

Karl Kosel

## Ulrichskirchen und Ulrichsdarstellungen im Bistum Regensburg

Die Wirkungsgeschichte großer Heiliger gleicht in ihren historischen Erscheinungsformen häufig den Gegensätzlichkeiten der kirchlichen und politischen Geschichte, denen sie zu ihren Lebzeiten ausgesetzt waren. Aus diesem Spannungsfeld von Heils- und Weltgeschichte treten ihre persönlichen Wesenszüge und Charaktereigenschaften in Erscheinung, die ihr Bild in der großen Geschichte und ihre ganz persönliche Ausstrahlung prägen. Mit diesem Erscheinungsbild verbindet sich die geschichtliche und religiöse Wirkmächtigkeit ihrer Persönlichkeiten, d. h. ihr öffentliches Wirken als politisch und kirchlich Handelnde sowie nach ihrem Tod die fortdauernde Erinnerung an ihre christlichen Tugenden in der volkstümlichen Heiligenverehrung. Die Spannweite dieser Persönlichkeitsbilder, die uns aus den Heiligenviten und Chroniken des hohen Mittelalters entgegentritt, umfaßt daher ihr Wirken als Seelsorger, als Träger der politischen Macht im Heiligen Römischen Reich und die Darstellung der Wunder nach ihrem Tod, die den Ruf ihrer Heiligkeit begründeten. Im Rahmen dieser drei Grundkonstanten, der durch die mittelalterliche Hagiographie vorgegeben ist und sich in der volkstümlichen Heiligenverehrung lebendig weiterentwickelte, sind auch die Voraussetzungen für die künstlerische Gestaltung der Heiligenleben und der vielfältigen Entwicklung ihrer Ikonographie gegeben.

Außerhalb der Diözese Augsburg gibt es im deutschen Sprachraum kein Gebiet, das sich mit dem Bistum Regensburg auch nur annähernd hinsichtlich der Anzahl seiner Ulrichskirchen und -darstellungen vergleichen könnte. Die Ursache dafür ist in der persönlichen Freundschaft der beiden Bistumspatrone, St. Ulrich und St. Wolfgang, zu erblicken: »Wolfgang wird von Anfang an zu den Verehrern des hl. Ulrich gezählt haben« (Walter Pötzl).<sup>1</sup> Die mit Regensburg verbundenen monumentalen, bildlichen und schriftlichen Denkmäler der Ulrichsverehrung aus deren Frühzeit sichern dem Bistum des hl. Wolfgang in kunstgeschichtlicher und hagiographischer Hinsicht eine herausragende Stellung. An dieser Stelle sei nur kurz auf die wichtigsten

<sup>1</sup> Walter Pötzl, Die Anfänge der Ulrichsverehrung im Bistum Augsburg und im Reich, in: JVBAB 7, 1973 (= Bischof Ulrich von Augsburg und seine Verehrung, Festgabe zur 1000. Wiederkehr seines Todestages), S. 84 (zitiert als: Ulrichsjb.).

Denkmäler hingewiesen: Die älteste bestehende Ulrichskirche in Wolfgangs  
 126 niederösterreichischem Besitz Wieselburg,<sup>2</sup> die im Kloster St. Emmeram  
 entstandenen Buchmalereien, das Krönungsbild mit den Hll. Emmeram und  
 Ulrich im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. (München, Bayerische Staatsbi-  
 1 bliothek, Clm. 4456)<sup>3</sup> und die Darstellung der Ulrichsmesse in der Hand-  
 85 schrift der Ulrichsvita des Dompropstes Gerhard (Stiftsbibliothek Einsie-  
 deln, Cod. 261);<sup>4</sup> die rühmende Erwähnung der Heiligkeit Ulrichs durch  
 Othloh von St. Emmeram in seiner »Vita Sancti Wolfkangi Episcopi«. <sup>5</sup> Auch  
 wenn die früheste urkundliche Erwähnung erst aus dem Jahre 1263 stammt,  
 128-132 so ist das Ulrichspatrozinium der ehemaligen Regensburger Dompfarrkirche  
 als ein Hinweis auf die Verehrung des Augsburgers Bistumspatrons seit seiner  
 Kanonisation in zweifacher Hinsicht zu verstehen:<sup>6</sup> 1. Die Existenz der  
 Dompfarrkirche und ihrer Pfarrkirche mit dem Ulrichspatrozinium um oder kurz  
 nach der Jahrtausendwende, möglicherweise im Zusammenhang mit der  
 Domerweiterung unter dem Nachfolger des hl. Wolfgang, Bischof Gebhard I.  
 (995–1023).<sup>7</sup> 2. Die mögliche Übertragung des Ulrichspatroziniums von der  
 herzoglichen Pfalzkirche auf die nachmalige Dompfarrkirche.<sup>8</sup> Die quellen-  
 mäßig nicht belegbare Existenz eines Ulrichspatroziniums der Pfarrkirche  
 wäre unter dem bayerischen Herzog Heinrich IV., dem Schüler des hl. Wolf-  
 gang und späteren heiligen Kaiser Heinrich II. (1002–1024), durchaus denk-  
 1 bar, nachdem seine Ulrichsverehrung allein schon durch das Krönungsbild  
 1 des Heinrichssakramentars eindrucksvoll belegt ist (Abb.).<sup>9</sup> Schließlich wur-  
 den bei der Weihe des Nikolausaltars in der Wolfgangskrypta von St. Emme-  
 ram am 7. Oktober 1052 auch Reliquien des hl. Ulrich eingeschlossen.<sup>10</sup> Der  
 historische und ikonographische Zusammenhang der Verehrung und Dar-  
 stellung der Regensburger und Augsburgers Heiligen Emmeram, Ulrich und

<sup>2</sup> Ferdinand Grell, Die Verehrung des Heiligen Ulrich von Augsburg im heutigen Österreich und in Südtirol, Salzburg 1963, S. 81 f. – Karl Hausberger, Geschichte des Bistums Regensburg I: Mittelalter und frühe Neuzeit, Regensburg 1989, S. 168 (zitiert als: Hausberger, Bistum Regensburg I).

<sup>3</sup> W. Pötzl: Ulrichsjb., S. 97. – Ders., Bischof Ulrich und seine Zeit (890–973), Augsburg 1973. Abb. 1 (zitiert als: Pötzl, Bischof Ulrich).

<sup>4</sup> Kuno Bugmann, Bischof Ulrich in Einsiedeln, in: Ulrichsjb., S. 63. – Pötzl, Bischof Ulrich, Abb. 2.

<sup>5</sup> Pötzl: Ulrichsjb., S. 100.

<sup>6</sup> Achim Hubel und Genoveva Nitz, Diözesanmuseum St. Ulrich Regensburg (= Schnells Kunstführer 1587), München–Zürich 1986, S. 2 (zitiert als: Hubel-Nitz). – A. Hubel, Die Ulrichskirche in Regensburg. Gestalt – Geschichte – Funktion, in: Regensburger Almanach 1986, S. 60 (zitiert als: Hubel, Ulrichskirche).

<sup>7</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 68. – Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz. Bearb. v. Jolanda Drexler und Achim Hubel unter Mitarbeit v. Astrid Debold-Kritter u. a., München 1991, S. 432 (zitiert als: Dehio Regensburg–Oberpfalz).

<sup>8</sup> Hubel, Ulrichskirche, S. 68.

<sup>9</sup> Wie Anm. 3.

<sup>10</sup> W. Pötzl: Ulrichsjb., S. 112.

Wolfgang ist daher seit dem hohen Mittelalter als grundlegende Konstante ihrer künstlerischen Darstellungen in den späteren Jahrhunderten zu betrachten.

Als ältestes monumentales Denkmal der Ulrichsverehrung aus der Regierungszeit des hl. Bischofs Wolfgang darf der um 980 entstandene Chorbau der Pfarrkirche St. Ulrich in Wieselburg (N.Ö.), das ihm durch Kaiser Otto II. mit Urkunde vom 14. Oktober 979 als Platz für einen Burgbau verliehen wurde, einen hervorragenden Rang beanspruchen.<sup>11</sup> Dieser zentralisierte Kernbau, der im Jahre 1101 Pfarrkirche wurde,<sup>12</sup> blieb mit Ausnahme einer Verkürzung beim Anbau des spätgotischen Langhauses unverändert erhalten. Der Innenraum erhebt sich über einem quadratischen Grundriß mit ursprünglich vier – heute drei – kurzen, kreuzförmig angesetzten Armen, der über Ecktrompen mittels Abschrägungen in ein Achteck mit einer steilen, achteckigen Kuppel übergeht (Abb.). Mit diesem Kirchenbau Wolfgangs in Gestalt eines Baptisteriums, der zunächst Hofkirche und Burgkapelle war, wurde ein kirchlicher Mittelpunkt zur Sicherung und Wiederbesiedlung dieses von den Ungarneinfällen verwüsteten Gebietes geschaffen.<sup>13</sup> Die damit verbundene missionarische Zielsetzung und diejenige der Kolonisation durch bayerische Siedler macht mindestens seit Wolfgangs Zeit die Funktion der Wieselburger Kirche als Ursparrei mit der zugehörigen Taufkirche wahrscheinlich, die dann mit der Schenkung von Wieselburg und Steinakirchen an das Kloster Mondsee im Jahre 1107 durch Bischof Hartwig I. von Sponheim (1105–27) endgültig vollzogen wurde.<sup>14</sup> Im Hinblick auf diese Funktion als Pfarr- und Taufkirche kann hier von einer Parallele zum Bau der Johanneskirche auf dem Fronhof in Augsburg (956–60) durch den hl. Bischof Ulrich gesprochen werden.<sup>15</sup>

Eine unmittelbare Parallele finden wir wenig später im Westen des Heiligen Römischen Reiches, dem Elsaß: Das dem hl. Ulrich geweihte Baptisterium von Avolsheim (Bas-Rhin), das um 1000 erbaut wurde und die Taufkirche der Pfarrei Dompeter war.<sup>16</sup> Die erste nachweisbare Pfarrkirche von Dompeter entstand im 7. Jahrhundert und ist die erste bekannte Kirche des Elsaß,<sup>17</sup> deren Entstehung die Legende in die Zeit des hl. Maternus, des Apostels des Elsaß und der Rheinlande, d. h. in das 4. Jahrhundert zurückverlegt.<sup>18</sup> Der zweite Kirchenbau von Dompeter, dessen Langhaus erhalten blieb, wurde von dem aus dem Elsaß gebürtigen Papst Leo IX. (1049–54) im Jahre 1049

<sup>11</sup> F. Grell (wie Anm. 2).

<sup>13</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 168.

<sup>12</sup> F. Grell (wie Anm. 2).

<sup>14</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 77.

<sup>15</sup> Friedrich Zoepfl, Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Mittelalter, München–Augsburg 1955, S. 6.

<sup>16</sup> Rudolf Wesenberg, St. Ulrich zu Avolsheim (Elsaß), in: Das Münster 2, 1949, Heft 9/10, S. 257–262, Grundriß S. 260. – Sigrid Metken, Avolsheim-Dompeter (= Schnells Kunstführer 898), München–Zürich 1968, S. 14–23.

<sup>17</sup> S. Metken (wie Anm. 16), S. 2.

<sup>18</sup> S. Metken (wie Anm. 16), S. 3.

geweiht.<sup>19</sup> Die gesicherten Daten der Bauzeit von Baptisterium und Pfarrkirche um die Jahrtausendwende und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts weisen auf die Frühzeit der Ulrichsverehrung in der Diözese Straßburg. In drei Kalendaren des 11. Jahrhunderts aus dieser Diözese ist die Feier des Ulrichsfestes belegt.<sup>20</sup> Bei der Weihe der Kirche in Burgheim (Bas-Rhin), unweit von Avolsheim in der ehemaligen Herrschaft Barr gelegen, am 25. Juli 1035 durch Bischof Walther von Straßburg werden Ulrichsreliquien genannt.<sup>21</sup> Die früheste Nachricht über Ulrichsreliquien im Elsaß bezieht sich auf eine Schenkung der Kaiserin Adelheid anlässlich der Einweihung der Benediktinerabteikirche von Selz im Jahre 996. Die heilige Kaiserin hatte diese Reliquien vom Augsburger Bischof Gebhard (996–1001) erhalten.<sup>22</sup> Der vierpaßförmige Grundriß der Avolsheimer Ulrichskapelle, der auf Vorbilder und Parallelen in Osteuropa, Armenien und im Mittelmeerraum verweist,<sup>23</sup> unterscheidet sich zwar erheblich von der Wieselburger Ulrichskirche. Doch in unserem Zusammenhang ist die Verbindung des Ulrichspatriniums mit der Taufkirche als liturgisch geprägtem Bautypus wesentlich, die für die kirchliche und politische Konsolidierung des Reiches nach der Überwindung der Ungarngefahr charakteristisch ist. Dieser Zusammenhang von Ulrichspatrinium, Taufkirche und St. Johannes dem Täufer als Kirchen- und Altarpatron ist für den Regensburger Dombezirk von besonderer Bedeutung. Die Matrikel des Erzdechanten Gedeon Forster belegt das Vorhandensein eines Altars des hl. Johannes des Täufers in der Regensburger Dompfarrkirche vor der Reformationszeit, danach – zum Zeitpunkt der Niederschrift der Matrikel im Jahre 1665 – nicht mehr.<sup>24</sup> Der Altar »S. Joannis Baptistae« erscheint an dritter Stelle neben den Altären des hl. Ulrich und der Muttergottes. Der Ulrichsaltar an erster Stelle war daher ohne Zweifel der Hochaltar, der dem Kirchenpatron geweiht war. An seine Stelle trat im 16. Jahrhundert, spätestens seit der Ausmalung von 1571, der Kreuzaltar »SS. Crucis et Passionis Domini«.<sup>25</sup> Die Fresken an den östlichen Schildwänden mit der Grablegung und Auferstehung Christi beziehen sich auf diesen Kreuz- und Passionsaltar,<sup>26</sup> der auf der Ostempore vor dem gotischen Mittelfenster stand (Abb.). An zweiter und dritter Stelle sind hier die Altäre der Muttergottes und des hl. Ulrich genannt, deren Lokalisierung durch die beiden Gewölbeschlusssteine des frühen 14. Jahrhunderts in den Ostjochen der Seitenschiffe festgelegt ist.

Regensburg

130

Das Auftreten des hl. Johannes d. T. als Altarpatron in der Ulrichskirche bis

<sup>19</sup> Wie Anm. 18.

<sup>22</sup> R. Wesenberg (wie Anm. 16), S. 257.

<sup>20</sup> W. Pözl: Ulrichsjb., S. 110.

<sup>23</sup> R. Wesenberg (wie Anm. 16), S. 258 ff.

<sup>21</sup> W. Pözl: Ulrichsjb., S. 112.

<sup>24</sup> Manfred Heim, Des Erzdechanten Gedeon Forster Matrikel des Bistums Regensburg vom Jahre 1665 (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Beiband 3), Regensburg 1990, S. 4 (zitiert als: Heim, Matrikel).

<sup>25</sup> Heim, Matrikel, S. 15.

<sup>26</sup> Hubel-Nitz, Abb. S. 4.

zur Reformationszeit stellt eine unzweifelhafte Beziehung zur Taufkirche westlich des Domes, der nachmaligen Chorherren- und Kollegiatstiftskirche St. Johann, dar. Der daraus sich ergebende zwingende Schluß auf eine Patroziniumsübertragung kann nur in dem Sinne gedeutet werden, wie dies Achim Hubel formuliert: »Als bisherige Pfarrkirche ist nämlich die westlich des Domes gelegene Stiftskirche St. Johann zu vermuten; beispielsweise war der von 1229 bis 1263 als Dompfarrer nachweisbare Ulrich von Dornberg gleichzeitig Stiftspropst von St. Johann. Gerade die Stiftskirche dürfte in den Jahren um 1212/14 eine Entlastung ihrer Funktionen erfahren haben, da Bischof Konrad IV. damals das neben St. Johann gelegene und wohl in irgendeiner Form mit dem Stift verbundene Johannesspital nach Stadtamhof verlegte.«<sup>27</sup> Die Verbindung der Patrozinien St. Johannes Baptista und St. Ulrich kann daher nur auf die gemeinsame Funktion von Tauf- und Pfarrkirche bezogen werden, die auch für Augsburg, Wieselburg und Avolsheim gesichert ist. Zieht man außerdem die Nachricht aus einer Stadtbeschreibung in Betracht, wonach St. Johann um die Mitte des 11. Jahrhunderts nicht mehr als Taufkirche diente,<sup>28</sup> so liegt der Schluß nahe, daß damit in der Zeit der Domenerweiterung zu Beginn des 11. Jahrhunderts oder kurz danach die Trennung ihrer ursprünglichen Funktionen als Tauf- und Pfarrkirche vollzogen wurde. Unter dieser Voraussetzung wäre die spätere Übertragung des Patroziniums St. Johannes Baptista auf den genannten Altar in der Dompfarrkirche zu verstehen. Ungelöst bleibt vorerst die Frage nach dem Standort der Dompfarrkirche St. Ulrich vor dem heute bestehenden Bau des 13. Jahrhunderts. Die Verbindung des Ulrichspatroziniums mit demjenigen des hl. Johannes d. T. als typische Erscheinungsform der Einheit von Tauf- und Pfarrkirche, die sich aus der frühmittelalterlichen Missionszeit und aus der kirchenrechtlichen Organisation des hl. Bonifatius entwickelte, kann für Regensburg aufgrund der dargestellten Parallelen aus dem 10. Jahrhundert als Ergebnis der persönlichen Freundschaft der Hll. Wolfgang und Ulrich mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden.

Die Angaben zu den Altarpatrozinien der Ulrichskirche vor der Reformation in Gedeon Forsters Matrikel bieten eine sichere Grundlage zur thematischen Bestimmung der Wandgemälde aus der Erbauungszeit um 1240 an der östlichen Stirnwand. Den Themenangaben Hubels muß hier leider entschieden widersprochen werden. Dies bezieht sich vor allem auf die Kreuzigung und Predigt des Apostels Andreas sowie die Almosenspende des hl. Nikolaus in der nördlichen Abseite der Ostempore und auf den hl. Jakobus d. Ä. in der südlichen Abseite.<sup>29</sup> Die Unhaltbarkeit dieser Themenangaben ist vor allem in der Tatsache begründet, daß kein Altar-, Kapellenpatrozinium oder Bene-

<sup>27</sup> Hubel, Ulrichskirche, S. 69.

<sup>28</sup> Lothar Altmann, Die Stiftskirche St. Johann in Regensburg (= Schnells Kunstführer 1114), München-Zürich 1977, S. 2.

<sup>29</sup> Achim Hubel, Rezension »Gabriela Fritzsche, Die mittelalterlichen Glasmalereien im Re-

fizium unter dem Titel der genannten Heiligen in der Dompfarrkirche nachweisbar ist. Selbst in Anbetracht einer möglichen Patroziniumsübertragung läßt sich im Falle des hl. Nikolaus die Unwahrscheinlichkeit beweisen. Die an der Südseite der Stiftskirche St. Johann angebaute Nikolauskapelle wurde im Jahre 1325 eigens vom Abbruch wegen des Domneubaus ausgenommen, der dann erst vor 1341 erfolgte.<sup>30</sup> Das Fehlen des Nikolauspatroziniums und einer entsprechenden Darstellung in der Dompfarrkirche um 1240 erklärt sich aus der zu diesem Zeitpunkt unangefochtenen Existenz dieser Kapelle bei St. Johann, zumal die Ämter des Dompfarrers und des Stiftspropstes durch Ulrich von Dornberg in Personalunion ausgeübt wurden.

Der Vorname Ulrichs von Dornberg als Pfarrer der Dompfarrkirche während ihrer Bauzeit gibt vielleicht einen Hinweis auf den Stifter und die Thematik der Wandgemälde in der nördlichen Abseite der Ostempore (Abb.). Als ein völlig unzweifelhafter Anhaltspunkt für die Themenbestimmung ist die unmittelbare Nachbarschaft zum Gewölbeschlußstein am Ostende des nördlichen Seitenschiffes mit der Darstellung des thronenden hl. Ulrich zu bezeichnen,<sup>31</sup> der auch für die Lokalisierung des Ulrichsaltars maßgeblich sein dürfte. Daraus ergibt sich die zwingende Notwendigkeit, für das untere Wandgemälde ein Ulrichsthema in Betracht zu ziehen (Abb.). Die Komposition des querrchteckigen Gemäldes zeigt eine sehr klare und ausgewogene Anlage, die sich über einem Rahmenstreifen aufbaut. Angel- und Ausgangspunkt der Bildkomposition ist eine hochragende männliche Gestalt im Bischofsornat, deren ausgestreckter rechter Arm durch die Öffnung des anschließenden Gebäudes eine Segensgeste über dem Haupt eines Liegenden vollzieht und damit die Horizontalachse der Komposition betont. Parallel zum Bildvordergrund nimmt das Bett mit dem Liegenden fast die ganze Breite des Gebäudes ein, das nach oben mit einem dreijochigen Gewölbe über rundbogig umrahmten Schildwänden abschließt. Rechts neben der abschließenden Stütze ist eine Quadermauer zu sehen, die an den Rahmenstreifen anschließt. Die bildparallele Anordnung der Figuren, die von der in reiner Profilansicht dargestellten Bischofsgestalt ausgeht, wird nur im unmittelbaren Anschluß an diese durch die perspektivischen Elemente der Schrägen von Tür- und Bettpfosten durchbrochen. Der Zweck dieser Einführung eines tiefenräumlichen Darstellungselements ist die Anhebung des Oberkörpers und des Kopfes des Liegenden in einer diagonalen Draufsicht, die durch den aufgestützten rechten Arm betont wird. In der vordersten Bildebene nimmt die am Fußende des Bettes sitzende gebeugte Gestalt dieses tiefenräumliche Darstellungselement durch ihre Beinstellung auf und leitet durch ihre stark rhythmisierte Körperhaltung und Gewandbehandlung zu den drei Figuren in

gensburger Dom«, in: Kunstchronik 42, 1989, Heft 7, S. 364f., Abb. 5–7. – Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 551.

<sup>30</sup> L. Altmann (wie Anm. 28), S. 4.

<sup>31</sup> Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 550.

der rückwärtigen Bildebene über. Auch bei diesen Figuren ist eine starke Rhythmisierung der Körperhaltungen, Gesten und Gewandbehandlung zu beobachten, die aber durch ihre kompositionelle Beziehung zur statuarischen Monumentalität der Bischofsgestalt Maß und Ordnung erhalten.

Der so im harmonischen Gleichgewicht gehaltene Gegensatz zwischen der Ruhe des Bischofs und des Liegenden einerseits und der lebhaften rhythmischen Gestaltung der Begleitpersonen andererseits ermöglicht Rückschlüsse auf den Ausdruckscharakter der dargestellten Szene und ihre thematische Bestimmung. Dies bezieht sich vor allem auf den kompositionellen Schwerpunkt des Bildes mit dem im Heranschreiten begriffenen Bischof, der seinen rechten Arm über dem Haupt des Liegenden ausgestreckt hält (Abb.). Die ausgestreckte rechte Hand vollführt eindeutig eine Segensgeste, die durch die direkte kompositionelle Beziehung zum Kopf des Liegenden bestätigt wird. Die Segensgeste und ihre Stellung über dem Kopf schließen daher die Deutung als Almosenspende des hl. Nikolaus mit dem Hineinwerfen der Goldkugeln völlig aus. Die Haltung und Gestik der vier Begleitpersonen drückt unmißverständlich Trauer und Schmerz aus. Die Tatsache, daß in der Nikolauslegende nur von drei armen Mädchen – meistens im Bett schlafend dargestellt – die Rede ist, spricht ebenfalls gegen Hubels Deutung. Das Wandgemälde stellt daher die Aussegnung eines Verstorbenen und die um ihn Trauernden dar.

131

Nachdem mit Sicherheit ein Zusammenhang mit der Legende des hl. Nikolaus ausgeschlossen werden kann, bleibt als Alternative nur noch die Darstellung einer Szene vom Lebensende des hl. Ulrich. Die segnende Bischofsgestalt gibt hier den eindeutigen Hinweis, daß es sich um die Ankunft des hl. Wolfgang vor der Bestattung des hl. Ulrich am 6. Juli 973 in Augsburg handelt. Ob die gebeugte Gestalt am Fußende der Bahre als die Gräfin Hildegard, die Gemahlin von Ulrichs Neffen Riwin, die den Leichnam mit einem in Wachs getränkten Gewand bekleidete,<sup>32</sup> bezeichnet werden kann, muß dahingestellt bleiben. Das aufgestützte Haupt des Verstorbenen, der in der Tat wie schlafend daliegt, erscheint unwillkürlich wie eine Veranschaulichung der Stelle aus Gerhards »Vita Sancti Uodalrici Episcopi«: »...entschlief er wie in einem süßen Schlummer, und von den Banden des Leibes befreit ging er ein in die Ruhe.«<sup>33</sup> Die Einzigartigkeit dieser Darstellung, die in dieser thematischen Form besonders charakteristisch für Regensburg und die Freundschaft der beiden Bistumspatrone ist, sichert diesem Gemälde einen hervorragenden ikonologischen Rang, dem der künstlerische nicht im geringsten nachsteht.

Wesentlich schwieriger gestaltet sich die thematische Bestimmung des zweiten Wandgemäldes (Abb.). Angesichts des Altarpatroziniums St. Johan-

132

<sup>32</sup> Vita sancti Uodalrici XXVII. Hatto Kallfelz, Lebensbeschreibung einiger Bischöfe des 10.–12. Jahrhunderts, Darmstadt 1973, S. 150–152.

<sup>33</sup> Ebd. S. 148.

nes der Täufer könnte eine Szene aus dessen Leben als Bildthema in Betracht gezogen werden. Die Predigergeste der größtenteils verlorenen Gestalt im Bildzentrum könnte auf die Predigt des Täufers am Jordan bezogen werden. Doch dieser Deutung widerspricht nicht nur die Unstimmigkeit mit dem Ulrichsthema des unteren Wandgemäldes, sondern auch der Ausdruckscharakter und die Kleidung der beiden seitlichen Figurengruppen. Die linke Gruppe zeigt nämlich in ihrem Gesichtsausdruck und den Gesten ihrer Hände Bereitwilligkeit und Aufgeschlossenheit für die Worte des Predigers, während die Personen der rechten Gruppe in trotziger Verschlossenheit verharren. Die Haltung der Arme und die Gesten der Hände der jeweils vordersten Personen beider Gruppen bringen diese gegensätzliche Einstellung deutlich zum Ausdruck. Ein weiterer wesentlicher Anhaltspunkt ist die vornehme Kleidung, die vor allem bei den zwei vordersten Figuren der beiden Gruppen zu beobachten ist. Der Bortenschmuck ihrer Kleider kennzeichnet unzweifelhaft ihren aristokratischen Rang. Ein präziser Hinweis auf die Predigt Johannes' d. T. oder eine vergleichbare Szene, z. B. Johannes vor Herodes, ergibt sich aus dem erhaltenen Bildbestand nicht. Als gesicherter thematischer Bestand läßt sich nur eine Predigt oder eine Ansprache vor einem sehr unterschiedlich gesinnten Publikum feststellen.

Wenn wir im Leben des hl. Ulrich Umschau halten, so begegnen wir einem Ereignis von eminenter reichspolitischer Bedeutung, das zudem mit der Geschichte Regensburgs in engstem Zusammenhang steht: dem Aufstand Liudolfs gegen seinen Vater, König Otto I., der Belagerung Regensburgs durch den König mit Unterstützung von seiten Ulrichs und dem Waffenstillstand zwischen Vater und Sohn bei Illertissen durch dessen Vermittlung.<sup>34</sup> Der feindselige Charakter des Gegenüberstehens beider Parteien läßt sich bei der rechten Gruppe, vor allem am Gesichtsausdruck und an der Gestik der vordersten Figur, feststellen. Die Geste des Predigers bzw. Redners mit den weit ausgespannten Armen wäre dann als eindringliche und beschwörende Aufforderung zur Versöhnung an die verfeindeten Parteien zu verstehen. Die Erinnerung an diese Großtat der Friedensstiftung durch Bischof Ulrich, welche die Voraussetzung für den Sieg über die Ungarn in der Lechfeldschlacht und damit auch für das fürchterliche Ende der Ungarnführer vor dem Regensburger Ostentor schuf,<sup>35</sup> ist auch im 13. Jahrhundert gerade wegen des Ulrichspatroziniums der Dompfarrkirche als selbstverständlich vorauszusetzen. Die Idee der Versöhnung und ihre Verwirklichung wird in den beiden Jahrzehnten zwischen 1230 und 1250, als Regensburg unter der Regierung von Bischof Siegfried (1227–46) in die dramatischen Spannungen der Reichs-, Kirchen- und Landespolitik am Ende der Stauferzeit geriet,<sup>36</sup> dem Bischof, seinem Domkapitel und den Gläubigen ein Herzensanliegen gewe-

<sup>34</sup> H. Kallfelz (wie Anm. 32), S. 94–104.

<sup>35</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 42.

<sup>36</sup> Hubel, Ulrichskirche, S. 66 ff. – Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 121 ff.

sen sein. Nimmt man diese kirchen- und stadtgeschichtlichen Ereignisse in Regensburg als die eigentlichen Ursachen für die Umplanung der Ulrichskirche während ihrer Bauzeit an, wie Hubel sehr überzeugend dargelegt hat,<sup>37</sup> so kann aus denselben geschichtlichen Gründen die bildliche Vergegenwärtigung dieser Friedenstat des Kirchenpatrons als Erinnerung und Mahnung eine historische Berechtigung für sich in Anspruch nehmen. Das hiermit vorgeschlagene Bildthema, die Versöhnung zwischen Otto I. und seinem Sohn Liudolf durch den hl. Ulrich, gehört zwar zu den selten dargestellten Szenen aus der Ulrichsikonographie, doch fällt immerhin die Tatsache auf, daß die Pfarrkirche von Nals (Südtirol) im Jahre 1814, als Napoleon I. gestürzt wurde, ein Wandgemälde dieses Themas erhielt.<sup>38</sup> Auch wenn die Versöhnung Ottos I. mit Liudolf zu den Nebenthemen der Ulrichsikonographie zählt, so weist sie doch auf den Zusammenhang mit dem großen Themenkomplex der Ungarnschlacht auf dem Lechfeld hin,<sup>39</sup> der im 17. und 18. Jahrhundert für die Entwicklung der Ulrichsikonographie in der Diözese Regensburg von zentraler Bedeutung ist.

Das Wandgemälde in der südlichen Abseite der Ostempore ist trotz seines stark fragmentierten Zustandes aufgrund der Figur und ihrer Überlebensgröße eindeutig mit dem hl. Christophorus zu identifizieren. Die Nachbarschaft zum Portal an der Südseite, das aufgrund seiner Christus-Salvator-Darstellung im Tympanon mit Sicherheit als ursprünglicher Haupteingang bezeichnet werden kann,<sup>40</sup> bestätigt diese Identifizierung. Die Position des Christophorusfreskos stimmt mit derjenigen im Augsburger Dom an der Westwand des südlichen Querarmes überein (13. Jahrhundert/1491).<sup>41</sup> Die Vervollständigung dieses Bildprogramms im Westteil der Ulrichskirche erfolgte erst um 1300 mit dem Thema des jüngsten Gerichts, das bei der Ausmalung von 1571 an der Westwand des Mittelraumes beibehalten wurde.<sup>42</sup> Die in der nördlichen Emporenabseite freigelegte Darstellung der Deesis knüpft mit der Gestalt des thronenden Christus als Weltenrichter thematisch und typologisch an die Darstellung des Pantokrators über den Ulrichsfresken der Ostwand an. Die zur Deesis gehörige Gestalt Johannes'

<sup>37</sup> Hubel, Ulrichskirche, S. 72f. – Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 549.

<sup>38</sup> F. Grell (wie Anm. 2), S. 93f. – Karl Kosel, Die nachmittelalterlichen Darstellungen der Ungarnschlacht bis zum Ende der Türkenkriege, in: Ulrichsjb., S. 314 (zitiert als: Kosel, Ungarnschlacht 1).

<sup>39</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb., S. 312–338. – K. Kosel, Die Darstellungen der Ungarnschlacht im 18. Jahrhundert, in: JVB 8, 1974, S. 121–161 (zitiert als: Kosel, Ungarnschlacht 2). – Mechthild Müller, »In hoc vince« – Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Funktion und Geschichtsinterpretation (= Europäische Hochschulschriften XXVIII/115), Frankfurt a.M.–Bern–New York–Paris 1991, S. 17–41, 95f., 109–130 (zitiert als: Müller, Schlachtendarstellungen).

<sup>40</sup> Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 550.

<sup>41</sup> Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben. Bearb. v. Bruno Bushart und Georg Paula, München 1989, S. 54 (zitiert als: Dehio Schwaben).

<sup>42</sup> Hubel-Nitz, Abb. S. 5.

des Täufers bezieht sich auf das entsprechende Altarpatrozinium der Ulrichskirche, desgleichen die Muttergottes. Die damit bewiesene Beziehung des Bildprogramms zwischen dem Ost- und Westteil der Ulrichskirche und seine Übereinstimmung mit den bei Gedeon Forster genannten vorreformatorischen Altarpatrozinien ergeben daher den zwingenden Schluß auf die Ulrichsthematik der oben behandelten Wandgemälde. Ihre überragende Bedeutung für die Ulrichsikonographie als älteste erhaltene szenische Darstellungen aus dem Leben des Augsburger Bistumspatrons braucht nicht betont zu werden. Die hochmittelalterliche Bildtradition der in Regensburg entstandenen Ulrichsdarstellungen erreicht mit diesen Wandgemälden einen Höhepunkt, der den Rückschluß auf künstlerisch bedeutende Vorläufer zuläßt, aber wegen des lückenhaften Denkmälerbestandes leider völlig isoliert dasteht.

Die Nachwirkungen dieser Bildtradition lassen sich bis in die Gotik hinein beobachten. Diese belegt der Gewölbeschlußstein am Ostende des nördlichen Seitenschiffes der Ulrichskirche, der den thronenden hl. Ulrich darstellt (Abb.). Die völlige stilistische und typologische Übereinstimmung mit dem thronenden Christus des Deesisgemäldes beweist die Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Die Weiträumigkeit der Bildtradition wird durch die Tatsache veranschaulicht, daß eine unmittelbar verwandte thronende Ulrichsfigur sich in der Ulrichskapelle des Afrahofes von Thaur bei Innsbruck befindet, der im Besitz des Hochstiftes Augsburg war.<sup>43</sup> Die Übereinstimmung der Thaurer Ulrichsfigur mit der Regensburger reicht bis in Details der bischöflichen Kleidung (Abb.). Über das Zustandekommen dieser engen Verwandtschaft gibt die physiognomische Charakterisierung der Thaurer Ulrichsfigur Aufschluß, die eindeutig vom Kopf des hl. Ulrich auf der gravierten Kupferplatte des Sarkophags (vor 1187) abhängig ist,<sup>44</sup> der am 31. März 1187 in die romanische Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg übertragen wurde.<sup>45</sup> Die Existenz derartiger gemeinsamer Vorbilder ist gerade wegen der weiträumigen Ausbreitung der Ulrichsikonographie unbedingt vorauszusetzen, wenn auch die Verifizierung in der Frühzeit nur noch selten möglich ist. Die nur noch lückenhaft belegbare ikonographische Kontinuität erlaubt bei den Darstellungen des hl. Ulrich an der Wende vom Hoch- zum Spätmittelalter hinsichtlich des Auftretens seines Fischattributs nur noch eine annähernde zeitliche Präzisierung. Walter Pötzl formuliert dies mit der gebotenen Vorsicht: »Zwischen 1240 und 1340 etwa muß sich das Wasserpatronat im Fischattribut verdichtet haben.«<sup>46</sup> Um so wertvoller ist der Beleg, den uns der Schlußstein mit dem

<sup>43</sup> F. Grell (wie Anm. 2), S. 63.

