilf
Balthasar Rothärmbel
1713



Attel am Inn

Ehem. Benediktinerabteikirche

Pfk. St. Michael

Lkr. Wasserburg

Um 1715



Schliersee

Ehem. Kollegiat-Stiftskirche

Pfk. St. Sixtus

Lkr. Miesbach

Blasius Zink

1715



73

Sossau
Wfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Straubing-Bogen
Um 1715-1718



73a

Sossau

Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Straubing-Bogen

Um 1715-1718

Bekrönung der linken Kanzel

Hl. Augustinus



Passau

Ehem. Jesuitenkirche St. Michael

Joseph Hartmann?

1715-1720



75

München
Dreifaltigkeitskirche
1717



Vilshofen

„Stadtpfkirche Johannes der Täufer“
Kanzel aus St. Nikola vor Passau
Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche
Lkr. Passau
Joseph Matthias Götz
1717



Landsberg am Lech
Ehem. Jesuitenkirche zum Hl. Kreuz
1718



77a

Landsberg am Lech
Ehem. Jesuitenkirche zum Hl. Kreuz
1718



Reichersberg

Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Bez. Ried im Innkreis, OÖ

Joseph Matthias Götz

1718



78a

Reichersberg

Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Bez. Ried im Innkreis, OÖ

Joseph Matthias Götz

1718



78b

Reichersberg

Augustiner-Chorherrenstiftskirche

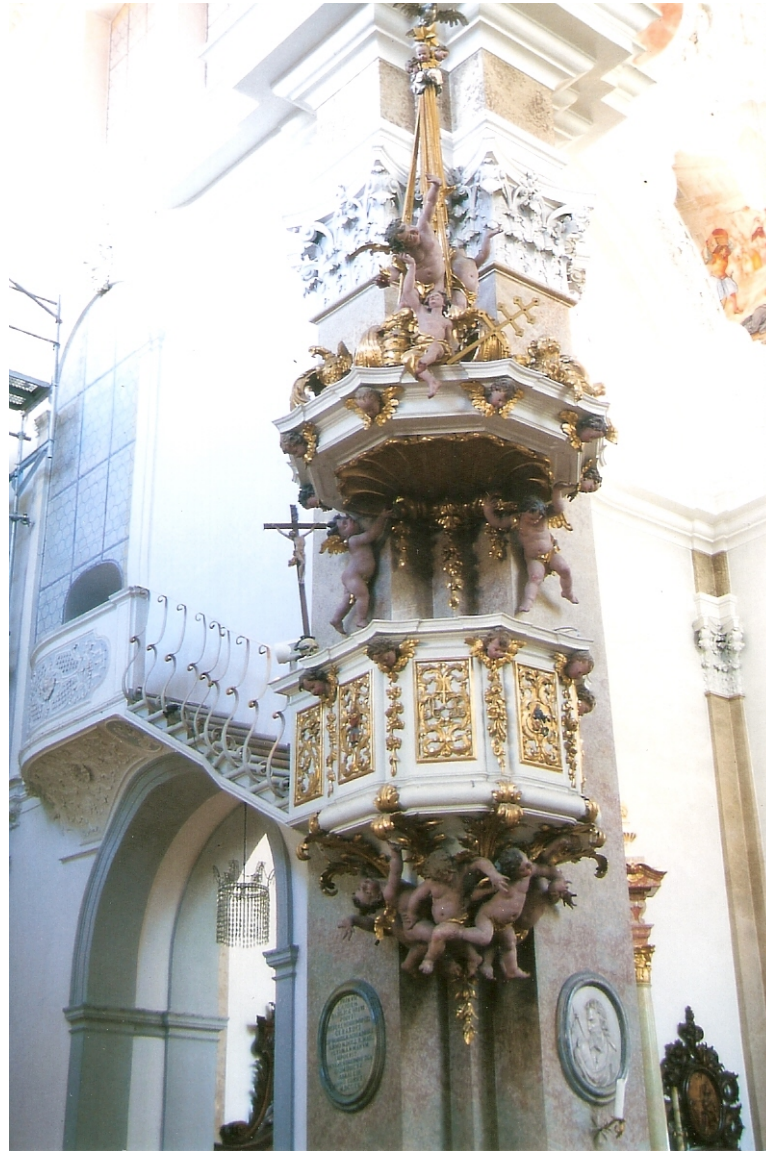
Bez. Ried im Innkreis, OÖ

Joseph Matthias Götz

1718



Füssen
St. Mang
Kr. Ostallgäu
Figuren von Anton Sturm
1719



79a

Füssen

St. Mang

Kr. Ostallgäu

Figuren von Anton Sturm

1719



Lenggries

Pfk. St. Jakobus d. Ä.

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Johann Steinhauser (Plastik)

Um 1720



Regensburg-Stadtamhof

St. Andreas-St. Mang

Um 1720



Raitenhaslach

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche Maria Himmelfahrt

Pfk. St. Georg

Lkr. Altötting

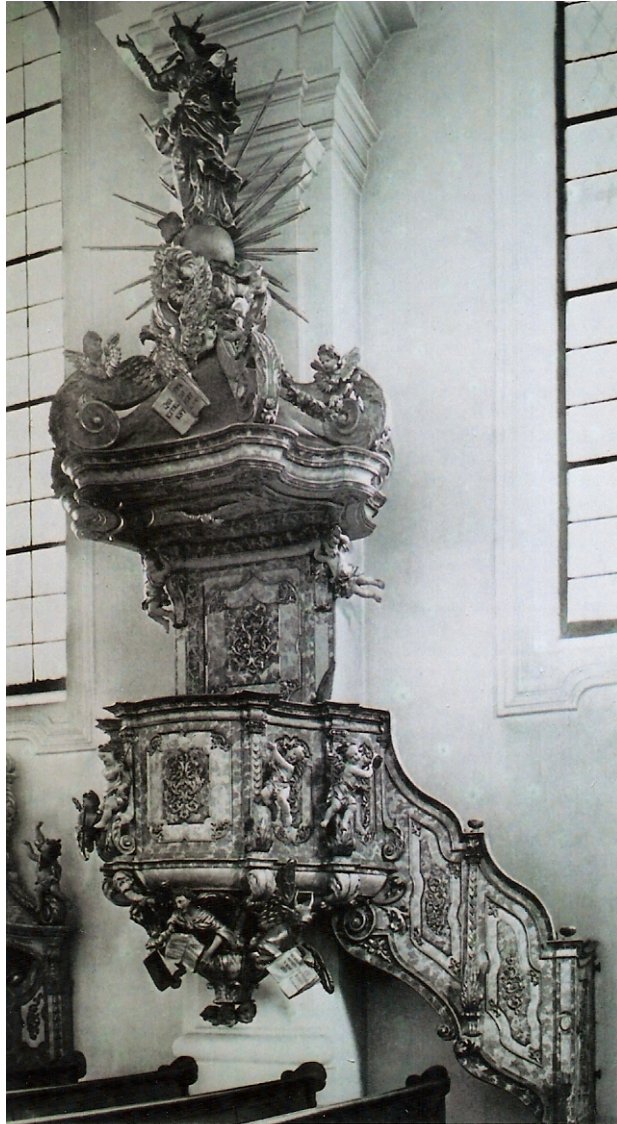
Um 1720-1730



Landau an der Isar
Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt
Lkr. Dingolfing-Landau
Um 1720-1725



Neuburg an der Donau
Studienkirche St. Ursula
Lkr. Neuburg-Schrobenhausen
Um 1720



