
Zur angewandten religiösen Emblematis in Kirchen Niederbayerns

Judith Frankhäuser-Kandler

Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-
Universität München

2013

Dissertation zum Erwerb des Doktorgrades der Philosophie

Erstgutachter: Prof. Dr. Dietmar Peil
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn
Datum der mündlichen Prüfung: 14.02.2011

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Anmerkungen zur Benutzung.....	6
1 Einleitung.....	8
1.1 Hinführung und Methode.....	8
1.2 Grundüberlegungen.....	14
1.2.1 Arbeitsdefinition: ‚Emblem‘ / ‚Emblematik‘	14
1.2.2 Zum Begriff der ‚angewandten Emblematik‘	19
1.3 Forschungsbericht	24
1.3.1 Angewandte Emblematik in Sakralräumen (Deutschland).....	26
1.3.2 Angewandte Emblematik in Sakralräumen (außerhalb Deutschlands).....	32
1.3.3 Angewandte Emblematik in profanen Räumen (Deutschland).....	36
1.3.4 Angewandte Emblematik in profanen Räumen (außerhalb Deutschlands).....	40
1.4 These: Emblem und Kontext.....	41
1.5 Exkurs: Die Lauretanische Litanei	46
2 Befundkatalog.....	53
2.1 Landkreis Deggendorf	54
2.1.1 Deggendorf-Stadt, Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt	54
2.1.2 Metten, Kloster- und Pfarrkirche St. Michael	60
2.1.3 Niederaltaich, Kloster- und Pfarrkirche St. Mauritius.....	68
2.1.4 Osterhofen-Altenmarkt, Frauenkapelle am Hof.....	77
2.2 Landkreis Rottal/Inn.....	83
2.2.1 Anzenberg, Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung.....	83
2.2.2 Diepoltskirchen, Kirche St. Valentin.....	87
2.2.3 Frauentödling, Kirche Mariä Himmelfahrt	90
2.2.4 Schildthurn, Wallfahrtskirche St. Ägidius	95
2.3 Landkreis Straubing-Bogen	99
2.3.1 Frauenbrünnl, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau	99
2.3.2 Haindling, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt	102
2.3.3 Mallersdorf, Pfarrkirche (Benediktiner-Klosterkirche St. Johannes Evangelist)	107
2.3.4 Obergraßlfing, Kirche Mariä Himmelfahrt.....	114
2.3.5 Oberschneiding, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt	119
2.3.6 Schwarzach, Pfarrkirche St. Martin.....	122
2.3.7 Straubing-Stadt, Ursulinen-Klosterkirche Unbefleckte Empfängnis	126
2.3.8 Windberg, Pfarr- und Klosterkirche Mariä Himmelfahrt und St. Sabinus.....	131
2.3.9 Windberg, Friedhofskapelle St. Maria	135
2.4 Landkreis Freyung-Grafenau.....	138
2.4.1 Grafenau-Stadt, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt.....	138
2.5 Landkreis Regen	141
2.5.1 Frauenau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt.....	141
2.6 Landkreis Landshut	148
2.6.1 Landshut-Stadt, Frauen- oder Engelkapelle	148
2.6.2 Landshut-Stadt, Allerseelenkapelle St. Martin.....	151
2.6.3 Landshut-Stadt, Wallfahrtskirche Maria Brünnl.....	156
2.6.4 Landshut-Stadt, Zisterzienserinnen-Abtei Seligenthal.....	157

2.6.5 Furth, Pfarrkirche St. Sebastian	164
2.6.6 Holzen, Kirche St. Michael.....	168
2.6.7 Oberotterbach, Filial- und Wallfahrtskirche St. Leonhard.....	174
2.6.8 Wippstetten, Wallfahrts- und Expositurkirche Mariä Geburt.....	177
2.7 Landkreis Dingolfing-Landau.....	179
2.7.1 Landau an der Isar, Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung.....	179
2.7.2 Pilsting, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, ehemalige Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau auf dem Moos.....	184
2.7.3 Reichersdorf, Pfarrkirche St. Martin.....	187
2.7.4 Thürnthenning, Kirche St. Johannes Nepomuk.....	190
2.8 Landkreis Kelheim.....	196
2.8.1 Allersdorf, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt.....	196
2.8.2 Lindkirchen, Pfarrkirche Mariä Lichtmess.....	202
2.8.3 Neustadt an der Donau, St. Annakapelle.....	207
2.8.4 Offenstetten, Pfarrkirche St. Vitus.....	210
2.8.5 Siegenburg, Pfarrkirche St. Nikolaus.....	213
2.9 Landkreis Passau.....	218
2.9.1 Neukirchen vorm Wald, Pfarrkirche St. Martin.....	218
3 Kontextualisierung des Emblems - exemplarische Deutungen.....	222
3.1 Osterhofen-Altenmarkt: Frauenkapelle am Hof, Kreis Deggendorf.....	222
3.2 Neustadt an der Donau: St. Annakapelle, Kreis Kelheim.....	236
3.3 Anzenberg: Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Kreis Rottal/Inn.....	248
3.4 Deggendorf-Stadt: Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Kreis Deggendorf.....	256
3.5 Drei Friedhofskapellen: Frauen- oder Engelkapelle (Landshut-Stadt), Friedhofskapelle St. Maria (Windberg), Allerseelekapelle St. Martin (Landshut-Stadt)	274
3.6 Ausblick: Metten, Frauenau, Frauentödling und Schildthurn.....	303
4 Schlussbetrachtung.....	312
5 Anhang.....	318
5.1 Bibliografie	318
5.1.1 Nachschlagewerke.....	318
5.1.2 Quellen.....	319
5.1.3 Sekundärliteratur	324
5.1.4 Kunstführer	345
5.1.5 Internetseiten	346
5.1.6 Emblematische Datenbanken	347
5.2 Verzeichnisse.....	348
5.2.1 Orte.....	348
5.2.2 Künstler und Personen.....	349
5.2.3 Kirchenpatroninnen.....	353
5.2.4 Motti.....	354
5.2.5 Picturae.....	370
5.3 Ausgewählte Fotografien.....	393

Vorwort

Die vorliegende Dissertation wurde im Jahr 2010 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Dr. Dietmar Peil (Fachbereich Ältere Germanistik) und Prof. Dr. Wolfgang Augustyn (Fachbereich Kunstgeschichte, stellvertretender Direktor des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte München). Ihnen beiden sei an dieser Stelle auf das Herzlichste für ihre Unterstützung gedankt!

Danken möchte ich zudem Johannes Kandler sowie Florens Schwarzwälder, die mich stets tatkräftig unterstützt haben und mich dazu anhielten, die Arbeit trotz aller Widrigkeiten zu Ende zu bringen. Eigene Habilitationsprojekte als auch Dissertationsprojekte hielten sie nicht davon ab, mir stets mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Gedankt sei an dieser Stelle auch all jenen Küstern, Kirchenpflegern und sonstigen „Schlüsselinhabern“, die mein Sprüchlein über sich ergehen lassen mussten und zuweilen lange in den kalten Kirchen neben mir verharrten, bis ich meine Aufnahme beendet hatte, sowie all jenen Menschen, die über die Jahre des Entstehungsprozesses meinen verengten Fokus ertragen mussten: „Kirchen. Niederbayern. Embleme“.

Judith Frankhäuser-Kandler

Anmerkungen zur Benutzung

Die vorliegende Arbeit ist grundsätzlich in zwei Bestandteile untergliedert: in einen allgemeinen Befundkatalog und einen Interpretationsteil, der auf einzelne Sakralbauten exemplarisch näher eingeht. Grundüberlegungen zur Emblematisierung, eine Begriffsverdeutlichung und ein Überblick über emblematische Funde im profanen und sakralen Bereich außerhalb und innerhalb Deutschlands ergänzen diese Grundstruktur.

Alle angeführten Kirchen wurden vor Ort in Augenschein genommen und – soweit erlaubt – fotografiert.¹ Das zentrale Bestreben war, ein Handbuch für Emblematisierer sowie für Laien zu schaffen und damit im Anschluss an Kemps Vorarbeit zu Oberbayern und Bayerisch-Schwaben einen weiteren Teilbezirk Bayerns so flächendeckend wie möglich auf emblematische Wort-Bildkonstellationen hin zu untersuchen und zu erfassen.

Betritt man ein Kirchenareal, so überquert man in Bayern oftmals zunächst den zugehörigen Friedhof, der dem Kirchenbau bzw. der Kapelle vorgelagert ist. Gerade auf Grabsteinen, auf Kreuzen und Gedenksteinen, Epitaphen als auch Kenotaphen lässt sich bereits vielerlei Emblematisches und allgemein Symbolisches aufspüren – doch war die vorliegende Untersuchung nicht der Ort, sich damit näher zu befassen. Denkbar wäre hier ein Folgeprojekt, bei dem emblematische Hinweise und wiederkehrende Motive auf Friedhöfen näher in Augenschein genommen und zum Forschungsgegenstand der angewandten Emblematisierung erhoben werden.

Beim Betreten des eigentlichen Sakralraums schweift der Blick des Besuchers automatisch Richtung Zentrum, zum Altar. Diesem Beobachterstandpunkt entspricht auch die Reihenfolge, in der die Deckenbilder jeweils aufgenommen, analysiert und in einen Zusammenhang gestellt werden. Die rund um ein einzelnes Bildfeld angeordneten Begleitbilder, sogenannte Trabantenfelder, werden jeweils von links nach rechts, im Uhrzeigersinn, festgehalten. Stellenweise ist eine Abwandlung dieses Schemas vonnöten, doch wird dies an betreffender Stelle angemerkt.

Alle Textbeigaben, Inschriften und Signaturen werden originalgetreu ohne „verbessernde“ Eingriffe oder Korrekturen wiedergegeben, nötige Erläuterungen finden sich im Fußnotenapparat. Inschriften und Signaturen in und bei Bildern werden

¹ Ausgewählte Kirchen, deren Verwaltungen die Erlaubnis zum Abdruck erteilt haben, werden in einem Bildteil im Anhang dieser Arbeit dokumentiert.

grundsätzlich in Kursivschrift wiedergegeben. Chronogramme werden unverändert übernommen, jedoch, sofern es wichtig erscheint, in den Fußnoten näher erläutert. Historische Schreibweisen mit Kürzungen und Kürzeln sowie Ligaturen werden nicht aufgelöst; ungewisse Lesarten mit einem Fragezeichen (?) gekennzeichnet, offensichtliche Fehler mit einem *sic!* gekennzeichnet, jedoch original übernommen. Sollten Ergänzungen (beispielsweise fehlende *Picturae*-Zuweisungen zu aufgefundenen Motti) für nötig befunden worden sein, wurden diese hinzugefügt und mit eckigen Klammern [...] markiert. Abkürzungen wurden weitestgehend vermieden.

Die Lebensdaten und weiteren Informationen, die zu Handwerkern und Künstlern angegeben werden, entstammen (sofern nicht anders vermerkt) dem ausführlichen *Allgemeinen Künstlerlexikon Online* – der *internationalen Künstlerdatenbank AKL*², die sich nicht nur aus den Standardwerken des *Thieme/Becker/Vollmer*, sondern darüber hinaus auch aus dem *Künstlerlexikon der Antike*, dem *Lexikon der Künstler 1700-1900: Deutschland, Österreich, Schweiz* und anderen Lexika speist.

Sämtliche Hinweise auf Bibelstellen erfolgen nach der Zitierweise der Vulgata.

² Vgl. dazu die Internetseite <http://refworks.reference-global.com/akl>

1 Einleitung

1.1 Hinführung und Methode

Es mag den an Emblematik Interessierten verwundern, auf eine weitere Dissertation zum Thema angewandte Emblematik in Kirchen Bayerns zu stoßen, da bereits eine Dissertation aus dem Jahr 1981 zum Themenkreis existiert: Cornelia Kemp untersuchte die *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen* in den Regierungsbezirken Oberbayern und Bayerisch-Schwaben.³ Die vorliegende Untersuchung, knapp 30 Jahre später verfasst, widmet sich jedoch der angewandten Emblematik in einem weiteren Teilbereich Bayerns, den Kirchen⁴ des Regierungsbezirks Niederbayern⁵.

Da das zu bearbeitende Thema auf dem Grenzrain zwischen Germanistik und Kunstgeschichte anzusiedeln ist, liegt das Ansinnen nahe, dem Literatur- wie auch dem Kunstwissenschaftler und interessierten Laien eine Art Handbuch vorzulegen, das zum eigenen Besuch und zur weiteren Auseinandersetzung mit der Kunst- und Kulturlandschaft Niederbayerns anregen soll. Die Hauptintention dieser Arbeit ist – ebenso wie bei Kems Dissertation zu Oberbayern und Bayerisch-Schwaben – ein unter mannigfaltigen Aspekten benutzbares Nachschlagewerk mit dem Schwerpunkt

³ Vgl. Kemp 1981.