<sup>44</sup> Ausstellungskatalog »Suevia Sacra«, Augsburg 1973, S. 150f., Nr. 132, Abb. 122.

<sup>45</sup> Peter Rummel, Besondere Feiern zur Verehrung des heiligen Ulrich in Augsburg, in: Ulrichsjb., S. 251f.

<sup>46</sup> Pötzl, Bischof Ulrich, S. 60.

hl. Ulrich in der Regensburger Dompfarrkirche bietet. Der trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes eindeutig erkennbare Fisch, den er in seiner linken Hand hält, ermöglicht nun eine Vordatierung in die Zeit um 1300. Diese Attributform mit dem Fisch in der Hand, d. h. ohne Buch, hält sich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein.

Wenn man die Verbreitung der Ulrichsverehrung und -darstellungen von Regensburg aus weiterverfolgt, so bietet sich unter Berücksichtigung des lückenhaften Denkmälerbestandes aus der Frühzeit der Rückgriff auf die ältesten kirchlichen Institutionen an. Hier nimmt selbstverständlich die Benediktinerabtei St. Emmeram in Regensburg schon aufgrund des Krönungsbildes im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. eine Schlüsselstellung ein. Drei Orte mit Ulrichspatrosinien bzw. mit der Verehrung und Darstellung des hl. Ulrich unterstanden der Patronats Herrschaft des Klosters St. Emmeram: Vogtareuth (Lkr. Rosenheim), Oberlauterbach bei Wolnzach (Lkr. Pfaffenhofen a. d. Ilm) und Großaich (Pfarrei Aufhausen, Lkr. Straubing-Bogen).

Die Pfarrei Vogtareuth war seit 953 dem Regensburger Benediktinerkloster zugehörig.<sup>47</sup> Der spätgotische Bau der Pfarrkirche St. Emmeram erhielt am Ulrichstag des Jahres 1480 seine Weihe.<sup>48</sup> Am Hochaltar (1664/65) flankieren zwei Figuren der Hll. Ulrich und Wolfgang, die 1665 vom Wasserburger Bildhauer Adam Hartmann geschaffen wurden, das Gemälde.<sup>49</sup>

In Oberlauterbach waren die Andreaskirche und viele Güter, die zum nahen Benediktinerkloster Engelbrechtsmünster gehörten, durch dessen letzten Abt Siegfried bereits im Jahre 821 an St. Emmeram übergegangen.<sup>50</sup> Die Inkorporation der Pfarrei an das Stift erfolgte am 21. November 1379 unter Bischof Konrad VI. von Haimburg (1368–81).<sup>51</sup> Im Jahre 1685 entstand dort ein Meß- oder Hirtenpakt zu Ehren des hl. Wendelin, dessen Seitenaltar in der Pfarrkirche bereits im Jahre 1660 erwähnt wird.<sup>52</sup> Das um 1680 erbaute Langhaus der Pfarrkirche umschließt in der nördlichen Seitenkapelle den Wendelinsaltar, der offensichtlich in der Zeit um 1680–85 entstanden ist (Abb.). Außer der Figur des Altar- und Bruderschaftspatrons St. Wendelin in der Mittelnische schmücken die Büsten der Hll. Ulrich und Nikolaus den

134

<sup>47</sup> Peter Astner, Kath. Pfarrkirche St. Emmeram Vogtareuth (= Schnells Kunstführer 1490), München–Zürich 1985, S. 2.

<sup>48</sup> P. Astner (wie Anm. 47), S. 3.

<sup>49</sup> P. Astner (wie Anm. 47), S. 4, Abb. S. 6.

<sup>50</sup> Max Hofmeier, 300 Jahre Bruderschaft zu Ehren des hl. Wendelin in der Pfarrei Oberlauterbach, Oberlauterbach 1985, S. 7. – Mein herzlicher Dank gilt H. H. Pfarrer Max Hofmeier für seine liebenswürdige Hilfsbereitschaft.

<sup>51</sup> Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern. Bearb. v. Ernst Götz, Heinrich Habel, Karlheinz Hemmeter, Friedrich Kobler, Michael Kühenthal, Klaus Kratzsch, Sixtus Lampl, Michael Meier, Wilhelm Neu, Georg Paula, Alexander Rauch, Rainer Schmid und Florian Trenner, München 1990, S. 906 f. (zitiert als: Dehio München–Oberbayern).

<sup>52</sup> M. Hofmeier (wie Anm. 50), S. 1.

Altar. Die Ulrichsbüste weist darauf hin, daß die Feier des Hauptfestes der Wendelinsbruderschaft als »Ulrichsfest« am Sonntag nach dem 4. Juli begangen wird.<sup>53</sup> Die Ursache für diese einzigartige Verbindung der Wendelins- und Ulrichsverehrung liegt bis jetzt im dunkeln. Jedenfalls dürfte die Ulrichsverehrung in Oberlauterbach wesentlich weiter zurückreichen als die Gründung der Wendelinsbruderschaft. Außer der Tradition der Ulrichsverehrung im Stift St. Emmeram als Hofmarksherrschaft ist die Nähe zur Bistumsgrenze zwischen Regensburg und Augsburg zu berücksichtigen. Die zahlreichen Ulrichspatrosinien im Donau- und Ilmgebiet nahe der Bistumsgrenze und ihre geschichtlichen Zusammenhänge lassen den Schluß als nicht unbegründet erscheinen, daß die Ulrichsverehrung in Oberlauterbach schon im 11. Jahrhundert aufblühte.

Die Ulrichskapelle in Großaich gehört zu den zahlreichen dem Augsburger Bistumspatron geweihten Kirchen im Kerngebiet der Diözese Regensburg, deren Ursprünge ins hohe Mittelalter zurückreichen. In der unmittelbaren Nachbarschaft befinden sich die Ulrichskirchen von Buchhausen (Pfarrei Ascholtshausen, Lkr. Regensburg) und Greißing (Pfarrei Geiselhöring, Lkr. Straubing-Bogen).<sup>54</sup> Großaich wird urkundlich erstmals im Jahre 1150 erwähnt, als Ortwin von Aufhausen das Landgut zu »Eich« seinem Bruder Rupert und seinem Neffen Pilgrim zur lebenslangen Nutzung unter der Bedingung übergibt, daß das Anwesen nach deren Tod dem Altar des hl. Emmeram in Regensburg übereignet werde.<sup>55</sup> Im Jahre 1267 wurde die Pfarrei Aufhausen dem Stift St. Emmeram inkorporiert, was auch aus der Matrikel Gedeon Forsters hervorgeht.<sup>56</sup> Die Bauzeit der Ulrichskapelle wurde bei ihrer Sanierung in den Jahren 1983/84 festgestellt, als in ihrem Westteil Bruchsteinmauerwerk zum Vorschein kam, das aus der Zeit der ersten urkundlichen Erwähnung um 1150 stammen dürfte.<sup>57</sup> Auf den außerordentlich schönen spätbarocken Ulrichsaltar und seine reiche Ikonographie wird später einzugehen sein.

Die Ausbreitung der Ulrichsverehrung und die damit verbundene Gründung von Ulrichspfarreien und -kirchen im Donauegebiet des Bistums Regensburg während des 11. und 12. Jahrhunderts steht häufig in unmittelbarem Zusammenhang mit bedeutenden kirchen- und reichspolitischen Ereignissen. Besondere Bedeutung kommt dabei der Übereignung von Straubing, d. h. des

<sup>53</sup> Wie Anm. 52.

<sup>54</sup> Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 84. – Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern II: Niederbayern. Bearb. v. Michael Brix, m. Beiträgen v. Franz Bischoff, Gerhard Hackl und Volker Liedke, München 1988, S. 179 (zitiert als: Dehio Niederbayern).

<sup>55</sup> Josef Wiedemann (Hg.), Die Traditionen des Hochstifts Regensburg und des Klosters St. Emmeram (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, N. F. 8), München 1943, Nr. 855.

<sup>56</sup> Heim, Matrikel, S. 76.

<sup>57</sup> Hans-Josef Bösl, Zur Wiedereröffnung der Nebenkirche Sankt Ulrich in Großaich am 8. Juli 1984, Aufhausen 1984, S. 7.

Großaich

Straubing

Bereichs um die alte Pfarrkirche St. Peter, an das Augsburger Domkapitel im Jahre 1029 zu.<sup>58</sup> Bischof Bruno von Augsburg (1006–29) aus dem Geschlecht der Herzöge von Bayern, Bruder Kaiser Heinrichs II., war an Ostern 1029 in seiner Geburtsstadt Regensburg von einer tödlichen Krankheit befallen worden. Auf dem Sterbebett übergab er in Anwesenheit und mit Zustimmung des Kaisers Konrad II. sein Besitztum Straubing seinem Verwandten Udalshalk von Elsendorf (a. d. Abens) mit dem Auftrag, es der Domkirche zu Augsburg zur Nutznießung der Kanoniker zu übereignen, was dieser anlässlich der Beerdigung des Bischofs in Augsburg tat.<sup>59</sup>

Mit Straubing als Besitz des Augsburger Domkapitels war eine Generation nach der Kanonisation Ulrichs die Voraussetzung für die Ausbreitung der Ulrichsverehrung im Donauebiet rund um den Gäuboden und im Bayerischen Wald geschaffen. Fast alle Ulrichskapellen zwischen Regensburg und Deggendorf gehen auf die romanische Bauperiode zurück und standen in Verbindung mit Burganlagen. Die abgegangene Ulrichskapelle in Sarching (Lkr. Regensburg) nennt Gedeon Forster mit dem Zusatz »in arce ibidem«. <sup>60</sup> Die Kirche auf dem Ulrichsberg bei Grafing (Lkr. Deggendorf) erscheint bei Forster mit der Ortsangabe »bey der alten Burg ufn Berg«. <sup>61</sup>

Als ein besonders gut erhaltenes Beispiel einer romanischen Burgkapelle, die den Augsburger und Regensburger Bistumspatronen geweiht ist, sei hier die Kapelle von Tiefenthal (Lkr. Regensburg) ausgewählt, die auf dem Gebiet der ehemaligen fürstbischöflichen Reichsherrschaft Wörth a. d. Donau liegt und durch ihre Lage auf steiler Anhöhe über der Donau ihre ursprüngliche Bestimmung als Burgkapelle zu erkennen gibt (Abb.). Ihr Patrozinium lautet nicht, wie das Kunstdenkmälerinventar und das Dehio-Handbuch angeben, <sup>62</sup> St. Ulrich und Wolfgang, sondern laut Angabe in Forsters Matrikel korrekt »St. Wolfgang und Ulrich«: »Superioris titulus S. Wolfgangus, inferioris S. Udalicus«. <sup>63</sup> Der mit Ausnahme des barocken Turmaufsatzes und der Oculi unverändert erhaltene Außenbau des 12. Jahrhunderts weist durch die Rundbogenfenster in zwei Geschoßhöhen an der Apsis auf die ursprüngliche doppelgeschossige Anlage hin. Diese romanischen Doppelkapellen, die stets mit einer Burg oder einem Edelsitz verbunden waren, sind in der Diözese Regensburg mehrmals vertreten: Gasseltshausen (Lkr. Kelheim), Breitenstein (Lkr. Amberg-Sulzbach) und Wilchenreuth-St. Ulrich (Lkr. Neustadt a. d. Waldnaab). <sup>64</sup> Daraus ergibt sich für diese frühen Ulrichskirchen im

174

<sup>58</sup> Wilhelm Störmer, Frühmittelalterliches Herzogs- und Königsgut im Raume Straubing, in: Karl Bosl (Hg.), Straubing, das neue und das alte Gesicht einer Stadt im altbayerischen Kernland. Festschrift aus Anlaß des 750. Gründungsjubiläums, Straubing 1968, S. 51 (zitiert als: Festschrift Straubing).

<sup>59</sup> F. Zoepfl (wie Anm. 15), S. 88.

<sup>60</sup> Heim, Matrikel, S. 36.

<sup>62</sup> Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 732.

<sup>61</sup> Heim, Matrikel, S. 44.

<sup>63</sup> Heim, Matrikel, S. 19.

<sup>64</sup> Dehio Niederbayern, S. 157f. – Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 79f., 810ff.

Bistum Regensburg eine gewisse Einheitlichkeit des Bautyps, der durch die Auftraggeber aus der hohen Geistlichkeit und dem Adel geprägt ist.

Noch früher als in Straubing und im Donaugebiet hatte das Augsburger Domkapitel im Süden des Bistums Regensburg Fuß gefaßt. Der Nachfolger des hl. Ulrich, Bischof Heinrich I. (973–982), schenkte am 4. Oktober 980 den Kanonikern des Domkapitels den größeren Teil seines väterlichen Erbes in Geisenhausen (Lkr. Landshut), das bis 1605 in ihrem Besitz blieb.<sup>65</sup> Die zahlreichen Ulrichskirchen in diesem Gebiet zwischen Isar, Vils und Rott konzentrieren sich in auffälliger Weise an oder nahe bei der Straße von Landshut zum Inn und nach Altötting, an der auch Geisenhausen liegt. Die bedeutendste Ulrichskirche an dieser Straße befindet sich in Aich (Lkr. Landshut), die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts als bischöfliche Tafelpfarrei einen quasi inkorporierten Status innehatte.<sup>66</sup> Ihre Bedeutung für die Ulrichsverehrung wird durch die Tatsache betont, daß ihr Papst Johannes XXII. (1316–34) in Avignon unter dem 27. August 1329 einen vollkommenen Ablass verlieh, dessen Originalurkunde im Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg aufbewahrt wird (Abb.).<sup>67</sup>

In diesem Zusammenhang darf auch nicht das Auftreten der hl. Afra, Mitpatronin des Bistums Augsburg, bei der Gründung der Landshuter Zisterzienserinnen-Abtei Seligenthal im Jahre 1232 durch Herzogin Ludmilla unbeachtet bleiben.<sup>68</sup> Die Afrakapelle als erste Klosterkirche darf durch ihr Patrozinium und durch ihre gleichzeitige Entstehung wohl mit Sicherheit in einem besonderen geschichtlichen Zusammenhang mit der Regensburger Ulrichskirche gesehen werden, der im Stifterpaar, Herzog Ludwig I. dem Kelheimer und seiner Gattin Ludmilla, begründet ist. Der Baubeginn der Regensburger Dompfarrkirche in der Zeit der gemeinsamen Stadtherrschaft von Bischof und Herzog und die Gründung Seligenthals als Sühnekloster nach dem Mord an Herzog Ludwig I. einerseits und die Wahl der beiden Augsburger Bistumspatrone, Ulrich und Afra, als Kirchenpatrone andererseits legen den Schluß auf einen ursächlichen Zusammenhang beinahe zwingend nahe.<sup>69</sup> Der Besitz des Augsburger Domkapitels um Geisenhausen und das Afrapatrozinium der ersten Seligenthaler Klosterkirche können daher als wesentliche Vorausset-

Seligenthal

<sup>65</sup> H. Kallfelz (wie Anm. 32), S. 160–164. – F. Zoepfl (wie Anm. 15), S. 78f. – Dehio Niederbayern, S. 162ff.

<sup>66</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 162.

<sup>67</sup> Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg (BZAR), Pfarrakten Aich, Signatur 3. – An dieser Stelle möchte ich Herrn Archivdirektor Msgr. Dr. Paul Mai meinen herzlichsten Dank für die großzügige Unterstützung meiner Forschungen im Bischöflichen Zentralarchiv zum Ausdruck bringen.

<sup>68</sup> P. Felix Vongrey O. Cist., Studien zur mittelalterlichen Klosteranlage der Zisterzienserinnenabtei Seligenthal, in: Zisterzienserinnenabtei Seligenthal 1232–1982. Beiträge zur Geschichte des Klosters, Landshut/Bayern 1982, S. 54ff. (Afrakapelle nicht gleichzeitig mit der Klosteranlage). – Für die lebenswürdige und schnelle Hilfe bin ich Ehrw. Mater Desideria Riha zu herzlichem Dank verpflichtet.

<sup>69</sup> Vgl. Hubel, Ulrichskirche, S. 64–68.

zungen für die Ausbreitung der Ulrichs- und Afraverehrung im Süden des Bistums Regensburg bezeichnet werden. Als eines der Wahrzeichen des damit verbundenen Augsburger Einflusses auf künstlerischem Gebiet sei hier der Turm der Stadtpfarrkirche von Vilsbiburg (Lkr. Landshut) genannt.<sup>70</sup> Seine Erhöhung im Achteck mit bekrönender Zwiebelkuppel im Jahre 1671 durch Domenico Cristoforo (II.) Zuccalli steht in eindeutiger Abhängigkeit vom Turm der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg.<sup>71</sup>

Die Erwähnung des Udalschalk von Elsendorf bei der Übereignung von Straubing an das Augsburger Domkapitel weist in den Westen der Diözese Regensburg, wo im 4. Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts mit der von St. Emmeram ausgehenden Klosterreform und mit Unterstützung des Grafen Eberhard von Ebersberg die Ulrichsverehrung einen kräftigen Aufschwung nahm.<sup>72</sup> Die älteste belegbare Spur der Ulrichsverehrung in diesem Gebiet verbindet sich mit Gisseltshausen, dem ursprünglichen Pfarrsitz von Rottenburg a. d. Laaber (Lkr. Landshut).<sup>73</sup> Die dortige Ulrichskirche dürfte bald nach der Heiligsprechung als grundherrliche Eigenkirche des ortsansässigen Adels, der vom 12. bis zum 14. Jahrhundert nachweisbar ist, gegründet worden sein.<sup>74</sup> Der erste Pfarrsitz befand sich in Münster bei Rottenburg, einem der Urklöster der Diözese Regensburg, das vielleicht eine Gründung Herzog Tassilos III. war.<sup>75</sup> Die Verlegung der Pfarrei von Münster nach Gisseltshausen veranlaßten die bayerischen Herzöge; dort verblieb sie bis ins 15. Jahrhundert.<sup>76</sup> Auffallend und charakteristisch zugleich für die Ulrichskirchen im Gebiet der Donau und ihrer Nebenflüsse Laaber, Abens und Ilm ist ihre Lage an diesen Flüssen.

Die entscheidende Bedeutung für die Ausbreitung der Ulrichsverehrung im Einzugsgebiet der Donau und für ihre Verbindung mit dem angrenzenden Augsburger Bistumsgebiet kommt im 11. Jahrhundert ohne Zweifel dem Regensburger Emmeramskloster zu. Die Stiftung des Benediktinerinnenklosters in Geisenfeld an der Ilm im Jahre 1037 durch Graf Eberhard II. von Sempt-Ebersberg – nahe bei der schon seit dem 8. Jahrhundert bestehenden Pfarrkirche St. Emmeram – war mit zahlreichen gräflichen Gütern im Landkapitel Hohenwart der Diözese Augsburg ausgestattet.<sup>77</sup> Für die Zeit um

<sup>70</sup> Dehio Niederbayern, S. 740.

<sup>71</sup> Fritz Markmiller, Katholische Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Vilsbiburg (= Schnells Kunstführer 1652), München–Zürich 1987, Abb. S. 1.

<sup>72</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 61.

<sup>73</sup> Josef Mayerhofer, Die Kirchen der Pfarrei Rottenburg a. d. Laaber (= Schnells Kunstführer 1402), München–Zürich 1983, S. 2.

<sup>74</sup> J. Mayerhofer (wie Anm. 73), S. 9–12.

<sup>75</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 44.

<sup>76</sup> Wie Anm. 73.

<sup>77</sup> A. Klinger, Geisenfeld a. d. Ilm (Hallertau). Ehemalige Abteikirche der Benediktinerinnen, jetzt Stadtpfarrkirche der Emmeramspfarrei (= Schnells Kunstführer 1240), München–Zürich 1980, S. 3f. – Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 61.

## Bildlegenden zu:

## Karl Kosel, Ulrichskirchen und Ulrichsdarstellungen

- 126 Wieselburg (Niederösterreich), Pfarrkirche St. Ulrich. Blick in den Chorraum
- 127 Thaur (Tirol), Afrahof, Kapelle St. Ulrich.  
Skulptur des thronenden hl. Ulrich
- 128 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Schlußstein im nördlichen Seitenschiff: Thronender hl. Ulrich
- 129 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Wandgemälde in der nördlichen Abseite der Ostempore
- 130 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich (jetzt Diözesanmuseum), Innenansicht mit Hochaltar
- 131 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Wandgemälde: Aussegnung des hl. Ulrich durch den hl. Wolfgang
- 132 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Wandgemälde: Versöhnung König Ottos I. mit seinem Sohn Liudolf
- 133 Marzill, Kirche St. Wolfgang. Hochaltar
- 134 Oberlauterbach bei Wolznach, Pfarrkirche St. Andreas (links Büste des hl. Ulrich)
- 135 Ainau, Kirche St. Ulrich. Portal: Thronender Christus
- 136 Ainau, Kirche St. Ulrich. Portal. Relief: Einzug Christi in Jerusalem
- 137 Ainau, Kirche St. Ulrich. Portal
- 138, 140 Parma, Baptisterium. Benedetto Antelami, Der Frühling
- 139 Ainau, Kirche St. Ulrich, Portaltympanon: Thronender Christus
- 141 Parma, Baptisterium. Benedetto Antelami: Monat Dezember
- 142 Deggendorf, Stadtpfarrkirche St. Martin.  
Werkstatt von Martin Kriechbaum, hl. Ulrich vom Hochaltar
- 143 Deggendorf, Stadtpfarrkirche St. Martin. Hochaltar (1624) mit spätgotischen Plastiken
- 144 St. Kastl bei Langenbruck, Wallfahrtskirche St. Kastulus, Marienaltar mit Figuren der Heiligen Ulrich und Wolfgang
- 145 St. Kastl bei Langenbruck, Wallfahrtskirche St. Kastulus. Stilkreis von Hans Leinberger: hl. Ulrich, Detail
- 146 Kleinreichertshofen, Filialkirche St. Ulrich. Stilkreis von Hans Leinberger: Hl. Ulrich, Detail







127 *Thaur (Tirol), Afrahof, Kapelle St. Ulrich.  
Skulptur des thronenden hl. Ulrich*

128 *Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Schlußstein im nördlichen  
Seitenschiff: Thronender hl. Ulrich*







131 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Wandgemälde: Aussegnung des hl. Ulrich durch den hl. Wolfgang



132 Regensburg, ehemalige Dompfarrkirche St. Ulrich. Wandgemälde: Versöhnung König Ottos I. mit seinem Sohn Liudolf





Verzeih' mich Herr!



135–137

Ainau, Kirche St. Ulrich, Portal:

Thronender Christus und Einzug Christi in Jerusalem





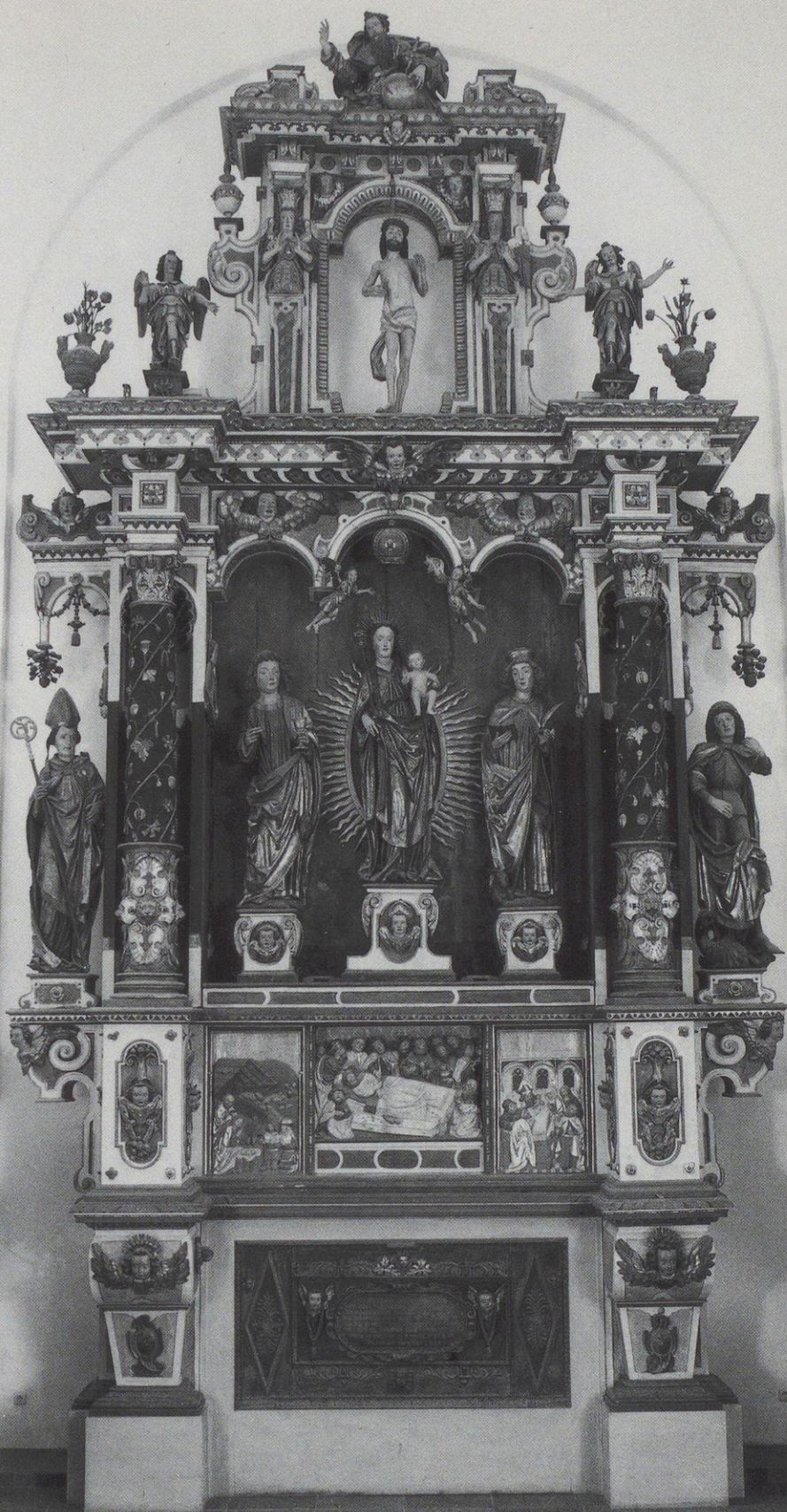


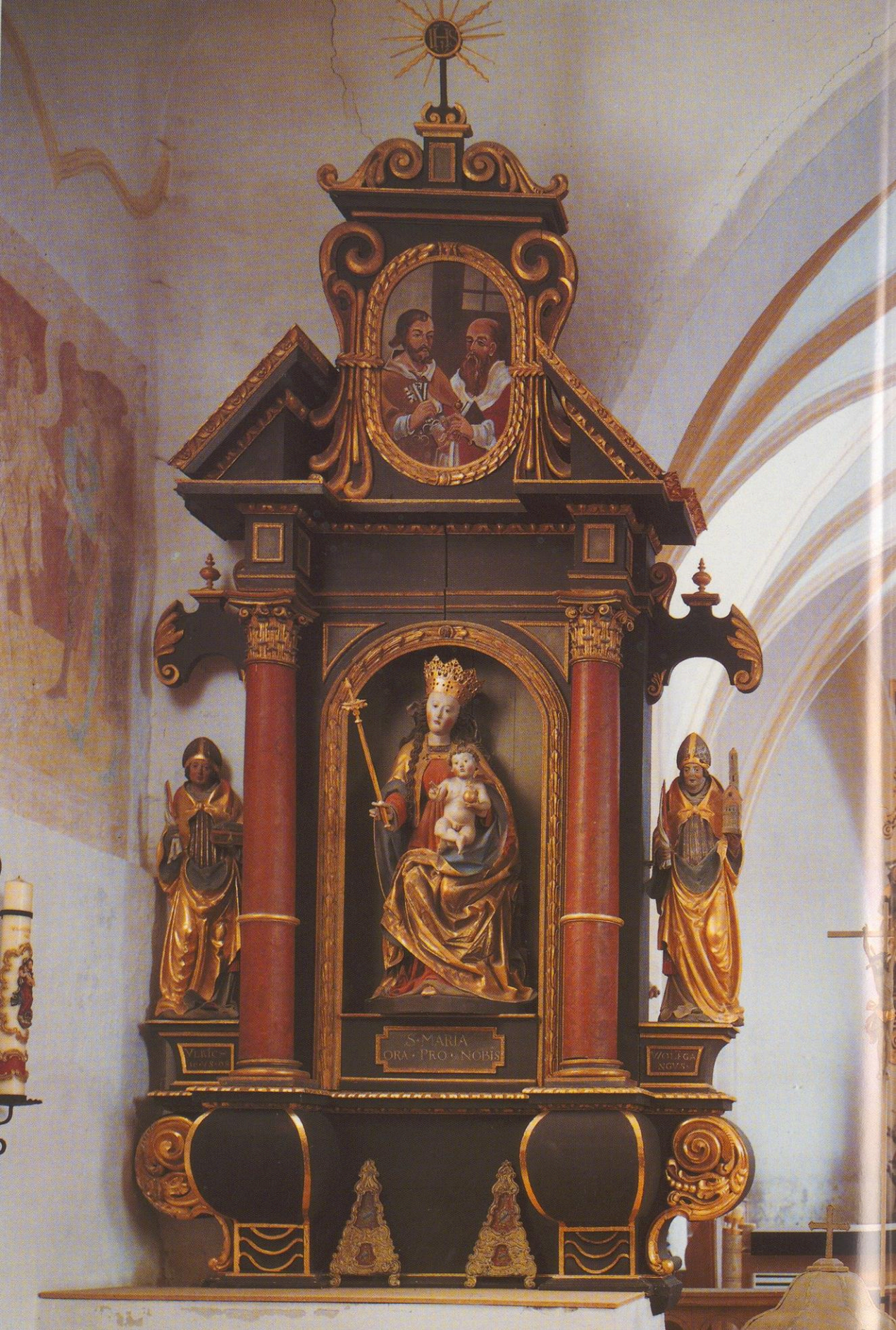
139



140, 141







S. MARIA  
ORA PRO NOBIS

VERE  
CORAM

VOLEGA  
NOBIS







146 Kleinreichtshofen, Filialkirche St. Ulrich. Stilkreis von Hans Leinberger:  
Hl. Ulrich, Detail

1500 nennt Antonius v. Steichele fünf Pfarreien dieses Landkapitels, die dem Patronat von Kloster Geisenfeld unterstanden: Euernbach, Feilenbach, Gundamsried, Hög, Kleinreichertshofen.<sup>78</sup> Letztere war bis 1809 eine selbständige Pfarrei, deren Kirche dem hl. Ulrich geweiht ist.<sup>79</sup> In der unmittelbaren Umgebung sind die Pfarrkirchen von Ehrenberg und Lindach dem Augsburger Bistumspatron geweiht. Das Regensburger Kloster St. Emmeram hatte das Patronatsrecht über die Pfarrei Puch inne.<sup>80</sup> Die Klostergründungen der Grafen von Sempt-Ebersberg und ihrer Zweige im 11. Jahrhundert erscheinen bereits vor der Gründung von Geisenfeld im Paartal. Im Jahre 1011 gründet Graf Adalbero von Kühbach (ein Seitenzweig der Ebersberger Grafen) das Benediktinerinnenkloster in Kühbach (Lkr. Aichach-Friedberg).<sup>81</sup> Das letzte Glied in dieser Kette von Klostergründungen im Ilm- und Paargebiet, die mit Benediktinerinnen besiedelt wurden, ist Hohenwart (Lkr. Pfaffenhofen a. d. Ilm). Die Umwandlung der Hohenwarter Burg in ein Benediktinerinnenkloster im Jahre 1074 erfolgte durch Graf Ortolf und seine Schwester Wiltrudis, deren Onkel Bischof Gebhard II. von Regensburg (1023–36) gewesen sein soll.<sup>82</sup> Für die Ausbreitung der Verehrung von Regensburger Heiligen im Bistum Augsburg ist von Bedeutung, daß Kloster Hohenwart bis zum Jahre 1316 das Patronatsrecht über die Pfarrei Taiting (Lkr. Aichach-Friedberg) innehatte, wo sich eine dem hl. Emmeram geweihte romanische Kapelle befindet.<sup>83</sup> Das Emmeramspatrinium in Taiting gewinnt zusätzliche Bedeutung durch die Tatsache, daß im nahen Gersthofen (Lkr. Augsburg) sich ebenfalls eine dem Regensburger Heiligen geweihte Kapelle befindet. Ihre erste urkundliche Erwähnung im Jahre 1604 besitzt nur geringe Aussagekraft hinsichtlich des Alters der örtlichen Emmeramsverehrung, nachdem die Feier seines Festes in den Augsburger Domstiftskalendarien des 11. Jahrhunderts belegt ist.<sup>84</sup> Die Gründung der Benediktinerinnenklöster Kühbach, Geisenfeld und Hohenwart im 11. Jahrhundert veranschaulicht in ihrem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang die wechselseitige Beziehung der Bistümer Regensburg und Augsburg, die in den Emmerams- und Ulrichspatrinien ihren Niederschlag findet.

<sup>78</sup> Antonius v. Steichele, *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, 4. Band: Die Landkapitel Friedberg, Füssen, Höchstädt, Hohenwart; Augsburg 1883, S. 774f. (zitiert als: Steichele, Bistum Augsburg 4).

<sup>79</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 840f.

<sup>80</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 775, 958.

<sup>81</sup> Wilhelm Liebhart, *Die Wittelsbacher und das Benediktinerinnenkloster Kühbach im Mittelalter*, in: Toni Grad (Hg.), *Die Wittelsbacher im Aichacher Land. Gedenkschrift der Stadt Aichach und des Landkreises Aichach-Friedberg zur 800-Jahr-Feier des Hauses Wittelsbach*, Aichach 1980, S. 173f. (zitiert als: Grad, Wittelsbacher).

<sup>82</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 862ff.

<sup>83</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 252ff.

<sup>84</sup> Franz Machilek, *Aus der Geschichte der katholischen Pfarrei*, in: Johannes Krauß, *Gersthofen 969–1969. Festschrift zur Tausendjahrfeier und Stadterhebung 1969*, Gersthofen 1969, S. 42.

Die Konzentration der Ulrichspatrosinien im Gebiet der Ilm und Abens ist durch ihre geographische Lage und kirchengeschichtlich auf die Benediktinerklöster des Donauebietes ausgerichtet. Die Pfarrei Niederumelsdorf (Lkr. Kelheim) – nahe bei Elsendorf, der Heimat Udalschalks, dem Verwandten des Bischofs Bruno von Augsburg, gelegen – unterstand der Patronatsherrschaft des 1132 durch Bischof Otto von Bamberg gegründeten Benediktinerklosters Biburg bei Abensberg, das 1597 an das Jesuitenkolleg in Ingolstadt übergang.<sup>85</sup> Die Stifter und Förderer des Klosters Biburg, Konrad und Arbo von Sittling-Biburg und ihre Mutter Bertha von Ratzenhofen, waren in Sittling bei Bad Gögging beheimatet. Die Pfarreien Gögging und Sittling – letztere mit den Kirchenpatronen St. Ulrich und St. Wolfgang – wurden um 1128 der Benediktinerabtei Weltenburg inkorporiert.<sup>86</sup> Die kirchen- und familiengeschichtlichen Zusammenhänge erweisen sich so als die Ursachen der Ulrichs- und Wolfgangspatrosinien.