Eichelberg
Wfk. zur Heiligsten Dreifaltigkeit
Lkr. Regensburg
Um 1720



85a

Eichelberg

Wfk. zur Heiligsten Dreifaltigkeit

Lkr. Regensburg

Um 1720



Obermedlingen

Ehem. Klosterkirche Mariä Himmelfahrt

Lkr. Dillingen an der Donau

Um 1720-1730



Haidling

Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Straubing-Bogen

Thomas Lehner

1721



Passau

Dom St. Stephan

Lorenzo Mattielli/Antonio Beduzzi/ Johann Georg Series
1722-1726



88a

Passau

Dom St. Stephan

Lorenzo Mattielli/Antonio Beduzzi/ Johann Georg Series
1722-1726

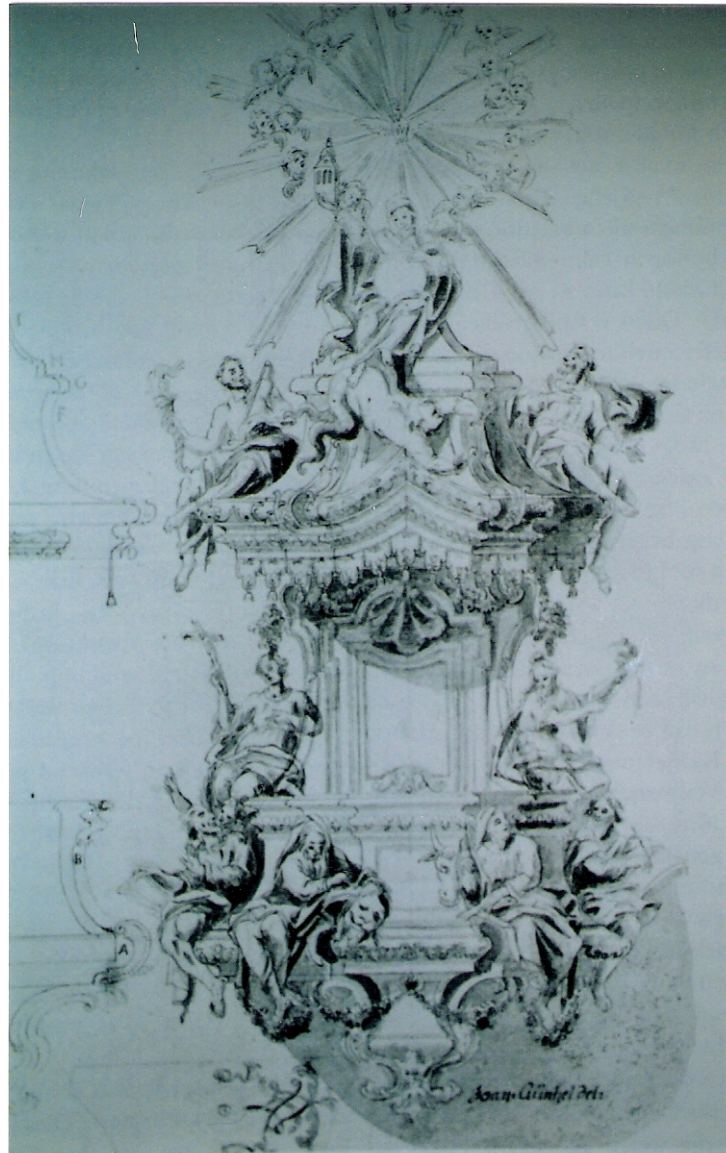


Entwurf für eine Kanzel

Nationalarchiv Bratislava

Johann Güntzel

Vor 1727



Einsiedeln

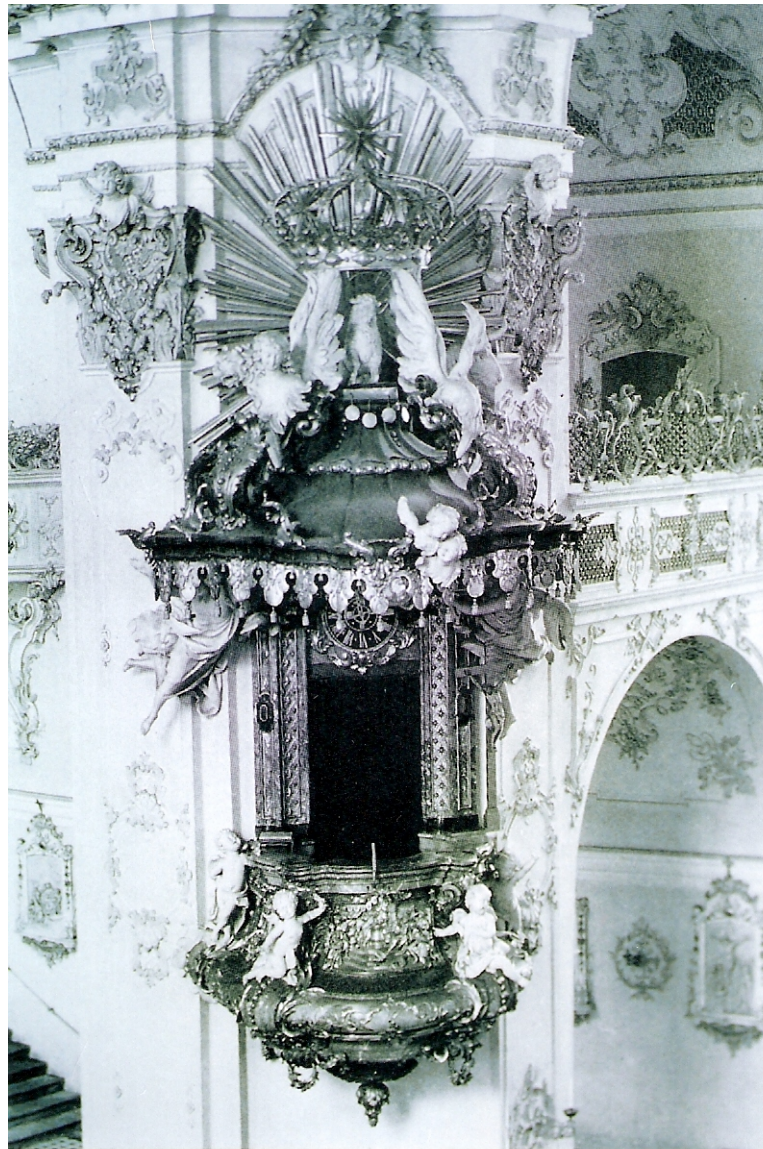
Benediktiner-Klosterkirche

Unserer Lieben Frau

Kanton Schwyz/ Schweiz

Egid Quirin Asam

1724-1726



Erlach bei Simbach

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Rottal-Inn

1724



Neumarkt in der Oberpfalz

Wfk. Mariahilf

„Kalvarienberg-Kirche“

Um 1724



Innsbruck
Dom St. Jakob
Tirol
Nikolaus Moll
1724/1725



Unterammergau
Die Kappl Hl. Blut
Lkr. Garmisch-Partenkirchen
Vor 1725



Bogenberg

Pfk. und Wfk. Maria Himmelfahrt

Lkr. Straubing-Bogen

Um 1725



Metten

Benediktiner-Klosterkirche und Pfk. St. Michael

Lkr. Deggendorf

Franz Josef Ignaz Holzinger

Um 1725



96a

Metten

Benediktiner-Klosterkirche und Pfk. St. Michael

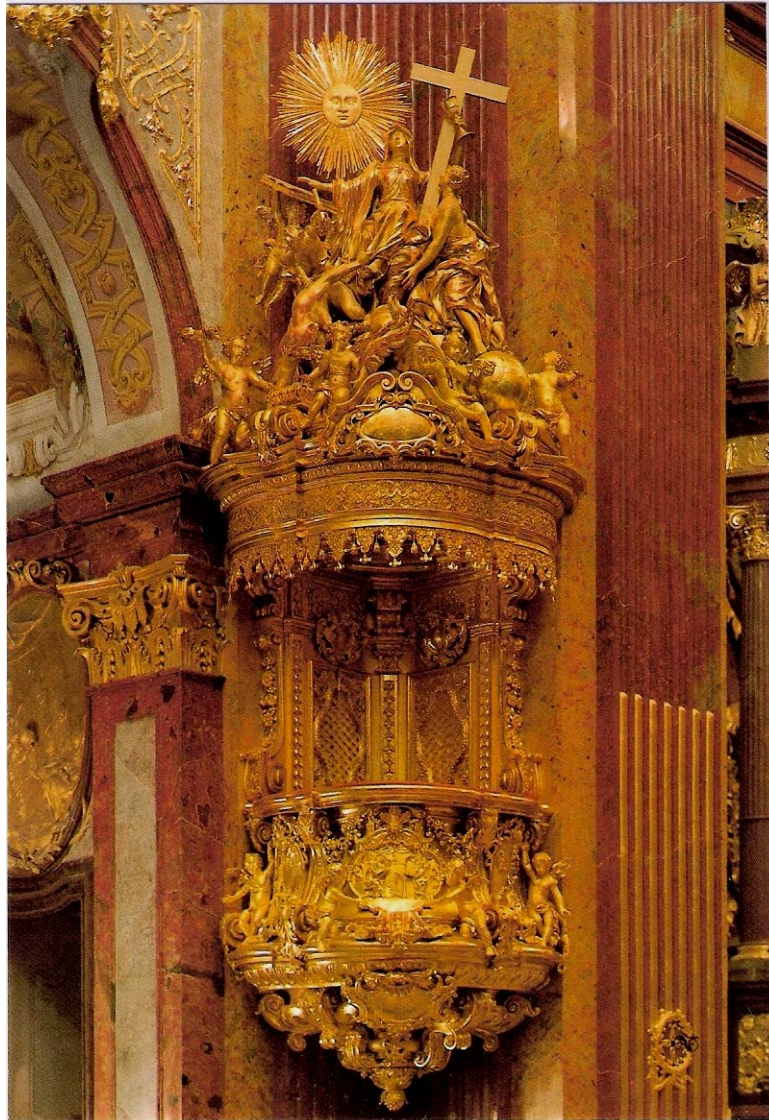
Lkr. Deggendorf

Franz Josef Ignaz Holzinger

Um 1725

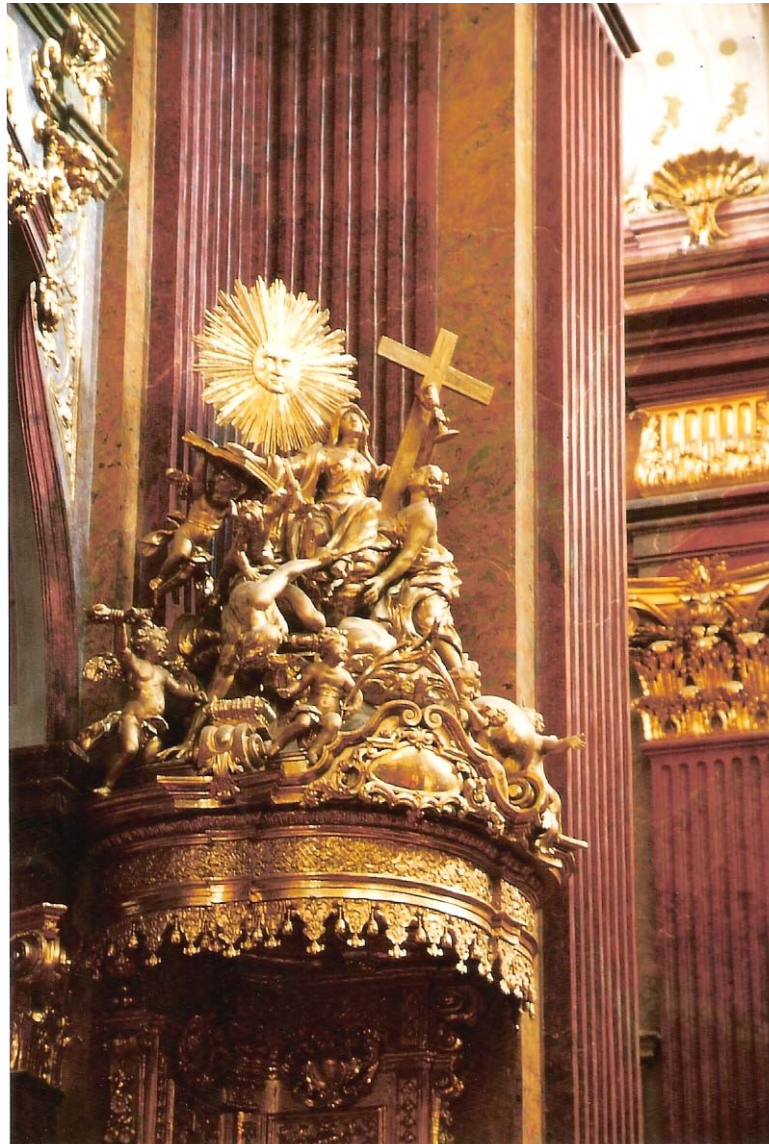


Melk
Benediktinerabteikirche
Niederösterreich
Peter Widerin
1726



97a

Melk
Benediktinerabteikirche
Niederösterreich
Peter Widerin
1726



Gotteszell

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche

Pfk. St. Anna

Lkr. Regen

Um 1729



98a

Gotteszell

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche

Pfk. St. Anna

Lkr. Regen

Um 1729



Dürnstein

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Wachau/Niederösterreich

Pendant zur Kanzel

Ca. 1730



99a

Dürnstein

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Wachau/Niederösterreich

Pendant zur Kanzel

Ca. 1730



99b

Dürnstein

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Wachau/Niederösterreich

Pendant zur Kanzel

Ca. 1730



100

Kötzting
Pfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Cham
Ca. 1730



101

Kaufering

Pfk. St. Johannes der Täufer

Lkr. Landsberg am Lech

Um 1730



102

Wartenberg
Pfk. Mariä Geburt
Lkr. Erding
Um 1730



103

München

Ehem. Damenstiftskirche St. Anna
Nach 1730



104

Rohr

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche
Benediktiner-Abteikirche Mariä Himmelfahrt
Lkr. Kelheim
1730-1740