⁴ Die 1981 von Kemp vorgelegte Arbeit fokussiert katholische Kirchen. Kemp, S. 7, begründet diesen Fokus wie folgt: „Aus Gründen der anders gearteten Thematik, die fast ausschließlich das Verhältnis des Menschen zu Gott zum Inhalt hat, blieb [...] der Bereich der protestantischen Emblematik ausgeschlossen; zudem ist wegen der strikt katholischen Haltung der bayerischen Kurfürsten auch kaum ein derartiges Zeugnis im Untersuchungsgebiet zu vermuten.“ In Bezug auf Niederbayern ist diese Äußerung nicht ganz zutreffend: Die Herzöge in Niederbayern waren zwar ebenfalls strikt katholischen Glaubens, konnten jedoch nicht vermeiden, dass sich vor allem Bürger und Intellektuelle den Lehren Luthers anschlossen. Herzog Ludwig X. von Bayern (1495-1554) führte zur Zeit der Reformation ein gemäßigtes Regiment gegenüber den Protestanten; es kam sogar zu einer „kleinen Blüte des Protestantismus“ in Niederbayern. Von der Grafschaft „Ortenburg aus entwickelte die Reformation zeitweise eine enorme Strahlkraft im östlichen Niederbayern. [...] Das Gebiet der früheren Grafschaft ist noch heute eine evangelische Enklave im katholischen Niederbayern“ (Huber 2007, S. 115). Von hier aus wurde 1563 durch den Grafen von Ortenburg die Reformation eingeführt; Ortenburg gilt und galt als Hochburg des Protestantismus im katholischen Bayern. Während des 17./18. Jahrhunderts lebte im Regierungsbezirk eine (wenn auch verschwindend geringe) Anzahl von Christen protestantischen Glaubens, die sich wie ihre katholischen Glaubensbrüder (wenn auch nur in deutlich geringerem Umfang) als Kirchenbauherren im Gebiet betätigten. Die im Rahmen dieser Arbeit in Niederbayern untersuchten protestantischen Kirchen wiesen jedoch keinerlei emblematische Ausgestaltung auf.

⁵ Mit dem Regierungsbezirk Niederbayern ist der seit der Gebietsreform der Bayerischen Staatsregierung vom 01. 07. 1972 in neun Landkreise und drei kreisfreie Städte unterteilte, in gleicher Form heute noch existente Regierungsbezirk bezeichnet. Informationen zum historischen Raum Niederbayern und seiner wechselhaften Geschichte finden sich etwa in Huber 2007. Einen Überblick über die verschiedenen Gemeindegebietsreformen in Bayern bietet Hamann 2005.

Niederbayern zu erstellen. Vorrangig ist nicht (wie in Rezensionen zur Dissertation Kemps gefordert) „die stil- und personengeschichtlichen Aspekte [...] durch die Perspektiven kirchlicher und politischer, vielleicht auch sozialer Geschichte zu vertiefen.“⁶ Auch Untersuchungen zum Stellenwert emblembezogener Predigten⁷ sind wünschenswert, werden jedoch hier nicht erbracht, da eine solche Fragestellung zu weit vom eigentlichen Vorhaben wegführt. Stattdessen soll in dieser Arbeit zur angewandten Emblemik neues Material in Form eines Kataloges erschlossen, eine These zum Verhältnis von Emblem und Kirchenraum aufgestellt und diese anhand exemplarischer Betrachtungen innerhalb der Emblemefunde erhärtet werden.

Was den Aufbau der Untersuchung betrifft, so folgen im Rahmen der Einleitung auf allgemeine Hinführung und Methode einige Grundüberlegungen, die sich dem Thema der angewandten Emblemik auf grundsätzliche Art und Weise nähern. Eine kurze Arbeitsdefinition der Termini ‚Emblem‘ und ‚Emblemik‘ bildet die Grundlage für einen ersten Blick auf Begriff und Forschungsfeld der ‚angewandten Emblemik‘, bevor ein Forschungsbericht einzelne Werke zum Thema aufgreift und inhaltlich vorstellt. Die im Laufe der Untersuchung aufgestellte Arbeitsthese ist Gegenstand des Kapitels 1.4 *Emblem und Kontext*; Anmerkungen zum Regelsystem von Bildprogrammmentwürfen zur Zeit des Barock sollen sensibel machen für deren Bedeutungskomplexität und Bedeutungsvarianz. Abschließend informiert ein Exkurs in Kapitel 1.5 über die allgegenwärtige Lauretanische Litanei grundlegend über das Gebet, dessen Kenntnis für die Untersuchung hilfreich ist.

Der sich anschließende Hauptteil beinhaltet den Befundkatalog, der alle bearbeiteten Kirchen in Niederbayern, welche Einzelembleme und/oder Emblemprogramme aufweisen, auflistet, um dem Leser eine erste Befundübersicht zu bieten⁸. Die Kirchen werden geographisch ihren Landkreisen zugeordnet, die betreffenden Orte alphabetisch aufgeführt; es folgen für jeden Sakralbau Informationen zur Baugeschichte anhand historischer Daten, bevor eine genauere architektonische Beschreibung des Baus, eine

⁶ Schilling 1986, S. 159.

⁷ Vgl. dazu die Rezensionen von Warncke 1982 A (S. 311f.) sowie Peil 1983.

⁸ An dieser Stelle habe ich mich bewusst gegen das Katalogschema der Vorläuferin Cornelia Kemp abgesetzt. Kemps Katalog ist in ihrer Untersuchung nachgestellt und entspricht einer tabellarischen Liste, die alle wichtigen Positionen wie Patrozinium, Picturae etc. stichwortartig aufführt. Der hier anvisierte Katalog jedoch informiert den Leser im Fließtext. Auf Grundrisse wurde bewusst verzichtet; stattdessen wurde versucht, anhand möglichst genauer topographischer Angaben die Lage der Embleme zu verdeutlichen.

Schilderung der Innenraumausstattung und schließlich die Aufnahme der Fresken⁹ und Bildgegenstände im Raum folgt. Diese kleinschrittige Vorgehensweise erklärt sich aus dem Verhältnis von Einzelemblem respektive Emblemsammlung¹⁰ zur Kirche als einem komplexen Sakralraum¹¹. Wie sich – und dies ist die hier vertretene und noch zu erhärtende Hauptthese – bei den Besichtigungsfahrten der Kirchen Niederbayerns zeigte, sind nicht nur die Embleme selbst bzw. das von ihnen geformte Programm von großer Aussagekraft, sondern auch der sie umfassende Kirchenraum, der als geschlossener Ausstattungskomplex betrachtet werden muss, sowie die Einbettung der Embleme in ihn. Um diese These zu bekräftigen, werden in der vorliegenden Untersuchung nicht nur die Embleme und ihre Verortung innerhalb des Baukörpers festgehalten¹², sondern es wird auch der Zusammenhang, in dem die Einzelembleme stehen, näher beleuchtet werden. Somit ist nicht nur das singuläre Emblem oder Emblemprogramm Gegenstand der Untersuchung, sondern auch die in der Kirche vorhandenen Fresken und Gemälde, die Ausstattung des Kirchenraumes sowie der Baukörper; selbst das Patrozinium kann zum Gegenstand der Betrachtung werden. Diese Vorgehensweise zur Erfassung des Sakralraums im Ganzen erfordert eine sehr detaillierte Beschreibung der Kirchen, die eine bessere Vorstellung der konkreten Umgebung vermitteln soll, in die die Embleme eingebettet sind.

Der Untersuchungsabschnitt *Kontextualisierung des Emblems – exemplarische Deutungen* widmet sich der exemplarischen Bearbeitung besonders markanter und signifikanter

⁹ Der Begriff des *Fresko* steht in der folgenden Studie allgemein für die Technik der Kalkfarbmalerie, ausgehend von dem italienischen Begriff *al fresco*, „auf Putz gemalt“. Seccoauflagen (wie zur Zeit des Barock üblich) werden hier nicht eigens gekennzeichnet, sondern fallen mit unter den Begriff des *Fresko*. Davon zu unterscheiden sind die mit Ölfarben und mit anderen Materialien gemalten Deckenbilder, die an der Stelle dann als solches auch benannt werden.

¹⁰ Um eine frühe terminologische Festlegung zu diesem Zeitpunkt zu vermeiden, wird zunächst von ‚Emblembefunden‘, ‚Emblemvorkommen‘, ‚Emblemsammlung‘ oder gar nur von ‚Emblemen‘ gesprochen, da eine Differenzierung der Begriffe ‚Emblemprogramm‘, ‚Emblemfolge‘ und ‚Emblemgruppe‘ noch aussteht: Im Laufe der Betrachtung bzw. Interpretation werden diese Begriffe noch deutlich voneinander abzusetzen sein.

¹¹ In dieser Untersuchung wird der Begriff *Sakralraum* in ähnlicher Weise verwendet wie der des *Kirchenraums*. Dennoch sind die beiden Begriffe nicht gleichzusetzen, da der des *Sakralraums* sehr viel weiter gefasst ist (z.B. gehören auch die Sakristei und ggf. Teile der Klosterräumlichkeiten dazu) als der Kirchenraum, der zum Zweck der Hl. Messe u.a. als Versammlungsraum dient.

¹² In diesem Punkt kommt dem Werk von Cornelia Kemp eine Vorbildfunktion zu. Sie listet in ihrem Katalog nicht nur den Ort, die Einzelembleme und Emblemzyklen sowie deren Verortung im Baukörper auf, sondern führt darüber hinaus auch Angaben über die Farbigkeit der Embleme, zum Künstler und Auftraggeber sowie Daten zum Bau und weiterführende Literatur an.

Emblembefunde. Da sich Themenkomplexe jedoch zuweilen wiederholen¹³, treten diese lediglich als ‚positiver Befund‘¹⁴ im Katalog in Erscheinung, nicht jedoch als Dopplung in den exemplarischen Deutungen. Fragen zu Ursprung und möglichen Vorlagen des Emblems sowie die Untersuchung hinsichtlich der hier aufgestellten These einer möglichen Kontextualisierung der Sinnbilder im Kirchenraum sind diesen exemplarischen Einzelbesprechungen vorbehalten.

Was die Vorgehensweise der Arbeit betrifft, so boten einen ersten Überblick über das Untersuchungsfeld kirchliche Verzeichnisse. Aufgrund der im zu untersuchenden Gebiet aufgeführten Vielzahl von Kapellen, Pfarr- und Nebenkirchen wurde jedoch auf eine vollständige Bearbeitung aller in den Matrikelbüchern verzeichneten Sakralbauten verzichtet, da die Anzahl den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt hätte.¹⁵ Anhand eines überschaubaren Werkes – des Dehio-Handbuchs¹⁶ – wurde eine Vorauswahl von

¹³ Eine solche Wiederholung tritt beispielsweise – ohne an dieser Stelle bereits Ergebnisse vorweg nehmen zu wollen – bei der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung in Anzenberg, Markt Massing, Landkreis Rottal/Inn, und der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Grafenau, Landkreis Freyung-Grafenau, auf. Beide beziehen sich thematisch auf die Lauretanische Litanei (im Folgenden: LL).

¹⁴ Die hier genannten ‚positiven Befunde‘ werden im Katalog mittels einer ausführlichen Beschreibung dokumentiert und in ihren (sofern möglich) ursprünglichen Emblemzusammenhang im Kirchenraum gebracht. (Inwieweit Embleme in ihrem ursprünglichen Zusammenhang auftreten, wird noch kritisch zu bedenken sein, da in den wenigsten Fällen die Sakralräume aus einem Guss geschaffen wurden; vielmehr überlagern sich unterschiedliche Überformungen aus verschiedenen Epochen oder existieren nebeneinander. Demnach ist der ‚natürliche‘ Zusammenhang, in den die Embleme hinein konzipiert wurden, nicht mehr ohne weiteres ersichtlich oder nachvollziehbar.) Weiterführende Anmerkungen zur Baugeschichte und eine möglichst exakte Beschreibung der Embleme in Lage, Thema und künstlerischer Ausgestaltung sind ein weiterer Bestandteil des Kataloges.

