

Museumskonzept und ausgewählte Kunstwerke

Norbert Leudemann, Melanie Thierbach

Das inhaltliche Konzept

Dank der über Jahrhunderte hinweg bewahrten Kunstgegenstände konnte das Diözesanmuseum St. Afra auf einen reichen, kunsthistorisch bedeutenden Bestand zurückgreifen. In erster Linie ging es darum, diese wertvolle Sammlung, die von 1910 bis in die neunziger Jahre als Leihgabe im Städtischen Maximilianmuseum ausgestellt war, wieder in eigenen Räumen zu präsentieren. Da das Bronzeportal aus konservatorischen Gründen nicht mehr außen am Dom verbleiben konnte, suchte die Bistumsleitung nach einer Möglichkeit, es im Innenraum aufzustellen. Es kam zum Neubau einer Glashalle, welche als lichtdurchflutete Raumhülle für das Portal fungiert, jedem Passanten das Betrachten ermöglicht und gleichzeitig den Auftakt für weitere Museumsräume bildet.

Aufgrund der angespannten finanziellen Situation mußte die ursprüngliche Planung, ein Museum über drei Etagen zu errichten, fallengelassen werden. Die Situation änderte sich auch 1997 nicht. Trotzdem war die Bistumsleitung fest entschlossen, das Projekt zu einem Ende zu bringen und im Heiligen Jahr 2000 seiner Nutzung zuzuführen. Für verschiedene Raumabfolgen und -größen wurden inhaltliche Konzepte entworfen und verworfen. Der Plan für eine Domschatzkammer im alten Kapitelsaal und der Ulrichskapelle mit der nunmehr dort geplanten Aufstellung des Bronzeportals wurde fallengelassen, als die Archäologen auf Befunde stießen, die für die mittelalterlich-christliche Geschichte Augsburgs äußerst wichtige Aufschlüsse brachten. Die Entscheidung, einige Befunde sichtbar zu lassen und die Fundstücke dieser Ausgrabung an Ort und Stelle auszustellen, ließ

zwar das geplante Museumskonzept erneut in sich zusammenfallen, brachte aber mit sich, daß dem Besucher nun ein vielseitigeres Angebot gemacht werden kann: Dank der bedeutenden Ausgrabung am Dom hat das Diözesanmuseum eine neue Komponente dazugewonnen: Erleb- bare Archäologie neben Spitzenstücken sakraler Kunst in historischen und neugebauten Räumen. Ein interessanteres Wechselspiel und gleichzeitig eine perfektere Symbiose kann man sich kaum wünschen.

Unter großer finanzieller Anstrengung der Diözese und öffentlicher Zuschußgeber kam nun doch das ganze Erdgeschoß zum Ausbau. Für die Ausstellung der Exponate stehen etwa 1000 m² in fünf Räumen statt bisher 200 m² in zwei Räumen zur Verfügung. Dank dieser räumlichen Erweiterung können jetzt nicht nur die wichtigsten Kunstwerke des Domschatzes – hauptsächlich liturgische Geräte und Textilien – ausgestellt werden, sondern auch Graphik, Gemälde, Skulpturen und die Funeralwaffen Kaiser Karls V. Zusätzlich bekam die Bistumsgeschichte ihren verdienten Platz. Darüber hinaus wurde ein Medienraum gewonnen, in dem ein Dokumentationsfilm zu den Ausgrabungen im Diözesanmuseum gezeigt wird und ein Computerprogramm dem Besucher ermöglicht, die Klöster des Diözesangebietes abzufragen.

Angesprochen werden im Diözesanmuseum folgende Themen: Diözesangebiet, Bistumsgeschichte, Bronzetür, Augsburger Bischöfe, Augsburger Dom, Bistumsheilige, Altar, liturgisches Gerät, liturgische Gewandung, liturgische Handschrift, Funeralwaffen, Reliquien, Reliquiare und Archäologie. Dank der großzügigen Leihga-

ben von Kirchenstiftungen, die den eigenen Bestand zusätzlich bereichern, können dem Besucher dauerhaft hochrangige Exponate gezeigt werden. Es sind etwa 180 Kunstwerke zu sehen. Hinführende Texte sollen das Verständnis für historische, theologische und kunsthistorische Zusammenhänge erleichtern.

Eine Aufzählung der Exponate unterbleibt an dieser Stelle. Sie kann einen Museumsbesuch nicht ersetzen. Stellvertretend sollen im folgenden 21 Kunstwerke vorgestellt werden.

M. T.

Bronzetüre des Augsburger Domes

DMA 3104

Augsburg?, Mitte 11. Jh.

Bronze; Holz

H: 422 cm; B beide Flügel: 241,9 cm

Aus dem frühen Mittelalter haben sich in Deutschland nur vier Bronzetüren erhalten. Außer der Hildesheimer Tür aus dem Jahr 1015 trägt nur noch die Bronzetüre des Augsburger Domes figürliches Bildwerk. Im Unterschied zu jener ist diese nicht in einem einzigen Stück gegossen, sondern besteht aus 35 separat gegossenen Reliefefeldern nebst Rahmenbändern, Maskeronen und Lilien, welche die Kreuzungspunkte der Rahmenbänder verdecken.

Bei der Seltenheit des Genres verwundert es nicht, daß sich eine ganze Reihe von Wissenschaftlern von 1853 an bis heute mit der Bronzetüre beschäftigt hat¹, doch muß erwähnt werden, daß sie nach wie vor mehr Rätsel aufgibt, als plausible Erklärungen zu Standort, Inhalt der Bronzetafeln, Bildprogramm, Datierung, Herkunft und ursprüngliche Anordnung der Tafeln, die augenscheinlich bei einer Neumontage durcheinandergeraten sind, existieren.

An dieser Stelle kann nur in knappester Form das bisher Bekannte zusammengefasst werden. Zudem bleiben noch die Ergebnisse der seit 1998 durchgeführten

und über das Eröffnungsjahr 2000 hinaus andauernden Restaurierung² und der metallurgischen Untersuchungen abzuwarten, die hoffentlich weiteren Aufschluß zur Interpretation der Türe bringen werden.

Die 35 Reliefbilder sind auf zwei Türflügel verteilt. Aus nicht mehr bekannten Gründen war eine Verbreiterung der Tür notwendig geworden, was beim linken Türflügel zur Einfügung von sieben schmälere Reliefs in der Mittelachse führte. Von den verbleibenden 28 Bronzetafeln liegen 22 als Doubletten vor, d. h. sie sind Güsse nach demselben Urmodell. Von den sechs restlichen Darstellungen sind zwei („Löwe im Kampf mit Beutetier“ und „Baum mit Schlangen und Kopf“) singulär. Die doppelt vorhandenen Platten sind auf dem linken und rechten Türflügel verteilt. Zum Vergleich für die Gesamtkomposition können die byzantinischen Türen in Süditalien herangezogen werden: Die Darstellungen sind symmetrisch auf die beiden Türflügel verteilt, so daß dies auch bei der Augsburger Türe angenommen werden darf.

1 Komplette Bibliographie bis 1995: Mannewitz, S. 233 f. Am ausführlichsten: Droste.

2 Durchgeführt in den Werkstätten des BLfD in Zusammenarbeit mit der freiberuflichen Restauratorin Brigitte Diepold.



Abb. 82

Eindeutig als biblische Szenen zu benennen sind: „Moses mit der fliehenden Schlange“, „Samson im Kampf mit dem Löwen“, „Samson im Kampf mit den Philistern“ und die beiden Erschaffungsszenen im unteren Bereich der Schmalreihe, die allerdings nicht als „Erschaffung Adams und Evas“, sondern als „Erschaffung und Beseelung Evas“ angesprochen werden müssen.³ Auf einigen Bildplatten wurden allegorische Figuren benutzt, um den allgegenwärtigen Kampf des Bösen gegen das Gute anzudeuten, wie z. B. der „Löwe, der mit einem Beutetier kämpft“ oder der „Kentaur, der mit Pfeil und Bogen auf einen Löwen zielt“. Die übrigen Bildtafeln haben eucharistische oder prophetische Inhalte, wie z. B. der „Mann, der mit verhüllten Händen ein Trinkgefäß nach oben hält“, der „Traubenesser“ oder „der im Prophetengestus nach oben weisende Mann“. Auf einen kurzen Nenner gebracht läßt sich das Bildprogramm folgendermaßen deuten: Alttestamentliche Figuren wie Personifikationen weisen auf das Heilsgeschehen des Neuen Testaments hin und spielen auf die Gefahr an, daß der Mensch stets durch das Böse verfolgt wird, aber durch den Glauben an die Gnade Gottes, den siegreichen Jesus und die Kirche davon erlöst werden kann. Ein verwandtes Bildprogramm existiert weder bei anderen Türen noch bei anderen Kunstobjekten überhaupt. Allerdings ist dieses Gedankenschema bei fast jedem mittelalterlichen Kunstwerk, insbesondere bei Kirchenportalen zum Ausdruck gebracht.

Durch die gotischen Veränderungen ist der ottonische Dom, zwischen 995 und

1065 erbaut, nur noch zum Teil rekonstruierbar. Vermutet werden zwei Eingänge links und rechts einer Mittelapsis an der Ostseite des Domes. Möglicherweise verschloß die Bronzetür einen dieser beiden Kirchenzugänge.

Eher zweifelhaft ist die Theorie, daß die Bronzetür aus ehemals zwei vorhandenen Portalen zusammengefügt wurde.⁴ Doppelt vorhandene Bildtafeln sind bei den anderen erhaltenen, allerdings späteren Beispielen, stets auf ein- und derselben Türe montiert. Außerdem wäre es ein seltener Zufall, wenn ausgerechnet die Doubletten erhalten geblieben wären, während andere Bildtafeln, wiederum paarweise, verschwunden wären. Nach wie vor plausibler erscheint die Vermutung, daß die Schmalreihe aufgrund einer baulichen Planungsänderung eingefügt werden mußte.⁵ Ihre singulären Darstellungen sowie ihre fortgeschrittenere Technik des Hohlusses gegenüber des Massivgusses der breiten Tafeln sowie ihr etwas „modernerer“ Reliefstil sprechen für ein nachträgliches Hinzukommen.

Wann und aus welchem Grund die Platten falsch montiert wurden, bleibt im Bereich der Spekulation.

Eine genauere Untersuchung zur stilistischen Einordnung der Bronzetafeln steht meines Erachtens noch aus. Zu vage sind die bisherigen Äußerungen zu diesem Thema. Aufgrund der Baudaten und einer oberflächlichen Einschätzung des Reliefstils ist eine Datierung der Türe in die Mitte des 11. Jhs. meiner Auffassung nach wahrscheinlich.

M. T.

3 vgl. Thierbach, S. 115-159.

4 vgl. Herberger, S. 24.

5 vgl. Goldschmidt, S. 27.

HI. Afra

DMA 3101

um 1600

Holz, vollrund geschnitzt, rückseitig gehöhlt, polychrom gefaßt, Haar und Gewand vergoldet;

H: 177 cm; B: 70 cm; T: 48 cm

Die hl. Afra ist eine der drei Schutzheiligen des Bistums Augsburg und Patronin unseres Museums. Unsere knapp unterlebensgroße Figur zeigt die Heilige an einen brennenden Pfahl gebunden, den sie mit beiden Händen umgreift. Sie entspricht darin einem schon im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreiteten Typus.⁶ Das Martyrium des Feuertods, das hier in prägnant verkürzter Form dargestellt ist, hat die Heilige um 304 während der Christenverfolgung zur Zeit Kaiser Diokletians auf einer Lechinsel erlitten. An ihrem Grab an der Via Claudia südlich des römischen Augsburg entstand frühzeitig eine Gedächtnisstätte, von der in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts Venantius Fortunatus berichtet.⁷ Von alters her wurde ihr Grab am Ort der heutigen Basilika St. Ulrich und Afra in Augsburg gesucht, wo bei Grabungen tatsächlich Gräberfelder, aber auch Spuren einer Reihe aufeinanderfolgender Kirchenbauten entdeckt wurden.⁸ Insbesondere der hl. Ulrich, der bedeutendste Bischof und erste Patron des Bistums, ließ hier nach ihren Gebeinen suchen und sich selbst dort begraben. Im Jahr 1064 wurden dann unter Bischof Embriko Gebeine mit Verbrennungsspuren entdeckt, die – als diejenigen der hl. Afra bestimmt – heute noch in einem spätrömischen Sarkophag in einer Gruft unter ihrem Altar in St. Ulrich und Afra die Verehrung der Gläubigen erfahren.

Die kunsthistorische Einschätzung der hier gezeigten Figur ist zur Zeit aufgrund bisher fehlender eingehender Bearbeitung nur in etwa möglich. Für die angegebene Datierung um 1600 spricht neben der



Abb. 83

6 Schad, S. 9, 11, 17 f., 51 ff.

7 Berschin, 1982, S.109 f.

8 Werner (Hrsg.), 1977.

noch relativ blockhaften Gesamtform einerseits und feingliedrig geschnitzten Einzelheiten andererseits auch die modische Charakteristik der Kleidung. Insbesondere das mit geschnürtem Mieder und geschlitzten Puffärmeln ausgestaffierte Kleid, aber auch das mit sich kreuzenden Zöpfen dekorativ frisierte⁹, filigran geschnitzte Haupthaar sprechen für die Zeit der Spätrenaissance. Zeittypisch erscheint auch der leicht splittrig anmutende Gewandfaltenstil, während die Physiognomie mit den ziemlich unmittelbar aus der sonst glatten Eiform des Kopfes herausgebildeten, auf die Mittelachse konzentrierten Gesichtszügen, der langen, schmalen Nase über dem kleinen, aber volllippigen Mund und dem halbkugelig angesetzten

Kinn mit Grübchen, von der persönlichen Handschrift des unbekanntenen Bildhauers zu zeugen scheint.

Die Skulptur ist abgesehen von den Hautpartien fast vollständig vergoldet – eine Anlehnung vielleicht an gleichzeitige Bronzefiguren. Die überwiegend polierte Vergoldung ist z. T. original, später aber ausgebessert worden. Es wurde rotes und gelbes Poliment festgestellt¹⁰, was auf ursprünglich differenziert angelegte Wirkung der Goldflächen hindeuten könnte. Der heute rotbraun kontrastierende Baumstamm war in mittlerweile nachgedunkeltem Zwischgold gefaßt.