Dieselben Zusammenhänge lassen sich auch im Süden dieses Gebiets an der Straße von Mainburg nach Wolnzach beobachten, welche die Dekanate Elsendorf und Geisenfeld verbindet und direkt zur Grenze des Bistums Augsburg im Ilmtal führt. Laut Forsters Matrikel stand Unterempfenbach mit seiner Filialkirche St. Ulrich durch seine Pfarrzugehörigkeit zu Sandelzhausen unter der Patronatsherrschaft von Kloster Biburg.<sup>87</sup> – Im unmittelbar benachbarten Marzill (Lkr. Kelheim) verleiht die dem hl. Wolfgang geweihte spätgotische Kirche dem stattlichen Edelsitz durch ihren zinnenbekrönten Sattelturm einen monumentalen Akzent.<sup>88</sup> Bedeutsam im Zusammenhang mit unserem Thema sind die drei Heiligen, die am barocken Hochaltar (um 1680) dargestellt sind: der Kirchenpatron St. Wolfgang im Gemälde, flankiert von den Plastiken der hll. Bischöfe Rupert und Ulrich (Abb.). Die Regensburger Lokaltradition, wonach der hl. Rupert der Gründer des Klosters St. Emmeram war,<sup>89</sup> und das Freundespaar der beiden Bistumspatrone St. Wolfgang und St. Ulrich finden im Marziller Hochaltar eine repräsentative Gestaltung, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine ikonographische Tradition von besonderer Eigenart angenommen hat. Diese aus der frühen Geschichte des Bistums Regensburg erwachsene Tradition erweist ihre Wirksamkeit auch in den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen, die in diesem Gebiet zwischen Mainburg und Wolnzach festgestellt werden können. In der Pfarrkirche des benachbarten Oberlauterbach – dem Regensburger Emmeramskloster inkorporiert<sup>90</sup> – zeigt der gleichzeitig um 1680 entstandene Wendelinsaltar im Architektonischen und Figürlichen eine unmittelbare

Marzill

133

<sup>85</sup> Heim, Matrikel, S. 139.

<sup>86</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 87. – Lothar Altmann und Fr. Rupert Thürmer OSB, Benediktinerabtei Weltenburg a. d. Donau (= Großer Kunstführer 86), München–Zürich 1981, S. 6.

<sup>87</sup> Heim, Matrikel, S. 127.

<sup>89</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 24.

<sup>88</sup> Dehio Niederbayern, S. 396.

<sup>90</sup> Wie Anm. 50.

Abhängigkeit vom Marziller Hochaltar, die auf seine Entstehung in der gleichen Werkstatt schließen läßt. Die Verehrung der Bistumspatrone von Salzburg, Regensburg und Augsburg, der Hll. Rupert, Wolfgang und Ulrich, sowie des hl. Emmeram in diesem Grenzgebiet der Diözesen Regensburg und Augsburg kann daher als besonders charakteristisch für die dortige kirchengeschichtliche Entwicklung bezeichnet werden. Gedeon Forsters Matrikel nennt in der Pfarrkirche St. Emmeram von Eschelbach an der Ilm zwei Altäre, die den Hll. Rupert und Wolfgang geweiht sind.<sup>91</sup> Die Kuratiekirche in Geisenhausen (Lkr. Pfaffenhofen a. d. Ilm) ist ebenfalls dem hl. Emmeram geweiht.<sup>92</sup> Dieselbe Quelle belegt Altäre zu Ehren des hl. Rupert in den Pfarrkirchen von Gosseltshausen und Wolnzach.<sup>93</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, daß auf der Augsburger Seite des Ilmtales in der Ulrichskirche von Kleinreichertshofen die Figur des hl. Rupert am Hochaltar auftritt.<sup>94</sup>

*Ainau* Den künstlerischen Höhepunkt der mittelalterlichen Ulrichskirchen im Westen des Bistums Regensburg stellt die Kirche von Ainau bei Geisenfeld (Lkr. Pfaffenhofen a. d. Ilm), lange Zeit die kleinste Pfarrei der Diözese, dar.<sup>95</sup> Die Gründung der Einsiedelei in der »Au des Freien Egino«, d. i. Ainau, um 1037 durch Adalbero, den Sohn des geächteten Herzogs Adalbero von Kärnten,<sup>96</sup> in der unmittelbaren Nachbarschaft von Geisenfeld und gleichzeitig mit dem dortigen Benediktinerinnenkonvent weist eindeutig auf den Zusammenhang mit dem Regensburger Kloster St. Emmeram bzw. mit dessen Filialgründung Engelbrechtsmünster bei Geisenfeld hin.<sup>97</sup> Der Ainau benachbarte Ort Zell – heute ein Ortsteil von Geisenfeld – war im Besitz von St. Emmeram.<sup>98</sup> Nachdem Adalbero Bischof von Bamberg († 1057) geworden war, erscheint um 1060 sein Bruder Uodalrich als Seelsorger in Ainau. Ist dies als Hinweis auf die Wahl des hl. Ulrich als Kirchenpatron zu verstehen? Die versteckte Lage der Ulrichskirche in einem Wäldchen nahe der Ilm macht auch heute noch den Ursprung aus einer Einsiedelei anschaulich, worauf der Name der zur Pfarrei Ainau gehörigen Ortschaft Zell hinweist. Die aus der Einsiedelei hervorgegangene Wasserburg ist längst verschwunden und die Selbständigkeit der Pfarrei, die erstmals am 19. Juni 1400 urkundlich genannt ist,<sup>99</sup> erfuhr mehrmals Unterbrechungen, die sich an den Entwicklungsphasen des Baues ablesen lassen. Der Turm über der Apsis dürfte erst im 2. Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden sein, wahrscheinlich nach 1534, als die Pfarrei wieder mit einem Pleban besetzt wurde.<sup>100</sup> Von 1639 bis

<sup>91</sup> Heim, Matrikel, S. 130.

<sup>94</sup> Dehio München–Oberbayern, S. 545.

<sup>92</sup> Wie Anm. 91.

<sup>95</sup> Dehio München–Oberbayern, S. 4.

<sup>93</sup> Heim, Matrikel, S. 131 f.

<sup>96</sup> Matrikel der Diözese Regensburg. Hrsg. im Auftrag Sr. Exzellenz des H. H. Bischof Dr. Antonius v. Henle vom Bischöfl. Ordinariate Regensburg, Regensburg 1916, S. 268.

<sup>97</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 44.

<sup>98</sup> A. Klinger (wie Anm. 77), S. 4. <sup>99</sup> Wie Anm. 96.

<sup>100</sup> Peter Leuschner, Romanische Kirchen in Bayern, Pfaffenhofen a. d. Ilm 1981, S. 13, Abb. S. 28 (Turm Anfang 16. Jahrhundert). – Dehio München–Oberbayern, S. 4 (Turm gotisch).

1709 war wieder die Selbständigkeit der Pfarrei aufgehoben.<sup>101</sup> Nach ihrer Wiederherstellung im Jahre 1709 dürfte die Sakristei an der Nordseite angebaut worden sein.<sup>102</sup> Im Jahre 1858 wurde die Kirche nach Westen verlängert. Aufgrund von Bauforschungen konnte festgestellt werden, daß die Kirche ursprünglich zwei Geschosse besaß und so den mit Edelsitzen oder Burgen verbundenen Kapellen, wie z.B. Tiefenthal und Wilchenreuth, entsprach.<sup>103</sup>

137 Der bemerkenswerteste Teil des um 1220/30 entstandenen Kirchenbaus ist das Portal an der Südseite des Langhauses (Abb.).<sup>104</sup> Das dreistufige Portal sitzt in einer rechteckigen Profillumrahmung, über der der lehrende Christus thront. Die beherrschende Erscheinungsform der Portalanlage ist daher die umfassende Türumrahmung als Thron des lehrenden Christus. Als Hauptthema des Portals ist damit Christus als die Tür ausgewiesen, wie es im Johannesevangelium geschrieben steht: »Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden« (Joh. 10,9). Das Thema der Tür erfährt im Relief rechts neben der Portalumrahmung, das den Einzug Christi in Jerusalem darstellt, eine Erweiterung im Sinne der feierlichen Repräsentation der Herrscherwürde Christi, die sich mit dem herrscherlichen lehrenden Christus über der Umrahmung zusammenschließt: Christus als Lehrer und Herrscher (Abb.). Die Unterteilung der Umrahmung und des Gewändes durch das  
135  
136 Gesims kennzeichnet die Unterscheidung zwischen irdischem und himmlischem Bereich: Der Einzug Christi in das irdische Jerusalem, der thronende Christus im himmlischen Jerusalem.

Die Vision des »Himmlischen Jerusalem« verbindet sich im hohen Mittelalter häufig mit dem Bild von Abrahams Schoß im Gleichnis des reichen Mannes und des armen Lazarus (Lk 16, 19 ff.), z.B. im »Hortus deliciarum« der Herrad von Landsberg (1159–75).<sup>105</sup> In Verbindung mit dem jüngsten Gericht erscheint Abrahams Schoß beim Mosaik an der Westwand der Kathedrale von Torcello (Ende 11. Jahrhundert–2. Hälfte 12. Jahrhundert).<sup>106</sup> Die geretteten Seelen im Schoß Abrahams sind dort zusammen mit der Muttergottes, dem guten Schächer Dismas und der Paradiesespforte, die von einem Seraph und dem hl. Petrus bewacht wird, dargestellt.<sup>107</sup>

Das Ainauer Portaltympanon mit der Darstellung des Schoßes Abrahams

<sup>101</sup> Wie Anm. 96.

<sup>102</sup> P. Leuschner (wie Anm. 100), Abb. S. 28.

<sup>103</sup> P. Leuschner (wie Anm. 100), S. 13. – Dehio Regensburg-Oberpfalz, S. 732 f., 810 ff.

<sup>104</sup> P. Leuschner (wie Anm. 100), S. 13 f., Abb. S. 29, 30. – Dehio München-Oberbayern, S. 4. – Die Bibelzitate im nachfolgenden Text entnommen aus: Neue Jerusalem Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg–Basel–Wien 1985.

<sup>105</sup> Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1968, S. 14.

<sup>106</sup> Terisio Pignatti, 1000 Jahre Kunst in Venedig, München 1989, S. 32, Abb. S. 28 (rechts).

<sup>107</sup> Carl Arnold Willemsen, Das Rätsel von Otranto. Das Fußbodenmosaik in der Kathedrale. Eine Bestandsaufnahme. Hg. v. Magnus Ditsche und Raymund Kottje, Sigmaringen 1992, Abb. 60.

(Abb.) besitzt in derselben Szene des Verduner Altars in Stift Klosterneuburg bei Wien, den der Goldschmied Nikolaus von Verdun im Jahre 1181 vollendete, einen Vorläufer von erstaunlich enger Verwandtschaft.<sup>108</sup> Die in Emailtechnik ausgeführte Darstellung des Verduner Altars zeigt den Schoß Abrahams zusammen mit der Vision des »Himmlischen Jerusalem«. <sup>109</sup> Unterhalb dieser Darstellung befindet sich der thronende Christus als Weltenrichter.<sup>110</sup> Die typologische Gegenüberstellung des alttestamentarischen Bildes vom Schoß Abrahams und der endzeitlichen Vision des »Himmlischen Jerusalem« veranschaulicht die zwei thematischen Ebenen, die auch für das Bildprogramm des Ainauer Portals maßgeblich sind. Die Übereinstimmung der beiden Darstellungen mit den Seelen der Verstorbenen in Abrahams Schoß ist ohne weiteres zu erkennen. Im Ainauer Tympanon erscheinen drei Engel zu Häupten Abrahams, jedoch in einer anderen Bildebene, die durch den Perlstab von derjenigen Abrahams getrennt ist. Es ist daher zweifelhaft, ob es sich um die Engel handelt, welche die Seele des Armen in Abrahams Schoß trugen (Lk 16,22). Der Vergleich mit der Darstellung am Verduner Altar zeigt vielmehr eine Parallele mit den drei Engeln, welche die Mauer des himmlischen Jerusalems bewachen. Zudem sind die beiden Sitzfiguren, die der Bildebene der drei Engel zugeordnet sind, mit dem erwähnten Text aus dem Lukasevangelium nicht in Verbindung zu bringen. Die thematische Beziehung des Ainauer Tympanons zur Vision des »Himmlischen Jerusalem« (Offb 21–22) kommt unzweifelhaft in der Zwölfzahl seiner Figuren – einschließlich der beiden Köpfe hinter den Sitzfiguren – zum Ausdruck, die sich auf die zwölf Tore der himmlischen Stadt beziehen. Die Figuren dieser Bildebene, welche die Darstellung des Schoßes Abrahams umrahmt, sind daher dem oberen Teil der Portalumrahmung zugeordnet, über der Christus als Lehrer und Richter thronet. Der Text in der Geheimen Offenbarung spricht von der »heiligen Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam«, und »Die Stadt war viereckig angelegt« (Offb 21, 10 u. 16). Der Oberteil der rechteckigen Portalumrahmung, den das Gesims des Portalgewändes zum Viereck ergänzt, entspricht daher völlig der Beschreibung der aus dem Himmel herabkommenden heiligen Stadt Jerusalem. Die von der rechten Sitzfigur ausgehende Wellenlinie, welche die drei Engel umfaßt und mit stilisierten Blättern besetzt ist, schließt vor der linken Sitzfigur ab. Die stilisierten Blätter wiederholen sich im Tympanonfeld um den Schoß Abrahams, wo sie die Bedeutung des unvergänglichen blühenden Lebens tragen. Der strömende Charakter dieser Wellenranke im oberen Teil legt den Vergleich mit fließendem Wasser nahe und läßt sich in diesem Sinne auf folgende Stelle in der Geheimen Offenbarung beziehen: »Und er zeigte mir einen Strom, das Was-

<sup>108</sup> Floridus Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien–München <sup>2</sup>1955, S. 18, 84f. (zitiert als: Röhrig, *Verduner Altar*). – Vgl. Hubel (wie Anm. 29), S. 364.

<sup>109</sup> Röhrig, *Verduner Altar*, Abb. 50.

<sup>110</sup> Röhrig, *Verduner Altar*, Abb. 51.

ser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus. Zwischen der Straße der Stadt und dem Strom, hüben und drüben, stehen Bäume des Lebens« (Offb 22, 1–2). Die trinitarische Anspielung dieser Stelle, welche die Ströme des lebendigen Wassers als Symbol des Heiligen Geistes ausweist, bezieht sich auf folgende Stelle des Johannesevangeliums: »Am letzten Tag des Festes, dem großen Tag, stellte sich Jesus hin und rief: Wer Durst hat, komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt. Wie die Schrift sagt: Aus seinem Inneren werden Ströme von lebendigem Wasser fließen. Damit meinte er den Geist, den alle empfangen sollten, die an ihn glauben; denn der Geist war noch nicht gegeben, weil Jesus noch nicht verherrlicht war« (Joh 7, 37–39). Der trinitarische Charakter dieser Anspielung, die im Symbol des lebendigen Wassers zum Ausdruck kommt, erscheint in der Dreizahl der Engel, die in achsialer Beziehung zum thronenden Christus stehen und auf der dritten Stufe des Portalgewändes angebracht sind. Der ambivalente Charakter, der aus den Bildern des lebendigen Wassers und der Lebensbäume spricht, verbindet sich in der folgenden Stelle mit dem Symbol des Tores zur himmlischen Stadt: »Selig, wer sein Gewand wäscht: Er hat Anteil am Baum des Lebens, und er wird durch die Tore der Stadt eintreten können« (Offb 22,14). Damit ist das Portal insgesamt als Tor zum »Himmlischen Jerusalem« gekennzeichnet, das von Gott her aus dem Himmel herabkommt. Die drei Gestalten im Scheitel des Tympanons sind daher Selige, die ihre Gewänder gewaschen und dadurch Anteil am Baum des Lebens haben, der sie und die Seelen in Abrahams Schoß umgibt. Die einzelnen Elemente dieser Vision vereinen sich im Bild der Knechte Gottes und des Lammes: »Der Thron Gottes und des Lammes wird in der Stadt stehen, und seine Knechte werden ihm dienen. Sie werden sein Angesicht schauen, und sein Name ist auf ihre Stirn geschrieben« (Offb 22,3–4). Der Blick zum Antlitz Gottes richtet sich bei den beiden flankierenden Büsten auf die mittlere Büste, die ein reich geschmücktes Gewand trägt und mit weit geöffneten Augen leicht nach rechts blickt. Der Aufblick dieser priesterlich bzw. bräutlich geschmückten Gestalt richtet sich stellvertretend auf den thronenden Christus. Diese stellvertretende Gestalt erscheint als Bote Christi und ist in diesem Sinne als sein Engel zu bezeichnen, der über den Toren der himmlischen Stadt steht. Von ihm als dem Stellvertreter Gottes und des Lammes geht das Wasser des Lebens aus, an dessen Ufern die Lebensbäume stehen. So erscheint der priesterlich und bräutlich geschmückte Engel als Bote Christi, der dem Seher von Patmos die Vision des »Himmlischen Jerusalem« offenbart: »Ich, Jesus, habe meinen Engel gesandt als Zeugen für das, was die Gemeinden betrifft. Ich bin die Wurzel und der Stamm Davids, der strahlende Morgenstern. Der Geist und die Braut aber sagen: Komm! Wer hört, der rufe: Komm! Wer durstig ist, der komme. Wer will, empfangen umsonst das Wasser des Lebens« (Offb 22,16–17).

Ohne Zweifel ist in dieser Stelle der Geheimen Offenbarung (Offb 22,14,

16–17) das zentrale Bild für das Programm des Ainauer Portals gegeben: Der Engel, der Geist und die Braut – der Bote Gottes, der Geist Gottes und die Kirche als Braut Christi, die als Spiegelbild der Dreifaltigkeit erscheinen. Die Lebensbäume sind zugleich das Symbol für Christus als Wurzel und Stamm Davids. Dadurch ist die Verbindung zum Relief mit dem Einzug Christi in Jerusalem geknüpft, welche die Begrüßung Jesu als Sohn Davids (Mt 21,9) beinhaltet. Außerdem verbindet sich damit die Identifikation der rechten Sitzfigur als David, von dem die Wurzel und der Stamm ausgehen. Die thematische Ebene des Alten Testaments, die auch aus dem Bild des Schoßes Abrahams spricht, und ihre Verschmelzung mit der Heilsbotschaft des Neuen Testaments findet in der endzeitlichen Vision der Geheimen Offenbarung ihre Vollendung. Diesem endzeitlichen Themenbereich ist daher die linke Sitzfigur zuzuordnen, die ohne Zweifel den Evangelisten Johannes darstellt. Das Antlitz mit den weit geöffneten Augen, wodurch es dem Engel im Scheitel des Tympanons völlig gleicht, ist daher der Engel als Offenbarer der Vision des »Himmlischen Jerusalem«, die dem Evangelisten im 21. und 22. Kapitel der Geheimen Offenbarung zuteil wird.

Der auffällige physiognomische Unterschied zwischen den beiden Sitzfiguren und dem Gesichtsausdruck der zugehörigen Köpfe betont die heilsgeschichtliche Bedeutung und Rangordnung der thematischen Ebenen des Tympanons. David und das zugehörige Gesicht sind mit gesenktem Blick und halb geschlossenen Augen dargestellt. Auch die Augen des Evangelisten sind halb geschlossen, doch seine Kopfhaltung ist etwas mehr aufgerichtet als bei David. Seine Charakterisierung als Visionär erfolgt durch das erhobene Antlitz des Engels mit den weit geöffneten Augen. Der damit zum Ausdruck gebrachte Unterschied der heilsgeschichtlichen Rangordnung findet in der typologischen Gegenüberstellung ihre bildliche Vergegenwärtigung im Hinblick auf die endzeitliche Vollendung, wie sie folgende Stelle der Geheimen Offenbarung veranschaulicht: »Gott, der Herr über den Geist der Propheten, hat seinen Engel gesandt, um seinen Knechten zu zeigen, was bald geschehen muß« (Offb 22,6). Die drei Büsten im Scheitel des Tympanons – der Engel als Bote Gottes, der Geist Gottes und die Kirche als Braut Christi – erscheinen als Träger und Empfänger der vollen heilsgeschichtlichen Offenbarung. David und der Evangelist Johannes empfangen als Knechte Gottes die prophetische Offenbarung, jedoch in unterschiedlicher Klarheit der Erkenntnis. David schaut die Wurzel Jesse als zeichenhaftes Vorbild für das Kommen des Erlösers aus seinem Stamm. Johannes schaut ihn in der endzeitlichen Erfüllung als Lebensbaum in der Mitte der himmlischen Stadt. Das gleichnishafte Bild des Schoßes Abrahams verbindet die zeitlichen Ebenen des Alten und des Neuen Testaments zum typologischen Vorbild der Vollendung im »Himmlischen Jerusalem«. Diese heilsgeschichtliche Zielsetzung der mittelalterlichen Typologie stellt Floridus Röhrig folgendermaßen dar: »Die heiligmachende Gnade bedeutet in gewissem Sinn

schon eine Vorwegnahme, zumindest ein Unterpfand der künftigen Verklärung, so wie auch die beiden vorausgegangenen Zeitabschnitte Unterpfand des Kommenden waren. Daher geht die Typologie unmerklich in die Eschatologie über, in die Darstellung der Letzten Dinge. Erst das Ende der Zeiten bringt die letzte Vollendung der Heilsgeschichte.<sup>111</sup> Der hierarchisch geordnete Zeitablauf der Heilsgeschichte, den die aus der Scholastik entwickelte mittelalterliche Typologie darstellt, gliedert das Alte und Neue Testament in drei Perioden: 1. Ante legem – Vor dem Gesetz: Die Zeit von der Welterschöpfung bis zu Moses; 2. Sub lege – Unter dem Gesetz: Die Zeit von der Gesetzgebung auf dem Sinai bis zum Ende des Alten Testaments; 3. Sub gratia – Unter der Gnade: Das messianische Zeitalter des Neuen Testaments.<sup>112</sup> Der Schoß Abrahams stellt die Zeit vor dem Gesetz dar, David die Zeit unter dem Gesetz und der hl. Evangelist Johannes die Zeit unter der Gnade. Abrahams Schoß als Gleichnis für das »Himmlische Jerusalem« bedeutet die Rückkehr zum Ursprung der Schöpfung, wie es die Inschrift der entsprechenden Darstellung des Verduner Altars ausdrückt: »SANCTIS SVMMA QUIES O PACIS VISIO FIES« – »Den Heiligen wirst du die höchste Ruhe, o Schau des Friedens«. <sup>113</sup> Die Vollendung der Heilsgeschichte am Ende der Zeiten stellen daher die drei Gestalten im Tympanonscheitel dar, die in der Tat die höchste Ruhe und die Schau des Friedens unmittelbar sinnfällig machen. Das Bild der verklärten Kirche im »Himmlischen Jerusalem«, das hier als Spiegel der Dreifaltigkeit erscheint, stellt die Erfüllung und Vollendung dessen dar, was sie in ihrer zeitlichen Erscheinungsform war. Die heilsgeschichtliche Rangordnung, die vom Schöpfer ausgeht, tritt durch die Vermittlung des Geistes und der Boten Gottes in die Zeitlichkeit ein und wird in Bildern und Zeichen geoffenbart. Die Gestalt der Braut weist auf die Personifikationen der Kirche im Alten und Neuen Testament, im Hohenlied und in der Geheimen Offenbarung, hin: Ecclesia und Synagoge. Am Ainauer Tympanon erscheinen sie zwar nicht in den bekannten Gestaltungen der Kathedralplastik (Bamberg und Straßburg), sondern stellvertretend in Gestalt des Evangelisten und Davids. Doch die physiognomische Charakterisierung der beiden zugehörigen Köpfe trägt unverkennbar die Züge dieser klassischen Gestalten in Bamberg und Straßburg.<sup>114</sup> Die Anspielung auf die Kirchenthematik insgesamt – d. h. Ecclesia und Synagoge – im Rahmen der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament und in Beziehung zur Brautsymbolik ist in die hierarchische Dreigliedrigkeit der Heilsgeschichte eingebettet.

Der hohe theologische Anspruch des Ainauer Portalprogramms wird durch den Vergleich mit gleichzeitigen Bildzyklen in Bamberg und Regensburg be-

<sup>111</sup> Röhrig, Verduner Altar, S. 54.

<sup>112</sup> Röhrig, Verduner Altar, S. 53f.

<sup>113</sup> Wie Anm. 109.

<sup>114</sup> Hans Jantzen, Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, München 1941, Abb. S. 6, 7, 88, 89.

tont. Das Fürstentor des Bamberger Domes (um 1230–37) zeigte mit dem ursprünglichen Figurenschmuck der Archivoltenzone und an deren Stirnfront eine unmittelbare thematische Übereinstimmung mit dem Ainauer Portal: Ecclesia und Synagoge an der Stirnseite, der Gerichtsenkel mit Posaune und Abrahams Schoß vor den Archivolten, bezogen auf das Tympanonrelief mit dem Jüngsten Gericht.<sup>115</sup> Die Bedeutung des Themas der Kirche als Braut und immerwährende Jungfrau für die Hochromanik im Regensburger Kunstkreis wird durch die Gewölbmalerei im Chor der ehemaligen Benediktinerabteikirche von Prüfening (zweites Viertel 12. Jahrhundert) hervorgehoben.<sup>116</sup> Die Klostergründung durch den hl. Otto, Bischof von Bamberg, verdeutlicht auch die kirchengeschichtlichen Zusammenhänge, aus denen die Ainauer Ulrichskirche und das Bildprogramm ihres Portals entstanden sind.

In der gleichzeitigen Regensburger Kunst lassen sich unmittelbare thematische und stilistische Zusammenhänge mit dem Ainauer Tympanon beim Wurzel-Jesse-Fenster des Regensburger Domes (um 1220/30) nachweisen.<sup>117</sup> Die enge Verwandtschaft der Kopftypen und der Haarbehandlung bei Abraham, David und dem hl. Johannes Evangelist mit den Propheten- und Königsköpfen des Wurzel-Jesse-Fensters beweist die gleichzeitige Entstehung und macht die Regensburger Herkunft dieser Stilrichtung mindestens sehr wahrscheinlich.<sup>118</sup> Der Vergleich des Gesichtes Abrahams mit demjenigen Arams im Wurzel-Jesse-Fenster veranschaulicht die völlige Übereinstimmung des zeichnerischen Stils.<sup>119</sup> Die Gesichtszüge der drei symbolischen Gestalten im Scheitel des Tympanons haben in den Mariendarstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi des Wurzel-Jesse-Fensters ihre unmittelbaren Parallelen.<sup>120</sup> Der enge stilistische Zusammenhang zwischen dem Wurzel-Jesse-Fenster des Domes und den Fresken an der Ostwand der Ulrichskirche, der von Hubel zutreffend festgestellt wurde,<sup>121</sup> deutet auf programmatische und kunstgeschichtliche Verbindungen innerhalb des Regensburger Kunstkreises hin, die aus der Entstehung dieser Ulrichskirchen in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts erwachsen.

Das Thema der Wurzel Jesse bzw. der Wurzel und des Stammes Davids zählt zu den ikonographischen Grundlagen der Glasmalerei und Monumentalplastik an den Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts. In der Glasmalerei stehen die Wurzel-Jesse-Fenster in Saint-Denis (vor 1144) und in der Kathedrale von Chartres (um 1150–55)<sup>122</sup> am Beginn der Entwicklung, und die Dar-

<sup>115</sup> Wilhelm Pinder, *Der Bamberger Dom*, Königstein im Taunus 1949, Abb. S. 13.

<sup>116</sup> P. Leuschner (wie Anm. 100), Abb. S. 112. – *Dehio Regensburg–Oberpfalz*, S. 502.

<sup>117</sup> Achim Hubel, *Die Glasmalereien des Regensburger Domes*, München–Zürich 1981, S. 15–17 m. Abb.

<sup>118</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), Farbtafeln 5 u. 6.

<sup>119</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), Farbtafel 6.

<sup>120</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), Farbtafeln 2 u. 3.

<sup>121</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), S. 16. – A. Hubel (wie Anm. 29), S. 364f.

stellungen dieses Themas in der Portalplastik der französischen Kathedralen sind zahlreich.<sup>123</sup> Sehr interessant, nicht nur wegen des Materials, ist die Darstellung auf einer der jüngeren Platten der Bronzetüren von S. Zeno in Verona (um 1200),<sup>124</sup> deren Bildaufbau nicht vom gebräuchlichen System der Wurzel Jesse, z. B. beim Fenster in Chartres, abweicht. Die Verwandtschaft mit dem Ainauer Tympanon ist vielmehr durch das kompositionelle und rhythmische Verhältnis von Ornament und Figur gegeben. Dies findet in der Gemeinsamkeit des Zeitstils und im bekannten lombardischen Einfluß auf die donaubayerische Steinmetzhütte seine Erklärung.

Die Spur nach Oberitalien an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert zu den ikonographischen und stilistischen Voraussetzungen der Ainauer Portalplastiken führt nach Parma als einem der Hauptzentren romanischer Plastik in Italien. Das Baptisterium von Parma mit seiner großartigen plastischen Dekoration am Außenbau und im Innenraum, die Benedetto Antelami und seine Gehilfen zwischen 1196 und 1216 schufen,<sup>125</sup> zeigt an den drei Portalen und an den Schrägeiten des Oktogons ein außerordentlich reiches Bildprogramm, das hier nur in seinen Grundzügen skizziert werden kann:<sup>126</sup> 1. Das Nord- und Hauptportal, das der Muttergottes geweiht ist, mit der Anbetung der Könige und dem Traum Josephs in der Lünette des Tympanons; darüber in der Archivolte zwölf Propheten mit den Medaillons der zwölf Apostel, umgeben von einer Blattranke. Im Architrav die Geschichte des Kirchenpatrons St. Johannes des Täufers. Auf den Türpfosten des Portalgewändes die Genealogie Jakobs und die Wurzel Jesse; beide mit Blattranken eingefasst.<sup>127</sup> An der Stirnseite der Nischen über dem Portalbogen zwei Engelsfiguren, wahrscheinlich die Erzengel Michael und Gabriel. – In den Nischen der beiden flankierenden Schrägeiten die Figurenpaare des Königs David und des Propheten Jesaja bzw. des Königs Salomon und der Königin von Saba.<sup>128</sup> 2. Das Westportal mit dem Jüngsten Gericht in der Lünette des Tympanons; in der Archivolte die Apostel, von einer Blattranke umgeben. Im Architrav die Auferstehung der Toten.<sup>129</sup> Auf den Türpfosten die Werke der Barmherzigkeit und das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg. 3. Das Südportal

<sup>122</sup> Georges Duby, Die Kunst des Mittelalters, Band II: Das Europa der Kathedralen 1140–1280, Genf–Stuttgart 1985, S. 30, Abb. S. 33.

<sup>123</sup> Émile Mâle, Die Gotik. Kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich, Stuttgart–Zürich 1986, S. 376, Anm. 133.

<sup>124</sup> Marino Adami, Die Bronzetüren von San Zeno in Verona, Verona 1985, Abb. S. 93.

<sup>125</sup> Georg Kauffmann, Emilia-Romagna, Marken, Umbrien (= Reclams Kunstführer Italien, Band IV), Stuttgart 1971, S. 406. – Arturo Carlo Quintavalle, Il Battistero di Parma, Parma 1988.

<sup>126</sup> Ausführlich bei Gg. Kauffmann (wie Anm. 125), S. 407–410.

<sup>127</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 125), Abb. 21–23.

<sup>128</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 125), Abb. 42. – Arturo Carlo Quintavalle, Benedetto Antelami, Milano 1990, Farbtafeln VI u. VII.

<sup>129</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 125), Abb. 29.

mit der Geschichte von Barlaam und Josaphat aus der »Legenda aurea« im Tympanon.<sup>130</sup>

Die thematische Übereinstimmung der Wurzel Jesse bzw. des Stammes Davids am Marienportal des Baptisteriums mit den zugehörigen Nischenfiguren Davids und Jesajas, die sich auf die Prophezeiung (Jes 11,1) beziehen, und am Ainauer Tympanon ist völlig offenkundig. Dieses Thema der Wurzel Jesse und des Lebensbaumes aus dem Alten Testament bzw. der Geheimen Offenbarung umfaßt alle drei Portale des Baptisteriums bis zum Jüngsten Gericht und zur märchenhaften Legende von Barlaam und Josaphat. Die typologische Gegenüberstellung der Propheten und Apostel und die integrierende Funktion der Blattranke auf der Archivolte veranschaulicht die hierarchisch gegliederte Bildeinheit und organisch strömende Lebendigkeit von Figur und Ornament, die ikonographisch und stilistisch am Ainauer Tympanon ihre Entsprechung finden. Die Einheit des bildräumlichen und ikonographischen Aufbaus an den drei Portalen des Baptisteriums wird durch die Vereinheitlichung von Architrav, Tympanonlünette und Archivolte in einer Bildebene verursacht, wodurch sie sich von den frühesten gotischen Kathedralportalen, wie z.B. dem Königsportal von Chartres,<sup>131</sup> unterscheiden. Diese Vereinheitlichung kennzeichnet auch den Bildaufbau des Ainauer Tympanons, wobei dem Blattornament des Lebensbaumes thematisch und kompositionell die integrierende Funktion zufällt. Die bildräumliche Betonung der beiden flankierenden Sitzfiguren, David und hl. Johannes Evangelista, durch ihre vollplastische Ausarbeitung und ihre raumübergreifende Beziehung zum thronenden Christus über der Portalumrahmung entspricht völlig derselben übergreifenden Disposition zwischen den Portaltympana und den Nischenfiguren an den Stirnfronten des Baptisteriums von Parma,<sup>132</sup> die wie die Ainauer Portalanlage die bildliche Darstellung der Tür und die Betonung der Fassadenbildung beinhalten. Das einigende Band, das die Bildprogramme von Parma und Ainau verbindet, ist das Thema des »Wassers des Lebens« in Zusammenhang mit den »Bäumen des Lebens«. Das lebenspendende Wasser als Symbol der Gnade, die durch die Taufe mit dem Heiligen Geist (Joh 1,33) erteilt wird, und der Lebensbaum als naturhaftes Symbol des Lebens aus der Gnade des Taufsakraments, das in der Wurzel Jesse bzw. dem Stamm Davids vorgebildet ist und im »Himmlischen Jerusalem« seine Vollendung findet, erweisen sich daher als gemeinsame Grundlage der Bildprogramme von Taufkirchen, wie sie am Baptisterium von Parma und am Portal von Ainau in Erscheinung treten. Der Bautyp des Baptisteriums bei den ältesten Ulrichskirchen in Wieselburg und Avolsheim findet daher in Ainau seine bildliche Weiterentwicklung auf der Ebene des Portalprogramms.

<sup>130</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 125), Abb. 30.

<sup>131</sup> Willibald Sauerländer, Das Königsportal von Chartres (= Piper-Bücherei 166), München 1962, Abb. 3.

<sup>132</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 125), Abb. 11.