¹⁵ Allein für den auf Niederbayern entfallenden Teil der Diözese Regensburg sind im entsprechenden Matrikelbuch gegenwärtig ca. 1000 Kirchen verzeichnet. Addierte man alle Kirchen der Diözesen München-Freising und Passau, die im niederbayerischen Raum liegen, hinzu, so erhielt man eine Vorstellung von der Gesamtzahl aller im Gebiet verzeichneten Kirchen und Kapellen. Ein Gesamtverzeichnis aller Sakralbauten im Regierungsbezirk Niederbayern liegt weder in gedruckter noch in digitaler Form vor. Es existieren Verzeichnisse zu Pfarreien, Gemeinden, Bezirken und Bistümern; doch aufgrund der Überlappung unterschiedlicher Zuständigkeiten und Verwaltungseinheiten lässt sich auch aus diesen kein Gesamtverzeichnis erstellen. Zudem sind die heutigen Grenzen und Einteilungen Niederbayerns nicht identisch mit denen zum relevanten Beobachtungszeitraum (im 17./18. Jh. war Niederbayern in Herzogtümer, Grafschaften, Hochstifte und Konglomerate einzelner selbständiger Territorien unterteilt). Auch die Grenzziehung zwischen dem geographischen ‚Altbayern‘ und dem sprachlichen und kulturellen ‚Altbaiern‘ kann hier nicht erschöpfend reflektiert werden; die Arbeit setzt aus pragmatischen Gründen an den heutigen Grenzen des Regierungsbezirks Niederbayern an.

¹⁶ Dehio 1988 bzw. 2008. Als ‚der Dehio‘ ist in erster Linie der Band *Bayern II: Niederbayern* angesprochen. Das bedeutendste Werk des deutschen Historikers und Kunsthistorikers Georg Dehio (1850-1932) ist das 1905-1912 erstmals erschienene fünfbändige *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*. Die Reihe wurde vom Tag für Denkmalpflege 1900 begründet und durch die Dehio-Vereinigung (Wissenschaftliche Vereinigung zur Fortführung des kunstopographischen Werks von Georg Dehio e.V.) besorgt. Die Bayern-Bände umfassen neben dem Band *Franken (Bayern I)* und *Niederbayern (Bayern II)* die Bände *Schwaben (III)*, *München und Oberbayern (IV)* sowie den Band *Regensburg und die Oberpfalz (V)*. Zudem liegen Bände zu den deutschen Bundesländern vor, vgl. dazu <http://www.dehio.org/dehio/index.html>.

etwa 800 Kirchen¹⁷ getroffen. Um wiederum diese Gesamtmenge zu analysierender Objekte auf ein zu bearbeitendes Maß zu beschränken, wurde die Anzahl der zu besuchenden, zu inspizierenden und gegebenenfalls aufzunehmenden und zu fotografierenden Objekte unter spezifischen Kriterien weiter eingegrenzt:

1. Die Bauperiode der Kirchen.

Kirchen, die nach 1900 erbaut wurden, wurden von vornherein ausgeschlossen, da sie, wie sich bei Stichproben zeigte, keine emblematischen Ausgestaltungen aufwiesen. Allerdings lässt sich auch bei sehr frühen Kirchenbauten der Romanik oder Gotik ohne vorherige Prüfung nicht sagen, ob nicht eine spätere bauliche Veränderung stattgefunden hat.¹⁸ Somit wurden auch sie, sofern eine spätere bauliche Überformung (vornehmlich des Innenraumes) nicht sicher ausgeschlossen werden konnte, vor Ort inspiziert.

2. Dehios kunstwissenschaftliche Vorarbeiten.

Da Dehios Handbuch als Standardwerk der Kunstgeschichte einen Überblick der Kirchen im Regierungsbezirk Niederbayern bietet, wurden anhand seines Werkes alle verzeichneten Kirchen einer genaueren Untersuchung in Bezug auf die Beschreibung der Ausgestaltung und speziell der Deckenfresken unterzogen. Explizite Verweise auf „emblematisch gestaltete Bildflächen“, geeignete Stichworte wie „Medaillons in den Zwickeln“ oder „Sinnbilder“, aber auch Hinweise auf die „Lauretanische Litanei“ (LL)¹⁹ legten einen Besuch vor Ort nahe.

3. Das Patrozinium der Kirche.

Die Schutzherrschaft eines Heiligen über die ihm geweihte Kirche kann als Indiz für emblematische Ausgestaltung aufgefasst werden und somit als Auswahlkriterium fungieren: Bei Bauten, die Maria (Maria Immaculata, Unsere Liebe Frau, Mariä

In der vorliegenden Untersuchung werden zwei unterschiedliche Dehio-Auflagen herangezogen; die Auflage von 1988 hätte (wenn auch veraltet) durchaus ausgereicht, doch dem Wunsch nach Aktualität geschuldet ist die Einarbeitung der (noch während des Arbeitsprozesses neu erschienenen) aktuellen Auflage des Bandes *Niederbayern* von 2008. Eine Bereicherung ist diese Berücksichtigung insofern, als die neue Auflage neben neuen Forschungsergebnissen auch neueste Restaurierungen verzeichnet.

¹⁷ Diese Zahl beschreibt in etwa die im Dehio aufgeführten Kirchen und externen Kapellen: Tatsächlich sind es über 800. Nicht bei dieser Zahl mit eingeschlossen sind die ca. 100 Schlösser (ohne Burgen und Ruinen), die Klostergebäude und Abteien sowie die in Bauten integrierten Einzelkapellen.

¹⁸ Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit, einen spätgotischen Kirchenbau mit späterer barocker Überformung anzutreffen, wesentlich höher als der Fall, einen Sakralbau um 1900 vorzufinden, der eine emblematische Ausgestaltung aus neuerer Zeit vorweist.

¹⁹ Die aktuelle Fassung der Lauretanischen Litanei (im Folgenden mit „LL“ abgekürzt) findet sich im Gotteslob 2003, Nr. 769. Punkt 1.5 dieser Untersuchung setzt sich in einem Exkurs mit dem Themenkomplex der LL auseinander.

Himmelfahrt, etc.) als Schutzherrin führen, sind positive Emblembefunde besonders wahrscheinlich.²⁰

4. Die Forschung.

Weiter eingrenzende Kriterien ergaben sich aus den einschlägigen Veröffentlichungen zu Kirchen Niederbayerns. Seien es Werke wie *Die Kunstdenkmäler von Bayern*²¹, *Reclams Kunstführer Bayern*²², die in vielen Kirchen ausliegenden Kirchenführer²³ oder verschiedene Onlinepublikationen²⁴ – sie alle bieten zwar zum Teil profunde, jedoch nicht durchgängig verlässliche Informationen, sei es aufgrund ihres nicht immer aktuellen Kenntnisstandes (kürzlich durchgeführte Restaurierungen beispielsweise könnten neue Befunde und Erkenntnisse liefern; Orte wurden einem anderen Gemeindeverband zugeschlagen) oder einer nicht immer lückenlosen Erfassung seitens des Autors.

Unter Berücksichtigung dieser vier Kriterien wurde die Zahl der ca. 800 Kirchen weiter auf rund 300 reduziert, die vor Ort besichtigt wurden, um verlässliche Aussagen treffen zu können.²⁵ Von diesen Kirchen wiesen 43 positive Emblembefunde auf, deren Varianz von einer flächendeckenden emblematischen Ausgestaltung des Kirchenraums bis hin zu Einzelemblemen oder quasi-emblematischen Bildern ohne Text reichte.²⁶ Die

²⁰ Dieses Kriterium ergibt sich aus einer statistischen Analyse der Befundliste in Kemps Werk. So weisen von den insgesamt 248 Kirchen im Katalog 71 Bauten ein Marienpatrozinium auf.

²¹ Die Reihe *Die Kunstdenkmäler von Bayern: Regierungsbezirk Niederbayern* wird im Folgenden mit der Sigle KD und dem jeweiligen Einzelband abgekürzt.

²² Vgl. Reizenstein/Brunner 1957.

²³ Damit sind die zumeist beim Verlag Schnell und Steiner in Regensburg erschienenen Hefte oder die Kirchenführer des Kunstverlags Peda in Passau u.a. angesprochen. Zitiert wird mit ‚Kirchenführer‘ sowie dem Ort und der Seitenzahl.

²⁴ So etwa die Internetseite *Kirchen und Kirchtürme unserer Heimat*, die zwar nicht auf Niederbayern spezialisiert ist, jedoch eine Vielzahl niederbayerischer Kirchen listet und fotografisch dokumentiert: <http://www.kirchturm.net/kirchen>.

²⁵ Auch diese Vorgehensweise war nicht in jedem Fall von Erfolg gekrönt: So waren einige Bauten über mehrere Jahre hinweg im Umbau und damit eingerüstet, was eine Bestandsaufnahme unmöglich machte (z.B.: Laaberberg, Markt Rohr in Niederbayern, Pfarrkirche Mariä Opferung im Landkreis Kelheim). Ein weiterer erschwerender Faktor war, dass die Besichtigung von Kirchen – insbesondere an einsam gelegenen Orten – oft nicht möglich war, da aus Furcht vor Diebstahl und Vandalismus die Kirchen dauerhaft abgeschlossen waren. Im Falle kleinerer Dorfkirchen war oftmals ein Gitter im Eingangsbereich des Kirchenraums hinderlich, da der Innenraum (wie beispielsweise etwaige Embleme im Chor- und Emporenbereich sowie an der Brüstung der Orgel) so unzugänglich und damit uneinsehbar wurde. Kirchen und Kapellen, die sich heute in Privatbesitz befinden (da beispielsweise zu einem Schlosskomplex gehörig), sind, wie im Schloss Ortenburg (Kreis Passau) oder im Schloss Thurnstein (Kreis Freyung-Grafenau), nur bedingt der Öffentlichkeit zugänglich.

²⁶ Als ‚quasi-emblematisch‘ werden all jene Sinngefüge bezeichnet, die zwar aufgrund des Aufbaus von Pictura und Text optisch emblematisch anmuten, aber weder den strengen Regeln des dreigliedrigen Idealtypus (vgl. Henkel/Schöne 1967), noch dem zweigliedrigen Typus (die Subscriptio ausklammernder Typus, wie er in der Regel außerhalb des Buches begegnet) entsprechen. Inwieweit ein vorgefundenes

Menge der Befunde ist bei einem Verhältnis von ca. 900 bearbeiteten und über 300 aufgesuchten Kirchen zu nur 43 Emblembeurteilungen zwar verhältnismäßig gering – Kemp hatte in ihrer Untersuchung von Oberbayern und Bayerisch-Schwaben in etwa eine Quote von 1:1²⁷ -, doch das Ansinnen, die Gesamtheit der Emblembeurteilungen in ihrer Komplexität vorzustellen (einmal abgesehen von ihrer Aufnahme im Katalog), zu analysieren und auf ihre Vorlagen hin zu untersuchen, wäre trotz der verhältnismäßig kleinen Anzahl von 43 Befunden deutlich zu umfangreich.

1.2 Grundüberlegungen

1.2.1 Arbeitsdefinition: ‚Emblem‘/‚Emblematik‘

In nahezu jeder Publikation, die sich mit Emblemen befasst, findet sich zu Beginn eine Definition, die den Leser in den Themenbereich ‚Emblem‘/‚Emblematik‘ einführt. Darüber hinaus wird auffallend oft der Versuch einer Unterscheidung zwischen dem Emblem und den nah verwandten Formen der Devise, der Allegorie und der Imprese²⁸ unternommen. Es besteht demnach weiterhin ein Bedürfnis nach Definition und Distinktion der verschiedenen bildhaften Darstellungsformen. Es stellt sich nun die Frage, warum auch hier eine neuerliche Definition des Emblems im Rahmen der Grundüberlegungen angeboten wird, wo es derer doch bereits so viele gibt?²⁹

Bildfeld tatsächlich quasi-emblematischer Natur ist und inwieweit dies davon abhängt, ob eine textuelle Komponente fehlt oder nicht, ist von Fall zu Fall zu entscheiden. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass sich in dieser Untersuchung unter einem ‚positiven Befund‘ bereits eine einzelne Bild-Text-Komposition versteht, die nur Pictura und Motto aufzuweisen hat: Demnach werden auch diejenigen Befunde als positive Emblembeurteilungen gewertet, die Picturae mit eindeutig emblematischer Provenienz aufweisen (beispielsweise die Folge von Picturae wie Spiegel, Turm, Brunnen und Sonne, die auf die LL anspielen). Konsequenterweise müsste man sich zunächst – bevor der Begriff ‚Emblem‘ zur Anwendung kommt – der Diskussion über die Frage, worin die maßgeblichen Kriterien bestehen, ab wann ein Emblem vollständig ist, stellen. Zur gattungsspezifischen Verortung und Diskussion vgl. Zymner 2002, S. 9-24.

²⁷ Kemp bearbeitete 274 Zyklen in 248 Sakralbauten. Wie viele von Kemp besuchte Kirchen keine Embleme aufwiesen und deswegen nicht im Katalog Erwähnung fanden, geht aus der Arbeit nicht hervor.

²⁸ Aufschluss über die Begrifflichkeiten von Devise und Allegorie gibt z.B. das RDK. Vgl. zu Schweinsberg 1954 (Devise) und Held 1934 (Allegorie). Zur Imprese vgl. Scholz 2000 sowie Büttner/Gottdang 2006, S. 136.