N. L.

Die Schlacht auf dem Lechfeld

DMA 2153

Johann Georg Knappich oder Johann Rieger zugeschrieben¹¹, gestiftet 1696 (?)
Gemälde Öl auf Leinwand, Zierrahmen
Holz, teilvergoldet gefaßt
H: 215 cm; B: 290 cm

Das Gemälde stammt aus dem Hohen Dom in Augsburg, wohin es zusammen mit einem Ölbild der „Befreiung Wiens von den Türken“ von Domkapitular Johann Martin Miller gestiftet wurde. Beide Gemälde hingen als Gegenstücke am Eingang zu der im 19. Jahrhundert abgebrochenen Kreuzkapelle, worauf besonders das hier vorgestellte thematisch engen Bezug nimmt.

Das Ereignis der Schlacht auf dem Lechfeld, bei der im Jahre 955 n. Chr. der deutsche König und spätere Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, Otto I., die seit einem

halben Jahrhundert Mitteleuropa bedrängenden Ungarn endgültig besiegte, erfuhr im 17. und 18. Jahrhundert ein gesteigertes Interesse und wurde insbesondere nach der historisch vergleichbaren Entscheidung von 1683, der Befreiung der von den Türken belagerten Stadt Wien, immer wieder dargestellt – gerne auch in Gegenüberstellung zu Bildern vom Sieg des römischen Kaisers Konstantin, den dieser an der Milvischen Brücke über seinen Rivalen Maxentius errang. Diese Entscheidung war nach allgemeinem Verständnis Grundlage für die Legitimierung des Christentums

9 Eine ganz ähnliche Zopffrisur trägt eine nach Modell des Adriaen de Vries von Jan Muller 1597 gestochene Psyche der Gruppe „Mercur und Psyche“ (AK Adriaen de Vries, S. 26, Abb. 10 u. Kat.-Nr. 60).

10 Restaurierungsbericht der Werkstätten Wiegerling, Gaissach-Bad Tölz, 1997/98.

11 Kosel, 1970, S. 205., ders., 1973, S. 326 u. 328-331.



Abb. 84

und seinen letztendlichen Sieg über das Heidentum und begründete die Überlieferung, der Sieg Konstantins sei im Zeichen des Kreuzes geschehen. Dies war wiederum Vorbild für die legendäre Ausmalung des historischen Ereignisses auf dem Lechfeld, wonach auch hier das Kreuz und damit Christus den Sieg errungen hatte. Verbildlicht ist dieser heilsgeschichtliche Gedanke in unserem Gemälde wie in vielen anderen, indem dem hl. Ulrich – als Bischof von Augsburg auch historisch belegt als Verteidiger der Stadt Augsburg – während der Schlacht von einem Engel Gottes das Kreuz herabgereicht wird. Das im Bild dargestellte Kreuz nimmt die Grundform des berühmten, in der Basilika St. Ulrich und Afra in Augsburg aufbewahrten „Sie-

geskreuzes“ auf, eines Kreuzpartikels, der aus dem Besitz des Heiligen stammen soll und den man lange Zeit für das ihm während der Schlacht verliehene Kreuz hielt.¹² Das nicht nur dem Format nach große Schlachtenbild, das Vorbildcharakter für andere derartige Darstellungen insbesondere in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts hatte¹³, ist mit starker Tiefenwirkung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgebaut. Sein Hauptmotiv, die Überreichung des „Crux victorialis“, ist überraschenderweise nicht im Zentrum, sondern in der linken Bildhälfte im Mittelgrund dargestellt. Das Augenmerk ist hier mehr auf die Wirkung des Siegeskreuzes, auf die entscheidene Schlagkraft des christlichen Ritterheeres gelenkt, personifiziert

¹² Augustyn, S. 267-315.

¹³ Kosel, 1973, S. 330 ff.

in den beiden riesenhaften Kämpfern, die – in ihrer gegenläufigen Haltung als kompositorische Klammer der Gesamtdarstellung wirkend – eine Schneise in die Reihen der Feinde schlagen, in die das Heer mit Bischof und Kaiser nachprescht, gefolgt von Fahnenträgern mit dem Reichsbanner. Als zentraler Blickpunkt aber thront über allem Kampfgeschehen im Gewölk die Muttergottes mit dem Jesus-

knaben, der mit segnend erhobener Rechter den Engel mit dem Siegeskreuz aussendet. Daneben steht in modellartiger Wiedergabe der Ostchor der Kathedrale des Bistums und im Hintergrund rechts erscheint in himmlisches Licht getaucht und verklärt, die Bischofsstadt Augsburg.

N. L.

HI. Felizitas mit ihren Söhnen

DMA 3007

um 1500

Holz, halb- bis vollrund geschnitzt, polychrom gefaßt und teilvergoldet (19. Jh.)

H: 68 cm; B: 46 cm; T: 27 cm

Die Heilige ist mit ihren sieben Söhnen dargestellt, die mit ihr zusammen im Jahre 162 n. Chr. bei der Christenverfolgung unter Kaiser Marc Aurel das Martyrium erlitten. Die seit dem 5. Jahrhundert belegte Verehrung der hl. Felizitas, Schutzpatronin der Mütter und auch für die Geburt von Söhnen angerufen, ging in Schwaben wohl von den Benediktinern in Ottobeuren aus, deren Klosterkirche seit dem Erwerb der Gebeine eines der Söhne der Felizitas, des hl. Alexander, diesen zum ersten Kirchenpatron hat.¹⁴ Eine der allerdings wenigen Kirchen der Diözese Augsburg mit dem Patronat der Mutter ist die Pfarrkirche in Anried, im Landkreis Augsburg, von wo unsere Skulptur bereits im Jahre 1894 dem Diözesanmuseum überlassen wurde.

Die pyramidal aufsteigende Figurengruppe ruht in der Gestalt der auf einer Bank sitzenden Felizitas, um die sich in lebhaftem Zusammenspiel die sieben, sämtlich im Kindesalter dargestellten Söhne drängen.



Abb. 85

¹⁴ Wüst 1994, S. 295.

Der flach halbrunde Grundriß der rückseitig gehöhlten Figur läßt in Verbindung mit dem symmetrischen Aufbau und spitzbogigem Umriß die ursprüngliche Aufstellung in der Mittelnische eines kleinen Schreinaltars oder in einer flachen Wandnische vermuten. Der Schnitzer des im 19. Jahrhundert neu gefaßten Werks ist anonym und wurde im Umkreis der ulmisch-augsburgischen Bildhauer Michel und Gregor Erhart gesucht.¹⁵

Dem unbekanntem Bildschnitzer ist es auf höchst kunstvolle Weise gelungen, die komplexen Verbindungen zwischen den Kindern untereinander und zu ihrer Mutter in Haltung, Gebärden und Blick sinnfällig auszudrücken und zu einem geschlossenen Ganzen zusammenzuführen. Natur und Stil, Symmetrie und Rhythmus, Bewegung und Ruhe, Lyrik und Idealität sind hier keine Gegensätze mehr, sondern zu organischer, ganz selbstverständlicher Einheit verbunden.¹⁶

Der Stimmungsgehalt ist spürbar melancholisch. Die verschiedenen Altersstufen der Kinder sind nicht nur an Körpergröße und anderen Äußerlichkeiten zu erkennen (man beachte die feine Differenzierung von Physiognomie und Haarbildung!), vielmehr ist auch in der Art wie sie sich einander zuwenden und im Ausdruck der Gesichter die unterschiedliche Reife der Kinder deutlich spürbar. Die kindliche Unschuld und Heiterkeit der Kleineren ist bei den beiden Halbwüchsigen gewichen und von einer Ahnung künftigen Leids abgelöst worden, die in dem fragenden Blick spürbar wird, mit dem sich der linke Knabe seiner Mutter zuwendet. Aus deren Gesicht spricht tiefer Ernst, in dem sie, bei der Lektüre des auf ihrem Knie aufgeschlagenen Buches innehaltend, in die Zukunft zu blicken scheint.

N. L.

Marienaltar

DMA 3005

Reliefs: Augsburg oder Ulm, um 1450/60;
Marienfigur und Rahmen: Augsburg, um
1520/1530

Reliefs: Solnhofer Kalkstein, teilgefaßt;

Altar und Marienfigur: Holz

H: 102 cm; B: 127 cm; T: 16 cm

Der Marienaltar erscheint als Retabelaltar italienischer Ausprägung aus der Zeit um 1520/1530: Über einer predellenartigen Sockelzone erhebt sich ein streng gegliederter architektonischer Aufbau: Pilaster mit Arabeskenornamenten und typischen Renaissancekapitellen begrenzen den Altar seitlich, ein mehrfach profilierter

Rahmen bildet den oberen Abschluss. In eine weitere, mit stilisiertem Blattwerk gefüllte Rahmenleiste sind acht, teilweise gefaßte Kalksteinreliefs eingelassen. Sie gruppieren sich zweigeschossig um eine „Mondsichelmadonna im Strahlenkranz“ aus Holz. Die Reliefs zeigen links oben „Verkündigung“ und „Heimsuchung“, rechts

¹⁵ Lieb 1953, S.17.

¹⁶ Ebd.

oben „Geburt Christi“ und „Anbetung der Könige“, links unten „Auferstehung“ und „Himmelfahrt Christi“ und rechts unten schließlich „Pfingsten“ und „Marientod“. Sofort stechen die zeitlichen Unterschiede zwischen Altaraufbau bzw. Strahlenkranzmadonna und den Steintafeln ins Auge. Die Reliefs gehören in den Umkreis Hans Multschers und sind gegen 1450/1460 entstanden. Die Kistlerarbeit des Altars wie auch die Strahlenkranzmadonna wurden zwischen 1520 und 1530 datiert.¹⁷ Ob Adolf Daucher der Urheber war, läßt sich nicht nachweisen.¹⁸ Schwäbische Einblattholzschnitte aus der Zeit um 1430 dienten als grafische Vorlage für die Re-

liefs¹⁹, die Strahlenkranzmadonna geht auf Dürers Kupferstich „Madonna im Strahlenkranz“ von 1508 zurück.²⁰ Von den Augsburger Relieftafeln haben sich eine Reihe von Abgüssen und Nachbildungen in Bronze oder Pappmaché erhalten, z. B. in München, Berlin, Stuttgart, Freiburg, London und Nürnberg.²¹ Dies zeigt, daß die Augsburger Reliefs ursprünglich als Gußmodelle für Bronzeplaketten dienten, von denen immer wieder je nach Bedarf ein Abguß hergestellt werden konnte. Aufgrund von zwei Abformungen, die sich in Maß und Stil den Augsburger Steinplatten angleichen, darf davon ausgegangen werden, daß es in der



Abb. 86

17 vgl. Eser, S. 52.

18 Zuschreibung an Daucher durch: Halm, S. 95.

19 vgl. Eser, S. 52 und AK „Ex aere solido“ S. 102.

20 Abb. in: The illustrated Bartsch, Bd. 10,2 (= Albrecht Dürer), New York 1981, S. 78, B. 31 (52); Als erster erwähnte Halm, S. 95 diese Vorlage.

21 Diese und weitere Repliken genannt in: Weber, S. 48 f.; AK „Ex aere solido“, S. 102; Eser, S. 52 f.

Modellfolge der Augsburger Werkstatt außer den acht bekannten Reliefs zusätzlich einen „Judaskuß“ und eine „Gefangennahme Christi“ gab.²² Offenbar erfuhren die Originale in der Werkstatt im Laufe der Zeit leichte Abwandlungen, da sich die Nachgüsse in Details leicht unterscheiden.²³ Die Reliefs waren von Anfang an also nicht als eigenständige Andachtsbilder und somit nicht als Altartafeln konzipiert worden. Die nachgegossenen Bronzeplaketten mit christlichen Motiven wurden vornehmlich als Paxtafeln verwendet. Man erkannte im 16. Jh. offenbar den künstlerischen Wert der Reliefs und wollte sie einer sakralen Nutzung zuführen, indem man sie zu einem Altar verband. In

dieser Zeit kam es auch zur Bemalung der Steintafeln, die zusammen mit der Madonnenfigur und der Rahmung einen homogenen Eindruck hinterlassen. Aufgrund der unbehandelten Rückseiten war es nicht möglich, einen Flügelaltar zu konzipieren, der in damaliger Zeit auf jeden Fall gebräuchlicher war als der Retabelaltar. Dennoch überrascht die Form nicht, war doch die Augsburger Kunst gerade am Anfang des 16. Jh. sehr stark von der italienischen Renaissance geprägt. Seinen geringen Abmessungen nach zu urteilen wurde der Marienaltar als Hausaltar verwendet.

M. T.

Epitaphaltar der Familie Ilsung

DMA 2123

sog. Siebenschläfer-Altar²⁴

Augsburg, 16. Jh., Öl auf Holz

H: 176 cm; B aufgeklappt: 262 cm; T: 15 cm

Der Altar befand sich ursprünglich in der Siebenschläferkapelle, der heutigen Annakapelle des Domes, wohin er laut Inschrift an der Kapellenwand 1564 von Melchior Ilsung im Rahmen einer Erneuerung der Kapelle gestiftet wurde und zwar als Ersatz für einen Vorgängeraltar. Er nimmt formal und inhaltlich Bezug zu diesem, nennt in der Umschrift der Mitteltafel auch seinen Stifter Georg Ilsung und übernimmt sogar die Datierung „1446“ des alten Altars. Diese retrospektive Orientierung im Sinne der Familientradition und der Würdigung der eigenen Vorfahren kommt auch im Bildprogramm zum Tragen, in dessen Mittelpunkt jedoch religiöse Themen stehen.

Die große Mitteltafel zeigt die Kreuzigung Christi im Typus der „volkreichen Kalvarienberge“²⁵, in dem das durch das Evangelium überlieferte Geschehen legendär bereichert und interpretiert ist. Zu Füßen der drei Kreuze mit Christus und den Schächern ist unter den in dichten Gruppen Versammelten eine Einteilung in Gute und Böse festzustellen, die sich nach der den Richtungen Rechts und Links anhaltenden, symbolischen Bewertung orientiert. Dies beginnt bei den Schächern, von denen der Reumütige zur Rechten Jesu am Kreuz hängt, während sich sein Gegenüber, zur Linken Christi von diesem, also von Gott, abwendet. Maria mit dem Lieblingsjünger Johannes steht zusammen

22 vgl. Eser, S. 51.

23 ebd. S. 52.