Die stilistischen Verbindungen, die im Zusammenhang mit den thematischen Gemeinsamkeiten auftreten, sind vor allem in der französischen Frühgotik nachweisbar. Bezüglich des Themas der Wurzel Jesse weist Georg Kauffmann auf die Vorbildlichkeit der Glasgemälde in Saint-Denis und Chartres hin.<sup>133</sup> Sein Hinweis auf das ikonographische Vorbild für die Szene mit Salomon und der Königin von Saba am Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun für dieselbe Darstellung am Baptisterium von Parma kennzeichnet die Übereinstimmung hinsichtlich der Grundlagen der mittelalterlichen Typologie,<sup>134</sup> die auch für das Ainauer Portal maßgeblich ist.

In Anbetracht der behandelten theologischen und ikonographischen Übereinstimmungen zwischen den Bildprogrammen in Parma und Ainau ist es kaum verwunderlich, daß sich der Einfluß Benedetto Antelamis auf die Ainauer Portalplastiken nachweisen läßt. Aus seinem berühmten Figurenzyklus der Monate und Jahreszeiten im Baptisterium von Parma seien hier nur die Darstellungen des Frühlings und des Monats Dezember herausgegriffen (Abb.).<sup>135</sup> Die physiognomische Identität des Frühlings mit dem Gesicht hinter dem Evangelisten und diejenige des Dezembers mit dem Antlitz Abrahams ist so vollständig, daß sie keiner Erläuterung bedarf. Diese stilistische Abhängigkeit darf aber nicht allzu eng gesehen werden, z. B. im Sinne eines direkten Stilimports von Oberitalien nach Bayern durch einen Schüler Antelamis. Wir finden diese Voraussetzungen für die Ainauer Portalplastiken gleichermaßen am Königsportal der Kathedrale von Chartres um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Der thronende Christus über dem Ainauer Portal weist in der physiognomischen Charakterisierung seiner Gesichtszüge wesentliche Gemeinsamkeiten mit dem apokalyptischen Christus im Tympanon des Chartreser Mittelportals auf.<sup>136</sup> Desgleichen läßt sich für das Gesicht Abrahams im Ainauer Tympanon eine geradezu frappante Übereinstimmung mit den Archivoltenfiguren des Pythagoras und Priscian des rechten Chartreser Portals feststellen.<sup>137</sup> Unschwer ist zu erkennen, daß diese Figuren als Vertreter der Artes liberales auch dem Ainauer Bildhauer bei der Gestaltung Davids und des Evangelisten direkt oder indirekt Vorbildlich gewesen sein könnten. Der »gemeinsame Nenner« dieser Übereinstimmungen zwischen Chartres, Parma und Ainau ist in der typologischen Struktur der Themen und Darstellungen zu suchen, die aus der Scholastik dieser Kathedralschulen entstanden sind. Das Thema der Zeit im heilsgeschichtlichen Sinne nimmt hier als verbindendes Element biblischer und »profaner« Darstellungen eine beherrschende Stellung ein. Die Synthese von Theologie und Naturerkenntnis und die Funktion der freien Künste als Regulativ der Erkenntnis von

<sup>133</sup> Gg. Kauffmann (wie Anm. 125), S. 409.

<sup>134</sup> Wie Anm. 133. – Röhrig, Verduner Altar, Abb. 13.

<sup>135</sup> A. C. Quintavalle (wie Anm. 128), Abb. 271 u. 27 m.

<sup>136</sup> W. Sauerländer (wie Anm. 131), Abb. 17.

<sup>137</sup> W. Sauerländer (wie Anm. 131), Abb. 59.

Schöpfung, Mensch und Natur hat bei Thierry von Chartres im Genesiskommentar »De sex dierum operibus« ein Bild von der Entwicklung des Kosmos geschaffen,<sup>138</sup> das die Fülle der Naturerkenntnis mit einer Schöpfungstheologie verband. Die Bilderfülle dieser Schöpfungstheologie und Naturforschung, die Thierry in seiner »philosophischen Theologie« ausgebreitet hat,<sup>139</sup> bildet die Voraussetzung für die enorme thematische Vielfalt der Bildwelt an der Kathedrale von Chartres und ihren ikonographischen Neuerungen, wie z. B. den Darstellungen der sieben freien Künste. Das Thema der Zeit findet in den Darstellungen der Monate, der Tierkreiszeichen und der Tätigkeit des Menschen ein weitgespanntes Feld von einer Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten, die in der Portalplastik und Glasmalerei von Chartres auf überwältigende Weise gegenwärtig ist. Der unmittelbare Einfluß der Monatsbilder in den Archivolten des linken Königsportals von Chartres auf Benedetto Antelamis Darstellungen im Baptisterium von Parma wird aus der engen physiognomischen Verwandtschaft des Parmenser Dezember und des Chartreser Januar ersichtlich.<sup>140</sup> Die Gesamtanlage der Chartreser Monatsbilder und Tierkreiszeichen in den Archivolten des linken Königsportals bildet mit ihrer rhythmisierten Linienführung des Figürlichen und des pflanzlichen Ornaments eine unmittelbare Voraussetzung für das Verhältnis von Figur und Ornament beim Ainauer Tympanon.<sup>141</sup> Die thematische und stilistische Dreiecksverbindung von Chartres, Parma und Ainau ist auf jeden Fall gegeben, wie auch immer sie zustande gekommen sein mag.

Den Grundlagen der typologischen Struktur im thematischen Aufbau des Ainauer Tympanons kommt man durch den Vergleich mit dem Bildprogramm der Archivoltenplastiken am Mittelportal der Kathedrale von Chartres näher. In drei Bogenläufen umrahmen die 24 Ältesten der Geheimen Offenbarung und 12 Engel den thronenden Christus mit den Evangelistensymbolen im Tympanon.<sup>142</sup> Die vier Ältesten in der unteren Reihe sind stehend dargestellt, während die übrigen Ältesten als Sitzfiguren erscheinen. Den stehenden Ältesten sind beidseitig je zwei halbfigurige Engel zugeordnet, während den sitzenden Ältesten oberhalb je ein Engel beigegeben ist. Daraus entsteht bei den sitzenden Ältesten mit den zugehörigen Engeln eine Gruppierung, die mit den Archivoltenbüsten und den beiden flankierenden Sitzfiguren des Ainauer Tympanons vergleichbar ist. Vor allem ist aber die unmittelbare Übereinstimmung in der physiognomischen Gestaltung des visionären Aufblicks der drei Ainauer Büsten und des Gesichts hinter dem hl.

<sup>138</sup> W. Sauerländer (wie Anm. 131), S. 73. – Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli* (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8342), Stuttgart 1986, S. 231–235.

<sup>139</sup> K. Flasch (wie Anm. 138), S. 230.

<sup>140</sup> W. Sauerländer (wie Anm. 131), Abb. 42.

<sup>141</sup> E. Mâle (wie Anm. 123), Abb. 93.

<sup>142</sup> W. Sauerländer (wie Anm. 131), Abb. 4, 19, 20.

Johannes Evangelist mit den vier stehenden Ältesten und den zugehörigen Engeln in Chartres zu beobachten. Die physiognomische Verwandtschaft der Ainauer Engelsgesichter mit den Chartresern ist so eng, daß mindestens von einer Übereinstimmung aufgrund desselben Bildprogramms gesprochen werden kann. Die Einheit der Theologie, des heilsgeschichtlichen Weltbildes und der Naturerkenntnis tritt hier mit dem Vordringen der gotischen Kathedrankunst auf den Gebieten der Monumentalplastik und Glasmalerei in Erscheinung. Die Transzendenz der Zeit in ihrem heilsgeschichtlichen Ablauf findet am Portal von Ainau eine Darstellung, die den Blick auf die erste Ankunft des Erlösers aus der »Wurzel Jesse«, auf die Erscheinung seiner Braut, der Kirche, und auf seine Wiederkunft mit der Vollendung im »Schoß Abrahams« und im »Himmlischen Jerusalem« eröffnet. Die Klarheit, womit die heilsgeschichtliche Perspektive der mittelalterlichen Typologie im Bildprogramm des Ainauer Portals verwirklicht wird, findet in der Klassizität der Formgebung, vor allem in der Gestaltung des visionären Ausdrucks, ihre völlige Entsprechung. Die Rezeption der Stilquellen in Chartres und Parma am Ainauer Portal beweist durch die Umsetzung programmatischer Grundzüge, wie sie am Baptisterium von Parma auftreten, daß hier in den Stilformen der Romanik ein Portalprogramm der französischen Frühgotik verwirklicht wurde. Der eindeutigste Beweis für die Übertragung eines gotischen Portalprogramms nach Ainau ist das Auftreten des Schoßes Abrahams. Bei keinem Gerichtsportal der großen französischen Kathedralen fehlt seine Darstellung: Laon, Chartres, Paris, Reims und Bourges.<sup>143</sup> Höchst aufschlußreich ist die Darstellung dieses Themas im Tympanon des Hauptportals der Kathedrale von Bourges (um 1270/80) als dem spätesten dieser Gerichtsportale.<sup>144</sup> Der Schoß Abrahams wird hier von einer Baldachinarchitektur eingefaßt, die von Engeln mit Kronen in ihren Händen bekrönt wird. Daher erscheint hier das architektonische Symbol des »Himmlischen Jerusalem« mit den Engeln, die seine Tore bekrönen, in typologischer Übereinstimmung mit den Darstellungen am Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181) und am Ainauer Portal (um 1220/30). Entscheidend ist hier trotz der zeitlichen Unterschiede die Übereinstimmung in der typologischen Struktur, womit die thematischen und zeitlichen Ebenen im Hinblick auf die heilsgeschichtliche Vollendung unterschieden werden. Die bildliche Ordnung und ihr symbolisches Verständnis im Sinne der Typologie wird bei den Darstellungen des Schoßes Abrahams in Ainau und Bourges durch dasselbe Symbol ausgedrückt: die Tür und der Thron. Die Tür, durch welche die Geretteten Eingang in das Reich des ewigen Friedens, das himmlische Jerusalem, finden und vor den Thron ihres Erlösers treten. Tür und Thron erscheinen daher im typologischen Verständnis als symbolische Zeichen der heilsgeschichtlichen

<sup>143</sup> E. Mâle (wie Anm. 123), S. 334, 394, Anm. 110.

<sup>144</sup> E. Mâle (wie Anm. 123), Abb. 155.

<sup>145</sup> H. Kallfelz (wie Anm. 32), S. 70.

Zeit- und Rangordnung in der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament, Abraham und Christus, die diesen königlichen Weg im Zeichen des Gehorsams gegangen sind. Dieser königliche Weg des Gehorsams, der Demut und der Friedfertigkeit offenbart sich beim Einzug Christi in Jerusalem und durch das Zitat der Prophezeiung des Sacharja in den Evangelien: »Sagt der Tochter Zion: Siehe dein König kommt zu dir. Er ist friedfertig, und er reitet auf einer Eselin« (Mt 21,5; Joh 12,15). Der typologische Charakter dieses Evangelienberichts mit dem Hinweis auf das Vorbild im Alten Testament macht nun begreiflich, warum das Relief mit dem Einzug Christi in Jerusalem in Ainau ganz unten neben dem Portal auf der Höhe der Türschwelle angebracht ist. Der königliche und friedfertige Einzug des Erlösers in das irdische Jerusalem bildet gleichnishaft den Einzug der Geretteten in den ewigen Frieden des himmlischen Jerusalems, in den »Schoß Abrahams«, vor. Durch seine Stellung auf gleicher Höhe mit der Türschwelle weist der Einzug Christi auf die liturgische Funktion des Portals und der Kirche am Palmsonntag hin. Der Einzug des Priesters und der Gläubigen bei der Prozession am Palmsonntag in die Kirche ist Vorbild des Einzuges der Geretteten in die ewige Seligkeit am Ende der Zeiten. Abrahams Schoß, die Tür und der thronende Christus weisen auf die Erfüllung dessen hin, was Christus als gehorsamer Gottesknecht und friedfertiger König bei seinem Einzug in Jerusalem vorgebildet hat.

Das Portal der Ainauer Ulrichskirche ist ein Palmsonntags-Portal. Christus, als Sohn Davids begrüßt, reitet auf die Tür, die er selbst ist, zu und erhebt diese, über ihr als König und Richter thronend, zum Vorbild seines ewigen Thrones im »Himmlischen Jerusalem«. Die unmittelbare Beziehung des Reliefs mit dem Einzug Christi in Jerusalem zur Liturgie des Palmsonntags und die typologische Vorbildlichkeit des Portalprogramms im Hinblick auf die endzeitliche Vollendung veranschaulichen die seelsorgliche und gottesdienstliche Funktion des Ainauer Portals als bildliche Vergegenwärtigung der Palmprozession und die heiligmachende Gnade, die im Bild des segnenden Erlösers dargestellt ist, als Vorwegnahme der künftigen Verklärung. Die Verbindung mit der Liturgie und der Hinweis auf das Endziel der Erlösung am Ainauer Portal macht daher anschaulich und begreiflich, was den hl. Ulrich veranlaßte, die Prozession am Palmsonntag durch die bildliche Darstellung des auf dem Palmesel reitenden Christus zu bereichern.<sup>145</sup> Es ist zwar nicht direkt belegbar, aber auch keineswegs auszuschließen, daß die Erinnerung an diese liturgische und bildkünstlerische Neuerung des hl. Ulrich der unmittelbare Anlaß für diese Darstellung am Ainauer Portal war.

Der bereits betonte theologische Rang des Ainauer Portalprogramms, dem auch die künstlerische Qualität der Plastiken entspricht, hat selbstverständlich die Frage nach den theologischen Voraussetzungen und deren Urhebern zur Folge. Auch wenn diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann, so ist doch die Feststellung berechtigt, daß diese Portalanlage in programma-

## Bildlegenden zu: Karl Kosel, Ulrichskirchen und Ulrichsdarstellungen

- 147 Kleinreichertshofen, Fialikirche St. Ulrich. Seitenaltar mit Figuren der Heiligen Urban, Ulrich und Wolfgang
- 148 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich, Hochaltar
- 149 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich. Johann Franz Raimund Scherrich, Hochaltargemälde: St. Ulrich
- 150 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich. Martin oder Joseph Bader der jüngere, Stukkatur des Chorgewölbes
- 151 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Johannes Selpelius (?), Hochaltargemälde
- 152 Straubing, Kirche St. Veit. Johann Caspar Sing, Seitenaltargemälde: Die Heiligen Ulrich, Rupert und Wolfgang
- 153 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Hochaltargemälde: St. Ulrich, Detail
- 154 Sittling, Kirche St. Ulrich und Wolfgang. Johann Gebhard, Hochaltargemälde: Die Heiligen Ulrich, Wolfgang und Markus
- 155 Ebenfurth an der Leitha, Stadtpfarrkirche St. Ulrich. Johann Georg Schmidt, Hochaltargemälde
- 156 Haitzendorf, Pfarrkirche St. Ulrich. Bartholomeo Altomonte, Hochaltargemälde
- 157 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltargemälde: Kommunion, Ottos I. im Hintergrund die Ungarnschlacht
- 158 Hutterhof (Stadt Bogen), Kapelle St. Ulrich. Altargemälde: Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht
- 159 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltar
- 160 Hohenfels (Oberpfalz), Pfarrkirche St. Ulrich. Cosmas Damian Asam, Deckenfresko: Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht
- 161 Groösaich, Kapelle St. Ulrich. Franz Mozart und Joseph Anton Merz, Ulrichsaltar
- 162–170 Groösaich, Kapelle St. Ulrich. Joseph Anton Merz: Neun Medaillongemälde: Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich
- 171 Unterempfenbach, Kirche St. Ulrich. Anton Wiest, Hochaltar
- 172 Straubing, Kirche St. Veit. Johann Caspar Sing, Seitenaltargemälde: St. Ulrich, Detail
- 173 Unterempfenbach, Kirche St. Ulrich. Anton Wiest, hl. Ulrich vom Hochaltar
- 174 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Außenansicht











150 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich. Stukkatur des Chorgewölbes

151 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Johannes Selpelius (?), Hochaltarbild











Antonio Mannoia fecit 1733  
G. B. S. del. sculp.



156 Haitzendorf, Pfarrkirche St. Ulrich. Bartolomeo Altomonte, Hochaltargemälde  
157 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltargemälde: Kommunion Ottos I.  
im Hintergrund die Ungarnschlacht



158 Hutterhof (Stadt Bogen), Kapelle St. Ulrich. Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht  
159 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltar





160 Hohenfels (Oberpfalz), Pfarrkirche St. Ulrich. Cosmas Damian Asam, Deckenfresko: Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht

161 Großaich, Kapelle St. Ulrich. Franz Mozart und Joseph Anton Merz, Ulrichsaltar















167 Großaich, Kapelle St. Ulrich. Medaillon: Die Fürbitte Ulrichs vertreibt Ratten







170 Großaich, Kapelle St. Ulrich. Medaillon: Die hl. Afra zeigt dem schlafenden Ulrich ihre Grabstätte









## Bildlegenden zu:

## Karl Kosel, Ulrichskirchen und Ulrichsdarstellungen

- 147 Kleinreichertshofen, Filialkirche St. Ulrich. Seitenaltar mit Figuren der Heiligen Urban, Ulrich und Wolfgang
- 148 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich, Hochaltar
- 149 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich. Johann Franz Raimund Scherrich, Hochaltargemälde: St. Ulrich
- 150 Gisseltshausen, Kirche St. Ulrich. Martin oder Joseph Bader der Jüngere, Stukkatur des Chorgewölbes
- 151 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Johannes Selpelius (?), Hochaltargemälde
- 152 Straubing, Kirche St. Veit. Johann Caspar Sing, Seitenaltargemälde: Die Heiligen Ulrich, Rupert und Wolfgang
- 153 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Hochaltargemälde: St. Ulrich, Detail
- 154 Sittling, Kirche St. Ulrich und Wolfgang. Johann Gebhard, Hochaltargemälde: Die Heiligen Ulrich, Wolfgang und Markus
- 155 Ebenfurth an der Leitha, Stadtpfarrkirche St. Ulrich. Johann Georg Schmidt, Hochaltargemälde
- 156 Haitzendorf, Pfarrkirche St. Ulrich. Bartholomeo Altomonte, Hochaltargemälde
- 157 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltargemälde: Kommunion, Ottos I. im Hintergrund die Ungarnschlacht
- 158 Hutterhof (Stadt Bogen), Kapelle St. Ulrich. Altargemälde: Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht
- 159 Ulrichsberg, Kirche St. Ulrich. Hochaltar
- 160 Hohenfels (Oberpfalz), Pfarrkirche St. Ulrich. Cosmas Damian Asam, Deckenfresko: Hl. Ulrich in der Ungarnschlacht
- 161 Groöaich, Kapelle St. Ulrich. Franz Mozart und Joseph Anton Merz, Ulrichsaltar
- 162–170 Groöaich, Kapelle St. Ulrich. Joseph Anton Merz: Neun Medaillongemälde: Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich
- 171 Unterempfenbach, Kirche St. Ulrich. Anton Wiest, Hochaltar
- 172 Straubing, Kirche St. Veit. Johann Caspar Sing, Seitenaltargemälde: St. Ulrich, Detail
- 173 Unterempfenbach, Kirche St. Ulrich. Anton Wiest, hl. Ulrich vom Hochaltar
- 174 Tiefenthal, Kapelle St. Wolfgang und Ulrich. Außenansicht

tischer und künstlerischer Hinsicht den meisten anderen romanischen Portalen des ober- und niederbayerischen Donaubeiets, die in diesem stilgeschichtlichen Zusammenhang immer genannt werden,<sup>146</sup> erheblich überlegen ist. Die Komplexität des Bildprogramms und die Klarheit seiner künstlerischen Gestaltung lassen den Schluß auf einen städtischen Ursprung der programmatischen Konzeption und der Steinmetzhütte als naheliegend erscheinen. Es kommt daher nur Regensburg als theologischer und kunstgeschichtlicher Ausgangspunkt des Ainauer Portals in Frage. Ein Jahrhundert vor seiner Entstehung lebte von 1126 bis 1137 einer der geistigen Väter der Typologie im Regensburger Schottenkloster: Honorius Augustodunensis [von Autun].<sup>147</sup> Seine »kunstgeschichtliche« Bedeutung charakterisiert Floridus Röhrig folgendermaßen: »Es ist bezeichnend, daß Honorius Augustodunensis in der Vorrede zum ›Speculum Ecclesiae‹ die Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor, auf denen seine Typologie aufbaut, als ›Maler: (pictores) bezeichnet und damit gleichsam das Stichwort liefert, seine Gedankengänge im Bild zu konkretisieren.«<sup>148</sup> Im »Speculum Ecclesiae« gibt Honorius homiletische Anleitungen und bietet volksnahe, an Liturgie und Kirchenjahr orientierte Predigten.<sup>149</sup> Was daraus ersichtlich wird, sind die hochmittelalterlichen Anfänge der Predigtliteratur, die bis in die Barockzeit Grundlage und Hauptquelle der Programmatik und künstlerischen Inspiration der kirchlichen Ikonographie bleiben sollten. Sein populärstes Werk, das »Elucidarium«, eine Art Katechismus in Dialogform,<sup>150</sup> wurde in mehrere Sprachen übersetzt und hatte eine enorme Auswirkung auf die Bildwelt der gotischen Kathedralen. Dies trifft vor allem für den dritten Abschnitt des Werkes zu, in dem das Weltende und das Jüngste Gericht geschildert werden. Émile Mâle befaßt sich ausführlich mit den Details der Schilderung des Honorius und ihren Auswirkungen auf die Portalplastiken und Glasgemälde der französischen Kathedralen.<sup>151</sup> Ein besonders anschauliches Beispiel ist das Bild des Leviathan an der Angelschnur Gottes, die von den fleischlichen Vorfahren des Heilands gebildet wird, aus dem »Speculum Ecclesiae« des Honorius.<sup>152</sup> Die Darstellung dieser symbolischen Szene, die den Sieg Christi über den Satan beinhaltet, beherrscht den Bildaufbau des Wurzel-Jesse-Fensters im Regensburger Dom, wo in der Kreuzigung die speerförmige Spitze des Seiles den Drachen am Fuß des Kreuzes tötet.<sup>153</sup> Nimmt man den thronenden Christus als Richter in der Bekrönung dieses Fensters an,<sup>154</sup> so entsteht daraus eine auf die Vollendung ausgerichtete typologische Bildstruktur, die thematisch und kompositionell mit dem Ainauer Portal eng

<sup>146</sup> Wie Anm. 95.

<sup>147</sup> K. Flasch (wie Anm. 138), S. 203–207. – Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 90f.

<sup>148</sup> Röhrig, Verduner Altar, S. 56.

<sup>149</sup> Hausberger, Bistum Regensburg I, S. 91.

<sup>150</sup> Wie Anm. 149.

<sup>151</sup> E. Mâle (wie Anm. 123), S. 320–333.

<sup>152</sup> E. Mâle (wie Anm. 123), S. 332.

<sup>153</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), S. 15, Farbtafel 4.

<sup>154</sup> A. Hubel (wie Anm. 117), S. 15, Abb. S. 16.

verwandt ist. Die Verbindung mit Honorius Augustodunensis, die mindestens als eine mittelbare bezeichnet werden kann, und der Zusammenhang mit dem klassischen Stil, der die staufische Spätromanik und die Ausstrahlung der französischen Kathedralgotik in das Heilige Römische Reich nördlich und südlich der Alpen umfaßt, sichern dem Ainauer Portal zusammen mit den gleichzeitigen Wandgemälden der Regensburger Ulrichskirche den Rang eines kirchen- und kunstgeschichtlich bedeutenden Denkmals der Ulrichsverehrung.

Die Spätgotik bringt eine räumlich wie zahlenmäßig große Verbreitung der Ulrichsdarstellungen, für das Bistum Regensburg gleichermaßen wie für Ulrichs Heimatdiözese und in Österreich. Die große Anzahl der spätgotischen Plastiken im Bistum Regensburg, die den hl. Ulrich darstellen, zu behandeln, wäre pure inventarmäßige Statistik, da sie größtenteils aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, nämlich den gotischen Flügelaltären, herausgerissen sind. Bemerkenswert in unserem Zusammenhang ist das gemeinsame Auftreten der Darstellungen beider Bistumspatrone St. Ulrich und St. Wolfgang. Die beiden spätgotischen Schnitzfiguren in der Kirche von Sittling (Lkr. Kelheim), um 1460/70, erklären sich aus dem gleichnamigen Patrozinium.<sup>155</sup> In der Ulrichskirche von Greißing bei Geiselhöring tritt zu den beiden Plastiken der Hll. Wolfgang und Ulrich (um 1500) die gleichzeitige Schnitzfigur der hl. Afra hinzu,<sup>156</sup> was außer der Zusammengehörigkeit mit dem hl. Ulrich auch als eine Parallele zum Afrapatrozinium in Kloster Seligenthal aufgefaßt werden kann. Die Schnitzfiguren der beiden Bistumspatrone (um 1480/90) in der Pfarrkirche von Michlbach (Lkr. Landshut)<sup>157</sup> sind aus der Lage im Süden des Bistums Regensburg in der unmittelbaren Nachbarschaft der Ulrichspfarreien von Aich und Treidlkofen zu verstehen. Die Ausstrahlung der Darstellungen beider Bistumspatrone in der Spätgotik erfährt eine Ergänzung durch die Tatsache, daß auf dem Gebiet der ehemals unmittelbar benachbarten Erzdiözese Salzburg in der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche von Neumarkt-St. Veit (Lkr. Mühldorf/Inn) zwei Plastiken der Hll. Ulrich und Wolfgang (um 1500) vorhanden sind.<sup>158</sup>

Deggendorf

Eine authentische Vorstellung vom ursprünglichen Zusammenstand der Ulrichs- und Wolfgangfiguren in den spätgotischen Flügelaltären geben ihre plastischen Darstellungen, die in barocken Retabeln Aufstellung gefunden haben. Ein sehr frühes und eindrucksvolles Beispiel bildet der ehemalige Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu Deggendorf von 1624 (Abb.), der 1690 in

142

143

<sup>155</sup> Dehio Niederbayern, S. 665.

<sup>156</sup> Willibald Hirsch und Martin Ortmeier, Geiselhöring – Filialkirche St. Ulrich, Greißing (= Schnells Kunstführer 1438), München–Zürich 1983, S. 14.

<sup>157</sup> Dehio Niederbayern, S. 408.

<sup>158</sup> Martin Lechner, Die Pfarr- und ehem. Benediktinerklosterkirche Neumarkt-St. Veit (= Schnells Kunstführer 948), München–Zürich 1973, S. 12.

142

die Johanneskirche von Schaching übertragen wurde und seit 1953 in der Deggendorfer Stadtpfarrkirche St. Martin eine Bleibe gefunden hat.<sup>159</sup> Die fünf Figuren des um 1500 entstandenen Retabels – drei im Schrein und zwei Schreinwächter – stehen ohne Zweifel unter dem direkten Einfluß des Kefermarkter Altars aus der Passauer Werkstatt des Martin Kriechbaum (um 1490–97):<sup>160</sup> Im Schrein die Muttergottes mit dem Jesuskind, flankiert von den beiden Evangelisten St. Johannes und St. Lukas;<sup>161</sup> als Schreinwächter die Hll. Georg und Ulrich (oder Wolfgang?). Die Frage nach der Identität der Bischofsfigur (Abb.), St. Wolfgang oder St. Ulrich, scheint nach den Angaben Gedeon Forsters über die Altarpatrozinien der Stadtpfarrkirche B. V. Assumpta eindeutig beantwortet: »Altaria 8, ...: primum eiusdem tituli, alterum S. Wolfgangi, tertium S. Andreae, quartum S. Georgii ...«<sup>162</sup> Nach dem zweiten Altarpatrozinium zu schließen, müßte die Bischofsfigur mit dem hl. Wolfgang identifiziert werden. Die beiden Evangelisten sind mit dem Patrozinium SS. Apostolorum des siebten Altars zu verbinden.<sup>163</sup> Die Ulrichsverehrung in Deggendorf ist aber mit dem Altarpatrozinium »SS. Udalrici et Antonii« in der Bäckerkapelle der Hl.-Grab-Kirche nachgewiesen.<sup>164</sup> Was vor allem der Identifizierung mit dem hl. Wolfgang entgegensteht, ist das Fehlen des Kirchenattributs und die Unmöglichkeit, dieses an der vorhandenen Figur zu ergänzen. Es könnte allerdings die Axt als zweites Attribut des hl. Wolfgang in Frage kommen. Die Haltung der linken Hand mit dem gestreckten Unterglied des Daumens als Verlängerung des Unterarmes kann eigentlich nur als Unterlage für ein Buch gedacht werden, auf dem das Fischattribut des hl. Ulrich lag. Außerdem fehlt am bischöflichen Ornat das nur den Bischöfen von Regensburg zustehende Rationale. In Anbetracht der stilistischen Abhängigkeit vom Kefermarkter Altar muß es als auffällig bezeichnet werden, daß die Deggendorfer Bischofsfigur in ihrer physiognomischen Charakterisierung ganz erheblich vom hl. Wolfgang in Kefermarkt abweicht.<sup>165</sup> Vielmehr hat sie ihre unmittelbaren Voraussetzungen in den Gestalten der beiden heiligen Diakone Stephanus und Laurentius an den Schreinflanken des Kefermarkter Altars.<sup>166</sup> Obwohl keine endgültige Sicherheit erreicht werden kann, spricht doch mehr für eine Identifizierung mit dem hl. Ulrich.

<sup>159</sup> Lothar Altmann, Erich Kandler und Fritz Markmiller, Katholische Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Deggendorf (= Schnells Kunstführer 177), München–Zürich<sup>2</sup> 1979, S. 10.

<sup>160</sup> Herbert Schindler, Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol, Regensburg 1978, S. 193–199, Abb. S. 153.

<sup>161</sup> Dehio Niederbayern, S. 83 (Evangelistenfiguren im Schrein vergessen!).

<sup>162</sup> Heim, Matrikel, S. 42.

<sup>163</sup> Wie Anm. 162.

<sup>164</sup> Heim, Matrikel, S. 43.

<sup>165</sup> Karl Kaltwasser, Der Kefermarkter Altar, Königstein im Taunus–Leipzig 1942, Abb. S. 10 bis 12.

<sup>166</sup> K. Kaltwasser (wie Anm. 165), Abb. S. 40, 41.

St. Kastl

Zwei eindrucksvolle Figurengruppen mit den Augsburger und Regensburger Bistumspatronen befinden sich jenseits der Westgrenze der Diözese Regensburg, in St. Kastl bei Langenbruck und in der Ulrichskirche von Kleinreichtshofen (beide Lkr. Pfaffenhofen a. d. Ilm).<sup>167</sup> Beide zählten aber zu den Pfarreien an der Ostgrenze der Diözese Augsburg, die dem Patronat des Benediktinerinnenklosters Geisenfeld unterstanden,<sup>168</sup> und dürfen daher kirchen- und kunstgeschichtlich dem Regensburger Bereich zugerechnet werden. In St. Kastl bei Langenbruck haben die spätgotischen Schnitzfiguren der thronenden Muttergottes mit dem Jesuskind und der flankierenden Bistumspatrone Aufstellung in einem zweisäuligen Barockretabel von 1698 gefunden (Abb.).<sup>169</sup> Der hl. Kastulus als Kirchenpatron weist selbstverständlich auf die Verbindung mit Moosburg und dem Hochaltar von Hans Leinberger (1511–14) hin,<sup>170</sup> von dessen Schnitzstil die beiden Bischofsfiguren in ihrer Gewandbehandlung ohne Zweifel abhängig sind. Doch die abgeklärte Ruhe ihres Gesichtsausdrucks und die Gruppenkomposition der Muttergottes mit dem Jesuskind haben mit Leinberger nichts zu tun. Diese lyrisch gestimmte Verhaltnheit, wie sie z. B. beim hl. Ulrich in Erscheinung tritt (Abb.), verrät schwäbischen Einfluß, der in Landshut mit dem Chorbogenkruzifix Michel Erharts im Martinsmünster (1495) zusammenhängt.<sup>171</sup> Die Muttergottes dürfte aufgrund der tiefer unterschrittenen Schnitzweise des Mantels etwas älter sein als die Bischofsfiguren, d. h. um 1500/10.<sup>172</sup> Sie gehört zu der Stilrichtung der Landshuter Plastik in der Generation vor Hans Leinberger, die mit dem Heiligenstädter Altar (1480) beginnt.<sup>173</sup> Die »Schwester« der Muttergottes von St. Kastl ist die großartige Mariengestalt in der Pfarrkirche von Rogglfing (Lkr. Rottal-Inn),<sup>174</sup> die beide aus der gleichen Landshuter Bildschnitzerwerkstatt hervorgegangen sind. Das sanfte Oval der Gesichtsform beider Mariendarstellungen und die völlige Identität beider Jesuskinder beweisen dies eindeutig.

Die Ausstrahlung des Leinbergerstils ins nördliche Oberbayern, in die Hallertau und ins Donaugebiet um Ingolstadt, die Herbert Schindler zutreffend festgestellt hat,<sup>175</sup> belegen auch die drei Schnitzfiguren der Hll. Urban, Wolf-

<sup>167</sup> Dehio München–Oberbayern, S. 545, 1057.

<sup>168</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 827f., 840f.

<sup>169</sup> Georg Brenninger, Wallfahrtskirche St. Kastl bei Langenbruck (= Schnells Kunstführer 1256), München–Zürich 1981, S. 8ff.

<sup>170</sup> Gg. Brenninger (wie Anm. 169), S. 2ff. – H. Schindler (wie Anm. 160), S. 184–193, Abb. S. 142.

<sup>171</sup> Anja Broschek, Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik (= Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 8), Berlin–New York 1973, S. 40–43, 171f., Abb. 8.

<sup>172</sup> Gg. Brenninger (wie Anm. 169), S. 8, Abb. S. 16.

<sup>173</sup> H. Schindler (wie Anm. 160), S. 233. – Erich Eder und Adolf Hochholzer, Der Landkreis Rottal-Inn, Passau 1975, Abb. 56.

<sup>174</sup> H. Schindler (wie Anm. 160), S. 235. – E. Eder und A. Hochholzer (wie Anm. 173), Abb. 64.

<sup>175</sup> H. Schindler (wie Anm. 160), S. 235.

<sup>176</sup> Dehio München–Oberbayern, S. 545.