²⁹ Bereits Heckscher/Wirth weisen in ihrem Artikel ‚Emblem/Emblembuch‘ auf die in Emblembüchern häufigen Vorreden mit näheren Definitionen hin, um die verwendeten Begriffe zu stützen. Vgl. dazu Heckscher/Wirth 1967. An dieser Stelle seien exemplarisch einige Titel mit Vorreden, die sich um Definitionen bemühen, genannt: Camerarius 1986/88; Reusner, 1990; Dillherr/Harsdörffer 1994. Desweiteren Schöne 1993; Freytag/Harms/Schilling 2001 und Bruck-Angermundt 2004. Zur weiteren Auseinandersetzung mit der „gattungstheoretischen Unruhe“ vgl. auch Zymner 2002, S. 9ff.

Der Grund für diese Wiederholung ist ein heuristischer: In der vorliegenden Untersuchung soll nicht nur ein Katalog derjenigen niederbayerischen Kirchen angelegt werden, die emblematische Formen aufweisen, sondern es soll darüber hinaus der so leichthin benutzte Begriff der ‚angewandten Emblematik‘ kritisch untersucht werden. Um dies durchführen zu können, muss sich der kritische Betrachter zunächst die allgemein anerkannten Ergebnisse zum Sachgebiet der Emblematik vor Augen führen. Somit darf eine Einführung und eine erste (Arbeits-) Definition nicht fehlen. Schon Kemp bemerkt hierzu: „Denn dreißig Jahre nach Henri Stegemaier, der die Hoffnung geäußert hatte, daß der Emblembe­griff nicht ständig aufs neue definiert werden müsse, scheint das Unbehagen an einem unklaren Begriffsinstrument noch eher gewachsen zu sein.“³⁰

Im Jahr 1531 gab der Mailänder Jurist Andrea Alciato (1492-1550) seiner Sammlung lateinischer Bildepigramme den Titel *Emblematum liber*.³¹ „Alciatos Leistung bestand darin, die griechischen Epigramme zu übersetzen und mit einem Motto zu versehen, was wiederum eine lange zurückreichende Tradition hatte.“³² Er verstand den Begriff *emblemata* „durchaus noch als *terminus technicus* des Kunsthandwerks.“³³ Im Laufe des 16. Jhs. entwickelte sich der Terminus von Frankreich ausgehend bald zur Bezeichnung für eine neue, Alciato zugeschriebene Wort-Bild-Gattung. Mit der Konstituierung der Emblemliteratur bildete sich eine engere, auf die Emblematik als Gattung bezogene Auffassung heraus, für die sich im Deutschen während des 17. Jhs. der Begriff ‚Sinnbild‘³⁴ durchsetzte. „Dieses Werk [der *Emblematum liber* Alciatos] war inhaltlich und formal Vorbild aller Emblematik, die als gesamteuropäische Mode ihre Blütezeit bis gegen Ende des 17. Jhs hatte, fast 1000 Werke hervorbrachte und stärksten Einfluss auf alle Kulturbereiche, besonders auf Literatur und Kunst des 16. und 17. Jh. ausübte.“³⁵

³⁰ Kemp 1981, S. 18. Sie verweist hier auf Stegemaier 1946. Diese Äußerung ist jedoch auch heute noch aktuell. Der Nachsatz des Zitats hat nichts an Gültigkeit verloren, wenn sie schreibt: „Weder der eingegrenzten Begriffsbestimmung, die Miedema und Russell für die Frühzeit der Emblematik herausgearbeitet haben, noch Schönes Idealtypik konnte es gelingen, den historischen Wandlungen und den vielfältigen Anwendungsbereichen der Emblematik gerecht zu werden.“ Kemp 1981, S. 18.

³¹ Der im Jahr 1531 in Augsburg gedruckte und herausgegebene Oktavband wurde von dem Augsburger Zeichner Jörg Breu illustriert und dem Augsburger Stadtschreiber und kaiserlichen Rat Konrad Peutinger gewidmet. Unter den Holzschnitten stehen jeweils Epigramme, die in der „gemeineuropäischen lateinischen Sprache der Humanisten geschrieben“ wurden. Vgl. Henkel/Schöne 1967, S. X.

³² Henkel/Schöne 1967, S. X.

³³ Schilling 1986, S. 149.

³⁴ Die Begriffe ‚Emblem‘ und ‚Sinnbild‘ werden entsprechend in dieser Untersuchung synonym gebraucht. Vgl. dazu Peil 2002, S. 488.

³⁵ Schmidt 1972, S. 450. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts überwog die humanistisch geprägte Emblematik

Ein Grund für das gesteigerte Interesse am Betrachten von Sinnbildern liegt in dem der Emblemik immanenten Moment von Spannung und Rätselhaftigkeit. Die (dem Idealtypus gemäß) drei Bestandteile eines Emblems – als augenfälligstes das Bildelement: die *Pictura*; das *Motto*, die Bildunterschrift: die *Subscriptio*³⁶ – treten in ein variables und spannungsreiches Verhältnis von Verschlüsselung und Auslegung, von Unterhaltung und Belehrung.³⁷ Text und Bild sind untrennbar, sich wechselseitig erläuternd in einer Kunstform verbunden, die auf eine Auslegung abzielt. „Hinzutreten können gelegentlich Widmungen, Quellenangaben und Kommentare,“³⁸ die den dreiteiligen Aufbau ergänzen.³⁹

Was die Frage nach dem Ursprung betrifft, so bildet die Renaissance-Hieroglyphik eine wichtige Wurzel der Emblemik.⁴⁰ Man deutete biblische Sinnbilder, Medaillen und

mit weltlichen Themen; im 17. Jh. jedoch rückte die geistliche Emblemik mehr in den Vordergrund. So waren einer der größten Bucherfolge im 17. Jh. die *Pia desideria* des Jesuiten Hugo (Hugo 1624); auch die *Vier Geistreichen Bücher vom wahren Christentum* des protestantischen Theologen Arndt (Arndt 1678/79) waren mit Emblemen erbaulicher Natur ausgestattet.

³⁶ Sehr viel detaillierter in der Frage der Begriffsklärung äußern sich: Henkel/Schöne 1967, S. XIIIf, oder Peil 2002, S. 488ff. Die hier kursiv gesetzten Fachbegriffe stehen im Folgenden recte, da sie sozusagen zum Handwerkszeug des Emblemikers gehören und nicht mehr als fremdsprachliche Begriffe gekennzeichnet werden müssen. Eine Ausnahme bildet die metasprachliche Verwendung.

³⁷ So regt Philipp Harsdörffer beispielsweise zum Spiel mit Emblemen an, wenn er in seinen *Frauenzimmer Gesprächsspielen* von den Anwendungsmöglichkeiten von Emblemen im Spiel spricht. Eine Spielanweisung könnte folgendermaßen aussehen: Man sitzt im Kreise einer Gesellschaft; einer der Anwesenden beschreibt den Bildgegenstand eines Emblems (*Pictura*), den er sich erwählt hat. Nun fordert er die Mitspieler auf, das zur *Pictura* gehörende *Motto* zu finden und mittels eines Kommentars die Beziehung von *Pictura* und *Motto* zu beweisen (wobei man das Spiel auch herumdrehen kann und stattdessen das *Motto* vorgibt). Vgl. hierzu: Harsdörffer 1641-49. Hier: Teil II, S. 19-24 und S. 37-42. Desweiteren in Teil IV, S. 210-278, und in Teil VI, S. 475-485, sowie in Teil VIII, S. 202-207.

³⁸ Schmidt 1972, S. 450.

³⁹ Zusammenfassend lässt sich das Sinnbild hinsichtlich der Bildstruktur und seiner Funktion wie folgt beschreiben: „Gemäß dem Horazischen ‚prodesse aut delectare‘ verbinden sich im Emblem die Lust an der kunstvoll gewählten Metaphorik mit der Forderung nach allgemeingültiger moralischer Erbauung [...]“ (Kemp 1989, S. 331), wobei dies häufig im Idealtyp des dreigeteilten Aufbaus (*Motto*, *Pictura*, *Subscriptio*) geschieht. Häufig wurde dabei die Metapher von Körper und Geist herangezogen: In diesem Zusammenhang kommt dem *Motto* der Bereich des Geistes zu, während die *Pictura* dem Körper gleichgesetzt wird. Die nachfolgende *Subscriptio* übernimmt dann idealerweise die Funktion des Abbildens und Auslegens, wobei diese je nach Werk unterschiedlichen Umfang besitzen und in mehrere Teile untergliedert sein kann (Prosakommentare, knappe Prosabeschreibungen, Bedeutungsangaben, aber auch längere Predigten und Lyrik). Durch die Zusammenfügung von Schrift und Bild entsteht die häufig innerhalb der Forschung begegnende Ansicht, das Emblem besitze Rätselcharakter: Das *Motto* gibt hierbei auf verschlüsselte Weise ein Thema vor, das von der nachfolgenden *Pictura* bildlich realisiert wird. Die Differenzen in Gestaltung und Inhalt zwischen Text und Bild führen zu Spannungen in der Deutung, die ängstlichen Charakter besitzen und aufgrund dessen nur durch intellektuellen Mehraufwand spielerisch gelöst werden können. Die *Subscriptio* schließlich hebt diese Spannung auf und führt die disparaten thematischen Hinweise seitens des *Mottos* und der *Pictura* zu einer kohärenten, meist belehrenden Aussage zusammen.

⁴⁰ Vgl. dazu Schmidt 1972, S. 450.

Elemente antiker Mythologie als verschlüsselte Zeugnisse der altägyptischen Bildsprache.⁴¹ Weitere Quellen waren Zeugnisse mittelalterlich-allegorischen Denkens⁴² (besonders die Exegese der Herbarien und Bestiarien) sowie die Impresen- und Devisenkunst des 14. und 15. Jhs., um nur einige wenige zu nennen.⁴³

Die Zusammenstellungen mehrerer Sinnbilder galten anfangs als „kleine literarische Form“⁴⁴, waren im 16. Jh. in der Nachfolge Alciatos zunächst einmal Sammlungen von Tugend- und Weisheitslehren und besaßen noch wenig Rätsel- oder gar Zerstreungscharakter. Dennoch fand diese „Sonderform gelehrter Epigrammkunst“⁴⁵ schnell in allen Bildungsschichten aufgrund ihrer unterschiedlichen Verwendungsweise Anklang. „Gegen Ende des 16. und an der Wende zum 17. Jahrhundert hatte sich die Gattung der Emblemik bereits so gut etabliert, dass nunmehr Variationen in den eingeführten Grundtyp eingebracht werden konnten: Die Emblemik begann sich auszudifferenzieren. Diese Ausdifferenzierung betraf die Form, das thematische Spektrum und die Funktionalität. [...] Die Ausdifferenzierung des thematischen Spektrums äußerte sich in Spezialisierung.“⁴⁶ So findet man Embleme in themenbezogenen und motivbezogenen Emblembüchern, beispielsweise im moralisch-erbaulichen⁴⁷, theologisch-biblischen⁴⁸ und im höfisch-politischen⁴⁹ Bereich; es gibt emblematisch-heraldische Wappen- und Stammbücher, Fürstenspiegel sowie naturkundliche⁵⁰ und alchemistische⁵¹ Emblemik. Hinzu trat die Verwendung von Emblemen in weltlicher und geistlicher Liebestheorie⁵². Desweiteren dienten Embleme der Ausschmückung von

⁴¹ Zur Renaissance-Hieroglyphik vgl. Burchardt 1913 sowie Boskovits/Laute 1970.

⁴² Tatsächlich gründet das emblematische Weltbild in der Fortwirkung mittelalterlichen Denkens. Motive aus frühchristlichen Wandmalereien mit ihren Tituli, die ritterliche Abzeichenmode der sogenannten Impresen, volkstümliche und weit verbreitete Literatur wie Armenbibeln, Heilsspiegel und Sprichwortillustrationen gehen in das emblematische Repertoire ein. Auch der Einfluss antiker griechischer Epigramme (Bildwerke erläuternde und beschreibende Inschriften auf Grabsteinen und geweihten Gedenksteinen) lässt sich, ebenso wie die genannten ägyptischen Hieroglyphen, nachweisen. Zur Quellenfrage der Emblemik vgl. Peil 2002, S. 488-513, sowie Schmidt 1972, Sp. 449-452.

⁴³ Vergleiche hierzu die Erläuterungen in Henkel/Schöne 1967, S. Xff.

⁴⁴ Freytag/Harms/Schilling 2001, S. 9.

⁴⁵ Peil 2002, S. 488.

⁴⁶ Freytag/Harms/Schilling 2001, S. 10.

⁴⁷ So das EmblemBuch von Taurellus, Nicolaus: *Emblemata physico-ethica*, Nürnberg 1595.

⁴⁸ So etwa die Emblembücher von Cramer, Daniel: *Emblemata sacra*, Frankfurt 1624 und *Emblemata moralia*, Frankfurt 1630.