24 Chevalley, S. 520 f.

25 Strecker, S. 119 f.



Abb. 87

mit den anderen Frauen rechts von Christus, die Horden der Soldaten wiederum sind zum großen Teil unterhalb des bösen Schächers links gegenübergestellt. Der Reiter unterhalb des guten Schächers, der mit wie zum Schwur erhobener Hand auf Christus weist, wird als jener Hauptmann gedeutet, der die Gottessohnschaft Jesu erkennt. Er ist hier mit einem Schimmelreiter konfrontiert, der im Profil ihm zugewandt den Hauptadressaten seines Ausrufs „Wahrlich, dieser Mensch war Gottes Sohn!“ (Lk 23,47) darstellt, zieht aber auch die übrigen Soldaten mit diesem Glaubensbekenntnis in seinen Bann. Diese Grundaussage der Mitteltafel findet ihre Ergänzung in Darstellungen der tätigen Nächstenliebe auf den Außenseiten der Altarflügel, die an Werktagen im geschlossenen Zustand zu sehen waren und dann die Kreuzigung verdeckten. Dabei ist

von besonderer Bedeutung, daß bei einigen der Darstellungen der Empfänger der guten Werke Christus selbst ist, erkennbar bei der Speisung des Hungrigen am Nimbus, sonst mehrfach am Typus des Hauptes („Was ihr den Geringsten meiner Brüder getan habt, habt ihr mir getan!“ – Mt 25,40). Die Bilder sind beschriftet mit der jeweils passenden Aufforderung an den Betrachter.

Die zusammen mit der Kreuzigung sichtbaren Innenseiten der Flügel sind dem Totengedächtnis gewidmet. Sie zeigen in übereinander angeordneten, beschrifteten Bildern die Patrone der Kapelle (die Gruppe der „Siebenschläfer“ genannten Heiligen), Familienheilige und die Namenspatrone der Stifter sowie unten die Stifter selbst mit ihren Frauen.

Im Jahre 1597 mußte die Familie der Illung die Kapelle im Chorumgang an die Gebets-

bruderschaft der katholischen Bäcker abgeben und der Altar selbst ist seit der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts dann mehrmals im Dom versetzt worden²⁶, wo er zuletzt (seit 1872²⁷ im Bestand des Diözesanmuseums) in der vormaligen Blasiuskapelle aufgestellt war – dem heute wieder „Ulrichskapelle“ genannten Raum unseres Museums.

In der Komposition der Darstellung hat sich der Künstler wohl an Vorgaben des Vorgängeraltars gehalten, wofür Ähnlichkeiten mit Gemälden der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sprechen²⁸.

N. L.

Reisealtar des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg²⁹

DMA 3054

Augsburg (?), um 1560/70

Aufbau Holz, beschlagen mit vergoldetem Kupferblech, Reliefs getriebenes, ziseliertes Eisen, Außenseiten samtbezogen.

H: 44,5 cm; B geöffnet: 71,3 cm; T: 27 cm



Abb. 88

26 Strecker, S. 129 f.

27 Chevalley, S. 520.

28 Strecker, S. 120 f.

29 Chevalley, S. 382 f. mit Abb. 564.

Der vielteilige Flügelaltar ist im Schrein wie ein Kabinettschrank eingerichtet, dessen klappbare Abdeckplatte als Mensa dient. Diese ist außen mit vergoldetem Kupferblech belegt, in das eine Textstelle des 12. Jahrhunderts nach Pseudoaugustinus³⁰ graviert ist. Im eisernen Rahmen Reliefdarstellungen von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rollwerkdekoration. Zwei Wappen in den vorderen Ecken beziehen sich auf den Eigentümer des Altars, Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, Fürstbischof von Augsburg 1543–1573; ein sich die Brust aufreißender Pelikan in der unteren Mitte ist das Emblem des Kardinals, bildet jedoch auch das Gegenstück zur Allegorie der Liebe, der „Caritas“, die durch eine drei Kinder umsorgende Mutter im oberen Randstreifen dargestellt ist. Innen deckt eine querrrechteckige, polierte

Rotmarmorplatte das Reliquiengrab ab, das seit dem Konzil von Trient unabdingbare Voraussetzung war für einen der Feier der Eucharistie dienenden Altar.³¹

Der Schrein selbst mit seinen wohl für Meßgerätschaften dienenden Schubläden und die Flügelinnenseiten sind mit zahlreichen, kleinteilig komponierten Reliefs belegt, die an den Flügeln die Kindheit Jesu, im Mittelteil die Passion, an den halb- bzw. viertelkreisförmigen Bekrönungsstücken das Jüngste Gericht thematisieren. Der Schöpfer dieses kunstreichen wie ungewöhnlichen Altarwerks ist unbekannt, doch sind bis auf die Darstellung der Kreuzigung, der Geißelung und der Dornenkrönung die Vorlagen, Kupferstiche von Virgil Solis (1514–1562), erforscht.³²

N. L.

Oettinger Tragaltar

DMA 4055

Oettingen (?) und Köln, 1170/1180 und 1371

Kalksteinschiefer; Holz; Email; Kupfer; Braunfirnis

H: 3,7 cm; B: 33,7 cm; T: 26,2 cm

Am 13. April 1874 wurde dem domkapitelischen Museum von der Stadtpfarrkirchenstiftung Oettingen im Ries ein Portatile übergeben³³, das noch heute zu den Spitzenstücken der Ausstellung zählt. Es stammt aus der dortigen Sebastianskapelle³⁴, wohin es vermutlich 1467 anlässlich der Kapellenstiftung des Ulrich von Oettingen von der Hauptkirche St. Jakobus überführt wurde.³⁵

Der Tragaltar wurde laut Weiheinschrift auf dem Metallband der Schmalseite oberhalb

des Altarsteines 1371 geweiht: „A(nno) d(omini) M° CCC° LXXI° c(ons)ecratum e(st) h(oc) altare in honore o(mn)i(um) sancto(rum) i(n) vigilia sancti iacobi ap(osto)li.“ (Im Jahr des Herrn 1371 ist dieser Altar zu Ehren aller Heiligen in der Vigil des hl. Apostels Jakobus geweiht worden.)³⁶

Tragaltäre durften nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Bischofs benutzt werden und auch nur dann, wenn am Ort kein fester Altar vorhanden war, die Messen wegen der großen Anzahl an Gläubigen im

30 Hayward, S. 500.

31 Gerhards/Wintz, Sp. 437.

32 Hayward, S. 501.

33 Schriftstück bislang noch unberücksichtigt: ABA, Fen 309 (vorläufige Signatur), Verzeichniß der mit Vorbehalt des Eigentums im bischöfl. Museum dahier befindlichen Gegenständen. 1872, fol. 2.

34 ABA, Akt B0 8652, Verzeichnis von Großhauser, 1877, Nr. 72.

35 vgl. Budde, S. 66. Mit vollständiger Angabe der älteren Literatur.

36 ders., S. 68.

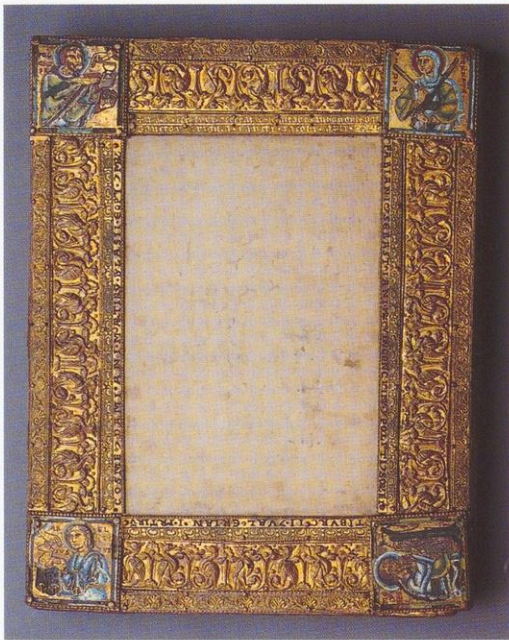


Abb. 89

Freien gefeiert werden mußten oder der feste Altar noch nicht geweiht war. Wurde anfänglich dieses Privileg nur sehr wenigen Geistlichen gegeben, setzte v. a. im 14. und 15. Jh. zunehmend eine Lockerung ein. Nach und nach erlaubten die Bischöfe auch Privatpersonen den Besitz eines Portatiles für ihre Privatkapellen. In Oettingen gestattete Bischof Markward von Randegg der Pfarrkirche St. Jakobus 1360 die Benutzung von Tragaltären bei der Besingung oettingischer Grafen, damit die vielen anwesenden Geistlichen zelebrieren konnten.³⁷

In Oettingen war augenscheinlich schon im 12. Jh. ein Tragaltar vorhanden, denn das 1371 geweihte Portatile verwendet davon einige Teile wieder: Romanisch sind die den Stein umlaufenden Metallborten



Abb. 90

37 vgl. Zoepfl, S. 311, Anm. 2.

mit verschiedenen Blattornamenten bzw. der Benennung der innenliegenden Reliquien, die vier Emailplättchen an den Ecken der Vorderseite mit den halbfigurigen Darstellungen von Melchisedech, Witwe von Sarepta, Moses und Abel und das rückseitige Kupferblech mit der Braunfirnismalerei, eine Kreuzigung zwischen Ecclesia und Synagoge sowie die vier Kardinaltugenden zeigend.

1371 hinzugekommen sind der Altarstein, der in seiner Größe nicht zu den erhaltenen Beispielen aus dem 12. Jh. paßt, die vier Eckbeschläge der Rückseite mit den vier Evangelistensymbolen, von denen der Markus-Löwe heute fehlt, und das Stanzband mit der Weiheinschrift. Bei der Neumontage wurde das Email mit der Mosesdarstellung versehentlich verdreht.

Statt des Markussymbols sind an dieser Stelle vier Montagelöcher zu sehen. Offenbar waren an der Unterseite des Altars ursprünglich Füße angebracht wie bei anderen Tragaltären. Der Oettinger Tragaltar hatte demnach eine Altar- oder Kastenform. Er kann stilistisch dem Siegburger Gregoriusaltar an die Seite gestellt und um 1170/1180 datiert werden.³⁸ Im 14. Jh. wurde das Portatile in der zu dieser Zeit üblicheren Tafelform ausgebildet und von da an hochrechteckig statt querrrechteckig benutzt.

Der Altarstein ist in einen Holzrahmen eingebettet, der von den Metallbändern bzw. der bemalten Kupferplatte überdeckt ist. Das Sepulcrum liegt üblicherweise in einem ausgesparten Fach unter dem Altarstein in diesem Holzrahmen. Die gotische Inschrift nennt die Reliquien der Heiligen Fabian, Sebastian, Vinzenz von Valencia, Hippolytus samt Gefolgschaft, Tiburtius, Valerian, Cosmas, Damian und Blasius, allesamt frühchristliche Märtyrer. Die Darstellungen der Emailtäfelchen beziehen sich auf den Kreuzestod und die

Auferstehung Christi, also auf die Themen, deren in der Eucharistie gedacht wird. So gilt Melchisedech mit dem Kelch als alttestamentliche Präfiguration des Hohenpriesters Jesus und seines Kreuzopfers, die Witwe von Sarepta mit den überkreuzten Hölzern als Anspielung auf die Kreuztragung Christi, Moses mit der ehernen Schlange als Vorausdeutung der Erhöhung Christi am Kreuz und Abel mit dem Lammopfer als Vorläufer des Opferlammes Christus.

Die Vorliebe des Mittelalters für Symbolik und Allegorien zeigt sich vor allem bei der Unterseite des Oettinger Altärens: Der gekreuzigte Heiland wird von Ecclesia, der Personifikation der siegreichen Kirche mit Fahne und Kelch, in dem sie das Blut Christi auffängt, und der Synagoge, der Personifikation des Alten Bundes mit verbundenen Augen und abgebrochener Lanze flankiert. Statt Synagoge ist nun Ecclesia bekrönt. Damit wird nach mittelalterlicher Auffassung die erfolgreiche Hinwendung zu Christus im Gegensatz zu der den wahren Glauben nicht erkennenden und deshalb mit der Augenbinde bezeichneten Synagoge symbolisiert.

Das Kreuzigungsmedaillon wird von den Kardinaltugenden Fortitudo (Tapferkeit), Iustitia (Gerechtigkeit), Temperantia (Mäßigkeit) und Prudentia (Klugheit) eingefasst. Der Kanon dieser Tugenden als nachahmenswerte Verhaltensweisen wurde bereits durch Plato aufgestellt. Seine Ethik fand bei den Kirchenvätern und anderen frühchristlichen Schriftstellern, insbesondere bei Ambrosius, Aufnahme. Durch das ganze Mittelalter hindurch wurden die Kardinaltugenden in personifizierter Form alleine oder kombiniert mit den im paulinischen Korintherbrief angesprochenen, sogenannten theologischen Tugenden Fides (Glauben), Spes (Hoffnung) und Ca-

³⁸ vgl. Budde, S. 70 f.

ritas (Nächstenliebe) in der Kunst dargestellt. Fortitudo hält im Oettinger Tragaltar wie anderswo Schild und Schwert in den Händen. Iustitia trägt als Attribute die eher selten vorkommenden Lot und Winkelmaß. Temperantia ist damit beschäftigt, einen Krug Wasser in den Wein

zu füllen, um diesen zu verdünnen. Prudentia hält in Anlehnung an Mt 10,16 ein schlangenförmiges Wesen in ihren Händen.

M. T.

Muttergottes auf der Mondsichel

DMA 3039

Augsburg, um 1490³⁹

Silber, teilweise vergoldet, getrieben, Einzelteile gegossen.

H: 44 cm; B: 15,3 cm; T: 11 cm

Die Silberfigur, eine Stiftung des Jakob Würsung, zwischen 1469 und 1486 Notar und Siegelbewahrer des Bischof Johannes von Werdenberg, stammt aus dem Besitz des ehemaligen Chorherrenstifts St. Moritz in Augsburg, das bei der Säkularisation aufgelöst wurde. Vor dem Einschmelzen konnte die Figur 1806 zwar gerettet werden, indem sie der Chorvikar Johann Nepomuk Jegg zurückerwarb, doch ging damals wohl auch der Standsockel verloren, in dem das Wichtigste, die Reliquie, verwahrt war, die den eigentlichen Grund für die Entstehung des wertvollen Bildwerks darstellt und vom Stifter und seinen Zeitgenossen zweifellos noch höher eingeschätzt wurde als dieses.