104a

Rohr

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche
Benediktiner-Abteikirche Mariä Himmelfahrt
Lkr. Kelheim
1730-1740



Mariakirchen
Pfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Rottal-Inn
Christian Wagner
1731/ 1747 ergänzt



Laxenburg bei Wien

Kanzel aus der ehem. Schwarzspanierkirche

Johann Baptist Straub

1730-1732



106a

Laxenburg bei Wien

Kanzel aus der ehem. Schwarzspanierkirche

Johann Baptist Straub

1730-1732



Regensburg
St. Emmeram
Egid Quirin Asam
Um 1731-1733



Weltenburg

Benediktinerabteikirche St. Georg

Lkr. Kelheim

Egid Quirin Asam/ Johann Jakob Kürschner

1732



Garmisch

Pfk. St. Martin

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Franz Hosp

1732



109a

Garmisch

Pfk. St. Martin

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Franz Hosp

1732



München

St. Johann Nepomuk (Asamkirche)

Egid Quirin Asam

1733-1746



Osterhofen

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche

Pfk. hl. Margarete von Pisidien

Lkr. Deggendorf

Egid Quirin Asam

Um 1735



111a

Osterhofen

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche

Pfk. hl. Margarete von Pisidien

Lkr. Deggendorf

Egid Quirin Asam

Um 1735



112

Klosterlechfeld

Wfk. Maria Hilf

Lkr. Augsburg

Um 1735



112a

Klosterlechfeld

Wfk. Maria Hilf

Lkr. Augsburg

Um 1735



Reutberg

Franziskanerinnen-Klosterkirche

Maria Verkündigung

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

1735



114

Schongau
Spitalkirche Hl. Geist
Lkr. Weilheim-Schongau
Ca. 1735-1740



115

Stift Stams
Zisterzienser-Abtei
Basilika Unsere Liebe Frau
Tirol
Andreas Kölle
1739



116

Wien

Servitenkirche

„Peregrini-Kirche“

Maria Verkündigung

Balthasar Ferdinand Moll/ Josef Hilber

1739



116a

Wien

Servitenkirche

„Peregrini-Kirche“

Maria Verkündigung

Balthasar Ferdinand Moll/ Josef Hilber

1739



117

Tittmoning

Pfk. und Stiftskirche St. Lorenz

Lkr. Traunstein

Johann Georg Itzfeldner

1739



Partenkirchen

Votiv- und Wallfahrtskirche St. Anton

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Ca. 1740



Waging am See

Pfk. St. Martin

Lkr. Traunstein

Joseph Langmayr/ Johann Georg Hitzl

Um 1740



Diessen am Ammersee

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Landsberg am Lech

Johann Baptist Straub

Um 1740



120a

Diessen am Ammersee

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Landsberg am Lech

Johann Baptist Straub

Um 1740



121

Rottenbuch

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Geburt

Lkr. Weilheim-Schongau

Franz Xaver SchmädI

Um 1740



121a

Rottenbuch

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Geburt

Lkr. Weilheim-Schongau

Franz Xaver Schmädl

Um 1740



Dietramszell

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Franz Xaver SchmädI

Um 1740-1745



122a

Dietramszell

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Franz Xaver Schmädler

Um 1740-1745



123

Vilgertshofen

Wfk. Schmerzhafte Mutter Maria

Lkr. Landsberg am Lech

Nach 1743



Wilhering

Zisterzienser-Stiftskirche Mariä Himmelfahrt
Oberösterreich

Johann Michael Feuchtmayer/ Johann Georg Übelher
1744-1746



Reichenbach

Ehem. Benediktiner-Klosterkirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Cham

Um 1745



126

München

St. Michael in Berg am Laim

Ehem. Hofkirche

Benedikt Haßler

Um 1745



127

Hutthurm

Pfk. St. Martin

Lkr. Passau

Um 1745



128

Steinhausen

Pfk. St. Peter und Paul

Lkr. Biberach

Joachim Frühholz

1746



129

Steingaden

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche

Pfk. Johannes der Täufer

Lkr. Weilheim-Schongau

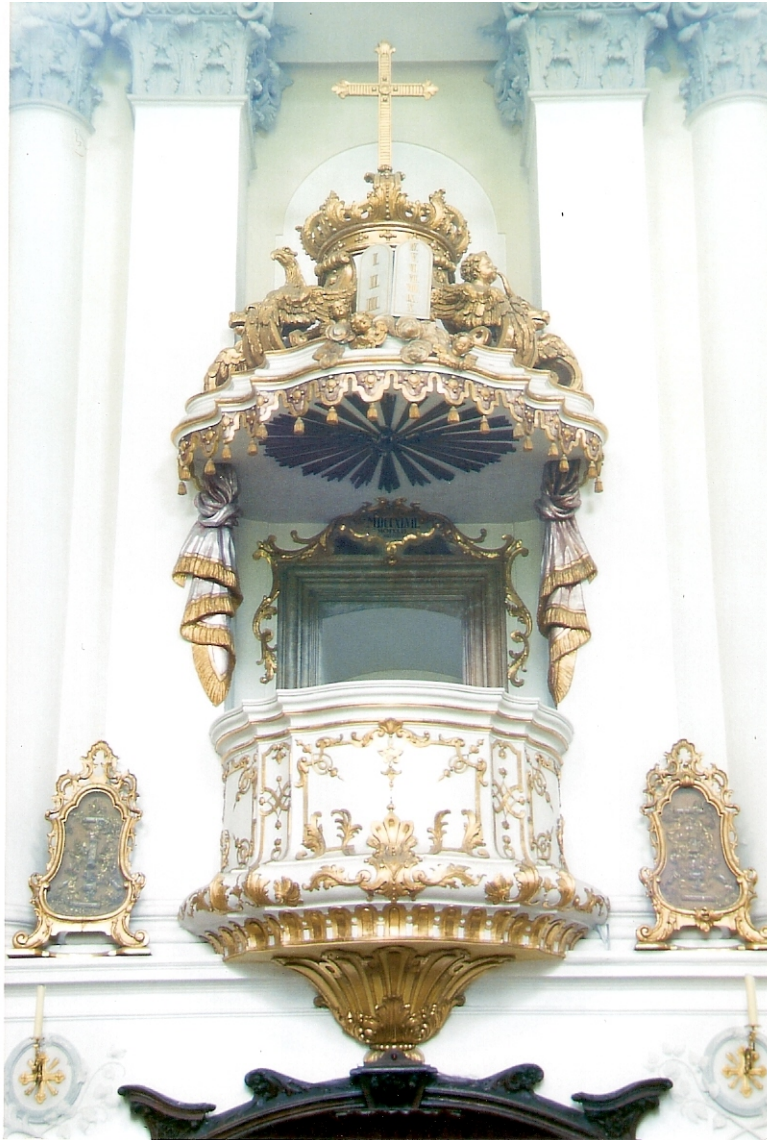
Anton Sturm

Ca. 1747



130

Reisach am Inn
Klosterkirche St. Theresia
Lkr. Rosenheim
1747



131

Fürstenzell

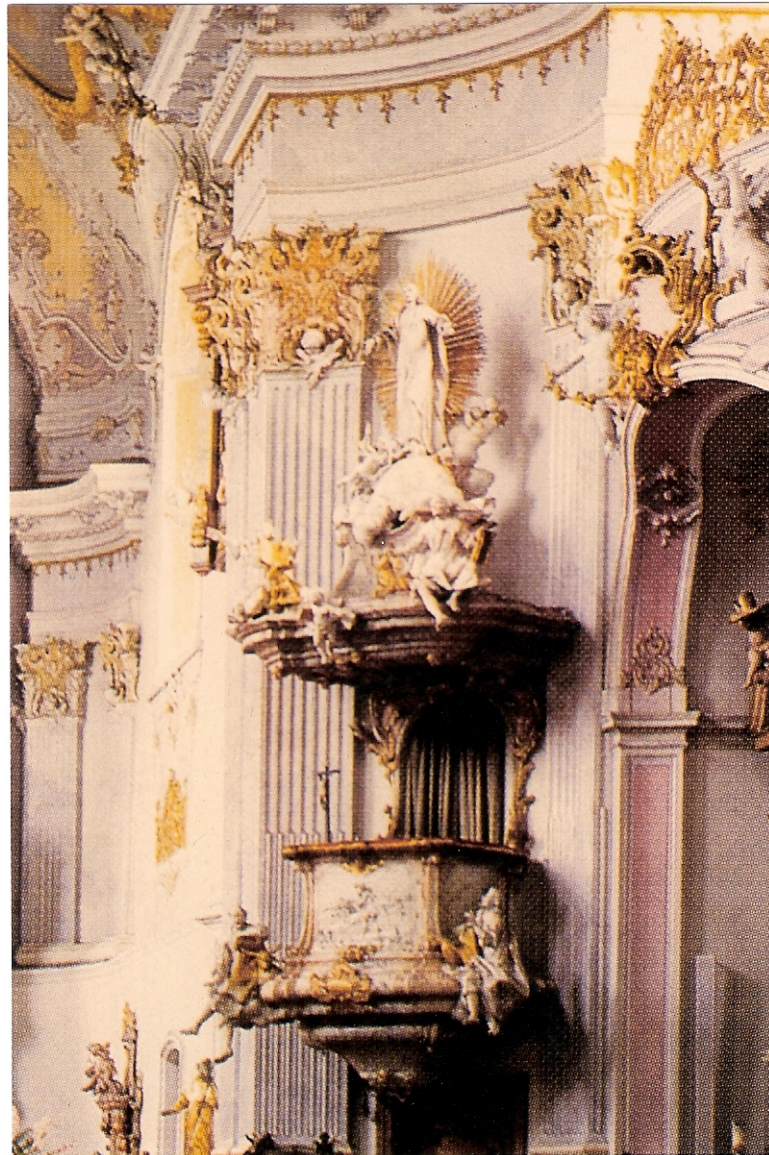
Ehem. Zisterzienser-Klosterkirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Johann Baptist Modler

Lkr. Passau

1748



132

Ruhpolding
Pfk. St. Georg
Lkr. Traunstein
1748/49



132a

Ruhpolding
Pfk. St. Georg
Lkr. Traunstein
1748/49



133

Aldersbach

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche

Pfk. Maria Himmelfahrt, Johannes der Täufer, Ursula

Lkr. Passau

Joseph Deutschmann

1748



133a

Aldersbach

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche

Pfk. Maria Himmelfahrt, Johannes der Täufer, Ursula

Lkr. Passau

Joseph Deutschmann

1748



134

Beratzhausen
Wfk. Maria Hilf
Lkr. Regensburg
Um 1750



135

München
Alte Pfk. St. Peter
Joseph Prötzner
Um 1750



Walderbach

Ehem. Zisterzienser-Klosterkirche

St. Nikolaus und Maria

Lkr. Cham

Nach 1750



137

Zwiefalten

Ehem. Benediktiner-Abteikirche
Pfk. und Wfk. Unserer Lieben Frau
Lkr. Reutlingen

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian
1747-1758 (1749-50?)