⁴⁹ So das EmblemBuch von Zingref, Julius Wilhelm: *Emblemata ethico-politica*, Frankfurt 1619.

⁵⁰ Vgl. dazu z.B. das EmblemBuch von Camerarius, Joachim: *Symbola et Emblemata*. Nürnberg 1590-1604.

⁵¹ Vgl. Maier 1618.

⁵² In weltlicher Liebestheorie wäre z.B. Van Veen, Otto: *Amorum emblemata, figuris Aeneis incisa studio*

Gelegenheitsschriften und Predigten. Mitunter traten sie auch als reflektierende und resümierende Elemente im Roman der Frühen Neuzeit⁵³ in Erscheinung.

Abgesehen von dieser weitergehenden Spezialisierung⁵⁴ entwickelte sich auch der Rezipientenkreis. So kam es im Laufe des 17. Jhs. zu einer Abkehr von Emblembeachtung als *ludus intellectualis*, als Gesellschaftsspiel, das lediglich exklusiven Kreisen vorbehalten war. Aus der rätselhaft verschleierte Anweisung im Kreise humanistisch Gebildeter des 16. Jhs. wurde eine regelrechte Modeerscheinung in den folgenden Jahrhunderten, die – unter der schützenden Hand einer Gelehrtenrepublik von Literaten, Künstlern, Theologen und Verlegern – Embleme auch anderen Gesellschaftsschichten zugänglich machte. Man legte im Zeitalter des Barock der Lösung des Einzelemblems minder starke Hindernisse in den Weg und trachtete danach, auch weniger exklusive Kreise zu unterhalten und zu unterweisen. So fanden emblematische Motive beispielsweise in Predigten während des Gottesdienstes Verwendung: Predigt- und Erbauungsbücher mit emblematischen Illustrationen orientierten sich häufig an der Perikopenabfolge und stellten die über das Jahr gehaltenen Predigten zusammen, „in denen das Zitieren emblematischer Motive der Veranschaulichung und Wirkungssteigerung diene“.⁵⁵

Naheliegender war in diesem Zusammenhang auch eine Bezugnahme des Predigers auf das Ausstattungsprogramm des Kircheninneren, das mit seinen Beispielen angewandter religiöser Emblemik die Funktion des Unterweisens, des Erbauens und Vermittelns von Wissen erfüllte und auf den Gläubigen durch Bild und Text einwirkte.⁵⁶

Othonis Vaeni. Antwerpen, 1608 zu nennen; in geistlicher Liebestheorie Heinsius, Daniel: *Emblemata Amatoria*. Amsterdam, 1608.

⁵³ Ein Roman der Frühen Neuzeit wäre beispielsweise Barclays englischer Roman aus dem Jahr 1673 (Joannis Barclaii, *Argenis, figuris aeneis adillustrata, suffixo clave, hoc est, nominum proprium explicatione, atque indice locupletissimo* Nürnberg 1673). Zur den emblematischen Illustrationen dieses Werks vgl. Peil, 1980.

⁵⁴ Vgl. dazu auch die auf Heckscher/Wirth zurückgehende Einteilung in heroische, ethisch-moralische und didaktische Emblembücher, Heckscher/Wirth 1967, Sp. 85-228. Zur Einteilung in Gruppen: Sp. 193-221. Eine andere Möglichkeit der Einteilung ist die in der Forschung zur Emblemik angewandte inhaltliche Unterscheidung von *Emblemata sacra* und *Emblemata moralia*, *Emblemata physica et academica* und *Emblemata politica*. Diese Kategorien enthält beispielsweise der Tagungsband des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies, der 1999 in München stattfand. Die Beiträge, welche unter den genannten Kategorien sowie der Rubrik ‚angewandte Emblemik‘ zusammengefasst wurden, wurden von Harms/Peil 2002 herausgegeben.

⁵⁵ Mohr 2009, S. 176-185, hier S. 184.

⁵⁶ Vgl. Höpel 1987, S. 210-217.

1.2.2 Zum Begriff der ‚angewandten Emblematik‘

Wie der Begriff vermuten lässt, steht bei dieser Art von Emblematik die Anwendung im Vordergrund. Tatsächlich ist jedoch die Anwendung einer literarischen Vorlage nur *ein* Aspekt der angewandten Emblematik. In erster Linie zielt der Begriff darauf ab, die Anwendungsbereiche außerhalb der Literatur zu erfassen. Dies wiederum heißt zunächst einmal: Alle nicht primär in Buchform veröffentlichten Embleme werden im Folgenden als sog. ‚angewandte‘ Embleme bezeichnet. Bereiche, in denen Embleme in solcher Weise verwendet wurden, sind:

Bereiche	Beispiele
Sog. ‚ephemere Embleme‘ oder gar ‚ephemere Monumente‘, die dekorativ aus Anlass einer Hochzeit, einer Geburt, einer Kanonisation ⁵⁷ oder eines Todes erstellt werden; auch aus Anlass einer Genesung, eines auswärtigen Besuches, bei Staatsverträgen, Einweihungen; so auch für Gelegenheitsbauten, sog. ‚ephemere‘ Architektur ⁵⁸	Exequien für Maximilian II. Emanuel (Todesjahr 1726) in der Theatinerkirche zu St. Cajetan, München; Bauten wie <i>Castra doloris</i> und <i>Castra triumphalis</i> , Festdekorationen, Bühnenbilder und Schultheater ⁵⁹
Künstlerische Ausgestaltung von Wohnräumen, Repräsentationsräumen sowie allgemein öffentlichen Räumen	Der Goldene Saal des Rathauses in Augsburg ⁶⁰ , das Kugelgenhaus Dresden ⁶¹ , die Bunte Kammer in Ludwigsburg ⁶²
Die Ausgestaltung sakraler Bauten	Kirchen, Kapellen, Klöster ⁶³
Der Bereich des Kunstgewerbes: Bildhauer, Goldschmiede, Verfertiger von Intarsien,	Kachelofenverzierungen ⁶⁴ , Majoliken, Druckermarken, Verlegersignets, Exlibris,

⁵⁷ Vgl. dazu Hess 2004.

⁵⁸ Die emblematische Ausgestaltung von ephemerer Architektur war, wie der Name schon vermuten lässt, nur von geringer Dauer. Überliefert sind zu solchen Gelegenheiten konzipierte Einzelembleme bis hin zu ganzen Programmen in der Buchemblemantik, die sich der Aufzeichnung solch vergänglicher Kunst und ephemerer Emblematik u.a. annahm. Vgl. dazu auch Hermann 2007.

⁵⁹ Das hier angesprochene Schultheater erfuhr im 16. Jh. durch den starken Unterweisungswillen und pädagogischen Auftrag der Jesuiten eine regelrechte Blütezeit. Vgl. dazu Szarota 1976 sowie Szarota 1979.

⁶⁰ Vgl. dazu Mödersheim 2000.

⁶¹ Vgl. Freytag/Peil 2000.

⁶² Vgl. Freytag/Harms/Schilling 2001.

⁶³ Vgl. Kemp 1981 sowie Imorde 2002.

⁶⁴ Vgl. Frei 1932.

Bereiche	Beispiele
Steinschneider, Weber	Münzen, Medaillen, Pfeifen, Spielkarten/Spielsteine, Schießscheiben, Instrumente, Schmuck und weitere Gegenstände des täglichen Lebens

Bereits Kemp bemerkt: „Diese anfangs recht vage formulierten Bestimmungen der Anwendungsbereiche hängen mit der etymologischen Herleitung des Begriffes ‚Emblem‘ zusammen. Nach allgemeinem Gebrauch wurde das griechische Verb ἐμβάλλειν von den Emblemtheoretikern des 16. und 17. Jhs. meist mit *inserere*, *interponere* [...] übersetzt. [...] Die frühen Beschreibungen der Anwendungsbereiche, in denen das Wort, gemäß seiner in der Antike schillernden Bedeutung, als dekoratives Beiwerk im weitesten Sinn verwendet wurde, gerieten bald in Konflikt mit der immer detaillierteren Emblemtheorie. In Folge der zunehmend präzisierten Definition des Begriffes und der Betonung seines moraldidaktischen Charakters verlagerten sich auch die Akzente der Anwendungsbereiche.“⁶⁵

Die Begriffsgeschichte des Emblems und damit folglich auch die der angewandten Emblemik hat zwei grundlegend zu unterscheidende Zweige: Auf der einen Seite steht die Begriffseingrenzung in der Frühen Neuzeit, auf der anderen die der Forschung, die Ende des 19. Jhs. neu einsetzt.⁶⁶ Die poetologische Beschäftigung mit der Emblemik war im 16. bis 18. Jh. in erster Linie produktionsorientiert; doch bereits zu dieser Zeit wurden Überlegungen zum Begriff des Emblems sowie zu dessen Verwendungsmöglichkeiten angestellt. Zincgref⁶⁷ und Harsdörffer⁶⁸ beispielsweise haben bereits in der Frühen Neuzeit Versuche der Begriffseingrenzung unternommen. Harsdörffer weist in seinen Werken auf die vielfältigen Anwendungsbereiche von Emblemen hin⁶⁹: Demnach können die verschiedensten Gegenstände emblematisch ausgestattet werden; hierzu rechnet er in

⁶⁵ Kemp 1981, S. 14.

⁶⁶ Die Forschung war „zunächst in erster Linie bibliographischer Art und bezieht sich auf ein inzwischen abgeschlossenes Textkorpus.“ Vgl. hierzu Scholz 1997, S. 437.

⁶⁷ Vgl. Zincgref 1664.

⁶⁸ Vgl. Harsdörffer 1968/69.

⁶⁹ Wobei hier zu bedenken ist, dass sich diese Frage erst seit 1600 stellt, da erst seit diesem Zeitpunkt die Erfindung, die *inventio* neuer Embleme innerhalb, wie auch außerhalb von Büchern üblich wurde. Vgl. dazu: Harms 1982, S. 552-558. Schilling 1986, S. 155, meint hingegen dazu: „Die Emblemik außerhalb des Buches tritt in größerem Ausmaß erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Erscheinung, wobei die sakrale Verwendung überwiegt.“

seinen Lehrsätzen von der Sinnbild-Kunst auch die Büchertitel.⁷⁰ „Für Harsdörffer bedeutet ‚Anwendung von Emblematic‘ vor allen Dingen die eigenständig gestaltete Konzeption für den jeweiligen Bestimmungszweck [...]“⁷¹, resümiert Kuechen.

Von der Ausdrucksform der Frühen Neuzeit zu unterscheiden sind die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden terminologischen Überlegungen im Bereich der Emblemforschung. Diese erste Auseinandersetzung ist eine bibliografische und zugleich begriffliche. So unternimmt 1947 Mario Praz eine erste Anstrengung, die Gattung ‚Emblematic‘ systematisch zu erschließen.⁷² Mit seinen *Studies in seventeenth-century imagery* und dem sich daran anschließenden ausführlichen Katalog im Anhang schafft Praz eine erste *Bibliography of Emblem Books*. Hierin nennt er neben einer großen Zahl anonym erschienener Emblembücher mehr als 600 Verfasser emblematischer Werke. Durch diese Bibliografie angeregt folgten weitere Werke mit Emblembibliografien verschiedenster Provenienz.⁷³

Die Emblemforschung unternimmt 1967 mit Karl August Wirth zum ersten Mal den Versuch, die unterschiedlichen Anwendungsbereiche der Emblematic systematisch zusammenzufassen.⁷⁴ Die Schwierigkeit bestand und besteht auch heute noch in dem Umstand, dass keine einheitliche Begrifflichkeit zur Unterscheidung der einzelnen emblematischen Bereiche besteht.⁷⁵ Somit begegnen sich, wie bei Durchsicht der Forschungsliteratur deutlich wird, nebeneinander existierende Bezeichnungen wie ‚literarische‘ und ‚außerliterarische Emblematic‘, ‚Buchemblematic‘ und ‚buchexterne Emblematic‘ sowie der Begriff der ‚angewandten Emblematic‘.

Heckscher und Wirth publizieren bereits 1967 den grundlegenden Artikel zum Emblem und Emblembuch im RDK.⁷⁶ Sie erwähnen hierin erstmals in größerem Maße Anwendungsbereiche von Emblematic außerhalb des Buches und taufen diesen Bereich kurzerhand ‚angewandte Emblematic‘. Sie geben hierin zwar keine explizite Definition für

⁷⁰ Vgl. Harsdörffer 1975.

⁷¹ Kuechen 2002, S. 868.

⁷² Vgl. Praz 1947. Zur Stellung von Praz innerhalb der Forschung vgl. auch Scholz 1997, S. 437.

⁷³ So z.B. Freeman 1948, Landwehr 1962, Landwehr 1972 und Landwehr 1976.