Als Vorbild für den anonymen Bildschnitzer, der das Modell für den ebenfalls unbekanntem Goldschmied ausarbeitete, diente im allgemeinen Sinn ein Kupferstich Martin Schongauers (um 1470/75), dessen Darstellungsweise jedoch selbständig umgearbeitet ist: Maria trägt das Kind, das bei Schongauer auf einem Kissen sitzt, auf beiden, behutsam greifenden



Abb. 91

39 Müller, in: AK Holbein, S. 195, Kat.-Nr. 269. – Müller, in: AK Kevelaer, S. 244.

Händen. Von Schongauer stammt auch das Motiv des Papageis in der linken Hand des Jesuskinds. In der Rechten hält es eine ehemals steinbesetzte Kugel (Reichsapfel), die auf sein Königtum verweist. Der Papagei kann sich in ähnlicher Weise auf Jesus beziehen, indem eine bereits aus der Antike tradierte Vorstellung diesem Vogel die Fähigkeit zusprach, den König zu erkennen; andererseits wurde aber die erstaunliche Sprechgabe des Papageis auch in Analogie gesetzt zum Wunder der jungfräulichen Mutterschaft Mariens. Der mit einem Gesicht versehene Halbmond, auf dem Maria steht, kann als Symbol des Alten Bundes verstanden werden, der zum Sockel für die neue Kirche wird, mit der wiederum Maria gleichgesetzt ist. Sie

wird seit dem 12. Jahrhundert auch zur Apokalyptischen Frau in der Offenbarung des Johannes, die von der Sonne (Christus) bekleidet ist. Dies führt schließlich zu dem im 14. und 15. Jahrhundert verbreiteten Bildtypus der Mondsichelmadonna im Strahlenkranz, und auch unsere Figur wird man sich ursprünglich mit entsprechender Gloriole ergänzt vorstellen dürfen, zumal sie rückseitig aufgeschnitten ist. Die Krone Mariens, eine spätere Zutat, während die originale darunter nur noch als Reif mit Resten von Zacken erhalten ist, weist auf ihre Würde als Himmelskönigin.

N. L.

III. Maria aus einer Figurengruppe der „Marienkrönung“

DMA 3006

Werkstatt des Jörg Lederer, Kaufbeuren um 1520⁴⁰

Holz, halb- bis vollrund geschnitzt, ehemals gefaßt.

H: 77,5 cm; B: 63 cm; T: 26 cm

Die Darstellung der auf einem Kissen knienden hl. Maria ist thematisch und formal nur verständlich als Mittelfigur einer Marienkrönungsgruppe, wie sie nach Einschätzung der Forschung Jörg Lederer in den Schreinfiguren des Choraltars in Bad Oberdorf, Markt Hindelang, verwirklicht hat⁴¹. Die Gottesmutter ist hier in identischer Haltung (formal nur in Einzelheiten abweichend) umgeben von den Gestalten der Heiligsten Dreifaltigkeit: Gottvater und Gottsohn halten die Himmelskrone über dem Haupt Mariens bereit, darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

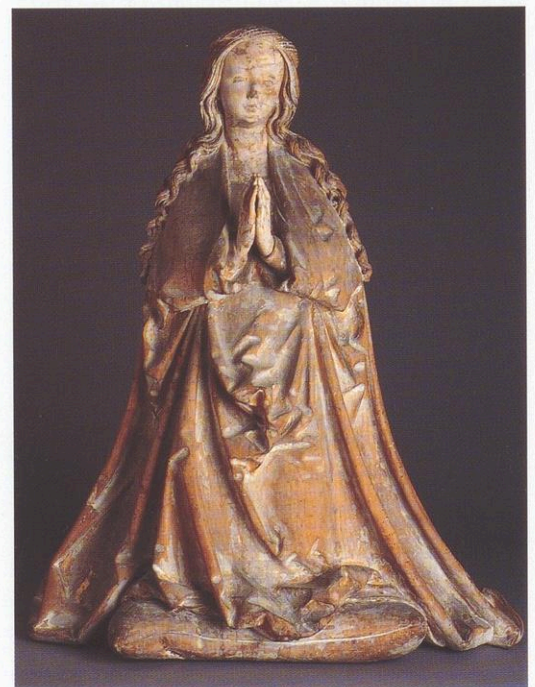


Abb. 92

40 Dussler, S.47, Abb.103.

41 Zum Bad Oberdorfer Schreinaltar siehe ebd. S.153, Abb.109 u. Farbtafel III.

Das im engen Zusammenhang mit Tod und körperlicher Aufnahme Mariens in den Himmel entwickelte Bildthema ihrer Krönung zur Himmelskönigin wird getragen von der Vorstellung der Braut Christi, die zunächst bezogen auf die Kirche, seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts aber auf Maria überging und schließlich um 1200

den allgemeingültigen Typus der Krönung Mariens durch ihren Sohn zeitigte, seit etwa 1400 dann häufiger mit Darstellung des Krönungsakts durch die Dreifaltigkeit, was allmählich zur verbreitetsten Version wird.⁴²

N. L.

Rechberg-Pax

DMA 4004

Augsburg, Meister Claus (Marientod aus Perlmutter) und Nikolaus Seld (Silbergehäuse), um 1485

Silber, vergoldet; Perlmutter; Amethyst, Perlen; Email; Glas, Seidenbrokat
Ø: 12,7 cm; T: 4 cm

Eine Pax (Pazifikale, Instrumentum pacis) ist ein liturgisches Gerät im westlichen Ritus, das etwa seit dem 14. Jh. in Gebrauch ist. Nach dem Friedensgebet küßte der Priester ein tafel-, retabel- oder monstranzförmiges Instrument, das er mit den Worten „Der Friede sei mit Dir“ durch einen Ministranten an einen ausgesuchten Laien weiterreichen ließ. Das liturgische Gerät trägt deshalb auch den Namen „Friedenskußtafel“. Der Brauch blieb bis in das 17. Jh. hinein verbreitet.

Obwohl das Pazifikale in der Liturgie nur eine untergeordnete Rolle spielte, wurde das liturgische Gerät von Anfang an oft künstlerisch qualitativ gestaltet und kostbare Materialien dafür verwendet. Die Rechberg-Pax besitzt in ihrer Mitte ein fein geschnittenes Perlmutterrelief^{43a} mit dem Tod Mariens. Maria liegt aufgebahrt auf einem breiten Bett mit Rückwand, die Hände überkreuzt auf den Leib gelegt. Die trauernden Apostel, teilweise mit liturgi-



Abb. 93

schen Geräten ausgestattet, knien oder stehen rings um das Bett und passen sich in der Komposition perfekt an die kreisrunde Form des Reliefs an. Gottvater mit Jesuskind sowie vier Engel beobachten das Geschehen von oben. Gehalten wird das Reliefbild von einer Silberfassung. Ein kordelartiger Goldreifen trennt das Perlmutterrelief von der Kehle der Rahmung, auf der Amethysten in Kasten- und Perlen in Bügelfassungen aufsitzen. Dieselbe

42 Liebl, S. 682.

43a zuletzt: Husemann, S. 299–302.

Technik findet sich beim Ulrichskreuz in St. Ulrich und Afra, weshalb man schon im 19. Jh. die Goldschmiedearbeit dem berühmten Nikolaus Seld zuschrieb.^{43b} Nach außen wird das Behältnis durch einen feinen Rundstab mit Astwerk abgeschlossen. Die Rückseite ist mit einer Glasplatte versehen, ein roter Brokatstoff versperrt den Blick in das Innere.

Bislang wurde noch nicht festgestellt, daß die Pax in ihrem heutigen Erscheinungsbild erst zu einem späteren Zeitpunkt zusammengesetzt wurde. Das Seld'sche Silbergehäuse und das Perlmutterrelief mit dem Marientod stammen ursprünglich aus zwei verschiedenen Verwendungen:⁴⁴

Das Silbergehäuse umfaßte einst ein Perlmutterrelief mit einer Kreuzigung und ein wächsernes Agnus Dei. In diesem ausdrücklich als Paxinstrument bezeichneten Gefäß waren Reliquien eingeschlossen, so ein Kreuzpartikel, ein Haar des hl. Narcissus und Partikel des hl. Sebastian, der elftausend Jungfrauen und der hl. Klara. Diese Reliquien und das 1485 datierte Agnus Dei befinden sich noch heute in der Friedenskußtafel.

Die Pax wurde vom Domdekan Ulrich von Rechberg gestiftet.⁴⁵ Die Wappen seiner Eltern Bero von Rechberg und Barbara von Rottenburg⁴⁶ befinden sich im unteren Teil des vergoldeten Silbergehäuses. Das Marientodrelief war noch 1582 in eine silberne Monstranz eingeschlossen, die möglicherweise ebenfalls als Paxinstrument verwendet wurde. Sie wurde vom Domherrn Burckhard von Freyberg

gestiftet, der Zeitgenosse des Domdekans Ulrich von Rechberg war. Diese Monstranz beinhaltete zahlreiche Reliquien, die 1701 in den neugestalteten Lutz'schen Tragaltar gegeben wurden. Offenbar war die Silbermonstranz schadhafte geworden oder erschien nicht mehr zeitgemäß, so daß man sich zur Umbettung der Reliquien entschloß. In diesem Zusammenhang ist sicher auch die Neumontage der Rechberg-Pax zu sehen: Statt des vermutlich zerbrochenen und verlorenen Kreuzigungsreliefs aus Perlmutter zeigte sie nun das Marientodrelief in ihrer Mitte. Die Kapsel wurde hinten mit einer Glasscheibe verschlossen und ein Seidenbrokat eingelegt, der den Blick auf die Reliquien im Inneren verwehrt. Es kann vermutet werden, daß beide Perlmutterreliefs von derselben Größe waren und bestimmt von den beiden Domgeistlichen gleichzeitig bei demselben Perlmutterstecher in Auftrag gegeben wurden.

In Augsburg ist im Steuerbuch von 1484 ein „Claus Berlachmutterstecher“ angeführt⁴⁷, dem man wohl zu Recht das Marientodrelief zuweist, wenn auch sonst keine weiteren Werke des Meisters überliefert sind. Die handwerklich einwandfreie Qualität des Perlmutterreliefs spricht für einen Künstler, der im Umgang mit diesem harten Material geübt war und weniger für einen in der Siegelschneiderei erfahrenen Goldschmied.

M. T.

43b ABA, Akt BO 8652: Verzeichnis von Großhauser, 1877, Nr. 82, Randbemerkung; Decker-Hauff, S. 110 f.

44 ergibt sich aus den Eintragungen der Inventare von 1522, Nr. 37 (ABA, HS 39 b) und 1582, fol. 6 r und fol. 7 v. (ABA, HS 39 a I).

45 ABA, Akt BO 8652: Großhauser-Verzeichnis, Nr. 82, Randbemerkung.

46 Decker-Hauff, S. 106 ff.

47 Müller, in: AK „Hans Holbein“, S. 194.

Votivtafeln des Martin Weiß und seiner Gattin Elisabeth

DMA 2016 und DMA 2017
Leonhard Beck zugeschrieben⁴⁸,
Augsburg vor 1520
Öl auf Holz, Zierrahmen
H: 155 cm; B: 121 cm (Martin Weiß)
H: 154 cm; B: 121 cm (Elisabeth Fackler)

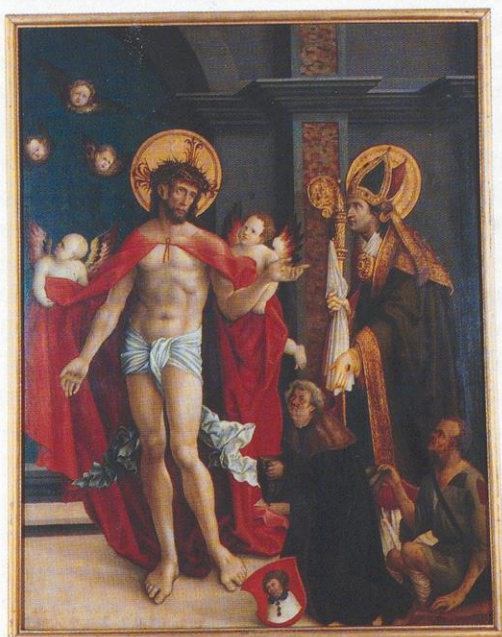


Abb. 94

Die Tafeln stammen aus dem Hohen Dom in Augsburg, wo sie lt. Beschreibung von 1829 an den beiden östlichen Pfeilern des Mittelschiffs, also an repräsentativer Stelle, aufgehängt waren.

Die beiden, als Gegenstücke auch formal voneinander abhängigen Gemälde stellen Stiftungen der in den Bildern selbst dargestellten und mit Wappen bzw. Hausmarke eindeutig identifizierten Personen dar. Es handelt sich um den Augsburger Weber Martin Weiß und seine Frau Elisabeth, die Schwester des Propstes Veit Fackler vom Chorherrenstift Hl. Kreuz in



Abb. 95

Augsburg. Beide stellen sich in den Gemälden (in verkleinerter Gestalt vor diesen kniend) unter den Schutz ihrer Namenspatrone, der Heiligen Martin von Tours und Elisabeth von Thüringen, die vor Christus und Maria Fürbitte für sie einlegen – ein Beispiel der vorreformatorischen Auffassung der Erlösung.

Die Heiligen sind u. a. an den ihnen beigegebenen, als Bettler charakterisierten Personen zu erkennen, denen sie während ihres irdischen Lebens Barmherzigkeit erwiesen haben. Diese guten Werke christlicher Nächstenliebe berechtigten sie zur

48 Kat. Staatsgalerie Augsburg, S. 24.

Fürbitte für ihre Patenkinder und geben dieser das gewünschte Gewicht. An erster Stelle jedoch steht die Muttergottes als „Maria Mediatrix“ (Mittlerin der Gnaden), der demgemäß in der auf die Gattin bezogenen rechten Tafel das kompositorische Hauptgewicht zukommt, in Kongruenz zur Gestalt Christi auf der Tafel des Martin Weiß. Auf Christus hin sind jedoch alle Dargestellten, auch die der Tafel der Elisabeth ausgerichtet. Christus als Quell der Gnaden ist im Typus des „Schmerzensmannes“ dargestellt, einem Motiv, das der mittelalterlichen Mystik entstammt, die sich insbesondere in das Leiden Jesu vertiefte. Zwei Englein öffnen den Mantel und präsentieren den Leib des Herrn, der mit seinen Wunden das Symbol für die Erlösung darstellt, auf die die beiden Stifter

hoffen. Die Bilder sind noch zu ihren Lebzeiten (oder zum Tod der Ehefrau?) gemalt – im Januar 1520 heiratet Martin Weiß ein zweites Mal.