137a

Zwiefalten

Ehem. Benediktiner-Abteikirche
Pfk. und Wfk. Unserer Lieben Frau
Lkr. Reutlingen

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian
1747-1758 (1749-50?)



137b

Zwiefalten

Ehem. Benediktiner-Abteikirche
Pfk. und Wfk. Unserer Lieben Frau
Lkr. Reutlingen

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian
1747-1758 (1749-50?)



137c

Zwiefalten

Ehem. Benediktiner-Abteikirche
Pfk. und Wfk. Unserer Lieben Frau
Lkr. Reutlingen

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian
1747-1758 (1749-50?)
Ezechiel-Baldachin



Würzburg

Pfk. St. Peter und Paul

Johann Wolfgang van der Auvera

Um 1750



138a

Würzburg

Pfk. St. Peter und Paul

Johann Wolfgang van der Auvera

Um 1750



138b

Würzburg

Pfk. St. Peter und Paul

Johann Wolfgang van der Auvera

Um 1750



Wieskirche bei Steingaden

Wfk. zum gegeißelten Heiland

Lkr. Weilheim-Schongau

Johann Baptist Zimmermann/ Pontian Steinhauser

1752-1754



139a

Wieskirche bei Steingaden

Wfk. zum geißelten Heiland

Lkr. Weilheim-Schongau

Johann Baptist Zimmermann/ Pontian Steinhauser

1752-1754



139b

Wieskirche bei Steingaden

Wfk. zum geißelten Heiland

Lkr. Weilheim-Schongau

Johann Baptist Zimmermann/ Pontian Steinhauser

1752-1754



140

Straubing
St. Jakob
Wenzel Mirofsky
1753



141

Innsbruck

Basilika Wilten

Zu Unserer Frau unter den vier Säulen

Tirol

Ca. 1755-1760



142

St. Florian

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

St. Florian und St. Augustinus

Bez. Linz, Oberösterreich

Josef Ressler

1755



143

Westen

Kanzel aus Atting
Lkr. Straubing-Bogen
Matthias Obermayr
Um 1755



143a

Westen

Kanzel aus Atting
Lkr. Straubing-Bogen
Matthias Obermayr
Um 1755



Fürstenfeld

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche Mariä Himmelfahrt

Thomas Schaidhauf/ Franz Xaver Schmädler

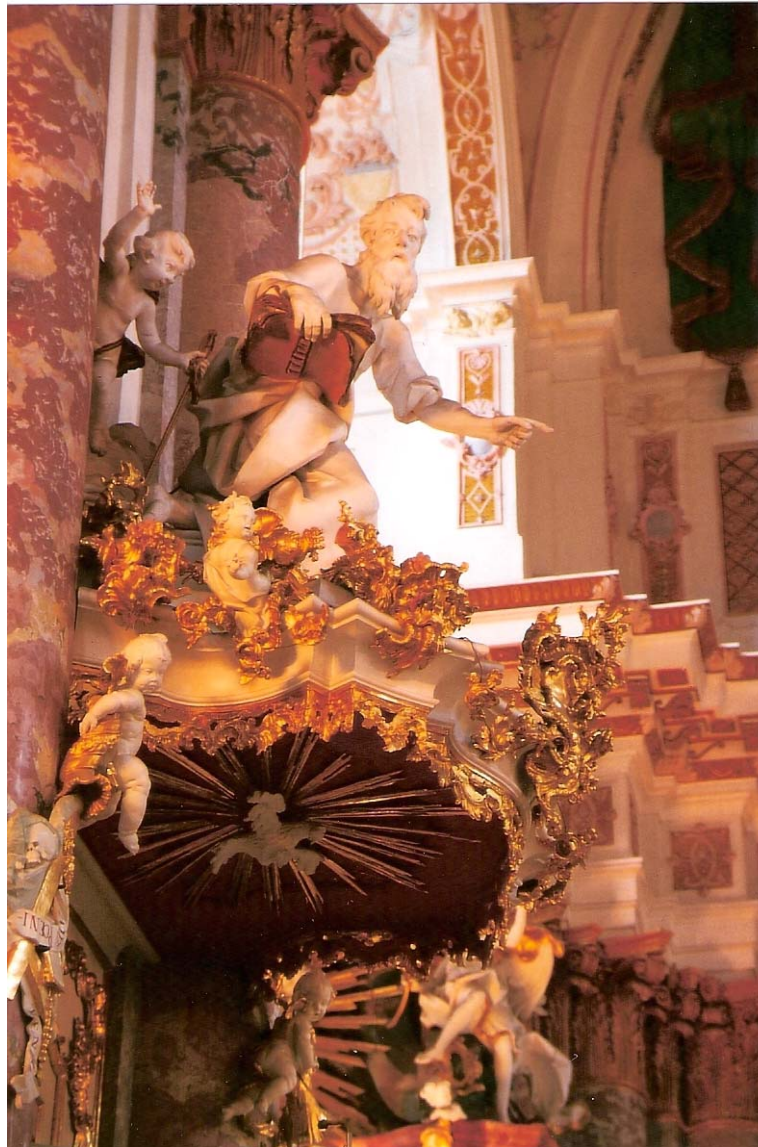
1755-1761



144a

Fürstenfeld

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche Mariä Himmelfahrt
Thomas Schaidhauf/ Franz Xaver Schmädler
1755-1761



144b

Fürstenfeld

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche Mariä Himmelfahrt
Thomas Schaidhauf/ Franz Xaver Schmädler
1755-1761



145

München

Franziskaner-Klosterkirche

St. Anna im Lehel

Johann Baptist Straub

Um 1756



146

Starnberg
Alte Pfk. St. Josef
Ignaz Günther
1756

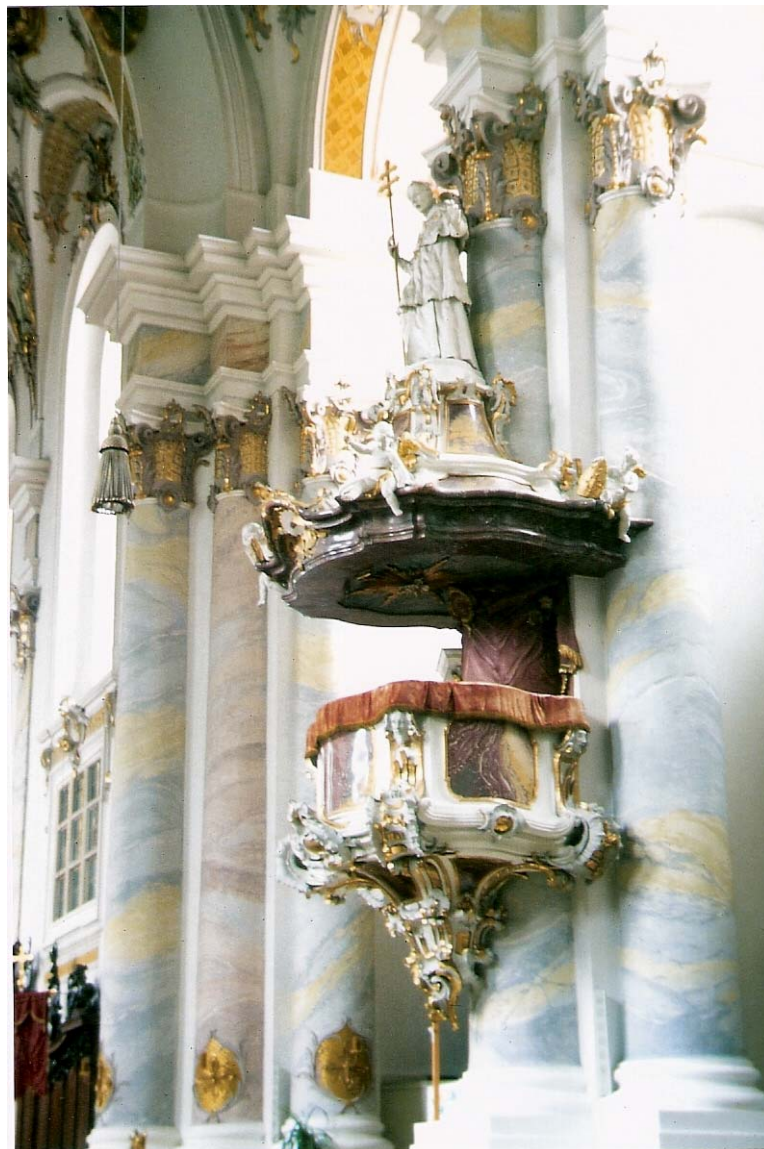


146a

Starnberg
Alte Pfk. St. Josef
Ignaz Günther
1756



Neustift bei Freising
Ehem. Prämonstratenserkirche
Pfk. St. Peter und Paul,
Franz Xaver Feichtmayr d. J.
Vor 1756



Neuburg an der Donau
Ehem. Hofkirche (Jesuitenkirche)
Mariä Himmelfahrt
Lkr. Neuburg-Schrobenhausen
Joseph Anton Breitenauer
1756



148a

Neuburg an der Donau
Ehem. Hofkirche (Jesuitenkirche)
Mariä Himmelfahrt
Lkr. Neuburg-Schrobenhausen
Joseph Anton Breitenauer
1756