145

144

147 gang und Ulrich in Kleinreichertshofen (Abb.).<sup>176</sup> Der Vergleich mit den Bischofsfiguren von St. Kastl läßt mit aller Eindeutigkeit erkennen, daß sie aus der gleichen Schnitzerwerkstatt kommen. Die Übereinstimmung in der Charakterisierung der Gesichtszüge und in den Details der Gewandbehandlung geht, wie der Vergleich der Ulrichsfiguren in beiden Kirchen deutlich  
 146 macht (Abb.), so weit, daß der Schluß auf ihre gleichzeitige Entstehung beinahe zwingend naheliegt. Offenbar waren in dieser Bildschnitzerwerkstatt Figurenmodelle – in Holz oder Ton bzw. Zeichnungen – vorhanden, nach denen serienmäßig Figuren für Altarretabel angefertigt wurden. Belege für eine derartige Arbeitspraxis in vielbeschäftigten Bildhauerwerkstätten finden wir z.B. bei Tilman Riemenschneider, worüber Michael Baxandall schreibt: »Seine Werkstatt fertigte nicht bloß gleichartige, serienmäßig hergestellte Objekte, wie Kruzifixe und kerzentragende Engel, sondern eine ganze Reihe einzigartiger Figurenensembles für Altarretabel und andere Aufstellungsorte. Sein Verfahren der Arbeitsdelegierung muß sehr gut entwickelt gewesen sein; zumindest muß es eine Reihe austauschbarer Standardvorbilder für wiederkehrende Einzelformen von Köpfen und Händen gegeben haben, vielleicht auch einige Muster für die Faltengebung bei weniger wichtigen Figuren. Vermutlich waren einige davon in Zeichnungen oder als Holzmodelle – vielleicht sogar als Tonmodelle – verfügbar.«<sup>177</sup> Den augenfälligsten Beweis für diese Verfahrensweise bietet das Attribut der beiden Wolfgangfiguren in St. Kastl und Kleinreichertshofen: beide Kirchenmodelle sind völlig identisch. Die Auftragsvergabe für die Altarretabel in St. Kastl und Kleinreichertshofen, die vermutlich gleichzeitig oder höchstens in kurzem zeitlichem Abstand an die gleiche Bildschnitzerwerkstatt erfolgte, wird wahrscheinlich von der Patronats Herrschaft, d.h. dem Kloster Geisenfeld, ausgegangen sein. Die hier erkennbaren Verfahrensweisen der Schnitzerwerkstätten bei der Bewältigung der zahlreichen Ausstattungsaufträge veranschaulichen aber auch den Entstehungsprozeß des Zustandekommens der ikonographischen Tradition. Diese ikonographischen und künstlerischen Komponenten der Bildtradition dürften im wesentlichen durch die hagiographischen Vorstellungen von seiten des Auftraggebers und durch das figurale Musterangebot der Schnitzerwerkstatt bestimmt worden sein. Die Entstehung einer derartigen Bildtradition wird beim Marienaltar in St. Kastl durch die überraschende Tatsache beleuchtet, daß die Faltengebung der Gewänder der Hll. Ulrich und Wolfgang unmittelbar von Hans Leinbergers Gnadenbild der »Schönen Maria« (um 1519/20) abhängig ist, die sich heute in St. Kassian zu Regensburg befindet.<sup>178</sup> Die Übereinstimmung bis in De-

<sup>177</sup> Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 1984, S. 191 f.

<sup>178</sup> Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers (= Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Band 3)*, Bamberg 1985, S. 274 ff., Abb. 126.

tails des Faltenwurfes ist so weitgehend, daß beinahe von Identität gesprochen werden kann. Von den Holzschnitten Albrecht Altdorfers mit den ganzfigurigen Darstellungen der »Schönen Maria« – die Schöne Maria in der Kirche (um 1520) und der Altar der Schönen Maria (um 1520/21)<sup>179</sup> – zeigt vor allem die Darstellung im Kirchenraum alle wesentlichen Charakteristika der Gewandbehandlung, die bei den Ulrichs- und Wolfgangfiguren in St. Kastl zu beobachten sind. Ihr unmittelbarer Zusammenhang mit Leinbergers Regensburger Muttergottesfigur läßt nicht nur den Schluß auf ihre Herkunft aus einer Landshuter Schnitzerwerkstatt zu, die unter dem Einfluß des großen Meisters stand,<sup>180</sup> sondern wirft auch die Frage nach dem Grund dieser offenbar bewußten Anlehnung der beiden Bischofsfiguren an das geschnitzte Gnadenbild auf. Den Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage liefert die thronende Muttergottes mit dem Jesuskind in St. Kastl. Der Vergleich mit Leinbergers »Schöner Maria« beweist eindeutig das höhere Alter der Muttergottes von St. Kastl und damit auch ihre Entstehung vor den Figuren der beiden Bistumspatrone. Die Übernahme der drei Figuren – Maria, hl. Ulrich und hl. Wolfgang – aus einem spätgotischen Retabel in den Barockaltar vorausgesetzt, was durch die maßstäbliche Kongruenz der Plastiken bestätigt wird, kann hier nur die Schlußfolgerung gezogen werden, daß man um oder kurz nach 1520 in der Wallfahrtskirche St. Kastl einen Marienaltar aufstellte, der bewußt an die berühmte Wallfahrt zur »Schönen Maria« in Regensburg anknüpfte. Das bei den Bischofsfiguren von St. Kastl so prägnant ausgebildete Y-förmige Faltenmotiv erscheint zwar auch bei den Ulrichs- und Wolfgangfiguren in Kleinreichertshofen, doch bei weitem nicht mit jener räumlichen Betonung, sondern mehr in die parallelisierte Faltenführung eingebunden. Man könnte einwenden, daß auch Hans Leinbergers Muttergottesfigur im Hochaltar des Moosburger Münsters (1511–14) dieses stark verräumlichte Y-förmige Faltenmotiv aufweist und daher als Vorbild für die Bischofsfiguren in St. Kastl gelten könnte.<sup>181</sup> Ihre unleugbare Vorbildlichkeit für die Gewandgestaltung von Leinbergers »Schöner Maria« ist nur als genetische und stilistische Tatsache von Belang, berücksichtigt aber nicht den kultischen und andachtsbildlichen Aspekt im Zusammenhang mit einer Wallfahrt. Die Muttergottesverehrung in St. Kastl belegt Steicheles Mitteilung, daß dort die Vormittagsgottesdienste an allen Marienfesten mit Ausnahme von Lichtmeß zelebriert wurden.<sup>182</sup> Die Berücksichtigung dieser wallfahrtskultischen und andachtsbildlichen Gesichtspunkte bei der Aufstellung des spätgotischen Marienaltars in St. Kastl ist hier als vorrangig gegenüber einer rein ästhetischen Sicht zu betrachten. Die kultische Tradition dieser alten Wallfahrt an der Grenze der Diözesen Augsburg und Regensburg, die in Gestalt

<sup>179</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 277, Abb. 120 und 125.

<sup>180</sup> H. Schindler (wie Anm. 160), S. 67f.

<sup>181</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 253f., Abb. 93 und 94.

<sup>182</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 828.

147 ihrer Bistumspatrone erscheinen, hat offenbar aufgrund geschichtlicher Ereignisse und besonderer Beziehungen zum Bistum Regensburg zu dieser Verbindung mit der Wallfahrt zur »Schönen Maria« geführt. Den kirchengeschichtlichen Hintergrund kennzeichnet die Weihe der Wallfahrtskirche durch den Augsburger Weihbischof Wilhelm Mader am 8. September 1447, d. h. am Fest Mariä Geburt.<sup>183</sup> Die besonderen Beziehungen zum Bistum Regensburg finden ihre Erklärung in der Stellung des für St. Kastl zuständigen Pfarrers von Fahlenbach (= Feilenbach) als Ehrenkaplan der Äbtissin von Geisenfeld.<sup>184</sup> Die Dichte dieser kirchen- und herrschaftsgeschichtlichen Wechselbeziehungen an der Grenze zwischen den Bistümern Regensburg und Augsburg, die in der Wallfahrtskirche St. Kastl bildlich und künstlerisch gegenwärtig wird, macht die Wirksamkeit der geschichtlichen Voraussetzungen aus dem hohen Mittelalter deutlich, die oben dargestellt wurden. Die Wirksamkeit dieser kirchen- und kultgeschichtlichen Faktoren auch im Spätmittelalter läßt unmittelbar vor dem Ausbruch der reformatorischen Krise eine volkstümliche Kulttradition entstehen, die in der Bildwelt der Wallfahrtskirche ihre Erfüllung findet und aus einer so berühmten und nahegelegenen Wallfahrt wie der zur »Schönen Maria« in Regensburg religiöse Impulse und bildliche Anregungen bezieht. Diese kultisch bedingte Traditionsbildung und der damit verbundene Rückgriff auf die andachtsbildlichen Ursprünge der Wallfahrt ist ein typisch spätmittelalterliches Phänomen, das auch bei Leinbergers »Schöner Maria« und ihrem Verhältnis zum Vorbild der »Lukasmadonna« in der Alten Kapelle zu Regensburg nachgewiesen ist.<sup>185</sup> Die ikonographische Tradition der Muttergottes in St. Kastl basiert auf der Stilstufe um 1480, deren Endphase sie vertritt. In stilistischer Hinsicht ist eine enge Verwandtschaft mit der Sitzfigur des hl. Wolfgang im Hochaltar der Wolfgangskirche von München-Pipping (um 1480) festzustellen.<sup>186</sup> Zum Zeitpunkt ihrer Einbeziehung in den Altarschrein mit den Hll. Ulrich und Wolfgang, d. h. um oder kurz nach 1520, kann daher eine kultische Tradition der Marienverehrung in St. Kastl angenommen werden, die aus den oben erwähnten geschichtlichen Tatsachen hervorgeht und durch die beiden heiligen Bistumspatrone als Zeugen bestätigt wird. Mit dieser »historisch reflektierten Perspektive auf die eigene Vergangenheit« im Rahmen des Wallfahrtskultes von St. Kastl ist die Situation am Beginn der Reformationszeit als Verteidigung der »letzten Bastion des mittelalterlich-repräsentativen Bilderkults« gekennzeichnet.<sup>187</sup> Der Einfluß Hans Leinbergers bei den Figuren der beiden Bistumspatrone als bildliches und künstlerisches Merkmal dieser kultischen Traditionsbildung ist nur aus dem Zusammenhang mit dem Ka-

<sup>183</sup> Gg. Brenninger (wie Anm. 169), S. 4.

<sup>184</sup> Steichele, Bistum Augsburg 4, S. 823.

<sup>185</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 261, Abb. 122.

<sup>186</sup> Philipp Maria Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, S. 72, Tafel LXII.

<sup>187</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 294.

stulusstift in Moosburg und mit Regensburg als dem Schauplatz der Verehrung der »Schönen Maria« zu erklären.

Diese kultgeschichtliche Perspektive im Hinblick auf die Muttergottes, die von den beiden Bistumspatronen in feierlicher Form bezeugt wird, findet in St. Kastl auch in der nachmittelalterlichen Zeit ihre Fortsetzung. Wie Bernhard Decker nachgewiesen hat, geht die um 1620 entstandene Figur des hl. Kastulus in der Wallfahrtskapelle auf das Vorbild einer spätgotischen Plastik des Kirchenpatrons (um 1480/90) am Hochaltar der Wallfahrtskirche zurück.<sup>188</sup> Die Benennung dieser Hochaltarfigur als hl. Martin ist unhaltbar,<sup>189</sup> da der barettförmige Fürstenhut eindeutig auf den hl. Kastulus hinweist und die andere Hochaltarfigur, die hl. Ursula, sich auf die Ursulakapelle am Moosburger Kastulusmünster bezieht.<sup>190</sup> Die Nachbildung der spätgotischen Kastulusfigur um 1620 bildet eine Parallele zur Einbeziehung der spätgotischen Plastiken in das frühbarocke Hochaltarretabel aus der Deggendorfer Stadtpfarrkirche (1624), die den bewußten Rückgriff auf die mittelalterliche Bild- und Kultradition in der Zeit der Gegenreformation kennzeichnet. Die Wiederverwendung der spätgotischen Plastiken in den Altarretabeln aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von St. Kastl steht daher völlig in der kultischen Tradition, die bereits um 1520 sichtbar wird.

Die Beispiele für die Einbeziehung spätgotischer Schnitzfiguren in die Altarausstattungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind in Altbaiern sehr zahlreich. Auf ein besonders interessantes Beispiel dieses kultischen und geschichtlichen Traditionsbewußtseins am Ende des Mittelalters und seine Wiederbelebung im Barock sei hier wegen seiner Lage im geschichtlichen Raum des westlichen Altbaiern kurz hingewiesen: Die Kirche Beatae Mariae Virginis in Oberwittelsbach bei Aichach (Lkr. Aichach-Friedberg). Das Marienheiligtum auf dem Platz, wo bis 1209 der Stammsitz der Wittelsbacher stand, birgt in seinen Barockaltären drei spätgotische Schnitzfiguren, welche die Muttergottes mit dem Jesuskind darstellen.<sup>191</sup> Am südlichen Seitenaltar (1652) zwei Muttergottesplastiken aus der Zeit um 1420 bzw. um 1470/80.<sup>192</sup> Der Hochaltar (1687) umschließt im zentralen Schrein das Gnadenbild der Kirche, die großartige Muttergottesfigur (um 1500), die mit vollem Recht als ein Meisterwerk des Augsburger Bildschnitzers Gregor Erhart bezeichnet wird.<sup>193</sup> Ihre jetzige typologische Gestaltung als »Maria vom Siege« durch die Anbringung der Weltkugel mit der Schlange hat sie erst in der Barockzeit, wahrscheinlich bei ihrer Aufstellung im jetzigen Hochaltar,

<sup>188</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 215, Abb. 83 und 84.

<sup>189</sup> Gg. Brenninger (wie Anm. 169), S. 8. – Dehio München–Oberbayern, S. 1057 (beide Male fälschlich hl. Martin).

<sup>190</sup> Dehio München–Oberbayern, S. 646.

<sup>191</sup> Dehio Schwaben, S. 826f.

<sup>192</sup> Volker Liedke, Zur Bau- und Kunstgeschichte der Kirche Beatae Mariae Virginis in Oberwittelsbach, in: Grad, Wittelsbacher, S. 268, 272, Abb. S. 273 und 274.

<sup>193</sup> V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, S. 268ff., Abb. S. 266.

erhalten. Ob das Gnadenbild ursprünglich für die Oberwittelsbacher Kirche geschaffen wurde oder erst durch die Benediktiner von St. Ulrich und Afra in Augsburg, als sie im Jahre 1537 aus der Reichsstadt vertrieben wurden und nach Unterwittelsbach ins Exil gingen, in die Kirche kam, kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden.<sup>194</sup> Als Wallfahrtsziel ist die Oberwittelsbacher Kirche bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts belegt.<sup>195</sup> Die außerordentlich große Ähnlichkeit der Oberwittelsbacher Muttergottes, d. h. ihrer Gesichtszüge und des Jesuskindes, mit der Plastik Gregor Erharts in der Augsburger Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra schließt, streng genommen, das Vorhandensein zweier im wesentlichen identischer Muttergottesfiguren in der Augsburger Benediktinerabtei aus.<sup>196</sup> Man kann daher, übereinstimmend mit Volker Liedke,<sup>197</sup> davon ausgehen, daß um oder kurz nach 1500 Gregor Erhart in Augsburg für die Oberwittelsbacher Kirche ein Schreinretabel mit der Muttergottes als neuem Gnadenbild nach dem Vorbild seiner Marienfigur in St. Ulrich und Afra geschaffen hat. Die Bestattung des 1548 im Exil zu Unterwittelsbach verstorbenen Abtes Simon Goll von St. Ulrich und Afra vor den Stufen zum Hochaltar weist eindeutig in die Richtung eines derartigen Sachverhalts.<sup>198</sup> Die Bestimmung der Oberwittelsbacher Muttergottes als neugeschaffenen Gnadenbildes stellt daher ohne Zweifel eine Parallele bzw. eine Vorläuferin des Gnadenbildes der »Schönen Maria« von Hans Leinberger dar. Das vorangehende Gnadenbild in Oberwittelsbach könnte die »Schöne Madonna« aus der Zeit um 1420 gewesen sein, die heute in der Predella des rechten Seitenaltars steht.<sup>199</sup> Die kultgeschichtliche Entstehung der Oberwittelsbacher Wallfahrt und ihrer Gnadenbilder erweist sich durch die Erneuerung des Gnadenbildes einer »Schönen Madonna« zu Beginn des 16. Jahrhunderts als eine Vorläuferin der Wallfahrt zur »Schönen Maria« in Regensburg. Einen wenigstens mittelbaren Beweis liefert der barocke Hochaltaraufbau (1687) von Oberwittelsbach, dessen dreiteiliges Hauptgeschoß dem architektonischen Typus des Gnadenaltars der »Schönen Maria« (um 1520/21) entspricht, der im Holzschnitt von Albrecht Altdorfer überliefert ist.<sup>200</sup> Die unmittelbaren Voraussetzungen für diesen Altartyp erscheinen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In der benachbarten Benediktinerinnen-Klosterkirche von Kühbach zeigt der um 1610/20 entstandene Hochaltar der alten Kirche denselben architektonischen Aufbau und wird nach dem Neubau (1687/88) als Altar der Skapulierbruderschaft (Bruderschaftsbild von 1713) wiederverwendet.<sup>201</sup> Derselbe dreiteilige Ädikulartyp tritt als Bekrönung des

<sup>194</sup> V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, S. 270.

<sup>195</sup> V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, S. 267f.

<sup>196</sup> Gertrud Otto, Gregor Erhart, Berlin 1943, Tafel 52.

<sup>197</sup> Wie Anm. 193.

<sup>198</sup> V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, S. 270, Abb. S. 277.

<sup>199</sup> V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, Abb. S. 273.

<sup>200</sup> Toni Grad, Ikonographische Beschreibung des Hochaltars in der Kirche Oberwittelsbach, in: Grad, Wittelsbacher, Abb. S. 284. – B. Decker (wie Anm. 178), Abb. 125.

doppelgeschossigen Altaraufbaus beim Hochaltar von Bartholomäus Steinle in der Stiftskirche von Polling bei Weilheim (1623–1628/29) auf, der die monumentale Umrahmung für das Kultbild des Pollinger Kreuzes bildet.<sup>202</sup> Abgesehen von den stilgeschichtlich bedingten Veränderungen in Detailformen, erweisen sich die Auswirkungen des dreiteiligen Retabeltypus des Gnadenaltars der »Schönen Maria« als ein Prototyp dieser Altargattung, der bis in den Barock hinein unlösbar mit dem Wallfahrtskult verbunden ist. Beim Oberwittelsbacher Hochaltar läßt sich in der figurlichen Gestaltung des Mittelschreines mit dem Gnadenbild eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Altar der »Schönen Maria« feststellen. Die Ergänzung der Gruppe mit der Muttergottes und den beiden musizierenden Engeln, die ebenfalls aus der Werkstatt Gregor Erharts stammen, durch weitere vier Engel bei der Aufstellung des Hochaltars im Jahre 1687 ergibt eine Gruppierung des Gnadenbildes mit sechs Engeln,<sup>203</sup> die mit derjenigen des Gnadenaltars der »Schönen Maria« völlig übereinstimmt. Es kann daher mit fast völliger Sicherheit angenommen werden, daß in Oberwittelsbach nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges mit Förderung durch die Deutschordenskommande Blumenthal die Marienwallfahrt als bewußte Wiederbelebung der erloschenen Wallfahrt zur »Schönen Maria« in Regensburg wiederaufgenommen wurde.<sup>204</sup> Die Stiftung des südlichen Seitenaltars im Jahre 1652 durch den Blumenthaler Landkomtur Bernhard von Metternich (1636–58) mit den beiden älteren Muttergottesfiguren, deren eine vermutlich das erste Gnadenbild war, bekundet zweifelsfrei die Wiederaufnahme der Wallfahrtstradition nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges.<sup>205</sup> Damit greift der bayerische Barock auf eine vorreformatorische Kult- und Bildtradition zurück, die in der zweiten Hälfte des 15. und vor allem im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts die »Schönen Madonnen« des Weichen Stils als Gnadenbilder und künstlerische Vorbilder übernimmt.<sup>206</sup> Ihren Höhepunkt in der künstlerischen Gestaltung dieser kultischen Vorbilder findet diese Traditionsbildung, die auf die Gnadenbilder der »Schönen Madonnen« und der »Lukasmadonna« zurückgreift, bei Hans Leinberger mit der Muttergottes des Moosburger Hochaltars und der »Schönen Maria« in Regensburg. Die Verbindung mit Hans Leinberger tritt am Oberwittelsbacher Hochaltar bei den Figuren der beiden hll. Johannes,

<sup>201</sup> Karl Kosel, Pfarrkirche Kühbach. Ehem. Benediktinerinnen-Klosterkirche (= Schnells Kunstführer 993), München–Zürich 1973, S. 10f., Abb. S. 16.

<sup>202</sup> Heinz-Jürgen Sauermost, Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels, München 1988, Abb. S. 13.

<sup>203</sup> T. Grad (wie Anm. 200), in: Grad, Wittelsbacher, Abb. S. 286.

<sup>204</sup> Hans Schmid-Aichach, Die Wittelsbacher und der Deutsche Orden, in: Grad, Wittelsbacher, S. 156f.

<sup>205</sup> Gustav Euringer, Auf nahen Pfaden. Ein Augsburgs Wanderbuch, Augsburg <sup>2</sup>1910–15, S. 598 (Stifter: Bernhard v. Metternich). – V. Liedke, in: Grad, Wittelsbacher, S. 270 (irrtümlich: Jakob v. Kaltenthal).

<sup>206</sup> Vgl. B. Decker (wie Anm. 178), S. 140–162, 293ff.

des Täufers und des Evangelisten, in Erscheinung. Ihre Abhängigkeit in der physiognomischen Charakterisierung und Gewandbehandlung von den entsprechenden Figuren des Moosburger Hochaltars, des Täufers als linken Schreinwächters und des Evangelisten von der Kreuzigungsgruppe im Gessprengel,<sup>207</sup> ist eindeutig zu erkennen. Die kultische Ursache für diese Zusammenhänge mit den Bildwerken Hans Leinbergers ist vor allem in der Tatsache zu erblicken, daß seine Muttergottesfiguren in Moosburg und Regensburg als »Lukasmadonnen«, die durch ihre hohepriesterliche Kleidung einen besonderen liturgischen Bildrang beanspruchen, gewissermaßen eine Vorwegnahme der Immaculata im Sinne der gegenreformatorischen Marienverehrung bedeuten.<sup>208</sup>

Aus diesen kultgeschichtlichen Zusammenhängen, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts unmittelbar vor der Reformation entstanden sind, erklären sich die kultischen, bildlichen und kunstgeschichtlichen Gemeinsamkeiten dieser kleineren Wallfahrten im altbayerischen Gebiet zwischen Donau, Isar und Paar und ihre ungeschmälerte Wirksamkeit im Barock. Die bildliche und künstlerische Großartigkeit der Gnadenmuttergottes Gregor Erharts in Oberwittelsbach, die den Vergleich mit Hans Leinbergers »Lukasmadonnen« in Moosburg und Regensburg nicht zu scheuen braucht, hat im Barock bei ihrer Wiederaufstellung auf dem Hochaltar völlig folgerichtig im Sinne der barocken Marienverehrung diese Umgestaltung zur Immaculata als »Maria vom Siege« erfahren. – Die thronende Muttergottes am Marienaltar von St. Kastl hat wahrscheinlich schon um 1520 bei ihrer Einbeziehung in einen Altarschrein den Rang eines zweiten Gnadenbildes in dieser dem hl. Kastulus geweihten Wallfahrtskirche erhalten. Die assistierenden Figuren der beiden heiligen Bischöfe Wolfgang und Ulrich betonen als Träger der höchsten priesterlichen Würde den hohepriesterlichen Rang der Muttergottes im gleichen Sinne wie bei der »Lukasmadonna« des Moosburger Hochaltars. Die Verflechtung der Muttergottes- und Heiligenverehrung mit dem Wallfahrtskult, die am Vorabend der Reformation bis in die abgelegensten Gegenden Altbaierns und Schwabens vordrang und in herausragenden Künstlerpersönlichkeiten, wie Hans Leinberger, Gregor Erhart und Albrecht Altdorfer, eine außerordentliche religiöse und künstlerische Ausstrahlung erreichte, bildet die Grundlage für die Wiederaufnahme im Barock, der in seinen Anfängen durch die kultisch motivierte Integration dieser mittelalterlichen Bildwerke geprägt ist.

Die Auswirkungen der dargestellten kult- und kunstgeschichtlichen Entwicklungstendenzen sind im Bistum Regensburg während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vielfach, vor allem auch in den Ulrichskirchen und bei den Darstellungen des Augsburger Bistumspatrons, zu beobachten. Der um 1680 entstandene Hochaltar der Ulrichskirche in Gisseltshausen

*Gisseltshausen*

<sup>207</sup> B. Decker (wie Anm. 178), Abb. 87 und 95.

<sup>208</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 251.

bietet ein anschauliches Beispiel hierfür (Abb.).<sup>209</sup> Sein dreiteiliger Retabelaufbau stimmt völlig mit dem Hochaltar in Oberwittelsbach überein und zählt daher zu den typologischen Nachfolgern des Gnadenaltars der »Schönen Maria«. Die Ornamentansätze neben den Außensäulen des Mittelgeschosses sind mit denjenigen des Oberwittelsbacher Hochaltars völlig identisch, so daß beide Altäre wahrscheinlich aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sind. Die drei Gemälde im Mittelgeschoß stellen die beiden Bistumspatrone St. Ulrich und St. Wolfgang zusammen mit dem hl. Sebastian dar. Bemerkenswert ist diese bildthematische Zusammenstellung insofern, als hier dieselben Heiligen wie bei den Seitenaltären in St. Kastl bei Langenbruck erscheinen.<sup>210</sup>

Die Innenausstattung der Kirche bietet ein gut erhaltenes Bild eines gewachsenen Barockensembles aus dem 17. und 18. Jahrhundert, das die Regensburger Jesuiten – seit 1593 Besitzer der Hofmark – mit Sorgfalt und Geschmack betreuten.<sup>211</sup> Die Einbeziehung gotischer Bildwerke ist dabei ebenso zu beobachten wie auch die Ausschmückung des Chorgewölbes durch eine zierliche Stuckdekoration im Bandelwerkstil aus der Zeit um 1730 (Abb.). In offenkundiger Anlehnung an die Stuckdekoration Ägid Quirin Asams in der Stiftskirche von Rohr (1720/21), vor allem derjenigen am Langhausgewölbe,<sup>212</sup> hat ein unbekannter Stukkator eine sehr originelle und phantasievolle Gestaltung des Ulrichsattributs in das Zentrum des Chorgewölbes gesetzt. Umgeben von einem geschweiften Rahmen und Bandelwerkkartuschen, ganz nach dem Asamschen Vorbild in Rohr, erscheinen auf der Mittelachse Mitra und Bischofsstab mit dem verdoppelten Fischattribut des hl. Ulrich inmitten einer reichen Blattranken- und Bandelwerkkomposition. Angesichts der unbefangenen Frische und originellen Interpretation der Symbolik darf man dieser Stuckdekoration Einmaligkeitswert im Rahmen der Ulrichsikonographie zuerkennen. Die Meisterfrage kann zwar nicht mit völliger Eindeutigkeit beantwortet werden, doch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Stuckdekoration von einem Mitglied der Wessobrunner Maurer- und Stukkatorenfamilie Bader stammt, die Ende des 17. Jahrhunderts nach Rohr und Rottenburg a. d. Laaber auswanderte. In Frage kommen ein Sohn und ein Verwandter des Joseph (1) Bader (1695 Heirat in Rohr, 1721 dort gestorben), der die Bauleitung der Stiftskirche von Rohr innehatte.<sup>213</sup>

1. Dessen Sohn Martin (2) Bader (1704–55), der als Baumeister und Stukkator mehrfach im niederbayerischen Donaugebiet nachgewiesen ist.<sup>214</sup>
2. Dessen Neffe (?) Joseph (2) Bader. 1717 Heirat in Rohr, 1736 dort gestorben; Arbeiten unbekannt.<sup>215</sup>

<sup>209</sup> J. Mayerhofer (wie Anm. 73), S. 10, Abb. S. 12 (Hochaltar nicht im Originalzustand). – Dehio Niederbayern, S. 170.

<sup>210</sup> Gg. Brenninger (wie Anm. 169), S. 8ff.

<sup>211</sup> J. Mayerhofer (wie Anm. 73), S. 9.

<sup>212</sup> Norbert Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München<sup>5</sup>1984, S. 153, Taf. 26.

Das Mittelbild des Gisseltshausener Hochaltars mit der ganzfigurigen Darstellung des hl. Ulrich veranschaulicht ein grundlegendes Element der Ulrichsikonographie im 17. und 18. Jahrhundert (Abb.), das im Bistum Regensburg vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr prägnant auftritt: Die wechselseitige Abhängigkeit von Malerei und Andachtsgraphik. Der zum Vergleich abgebildete Stich mit dem hl. Ulrich (Regensburg, Bischöfl. Zentralarchiv, Sammlung Hartig, Nr. 201) kann zwar nicht als direkte Vorlage für das Gemälde bezeichnet werden (Abb.), doch im figürlichen Typus und in der architektonischen Staffage ist die Verwandtschaft mit dem Gemälde und die ungefähr gleichzeitige Entstehung um 1680 unverkennbar. Stilistisch steht das Gisseltshausener Ulrichsgemälde dem Landshuter Barockmaler Johann Franz Raimund Scherrich sehr nahe und dürfte zusammen mit den beiden anderen Hochaltargemälden aus dessen Werkstatt hervorgegangen sein. Scherrich hat im Jahre 1671 das Hochaltargemälde für die Ulrichspfarrkirche in Aich mit dem Tod des hl. Ulrich geschaffen.<sup>216</sup> Genau genommen stellt es die letzte Kommunion, d.h. die Wegzehrung des hl. Ulrich dar, und beweist damit zum wiederholten Male, welche Seltenheiten der Ulrichsikonographie im Bistum Regensburg beheimatet sind.

Ein charakteristisches Beispiel für die Wechselbeziehung von Malerei und Graphik ist das Altargemälde der Kapelle St. Wolfgang und Ulrich in Tiefenthal (Abb.), das auch eine überdurchschnittliche künstlerische Qualität aufweist und außerdem von erheblichem bistumsgeschichtlichem Interesse ist.<sup>217</sup> Der künstlerische Anspruch des Tafelgemäldes ist allein schon daraus zu entnehmen, daß es auf eine Blechtafel – wahrscheinlich auf eine Kupferplatte – gemalt ist.<sup>218</sup> Das Gemälde stellt auf einer dreistufigen Bühne drei Bischofsgestalten in ihrem Ornat dar: In der Mitte den hl. Wolfgang mit dem Kirchenmodell und dem Beil zu seinen Füßen; rechts den hl. Ulrich mit dem Fisch auf dem Buch. In der linken Bischofsfigur wird der hl. Albert der Große vermutet.<sup>219</sup> Gewiß kann diese Identifizierung nicht grundsätzlich bestritten werden, doch läßt der Vergleich des Altargemäldes mit dem Titulkupferstich des »Rituale Ratisbonense« von 1662, den Bartholomäus Kilian (1630–96) nach Vorlage von Burkhard Schramman ausführte, noch eine andere Deutungsmöglichkeit zu (Abb.).<sup>220</sup> Laut Forsters Matrikel von 1665, die in der Ka-

Tiefenthal

<sup>213</sup> Hugo Schnell und Uta Schedler, *Lexikon der Wessobrunner. Künstler und Handwerker*, München–Zürich 1988, S. 57.

<sup>214</sup> H. Schnell und U. Schedler (wie Anm. 213), S. 58.

<sup>215</sup> H. Schnell und U. Schedler (wie Anm. 213), S. 57.

<sup>216</sup> Dehio Niederbayern, S. 11.

<sup>217</sup> Dehio Regensburg-Oberpfalz, S. 733.

<sup>218</sup> Gütige Mitteilung von Herrn Restaurator Fromm, Parsberg.

<sup>219</sup> Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II, Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg 21, Bezirksamt Regensburg. Bearb. v. Felix Mader, München 1910, S. 165–169.

<sup>220</sup> Karl Hausberger, *Geschichte des Bistums Regensburg II: Vom Barock bis zur Gegenwart*, Regensburg 1989, Abb. S. 47.

pelle von Tiefenthal zwei beschädigte Altäre angibt,<sup>221</sup> kann der bestehende Altar mit seinem Gemälde erst nach 1665 aufgestellt worden sein. Der Titelkupferstich von Bartholomäus Kilian, der daher älter ist als das Gemälde, stellt die Regensburger Diözesanheiligen St. Rupert, St. Wolfgang, St. Emmeram und St. Erhard in einer Komposition dar, die derjenigen des Gemäldes unmittelbar vergleichbar ist. Als auffälligste Gemeinsamkeit ist die völlige physiognomische Identität des hl. Ulrich auf dem Gemälde mit dem hl. Erhard des Stiches festzustellen. Der hl. Wolfgang des Gemäldes weicht völlig von den Bischofsgestalten des Stiches ab. Dagegen zeigt die linke Bischofsfigur des Gemäldes in der Charakterisierung der Gesichtszüge und in der Drapierung des Pluviales ebenfalls eine unmittelbare Abhängigkeit vom hl. Erhard des Stiches. Eine Identifizierung mit dem hl. Erhard kann daher nicht völlig ausgeschlossen werden.

Die Beschreibung der zur Pfarrei Pondorf gehörigen Filialkirche Hofdorf samt der zugehörigen Kapelle in Tiefenthal von 1859 berichtet, daß diese zwei Glocken besitzt, die am 26. Februar 1666 geweiht wurden.<sup>222</sup> Diese Nachricht erlaubt den sicheren Schluß, daß um 1665 der heute vorhandene Dachreiter über der Apsis errichtet wurde und die barocken Veränderungen des Innenraumes einschließlich des Altars mit seinem Gemälde vorgenommen wurden. Die Baumaßnahmen an der Tiefenthaler Kapelle und die Aufstellung ihres Altars fallen daher in die Amtszeit des Erzdechanten Gedeon Forster als Pfarrers von Pondorf (1644–75).<sup>223</sup> Obwohl Forster als Sekretär der Diözesansynode seit 1660 in Regensburg wohnte und die Seelsorge seiner Pfarrei einem Pfarrvikar und Kooperator überlassen mußte,<sup>224</sup> blieb er Pfarrer von Pondorf und hat sich gewiß um die Instandhaltung und Ausstattung der Gotteshäuser seiner Pfarrei gekümmert. Forsters Initiative als Auftraggeber ist beim Tiefenthaler Altarretabel samt Gemälde mit Sicherheit anzunehmen, da die Altararchitektur und Malerei eindeutig Regensburger Charakter tragen. Die Rahmenarchitektur des Retabels leitet sich vom Hochaltar der ehemaligen Klosterkirche der Kartause Prüll her, den Hans Krumper im Jahre 1607 entworfen hat.<sup>225</sup> Als Schöpfer des Altargemäldes könnte Johannes Selpelius in Frage kommen, der in Regensburg mit Altargemälden in St. Emmeram (1658, 1663) und einem Wandgemälde im Chor der Kartäuserkirche Prüll vertreten ist.<sup>226</sup> Der Tiefenthaler Altar und sein Gemälde können daher als ein kostbares künstlerisches Vermächtnis und als

<sup>221</sup> Heim, Matrikel, S. 19.

<sup>222</sup> BZAR, Pfarrakten Pondorf/Donau, Signatur 22: Beschreibung der Filialkirche Hofdorf, in der kathol. Pfarrei Pondorf, nebst der zum Filialbezirk Hofdorf gehörigen Kirche in Tiefenthal – zufolge oberhirtl. Ausschreibens vom 10<sup>ten</sup> Okt. 1859. Tiefenthal: »5. Das Kirchlein hat 2 Glocken, welche am 26. Febr. 1666 pro Capella Sanctorum Wolfgangi et Udalrici in Tiefenthal per Rvd. Franciscum Epis. Liodensem Suffrag. etc. geweiht wurden.«

<sup>223</sup> Heim, Matrikel, S. XI f.

<sup>224</sup> Heim, Matrikel, S. XII.