Der Maler Leonhard Beck, dem die Tafeln zugeschrieben sind, wurde um 1480 in Augsburg geboren, ist 1501 als Mitarbeiter Hans Holbein d. Ä. und 1503 als selbständiger Meister bezeugt, war Lehrer und Schwiegervater des bedeutenden Augsburger Renaissance-Malers Christoph Amberger und starb 1542 in Augsburg. In den hier präsentierten Bildtafeln lehnt er sich bei mehreren Figurenmotiven – allerdings nur ganz allgemein – an Vorlagen Dürers (beim Schmerzensmann) und Holbeins (Muttergottes und hl. Elisabeth) an.⁴⁹

N. L.

Hostienmonstranz⁵⁰

DMA L 12 L

Augsburg, Hans Müller 1470

Silber getrieben bzw. gegossen, Einzelteile ziseliert, Statuetten und Lunula vergoldet, applizierter Wappenschild teilvergoldet.

H: 77 cm; B: 24 cm; T: 16,5 cm

Wie die Inschrift in der Unterseite des Standrings der Monstranz kundtut, ist diese als Auftrag des Chorherrenstifts St. Moritz in Augsburg entstanden; darüberhinaus werden auch der ausführende Goldschmied und das Entstehungsjahr genannt.

Die spätgotische „Turmmonstranz“ ist mit einem zylindrischen Schaugehäuse ausgestattet, in dem die Hostie in halbmondförmiger Lunula (einer späteren Zutat) zu sehen war. Über dem Ostensorium ragt ein offener Turm mit ebensolcher, aber etwas schmalerer Laterne auf, während zu den

Seiten jeweils zwei Arkaden die Basis dieses architektonisch geprägten Aufbaus bilden, der im Umriß und in seinen Detailformen mit kreuzblumenbekrönten Fialen und mit Maßwerk gefüllten Wimpergen den Querschnitt einer gotischen Basilika abbildet. Die Monstranz stellt wie diese das Haus Gottes dar, den Schrein des Allerheiligsten, das in der Gestalt der konsekrierten Hostie, der Eucharistie, den Gläubigen vor Augen steht.

Darauf bezogen ist auch das Bildprogramm der in die offene Architektur ein-

49 Ebd. – AK Holbein, S.141f., Nr. 148.149.

50 Bushart, S.42

gestellten Statuetten. Im Scheitel der Turmspitze steht Christus als Schmerzensmann, der in der Passion den Heilsgrund für die in der Eucharistie verwirklichte Erlösung erlitten hat. Auf ihn beziehen sich wie bei einer Kreuzigungsgruppe die beiden Figürchen der trauernden Heiligen Maria und Johannes, die unterhalb zu Seiten der Laterne stehen, in der die Gestalt des Königs Melchisedech mit Brot und Weinkrug an dessen Opfer des Alten Bundes (mit Gott) erinnert, das durch das Opfer Jesu erneuert wurde. Die Attribute hierzu, Geißelsäule und Kreuz, halten zwei Engel im Untergeschoss des Turmes. In den Arkaden der unteren Ebene erfolgt eine Erweiterung des Bildprogramms mit heiligen Gestalten, die die örtliche Kirche vertreten: Die beiden Ritter, die das Schaugehäuse flankieren, gehören zur Thebäischen Legion, die zusammen mit ihrem Führer, dem hl. Mauritius (oder Moritz), im 3. Jahrhundert das Martyrium erlitt. Dieser ist Patron der Kirche des Auftraggebers der Monstranz und auf deren Fuß mit seinem Wappen vertreten. In den äußeren Bögen schließlich sind die Patrone des Bistums Augsburg, die Heiligen Ulrich (mit Fisch) und Afra (auf dem Scheiterhaufen) dargestellt.

N. L.

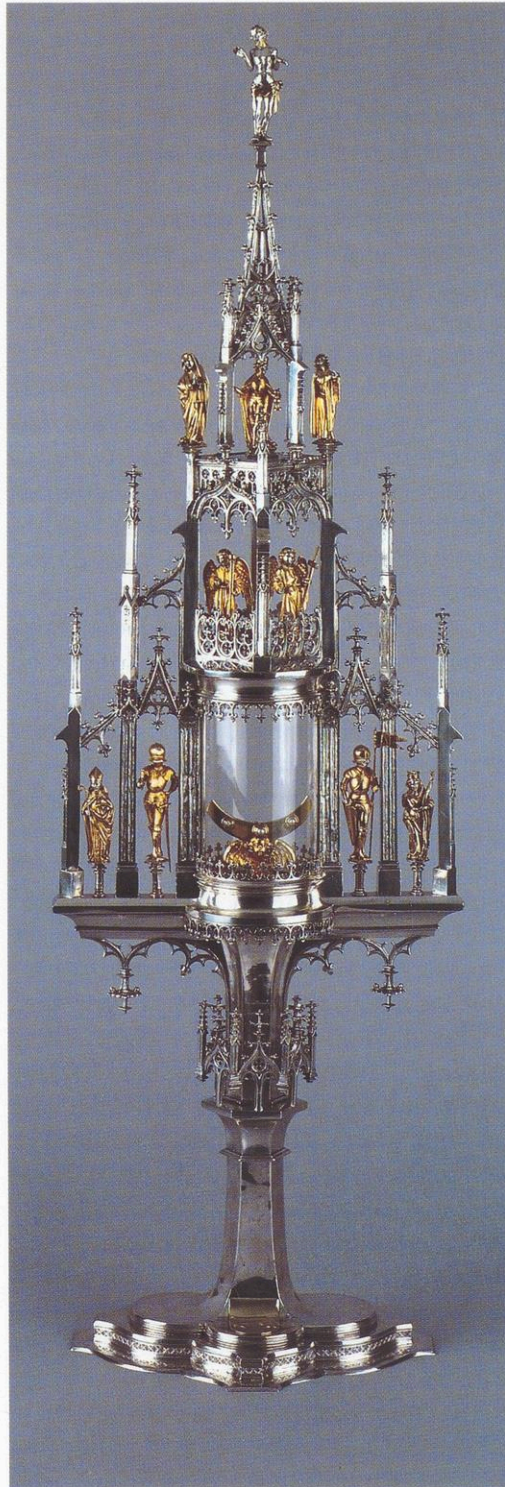


Abb. 96

Hostienmonstranz⁵¹

Chorsakristei

Augsburg, Johann Joachim Lutz (I.),
um 1717/18

Silber vergoldet, getrieben bzw. gegossen,
Edelstein- und Perlenbesatz, Email;
Lunula Silber vergoldet mit Diamant-
besatz.

H: 86 cm; B: 38,5 cm; T: 25,5 cm

Laut Inventar von 1849 war die Monstranz zur Tilgung einer Schuld beim Bischöflichen Siegelamt versetzt und wurde im Jahre 1842 von Bischof Peter von Richarz (1836–1855) dem Dom zum Eigentum überlassen.

Die prachtvoll verzierte „Sonnenmonstranz“ ist durch figürliche Motive mit einem Bildprogramm ausgestattet, das einerseits Bezug nimmt auf die im herzförmigen Schaugehäuse präsentierte Eucharistie, andererseits auch die örtliche Kirche anspricht, die durch die beiden Patrone des Bistums Augsburg seitlich des Ostensoriums vertreten ist, aber auch durch die Patronin der Kathedrale, die Muttergottes: deren Figur schwebt darunter über einem rubinbesetzten Doppelherz, das Bezug nimmt auf das von einem Kreuz bekrönte, flammende Herz Jesu in der Kartusche auf der Vorderseite des Fußes und das Herz Mariä auf der Rückseite, in dem das Schwert der Schmerzen steckt. Das Jesuskind auf dem Arm Mariens ist der Erlöser, der sein Leben hingegeben hat zur Vergebung der Sünden. Sein Leib wird in der konsekrierten Hostie im Schaugehäuse darüber verehrt. Unter dem Kreuz im Scheitel der Gloriole schweben die Taube des Heiligen Geistes und die Gestalt Gottvaters, die zusammen mit dem in der Hostie anwesenden Christus die Dreifaltigkeit bildlich vervollständigen. Die über die



Abb. 97

51 Chevalley, S. 366, Abb. 537.

bildliche Darstellung hinausgehende leibhaftige Gegenwärtigkeit Christi in der Eucharistie erfährt über den Strahlenkranz und die vorgelagerten dichten Zierranken hinaus eine angemessene Hervorhebung durch die reich geschmückte Krone über dem Ostensorium. Auf ihre Erscheinung in den Gestalten Brot und Wein weisen auch die Motive der Ähren am Saum der Rahmung des Schaugehäuses und der Rebe, die als dichte, mit roten Edelsteinen besetzte Ranke das Ostensorium vor dem Strahlenkranz hinterfängt.

Die Monstranz ist im Stil ihrer Bandelwerk-Ornamentik (am Fuß) typisch für die sogenannte Régence-Zeit von etwa 1710–1730. Die Art, die Ziergraffen um das Ostensorium – zierliche, auf das feinste emaillierte, mit funkelnenden Edelsteinen besetzte Silberschnittornamente – auf Federn beweglich zu befestigen, bringt einen spektakulären Effekt ins Spiel, indem – insbesondere beim Tragen der Monstranz während der Prozession – die Lichtreflexe der Edelsteine in der Bewegung vibrieren, Oberflächen und Konturen damit verschwimmen und sich brillierend

mehr oder weniger in Licht auflösen. Hierin wird frühzeitig ein künstlerisches Bestreben erkennbar, das im Spätstil des Rokoko der Mitte des 18. Jahrhunderts in allen Gattungen mehr oder weniger dominiert: Die Auflösung der Form zugunsten der Inszenierung von Bewegung und Licht, welches letzteres als göttliches und himmlisches Medium gerade im sakralen Bereich von besonderer Aussagekraft ist.

Im Lebenswerk des Goldschmieds Johann Joachim Lutz, der 1687 das Meisterrecht erwarb und 1727 starb, ist diese Monstranz ebenso wie ein kurz vorher von ihm für den Dom gefertigter Speisekelch, ein Spätwerk, das aber gerade im Vergleich mit seinen früher geschaffenen, noch vom Hochbarock geprägten Gerätschaften zeigt, daß sich seine Arbeit immer auf der Höhe der Stilentwicklung entfaltete. Dabei ist Johann Joachim Lutz zumindest im Bereich des Bistums Augsburg einer der produktivsten Goldschmiede seiner Zeit, wie die Erfassung der Bestände auch in den größeren und kleineren Landkirchen zeigt.

N. L.

Schaumberg-Kruzifix

DMA 3048

Schwaben, frühes 12. Jh.

Bronze, Reste von Vergoldung

H vertikale Kreuzbalken ohne Dorn: 30,1

cm; B horizontale Kreuzbalken: 22,3 cm

Das romanische Bronzekreuz wurde am 14. März 1895 im Grab des Augsburger Bischofs und Kardinals Petrus von Schaumberg (1424–1469) gefunden und zwei Tage später dem bischöflichen Museum als Eigentum überlassen.⁵²

Die ausgewogenen Proportionen des Exponates verdienen im Vergleich mit den vielen erhaltenen Bronzekruzifixen dieser Zeit besondere Erwähnung. 1998 wurde das Kreuz restauriert und von seinen Korrosionsspuren befreit.⁵³ Dadurch wurde

52 ABA, Akt BO 8652, Verzeichnis von Großhauser, 1877 (separat beigelegte Beschreibung).

53 vgl. Restaurierungsbericht von Ernst Bielefeld in den Akten des Diözesanmuseums St. Afra.



Abb. 98

die hohe Qualität des Kreuzes mit der feinen Modellierung des Gesichtes und den sorgfältig ausgeführten Gravuren erst richtig sichtbar.

Der Kruzifixus wurde auf einem vollplastisch ausgebildeten Astkreuz befestigt, das den Baum des Lebens symbolisieren soll. Die flache Vorderseite trägt lilienförmige Gravuren. Christus steht über einem Löwenrachen und wird somit zum Überwinder des Bösen. Der Löwe aus Psalm 90,13 wird seit Isidor von Sevilla als Antichrist gedeutet und auf alle inneren und äußeren Feinde der Kirche bezogen.

Christus ist hier nur an den überlangen, horizontal ausgestreckten Armen auf das Kreuz genagelt, die Füße stehen parallel ohne Nagelung auf einem Suppedaneum.⁵⁴ Auf seinem nach rechts geneigten Haupt trägt er eine Krone. Dieses Motiv, das Christus als König und als Sieger über den Tod verbildlicht, kam erst im 12. Jh. auf.

Das Gewandmotiv, ein Lententuch mit zwei Tütenfalten und Mittelknoten, sowie der glatte Körper mit nur wenigen gravierten Rippen, ist in Schwaben beheimatet.⁵⁵

Der lange Dorn, der zum Einstecken in einen Kreuzfuß oder in eine Prozessionsstange dient, widerspricht der Einschätzung, daß der Schaumberg-Kruzifixus keinen liturgischen Verwendungszweck hatte.⁵⁶

M. T.

Leinenkasel des hl. Ulrich

DMA 5005

Kasel: Deutschland und Byzanz, 10./11. Jh.; Schulterbesatz, Saumbesatz, Applikationen: Byzanz, 10./11. Jh. (?) zusätzlich sechs Flickstoffe: Drei mit Rautenmuster, islamisches Spanien, 12./13. Jh.; drei mit gegenständigen Pfauen-

paaren in Medaillons, Sizilien 13. Jh.
Kasel: Leinen; Gabelkreuz, Futter, Besätze und Applikationen: Seide; Flickstoffe: Seide
H bis Halsausschnitt: 120 cm;
H Rücken: 150 cm; Saumweite: 508 cm

⁵⁴ Zum Suppedaneum ausführlich: Hürkey, S. 140, Anm. 500.

⁵⁵ ders., S. 74.

⁵⁶ vgl. Bloch, S. 160. Mit ausführlichen Literaturangaben.