149

Straubing

Karmelitenkirche Hl. Geist

Anton Abele/ Anton Keller

1756



150

Regensburg

Dominikanerinnenkirche Hl. Kreuz

Simon Sorg

1756



151

Oberammergau
Pfk. St. Peter und Paul
Lkr. Garmisch-Partenkirchen
Paul Zwinck
1756



152

Michaelsbuch

Pfk. St. Michael

Lkr. Deggendorf

Franz Hofer

1756



153

Dasing

Pfk. St. Martin

Lkr. Aichach-Friedberg

Um 1756



153a

Dasing

Pfk. St. Martin

Lkr. Aichach-Friedberg

Um 1756



154

Tittmoning

Ehem. Augustiner-Eremitenklsterkirche Allerheiligen

Lkr. Traunstein

1756



155

Ettal

Benediktiner-Abteikirche
Pfarr- und Wfk. St. Maria
Lkr. Garmisch-Partenkirchen
Johann Baptist Straub
1757-1762



155a

Ettal

Benediktiner-Abteikirche
Pfarr- und Wfk. St. Maria
Lkr. Garmisch-Partenkirchen
Johann Baptist Straub
1757-1762



156

Amberg

Salesianerinnen- (Schul) Kirche

Franz Joachim Schlott

um 1758



156a

Amberg

Salesianerinnen- (Schul) Kirche

Franz Joachim Schlott

um 1758



157

Inchenhofen

Wfk. St. Leonhard
Lkr. Aichach-Friedberg
Anton Wiest
1758



157a

Inchenhofen

Wfk. St. Leonhard
Lkr. Aichach-Friedberg
Anton Wiest
1758



157b

Inchenhofen

Wfk. St. Leonhard
Lkr. Aichach-Friedberg
Anton Wiest
1758



158

Rettenbach

Filialkirche Mariä Heimsuchung

Lkr. Deggendorf

Joseph Deutschmann

1758



159

Sandizell

Ehem. Hofmarkskirche
Petri Stuhlfeier von Antiochien
Lkr. Neuburg-Schrobenhausen
Anton Wiest
1759



160

Eresing

Pfk. St. Ulrich

Lkr. Landsberg am Lech

Dominikus Zimmermann/ Nikolaus Schütz

Um 1758



160a

Eresing

Pfk. St. Ulrich

Lkr. Landsberg am Lech

Dominikus Zimmermann/ Nikolaus Schütz

Um 1758



161

Plattling

Pfk. St. Maria Magdalena

Lkr. Deggendorf

Johann Georg Gottlieb Neher

1760



161a

Plattling

Pfk. St. Maria Magdalena

Lkr. Deggendorf

Johann Georg Gottlieb Neher

1760



162

Deggendorf

Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt

Christoph März

Um 1760



162a

Deggendorf

Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt

Christoph März

Um 1760



163

Wessobrunn

Pfk. St. Johann Baptist
Lkr. Weilheim-Schongau
Thassilo Zöpf
Ca. 1760



Neuburg an der Donau
Stadtpfarrkirche St. Peter
Lkr. Neuburg-Schrobenhausen
Ca. 1760



165

Kanzelentwurf

für St. Anna im Lehel in München

Nürnberg GNM Hz. 3893

Ignaz Günther

1756



Kanzelentwurf

für die ehemalige Kanzel der Pfarrkirche
in München-Ramersdorf
Nürnberg GNM Hz. 3902
Ignaz Günther
1760



167

Schwarzenfeld

Pfk. St. Dionysius und Ägidius

Lkr. Schwandorf

Um 1760



Marienberg an der Salzach
Ehem. Pfk. und Wfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Altötting
Johann Nepomuk Hofer
1760-1764



169

Schäftlarn

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche
Pfk. und Benediktiner-Abteikirche
St. Dionys und Juliana
Lkr. München
Johann Baptist Straub
1760-1764



169a

Schäftlarn

Ehem. Prämonstratenser-Abteikirche
Pfk. und Benediktiner-Abteikirche
St. Dionys und Juliana
Lkr. München
Johann Baptist Straub
1760-1764



170

Dillingen

Studienkirche

Ehem. Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt

Johann Michael Fischer

1761



170a

Dillingen

Studienkirche

Ehem. Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt

Johann Michael Fischer

1761



171

Murnau

Pfk. St. Nikolaus

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Werkstatt von Johann Baptist Straub?

Nach 1761



171a

Murnau

Pfk. St. Nikolaus

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Werkstatt von Johann Baptist Straub?

Nach 1761



172

Engelszell

Ehem. Zisterzienser-Abteikirche

Mariae Himmelfahrt

Bez. Schärding, Oberösterreich

Johann Georg Übelhör

1762



173

Weingarten

Benediktinerabtei

Wfk. zum Heiligblut

Pfk. St. Martin und St. Oswald

Lkr. Ravensburg

Fidelis Sporer

1762



174

Beratzhausen
Pfk. St. Peter und Paul
Lkr. Regensburg
Nach 1762



175

Ottobeuren

Benediktiner-Abteikirche

St. Theodor und Alexander

Lkr. Unterallgäu

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian

1763-64



175a

Ottobeuren

Benediktiner-Abteikirche

St. Theodor und Alexander

Lkr. Unterallgäu

Johann Michael Feichtmayr/ Johann Joseph Christian

1763-64

Taufgruppe



176

Rott am Inn

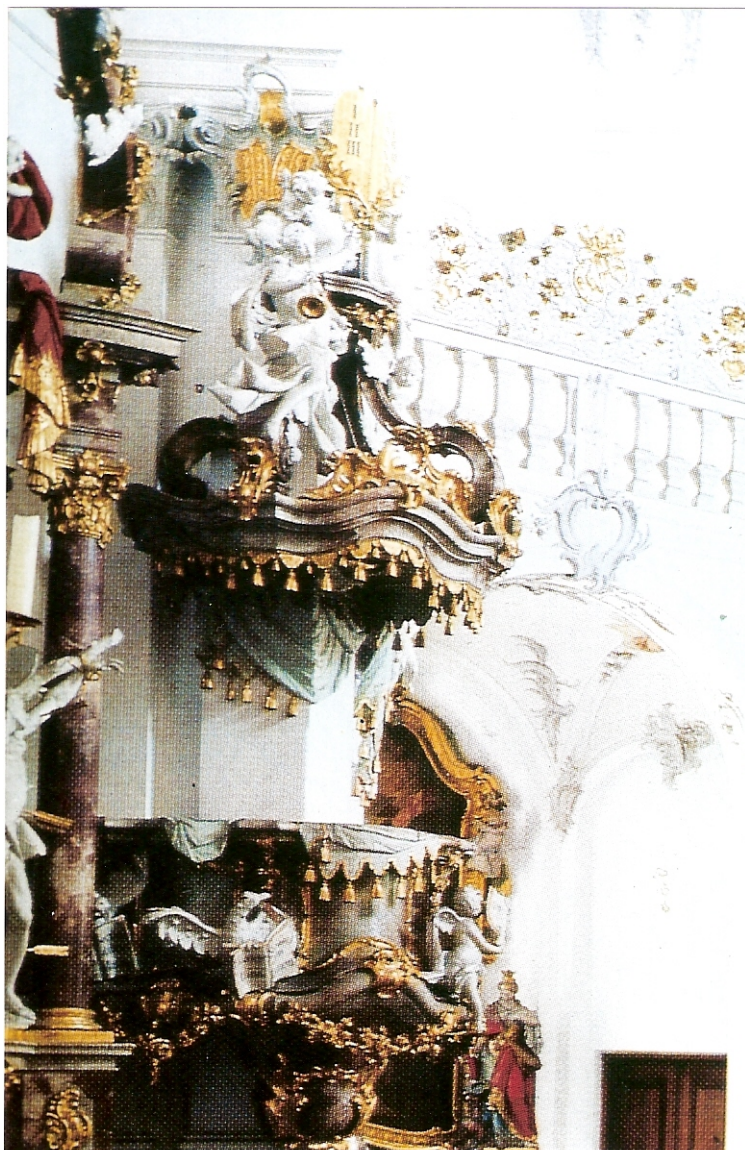
Ehem. Benediktiner-Klosterkirche

Pfk. St. Maurinus und Anianus

Lkr. Wasserburg

Nach Ignaz Günther

1763-1765



177

Thurnstein

Schloßkapelle Mariä Heimsuchung

Lkr. Rottal-Inn

Joseph Deutschmann

1763



178

Oppolding

Filialk. St. Johann Baptist

Lkr. Erding

Johann Anton Bader

Um 1764



Landsberg am Lech

Dominikanerinnenk. (Ursulinenk.) Hlst. Dreifaltigkeit

Thassilo Zöpf?

Um 1765/67



180

Hörgersdorf

Pfk. St. Bartholomäus

Lkr. Erding

Johann Anton Bader

Um 1765



181

Fischbachau

Ehem. Benediktiner-Propsteikirche

Pfk. St. Martin

Lkr. Miesbach

Um 1765



182

Thyrnau
Pfk. St. Franz Xaver
Lkr. Passau
1765-1769



183

Türkenfeld

Pfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Fürstenfeldbruck

Ca. 1766



184

Laberweinting
Pfk. St. Martin
Lkr. Straubing-Bogen
Johann Paul Hager
1768



185

Unterammergau

Pfk. St. Nikolaus

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

Ca. 1768/69



Inning am Ammersee

Pfk. St. Johannes Baptist

Lkr. Starnberg

Franz Joseph Pfeiffenhofer

Ca. 1770



186a

Inning am Ammersee

Pfk. St. Johannes Baptist

Lkr. Starnberg

Franz Joseph Pfeiffenhofer

Ca. 1770



187

Geiselhöring

Pfk. St. Petrus und Erasmus

Lkr. Straubing-Bogen

Franz Xaver II. Feichtmayr

1770



187a

Geiselhöring

Pfk. St. Petrus und Erasmus

Lkr. Straubing-Bogen

Franz Xaver II. Feichtmayr

1770



188

Buchbach

Pfk. St. Jakob

Lkr. Mühldorf

Matthias Fackler/ Christian Jorhan

1770



Maria Thalheim

Wfk. St. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Erding

Matthias Fackler/ Christian Jorhan d. Ä.