⁷⁴ So in Heckscher/Wirth 1967, Sp. 193-221. Allerdings ist hier zu beachten, dass der Begriff der ‚angewandten Emblematic‘ unter dem Hinweis eingeführt wurde, dass Emblembücher über die Unterhaltung, Belehrung und Erbauung hinaus auch als Anregung und Vorlage für die Gestaltung künstlerischer Programme verwendet wurden.

⁷⁵ Vgl. dazu auch Zymner 2002.

⁷⁶ Vgl. Heckscher/Wirth 1967.

den Begriff an, doch räumen sie den Emblembüchern nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine inhaltliche Priorität als Quellen der angewandten Emblemik ein. Der Begriff bleibt jedoch strittig, da die angeführten Beispiele vornehmlich der außerliterarischen Emblemik entstammen (abgesehen von Verlegersigneten und emblematischen Exlibris). So übersehen die Verfasser weite Teile von Verwendungsmöglichkeiten schlichtweg, wie beispielsweise die der Literatur und der Musik. Die vielfältigen Erscheinungsformen der Emblemik werden hier auf das ‚Emblembuch‘ und die ‚angewandte Emblemik‘ reduziert.⁷⁷

Albrecht Schöne unternimmt 1967 in Zusammenarbeit mit Arthur Henkel in seinem Handbuch *Emblemata* den Versuch einer Definition eines emblematischen Idealtyps (mit Rücksicht auf die Dingauffassung der mittelalterlichen Hermeneutik). Schöne greift zunächst die Bezeichnung der ‚angewandten Emblemik‘ von Heckscher/Wirth auf – wenn er dem Begriff auch weiterhin kritisch gegenübersteht. Peils Vorschlag der Unterscheidung in ‚außerliterarische Emblemik‘, ‚innerliterarische Verwendungsformen der Emblemik‘ und ‚Buchemblemik‘ betrachtet Schöne ebenfalls skeptisch. In seinem bereits im Jahr 1964 publizierten Standardwerk *Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock* beleuchtet Schöne die vielfältigen Beziehungen zwischen Emblemik und Drama, lässt den Begriff der ‚angewandten Emblemik‘ jedoch undefiniert. Sein Emblembegriff (und das zeigen die herangezogenen Beispiele wie Reden, Predigten, Trauerspiele, emblematische Stammbücher) ist sehr weit gefasst; er verweist auf Embleme in der bildenden Kunst und auf den Einfluss der Emblemik auf die Literatur. Laut Schöne wäre demnach ‚angewandte Emblemik‘ auch innerliterarisch möglich. Er versucht darüber hinaus, seinen Emblembegriff auf andere Textsorten wie das Drama zu übertragen, den Einfluss der Emblemik auf das Drama nachzuzeichnen und zu belegen.

Wolfgang Harms und Hartmut Freytag problematisieren 1975 erstmals den Begriff der ‚angewandten Emblemik‘.⁷⁸ Harms’ Meinung nach ist der Begriff zu eng, um „den vielfältigen Formen und Leistungen der Embleme außerhalb des Buches gerecht zu werden, was auch dann gelte, wenn diese Embleme nach Buchvorlagen geschaffen worden seien. Auch dass in nicht wenigen Fällen Emblembücher vorgängige

⁷⁷ Peil schreibt dazu: „Die Nichtbeachtung innerliterarischer Einflüsse der Emblemik ist verständlich, da Heckscher/Wirth hauptsächlich kunsthistorische Interessen vertreten“, Peil 1979, S. 200.

⁷⁸ Vgl. Freytag/Harms 1975, S. 9f.

außerliterarische Emblemprogramme reproduzieren, lasse die Bezeichnung ‚angewandte Emblematis‘ fragwürdig werden“.⁷⁹ Der Begriff ‚außerliterarische Emblematis‘ wird verallgemeinernd und nicht immer treffend als ‚angewandte Emblematis‘ verstanden.⁸⁰ Harms bezieht die Unterscheidung literarisch – außerliterarisch rein technisch auf das Medium des Buches.⁸¹ Er unterscheidet zwischen literarischer, außerliterarischer und angewandter Emblematis⁸²: Zur ‚literarischen Emblematis‘ zählen auch die sogenannten Emblembücher, welche sich vom 17. Jh. an vielfach einzelnen Aspekten (z.B. im religiösen Bereich christologischen, mariologischen und biblisch-moralischen Themen) widmeten. ‚Außerliterarische Emblematis‘ hingegen sei „jede nicht als Buch konzipierte und publizierte Emblematis“.⁸³

Cornelia Kemp widmet 1981 erstmals systematisch, wenn auch auf die oberbayerisch-schwäbische Region begrenzt, dem Begriff der ‚angewandten Emblematis‘ eine eigenständige Untersuchung und schafft mit dem Werk *Zur angewandten Emblematis in süddeutschen Barockkirchen* einen Katalog zur angewandten Emblematis im sakralen Raum.

Fünf Jahre später (1986) äußert sich Michael Schilling in seinem Aufsatz *Emblematis außerhalb des Buches* ausführlich zur Debatte und spricht unterschiedliche Forschungspositionen an. Er selbst bevorzugt – in Anlehnung an Peil – die Begriffe ‚Buchemblematis‘ und ‚buchexterne Emblematis‘. Seiner Meinung nach benutzt Schöne den Emblematisbegriff auf inflationäre und diffuse Art und Weise. Peil hingegen hat, so Schilling, mit dem Begriff ‚Buchemblematis‘ eine Bezeichnung gefunden, die er, da medienbezogen, aufgrund seines neutralen Rahmenbegriffs für gut geeignet hält, um „die heterogenen Formen und Möglichkeiten von Emblemen in Büchern zusammenzufassen.“⁸⁴ Konsequenterweise solle dem gegenüberstehend, so Schilling, der Oppositionsbegriff ‚buchexterne Emblematis‘ oder ‚Emblematis außerhalb des Buches‘ gewählt werden.

Carsten-Peter Warncke und Dieter Sulzer⁸⁵ distanzieren sich bewusst vom Begriff der ‚angewandten Emblematis‘, da dieser Begriff nicht ohne einen Gegenbegriff wie den der

⁷⁹ Schilling 1986, S. 151.

⁸⁰ Vgl. Harms 1975, S. 7.

⁸¹ Vgl. dazu: Schilling 1986, S. 151.

⁸² Vgl. Harms 1982, S. 556. Auch Harms weist hier schon auf die Zweifelhafteigkeit des Begriffs ‚angewandte Emblematis‘ hin und verweist dazu wiederum klärend auf den Artikel von Peil 1979.

⁸³ Zur weiteren Differenzierung der von Harms gebildeten Gegensatzpaare und Abgrenzungen der Begrifflichkeiten untereinander siehe Peil 1979, S. 200f.

⁸⁴ Schilling 1986, S. 152.

⁸⁵ Warncke 1976, S. 231-236 und Sulzer 1978, S. 84-87 schrieben Rezensionen zu Freytag/Harms 1975.

‚reinen Emblemantik‘ möglich sei. Sie schlagen kurzerhand vor, allgemein von ‚Emblemen in der Dekorationskunst‘ zu sprechen, was jedoch die funktionale Spannweite der buchexternen Embleme auf das Moment des Dekorativen verengt und zudem mit pejorativen Wertungsimplicationen belastet. Warncke fordert darüber hinaus, mit Rücksicht auf eine gemeinsame Entwicklungsgeschichte, nicht länger zwischen ‚literarischer‘ und ‚angewandter Emblemantik‘ zu unterscheiden.⁸⁶

Dietmar Peil weist wiederholt auf den signifikanten Unterschied zwischen ‚Buchemblemantik‘ und ‚angewandter Emblemantik‘ hin. Er geht über die klärende Darstellung der Kontroverse hinaus und bietet darauf aufbauend einen Lösungsversuch an, dem sich Harms insofern anschließt, als dieser eine terminologische Dreiteilung der emblematischen Praxis anstrebt.⁸⁷ So arbeitet auch Peil mit der Begriffstrias ‚außerliterarische Emblemantik‘, ‚innerliterarische Verwendungsformen der Emblemantik‘ und ‚Buchemblemantik‘.⁸⁸

Die Versuche, im Bereich der sogenannten ‚angewandten Emblemantik‘ die Quellen der einzelnen Embleme in Patrizierhäusern, Kirchen und anderen Orten aufzufinden, haben davon ausgehend zu der Ansicht geführt, dass Embleme häufig im angewandten Bereich auf der so genannten ‚Buchemblemantik‘, also der ‚literarischen Emblemantik‘, fußen. Es kommt folglich – so elaboriert die einzelnen Begriffe auch sein mögen und so sehr sich die den jeweiligen Begriff propagierenden Wissenschaftler auch um Abgrenzung bemühen – immer wieder zu problematischen Überschneidungen.

1.3 Forschungsbericht

Was die Forschungslage betrifft, so hat Schilling bereits 1986 in seinem Beitrag *Emblemantik außerhalb des Buches* die Situation prägnant umrissen: „Es kennzeichnet die Forschungssituation, dass für andere Regionen mit einer Ausnahme keine vergleichbaren systematisch erhobenen Inventarisierungen vorliegen. Denn obwohl schon früh und an zentraler Stelle auf die Bedeutung der angewandten Emblemantik hingewiesen wurde [...], ist die Verwendung von Emblemen außerhalb des Buches nach wie vor eine wissenschaftliche *terra incognita* [...]“⁸⁹

⁸⁶ Vgl. Warncke 1982, S. 55.

⁸⁷ Vgl. Peil 1979, S. 202.

⁸⁸ Vgl. Peil 1978 sowie Peil 1979, S. 200-207.

⁸⁹ Schilling 1986, S. 149. Die Ausnahme, auf die der Autor hier anspielt, ist das Werk von Graf 1974.

Die Tatsache, dass es sich hier um einen verhältnismäßig jungen Wissenschaftsbereich handelt, verleitet zu der Annahme, man habe es mit einer geringen Zahl einschlägiger Titel zu tun. Doch tatsächlich ist die Forschung auf dem Gebiet der – nicht nur angewandten – Emblematik sehr rege und das Thema erfreut sich großer Beliebtheit. Jedoch ist nach wie vor festzustellen, dass systematische Inventarisierungen im Bereich der Emblematik außerhalb des Buches auch nach der bedeutenden Arbeit von Kemp zu Kirchen Oberbayerns und Schwabens weiterhin Desiderat bleiben. Zwar wurde die Emblematik immer wieder in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen außerhalb des Buches reflektiert und gewürdigt,⁹⁰ doch sind Untersuchungen mit regionalen Schwerpunkten nach wie vor eher spärlich vertreten.

Der hier vorliegende Untersuchungsbereich am Grenzrain zwischen Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft⁹¹ fordert eine noch striktere Einschränkung des ohnehin schon sehr spezifischen Themenkomplexes der ‚Emblematik‘ über den Bereich der ‚angewandten Emblematik‘ hin zur ‚angewandten Emblematik in sakralen Räumen‘, um dann im Gegenstand der ‚angewandten Emblematik in sakralen Räumen Niederbayerns‘ seine vorläufig höchste Zuspitzung zu erreichen. Nun fällt jedoch auf, dass verhältnismäßig wenig Sekundärliteratur zur Emblematik in sakralen Räumen vorliegt. Profanen Räumen mit emblematischer Ausgestaltung hingegen wird, – betrachtet man die Anzahl von Beiträgen zu Räumen des privaten oder öffentlichen Gebrauchs – mehr Interesse entgegengebracht als sakralen Räumen. Da emblematische Ausgestaltungen in profanen wie sakralen Räumen jedoch durchaus Überschneidungen aufweisen können, werden im folgenden Forschungsbericht nicht nur Beiträge zur angewandten Emblematik im sakralen Raum, sondern – sofern auch mit profanen Räumen in Bezug zu setzen – auch Beiträge zur Emblematik im öffentlichen Profanraum angesprochen.⁹²

⁹⁰ Vgl. zuletzt den Sammelband Strasser/Wade 2004.

⁹¹ Der Gesichtspunkt der Intermedialität des Emblems hat für das hier angestrebte Unternehmen sowohl Vor- als auch Nachteile. Die Emblematik ist ein interdisziplinär bearbeitetes Phänomen, welches von keiner Disziplin zur Gänze für sich allein beansprucht werden kann und daher aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven betrachtet und bearbeitet wird.

⁹² Die Reihenfolge der hier zu besprechenden Forschungsbeiträge ist nicht chronologisch; es werden vielmehr Gruppen gebildet, in denen die einzelnen Forschungsbeiträge (absteigend geordnet nach Relevanz für die vorliegende Fragestellung) zusammengefasst werden.