<sup>225</sup> H.-J. Sauermost (wie Anm. 202), Abb. S. 74.

ein Denkmal der persönlichen Frömmigkeit Gedeon Forsters bezeichnet werden, dessen Name unmittelbar nach Bischof Franz Wilhelm von Wartenberg (1649–61) zu nennen ist, wenn über die religiös-sittliche Erneuerung im Bistum Regensburg des 17. Jahrhunderts gesprochen wird.<sup>227</sup>

Auf den ersten Blick mag die Feststellung etwas eigenartig anmuten, daß in Straubing die Zeugnisse der Ulrichsverehrung und -darstellungen etwas spärlich vertreten sind. Doch müßte eine solche Betrachtungsweise als oberflächlich bezeichnet werden, nachdem die alte Pfarrkirche St. Peter als Mittelpunkt des Besitzes des Augsburger Domkapitels zweimal im 19. und 20. Jahrhundert radikal purifiziert wurde.<sup>228</sup> Es ist wohl kaum vorstellbar, daß sich in der Zeit, als sie noch dem Augsburger Domkapitel unterstand, keine Darstellung des hl. Ulrich in der Peterskirche befand. Im Zusammenhang mit dem Neubau der Pfarrkirche St. Jakob in der Neustadt treten die ersten Zeugnisse der Ulrichs- und Afraverehrung in Straubing auf. Als Pfarrherr von St. Jakob bei Beginn des Neubaus stiftete der Augsburger Domherr Dr. Magnus von Schmiechen die erste Kapelle im Chorschluß, die heutige Annakapelle, die ursprünglich den Augsburger Bistumspatronen St. Ulrich und St. Afra geweiht war.<sup>229</sup> Im Jahre 1418 wurde Magnus v. Schmiechen in dieser Kapelle beigesetzt, wovon die eindrucksvolle Rotmarmorgrabplatte mit der Stifterfigur Zeugnis gibt.<sup>230</sup> Den Höhepunkt der künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Straubing in der Spätgotik unter der Grundherrschaft des Augsburger Domkapitels, die 1535 zu Ende ging,<sup>231</sup> bilden die Glasgemälde mit den vier Szenen aus dem Leben der Hll. Ulrich und Afra im nördlichen und südlichen Chorfenster von St. Jakob, deren Entwürfe Hans Holbein d. Ä. zugeschrieben werden: im südlichen Fenster das Fischwunder und die Messe des hl. Ulrich; im nördlichen Fenster die Bekehrung und der Feuertod der hl. Afra.<sup>232</sup>

Die Erinnerung an Straubings »Augsburger« Zeit und die damit verbundene Ulrichsverehrung hatte offenbar in der seit 1250 bestehenden »Priesterbruderschaft zum allerheiligsten Erlöser« einen besonderen Rückhalt.<sup>233</sup> Dies

<sup>226</sup> Thieme-Beckers Künstlerlexikon 30, Leipzig 1936, S. 482. – Dehio Regensburg–Oberpfalz, S. 492, 519.

<sup>227</sup> Heim, Matrikel, S. XIII.

<sup>228</sup> Dehio Niederbayern, S. 677.

<sup>229</sup> Franz Forchheimer, Die spätgotische Hallenkirche St. Jakob, in: Festschrift Straubing, S. 124ff.

<sup>230</sup> Alfons Huber, Die Pfarrer von St. Jakob in Straubing, in: 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, S. 53, 58, Abb. S. 56 (zitiert als: Festschrift St. Jakob).

<sup>231</sup> F. Forchheimer (wie Anm. 229), in: Festschrift Straubing, S. 106f.

<sup>232</sup> Christian Beutler und Gunther Thiem, Hans Holbein d. Ä. Sie spätgotische Altar- und Glasmalerei (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Band 13), Augsburg 1960, S. 204ff., 234f., Abb. 50 (Ortsangaben der Chorfenster seitenverkehrt). – Dehio Niederbayern, S. 685f.

<sup>233</sup> Helmut Wagner, Die Straubinger Priesterbruderschaft, in: Festschrift St. Jakob, S. 219–238.

ergibt sich allein aus dem ungefähren Gründungsjahr – um 1250 – und wird durch die Nachricht bei Joseph Peißinger bestätigt, wonach die Bruderschaftsgottesdienste und die Jahrtagsmessen für verstorbene Mitglieder bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in der alten Pfarrkirche St. Peter zelebriert wurden.<sup>234</sup> Seit 1450 hat die Priesterbruderschaft ihren Sitz an der Veitskirche, und im Jahre 1470 wurde das Benefizium SS. Pauli, Dionysii, Aegidii et Ruperti an St. Jakob mit der zugehörigen Bruderschaftskapelle errichtet.<sup>235</sup> Nach der Verlegung des Stiftes Pfaffmünster an die Jakobskirche zu Straubing und der damit verbundenen Errichtung des Kollegiatstiftes St. Jakob und St. Tiburtius im Jahre 1581 waren mehrere Stiftspröpste Mitglieder der Priesterbruderschaft.<sup>236</sup> Unter diesen befindet sich auch Stiftspropst Wolfgang Christoph Freiherr von Clam (1676–1701), der zugleich Domherr und Scholaster in Regensburg war.<sup>237</sup> Als Regensburger Domkapitular stiftete er unter dem 16. Dezember 1697 ein einfaches Benefizium in der Dreifaltigkeitskapelle der Dompfarrkirche St. Ulrich, die er selbst ausschmücken ließ.<sup>238</sup> Leider ist diese Kapelle der Demolierung der Ausstattung nach der Profanierung der Ulrichskirche zum Opfer gefallen. Seine damit belegte besondere Beziehung zur Regensburger Ulrichskirche und seine Mitgliedschaft bei der Straubinger Priesterbruderschaft dürfte für die Barockisierung der Veitskirche 1702/03, die unmittelbar nach seinem Tod im Jahre 1701(?) einsetzte,<sup>239</sup> und für das Bildprogramm der Seitenaltargemälde von Bedeutung gewesen sein. Die Thematik der Seitenaltargemälde von Johann Caspar Sing (1651–1729) und Cosmas Damian Asam (1686–1739) veranschaulicht nämlich die kirchengeschichtliche Entwicklung in Straubing seit dem Mittelalter sehr genau.<sup>240</sup> Die Seitenaltäre an der südlichen Langhauswand mit der Feuerprobe der hl. Kunigunde in Gegenwart von Kaiser Heinrich II. und mit den drei Bistumspatronen, den Hll. Ulrich, Rupert und Wolfgang, repräsentieren die früh- und hochmittelalterliche Bistums- und Stadtgeschichte im allgemeinen.<sup>241</sup> Der Augsburger Einfluß tritt mit dem hl. Ulrich und dem hl. Kaiser Heinrich II. als dem Bruder des Augsburger Bischofs Bruno, der Straubing dem Augsburger Domkapitel übereignete, in Erschei-

<sup>234</sup> H. Wagner (wie Anm. 233), in: Festschrift St. Jakob, S. 221.

<sup>235</sup> H. Wagner (wie Anm. 233), in: Festschrift St. Jakob, S. 221, 223.

<sup>236</sup> Hans Agsteiner, Das kurfürstliche Kollegiatstift St. Jakob und St. Tiburtius zu Straubing, in: Festschrift St. Jakob, S. 136.

<sup>237</sup> H. Agsteiner (wie Anm. 236), in: Festschrift St. Jakob, S. 153, 163 Anm. 45.

<sup>238</sup> BZAR, Pfarrakten Regensburg, Dompfarrei, Signatur 28: Ehem. Dompfarrkirche St. Ulrich. »... in ueteri Ecclia parochiali ad S. Udalricum hic Ratisbonae tres missae hebdomales in Sanctissimae Trinitatis Capella ibidem existente et ab ipso Dno Fundatore perquam decenter ornata ...«

<sup>239</sup> H. Agsteiner (wie Anm. 236), in: Festschrift St. Jakob, S. 163 Anm. 45 (Epitaph mit Todesdatum: 3. Februar 1703).

<sup>240</sup> Hans J. Utz, Die Veitskirche in Straubing (= Schnells Kunstführer 1198), München–Zürich 1979, S. 6. – Dehio Niederbayern, S. 695 f.

<sup>241</sup> H. J. Utz (wie Anm. 240), S. 6.

nung. Die Seitenaltäre an der nördlichen Langhauswand mit der Feuerprobe des hl. Tiburtius und dem Martyrium des hl. Andreas stehen in Beziehung zur Stadtpfarr- und ehemaligen Stiftskirche St. Jakob und St. Tiburtius, deren Filiale die Veitskirche ist.<sup>242</sup> Das Altarpatrozinium des Apostels Andreas dürfte im Zusammenhang mit der Haunspeckkapelle bei St. Jakob stehen, die dem hl. Andreas geweiht ist.<sup>243</sup>

Das Gemälde des südwestlichen Seitenaltars, das Johann Caspar Sing um 1704 schuf, stellt die drei heiligen Bischöfe Ulrich, Rupert und Wolfgang dar (Abb.). Die stereotyp aus dem Kunstdenkmälerinventar von Felix Mader abgeschriebenen Namen der drei heiligen Bischöfe – Rupert, Benno und Ulrich<sup>244</sup> – verunklären nicht nur die Reihenfolge auf dem Gemälde, sondern wiederholen mit Ausdauer hinsichtlich des hl. Benno einen Irrtum. Die Kirchenrechnung von St. Veit für das Jahr 1702 gibt mit ihrem Bericht über die Weihe der sieben Altäre in der Veitskirche am 19. Oktober 1702 durch den Regensburger Weihbischof Albert Ernst Graf von Wartenberg eindeutigen Aufschluß über die Altarpatrozinien.<sup>245</sup> Bezüglich der südlichen Seitenaltäre lautet der Text: »Den Ersten seithen Altar rechter handt hinfür, dem heyl: Erz Engl Michael, den anderen daran neben der Canzl dem heyl: Kayser Heinerico, vnd der auch heyl: Kayserin Cunigundis, den dritten den heyl: drey Bischöffen Udalrico, Wolfgango vnd Ruperto.«<sup>246</sup> Die Hll. Ulrich und Rupert sind durch ihre jeweiligen Attribute, Fisch und Salzfaß, deutlich gekennzeichnet. Beim hl. Wolfgang, der die Gruppe nach oben abschließt, ist das einem Fischmaul gleichende Motiv, das unter dem Mantel hervorschaut, in Wirklichkeit der drachenförmige Rachen des Teufels, den er vor dem Bau der Einsiedelei und der Kirche am Wolfgangsee gebannt hatte. Die Kirche des hl. Wolfgang ist unterhalb des Teufelsrachens eindeutig zu erkennen. Die Darstellung der Bistumspatrone von Augsburg, Salzburg und Regensburg auf dem Straubinger Altargemälde bildet daher eine thematische Parallele zum Hochaltar in Marzill (um 1680)<sup>247</sup> und in mehreren anderen Kirchen des Grenzgebietes der Bistümer Regensburg und Augsburg. Der verwandtschaftliche und kirchengeschichtliche Zusammenhang zwischen dem Augsburger Bischof Bruno und seinem Testamentsvollstrecker Udalschalk von Elsendorf erweist sich hier als der geschichtliche Hintergrund der programmati-

<sup>242</sup> Wie Anm. 241.

<sup>243</sup> F. Forchheimer (wie Anm. 229), in: Festschrift Straubing, S. 135.

<sup>244</sup> Die Kunstdenkmäler von Bayern IV, Regierungsbezirk Niederbayern 6, Stadt Straubing. Bearb. v. Felix Mader, München 1921, S. 257f., Abb. 211.

<sup>245</sup> Pfarrarchiv St. Jakob Straubing: Sancti Viti: vnd Ioannis / Gottsheuser Rechnung. / Churfürstl: Haupt Statt / Straubing de anno / 1702. – Mein besonders herzlicher Dank gilt Herrn Oberstudienrat Alfons Huber, Stadtheimatspfleger von Straubing, für seine liebenswürdige Hilfe bei meinen Archivforschungen und H. H. Stadtpfarrer Georg Dobmeier für die gastfreundliche Aufnahme in seinem Hause.

<sup>246</sup> Pfarrarchiv St. Jakob Straubing: Kirchenrechnung St. Veit 1702, pag. 57 r+v, No. 82.

<sup>247</sup> Wie Anm. 88.

<sup>248</sup> Wie Anm. 59.

schen Konzeption, die offensichtlich vom Geschichtsbewußtsein der Priesterbruderschaft geprägt ist.<sup>248</sup>

Die Komposition des Gemäldes verbindet das diagonal angeordnete Hochoval der Bischofsgruppe mit der Engelsgruppe in einer Wolke links oben zu einer S-Form, die mit erstaunlicher Virtuosität aus der manieristischen Grundform des Ovals die S-Form des Spätbarocks entwickelt. Die Ausgewogenheit der Komposition geht vor allem von der monumentalen und feierlichen Ruhe der Sitzfigur des hl. Ulrich im Bildvordergrund aus, der zusammen mit dem Engel als Träger seines Attributs die Gesamtkomposition des Bildes beherrscht (Abb.). Die gemessene Feierlichkeit seiner Erscheinung und die Ruhe des visionären Gesichtsausdrucks machen deutlich, daß Johann Caspar Sing hier eine der großartigsten barocken Darstellungen des Augsburger Bistumspatrons geschaffen hat. Die physiognomische Charakterisierung der drei Bischöfe steht auch hier, wie bereits am Tiefenthaler Altargemälde festgestellt, im Zusammenhang mit der Stichgraphik Bartholomäus Kilians, der im Auftrag der Straubinger Priesterbruderschaft den Titeltupferstich für das Bruderschaftsbuch von 1665 geschaffen hat.<sup>249</sup> Die Gesichtszüge der Hll. Ulrich, Rupert und Wolfgang zeigen eine unmittelbare Abhängigkeit vom Kupferstich des Kopfteiles eines Augsburger Hochstiftskalenders unter Bischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg (1690–1737) von Bartholomäus Kilian (Stift Göttweig/Niederösterreich, Graphisches Kabinett. Abb.).<sup>250</sup> Der Engel mit dem Fisch zu Füßen des hl. Ulrich beweist durch seine weitgehende Identität mit dem Putto links vom Wappen Alexander Sigismunds, daß Johann Caspar Sing den Stich Bartholomäus Kilians als Vorlage benützt hat. Die Datierung des Stiches ist durch den Regierungsantritt Alexander Sigismunds als Augsburger Fürstbischof im Jahre 1690 und den Tod Kilians im Jahre 1696 auf diesen Zeitraum festgelegt.

Die Bedeutung der Druckgraphik als motivische Anregung und als Mittel zur Verbreitung von Bildideen, gerade im Bereich der barocken Altarblattmalerei, braucht nicht besonders betont zu werden. Gerade für die Ulrichsikonographie ist die Aufarbeitung dieses Themas wegen der Vielzahl der Darstellungen und ihrer weiträumigen Verbreitung ein mühsames und schwieriges Unterfangen. Ein Musterbeispiel für diese Schwierigkeiten ist das behandelte Altargemälde von Johann Caspar Sing.

*Sittling*

In der Generation nach Johann Caspar Sing hat der Prüfeningener Maler Johann Gebhard (1676–1756) das Hochaltargemälde der Fialkirche St. Ulrich und Wolfgang zu Sittling (Lkr. Kelheim) geschaffen (Abb.).<sup>251</sup> Die Komposition

<sup>249</sup> Gütige Mitteilung von Herrn Stadtheimatspfleger Alfons Huber, Straubing.

<sup>250</sup> P. Dr. Gregor Martin Lechner OSB, Ausstellungskatalog »Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand«, Benediktinerstift Göttweig/NÖ. 1985, S. 161 f. m. Abb., Nr. 68. – Für die gütige Hilfsbereitschaft bin ich H. H. Pater Dr. Gregor Martin Lechner zu herzlichem Dank verpflichtet.

<sup>251</sup> Im Dehio Niederbayern, S. 665, ist das Gemälde nicht erwähnt, obwohl die Signatur auch im

172

10/11

154

mit den beiden Kirchenpatronen wird durch die zentrale Gestalt des Evangelisten Markus zur Dreiecksform zusammengeschlossen. Auf dem rechten Blatt des aufgeschlagenen Evangelienbuches hat der Maler signiert: Gebhard fecit/in Prifling 1715. Die Entstehung des Sittlinger Hochaltargemäldes fällt daher in die Zeit, als Johann Gebhard an der Innenausstattung der Karmelitenklosterkirche in Abensberg maßgeblich beteiligt war.<sup>252</sup> Die Gruppierung des hl. Ulrich mit dem Engel, der sein Fischattribut hält, auf dem Sittlinger Gemälde zeigt engste Verwandtschaft mit der gleichen Gruppe auf Sings Straubinger Altargemälde. Der hl. Wolfgang des Sittlinger Gemäldes ist in seiner Kopfhaltung, der Gestik seiner Hände und der Drapierung des Pluviales unmittelbar von Sings hl. Rupert abhängig. Die kompositionelle Gesamtanlage des Sittlinger Gemäldes mit der diagonal zusammenfassenden S-Form, die vom Engel des hl. Ulrich ausgeht und über den rechten Arm und den Kopf des hl. Wolfgang zur Engelsgruppe über dem hl. Markus geleitet wird, beweist ein Maß an struktureller Übereinstimmung mit dem Gemälde Johann Caspar Sings, das zusammen mit den genannten Gemeinsamkeiten die unmittelbare Abhängigkeit Johann Gebhards offenkundig macht.

Die Entwicklung von den klassischen Figuren- und Kompositionstypen zu den raumgreifenden S-Kompositionen des Spätbarocks vollzieht sich in der bayerischen Barockmalerei und -graphik in der Generationsfolge der behandelten Künstler zwischen 1630 und 1680: Bartholomäus Kilian (geb. 1630), Johann Caspar Sing (geb. 1651), Johann Gebhard (geb. 1676).<sup>253</sup> Der letztere leitet bereits zu der Malergeneration über, die ganz im Zeichen Cosmas Damian Asams steht. Die führende Künstlerpersönlichkeit in der Entwicklung

ungereinigten Zustand ohne weiteres erkennbar war. Für das großzügige Entgegenkommen, womit mir während der Innenrestaurierung der Zutritt zur Kirche und durch die Reinigung des Gemäldes die Klärung wesentlicher Fragen der Identifizierung ermöglicht wurde, bin ich vor allem H. H. Pfarrer Harald Kamhuber, Bad Gögging, zu herzlicher Dankbarkeit verpflichtet. Mein Dank gilt auch den Mitarbeitern der Kirchenmalerfirma Baier und Orthgieß, Regensburg, und Herrn Architekt Fischer, Neustadt a. d. Donau, für die gültige Hilfsbereitschaft bei diesem interessanten Vorhaben, der Sittlinger Kirche ihren geistigen und bildlichen Mittelpunkt zurückzugeben. Die dadurch ermöglichte Identifizierung des Evangelisten Markus veranschaulicht eine scheinbar ungewöhnliche thematische Zusammensetzung im Rahmen der Ulrichs- und Wolfgangssikonographie. Die Beziehung der Hll. Ulrich und Wolfgang zum hl. Markus bzw. zu dessen Reliquien ist aber durch die seit dem 10. Jahrhundert handschriftlich tradierte Aufbewahrung der Markusebeine im Benediktinerkloster auf der Insel Reichenau eindeutig belegt (vgl. dazu: Theodor Klüppel, Reichenauer Hagiographie zwischen Walahfrid und Berno, Sigmaringen 1980, S. 84f., 139). Die Zugehörigkeit der Sittlinger Kirche zur Benediktinerabtei Weltenburg dürfte für diese Themenverbindung maßgeblich gewesen sein.

<sup>252</sup> Dehio Niederbayern, S. 3. f.

<sup>253</sup> Sibylle Appuhn-Radtke, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn 1988, S. 37–41 (Biographie B. K.). – Götz Adriani, Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 192. – Alois J. Weichslgartner, Eine Malerfamilie des 18. Jahrhunderts. Die Gebhards aus Prüfening, in: Herbert Schindler (Hg.), Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch, München 1989, S. 32 ff.

zum Spätbarock ist der zum Venezianer gewordene Münchener Johann Carl Loth (Carlotto, 1632–98), dessen späte Altarbilder in München und Venedig um 1680 die Dynamik der S-förmigen Komposition voll entfalten.<sup>254</sup> Unter seinem beherrschenden Einfluß steht die um 1650 geborene Münchener und Salzburger Malergeneration: Johann Caspar Sing (1651–1729), Johann Andreas Wolff (1652–1716) und Johann Michael Rottmayr (1654–1730).<sup>255</sup> Ihre Bedeutung als Altarblattmaler verdanken sie nicht zuletzt dem anspruchsvollen Auftrag, den sie zwischen 1693 und 1698 mit den Seitenaltargemälden des Passauer Domes – gemeinsam mit Johann Carl Resler von Reslfeld (1658–1735) – ausführten.<sup>256</sup> Johann Caspar Sings Altargemälde »Anbetung der Hll. Drei Könige« (1697)<sup>257</sup> erweist sich durch die diagonal angeordnete Ovalkomposition der Gruppe mit der hl. Familie und den anbetenden Königen und mit der daraus aufsteigenden S-förmigen Komposition, die in der Engelsgruppe gipfelt, als das unmittelbare Vorbild für die Komposition des Straubinger Altargemäldes. Die Komposition des Kupferstiches von Bartholomäus Kilian für den Augsburger Hochstiftskalender, der zwischen 1690 und 1696 entstand, besitzt in der Gruppierung der Muttergottes mit dem Jesuskind und in der ellipsenförmigen Anordnung der flankierenden Heiligengruppen viel Verwandtschaft mit Sings Passauer Gemälde, doch die Bindung der Gesamtkomposition an die zentralen Dreiecksformen kennzeichnet die ältere Generationsstufe Kilians. Johann Gebhards Sittlinger Hochaltargemälde zeigt zwar den Versuch zur harmonischen Verbindung der geometrischen Kompositionsgrundlage mit der dynamischen S-Form, doch das Übergewicht der geometrischen Grundstruktur verhindert die Entfaltung einer dynamischen und dramatischen Bildräumlichkeit. So bleibt hier Johann Gebhard angesichts der Entstehungszeit im Jahre 1715 auf der Stilstufe des Stiches von Bartholomäus Kilian, d. h. im wesentlichen vor 1700, wenngleich nicht unbeeinflusst vom Stilwandel um die Jahrhundertwende.

Die Auswirkungen der Tätigkeit führender Künstlerpersönlichkeiten, wie Johann Caspar Sing, Johann Andreas Wolff und Johann Michael Rottmayr, im altbairischen und österreichischen Donaubegebiet sind bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts im Schüler- und Stilkreis dieser Meister zu beobachten. Die in diesem Umkreis entstandenen Ulrichsdarstellungen geraten nach der Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung im Jahre 1683 unter den Einfluß des mächtig aufblühenden Reichsstils: vor allem diejenigen Ulrichsgemälde mit der Darstellung der Ungarnschlacht auf dem Lechfeld.<sup>258</sup> Die hier wirk-

<sup>254</sup> G. Adriani (wie Anm. 253), S. 147–150, 186, Abb. 147 und 148.

<sup>255</sup> G. Adriani (wie Anm. 253), S. 190, 192, 197.

<sup>256</sup> Dehio Niederbayern, S. 505.

<sup>257</sup> Herbert Schindler, *Der Dom zu Passau (= Die Blauen Bücher)*, Königstein im Taunus 1981, Abb. S. 64.

<sup>258</sup> Kosel, *Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb.*, S. 325f.

samen Verbindungen zwischen dem bayerischen und österreichischen Donaugebiet, das am unmittelbarsten von der Türkeninvasion bedroht war, bilden vor allem in der Zeit, als die Habsburger und Wittelsbacher politische und militärische Verbündete waren, d. h. vor dem Spanischen Erbfolgekrieg (1701–14), die Voraussetzung für das frühe Auftreten der Ungarnschlachtdarstellungen im Bistum Regensburg. Die Bedeutung der um 1650 geborenen Malergeneration als der großen Wegbereiterin der Spätbarock- und Rokokomalerei ist in den beiden Generationen zwischen 1720 und 1780 auf den Gebieten der Decken- und Altarblattmalerei besonders auch in unserem Themenbereich zu beobachten, wobei die Übernahme des Ungarnschlachthemas durch die monumentale Deckenmalerei um 1720 auch erhebliche Auswirkungen auf die Altarblattmalerei hatte.

155 Eines der Hauptwerke der österreichischen Altarblattmalerei aus dieser Zeit des Stilwandels um 1720 ist das Hochaltargemälde in der Pfarrkirche St. Ulrich von Ebenfurth a. d. Leitha (N. Ö.), das der Wiener Johann Georg Schmidt im Jahre 1721 schuf (Abb.).<sup>259</sup> Johann Georg Schmidt (1694–1765), gen. Wiener Schmidt, zählte im 2. und 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Wien und Klosterneuburg zum engsten Mitarbeiterkreis von Johann Michael Rottmayr.<sup>260</sup> Das Ebenfurther Hochaltargemälde stellt die Verherrlichung des hl. Ulrich mit der Ungarnschlacht als Nebenszene dar. Die Komposition wird von einer stürmisch bewegten S-Form mit dem von Engeln umgebenen hl. Ulrich im Zentrum und der Dreifaltigkeitsgruppe als Bekrönung beherrscht, die sich links unten in einem Blick auf das Lechfeld mit dem Kampfgeschehen der Ungarnschlacht öffnet. Die unmittelbare Abhängigkeit der S-förmigen Gesamtkomposition, der einzelnen Gruppen und zahlreicher Details der Gestik und Gewandbehandlung von den Altarbildern Johann Michael Rottmayrs und Johann Caspar Sings im Passauer Dom und in Straubing verdeutlicht die Stilquellen Johann Georg Schmidts. Der hl. Ulrich des Ebenfurther Gemäldes und sein Verhältnis zum Buch mit dem Fischattribut und zu den Engeln mit der Lanze zeigt trotz der stärkeren räumlichen Entfaltung der Gruppenkomposition eine grundsätzliche Verwandtschaft mit der Ulrichsgruppe in Sings Straubinger Gemälde, die sich auch auf die Gewanddrapierung und die Charakterisierung der Engelsfiguren erstreckt. Bezieht man den hl. Ulrich von Bartholomäus Kilians Augsburger Hochstiftskalender in diesen Vergleich ein, so werden von dieser frühesten Darstellung aus gesehen die grundsätzliche Verwandtschaft des dreiecksförmigen figürlichen Aufbaus mit der zunehmenden Betonung der Diagonalachse und die enge physiognomische Verwandtschaft der Ulrichsdarstellungen bei Kilian, Sing und Schmidt ersichtlich. Die fortschreitende rhythmische Auflockerung des Dreiecksumrisses, die schon bei Kilian zu beobachten ist, setzt sich bei Sing und Schmidt in einer rautenförmigen Umrißbildung fort, wobei die stoffliche Behandlung der Falten an den Eckpunkten des dreiecksförmigen Figurenaufbaus bei Sing und Schmidt eindeutige Analogien zu Kilians Ulrichsfigur

Ebenfurth

aufweist. Die Kenntnis Johann Georg Schmidts von den Stichen Bartholomäus Kilians läßt mindestens einen mittelbaren Einfluß Johann Caspar Sings als möglich erscheinen. Der Augsburger Einfluß bzw. derjenige Bartholomäus Kilians auf das Ebenfurther Hochaltargemälde, den ich bereits 1974 vermutete,<sup>261</sup> kann jedenfalls als gesichert gelten, da in der nächsten Umgebung von Ebenfurth, in der Pfarrkirche von St. Lorenzen am Steinfeld, seit 1727 ein Ölgemälde mit der Darstellung der Ungarnschlacht archivalisch nachgewiesen ist.<sup>262</sup> Dieses Gemälde in der Pfarrei St. Lorenzen, die dem Neukloster in Wiener Neustadt inkorporiert ist, stellt eine Replik nach dem Ungarnschlachtgemälde aus dem Augsburger Dom – dorthin im Jahre 1696 gestiftet; jetzt Augsburg, Bischöfliches Ordinariat – dar, das auf eine Stichvorlage von Bartholomäus Kilian für ein Thesenblatt von 1664 nach Zeichnung von Johann Christoph Storer zurückgeht.<sup>263</sup> Die Gelegenheit, an Ulrichs- und Ungarnschlachtdarstellungen in gemalter oder gestochener Form heranzukommen, war daher für Johann Georg Schmidt ohne weiteres gegeben. Der stilgeschichtliche und generationelle Zusammenhang dieser großen Meister der bayerischen und österreichischen Spätbarockmalerei um Johann Michael Rottmayr und Johann Caspar Sing im Donauraum am Ende des 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts und die Vermittlerrolle der Augsburger Stichgraphik bilden die Grundlage für die künstlerische Blüte dieser monumentalen Malerei, vor allem auch für die Verherrlichung des hl. Ulrich als »Erretters des Vaterlandes« in ihrer religiösen, politischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung.<sup>264</sup> Unabhängig von der Frage, welche Bedeutung man dem Einfluß Rottmayrs oder Sings auf Johann Georg Schmidt beimißt, kann das Ebenfurther Hochaltargemälde als eines der Hauptwerke der österreichischen spätbarocken Altarblattmalerei in offenkundiger Parallele zu Cosmas Damian Asams gleichzeitigen Schöpfungen auf diesem Gebiet und als eine der bahnbrechenden Leistungen der Ulrichsikonographie des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden.

Die weiträumige Ausstrahlung der Ebenfurther Kompositionsform und der Ulrichsglorie daselbst belegt auf frappante Weise das Hochaltargemälde von Johann Anwander (1715–70) aus Lauingen in der Pfarrkirche von Rettenbach (Lkr. Günzburg) aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts.<sup>265</sup> Die physiognomische Identität von Schmidts und Anwanders Ulrichsdarstellungen

<sup>259</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 147ff., Abb. 13.

<sup>260</sup> Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr (= Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst: Barock), Wien–München 1981, S. 59, 85.

<sup>261</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 148f.

<sup>262</sup> Karl Kosel, St. Ulrich und die Schwaben in Österreich, in: JVAB 4, 1970, S. 44f. – Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsib., S. 328.

<sup>263</sup> Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators, in: JVAB 4, 1970, S. 205, Abb. 12. – S. Appuhn-Radtke (wie Anm. 253), S. 248ff., Kat. Nr. 60, Abb. 125.

<sup>264</sup> Müller, Schlachtendarstellungen, S. 17f.

<sup>265</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 146f., Abb. 12.

und die weitgehende Übereinstimmung der beiden Gruppenkompositionen legt den Schluß auf die Benützung der gleichen graphischen Vorlage nahe. – Die Langlebigkeit dieser typologischen, kompositionellen und physiognomischen Elemente der Ulrichsikonographie während des ganzen 18. Jahrhunderts veranschaulicht ein Spätwerk Bartolomeo Altomontes (1693[?]/1700–1783),<sup>266</sup> das mit 1780 datierte Hochaltarbild in der Pfarrkirche St. Ulrich von Haitzendorf bei Krems (Abb.). Abgesehen von der Reduktion der S-förmigen Komposition, sind die Gemeinsamkeiten mit den Gemälden Sings und Schmidts in Straubing und Ebenfurth immer noch beträchtlich. Dies gilt für die Gruppenkomposition des hl. Ulrich mit den beiden Engeln hinsichtlich derselben Gruppe des Ebenfurter Hochaltargemäldes, vor allem für das Verhältnis des hl. Ulrich zum Engel mit dem Bischofsstab. Noch enger ist die kompositionelle Verwandtschaft des hl. Ulrich mit dem sitzenden Engel beim Haitzendorfer Gemälde zur gleichen Gruppe in Sings Straubinger Gemälde. Die Komposition Altomontes erscheint hier bis zu einem gewissen Grad als spiegelbildliche Variante der Ulrichsgruppe Sings. Die weitgehende Übereinstimmung der Sitzhaltung beider Ulrichsfiguren ist bereits bei Kilians Augsburger Hochstiftskalender vorgebildet. Der Gesichtsschnitt und die Gewandbehandlung bei Altomontes Haitzendorfer Ulrichsdarstellung besitzt ein Maß an Detailübereinstimmungen mit derselben Gestalt Kilians, daß mindestens eine mittelbare Abhängigkeit angenommen werden kann.

Wenn auch diese stilistischen Gemeinsamkeiten nicht ausschließlich auf die Darstellungen des Augsburger Bistumspatrons bezogen werden können, so beweisen doch die Komplexität der aufgezeigten Zusammenhänge, ihre Verbindung mit den Werken führender Künstler des österreichischen und bayerischen Barocks sowie die Verdichtung dieser ikonologischen Grundlagen des »Reichsstils« im Rahmen der Ulrichsikonographie die zentrale Bedeutung unseres Themenbereichs für die Barockkunst im gesamten Donaugebiet von Schwaben bis zur damaligen Reichsgrenze an der Leitha. Die reichspolitische und kunstgeschichtliche Bedeutung des Donauraumes zwischen Wien, Passau und Regensburg findet in dieser Zeit einer epochalen Wende um 1690 bis 1720, die nochmals »die ausgleichende, friedensichernde Leistung dieses merkwürdigen Gebildes Reich« für ein Jahrhundert zur Geltung brachte,<sup>267</sup> ihre glanzvolle kultur- und kunstgeschichtliche Manifestation in den Werken des Friedens, die unter dem Begriff des »Reichsstils« zusammengefaßt werden. Es ist in diesem Zusammenhang sehr zu beachten, daß das bedeutendste kirchliche Gesamtkunstwerk des Donauraumes im letzten

<sup>266</sup> Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte und Herzogenburg, in: Herzogenburg. Das Stift und seine Kunstschatze, Herzogenburg/NÖ. (1962), S. 110.

<sup>267</sup> Gottfried Schramm, Deutschland in Europa. Rückblick und Ausblick, in: Bernd Martin (Hg.), Deutschland in Europa. Ein historischer Rückblick (= dtv-Taschenbuch 11499), München 1992, S. 281.

Drittel des 17. Jahrhunderts, die barocke Gestaltung des Passauer Domes (1668 ff.), in seinem Bildprogramm, vor allem bei den Deckengemälden des Langhauses (bis 1684) und bei den Seitenaltargemälden (1693–98), nicht den geringsten Hinweis auf die Türkengefahr und ihre Überwindung in diesem Zeitraum enthält.<sup>268</sup> Die unmittelbaren künstlerischen Zeugnisse der kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Türken und der Befreiung Wiens im Jahre 1683 – z. B. das Motivbild des Wieners Andreas Khobaldt, eines Augenzeugen der Türkenbelagerung, in der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg (N. Ö.) und das Wandgemälde von Georg Philipp Rugendas im Kaisersaal von Stift Heiligenkreuz (um 1691/92) bei Wien<sup>269</sup> – sind als Denkmale in kirchlichen und klösterlichen Räumen Ausnahmefälle, die aus dem persönlichen Erlebnis der kriegerischen Bedrohung und ihrer Überwindung hervorgegangen sind. Als künstlerische Leistungen von dokumentarischem Wert, die in unmittelbarer Nähe zum Kriegsschauplatz entstanden sind, finden sie im Schaffen von Georg Philipp Rugendas (1666–1742) ihre unmittelbare Fortsetzung und haben mit Sicherheit erheblichen Einfluß auf die Ulrichsgemälde mit der Darstellung der Lechfeldschlacht gewonnen. Die Konzentration der Gemälde aus diesem Themenkreis im Gebiet um Wien bis zur Reichsgrenze an der Leitha während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – das Hochaltargemälde in Ebenfurth (1721), das Ungarnschlachtgemälde in St. Lorenzen am Steinfeld (seit 1727 belegt) und das Hochaltargemälde der Ulrichskirche von Siegenfeld bei Heiligenkreuz (um 1740)<sup>270</sup> – steht gewiß im ursächlichen Zusammenhang mit Rugendas' monumentalem Gemälde im Zisterzienserstift Heiligenkreuz. Zugleich veranschaulicht diese Entwicklung im Laufe des 18. Jahrhunderts die Popularisierung und Umwandlung des »Reichsstils« im kirchlichen Bereich, der sich um 1720 aus der Beherrschung durch die kaiserliche Kunst, vor allem der Architektur, im politischen, symbolischen und ikonologischen Sinne löst und sich mit der gleichzeitigen Entfaltung der monumentalen kirchlichen Deckenmalerei einen völlig selbständigen Wirkungsbereich schafft. Hans Sedlmayr stellt zu dieser Entwicklung des Reichsstils fest: »Mit dieser Rückbindung an das Volkliche gewinnt der Stil neue frische Kräfte, zugleich entwächst er aber allmählich der politischen Bindung und verliert seine mythische Gewalt.«<sup>271</sup> Wenn Sedlmayr an gleicher Stelle im Zusammenhang mit der Nachfolge Ja-

<sup>268</sup> Dehio Niederbayern, S. 503 ff.