Um 1770



190

Loh

Wfk. zum Heiligen Kreuz
Lkr. Deggendorf
Franz Xaver II. Feichtmayr
Um 1770



Suben am Inn

Ehem. Augustiner-Chorherrenkirche

Bez. Schärding, Oberösterreich

Joseph Deutschmann

Um 1770



München-Bogenhausen

Ehem. Pfk. St. Georg

Ignaz Günther

1770-1774



Grafrath an der Amper
Wfk. und Klosterkirche St. Rasso
Lkr. Fürstenfeldbruck
Thomas Schaidhauf
1771-1772



Flintsbach am Inn

Pfk. St. Martin

Lkr. Rosenheim

Johann Georg Reheis

1771-1773



St. Leonhard im Forst

Wfk. und Pfk. St. Leonhard

Lkr. Weilheim-Schongau

Thassilo Zöpf

Nach 1770



196

Wessobrunn

Kreuzbergkapelle

Lkr. Weilheim-Schongau

Thassilo Zöpf

Ca. 1771



197

Eismerszell

Filialkirche St. Georg

Lkr. Fürstenfeldbruck

Thassilo Zöpf

Um 1770/ 1775



198

Froschhausen

Wfk. St. Leonhard

Lkr. Garmisch-Partenkirchen

1771-1783



199

Halfing

Pfk.- und Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Rosenheim

Felix Pis

Um 1773



199a

Halfing

Pfk.- und Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Rosenheim

Felix Pis

Um 1773



Rott bei Wessobrunn

Ottilienkapelle

Lkr. Landsberg am Lech

Johann Michael Merck

1774-1775



201

Rott bei Wessobrunn

Pfk. Johannes d. T.

Lkr. Landsberg am Lech

Johann Michael Merck (zugeschr.)

1775-1780



202

Grafin
Pfk. St. Ägidius
Lkr. Ebersberg
Um 1775



203

Raisting

Pfk. St. Remigius
Lkr. Weilheim-Schongau
Thomas Schaidhauf
Um 1775



204

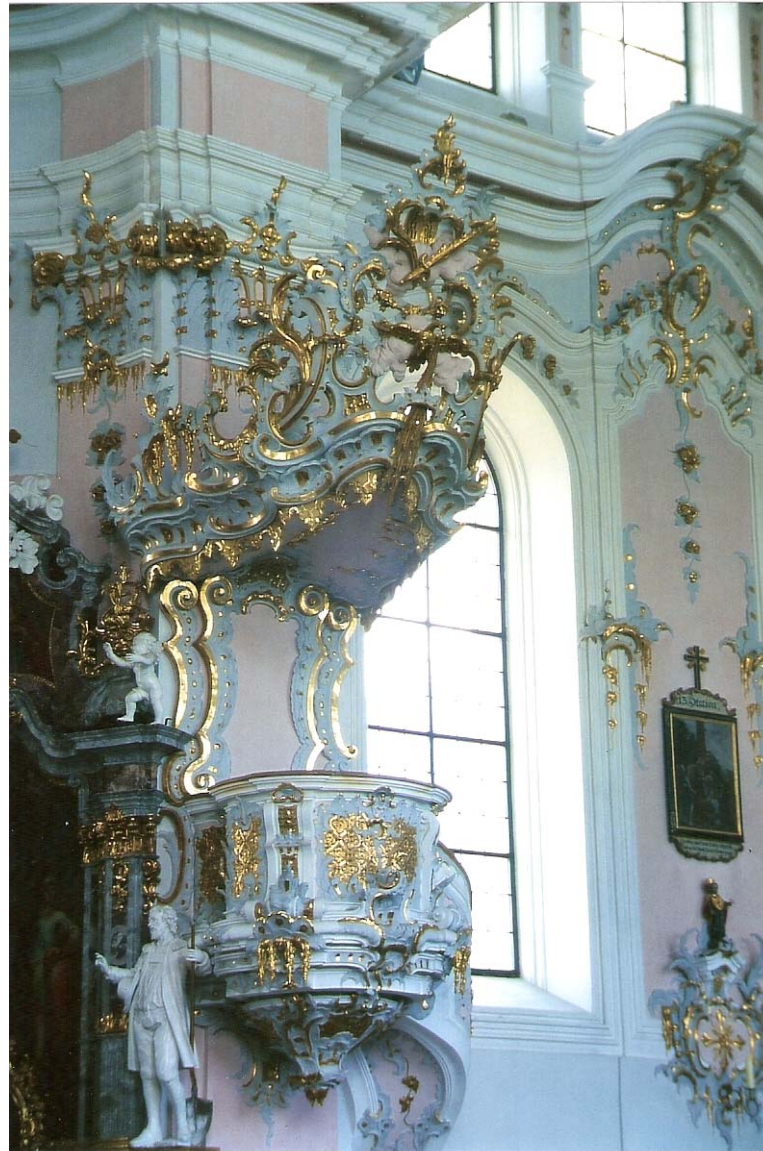
Götzens

Pfk. St. Peter und Paul

Tirol

Franz Singer

1775-1780



205

Königsdorf
Pfk. St. Laurentius
Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen
Ca. 1775-1780



206

Langenpreising

Pfk. St. Martin

Lkr. Erding

Peter Riester/ Christian Jorhan d. Ä.

1777



Diessen am Ammersee
Friedhofskirche St. Johann
Lkr. Landsberg am Lech
Thomas Schaidhauf
Um 1780



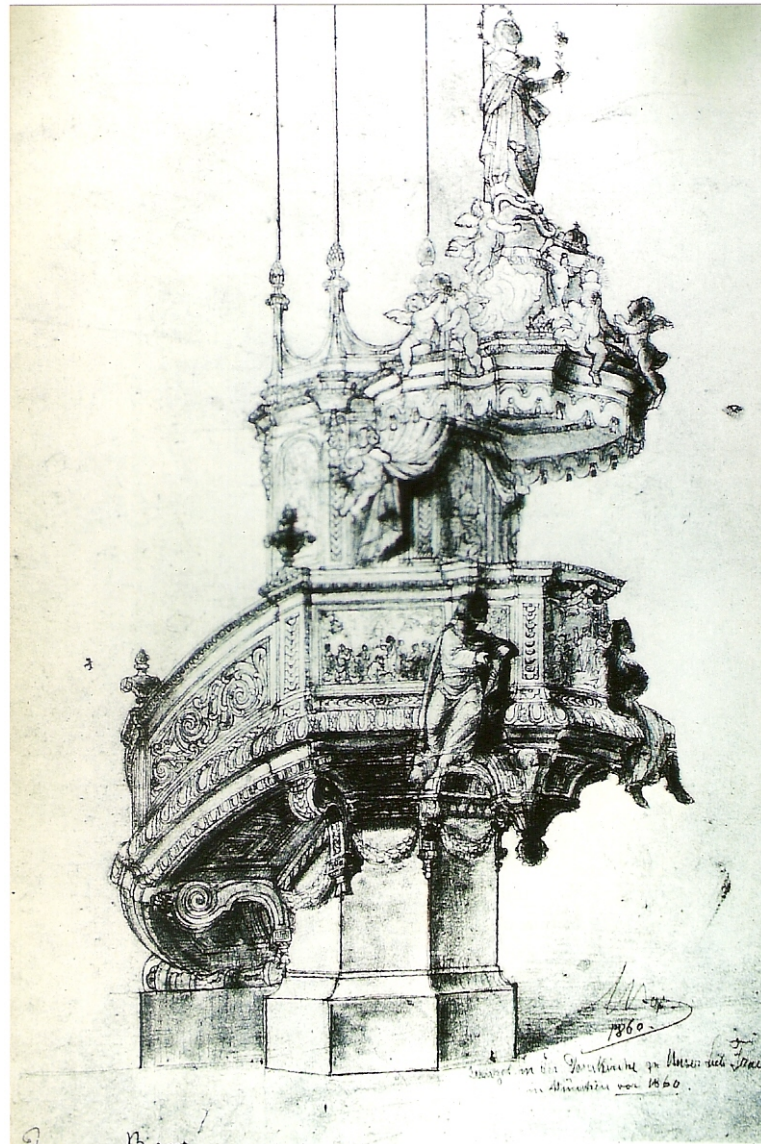
München

Ehem. Kanzel der Frauenkirche (zerst.)

Roman Anton Boos

1780 voll.

Bleistiftzeichnung von 1860



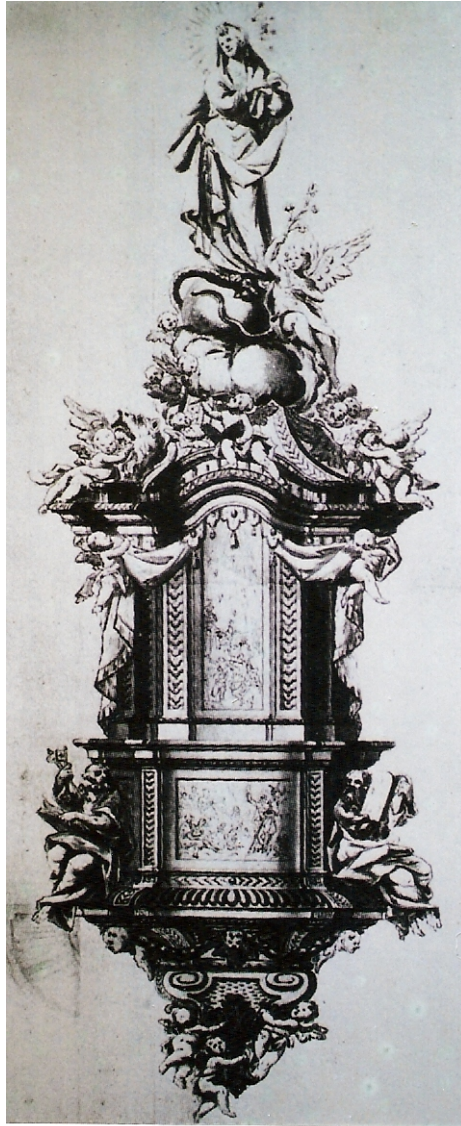
208a

München

Ehem. Kanzel der Frauenkirche (zerst.)