1.3.1 Angewandte Emblematis in Sakralräumen (Deutschland)

Das *Corpus der barocken Deckenmalerei*, herausgegeben von Hermann Bauer, Frank Büttner und Bernhard Rupprecht, ist eine Reihe,⁹³ die sich die Dokumentation der vom 17. bis zum frühen 19. Jh. in Deutschland entstandenen Deckengemälde im sakralen wie auch im profanen Bereich zur Aufgabe gemacht hat. Das *Corpus* erfasst, beschreibt, ergänzt durch Zeichnungen und kommentiert. „Die wissenschaftlichen Analysen und ikonographischen Deutungen basieren auf Literatur-, Quellen- und Archivstudien, die vielfach Neuzuweisungen erlauben und Kunstlandschaften wie regional bedeutende Künstler und Auftraggeber hervortreten lassen.“⁹⁴ Neben dem Patrozinium, der architektonischen Gestaltung des Kirchenraums sowie Hinweisen auf Auftraggeber und/oder Finanzierung und Durchführung des Auftrages werden auch Informationen zur Entstehungszeit und dem Urheber der Deckengemälde sowie der technologische Befund, die Maltechnik und die vorgenommenen Restaurierungen ausführlich erörtert. Die einzelnen Fresken werden beschrieben, ikonographisch gedeutet, durch Fotografien ergänzt und anhand von Planskizzen im Kirchenraum verortet. Quellen sowie Literaturangaben vervollständigen die Abhandlung, wobei ein Register zu Orten, Künstlern, Bildgegenständen und eine Auflistung der Embleme und Lemmata die Einzelbände vervollständigen. Die angewandte Emblematis streift das Werk insofern, als es systematisch Malereien – und damit auch zwangsläufig Embleme – im Sakralraum verzeichnet, kommentiert und ausdeutet. Eine Analyse und ein Vergleich des Materials findet jedoch nicht statt.

Besonders hervorzuheben ist die 1981 erschienene, bereits zuvor erwähnte Dissertationsschrift von Cornelia Kemp mit dem Titel *Angewandte Emblematis in süddeutschen Barockkirchen*⁹⁵. Diese Untersuchung war der erste Versuch, ein Teilgebiet Bayerns (Oberbayern und Bayerisch-Schwaben) hinsichtlich der angewandten Emblematis in katholischen Kirchen systematisch zu erfassen. Kemp hat mit ihrer Untersuchung den Grundstein zu einer systematischen Aufnahme und Besprechung von

⁹³ Vgl. Bauer/Büttner/Rupprecht 1976ff. Das Gesamtkonzept strebt eine flächendeckende Erfassung aller in Sakralräumen auffindbaren Fresken in Deutschland an. Die Reihe geht topographisch nach Landkreisen und Regierungsbezirken vor, wobei der Regierungsbezirk Niederbayern noch nicht eigens erfasst, wiewohl gestreift wurde.

⁹⁴ Offizielle Internetseite der Ludwig-Maximilians-Universität München: http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/forsch_projekte/archiv/corpus

⁹⁵ Vgl. Kemp 1981.

Emblembefunden in Kirchen Bayerns gelegt und damit ein Bedürfnis nach weiteren Untersuchungen in anderen Regionen Bayerns geweckt.⁹⁶ Ihre Arbeit bietet mit einem Abschnitt über *Definition, Funktion und Wandel des Emblembegriffes* sowie Kapiteln über *Die formalen Elemente des Emblems* und *Das Verhältnis von Wort und Bild* zunächst Überlegungen allgemeiner Art, bevor *Das Emblem im Bildprogramm* in einen spezifischeren Zusammenhang gebracht wird. In diesem letztgenannten Abschnitt werden mögliche Deutungen von Emblemen vorgestellt; in *Vorlagen der angewandten religiösen Emblematis* begibt sich die Autorin an die Wurzel religiöser Embleme. *Die Stellung der angewandten Emblematis in der Entwicklung der sakralen Deckenmalerei* schließlich weitet den Blick in Richtung der Funktion sakraler Embleme als Ausgestaltungsmittel von Kirchenbauten, bevor gegen Ende der Untersuchung das eigentliche Herzstück der Arbeit folgt: der Katalog mit den entsprechenden Befunden in sakralen Bauten Oberbayerns und Bayerisch-Schwabens. Verzeichnisse wie Quellen, Sekundärliteratur und ein Register, das die aufgefundenen Inscriptioes und Picturae nochmals auflistet, sowie ein Verzeichnis der jeweiligen Künstler runden die Arbeit ab. Das Werk bemüht sich als erstes überhaupt um eine umfassende Aufnahme und Katalogisierung von Emblemprogrammen in Kirchen eines Teilgebiets des heutigen Bayern. Aus diesem Grund ist es nicht hoch genug einzuschätzen, da es der Autorin gelingt, eine Brücke von einer Einführung in die Emblematis über eine Bestandsaufnahme bis hin zur Analyse einzelner Programme zu schlagen. Das Ergebnis der Untersuchung ist ein Katalog von 274 Zyklen in insgesamt 248 Sakralbauten.⁹⁷ Im Gegensatz zum hier verfolgten Untersuchungsvorhaben hat Kemp keine Einzelprogramme im Detail untersucht. Zwar enthält der Katalog wichtige Informationen wie die Position der Embleme im Kirchenraum (mittels einer Skizze), Beschreibungen aller Embleme sowie weiterführende Literatur zu jedem Bau, doch fehlt die komplette Erschließung und Interpretation mindestens eines emblematischen Gesamtprogramms.

⁹⁶ Die vorliegende Untersuchung will es ihr gleichtun und den gewaltigen Themenkomplex angewandter Emblematis in sakralen Bauten Bayerns um ein weiteres Gebiet – Niederbayern – ergänzen.

⁹⁷ Was den Regierungsbezirk Niederbayern der vorliegenden Untersuchung anbetrifft, so ist die Anzahl der bearbeiteten Kirchen mit einer Anzahl von ca. 800 Kirchen um ein Vielfaches höher, bietet aber mit nur 43 Emblembefunden eine wesentlich geringere Befundmenge. Zufällige Besuche im von Kemp untersuchten Gebiet haben jedoch ergeben, das auch dieser Bestand Lücken aufweist. So fehlen im Katalog z.B. die Benediktuskirche im Freisinger Dom (Landkreis Freising) sowie die Stadtpfarrkirche in Hiepoltstein (Landkreis Roth), die ebenfalls über Embleme verfügen. Das Streben nach Vollständigkeit ist zwar verdienstvoll, eine lückenlose Dokumentation auch wünschenswert, jedoch kaum zu leisten.

Anlässlich der Achthundertjahrfeier der Stadt Landshut im Jahr 2003/2004 wurde eine Ausstellung der ansässigen Museen mit dem Titel *Mit Kalkül und Leidenschaft – Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei*⁹⁸ konzipiert. Ein zweiteiliger Katalog begleitet die Ausstellung, wobei der erste Katalogteil Forschungsbeiträge zur wissenschaftlichen Rezeption der niederbayerischen Barockmalerei, der zweite Teil einzelne Bildwerke vorstellt und erläutert. Unter den Beiträgen des ersten Katalogteils findet sich ein Aufsatz von Gerhard F. Strasser, der unmittelbar zur angewandten Emblemik arbeitet: *Die Allerseelenkapelle von St. Martin – Überlegungen zu einem Bildprogramm*. Hier widmet sich Strasser (in einer dem hier angestrebten Vorhaben sehr ähnlichen Weise) der ikonographischen Ausstattung einer Kapelle in Landshuts Stadtzentrum, unweit der Kirche von St. Martin. Die heute als Ausstellungsraum bzw. Schatzkammer genutzte Allerseelenkapelle beherbergt einen Zelebrationsaltar und insgesamt neun Fresken aus barocker Zeit. Strasser beschreibt neben Kapellenbau, Stuckierung, Altar und Altarbild die Deckenfresken, die aufgrund ihres Aufbaus (Icon und Text) als emblematisch einzustufen sind. Darüber hinaus entwirft Strasser eine Deutung des „Gesamtprogramms“ und reflektiert dessen Urheber- und Autorschaft.⁹⁹

Der Beitrag Reinhard Lieskes *Die Emporenbilder in Freudental und ihre Botschaft. Ein Beispiel frühpietistischer Kirchengemälde*?¹⁰⁰ befasst sich mit einer evangelischen Kirche im Kreis Ludwigsburg in Baden-Württemberg. Die Empore der Kirche weist eine Folge von 20 oval gerahmten emblematischen Bildtafeln auf. Die zum Zweck der Predigt, der religiösen Erweckung sowie des Buß-Apells streng auf die Bibel und auf die Evangelien bezogenen Bildtafeln mit zweizeiligen Versen gehen auf zwei Predigtbände des lutherischen Theologen J. M. Dillherr zurück. Lieske beschränkt sich in seinem Beitrag jedoch nicht auf Freudental, sondern führt auch noch andere Beispiele für Sakralemblemik in Deutschland, Dänemark und Schweden vor.

Ein weitere Abhandlung Lieskes greift Bild-Text-Beispiele aus einem evangelischen Frauenkloster in Niedersachsen,¹⁰¹ dem Stift Fischbeck, auf: Im Fokus stehen sieben, in Öl auf Leinwand gemalte Tafelbilder aus der Zeit um 1680, sogenannte Predigtbilder. Diese

⁹⁸ Vgl. Niehoff 2003.

⁹⁹ Vgl. hierzu Strasser 2008 (englische Version) und 2003 (deutsche Version).

¹⁰⁰ Vgl. Lieske 2003.

¹⁰¹ Vgl. Lieske 2005.

hatte die Funktion, die Predigten bildhaft zu unterstützen, die in der Kirche gehalten wurden. Die ersten fünf Bilder zeigen Szenen neutestamentlicher biblischer Christusgeschichten, die anderen biblische Szenarien mit Bildunterschriften, für die Lieske als Vorlage Dilherrs *Hertz- und Seelenspeise* glaubhaft machen kann. Vergleichend werden in der evangelischen Klosterkirche zu Ebstorf sieben Epitaphe, Gedenktafeln zu Ehren verstorbener Äbtissinnen, herangezogen, die heilsgeschichtliche Themen aufgreifen und emblematische Details mit deutschen Textbeigaben erläutern.

Norbert Buske befasste sich bereits in mehreren Aufsätzen mit Wort-Bild-Kombinationen in Dorfkirchen in Deutschlands Norden; so erfahren wir in seinem Beitrag von 1985 beispielsweise informatives über *Die barocke Kanzel der Kirche in Schaprode*¹⁰², einen Emblemefund an einer Holzkanzel einer protestantischen Kirche in Pommern. Der Befund stammt aus dem Jahr 1723 und weist deutsche Motti auf, die das lutherische Bekenntnis erläutern und den Betrachter an die „korrekte Lehre“ heranführen sollen.

Ein weiterer Aufsatz von 2002, *Die barocke Deckenmalerei der Pfarrkirche in Werben*¹⁰³, befasst sich mit einem theologischen Bildprogramm aus dem Jahr 1738. Dieses greift pietistische Vorstellungen auf und legt ein beredtes Zeugnis pietistischer Frömmigkeit in Hinterpommern ab.

Bereits im Jahr 2005 befasst sich Buske wiederum mit einem Beispiel angewandter barocker Bildkunst in Vorpommern (diesmal aus der Zeit der schwedischen Herrschaft): *Malereien an der Empore der Kirchen in Waase*.¹⁰⁴ Hier findet sich eine Bilderfolge in einer Dorfkirche auf der Insel Ummanz, westlich von Rügen. Laut Buske handelt es sich hierbei um ein Zeugnis der Vorstellungswelt der gebildeten Stralsunder Führungs- und Oberschicht. Die zehn Gemälde von 1730 thematisieren die Regierungskunst, die darin besteht, unter dem Schutz des Königs den Frieden dauerhaft zu sichern, indem Kirche und Regierung zusammenwirken.

Ulrich Schöntube macht mit seinem Beitrag *Außerliterarische Wirkungen der emblematischen Bücher Daniel Cramers in uckermärkischen Kirchen am Beispiel der Tafelbilder in Kunow*¹⁰⁵ die 61 Bilder der Kirche in Kunow einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

¹⁰² Vgl. Buske 1985.

¹⁰³ Vgl. Buske 2002.

¹⁰⁴ Vgl. Buske 2005.

¹⁰⁵ Vgl. Schöntube 2005.

Ähnliche Herz-Embleme hatte der Autor bereits in zwei weiteren, benachbarten Kirchen auffinden können: in Dedelow und Casekow. Schöntube befasst sich in seiner Untersuchung zunächst ausführlich mit den Quellen der Malereien und ihrer Aufnahme in Kunow. In einem zweiten großen Schritt reflektiert Schöntube den theologischen Hintergrund und unterschiedliche Formen der Anordnung (theologisch, rhetorisch) der einzelnen Tafeln, bevor er sich der Funktion des Zyklus' annimmt.