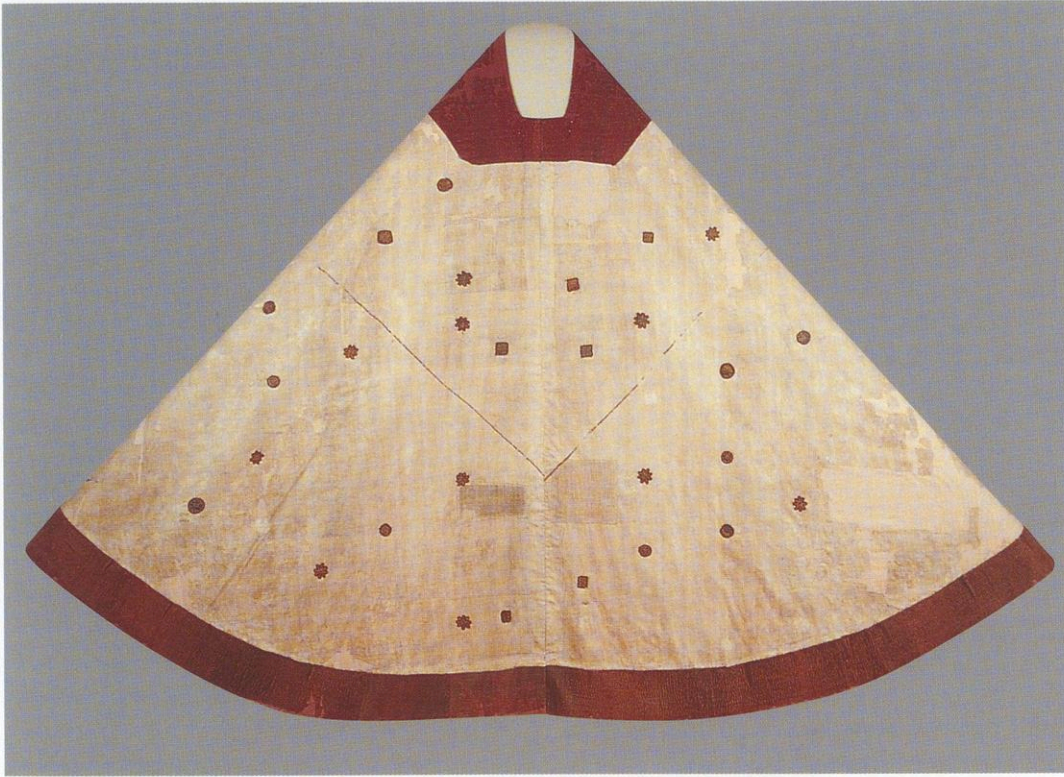


Abb. 99

Außer einer gelben Seidenkassel besitzt das Diözesanmuseum auch eine Leinenkassel, die ebenfalls mit dem Namen des hl. Ulrich verbunden wird. Die Tradition, die beiden Gewänder für Kaseln des hl. Ulrich zu halten, läßt sich in Schriftquellen bis 1522 zurückverfolgen. Die Überlieferung und die Verehrung der beiden Gewänder als Ulrichskaseln ist bis in unsere heutige Zeit gegenwärtig. Noch im 19. oder 20. Jh. waren die Kaseln als verehrungswürdige Textilien im Ostchor des Domes sichtbar aufgehängt.⁵⁷ Eindeutig als Gewänder des hl. Ulrich anzusprechen sind hingegen die Kassel, die Dalmatika, der Manipel, die Stola und das Schweißtuch des hl. Ulrich in St. Ulrich und Afra. Sie wurden bei der Translation des hl. Ulrich 1183 in seinem Grab gefunden, geborgen und seither sorgsam aufbewahrt.

Die viertelkreisförmig geschnittene Glockenkassel besteht aus weißem Leinenstoff, einem eher seltenen Material bei liturgischen Gewändern, und ist dem späten 10. oder frühen 11. zuzuweisen. Sie wurde wahrscheinlich in Deutschland hergestellt.⁵⁸ Auf dem Rücken und der Vorderseite ist ein – wohl gleichzeitiges – Gabelkreuz aus roter Seide aufgestickt. Die Kassel trägt ein nicht originales, elfenbeinfarbenes Seidenfutter, das in späterer Zeit durch einen blauen Leinenstoff überdeckt wurde.

Über die Kassel verstreut sind dunkelrote und blaue Seidensterne, –rosetten und –quadrate aus späterer Zeit aufgenäht. Viele dieser Applikationen fehlen heute. Zwei von ihnen befinden sich im Victoria and Albert Museum, wo sie 1863 erworben wurden.⁵⁹ Ob sie mit einer Schrift-

57 Abbildung einer historischen Fotografie bei: Hagen, S. 147.

58 vgl. Müller-Christensen, AK „Sakrale Gewänder“, S. 15, Nr. 8.

59 dies., AK „Suevia Sacra“, S. 202.

quelle in Zusammenhang zu bringen sind, derzufolge der Sakristan Conrad von St. Ulrich und Afra Mitte des 12. Jh. einen festlichen Chormantel mit vergoldeten Sternen und Goldstickereien schmücken ließ⁶⁰, ist mehr als fraglich. Auch wenn die Applikationen der Leinenkasel noch zusätzlich mit Goldfäden versehen wurden, kann von vergoldeten Sternen und Goldstickereien nicht die Rede sein. Abgesehen davon, daß gar nicht ausdrücklich erwähnt wird, daß ein Chormantel des hl. Ulrich verziert wurde, besaß der Heilige selbst eine große Anzahl von Meßgewändern⁶¹, so daß nicht mehr zu eruieren ist, welcher Chormantel und ob überhaupt einer aus dem Besitz des hl. Ulrich im 12. Jh. mit Applikationen versehen wurde. Eine Datierung der Zusätze ist kaum möglich, da die ausgeschnittenen Stücke eines byzantinischen Seidenstoffes⁶² so klein sind, daß ein zur Datierung nötiges Muster nicht erkannt werden kann.

Auch der dunkelbraune Schulterbesatz und der violette Saumbesatz sind byzantinische Seidenstoffe, die ursprünglich im Inneren der Kasel angebracht waren.⁶³ Der Stoff des Schulterstückes läßt sich anhand des Mustervergleichs mit einem Stoff im vatikanischen Museo Sacro in das 10. Jh. datieren.⁶⁴

Die Kasel war im Laufe der Zeit schadhafte geworden, so daß es nötig wurde, an einigen Stellen zu flicken. Dazu verwendete man Stoffreste aus dem 12./13. Jh. Der elfenbeinfarbene, seidene Flickstoff, der dreimal verwendet wurde, zeigt gegenständige, einen Baum flankierende Pfauenpaare innerhalb von Medaillons. Aufgrund eines stilistischen Vergleichs mit einer Tunika aus einem Grabfund bei Medinet el Fayyum und identischen Stofffragmenten in verschiedenen Sammlungen ergibt sich eine Datierung in das 13. Jh. und eine topographische Zuweisung der Stoffherstellung nach Sizilien.⁶⁵ Drei weitere Flickstoffe mit Rautenmuster sind von außergewöhnlicher Feinheit und Dünne. Sie entstanden im 12. oder 13. Jh. im islamischen Teil Spaniens.⁶⁶

Sowohl die Pflege der Kasel durch Ausbesserungen als auch die Qualität und das hohe Alter der Flickstoffe zeigen, daß dieser Kasel schon immer besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, eben weil man sie für die Kasel des Bistumsheiligen hielt. Die Textilanalyse widerspricht einer Einordnung in das 10. Jh. ebenfalls nicht, so daß die Kasel wohl tatsächlich als Ulrichskasel angesprochen werden kann.

M. T.

60 dies., Liturgische Gewänder, S. 59.

61 vgl. Vita Sancti Uodalrici des Propstes Gerhard von Augsburg, 973–982: Einleitung, kritische Edition und Übersetzung von Berschin, Walter und Häse, Angelika (= Editiones Heidelbergenses 24), Heidelberg 1993, S. 301.

62 vgl. Müller-Christensen, AK „Sakrale Gewänder“, S. 15.

63 dies., Liturgische Gewänder, S. 58.

64 ebd., S. 59.

65 dies., Liturgische Gewänder, S. 59 und AK „Suevia Sacra“, S. 204 f.

66 dies., Liturgische Gewänder, S. 59 und AK „Suevia Sacra“, S. 205.

67 ABA, Akt BO 8652, Verzeichnis von Großhauser, 1877, Nr. 82, Randbemerkung.

Reichenauer Evangelistar

DMA 1003

Reichenau, frühes 11. Jh.

Pergament; Holzdeckel; Seidendamast;

11 Miniaturen; zahlreiche Initialen

Blattgröße: H: 27 cm; B: 22 cm

Die Handschrift gehörte von Anfang an zu den Beständen des Diözesanmuseums.⁶⁷

Ein lithographiertes Exlibris auf der Innenseite des Holzdeckels gibt als Besitzver-



Abb. 100

merk die Augsburger Domsakristei an. Ob damit die Chorsakristei des Domkapitels

oder die Dompfarrsakristei gemeint ist, kann nicht mit Sicherheit beantwortet

werden. Die Betonung der Johannesfeste legt jedoch nahe, daß die Handschrift ursprünglich für die Johanneskirche, die bis 1808 auf dem südlichen Domplatz stand, bestimmt war.⁶⁸

Aufgrund seiner stilistischen Merkmale läßt sich das Evangelistar der Reichenauer Schule zuweisen, die zu den gefragtesten Schreibschulen des Reiches gehörte. Der Mönch Liuthar stellte hier seit etwa 990 die bedeutendsten Handschriften des Skriptoriums her, wie z. B. den namengebenden Liuthar-Codex (= Evangeliar Ottos III.) in Aachen, das Evangeliar Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrichs II. in München sowie die Bamberger Apokalypse. Das Augsburger Evangelistar gehört zu den Schulhandschriften der Liuthar-Gruppe⁶⁹ und dürfte zeitlich nahe der Bamberger Apokalypse entstanden sein.⁷⁰

Ein Evangelistar ordnet die Evangelienlesungen in der Reihenfolge des Kirchenjahres und der Heiligenfeste an.⁷¹ In seinem Aufbau und der Auswahl der Heiligenfeste gleicht das Augsburger Exemplar anderen Handschriften der Liuthar-Gruppe wie dem Evangeliar Ottos III., dem Perikopenbuch Heinrichs II., der Handschrift Clm 23338 in München, sowie den Evangelistaren in London und Wolfenbüttel.

Das Augsburger Evangelistar enthält folgende Miniaturen: Christi Geburt und Anbetung der Hirten (fol. 1 v), Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung (fol. 35 v), Drei Frauen am Grabe (fol. 51 v), Christi Himmelfahrt (fol. 69 v), Pfingsten (fol. 72 v), Verkündigung an Zacharias (fol. 85 v), Petrus im Kerker (fol. 89 v), Gastmahl des Herodes und Tanz der Salome sowie Enthauptung Johannes d. T. und Überreichung des Hauptes an Herodias (fol. 104 v), Auf-

erweckung des Jünglings von Naim (fol. 111 r), Gleichnis von der königlichen Hochzeit und Hinausstoßung des Gastes ohne Hochzeitskleid (fol. 122 r), Zachäus auf dem Feigenbaum (fol. 152 r).

Stellvertretend soll hier das Himmelfahrtsbild⁷² beschrieben werden: Der zum Himmel auffahrende Christus mit Kreuznimbus steht auf einer Wolke, von der sieben Strahlen ausgehen. Die Aufwärtsbewegung wird lediglich durch das Kontrapostmotiv und den rechten, flatternden Mantelzipfel angedeutet. Seine Rechte hält Christus segnend vor seinem Körper, mit seiner Linken umfaßt er ein langes Stabkreuz. Zwei Engel in der Himmelsphäre wohnen dem Ereignis bei. Auf der Erde, in der schollenartigen Form ein typisch ottonisches Motiv, flankieren zwei Personengruppen ein in der Mitte stehendes Bäumchen: Jede wird von einem Engel angeführt, der mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den entrückenden Christus deutet. Auf der linken Seite ist Maria, auf der rechten Petrus durch Nimbus besonders hervorgehoben. Jeweils fünf Apostel stehen dicht gedrängt hinter Maria bzw. Petrus.

Das Himmelfahrtsbild geht auf dasselbe Urbild zurück, dessen Bilderfindung auch dem qualitätvolleren Perikopenbuch Heinrichs II. (1007–1012) Pate stand. Hier wie dort steht der auffahrende Christus frei im Raum auf einer Wolke. Dieses Motiv nehmen auch andere Schulhandschriften der Liuthar-Gruppe auf, während ein anderer Teil der Gruppe für den auffahrenden Christus weiterhin das herkömmlichere Mandorla-Motiv verwendet.

M. T.

68 vgl. Kraft, S. 70. Bis heute ausführlichste Bearbeitung der HS.

69 Zu den Schulhandschriften: Korteweg, S. 125–144.

70 Im Sommer 2000 wird von der Staatsbibliothek Bamberg ein Faksimileband mit einer Einführung zur Bamberger Apokalypse herausgegeben. Eine Einordnung des Reichenauer Evangelistars aus Augsburg wird darin vorkommen. Für den freundlichen Hinweis möchte ich Frau Dr. Gude Suckale-Redlefsen danken.

71 Zur Abfolge vgl. Kraft, S. 65.

72 Vergleich der Himmelfahrtsbilder der Reichenauer Liuthar-Gruppe: Nilgen, S. 467–491.

Funeralwaffen Kaiser Karls V.

Nach dem Tod des Kaisers Karl V. am 21. September 1558 fanden an einigen Orten des Habsburgerreiches Totengedenkfeiern statt. Augsburg war neben Brüssel, Lissabon, Rom, London und dem neu eroberten Mexiko eine dieser Stätten.⁷³ Es zählte in damaliger Zeit zu den blühendsten Städten des Imperiums, war einer der Lieblingsaufenthaltsorte Kaiser Maximilians I., des Großvaters von Karl V., und Tagungsort der Reichstage von 1530 und 1555, bei denen sich Karl V. mit Luthers Thesen und damit mit der hochaktuellen und höchst brisanten Glaubensfrage auseinandersetzen mußte.