Roman Anton Boos

Aufriss von 1778



Schlehdorf

Ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche

Pfk. St. Tertulin

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Um 1780



210

Siegsdorf
Pfk. Mariä Empfängnis
Lkr. Traunstein
Um 1780



211

Reichling

Pfk. St. Nikolaus
Lkr. Landsberg am Lech
Um 1780



212

Kochel am See

Pfk. St. Michael

Kanzel aus Benediktbeuern

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Um 1780



212a

Kochel am See

Pfk. St. Michael

Kanzel aus Benediktbeuern

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Um 1780



213

Aulzhausen

Pfk. St. Laurentius und Elisabeth

Lkr. Aichach-Friedberg

Um 1780



Beuerberg

Ehem. Augustiner-Corherrenstiftskirche

Pfk. St. Peter und Paul

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Johann Georg Miller/ Josef Fröhlich

1782



214a

Beuerberg

Ehem. Augustiner-Corherrenstiftskirche

Pfk. St. Peter und Paul

Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen

Johann Georg Miller/ Josef Fröhlich

1782



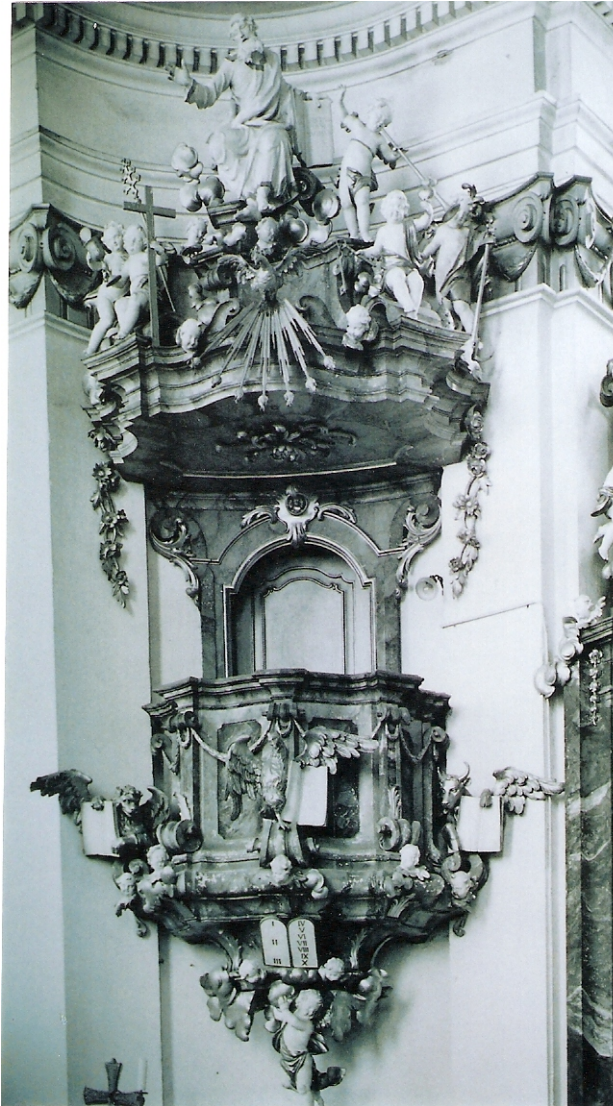
Asbach im Rottal

Ehem. Benediktiner-Klosterkirche St. Matthäus

Lkr. Passau

Joseph Deutschmann

1782-1787



216

Schwarzlack

Wfk. Mariahilf und St. Johann Nepomuk

Lkr. Rosenheim

Johann Georg Reheis

1784



217

Halbmeile

Wfk. zur schmerzhaften Muttergottes

Lkr. Deggendorf

Matthias Obermayr

1785



Weilheim

Stadtpfkirche Mariae Himmelfahrt

Lkr. Weilheim-Schongau

1785



219

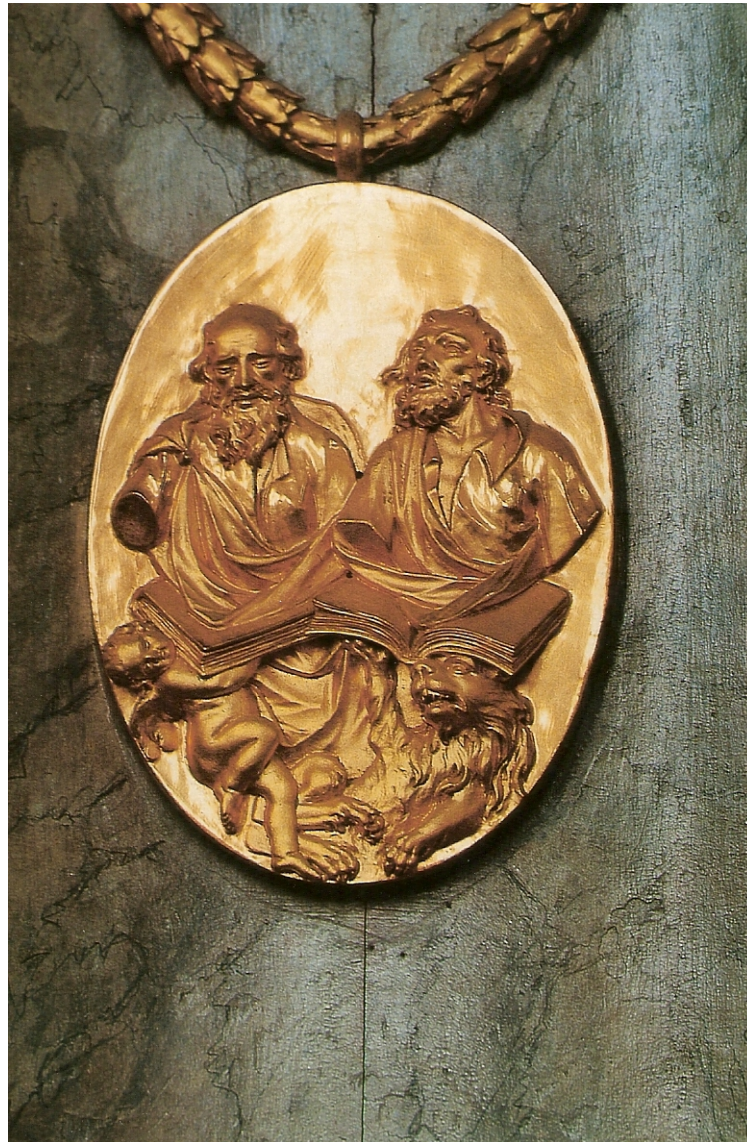
Schwindkirchen

Pfk. St. Maria Himmelfahrt

Lkr. Erding

Johann Nepomuk Stecher/ Christian Jorhan d. Ä.

1785-1790



220

Maria Dorfen

Pfk. und Wfk. Mariä Himmelfahrt

Lkr. Erding

Franz Schussmann

1790



221

Weilheim

Stadtpfkirche St. Pölten
Lkr. Weilheim-Schongau
Thassilo Zöpf
1792



222

Velburg

Wfk. Herz-Jesu

Lkr. Neumarkt in der Oberpfalz

Joseph Däntl

Um 1792



223

Straubing
Klosterkirche Azlburg
Franz Xaver Keller
Um 1793



Kirchweidach

Pfk. St. Vitus

Lkr. Altötting

1795



Rohrdorf
Pfk. St. Jakobus d. Ä.
Lkr. Rosenheim
Johann Philipp Wagner
1796/97



Mammendorf
Filiak. St. Nikolaus
Lkr. Fürstenfeldbruck
Christian Jorhan d. Ä.
1796-1797



226a

Mammendorf
Filiak. St. Nikolaus
Lkr. Fürstenfeldbruck
Christian Jorhan d. Ä.
1796-1797