<sup>269</sup> P. Anton Unterhofer, Pfarr- und Wallfahrtskirche Sonntagberg/Niederösterreich (= Schnells Kunstführer 778), München–Zürich 1963, S. 5, Abb. S. 17. – Karl Kosel, Die Befreiung Wiens 1683. Kunstgeschichtliche und archivalische Studien zu den beiden Gemälden von Georg Philipp Rugendas aus dem Dom zu Augsburg und im Zisterzienserstift Heiligenkreuz bei Wien, in: JVA 4, 1970, S. 111–115, Abb. 6 und 7.

<sup>270</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVA 8, 1974, S. 147–150.

<sup>271</sup> Hans Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der »Reichsstil«, in: Ders., Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 2. Band, Wien–München 1960, S. 155.

kob Prandauers von einem blühenden, innerlichen und in bestem Sinne provinziellen Stil spricht,<sup>272</sup> so trifft diese Definition genau auch auf die kunstdandschaftliche Situation im altbayerischen Donaugebiet, vor allem in der Diözese Regensburg, während des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts zu, die durch die wachsende Bedeutung der Deckenmalerei in den Kirchenräumen der Gebrüder Asam gekennzeichnet ist. Damit verbindet sich die stilgeschichtliche und ikonographische Trennung von Decken- und Altarblattmalerei, die im Rahmen der Ulrichsikonographie bei den Altargemälden die Darstellung der Ungarnschlacht nur noch als Nebenszene erscheinen läßt.<sup>273</sup>

Die Reichsthematik, die Ausstrahlung der Innenausstattung des Passauer Domes und der beginnende Aufstieg deutscher Künstler, der mit den Aufträgen für die dortigen Seitenaltarblätter beginnt, finden auch in der Innenausstattung der Straubinger Veitskirche ihren Niederschlag. Die bei der Altarweihe vom 19. Oktober 1702 genannten Patrozinien der drei südlichen Seitenaltäre – der hl. Erzengel Michael als Schutzherr des Heiligen Römischen Reiches, das heilige Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde sowie die heiligen Bistumspatrone Ulrich, Wolfgang und Rupert – belegen eindeutig die programmatische Intention im Hinblick auf die sakrale Würde von Priestertum und Königtum als friedentiftenden Mächten, ganz im Sinne der mittelalterlichen Auffassung von Gottesdienst und Reichsdienst.<sup>274</sup> Die bildliche Vergewärtigung der Reichsidee in der Auffassung, die zu Lebzeiten der dargestellten Heiligen Geltung besaß, kann daher mit Recht als feierliche Manifestation eines geschichtlichen und religiösen Bewußtseins gewertet werden, dessen aktuelle politische Grundlagen den Voraussetzungen des »Reichsstils« in dieser Zeit nach der Überwindung der Türkengefahr entsprachen. Die Verbindung mit dem Regensburger Domkapitel und mit der Stadt Regensburg als Sitz des Immerwährenden Reichstages bildet die Voraussetzung für diese ikonologisch und kunstgeschichtlich interessante Ausstrahlung des »Reichsstils« in die Diözese Regensburg.

Zu den kunstgeschichtlichen Wandlungsprozessen, die den Reichsstil und seine Ausstrahlung nach Österreich und Bayern kennzeichnen, zählt vor allem die allmähliche Zurückdrängung der Dominanz italienischer Künstler zugunsten deutscher Künstler um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, die mit den anspruchsvollen Aufträgen für die Seitenaltargemälde im Passauer Dom und für Georg Philipp Rugendas in Stift Heiligenkreuz in Erscheinung treten. Die Straubinger Aufträge Johann Caspar Sings für die Altargemälde in der Veitskirche und nachfolgend in der Schutzengelkirche sind wohl im wesentlichen aus dem Ansehen zu erklären, das er mit seiner Tätigkeit für den Passauer Dom gewonnen hatte.<sup>275</sup> Nicht nur im Hinblick auf die Geschlossenheit der thematischen Konzeption, sondern auch hinsichtlich des Zeit- und Generationsabstandes der Altargemälde und ihrer Meister, Johann Caspar Sing und Cosmas Damiam Asam, bleibt die großartige spiritu-

elle und künstlerische Einheit ihrer Schöpfungen in der Veitskirche eine höchst bemerkenswerte Tatsache. Außer der oben behandelten Abhängigkeit des Gemäldes der Bistumspatrone von Sings »Anbetung der Könige« im Passauer Dom ist bei Asams »Feuerprobe der hl. Kunigunde« der Einfluß der dortigen Seitenaltargemälde festzustellen. Die enge kompositionelle Verwandtschaft mit dem Seitenaltargemälde Johann Carl Reslers von Reslfeld »Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Siena« (1693) im Passauer Dom ist völlig eindeutig, wobei Cosmas Damian Asam in seiner hl. Kunigunde Reslfelds assistierende hl. Katharina von Alexandria spiegelbildlich übernimmt.<sup>276</sup> Die Verbindung mit der »stolzen Bilderfolge« deutscher Künstler im Passauer Dom zieht sich wie der sprichwörtliche rote Faden durch die Gemäldeausstattung der Straubinger Veitskirche<sup>277</sup> – im Zusammenhang mit der Reichsthematik ein Hinweis auf die bedeutende Schlüsselstellung der Kirche am Übergang zum Spätbarock im Bistum Regensburg, der von den Gebrüdern Asam geprägt ist. Neben diesen stilgeschichtlichen und ikonologischen Gesichtspunkten sind als die verbindende spirituelle Komponente dieser Schöpfungen Johann Caspar Sings und Cosmas Damian Asams die monumentale Feierlichkeit und die visionäre Vergeistigung ihrer Gestalten zu beachten, die diesen »blühenden, innerlichen und im besten Sinne provinziellen Stil« des bayerischen und österreichischen Spätbarocks als Popularisierung des »Reichsstils« kennzeichnen.<sup>278</sup>

Die Voraussetzungen auf dem Gebiet der Ulrichsikonographie im Bistum Regensburg sind die frühen Darstellungen der Ungarnschlacht, die noch vor 1700 entstanden sind: in der ehemaligen Burgkapelle auf dem Ulrichsberg bei Grafing, der Ulrichskapelle des Hutterhofes am Bogenberg und in der Ulrichskirche von Ainau.<sup>279</sup> Sehr auffällig ist das Auftreten dieses Themas in unmittelbarer Nachbarschaft zur Donau, was wahrscheinlich als eine Reaktion auf die akute Türkengefahr zu werten ist, vor allem am Ende des 17. Jahrhunderts. Zudem erscheint die Darstellung der Ungarnschlacht in Sittling – unmittelbar über der Donau gelegen – auf Johann Gebhards Hochaltargemälde (1715) als Nebenszene.

Die drei Ungarnschlachtgemälde in der Ulrichsbergkirche, der Hutterhofkapelle und in Ainau sind in künstlerischer Hinsicht sehr anspruchslos und durchwegs von Kupferstichvorlagen abhängig. Als ausgesprochen volkstümliche Darstellungen dürften sie kaum vor 1683 entstanden sein, wenn man

<sup>272</sup> H. Sedlmayr (wie Anm. 271), S. 156.

<sup>273</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 125.

<sup>274</sup> Siehe dazu: Manfred Weitlauff, Kaiser Otto I. und die Reichskirche. In diesem Band.

<sup>275</sup> Dehio Niederbayern, S. 699.

<sup>276</sup> H. J. Utz (wie Anm. 240), Abb. S. 7. – H. Schindler (wie Anm. 257), Abb. S. 63.

<sup>277</sup> Michael Brix, in: Dehio Niederbayern, S. 505.

<sup>278</sup> Wie Anm. 272.

<sup>279</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 123. – Dehio Niederbayern, S. 726. – Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsfb., S. 332f., Abb. 24.

die Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung als Stichjahr, d. h. als terminus post quem für die Stiftung derartiger Motivbilder annimmt. Der Hochaltar in der Kirche auf dem Ulrichsberg bei Grafing, dessen Gemälde die Komunion König Ottos I. mit der Ungarnschlacht im Hintergrund darstellt (Abb.), kann trotz seiner Knorpelwerkschnitzereien sehr wohl erst um 1685–90 entstanden sein.<sup>280</sup> Der 1687 datierte Hochaltar in Oberwittelsbach mit seinen vergleichbaren Knorpelwerkornamenten läßt eine solche zeitliche Einordnung als durchaus vertretbar erscheinen.<sup>281</sup> Das Altargemälde selbst wiederholt fast restlos detailgetreu den Kupferstich gleichen Themas aus Pater Bernhard Hertfelders »Basilica SS. Udalrici et Afrae Augustae Vindelicorum«, Augsburg 1627, der von Wolfgang Kilian nach Vorlage von Matthias Kager ausgeführt wurde.<sup>282</sup> Der einzige wesentliche Unterschied zur Stichvorlage ist die Engelsgruppe mit dem Siegeskreuz hoch über dem kriegerischen Geschehen auf dem Lechfeld. Der hl. Laurentius an derselben Stelle des Originalstiches weist darauf hin, daß die Lechfeldschlacht an seinem Festtag, dem 10. August, stattfand. Die nachhaltige Wirksamkeit derartiger Stichvorlagen in der provinziellen Kunsttätigkeit belegt die nochmalige Wiederholung des Kilianstiches im Hauptdeckengemälde der Kirche, das der Deggendorfer Maler Joseph Wilhelm Seidl im Jahre 1751(4?) schuf.<sup>283</sup> Das Altargemälde in der Ulrichskapelle beim Hutterhof (Pfarrei Bogenberg, Lkr. Straubing-Bogen) steht ebenfalls unter dem Einfluß des oben erwähnten Stiches von Wolfgang Kilian (Abb.).<sup>284</sup> Die Gestalt Ottos I. am rechten Bildrand übernimmt Gesichtsschnitt und Helmform des Bannerträgers in der linken unteren Bildecke des Stiches. Als ikonographische Besonderheit fällt der Engel auf, der dem hl. Ulrich an Stelle des Siegeskreuzes einen Lorbeerkranz überreicht. Dieser Engelstyp hängt mit der Klasse III A der Ulrichskreuze zusammen, die Joseph Maria Friesenegger in die Zeit des Gründungsjubiläums der Reichsabtei St. Ulrich und Afra im Jahre 1712 datiert.<sup>285</sup> Denselben Engelstyp und eine gleichartige zweiteilige Komposition des Kampfgeschehens findet man z. B. beim ehemaligen Hochaltargemälde in der Pfarrkirche St. Ulrich von Zell bei Eggenfelden (Lkr. Rottal-Inn) zu Beginn des 18. Jahrhunderts.<sup>286</sup> Die Übernahme dieses Motivs des Engels mit dem Lorbeerkranz von den Ulrichskreuzen kennzeichnet treffend den volkstümlichen Charak-

Grafing

Hutterhof

<sup>280</sup> Dehio Niederbayern, S. 726 (um 1670).

<sup>281</sup> Wie Anm. 200.

<sup>282</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb., Abb. 20.

<sup>283</sup> Die Kunstdenkmäler von Bayern IV, Regierungsbezirk Niederbayern 17, Stadt und Bezirksamt Deggendorf. Bearb. v. Karl Gröber, München 1927, S. 302 (irrtümlich: Wolfgang Haindl). – Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 123 (irrtümlich: Wolfgang Andreas Haindl). – Dehio Niederbayern, S. 726 (Joseph Wilhelm Seidl). – Müller, Schlachtendarstellungen, S. 119f.

<sup>284</sup> Wie Anm. 282.

<sup>285</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb., S. 333.

<sup>286</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb., S. 335f., Abb. 26.

ter dieser Altargemälde, die mit der Ungarnschlacht als alleinigem Bildthema eine seltene Ausnahmeerscheinung sind.<sup>287</sup> Die Datierung des Altars mit diesem Gemälde in die Zeit um 1700 erscheint ebenfalls zweifelhaft,<sup>288</sup> da eine Stifterinschrift an der südlichen Außenmauer der Hutterhofkapelle »HANNIS LOIBL 1690« eine solche um 1690 nahelegt, die mit dem Knorpelornament am Altaraufbau eher übereinstimmt.

Ainau und  
Sittling

Die Gemälde in Ainau und Sittling mit der Ungarnschlacht als Nebenszene veranschaulichen in thematischer und stilistischer Hinsicht die Wandlung um und nach der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Der auf Wolken sitzende hl. Ulrich in der Glorie beim Ainauer Gemälde wiederholt spiegelbildlich die Darstellung des Augsburger Bistumspatrons von Bartholomäus Kilian aus dem Augsburger Hochstiftskalender.<sup>289</sup> Die Datierung des Ainauer Gemäldes kann daher um 1695–1700 angesetzt werden. Die damit eingeleitete Zurückdrängung des kriegerischen Geschehens zur Nebenszene erfolgt in Johann Gebhards Sittlinger Hochaltargemälde von 1715 zum gleichen Zeitpunkt, als das Ungarnschlachtthema in der monumentalen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung gelangt. Die hinsichtlich ihres Umfangs geradezu winzige Nebenszene der Lechfeldschlacht auf dem Sittlinger Hochaltargemälde zeigt in sich selbst eine bedeutsame Akzentverlagerung auf eine isolierende Hervorhebung des hl. Ulrich. Beinahe einsam, nur in Begleitung von König Otto I., reitet er über das Schlachtfeld, während das Kampfgeschehen in den Hintergrund tritt. Eine eng verwandte Darstellungsform und kompositionelle Disposition erscheint bei Wolfgang Kilian (1581–1662) in einem Kupferstich mit der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich (Stift Göttweig/N.Ö., Graphisches Kabinett. Abb.) aus Karl Stengels »Imagines sanctorum Ordinis S. Benedicti« (Augsburg 1625),<sup>290</sup> der den Heiligen mit Otto I. und einem Begleiter in ruhiger visionärer Entrückung über dem Kampfgetümmel zeigt. Die ruhvolle Erhabenheit der visionären Überreichungsszene und die machtvolle Entsprechung der Engelserscheinung und des hl. Michael auf dem Banner des Heiligen Römischen Reiches sichern dieser Gruppe das bildliche Übergewicht gegenüber der Darstellung des kriegerischen Geschehens. Die Akzentverlagerung auf die Darstellung der friedlichen Visionsszene und die damit verbundene Herauslösung des hl. Ulrich aus der Darstellung der Ungarnschlacht läßt in diesem Stich Wolfgang Kilians vorzeitig eine Tendenz erkennen, die auf die Altargemälde mit der Schlacht als Nebenszene vorausweist. Auch die Raum-

15

<sup>287</sup> Vgl. Müller, Schlachtendarstellungen, S. 22.

<sup>288</sup> Dehio Niederbayern, S. 227 (um 1700).

<sup>289</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsjb., Abb. 24.

<sup>290</sup> Signatur: K I/75. Blatt beschnitten. Maße: 12,3 × 8 cm. – Rudolf Frankenberger (Hg.), Vita Sancti Udalrici. Erlesene Handschriften und wertvolle Drucke aus zehn Jahrhunderten. Ausstellung zur 1000-Jahr-Feier der Kanonisation des hl. Ulrich, Augsburg 1993, S. 90–92, Nr. 57, Abb. 46.

aufteilung und Gruppenkomposition des Stiches nimmt wesentliche Elemente von Johann Georg Schmidts Ebenfurther Hochaltargemälde (1721) vorweg. In der Auffassung des Themas und in der bildlichen Erfindung kommt daher dem Stich Wolfgang Kilians eine erhebliche entwicklungs-geschichtliche Bedeutung zu. Unmittelbar damit vergleichbar in der bildlichen Dominanz der Visionsszene ist das Hochaltargemälde der ehemaligen Stiftskirche von Habach (Lkr. Weilheim-Schongau), das ein Mitglied der Mechelner Künstlerfamilie van den Bossche im Jahre 1672(77?) schuf.<sup>291</sup> Über der dramatischen Kampfszene in der unteren Bildhälfte erscheint die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich entrückt in den Bereich des himmlischen Friedens. Die entrückte Schau des himmlischen Friedens in Gegenwart der Muttergottes mit dem Jesuskind und der Engel spielt hier ohne Zweifel auf die »visio pacis« im Sinne des »Himmlischen Jerusalem« an, die in typologischer Gegenüberstellung mit dem Kampfgeschehen auf die endzeitliche Vollendung vorausweist. Im Stich Wolfgang Kilians und in der Visionsszene des Habacher Hochaltargemäldes tritt daher ein thematischer und ikonologischer Strukturwandel innerhalb der Ulrichsikonographie auf, der vor der Übernahme des Ungarnschlachtthemas durch die monumentale Deckenmalerei in der Stichgraphik und in der Altarblattmalerei eine beherrschende Stellung einnimmt. Im Rahmen dieser Entwicklung der Ulrichsikonographie, die nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges anhebt, nehmen die Altargemälde Johann Caspar Sings in der Straubinger Veitskirche und Johann Gebhards in Sittling einen bedeutenden Rang ein, der durch ihre Auswirkungen auf die österreichische Altarblattmalerei im 18. Jahrhundert bestätigt wird. Den führenden Rang in künstlerischer und ikonographischer Hinsicht besitzen in der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Altargemälde mit dem Schwerpunkt auf den Visionsdarstellungen, wofür die Gemälde Sings und Gebhards besonders charakteristisch sind. In ihnen ist, wie oben dargestellt, die stilistische und ikonographische Entwicklung der Altargemälde mit der Darstellung des hl. Ulrich im österreichischen Donaugebiet während des 18. Jahrhunderts vorgebildet. Die Gemälde mit der ausschließlichen Darstellung der Ungarnschlacht spielen in der dargestellten Entwicklung eine untergeordnete Rolle.

Die Stichgraphik der Augsburger Familie Kilian, vor allem Vater und Sohn Wolfgang und Bartholomäus Kilian, besitzt, wie bereits gezeigt, für die Entwicklung der barocken Ulrichsikonographie im Bistum Regensburg zentrale Bedeutung. Dies gilt in besonderem Maße für den Stich Wolfgang Kilians mit der Überreichung des Siegeskreuzes, dessen Ulrichs-Otto-Gruppe für die Darstellungen der Ungarnschlacht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geradezu leitmotivische Bedeutung erlangt hat. Die Gruppe mit dem hl. Ulrich, König Otto I., dem Begleiter und den Fahnen dahinter erscheint nämlich mit nur geringfügigen kompositionellen Änderungen beim Stich von Bartholomäus Kilian für ein Thesenblatt von 1664 nach Vorlage von Johann Chri-

stoph Storer (Stift Göttweig/N.Ö., Graphisches Kabinett, Abb.).<sup>292</sup> Dieser Stich bildete die Vorlage für das 1696 in den Augsburger Dom gestiftete Gemälde mit der Ungarnschlacht und die vier Repliken danach, die bis jetzt bekannt geworden sind.<sup>293</sup> Die zeitlich nächstliegende Wiederholung der Ulrichs-Otto-Gruppe aus dem Stich von Bartholomäus Kilian ist im Habacher Hochaltargemälde festzustellen, in dem auch der einen Ungarn durchbohrende Reiterführer im Bildvordergrund übernommen wird. Die Stiche Wolfgang und Bartholomäus Kilians erweisen sich daher als die Voraussetzung für die weiträumige Ausbreitung der Darstellungen des Ungarnschlachtthemas.

Hohenfels

Das Auftreten des Ungarnschlachtthemas als alleinigen Bildgegenstands in der monumentalen Deckenmalerei im östlichen Langhausfresko der Pfarrkirche St. Ulrich zu Hohenfels (Lkr. Neumarkt/Opf.),<sup>294</sup> das wohl mit vollem Recht als Schöpfung Cosmas Damian Asams aus dem Jahre 1719 bezeichnet wird,<sup>295</sup> erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein ziemlich kompliziertes Gebilde in motivischer und ikonographischer Hinsicht (Abb.). Völlig eindeutig ist die Abhängigkeit der Bildanlage als Ganzer von Cosmas Damian Asams Langhausfresko »Der hl. Jakobus als Heerführer gegen die Sarazenen« in der ehemaligen Klosterkirche von Ens Dorf (1714–16).<sup>296</sup> Vor allem das Zelt am linken Bildrand und die Trompetenbläser sowie die als Türken dargestellten Ungarn auf der rechten Bildseite sind vom Ens dorfer Fresko übernommen. Beim Hohenfelder Fresko mußte nun, abweichend vom offenbar ausdrücklich gewünschten Vorbild des Ens dorfer Deckengemäldes, im Rahmen der damit vorgegebenen begleitenden Kämpfergruppen eine radikale Umstellung vorgenommen werden – für Cosmas Damian Asam als »Anfänger« in der Deckenmalerei keine ganz einfache Aufgabe: Der hl. Apostel Jakobus Maior, der aus Himmelshöhen urplötzlich zum christlichen Heer herabkommt, mußte dem hl. Ulrich weichen, dem – gemäß der legendären Überlieferung – mitten im Schlachtgetümmel von einem Engel das Siegeskreuz überreicht wird. Die ausschließlich querformatige Komposition in Ens Dorf mußte in Hohenfels durch ein wesentliches Kompositionselement in der Höhendimension ergänzt werden. Der Engel, der in einer Lichterscheinung über dem hl. Ulrich schwebt, erweist sich in seiner Armhaltung, wie er

<sup>291</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVB 8, 1974, S. 124f., Abb. 4.

<sup>292</sup> S. Appuhn-Radtke (wie Anm. 263).

<sup>293</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsib., S. 328. – Kosel, Ungarnschlacht 2: JVB 8, 1974, S. 123f.

<sup>294</sup> Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II, Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg 4, Bezirksamt Parsberg. Bearb. v. Friedrich Hermann Hofmann, München 1906, S. 129 (Johann Adam Letsch). – Kosel, Ungarnschlacht 2: JVB 8, 1974, S. 139ff., Abb. 8 (J.A. Letsch). – Müller, Schlachtendarstellungen, S. 109f. (J.A. Letsch?).

<sup>295</sup> Dehio Regensburg-Oberpfalz, S. 217 (Cosmas Damian Asam zugeschrieben).

<sup>296</sup> Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, München 1986, S. 200, Tafel 2.

das Siegeskreuz hält und seinen Kopf umschließt, in der Stellung seiner Flügel und in der Gewanddrapierung als eine teilweise spiegelbildlich gestaltete Variante des Engels aus derselben Szene im Stich von Bartholomäus Kilian für das Thesenblatt von 1664. Der hl. Ulrich selbst zeigt in seiner Kleidung eine wesentlich engere Anlehnung an das Vorbild im gleichen Stich und weicht davon insofern ab, als er nur einen Arm zum Empfang des Kreuzes emporhält. Der galoppierende Schimmel, auf dem er reitet, stimmt völlig mit dem Pferd überein, auf dem ein deutscher Reiterführer in der Bildmitte des Stiches reitet. Auch die Fahnengruppen über dem deutschen und ungarischen Heer stehen deutlich unter dem Einfluß des Stiches von Bartholomäus Kilian. Es dürfte damit zweifelsfrei erwiesen sein, daß Cosmas Damian Asam dieser Stich als Vorlage, vor allem für die zentrale Szene mit der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich, gedient hat. Trotzdem ist im Vergleich zum Ensдорfer Fresko die Integration der Ulrichsszene als völlig harmonisch zu bezeichnen, die in der elementaren Gewalt des heranschwebenden Himmelsboten einen typisch spätbarocken illusionistischen Effekt von höchster Wirkungskraft empfängt. Die Bedeutung der Stichgraphik Wolfgang und Bartholomäus Kilians behält im Zusammenhang mit der Ungarnschlachtthematik auch bei der Übernahme in die monumentale Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ihre volle Gültigkeit. Die Betonung des visionären Charakters in der Szene der Überreichung des Siegeskreuzes, d. h. die Herauslösung aus dem Zeitablauf des dramatischen Kriegsgeschehens, bleibt auch in der Deckenmalerei als Erbe aus der Druckgraphik und der Altarblattmalerei erhalten.<sup>297</sup> Nur am Rande sei noch bemerkt, daß die behandelten Darstellungen der Ungarnschlacht aus der zweiten Hälfte des 17. und dem beginnenden 18. Jahrhundert in vielen figürlichen Details unter dem Einfluß einer Freskoausmalung der Gebrüder Jacques und Guillaume Courtois stehen, die sich in der Kapelle der Congregazione Mariana Prima Primaria bei S. Ignazio zu Rom befindet und ein Bildprogramm mit Schlachten christlicher Herrscher darstellt, die diese auf Fürbitte Mariens gewonnen haben.<sup>298</sup> Die im Jahre 1658 vollendete Ausmalung hat als eines der Hauptwerke von Frater Jacques Courtois S. J. (1621–75), der als Schlachtenmaler internationalen Ruf hatte, auf Georg Philipp Rugendas und die deutsche »Battaglien-Malerei« des Spätbarocks im profanen und kirchlichen Bereich einen großen Einfluß ausgeübt.<sup>299</sup> Eine ausführliche Behandlung der hier nur skizzierten Wechselbeziehungen zwischen Druckgraphik und Malerei in diesem Themenbereich muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Der Altar in der Ulrichskapelle von Großaich veranschaulicht mit seiner sehr originellen bildhauerischen Anlage und seinem reichen bildlichen Schmuck die enge Verbindung von volkstümlicher Wallfahrtsfrömmigkeit und Kunsttätigkeit (Abb.).<sup>300</sup> Der um 1730 entstandene Altaraufsatz gruppiert um das Ovalbild mit der Übergabe des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich einen Akanthusrahmen mit sechs Engeln, der neun Ovalmedaillons mit Sze-

Großaich

nen aus dem Leben des hl. Ulrich umschließt, und wird von einem Baldachin mit Lambrequins bekrönt. Die figürlichen und ornamentalen Schnitzereien werden dem Straubinger Bildhauer Franz Mozart (1681–1732), aus Augsburg gebürtig,<sup>301</sup> zugeschrieben, die Gemälde dem Maler Joseph Anton Merz (1681–1750), ebenfalls aus Straubing.<sup>302</sup> Der Großaicher Altar findet seine weitgehend übereinstimmende Entsprechung in dem Gnadenaltar des hl. Kastulus im Moosburger Münster, dessen Aussehen durch einen 1745 datierten Kupferstich (Moosburg, kath. Pfarramt) überliefert ist.<sup>303</sup> Die dort wiedergegebene Umrahmung mit den Engeln, den Medaillons und dem Baldachin schließt jeden Zweifel an der typologischen Übereinstimmung mit dem Großaicher Ulrichsaltar aus. Da Moosburg keine selbständige bürgerliche Bildhauerwerkstatt im 18. Jahrhundert besaß,<sup>304</sup> muß der Kastulusaltar ein Importstück gewesen sein und könnte daher aus Landshut oder Straubing gekommen sein. In Frage kommt außerdem noch die Werkstatt von Anton Schnidtmann († 1725) in Neustadt a. d. Donau, die sein Sohn Balthasar nach 1725 weiterführte.<sup>305</sup> Die weiträumige Verbreitung der Akanthusaltäre im ostbayerischen Raum seit dem Ende des 17. Jahrhunderts und vor allem die 1696 gestifteten Marien- und Philipp-Neri-Altäre in der Wallfahrtskirche Maria Schnee zu Aufhausen (Lkr. Regensburg),<sup>306</sup> dem Pfarrsitz von Großaich, sind als die unmittelbaren Voraussetzungen für den dortigen Ulrichsaltar zu bezeichnen. Obwohl der Moosburger Kastulusaltar ein später Ableger dieses Altartyps ist, veranschaulicht er die Wirksamkeit der kultgeschichtlich bedingten Motivübertragung im Zusammenhang mit einer Wallfahrt, wie sie bereits im 16. und 17. Jahrhundert am Beispiel von St. Kastl bei Langenbruck festgestellt wurde. Die Verbindungen zwischen den Diözesen Augsburg, Regensburg und Freising finden in diesen ikonographischen und kunstgeschichtlichen Wechselbeziehungen ihrer volkstümlichen Heiligen einen besonders sinnfälligen Niederschlag.

Die Mittlerrolle der Druckgraphik tritt auch bei den Gemälden des Groß-

<sup>297</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 125.

<sup>298</sup> Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, 2. Band, Wien 1970, S. 218f.

<sup>299</sup> G. Adriani (wie Anm. 253), S. 137.

<sup>300</sup> Die Kunstdenkmäler von Bayern IV, Regierungsbezirk Niederbayern 25, Bezirksamt Malersdorf. Bearb. v. Josef Maria Ritz und Alexander Freiherr v. Reitzenstein, München 1936, S. 80. – Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 139, 141. – Wolf-Dieter Hamperl und P. Aquilas Rohner, Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre (= Schnells Große Kunstführer 123), München–Zürich 1984, S. 65.

<sup>301</sup> Herbert Schindler, Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland, München 1985, S. 95–100 (Franz Mozart). – H.-J. Bösl (wie Anm. 57), S. 9.

<sup>302</sup> H.-J. Bösl (wie Anm. 57), S. 8 (Zuschreibung durch K. Tyroller).

<sup>303</sup> B. Decker (wie Anm. 178), S. 215, 347, Abb. 82.

<sup>304</sup> Volker Liedke, Die Bildhauerwerkstätten im Kurfürstentum Baiern zwischen 1715 und 1779, in: Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung, München 1985, S. 16.

<sup>305</sup> V. Liedke (wie Anm. 304), S. 22.

<sup>306</sup> W.-D. Hamperl und P. A. Rohner (wie Anm. 300), S. 26.

aicher Altars in Erscheinung. Der hl. Ulrich des Mittelbildes steht in seiner kompositionellen Anordnung, seiner Gestik und Gewandbehandlung noch unter dem Einfluß des Stiches von Bartholomäus Kilian für den Augsburger Hochstiftskalender. Noch enger ist aber die Abhängigkeit von der Ulrichsdarstellung Johann Caspar Sings auf dem Altargemälde in der Straubinger Veitskirche, das Joseph Anton Merz selbstverständlich kannte. Die Schlüsselstellung dieser großen, um 1650 geborenen Künstlergeneration in der ikonographischen Gestaltung des Andachtsbildes läßt sich beim Großaicher Altarbild an Hand der Überreichung des Siegeskreuzes feststellen. Der Typus und die Stellung des Engels, der das Siegeskreuz zum hl. Ulrich herabläßt, entspricht völlig einem Ulrichsgemälde mit derselben Szene von Johann Andreas Wolff (1702) in Kloster Benediktbeuern.<sup>307</sup> Die feierliche Ruhe der Visionsszene bei Wolffs Ulrichsgemälde und das Zurücktreten der Ungarnschlachtdarstellung kennzeichnet eindrucksvoll den andachtsbildlichen Stil dieser Malergeneration um Sing, Wolff und Gebhard, welche die Voraussetzungen für die Übernahme dieses Themenkomplexes in die monumentale Freskomalerei bei Cosmas Damian Asam schaffen und in der Altarblatt- und Tafelmalerei einen völlig andersartigen und selbständigen Weg gehen. Die Gestaltung des Andachtsbildes mit der Darstellung von Visionsszenen und von Ereignissen aus dem Leben des hl. Ulrich wird in der Generation vor und gleichzeitig mit Cosmas Damian Asam zu einer dritten wesentlichen Entwicklungskomponente der Ulrichsikonographie neben den großen Decken- und Altargemälden, welche die Lechfeldschlacht und die Verherrlichung des hl. Ulrich darstellen. Vor allem die Visionsdarstellung mit der Überreichung des Siegeskreuzes als selbständiges Tafelbild oder als Altargemälde erweist sich als eine konzentriertere Form des volkstümlichen Andachtsbildes, das sich aus den großen Altargemälden und aus der Druckgraphik entwickelt, wie dies beim Großaicher Altargemälde von Joseph Anton Merz anschaulich wird. Das Zurücktreten der Ungarnschlachtdarstellung als einer Randszene, wie es Johann Andreas Wolff im Benediktbeuerner Gemälde vorbildet, wird beim Großaicher Altar durch die Absonderung dieser Szene in ein Medaillon verwirklicht, das sich im Scheitel des Altars befindet und so die thematische Beziehung zum Hauptbild mit der Kreuzesvision bewahrt.