Ferdinand I., der Bruder und Thronfolger, war der Ausrichter der Exequien. Persönlich reiste er am 31.12.1558 nach Augsburg, um alle dafür nötigen Vorbereitungen zu veranlassen.⁷⁴ Er legte nicht nur das Procedere der Feier fest, sondern beauftragte auch die Anfertigung der kaiserlichen Machtsymbole, die stellvertretend für den Leichnam aufgebahrt werden sollten. Zwölf Fahnen mit Wappen der Habsburgerländer, die kaiserlichen Insignien Szepter, Krone und Reichsapfel sowie die kaiserlichen „Waffen“ Kronhelm, Schwert, Wappenschild und Turnierrock waren in weniger als zwei Monaten nachzubilden. Der ursprünglich geplante Termin am 10. Februar konnte nicht eingehalten werden und mußte deshalb um zwei Wochen auf den 24. Februar, den Geburts- und Krönungstag des Kaisers, verschoben werden.

Zwei zeitgenössische Beschreibungen sowie eine Bilderhandschrift von 1559 halten das Ereignis minutiös fest.⁷⁵ Als wichtigste weltliche Trauergäste nahmen Erzherzog Karl von Österreich, Herzog Albrecht V. von Bayern und Herzog Heinrich

von Schlesien-Liegnitz teil. Die bedeutendsten kirchlichen Würdenträger waren der Mainzer und Salzburger Erzbischof, die Bischöfe von Gurk, Fünfkirchen, Lavant, Adrinutan und der Koadjutor des Bischofs von Trient, Ludovicus Madrutius (Ludovico Madruzzo), der auch die Trauerrede hielt sowie der gastgebende Bischof Kardinal Otto Truchsess von Waldburg, ferner die Klostervorsteher von St. Ulrich, Hl. Kreuz, St. Georg, St. Magdalena und der Franziskanerklosterkirche (Barfüßerkirche) in Augsburg, von Andechs, Kempten, Ottobeuren, Benediktbeuren und Elchingen.

Die Trauerfeierlichkeit begann am Nachmittag des 24. Februar mit einer Prozession vom Fuggerhaus, der Residenz Ferdinands I., zur Vigil im Dom. Dieser war für die Exequien völlig umgestaltet worden: Man hatte das Mittelschiff durch eine Bretterwand bzw. Holzgitter von den Seitenschiffen abgetrennt und dort einen hausförmigen Holzbau errichtet, der als „castrum doloris“ diente. Dieser eigens geschaffene Raum sollte statt des Sarges eine Bahre aufnehmen, auf welche die Reichsinsignien als symbolische Stellvertreter für den toten Kaiser niedergelegt werden konnten. Helm, Wappenschild, Schwert und Waffenrock befestigte man an der östlichen Rückwand des castrums, die zwölf Fahnen stellte man an den Säulen des Langhauses auf. Zudem wurde für die Leichenrede eine neue Kanzel über dem Westchor errichtet, das Kircheninnere mit schwarzen Tüchern verhüllt sowie mit Wappen, Kreuzbildern und Kerzen geschmückt.

Insignien, Funeralwaffen und Fahnen verblieben über Nacht im Dom. Die eigentliche Totenmesse begann am nächsten

⁷³ Scheuermayer / Brunner, S. 71

⁷⁴ ebd., S. 72.

⁷⁵ zitiert bei: Thomas, Funeralwaffen, S. 29.

Morgen um sechs. Nach der über einstündigen und frei gehaltenen Leichenrede des Ludovico Madruzzo erfolgte der Opfergang um das castrum und den Ostchoraltar, die Kerzenspende des Kaisers und vier anderer Würdenträger, das Traueramt des Kardinals Otto Truchsess von Waldburg und das Lobamt des Erzbischofs von Salzburg.

Nach Beendigung der Totenfeier schenkte Ferdinand I. dem Augsburger Domkapitel die Fahnen, Waffen und Insignien. Diese waren noch 1743 allesamt im Ostchor

aufgehängt. Zu Beginn des 19. Jh. waren die Fahnen, Insignien und der Waffenrock spurlos verschwunden. Kurz darauf hingte man die drei verbleibenden Teile über dem großen Eingangsportal zum Fronhof hin auf. Im Zusammenhang mit den Regotisierungsmaßnahmen im Dom zwischen 1859 und 1863 verbrachte man Helm, Schwert und Schild in die Sakristei, bis man sie 1872 schließlich dem neugegründeten Diözesanmuseum übergab.⁷⁶

Wappenschild

DMA 5008

Augsburg, 1559

Holz, Goldlamé, Seide, Gold- und Seidenfäden, Metallspiralen

Ø 169 cm

Rundschild wie Kronhelm und Schwert⁷⁷ erfüllten die Funktion, das Gedächtnis an den eben verstorbenen Kaiser Karl V. aufrechtzuerhalten und die Bedeutung der Habsburger-Dynastie jedermann sichtbar vor Augen zu führen; benutzt wurden sie niemals, wie vor allem am hölzernen Rundschild mit seinen Stickereien leicht erkannt werden kann.

Sie zeigen im Inneren des Schildes den Doppeladler des Reiches, in dessen Mitte das Wappen des Kaisers aufgenommen ist: Im einzelnen besteht es aus den Wappen der spanischen und österreichisch-burgundischen Habsburgerländer Kastilien,

Aragon, Sizilien, Jerusalem, Navarra, Granada, Österreich, Valois-Charolais, Burgund, Brabant, Flandern und Tirol.⁷⁸ Über dem Wappen erhebt sich die Reichskrone, befestigt ist es an der Kette des goldenen Vlieses, der berühmten Insignie des gleichnamigen, vornehmen Ritterordens, der 1430 von Philipp dem Guten gegründet worden und dessen Großmeister seit Maximilian I. der jeweilige Kaiser war. Aus Platzgründen fehlt sowohl das Erkennungszeichen der Ordenskette, der herabhängende Widder, als auch Apfel und Kreuz der Kaiserkrone.

⁷⁶ Scheuermayer / Brunner, S. 87.

⁷⁷ Altringer, in: AK „Carolus“, S. 321 und ders., in: „Kaiser Karl V.“, S. 352.

⁷⁸ Wilckens, in: AK „Welt im Umbruch“, S. 539 f.



Abb. 101

Kronhelm

DMA 5009

Augsburg, Anton Pfeffenhauser, 1559

Stahlblech, geätzt und vergoldet

H: 69 cm; B: 34 cm; T Visier: 41,5 cm

Der fähige Augsburger Plattnermeister Anton Pfeffenhauser⁷⁹ erhielt von Kaiser Ferdinand I. die ehrenvolle Aufgabe, den Kronhelm in der Form des Kolbenturnier-

helms und das Schwert für die Exequien nachzubilden. Dreimal hat sich der Meister mit seiner Meistermarke, einem Dreibein, am unteren Rand der Vorder- und

⁷⁹ Thomas, in: AK „Welt im Umbruch“, S. 85 ff.



Abb. 102

Schwert

DMA 5010
Augsburg, Anton Pfeffenhauser, 1559
Stahl, geätzt und tw. vergoldet
L: 120,5; B Parierstange: 25,2 cm;
T am Knauf: 4,5 cm

Aufgrund des ähnlichen Ätzdekors der Parierstange wurde das Schwert ebenfalls dem Augsburger Plattner Anton Pfeffenhauser zugeschrieben. Die Marke auf der Scheide zeigt allerdings nicht die Meistermarke, sondern einen Schild mit Laubkrone und einem einköpfigen Adler. Die abwärts gebogene Parierstange, die Proportion des Griffs, der birnförmige Knauf

Rückseite verewigt.⁸⁰ Sowohl die Plattnerarbeit selbst als auch der Ätzdekor eines unbekanntes Ätzmalers sind von einwandfreier Qualität. Das relativ dünne Stahlblech, die nur lose miteinander verbundenen Teile der Rücken- und Brustpartie, der Helmglocke und des Visiers, die fehlenden Montagen für eine Befestigung des Helms auf dem Harnisch und die antiquierte Form des Helms zeigen, daß er nie zum tatsächlichen Gebrauch gedacht war.⁸¹

Der Helm trägt als Abschluß eine Krone: Die königliche Blattkrone mit dreilappigen Blättern wird durch den Mittelbügel, den bekrönenden Reichsapfel mit Kreuz sowie die gedrehten Mitrahälften zur Kaiserkrone ergänzt.

sowie das Fehlen eines Parieringes, Griff- oder Parierbügels kennzeichnen das Schwert als unzeitgemäß im Jahr 1559⁸² und belegen wiederum die Bedeutung der Funeralwaffen als rein kultisch verwendete Instrumente.

M. T.

80 Thomas, Funeralwaffen, S. 41

81 ebd., S. 41

82 ebd., S. 42.

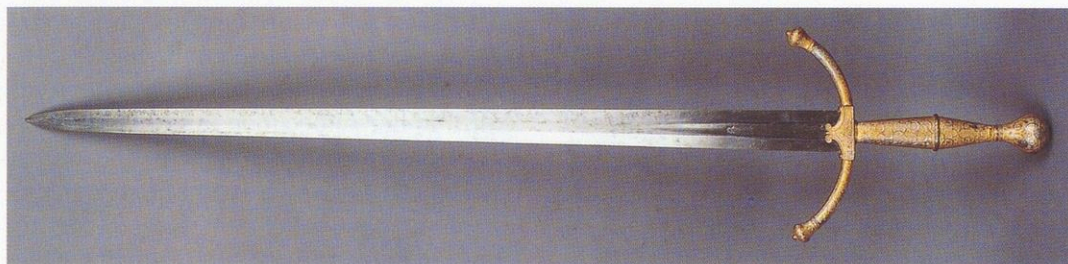


Abb. 103

Witgariusgürtel

DMA 5001

Ostfränkisches Reich (Regensburg ?),

858/876

Seide; Goldfaden; Flussperlen

L: 138 cm; B: 3,8 cm

Der Witgariusgürtel⁸³ ist ein schmales, brettchengewebtes⁸⁴ Seidenband, bei dem der Kettfaden aus roter Seide, der Schußfaden aus Goldlahn um weiße Seidenseele besteht. Die Borte wird von gelbgrünen Seidenfäden eingefäbt. Die trapezförmigen Enden sind angestückt. Die Kettfäden aus roter und weißer Seide und der Schußfaden aus Goldlahn um weiße Seidenseele bilden das Muster eines Adlers. Die Fransen des Gürtels enden in Kugelquasten. Auf den Querstreifen ober- und unterhalb des Adlers sind kleine Flußperlen angebracht. Der Gürtel besteht nicht aus einem ganzen Stück, sondern wurde in der Mitte zusammengenäht. Es ist offensichtlich, daß ein ehemals vorhandener Mittelteil verloren ging und diese Umarbeitung nötig machte.

Die goldenen Schußfäden sparen eine Inschrift in Rot aus: WITGARIO TRIBUT SACRO SPIRAMINE PLENUM HANC ZONAM REGINA NITENS SANCTISSIMA HEMMA. (Voll des Heiligen Geistes hat die

im Glanze der Heiligkeit strahlende Königin Hemma dem Witgar diesen Gürtel geschenkt). Die Inschrift belegt, was schon durch den Materialreichtum und die Pracht des Gürtels vermutet werden konnte: Es handelt sich um eine königliche Stiftung. Hemma war die Gemahlin des karolingischen Königs Ludwig des Deutschen. Der Beschenkte, Witgar, wurde gegen 861 Bischof von Augsburg, nachdem ihn die Urkunden 860 noch als Abt von Ottobeuren nennen. Zwischen dem Königshaus und Bischof Witgar bestand ein vertrautes Verhältnis: Von 858 bis 860 war Witgar Reichskanzler bei Ludwig dem Deutschen. Die Entstehungszeit des Bandes läßt sich also zwischen dem Beginn der Kanzlertätigkeit 858 und dem Tod der Hemma 876 eingrenzen. Die Königin wird als Äbtissin des Kanonissenstiftes Obermünster in Regensburg genannt. Möglicherweise wurde die Handarbeit dort von der Königin selbst oder von den dort ansässigen Klosterfrauen angefertigt. Zu

83 zuletzt mit Angabe von älterer Literatur: Schorta, S. 824 f.; Nr. XI.27.

84 Der Witgariusgürtel ist das älteste bekannte Beispiel für Brettchenweberei; vgl. Schuette, Sp. 1144.

welchem Anlaß Hemma dem Bischof diesen Gürtel schenkte, wissen wir nicht. Vielleicht überreichte sie den Gürtel Witgar bei seinem Ausscheiden aus der Kanzlei, zu seinem Amtsantritt als Augsburger Bischof oder im Zusammenhang mit der Übergabe eines Stückes vom Gürtel Mariens.

Es war durch alle Jahrhunderte üblich, von bedeutenden Reliquien Partikel abzusondern und an andere Bischofskirchen oder wichtige Klosterkirchen weiterzugeben. Die mittelalterlichen Inventare listen meist akribisch alle in der Kirche vorhandenen Reliquien auf. Sie gehören zum kostbarsten Gut einer jeden Kirche. Bislang unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang ein Reliquienverzeichnis des Domes von 1522.⁸⁵ Zusammengelesen mit dem Elsner-Inventar von 1582⁸⁶ wird offenkundig, daß der Witgariusgürtel im Mittelalter als Gürtel der Jungfrau Maria verehrt wurde. Zur Aufbewahrung dieser wertvollen Reliquie ließ der Domkustos Eberhard von Randegg 1384 ein vergoldetes Silberreliquiar mit dem Bild der sitzenden Muttergottes anfertigen. Das Verzeichnis von 1522 vermeldet außerdem, daß der Gürtel einst länger gewesen, aber ein Teil an einen König weitergegeben worden sei. Schriftquellen aus dem 19. Jh. hegen berechtigte Zweifel, daß der Witgariusgürtel selbst der Gürtel Marias gewesen sein soll.⁸⁷ Sie erwähnen, daß er lediglich als Hülle und zur Beurkundung dieser Reliquienschenkung von der Königin Hemma übergeben worden ist.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein zweiter Gürtel aus dem 9. oder 10. Jh., der sich im Augsburger Domschatz als Stiftung der Ailbecunde in zwei Fragmenten erhalten hat. Auf einem der beiden Bänder ist ein weiteres mit Tierornamenten aufgenäht, von dem sich wiederum Reste in einer am zweiten Fragment montierten Silberkapsel mit Glasabdeckung erhalten haben. Die Aufnähung des Bandes, das eindeutig als Mariengürtel angesprochen wird bzw. die Einlegung eines Teils davon in die Silberkapsel geschah im Jahre 1719.⁸⁸ Domkapitelprotokolle aus den Jahren 1622 und 1719⁸⁹ berichten, daß vom hochverehrten Mariengürtel Teile abgeschnitten und dem Bischof von Wilna bzw. zum Wohl der Wöchnerinnen übergeben wurden. Da nur der Witgariusgürtel in den älteren Archivalien mit dem Mariengürtel in Zusammenhang gebracht wird, kann angenommen werden, daß dieser vor 1719 mit dem Mariengürtel verbunden war und nicht die Ailbecunde-Fragmente. Die zwei zusammengestückten Hälften des Witgariusgürtels sprechen ebenfalls dafür, daß in dessen Mitte ursprünglich ein anderes textiles Fragment eingenäht oder aber eine Reliquienkapsel mit dem Mariengürtel befestigt war. Offenbar entfernte man diese Montage in späterer Zeit, verband die beiden Hälften des Witgariusgürtels und nähte das als Mariengürtel verehrte Band 1719 auf den Ailbecundegürtel auf bzw. gab ein Stück davon in die Silberkapsel.