227

Regensburg
Karmelitenkirche St. Joseph
Ca. 1790-1800



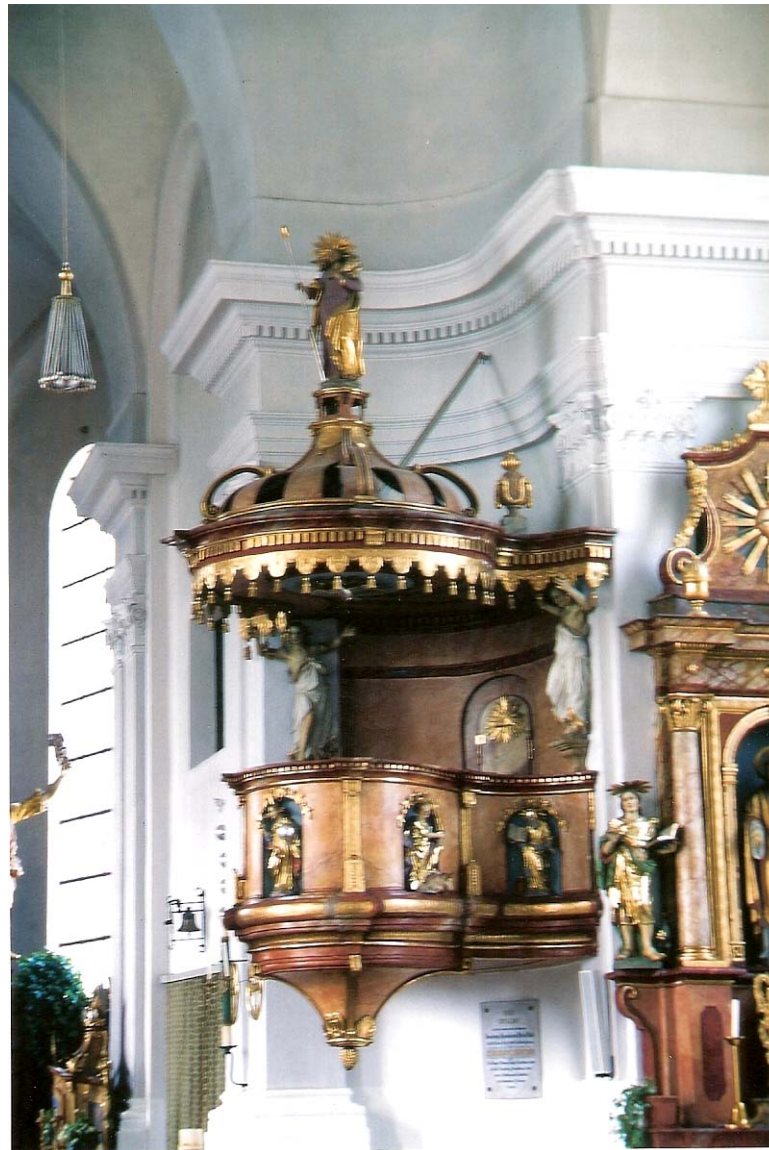
228

Tann

Pfk.- und Wfk. St. Peter und Paul

Lkr. Rottal-Inn

1809



Hohenkammer
Pfk. St. Johannes Ev.
Innaz Frey (Entwurf)
Lkr. Freising
1814



230

Schärding
Stadtpfkirche St. Georg
Oberösterreich
Anton Högler
1815



231

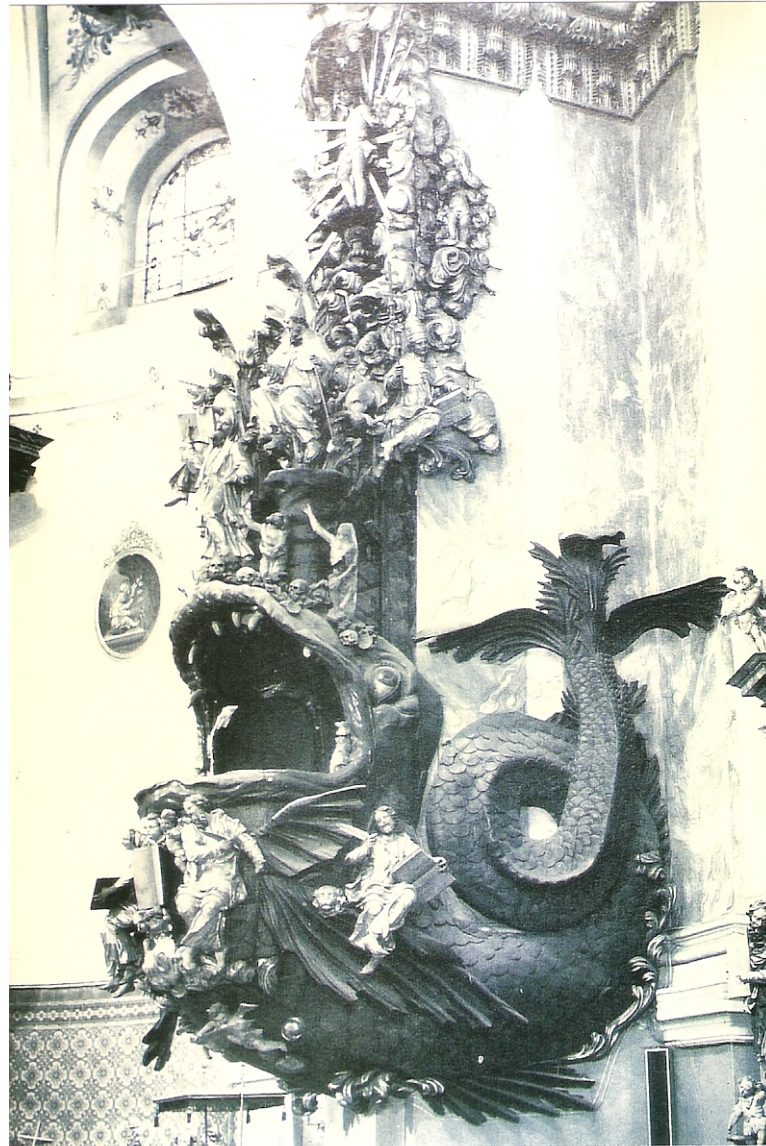
Oberaudorf
Pfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Rosenheim
1823



Schiffskanzeln

232

Reinerz
Pfarrkirche
Schlesien
Michael Kössler
1720-1722



233

Irsee

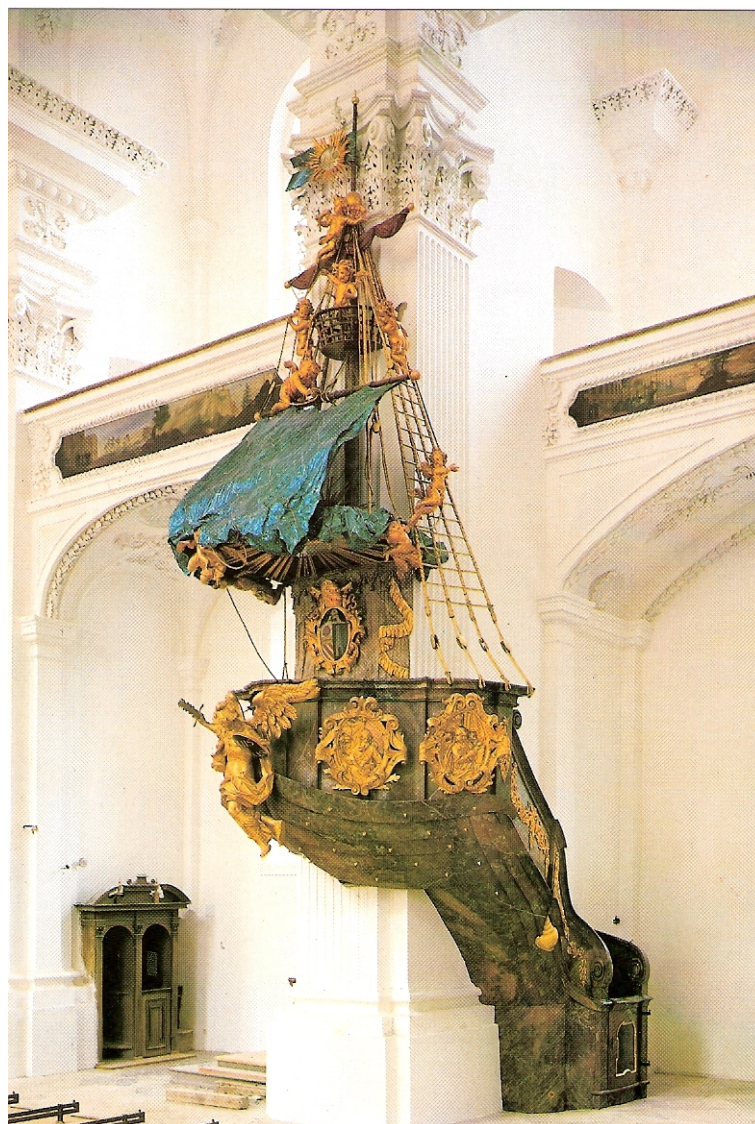
Ehem. Benediktiner-Stiftskirche

Pfk. Mariä Himmelfahrt, Peter und Paul

Lkr. Ostallgäu

Ignaz Hillenbrand und Johann Bergmüller (zugeschr.)

um 1725



234

Gaspoltshofen
Pfk. St. Laurentius
Oberösterreich
Um 1750



235

Fischlham
Pfk. St. Petrus
Oberösterreich
1752-1759



236

Traunkirchen
Pfk. Maria Himmelfahrt
Oberösterreich
1753



237

Weissenregen
Wfk. Mariä Himmelfahrt
Lkr. Cham
Johann Paul Hager
1758



Entwurf für die Frauenkirche in München

Franz Xaver Feichtmayr

1760



Eckersdorf

Pfk. St. Peter und Paul
Schlesien

Ludwig Wilhelm Jaschke
Nach 1760



240

Niederding
Pfk. St. Martin
Lkr. Erding
Christian Jorhan d. Ä.
1761



240a

Niederding
Pfk. St. Martin
Lkr. Erding
Christian Jorhan d. Ä.
1761



241

Altenerding

Pfk. Mariä Verkündigung

Matthias Fackler/ Christian Jorhan d. Ä.

Lkr. Erding

1767



242

Maria Rain

Pfk.- und Wallfahrtskirche Maria Rain

Johann Peter Heel

Um 1762

Relief des Reichen Fischfanges



Abbildungsnachweis

Mit Ausnahme der unten angeführten Belegstellen, wurden alle weiteren Abbildungen vom Autor angefertigt.

- 1-3: Joachim Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, Taf. 1, 21, 125.
- 4: Otto Mazal, Schatzkammer der Buchkunst, Abb. 23.
- 5: Lutz Lippold, Macht des Bildes- Bild der Macht, Leipzig 1993, S. 362.
- 6: Marco Pierini, Kunst in Siena, S. 85.
- 7: Andreas Bauch, Diözesanmuseum Eichstätt, KKF 1331, S. 25.
- 8: Adolf Reinle, Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter, S. 43.
- 13: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1, Taf. 286.
- 17: Wien, St. Stephan, Verlag Bauer, Wien.
- 18: Martin Warnke, Geschichte der deutschen Kunst Bd. 2, S. 191.
- 21: Franz Ronig, Der Dom zu Trier, S. 59.
- 24: Georg Niemetz, Dom Wiener Neustadt, KKF 1196, S. 25.
- 27: Sigmund Benker, Freising, Dom und Domberg, S. 44.
- 30-30a: Hannes Oefele Verlag, Ottobeuren.
- 38: Verlag Schnell & Steiner, Regensburg.
- 44: Alfred Kaiser, Theatinerkirche St. Kajetan, München, KKF 1971, S. 13.
- 51: Max Prugger, München.
- 88: Herbert Schindler, Der Dom zu Passau, S. 71.
- 88a: Karl Möseneder, Der Dom in Passau, Vom Barock zur Gegenwart, S. 432.
- 89: Karl Möseneder, Der Dom in Passau, Vom Barock zur Gegenwart, S. 435.
- 90: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau, GKF 141, S. 59.
- 97: Foto Baumgartner, Graz.
- 110: Norbert Lieb, St. Johann Nepomuk, Die Asamkirche München, GKF 100, S. 23.
- 138: Foto Zwicker, Würzburg.
- 150: Sr. M. Johanna Geßner OP, Dominikanerinnenkirche Hl. Kreuz, Regensburg, KKF 773, S. 20.
- 165: Peter Volk, Ignaz Günther, S. 59.
- 166: Meisterwerke Bayerns, Von 900-1900, AK Bayerisches Nationalmuseum München 2000, S. 75.
- 167: Lüderböck/ Pihan, Schwarzenfeld, KKF 1555, S. 10.
- 173: Verlag Schnell & Steiner, Regensburg.
- 192: Peter Volk, Ignaz Günther, S. 225.
- 206: Otto Schmidt, Christian Jorhan d. Ä., S. 127.
- 208: Uta Schedler, Roman Anton Boos, S. 85.
- 208a: Uta Schedler, Roman Anton Boos, S. 86.
- 215: Hubert Vogl, Joseph Deutschmann, Abb. 85.
- 219: Otto Schmidt, Christian Jorhan d. Ä., S. 177.
- 232: Konstanty Kalinowski, Barock in Schlesien, S. 141, Nr. 105.
- 233: Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn.
- 236: Kunstverlag Hofstätter, Ried im Innkreis.
- 238: Gabriele Dischinger, Zeichnungen zur Architektur und Ausstattungen von Sakralräumen bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Bd 2, S. 119.
- 239: Konstanty Kalinowski, Barock in Schlesien, S. 101, Nr. 55.

240a: Otto Schmidt, Christian Jorhan d. Ä, S. 54.