Eine interessante Vergleichsmöglichkeit mit Merz' Großaicher Altargemälde bietet ein solches gleichen Themas von Johann Georg Bergmüller (1688–1762), das sich in der ehemals zur Reichsabtei Ochsenhausen gehörigen Schloßkapelle St. Ulrich von Obersulmetingen (Lkr. Biberach an der Riß) befindet und um 1726 entstanden ist.<sup>308</sup> Abgesehen von der Darstellung des hl. Ulrich in kniender Stellung und der stärkeren räumlichen Distanzierung des Engels, der das Siegeskreuz überbringt, sind diese beiden Hauptfiguren der Komposition in den wesentlichen Details des vorgegebenen Darstellungstyps mit dem Großaicher Ulrichsbild unmittelbar verwandt. Dies gilt vor allem für die Armhaltung des Engels mit dem Siegeskreuz. Es ist aber

nicht zu übersehen, daß Bergmüller im thematischen und kompositionellen Zentrum eine grundlegend andersartige Gestaltung im Vergleich zum Großenauer Gemälde vornimmt. Die dreiecksförmige Anordnung der Kopfstellung des hl. Ulrich, seiner zum Empfang geöffneten rechten Hand und des Siegeskreuzes in der rechten Hand des Engels gehen ohne Zweifel auf die verwandte Gruppierung dieser ikonographisch bestimmenden Elemente im Benediktbeuerner Ulrichsgemälde seines Lehrers Johann Andreas Wolff zurück. Sie ist zwar auch beim Großenauer Gemälde andeutungsweise vorhanden, aber nicht in der Prägnanz und zentralen kompositionellen Stellung wie bei Wolff und Bergmüller. Die andachtsbildliche Aussagekraft bei Wolff und Bergmüller beruht vor allem auf der aktiven Anteilnahme des hl. Ulrich am visionären Geschehen, die im Aufblick seines Gesichts und in der zum Empfang des Siegeskreuzes erhobenen rechten Hand zum Ausdruck kommt. Der damit verbundenen Ausrichtung des Bildaufbaus nach oben steht beim Ulrichsgemälde von Joseph Anton Merz eine solche nach unten gegenüber, die durch die überdimensionale Größe des herabsinkenden Siegeskreuzes und durch die völlig passive Entgegennahme desselben durch den hl. Ulrich verursacht wird. Somit stehen sich bei Johann Andreas Wolff und Johann Georg Bergmüller einerseits und bei Joseph Anton Merz andererseits zwei gegensätzliche Auffassungen desselben Themas gegenüber. Die Bereicherung der Gruppenkomposition bei Bergmüllers Obersulmetinger Gemälde durch die Engel als Träger des Attributs und der Insignien betont den Engel mit dem Fisch durch die Beleuchtung und seine kompositionelle Stellung. Seine Körperhaltung, die Lage des Fisches und die Profilstellung seines Kopfes stimmen mit dem Engel des hl. Ulrich auf dem Altargemälde Johann Caspar Sings in der Straubinger Veitskirche in einem Ausmaß überein, daß dessen Vorbildlichkeit als völlig eindeutig bezeichnet werden kann. Die Kenntnis Bergmüllers vom Gemälde Sings ist durch seine Tätigkeit für die Straubinger Jakobskirche, wo er im Jahre 1712 das Altargemälde der Katharinenkapelle schuf, als selbstverständlich vorauszusetzen.<sup>309</sup> Trotz der Verschiedenartigkeit der thematischen Auffassung und des Ranges der künstlerischen Konzeption, womit die vorgegebenen ikonographischen Elemente und die stilistischen Einflüsse zur Synthese gebracht werden, ist bei den behandelten Gemälden Wolffs, Bergmüllers und Merz' eine grundlegende Übereinstimmung in der religiösen und geistigen Durchdringung des volkstümlichen Andachtsbildes festzustellen, die von der monumentalen und feierlichen Gestaltung des Visionären wie bei Sings Ulrichsdarstellung gekennzeichnet ist. Der von den Altargemälden des Passauer Domes und der Straubinger Veitskirche ausgehende Stil erweist sich als die Grundlage des Andachtsbildes in

<sup>307</sup> Kosel, Ungarnschlacht 1: Ulrichsgeb., S. 333ff., Abb. 25.

<sup>308</sup> Oswald Läterer, Die Künstler Türkheims, I. Teil: Johann Georg Bergmüller, o.O., o.J. [Landsberg 1953], S. 18.

<sup>309</sup> O. Läterer (wie Anm. 308), S. 14.

der nachfolgenden Künstlergeneration, die bei Joseph Anton Merz durch den Einfluß Wolffs und durch die häufige Benützung von Bergmüllers Stichvorlagen zur Auswirkung kommt.<sup>310</sup>

Die neun Medaillonbilder des Großaicher Altars stellen im Rahmen der barocken Ulrichsikonographie ohne Zweifel eine seltene Kostbarkeit dar (Abb.). Ihre bildliche Veröffentlichung ist daher nicht nur thematisch gerechtfertigt, sondern soll auch dazu anregen, die von Joseph Anton Merz benützten Stichvorlagen ausfindig zu machen, was hier nur in begrenztem Umfang erfolgen kann. Die Bildthemen: 1. Die Geburt Ulrichs, 2. Ulrich vor dem Papst, 3. Ulrich als Prediger, 4. Ulrich deckt die Unschuld auf, 5. Ulrich in der Ungarnschlacht, 6. Ulrich vor einem offenen Grab, 7. Die Fürbitte Ulrichs vertreibt Ratten, 8. Ulrich segnet Kranke, 9. Die hl. Afra zeigt dem schlafenden Ulrich ihre Grabstätte.<sup>311</sup> Das erste Bild mit der Geburt Ulrichs geht im wesentlichen auf den Stich gleichen Themas im ersten Band von Matthäus Raders (S.J.) »Bavaria Sancta« (München 1615) zurück, den Raphael Sadeler d. Ä. nach Vorlage von Matthias Kager schuf (Abb.).<sup>312</sup> Die wesentlichsten Veränderungen gegenüber der Vorlage sind der Wegfall der Vorstellungsszene im Hintergrund und die Hinzufügung der Mutter Ulrichs im Wochenbett. – Das Thema des vierten Bildes mit dem unschuldig Verurteilten erscheint annähernd gleichzeitig in einem Deckengemälde von Johann Heel in der Pfarrkirche St. Ulrich von Unterpinswang/Tirol (1729).<sup>313</sup> – Das fünfte Medaillon mit der Ungarnschlacht zeigt den hl. Ulrich in der verhältnismäßig seltenen Darstellung mit dem Siegeskreuz in der ausgestreckten rechten Hand. Das früheste bekannte Beispiel dieser thematischen Variante ist das Habacher Hochaltargemälde, wo – wie in Großaich – die Überreichung des Siegeskreuzes getrennt von der Kampfdarstellung erfolgt. Die beiden anderen Vergleichsbeispiele mit dieser ikonographischen Besonderheit befinden sich im Bistum Eichstätt. Das eine ist das älteste erhaltene Deckengemälde mit der Darstellung der Ungarnschlacht in der Fialkirche St. Andreas zu Pfalzpaint (Lkr. Eichstätt), das um 1707–10 entstanden ist und dem Eichstätter Matthias Zink zugeschrieben wird.<sup>314</sup> Mit seiner tafeldartigen Bildanlage, der Glorie des hl. Ulrich als Hauptthema und der Un-

<sup>310</sup> Gerhard Lubert, Joseph Anton Merz, in: Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, 4. Band, St. Ottilien 1992, S. 427f.

<sup>311</sup> H.-J. Bösl (wie Anm. 57), S. 8 (Reihenfolge z. T. unzutreffend. »Tod Ulrichs« nicht dargestellt).

<sup>312</sup> Carsten-Peter Warncke, Bavaria Sancta – Heiliges Bayern. Die altbayerischen Patrone aus der Heiligengeschichte des Matthäus Rader (= Die bibliophilen Taschenbücher 280), Dortmund 1981, Abb. S. 77.

<sup>313</sup> Gert Ammann, Das Tiroler Oberland. Die Bezirke Imst, Landeck und Reutte (= Österreichische Kunstmonographie, Band IX), Salzburg 1978, S. 287. – Müller, Schlachtdarstellungen, S. 114.

<sup>314</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 141f. – Dehio München–Oberbayern, S. 967. – Müller, Schlachtendarstellungen, S. 22, 109.

garnschlacht als Nebenszene steht es in unverkennbarem typologischem Zusammenhang mit dem Gemälde in Ainau. Annähernd gleichzeitig mit dem Großaicher Medaillonbild erscheint das Motiv des hl. Ulrich mit dem Siegeskreuz in der erhobenen Rechten beim Deckengemälde von Carl Praun-  
eck aus Rennertshofen (1736) in der Pfarrkirche zu Gundelsheim (Lkr. Wei-  
ßenburg-Gunzenhausen), die der Benediktiner-Reichsabtei St. Ulrich und  
Afra in Augsburg inkorporiert war.<sup>315</sup> – Das letzte Medaillonbild mit dem  
Traumgesicht des hl. Ulrich belegt den Einfluß Bergmüllers auf Joseph An-  
ton Merz. Das zauberhafte Figürchen der hl. Afra steht eindeutig in unmittel-  
barem stilistischem Zusammenhang mit Bergmüllers Radierungsfolge »Die  
sieben Gaben des Heiligen Geistes«, deren genaue Datierung noch nicht er-  
mittelt ist und zwischen 1730 und 1740 angesetzt wird.<sup>316</sup> Dies betrifft vor  
allem die Gesamtanlage der Figur, Zeichnung und Gewandbehandlung. Die  
sensible Eleganz der Afrafigur verweist aber auch auf Merz' und Bergmüllers  
genialen Mitarbeiter Johann Evangelist Holzer (1709–40), der 1729/30 in  
Straubing tätig war.<sup>317</sup> In engster Verwandtschaft steht die hl. Afra zu einer  
hl. Katharina von Alexandria in einem signierten Ölgemälde Holzers von  
1736 mit der mystischen Vermählung der hl. Katharina (Wien, Privatsamm-  
lung).<sup>318</sup> Holzers Zusammenarbeit mit Joseph Anton Merz bei der Ausma-  
lung der Klosterkirche von Oberalteich (1727–30) führte aus Anlaß der Jahr-  
tausendfeier der Klostergründung im Jahre 1731 zu einem Entwurf für eine  
Radierung (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen), der die Gründungs-  
legende darstellt.<sup>319</sup> Der Bildaufbau Holzers um die Erscheinung des Mutter-  
gottesgnadenbildes vom Bogenberg zeigt mit den von Engeln gehaltenen  
Medaillons, die für die Aufnahme von bildlichen Darstellungen bestimmt  
waren, eine unverkennbare typologische Verwandtschaft mit dem Groß-  
aicher Altaraufbau. Die »romantische« Stimmung des Landschaftshinter-  
grundes bei Holzers Entwurf läßt sich durchaus mit der Wolkenstimmung  
der Traumscene des Großaicher Medaillons vergleichen. Eine Beteiligung  
Holzers an den Medaillonbildern des Großaicher Ulrichsaltars kann jeden-  
falls nicht völlig ausgeschlossen werden. In stilistischer und ikonographi-  
scher Hinsicht ist er ein beachtenswertes Denkmal der künstlerischen Bezie-  
hungen zwischen Augsburg und Straubing im 18. Jahrhundert.

<sup>315</sup> Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 141 ff., Abb. 9 (irrtümlich: 1735). – Müller, Schlachtendarstellungen, S. 22, 115.

<sup>316</sup> Karl-August Wirth, »Septem Dona Spiritus Sancti«. Eine Folge von Radierungen Johann Georg Bergmüllers, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, 3. Folge XXIX, 1978, S. 149–209 (vor allem Titelblatt, Abb. 1 a, Figur links unten).

<sup>317</sup> Ernst Wolfgang Mick, Johann Evangelist Holzer (1709–1740). Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts (= Schnell- & Steiner-Künstlerbibliothek), München–Zürich 1984, S. 9.

<sup>318</sup> E. W. Mick (wie Anm. 317), S. 101, Abb. S. 54.

<sup>319</sup> E. W. Mick (wie Anm. 317) S. 22 ff., 98, Abb. S. 24. – Hans Bleibrunner, Der Bogenberg, ein altes Heiligtum in Niederbayern, Landshut 1962, Abb. S. 77 (ausgeführte Radierung Holz-  
zers).

Die Typologie der Altarretabel besitzt im Zusammenhang mit der Heiligenikonographie und dem Wallfahrtskult eine erhebliche Bedeutung, wie aus den oben behandelten Beispielen des 17. und 18. Jahrhunderts ersichtlich ist. Der Umfang und die Vielschichtigkeit dieses Themas erlaubt im Rahmen dieser Veröffentlichung keine ausführliche Behandlung, zudem der barocke Altarbau in Bayern von der einschlägigen Forschung geradezu sträflich vernachlässigt wird.<sup>320</sup> Aufgrund dieses mangelhaften Forschungsstandes können hier nur regional begrenzte Zusammenhänge festgestellt werden.

Der Hochaltar in der Ulrichskirche von Unterempfenbach bei Mainburg (Lkr. Kelheim) bietet wegen seiner beachtlichen künstlerischen Qualität ein gutes Beispiel für die schon mehrmals beobachteten Wechselbeziehungen im Grenzgebiet der Diözesen Regensburg und Augsburg.<sup>321</sup> Der elegante dreiteilige Rokokoaufbau empfängt seine besondere Charakteristik durch die steile Proportionierung des Mittelteiles, die durch die freistehenden flankierenden Säulen betont wird, und durch das Motiv des verdoppelten Lambrequinbaldachins, das über der Nische mit der Figur des Kirchenpatrons und als Bekrönung des Auszuges erscheint (Abb.). Das Baldachinmotiv klingt in den geschweiften Rankenumrahmungen über den seitlichen Durchgängen an, welche die spätgotischen Relieffiguren der Hll. Nikolaus und Barbara umfassen. Der beschriebene Retabeltyp tritt um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Niederbayern beim Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung (1749) in Anzenberg bei Massing (Lkr. Rottal-Inn) auf, dessen figürliche und ornamentale Dekoration Wenzel Jorhan aus Griesbach schuf.<sup>322</sup> Obwohl der Anzenberger Altaraufbau wesentlich reicher instrumentiert ist, so ist in der Ausbildung der Gnadenbildnische und im verdoppelten Baldachinmotiv auf der Mittelachse eine unmittelbare typologische Übereinstimmung mit dem Unterempfenbacher Hochaltar gegeben. Mit seiner monumental ausgebildeten Exedraform und ihrer Betonung durch Baldachine entspricht daher der Unterempfenbacher Hochaltar dem Typus eines Gnadenaltars. Mit dieser typologischen Übereinstimmung ist selbstverständlich noch nichts über die künstlerische Herkunft des Altars ausgesagt. Die stilistischen Zusammenhänge verweisen eindeutig auf den Schreiner und Bildhauer Anton Wiest (1717–97) aus Schrobenhausen, der seit 1750 dort tätig ist.<sup>323</sup> Das ornamentale Formenrepertoire des Unterempfenbacher Hochaltars stimmt völlig mit demjenigen der großen Seitenaltäre der Pfarrkirche von Sandizell (Lkr. Neuburg-Schrobenhausen) überein, die Anton Wiest 1751–53 schuf.<sup>324</sup> Vor allem die Ornamentierung der Sockel für die Figurengruppen der Sandizeller Seitenaltäre zeigt die völlige Identität mit dem Auszug und den Umrahmungen der Seitenfiguren beim Unterempfenbacher Hochaltar. Am eindeutigsten erweist sich die Autorschaft von Anton Wiest aufgrund der restlosen Übereinstimmung des architektonischen Altaraufbaus einschließlich des Auszuges mit den Kapellenaltären von 1760 in der Wallfahrtskirche St. Leonhard zu

Unter-  
empfenbach

Inchenhofen (Lkr. Aichach-Friedberg), die für den Schrobenhausener Meister archivalisch gesichert sind.<sup>325</sup> Vor allem der Sebastians- und Petrus-Paulus-Altar stellen in ihrer Architektur, Proportionierung und in der ornamentalen und figürlichen Gestaltung eine unmittelbare Parallele zum Unterempfenbacher Hochaltar dar.<sup>326</sup> Für seine Datierung dürfte der Zeitraum zwischen 1755 und 1760 in Frage kommen.

Was der Unterempfenbacher Hochaltar als ein überdurchschnittliches Werk bayerischer Altarbaukunst des Rokokos bestätigt, ist die außerordentlich fruchtbare kirchen- und kunstgeschichtliche Wechselbeziehung zwischen den Bistümern Augsburg und Regensburg, die im gemeinsamen Grenzgebiet seit dem 15. Jahrhundert mit zunehmender Dichte nachweisbar wird. Als das tragende Fundament durch die Jahrhunderte erweist sich die Verehrung und Darstellung der beiden Bistumspatrone, so daß mit einer gewissen Berechtigung festgestellt werden kann: Wo Wolfgang ist, da ist auch Ulrich! Mit dieser vereinfachten Formel verbindet sich die ganze Vielschichtigkeit einer gewachsenen kultischen und ikonographischen Tradition, die in der Spätgotik und vor allem im Barock zu einer künstlerischen und ikonologischen Homogenität von erstaunlicher Geschlossenheit führt, wie sie aus den Zusammenhängen mit der Augsburger Druckgraphik hervorgeht. Die Darstellung der Ungarnschlacht in Malerei und Graphik spielt in diesem Zusammenhang gewiß eine auffällige Rolle, aber eine zentrale Bedeutung im Rahmen der Ulrichsikonographie erlangt dieses Thema nur in der Zeit zwischen 1680 und 1720 während der »heißen Phase« der Türkenkriege. Hier erwiesen sich die Ungarnschlachtdarstellungen im Donaauraum des Bistums Regensburg als wesentliche Bindeglieder der Ulrichsikonographie zwischen dem Bistum Augsburg und Österreich. Die künstlerisch und ikonographisch vorrangigen Leistungen der Ulrichsdarstellungen im Bistum Regensburg liegen auf dem Gebiet der Vision und der Verherrlichung des Augsburger Bistumspatrons. Zu den wesentlichen Voraussetzungen für diese Entwicklung der barocken Ulrichs- und Wolfgangskonographie ist das Tiefenthaler Hochaltargemälde zu rechnen, das mit seiner feierlichen Versammlung der heiligen Bischöfe den tiefen religiösen Ernst der Reformzeit unter Bischof Franz Wilhelm von Wartenberg und seinem Erzdechanten Gedeon Forster eindrucksvoll vergegenwärtigt. Die ein volles Jahrhundert übergreifende Wirksamkeit dieser

<sup>320</sup> Eine rühmliche Ausnahme bildet die Publikation über die Akanthusaltäre (siehe Anm. 300).

<sup>321</sup> Dehio Niederbayern, S. 728.

<sup>322</sup> E. Eder und A. Hochholzer (wie Anm. 173), Abb. 98. – Dehio Niederbayern, S. 39.

<sup>323</sup> V. Liedke (wie Anm. 304), S. 22.

<sup>324</sup> Joseph Wörsching, Sandizell/Obb. Ehem. Hofmarkskirche (= Schnells Kunstführer 237), München <sup>2</sup>1960, S. 6, Abb. S. 6 und 7.

<sup>325</sup> Georg Paula, Die Wallfahrtskirche St. Leonhard, in: Wilhelm Liebhart (Hg.), Inchenhofen. Wallfahrt, Zisterzienser und Markt, Sigmaringen 1992, S. 409f.

<sup>326</sup> Gg. Paula (wie Anm. 325), Abb. 16 und 17.

ikonographischen Tradition wird an den Ulrichsdarstellungen des Tiefenthaler Hochaltargemäldes, Johann Caspar Sings in der Straubinger Veitskirche und Anton Wiests am Unterempfenbacher Hochaltar ersichtlich (Abb.). Die trotz des zeitlichen Abstandes erheblichen physiognomischen Gemeinsamkeiten der drei Ulrichsdarstellungen erfahren als Typus, der vom Zeitstil abhängig ist, ihre individuelle Differenzierung durch die Gestaltung und den Ausdruck des Visionären. Das Pathos und die Repräsentation der barocken Erscheinungsform ist bei diesen Ulrichsdarstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts beherrscht durch eine Schau nach innen, d. h. durch eine völlig verinnerlichte Form der Vision. Die Grundvorstellung für diese verinnerlichte Auffassung der Vision ist ohne Zweifel in der Szene mit der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich beschlossen, wie sie als Schau des himmlischen Friedens im Habacher Hochaltargemälde erscheint.<sup>327</sup> Mit dieser Verinnerlichung des Visionsthemas aus der spätmittelalterlichen Ulrichsikonographie vollzieht sich im Barock ein grundlegender Wandel in der religiösen und künstlerischen Vorstellung vom hl. Ulrich: Die »Crux Victoralis Sancti Udalrici« wird zur »Visio Pacis«. Die Schau des himmlischen Friedens, die in der Vision des »Himmlischen Jerusalem« und im Gleichnis vom Schoß Abrahams bildliche Gestalt annimmt, erscheint nun am Ende der dargestellten Entwicklung der Ulrichsikonographie als eine Wiederaufnahme der typologischen und ikonologischen Grundlagen aus dem hohen Mittelalter. Der Unterempfenbacher Hochaltar nimmt in seiner architektonischen und bildlichen Gestaltung die symbolischen und programmatischen Grundlagen des Ainauer Portals wieder auf und unterzieht sie – mit dem hl. Ulrich als Mittelpunkt – einer geradezu genialen Metamorphose. Das Bild von der »heiligen Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam«, erscheint mit dem monumentalen Säulenpaar und dem Auszug mit dem bekrönenden Baldachin, der die Gestalt Gottvaters umschließt. Der zentrale Säulenbaldachin mit Gottvater als Mittelpunkt und den Engeln als Wächtern über den Säulen nimmt das Thema der Tür als Eingang zum ewigen Leben und der Engel als Wächter des himmlischen Jerusalems völlig übereinstimmend mit der Grundkonzeption des Ainauer Portalprogramms auf. Der bekrönende Baldachin als volkstümliches Zeichen für den »Himmel« setzt das abstrakte architektonische Symbol – in Ainau die Portalumrahmung, bezogen auf den thronenden Christus – in eine anschauliche bildliche Form um. Die vereinfachte Wiederholung des Türmotivs im Mittelteil des Altars durch die volutenartigen Pfeiler zu seiten des hl. Ulrich erfährt durch die Einsetzung eines zweiten Baldachins eine Gestaltung als Exedra und als bühnenartig gestaffeltes Portalgewände. Die Überleitung zur Himmelszone mittels des Baldachins stimmt hier strukturell und ikonologisch mit den Archivolten des Ainauer Portals in ihrem Verhältnis zum thronenden Christus überein. Als zeichnerhafte Vergegenwärtigung des Himmels versetzt der Baldachin die Gruppe mit dem hl. Ulrich, der von einem Engel emporgetragen wird, in eine

unmittelbare transfigurierende Beziehung zum visionär entrückten Bild des »Himmlischen Jerusalem« in der Bekrönung mit der Dreiergruppe Gottvaters und der beiden Engel. Die visionäre Entrückung des hl. Ulrich in das »Himmlische Jerusalem« als Hauptthema des Unterempfenbacher Hochaltars entspricht daher in ihrer räumlichen Anordnung, der architektonischen Symbolik und der hierarchisch gegliederten Typologie völlig dem gleichnishaften Bild des Schoßes Abrahams als typologischen Vorbilds des »Himmlischen Jerusalem«, wie es im Ainauer Portaltympanon und am Verduner Altar auftritt: »Den Heiligen wirst du die höchste Ruhe, o Schau des Friedens.«<sup>328</sup> Die typologische Vorbildlichkeit des Schoßes Abrahams erweist sich bei der Ulrichsgruppe sogar noch im kompositionellen Verhältnis der beiden Figuren, wie der Engel den emporschwebenden hl. Ulrich unterstützt und damit seine Entrückung in den Schoß Gottvaters sinnfällig macht. Die grundsätzliche ikonographische und kompositionelle Übereinstimmung mit dem Typus des Schoßes Abrahams im Ainauer Portaltympanon ist hier offenkundig. Gleichermaßen bieten sich bei den architektonischen Formen des Unterempfenbacher Hochaltars, Säulen und Baldachinen, Vergleichsmöglichkeiten mit den Bildrahmen des Verduner Altars an.<sup>329</sup>

Die Wiederaufnahme dieser visionären Themen im Rahmen der barocken Ulrichsikonographie, die im Bistum Regensburg mit besonderer Prägnanz auftritt, ist durch die hochmittelalterlichen Voraussetzungen ihres ikonologischen Stils – in Klosterneuburg und Ainau – als ein kunst- und kirchengeschichtliches Phänomen des altpäpstlichen und österreichischen Donauraumes ausgewiesen. Die frühe Verbreitung der Ulrichsverehrung durch den hl. Wolfgang ist die Grundlage für die Dichte und Geschlossenheit dieser Entwicklung durch die Jahrhunderte und für die Verknüpfungen mit den geschichtlichen und politischen Konstellationen der Reichsgeschichte in Bayern und Österreich unter den Ottonen, Wittelsbachern und Habsburgern. Ulrich und Wolfgang, die so häufig gemeinsam Dargestellten, waren Reichsbischöfe und in diesem besonderen Verständnis von Priestertum und Herrschertum Reichs-Heilige. In diesem kirchengeschichtlichen und bildprogrammatischen Sinne ist es zu verstehen, daß in einem kirchenpolitisch offiziellen Werk wie Matthäus Raders »Bavaria Sancta«, dessen Veröffentlichung Herzog Maximilian I. von Bayern veranlaßte, die Hll. Ulrich und Wolfgang in zwei unmittelbar aufeinander folgenden Bildern (Nr. 35, 36) dargestellt sind.<sup>330</sup> Die Dillinger Neuauflage dieses Werkes aus dem Jahre 1704 und die erste deutschsprachige Edition durch den Jesuiten Maximilian Raßler, die 1714 in Augsburg erschien, haben mit Sicherheit zur Benützung der Kupferstichillustrationen als Vorlagen für die Ulrichs- und Wolfgangsdarstellungen im 18. Jahrhundert wesentlich beigetragen.<sup>331</sup> Derselbe Grundge-

<sup>327</sup> Wie Anm. 291.

<sup>328</sup> Wie Anm. 113.

<sup>329</sup> Röhrig, Verduner Altar, Abb. 2–52.

<sup>330</sup> C.-P. Warncke (wie Anm. 312), Abb. S. 77 und 79.

<sup>331</sup> C.-P. Warncke (wie Anm. 312), S. 295.

danke kultischer Repräsentation und geschichtlicher Legitimation war mit Sicherheit bereits am Vorabend und zu Beginn der Reformation bei diesen erstaunlich gleichartigen Ulrichs- und Wolfgangsdarstellungen in St. Kastl und Kleinreichertshofen wirksam. Die Betrachtungsweise der beiden Bistumspatrone im kirchengeschichtlichen Sinne als einer Person war in der volkstümlichen Heiligenverehrung auf bildliche Weise gegenwärtig. Die Konzentration auf einfache und allgemeinverständliche Darstellungsformen der Heiligenleben in Malerei und Graphik, die seit der Spätgotik in Erscheinung treten, z. B. beim Ulrichszyklus in der Blasiuskapelle von Kaufbeuren, führt zur Ausbildung jener bildlichen Kerngestaltungen, die, wie die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich, zwar das Hauptmotiv der Ungarnschlachtdarstellungen sind, aber als Grundlage dieses Themas und seiner späteren darstellerischen Entfaltung eine völlig selbständige Entwicklung als reines Visionsbild erfährt. Die Ausprägung dieser ersten Bildidee in einer einfachen und volkstümlichen Gestaltungsform läßt gerade diese visionären Szenen als die unmittelbaren Voraussetzungen für die reiche Entfaltung dieses Themenkreises im Barock erscheinen. Die Darstellungen der Afravisionen des hl. Ulrich in Kaufbeuren und Großaich aus dem 15. und 18. Jahrhundert veranschaulichen durch die verblüffende Gleichartigkeit der Bildidee und der angewandten Gestaltungsmittel eine Identität in der Poesie des Erzähltones, welche die epochenübergreifende Einheit in diesem Themenbereich der Ulrichsikonographie verdeutlicht.<sup>332</sup> Die Bedeutung und Betonung der visionären Themen, z. B. der Überreichung des Siegeskreuzes und der Erscheinung der *Dextera Domini* bei der Messe des hl. Ulrich, im Zusammenhang mit der Ungarnschlacht geht eindeutig auf die hagiographische und liturgische Tradition des Hochmittelalters über den hl. Ulrich zurück. In diesem Zusammenhang sei hier nur auf das Ulrichssoffizium des Abtes Berno von Reichenau († 1048) hingewiesen, in dem die Erscheinung der rechten Hand Gottes, die Afravisionen und der Hinweis auf eine Vision des Sieges im Kampf gegen die Ungarn enthalten sind.<sup>333</sup> Diese ältesten Traditionen der Ulrichsverehrung, die in die Zeit unmittelbar nach seiner Kanonisation zurückreichen, weisen diesen visionären Themen die Schlüsselstellung als Grundlagen der Ulrichsikonographie zu, wenn auch die Gestaltung der endgültigen Bildidee erst später nachweisbar ist. Diese genetische Schichtung und Rangfolge der ikonologischen und ikonographischen Tradition, in der hagiographische, liturgische und bildliche Überlieferung zusammengefaßt ist, bildet den Maßstab für die Bewertung dieser zentralen Bildideen, von denen die Entwicklung der späteren erzählerisch reich entfalteten Darstellungen, wie die der Ungarnschlacht, ausgeht. Dieser geschichtliche Aspekt der Ikonologie und seine Auswirkungen auf die ikonographische Entwicklung des Verhältnisses dieser visionären Szenen, Überreichung des Siegeskreuzes und Ulrichsmesse, zur Darstellung der Ungarnschlacht ist in der Arbeit von Mechthild Müller nur unzureichend berücksichtigt und führt vor

allem hinsichtlich der Bedeutung der Ulrichsmesse in der Decken- und Altarbildmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts zu einer unverständlichen Fehlinterpretation.<sup>334</sup> Gerade die Ulrichsmesse, die zum ältesten Bestand der Ulrichsikonographie zählt, behält im 17. und 18. Jahrhundert ihre beherrschende Bedeutung, vor allem als Gegengewicht zur Darstellung der Ungarnschlacht.<sup>335</sup>

Die zunehmende Bedeutung dieser visionären und liturgischen Themen der Ulrichsikonographie, die um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts festzustellen ist, läßt sich daher auf die ältesten Traditionen der Ulrichsverehrung und -ikonographie in den Diözesen Regensburg und Augsburg beziehen. Die zweite ikonographische und kunstlandschaftliche Komponente ist die im 12. und 13. Jahrhundert nachweisbare Beziehung im bayerischen und österreichischen Donaugebiet, die vom hl. Wolfgang ausgeht und im dargestellten Zusammenhang zwischen dem Ainauer Portalprogramm und dem Verduner Altar in Klosterneuburg deutlich wird. Die unverminderte Bedeutung dieser Beziehung zwischen dem Bistum Regensburg und Österreich im 18. Jahrhundert hinsichtlich der Ulrichsikonographie veranschaulicht das Hochaltargemälde Paul Trogers in der Ulrichspfarrkirche von Wien (1750), das der berühmte österreichische Barockmaler im Auftrag des Wiener Schottenstiftes schuf.<sup>336</sup> Das Thema der Ungarnschlacht ist in diesem Gemälde, das zu den bedeutendsten Leistungen der österreichischen Spätbarockmalerei zählt, fast zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Die Kampfszene im Hintergrund bildet nur noch die Staffage für die Darstellung der Visionsszene mit der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich als dem eigentlichen Hauptthema. Die Verbindung dieser Visionsszene mit der Verherrlichung des hl. Benedikt in der oberen Bildhälfte ergibt einen kompositionellen Gesamtaufbau, der unverkennbar vom Ebenfurter Hochaltargemälde Johann Georg Schmidts (1721) abhängig ist. Mit dieser Konzentration auf die Visionsthematik, der kompositionellen Bildanlage und dem Helldunkel als Mittel der visionären Gestaltung steht Troger völlig in der Tradition

<sup>332</sup> Ulrichsjb., Abb. 9.

<sup>333</sup> Theodor Wohnhaas, Zur Frühgeschichte der Ulrichsliturgie, in: Ulrichsjb., S. 77f.

<sup>334</sup> Müller, Schlachtendarstellungen, S. 24, 30, 95. – Vor allem die Passage auf S. 24 (oben) verkennet die Tatsache, daß das Bildprogramm in Eresing von 1756/57 das Hochaltarbild mit der Ulrichsmesse von 1687 als gleichwertiges eucharistisches Gegengewicht zur Ungarnschlachtendarstellung in die Neugestaltung des Kirchenraumes einbezieht. Diese ikonographische Entwicklung bestätigt die Anschaffung von 22 auswechselbaren Heiligenbildern für den Eresinger Hochaltar beim Oberfinninger Maler Kaspar Scheffler (1751/52), worunter sich die Darstellung der Kreuzesvision des hl. Ulrich für das Kirchenpatrozinium befindet (Ausstellungskatalog »Der heilige Ulrich. Seine Darstellung und Verehrung im Bistum Augsburg vom 14. bis zum 19. Jahrhundert«, Augsburg 1973, S. 21f., Nr. 17, Abb. 10).

<sup>335</sup> Eine weitere Darstellung der Ulrichsmesse mit der Ungarnschlacht als Nebenszene zeigt das Hochaltargemälde von J. G. Weyland (1798) in der Ulrichskapelle zu Egling (Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 160).

<sup>336</sup> Wanda Aschenbrenner und Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 111, 196, Abb. 110. – Kosel, Ungarnschlacht 2: JVAB 8, 1974, S. 147, 150f., Abb. 14.

jener bayerischen und österreichischen Künstlergeneration, die am Ende des 17. Jahrhunderts mit den Altargemälden des Passauer Domes die Blütezeit der Spätbarockmalerei einleitet. Trogers Ulrichsgemälde steht nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch in der spirituellen Durchdringung des Themas dem Gemälde Johann Caspar Sings in der Straubinger Veitskirche sehr nahe. Das Wiener Schottenstift als Auftraggeber, dessen Gründung vom Regensburger Kloster ausging, hat damit einen späten Höhepunkt der Ulrichsikonographie hervorgebracht und eine Bildtradition vollendet, die von Regensburg und Augsburg ausging.

Die Rückbesinnung auf die Ursprünge der Ulrichsverehrung und -ikonographie um die Mitte des 18. Jahrhunderts trägt die Merkmale einer Synthese aus der Fülle einer reichen Tradition, die im Lauf der Jahrhunderte aus dem schwäbischen, altbaiarischen und österreichischen Donaauraum als Geschichts- und Kunstlandschaft erwachsen ist. Die Lebendigkeit und Fülle dieser Tradition entstand aus den Wechselbeziehungen zwischen der hohen monumentalen Kunst, vor allem im Hochmittelalter, und der volkstümlichen Entfaltung der Heiligenikonographie im Spätmittelalter, die in Verbindung mit dem Wallfahrtskult in den Barock hineinwirkt. Spätgotik und Barock haben dann in der personellen Gemeinsamkeit der Ulrichs- und Wolfgangsverehrung die Grundlage für die außerordentliche Vielzahl ihrer Darstellungen geschaffen. Am Beginn ihrer gemeinsamen Ikonographie stehen jene monumentalen Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts in der Regensburger Ulrichskirche: Die Aussegnung des hl. Ulrich durch seinen Freund, den hl. Wolfgang, und der Schlußstein mit dem thronenden hl. Ulrich. Schließlich das Ainauer Portal: Die Vision des »Himmlischen Jerusalem«, Abrahams Schoß als Schau des ewigen Friedens und der Palmsonntag mit dem Einzug des friedfertigen Königs. Alle Grundthemen der Ulrichsikonographie sind in diesen Kunstwerken und Bildprogrammen der Frühzeit vorgebildet. Im Vordergrund stehen die Themen eines messianischen und königlichen Priestertumes, der Vision als Verheißung der heilsgeschichtlichen Vollendung und der Sehnsucht nach dem unvergänglichen Frieden im volkstümlichen Bild der Palmprozession. Mit der Darstellung dieser Begnadungen und Hirtentugenden der beiden Bistumspatrone, St. Ulrich und St. Wolfgang, hat das Bistum Regensburg der Freundschaft beider Heiliger ein großartiges Denkmal gesetzt.<sup>337</sup>

<sup>337</sup> Mein aufrichtiger Dank gilt schließlich Herrn Professor Dr. Manfred Weitlauff, München, für das außerordentliche Maß an Geduld und die wissenschaftlichen Auskünfte sowie Herrn Dr. Hermann Reidel, Leiter des Diözesanmuseums Regensburg, für die vielfache Unterstützung und Förderung meiner Forschungen. Für die Unterstützung bei der Beschaffung des Bildmaterials bedanke ich mich herzlich beim Pfarramt St. Martin in Degendorf und bei Herrn Wilkin Spitta, Loham. Von den vielen Hilfen und Helfern, die hier leider nicht genannt werden können, sollen mit einem herzlichen Vergelt's Gott meine getreuen und hilfreichen Fahrer bedacht werden, die mit mir auf den Spuren der beiden heiligen Bistumspatrone unterwegs waren.