85 ABA, HS 39 b (= Reliquienverzeichnis des Domes von 1522), fol. 1 v, Nr. 3.

86 ABA, HS 39 a I (= Inventar von Johann Elsner 1582), fol. 2 v.

87 ABA, Akt BO 8652, Verzeichnis von Großhauser, 1877, Nr. 80.

88 ABA, Akt BO 8652, Verzeichnis von Großhauser, 1877, innenliegendes Dokument vom 26.05.1719.

89 SAA, DKP 5542 und DKP 5623.



Abb. 104

Der Gürtel wurde demnach nie zum Schnüren der Albe, also zur ständigen Nutzung als liturgisches Cingulum verwendet.⁹⁰ Schon die fehlenden Gebrauchsspuren wie auch das kostbare Material schließen eine häufige Nutzung aus.

Der Witgariusgürtel muß demzufolge im Kontext mit der Reliquienverehrung gesehen werden.

M. T.

Ostensorien für das Wunderbarliche Gut von Hl. Kreuz

Leihgabe aus Hl. Kreuz, Augsburg

Heute auseinandergenommen und aus zwei Ostensorien bestehend:

Älteres Ostensorium:

Augsburg, Konrad von Lindau, 1205, und Jörg Seld, 1494

Messing, vergoldet, Glassteine, Holz
H: 71 cm; B: 25 cm; T: 20,6 cm

Barock-Ostensorium:

Augsburg, Franz Xaver Quinzer 1739 und Georg Ignaz Baur 1769.

Messing und Silber, vergoldet; Glassteine, Edel- und Halbedelsteine; Perlen, Email; Seidenbrokat
H: 73 cm; B: 38 cm; T: 25 cm

1194 ereignete sich in der Hospiz-Kirche der Augustinerchorherren von Hl. Kreuz ein Hostienfrevl: Eine Frau nahm die Hostie nach dem Gottesdienst aus dem Mund und schloss sie zu Hause in Wachs ein, um das hl. Sakrament dort täglich verehren zu können. Fünf Jahre später wurde sie von schlechtem Gewissen geplagt, meldete ihre Tat dem Stiftspropst Berthold und übergab ihm die Hostie. Dieser öffnete das Wachs und fand die Hostie in zwei Teile gespalten, aber durch dünne, rote Äderchen miteinander verbunden vor. Berthold meldete das Wunder dem Bischof Udalschalk, der die Hostie in den Dom überführen ließ. Dort war zusätzlich ein deutliches Anschwellen der Hostie festzustellen, so daß die Wachshülle abfiel. Bischof Udalschalk bestätigte daraufhin das Wunder, schloss die blutrote Hostie und das Wachs in ein Kristallgefäß ein, übergab es Hl. Kreuz, verordnete für

den 11. Mai ein Gedenkfest mit eigenem Meßformular und Chorgesang und erhob Hl. Kreuz zur Pfarrkirche.⁹¹

Für diese wundertätige Hostie wurde 1205 ein Schrein angefertigt, der in Spätgotik, Renaissance, Barock und Rokoko zahlreiche Veränderungen und Ergänzungen erfuhr. Im folgenden sollen die Phasen dieses kunsthistorisch herausragenden Werkes der Augsburger Kunst kurz vorgestellt werden:

Nach der Klosterchronik von Hl. Kreuz und einer nur schwer lesbaren Inschrift auf dem Deckelrand stifteten der Reichsmarschall Ulrich von Rechberg und seine Gattinnen Adelheid und Perchterad einen vergoldeten Reliquenschrein. Der Goldschmied Konrad von Lindau, der sich stolz und zu dieser Zeit eher ungewöhnlich in einer Inschrift auf dem Deckel verewigte und als kniende Figur abbildete, war sein Fertiger. Auf den Wandungen des Käst-

90 zuletzt behauptet von Schorta, S. 825.

91 Sehr viele Veröffentlichungen unterschiedlichen Inhalts (historische Abhandlung mit Erwähnung der Schriftquellen, Abbildung des Ostensoriums des Wunderbarlichen Gutes oder Beschreibung und kunsthistorische Würdigung der Monstranz) von 1623 bis heute in den Beständen der Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg. Am ausführlichsten: Riedmüller.



Abb. 105



Abb. 106

chens sind von der Rückseite ausgehend der segnende Christus zwischen zwölf Aposteln unter Arkaden dargestellt. Der zwölfte Jünger ist durch die rohe Beschneidung des Kästchens in späterer Zeit nur noch halb zu sehen. Auf der linken Seite steht der durch Inschrift⁹² bezeichnete Propst Berthold, die wundertätige Hostie zwischen Daumen und Zeigefinger präsentierend, die Hand Gottes über ihm. Auf der Deckelrückseite ist eine Verkündigung, an den abgerundeten Ecken die vier Evangelistensymbole, an den Schmalseiten je eine kniende, männliche und weibliche Figur mit Nimbus, auf der Vorderseite drei große und zwei kleine gefaßte Steine sowie drei in Rosettenfassungen

gehaltenen Silberkugeln, links daneben der kniende Künstler Konrad von Lindau zu sehen.

Um die Hostie sichtbar auszustellen, schnitt man, angeblich 1346⁹³, den romanischen Schrein aus und setzte dort ein Kristallgefäß mit der wundertätigen Hostie und der Wachshülle ein.

1494 kam es erneut zu einer Überarbeitung. Aus dem einstigen Reliquiengefäß wurde eine Monstranz. Augsburgs berühmter Goldschmied Jörg Seld versah das Reliquiar mit vier Füßen, darauf stehenden Engeln bzw. David und hl. Pantaleon, einer Maßwerkbordüre unter dem Kästchen und einem reichen Fialenturm mit Figuren: Über dem Deckel erhebt sich das Kreuz;

92 Die Inschrift ebenfalls beschnitten. Mit Hilfe der Klosterchronik kann diese Inschrift vervollständigt werden. Diese und die Inschriften mitgeteilt in: Schröder, Sp. 193–206.

93 Datum offenbar auf der Glaskapsel. Vgl. Schröder, Sp. 198 und Sp. 203 und Riedmüller, S. 55.

neben dem toten Christus schweben zwei Engel, welche Kelche emporhalten, unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes. Im zweiten Geschoß weist der Schmerzensmann auf seine Wundmale hin. Eine Inschrift auf dem Fuß nennt uns Künstler und Entstehung der Veränderung. Eine weitere auf dem rechten, hinteren Pfeiler oberhalb des Deckels nennt den Stifter Vitus Fackler, Propst von Hl. Kreuz.⁹⁴

Um 1600 wurde der schwarz gebeizte Holzsockel mit seinen Silberblechapplikationen und vier gegossenen Engelsköpfchen sowie das Zwischengeschoß zwischen romanischem Schrein und Deckel mit vergleichbaren Engelsköpfchen ergänzt. Von weiteren Ergänzungen im 17. Jh. unterrichten uns lediglich einige Kupferstiche.

Die hauptsächlichen Veränderungen geschahen im 18. Jh.: Durch einen aufwendig gestalteten und kostbar geschmückten Vorsatz und den Aufsatz einer Krone wurde das alte Ostensorium völlig verkleidet und war von da an nicht mehr sichtbar. Nach Ausweis der Kupferstiche kamen 1739 der filigrane, mit einem Pelikan geschmückte Schild, der den Sockel zum großen Teil verdeckte und die komplette Verblendung mit den antikisch aufgefaßten, lagernden Engelsfiguren dazu. Ältere Schmuckstücke wurden als Dekor auf dem vergoldeten Vorsatz angebracht. Die fächerförmige Agraffe oberhalb der Schauöffnung für das hl. Sakrament dürfte vormals als Bekrönung des Mantels gedient

haben. Der verantwortliche Goldschmied dieser großartigen barocken Gestaltung war der auf der Rückseite signierende Franz Xaver Quinzer. Weiterverwendet hat er die alte Krone von 1665, von der heute nur der geschwungene „Zackenreif“ unter der Kugelkrone sichtbar ist. Nach Ausweis der Meistermarke (MM) wurde sie von Moritz II. Mittnacht geschaffen.

1769 passierten die letzten größeren Veränderungen. Laut Inschrift auf der Rückseite des Strahlenkranzes der Heiliggeisttaube hat diese der Augsburger Goldschmied Joseph Paul Krum renoviert und verbessert. Vermutlich handelt es sich um ein älteres, hier zweitverwendetes Stück. Neu entstanden 1769 der mit Edelsteinen verzierte Kronreif, die Kugelkrone mit Gottvater als Weltenherrscher, die den Mantel haltende Abschlußkrone sowie die aus Perlen bestehenden Weintrauben auf dem Vorsatz und die lose eingesteckten Ähren oberhalb des Baldachins. Schöpfer des Kronreifes und der Kugelkrone war Georg Ignaz Baur, der sich auf beiden Teilen verewigte.⁹⁵

Nachdem der alte Mantel von 1769 offenbar schadhaft geworden war, ließ eine unbekannt Stifterin 1899 einen neuen im Kloster Maria Stern anfertigen.⁹⁶ Die Applikationen dürften vermutlich vom älteren Mantel abgenommen und wiederverwendet worden sein.

M. T.

94 Inschriften im Wortlaut: Müller, in: AK Hans Holbein, S. 199 f.

95 Meine Ausführungen stütze ich zum größten Teil auf die akribische Inventarisierung durch Frau Renate Mäder M. A., der ich hiermit besonders danke.

96 vgl. Riedmüller, S. 58.

Ulrichsreliquiar⁹⁷

Chorsakristei

Augsburg, Joseph Tobias Herzevik, 1764
Silber vergoldet, getrieben bzw. gegossen,
Email, H: 68,5 cm; B: 33,7 cm; T: 20 cm

Das in der Art einer Sonnenmonstranz aufgebaute Reliquiar zeigt im Schaugehäuse einen größeren Knochenpartikel, der bei der Erhebung der Gebeine des Heiligen im Jahre 1762 entnommen und danach von Fürstbischof Joseph von Hessen-Darmstadt dem Hohen Dom übereignet wurde. Die Jahreszahl der Stiftung 1764 findet sich in einer Kartusche der reichen Rokokodekoration des Fußes, das Wappen des Stifters ist in Email mit silbernem Bischofsstab und Schwert als Zeichen der geistlichen und der weltlichen Gewalt dem Knauf des Schaftes eingearbeitet.

Die traditionellen Grundelemente der Sonnenmonstranz – Fuß, Schaft und Gloriole mit Schaugehäuse – sind dem hochentwickelten Rokoko entsprechend in fließendem Übergang und schwungvoller Bewegung, bei starker Tendenz zur Auflösung geschlossener Formen und Oberflächen gestaltet. So laufen die Ornamentformen der Fußoberseite in zierliche, freiplastisch aufragende Rankenschlingen aus und auch die Kontur der Gloriole ist durch Bündelung ihrer Strahlen aufgebrochen zugunsten des Effekts der unruhig wechselnden, malerischen Lichtreflexion. Es ist himmlisches Licht, das durch Wolkenformationen fällt und den Ort des Heiligen symbolisiert, dessen irdische Überreste das Ostensorium im Mittelpunkt zeigt. Unter dem Schaugehäuse ist in einer freiplastischen Figurengruppe der hl. Ulrich im Bischofsornat dargestellt, der sich schützend über seine Kathedrale beugt, den Dom zu Augsburg in der Gestalt des

mittleren 18. Jahrhunderts, den ein rücklings schwebender Engel präsentiert.

Der hl. Ulrich (oder Udalricus), der unter den Patronen des Bistums vor den Heiligen Afra und Simpert die erste Stelle einnimmt, wurde 890 als Adelsproß geboren und war fünfzig Jahre, von 923 bis zu seinem Tod 973, Bischof von Augsburg. Die



Abb. 107

97 Chevalley, S. 370 mit Abb. 545.

schon den Zeitgenossen bewußte Heiligmächtigkeit seines Lebens führte bereits zwanzig Jahre später zur Kanonisation durch den Papst in Rom und sehr schnell wurde er zu einem der bekanntesten und meistverehrten Heiligen in Deutschland.⁹⁸ In Augsburg wird anläßlich der Feierlichkeiten der „Ulrichswoche“ um den 4. Juli, seinem Todestag, auch das hier gezeigte Reliquiar aus dem Domschatz der ungebrochenen Verehrung der Wallfahrer präsentiert.

Die Reliquienverehrung, die in die Frühzeit des Christentums zurückreicht und sich anfangs auf Märtyrerreliquien bezog, gründet auf dem Glauben an die Gemein-

schaft der Kirche, die sowohl lebende wie verstorbene Gläubige umfaßt, und auf der Hoffnung durch die Fürbitte von Heiligen, die durch ihr Leben der Gnade Gottes bereits teilhaftig wurden, selbst zum Heil zu gelangen, aber auch in irdischen Nöten Hilfe erwarten zu können. Das Unterpfand für die Präsenz des Fürsprechers stellte die Reliquie dar, ein Teil seiner zwar sterblichen Überreste, denen aber doch die „Kraft“⁹⁹ oder das „Gute“ innewohnt, „... zu schützen, zu bergen, zu entschütten, zu heilen und zu heiligen“.¹⁰⁰

N. L.

98 Berschin, 1993, S. 182

99 Pötzl, S. 95

100 Kriss-Rettenbeck, S. 19