Die Reihe *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* beinhaltet u.a. den bereits 1975 erschienen Beitrag *Die Emblematische Bildausstattung der Kirche des deutschen Ritterordens zu Lucklum* von Hermann Oertel. Die von Oertel besprochene Pfarrkirche befindet sich in Niedersachsen, in der Nähe von Braunschweig. Die Kirche enthält, wiewohl protestantischer Zugehörigkeit, ein ausführliches Emblemprogramm von 153 Einzelemblemen. Der Autor listet nach Art einer Dokumentation die Motti und Bildgegenstände im Fließtext auf; die zugrunde liegenden Emblembücher kann er lückenlos nachweisen. In einer zweiten Studie widmet sich Oertel 1981 unter dem Titel *Die emblematische Bilderpredigt in der Ordenskirche zu Lucklum am Elm*¹⁰⁶ den Quellen der Bildgegenstände und Motti des ungewöhnlich umfangreichen Emblemprogramms in Norddeutschland.

Im Jahr 2007 erschien der von Johannes Köhler und Wolfgang Schneider herausgegebene Tagungsband *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität*.¹⁰⁷ Der Band beinhaltet acht Vorträge zur angewandten Emblemantik. Diese bieten „einen exemplarischen Überblick über die derzeitige Diskussion des Zusammenhangs von Sprache und Bild im allgemeinen sowie der Emblemantik im besonderen. Der Schwerpunkt lag dabei auf der Einbettung bild-textlicher, emblematischer und emblemartiger Befunde in komplexere mediale Situationen und Gebrauchszusammenhänge und deren poetologische Reflexion.“ Für das hier zu untersuchende Thema erscheinen vor allem zwei Beiträge von Interesse: die Untersuchung der Embleme in der Schleswig-Holsteinischen Dorfkirche Katharinenheerd von Ingrid Höpel¹⁰⁸ sowie die Analyse eines Emblemzyklus' in Wechselburg durch Ludger Lieb. Höpels Beitrag bietet einen aufschlussreichen Bericht, der Aspekte der Funktion von

¹⁰⁶ Vgl. Oertel 1981.

¹⁰⁷ Vgl. Köhler/Schneider 2007.

¹⁰⁸ Vgl. Höpel 2007.

Emblemen im sakralen Raum aufwirft. In der Untersuchung Liebs¹⁰⁹ wird der Emblemzyklus von Wechselburg vorgestellt und zu dem ihn umgebenden Kirchenraum in Beziehung gesetzt. Gerade dieser Aspekt ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da Lieb auf diese Weise einen der seltenen Versuche unternimmt, einen Emblemzyklus in Relation zum Kirchenraum zu setzen und daraus Ansätze für eine funktionale und inhaltliche Ausrichtung des Programms zu gewinnen.

Im Zusammenhang mit der Aufnahme von Bildzyklen in Brandenburg erläutert Ulrich Schöntube¹¹⁰ in seinem Aufsatz *Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zum lutherischen Bildprogramm des 16.-18. Jahrhunderts* emblematische Zyklen, für die er mit Salzwedel, Krampfer, Briezic/Brzesko und Grenz insgesamt vier Befundstellen nachweisen kann. Nach einer Beschreibung und Vorstellung der Zyklen werden deren mögliche Quellen reflektiert; hier kann Schöntube neben den Predigten des Johannes Schlemm (Krampfer) sowie der *Emblematischen Gemütsvergnügung* (Briezic/Brzseko) in einigen Fällen den *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Ausgabe Arnheim 1611) des Gabriel Rollenhagen und die *Emblemata Sacra* (Ausgabe Frankfurt/M. 1624) des Daniel Cramer plausibel machen.

Klaus Haberkamm hat in zwei Beiträgen aus den 1990er Jahren¹¹¹ zu Emblemefunden in Nordostdeutschland (Insel Rügen) bislang noch unbekanntes Material gesichtet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In dem Beitrag zur Basilika von Altenkirchen (1994) präsentiert der Verfasser sechs Embleme, die sich an der Frontseite der Orgelempore befinden und aus dem frühen 18. Jh. stammen. Als Vorlage kann Haberkamm einerseits in zwei Fällen die Embleme Gabriel Rollenhagens nachweisen; andererseits verweist er auf die evangelische Erbauungsliteratur des späten 17. und frühen 18. Jhs., ohne diese jedoch näher einzugrenzen. In seinem Beitrag aus dem Jahr 1996 schließlich wendet sich Haberkamm mit der Kirche St. Laurentius in Zudar (Rügen) einer weiteren Kirche des mecklenburg-vorpommerschen Kulturkreises zu und stellt den dortigen Emblemefund vor: Insgesamt 20 Embleme, zu denen sich weitere, jedoch nur mehr fragmentarisch erhaltene und deshalb in ihrer Anzahl nicht exakt zu bestimmende Sinnbilder des Beichtstuhls gesellen, stammen aus dem 18. Jh.

¹⁰⁹ Vgl. Lieb 2007.

¹¹⁰ Vgl. Schöntube 2008.

¹¹¹ Vgl. Haberkamm 1994 und Haberkamm 1996.

1.3.2 Angewandte Emblematis in Sakralräumen (außerhalb Deutschlands)

Das bereits im Jahr 1962 entstandene Werk Grete Leskys¹¹²: *Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Eine Vademecum für den Kunstwanderer* trägt sich mit der Absicht, die einzelnen Emblemefunde in dem Stift Vorau (Oststeiermark) und anderen Stiften Österreichs aufzunehmen.¹¹³ Es handelt sich hierbei um eine sehr frühe Auseinandersetzung mit angewandter Emblematis im semi-sakralen Raum. Zum einen handelt es sich dabei um die emblematisch ausgestaltete Vorauer Bibliothek, die durch Vergleichsbeispiele aus Ossiach und Brixen ergänzt wird. Zum anderen wendet sich Lesky weiteren in Österreich auffindbaren emblematisch ausgestalteten Sakralräumen (Kapellen und Kirchen) sowie semi-sakralen-Räumen (Kapitelsaal, Universität) zu. Lesky zeigt aufklärerischen Impetus, da die Aufnahme und Veröffentlichung von Emblemen auf österreichischem Boden explizit für den Gebrauch von Laien bestimmt ist. Sie spricht von „[...] Liebe zu einem liebenswürdigem Gegenstand, den heute kaum jemand beachtet. Kein Führer heißt die schwärmende Besucherschar vor den kleinen Bildchen mit dem lateinischen Spruch stehenbleiben, der Fachmann übergeht sie. [...] Der Adressat dieses Buches, ich sage es noch einmal, ist der Laie. Sein wachsendes Kunstverständnis ist Neuem freundlich aufgeschlossen [...]“¹¹⁴

Bereits wenige Jahre später (1970) legt die Autorin ein Werk zum mit 38 Emblemen ausgestalteten Bibliothekssaal des steirischen Stiftes von St. Lambrecht¹¹⁵ vor: *Die Bibliotheksemele der Benediktinerabtei St. Lambrecht in Steiermark*. Lesky entdeckte die Embleme auf den Buchstellagen eines Arbeitsraums. Nach einer Erläuterung der Embleme (inklusive einer Darlegung der lateinischen Motti samt deutscher Übersetzung und einer detaillierten Bildbeschreibung) nennt sie mögliche Quellen (in Form von lateinischen Epigrammen, Gedichten oder emblematischen Parallelbefunden aus Österreich), um die Untersuchung mit einem fotografischen Abbildungskatalog der Embleme abzuschließen.

¹¹² Vgl. Lesky 1962.

¹¹³ Mit den ‚anderen Stiften Österreichs‘ sei an dieser Stelle auf Grete Leskys Werk *Frühe Embleme aus der Steiermark* von 1973 verwiesen, in dem sie sich mit einer Sammlung von Emblemen befasst, die im Jahr 1603 in einem Grazer Jesuitenkolleg entstanden ist. Die Handschrift befasst sich thematisch mit Lob und Verteidigung der Eucharistie und besteht aus 52 Lehrer- und Schülerarbeiten einer sog. „Poesieklasse“ (Lesky 1973, S. 7).

¹¹⁴ Lesky 1962, S. 7.

¹¹⁵ Vgl. Lesky 1970.

In der Abhandlung von Dieter Bitterli mit dem Titel *Tota pulchra es amica mea. Marianische Embleme in Luzern, Stans und Hospental*¹¹⁶ werden drei völlig verschiedene Zeugnisse barocker Marienfrömmigkeit und buchexterner Marienemblematis in einem Katalog erstmals erfasst, übersetzt und in Indizes festgehalten. Die Beispiele umfassen Befunde frühester sakraler Emblematis in der Schweiz in der Franziskanerkirche St. Maria in der Au (Luzern), in der Marienkapelle Unter dem Herd, St. Peter und Paul in Stans (Nidwalden), und in der Kirche Mariä Himmelfahrt in Hospental (Uri). Nach einführenden Hinweisen zur Sinnbildkunst sowie Überlegungen zur Konsistenz und Programmatik der einzelnen Emblemzyklen folgt ein umfangreicher und differenzierter Katalog. Hier ordnet Bitterli das jeweilige Emblem zunächst einer der drei Kirchen zu, gibt *Pictura* und *Lemma* an und ergänzt dies mit einem knappen Kommentar. Ein Index zu den in Luzern, Stans und Hospental anzutreffenden Bildgegenständen und *Motti* schließt den Katalogteil ab.

Von besonderem Stellenwert ist Bitterlis *Der Bilderhimmel von Hergiswald*¹¹⁷, der den bis dato „weltweit umfangreichsten und vielfältigsten Emblemzyklus“¹¹⁸ einer Kirche behandelt: denjenigen der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau¹¹⁹ in Hergiswald bei Luzern in der Schweiz. In der Einführung erfährt der Leser Wissenswertes über die Baugeschichte der Wallfahrtskirche mit ihren Vorgängerbauten und Vorbildern, erhält Hintergründe zu mitwirkenden Künstlern und Mäzenen und erfährt zudem die Quellen und Vorlagen¹²⁰ der Deckenmalereien, auf deren Aufführung, Beschreibung und Kommentar das Werk abzielt. Der eigentliche Katalogteil bildet den Großteil des Werkes. Beginnend mit den Emblemen im Norden der Kirche, wird über den Westen, den Süden und den Osten gehend jedes Emblemfeld der Decke aufgenommen, verortet, nummeriert und kommentiert. Die siebzehn Embleme der Orgelempore beschließen das Verzeichnis. Ein Anhang führt in tabellarischer Form die Embleme der Felixkapelle und der Antoniuskapelle¹²¹ in gleicher Weise wie im Kirchenhauptraum auf. Ein umfassender

¹¹⁶ Vgl. Bitterli 1993. Ein weiterer Beitrag zu Stans (bzw. zur emblematischen Kassettendecke der Rosenberg in Stans) vgl. Bitterli 1992.

¹¹⁷ Vgl. Bitterli 1999.

¹¹⁸ Bitterli 1999, S. 7.

¹¹⁹ Die Benennung *Unsere Liebe Frau* bezieht sich auf die *Patronae Lucernae*, die Kirchenpatronin der Luzerner Wallfahrtskirche. Im Kirchenraum beherrscht sie das zentrale Bildfeld (das Mittelbild stellt die Himmelfahrt Mariens dar), um das sich die anderen Bildtafeln herum gruppieren.

¹²⁰ Vgl. Bitterli 1999, S. 26.

¹²¹ Die benannten Seitenkapellen liegen je im Westen und gegenüberliegend im Osten des Hauptraumes. Da

Anhang¹²² vervollständigt den Katalog. Die herausragende Eigenschaft des Werkes – insbesondere im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung – ist die Tatsache, dass hier ein überaus umfangreiches Beispiel angewandter, d.h. außerliterarischer, religiöser Emblematik vorliegt: ein erstmals in seiner Gesamtheit von 324 Motiven publizierter Bilderzyklus. Von entscheidendem Wert ist nicht nur Bitterlis präzise Beschreibung und Interpretation jedes einzelnen Emblems, sondern darüber hinaus auch die Leistung, das Bedeutungspotential aller Embleme in ihrem Sinnzusammenhang sichtbar zu machen.

Bitterli ist die Veröffentlichung eines weiteren Emblemzyklus' zu verdanken: unter dem Haupttitel *Barockemblemik, Memento mori und Totentanz* wendet sich der Autor den Sinnbildern der Beinhauskapelle von Ettiswill (Luzern) zu.¹²³ Bitterli informiert zunächst über Beinhäuser und ihre Funktionen, bevor er die Kapelle Zur schmerzhaften Muttergottes in Ettiswil vorstellt. Der Kapelle kommt insofern eine Ausnahmestellung zu, als dass sie als einzige Beinhauskapelle der Innerschweiz einen Emblemzyklus aufzuweisen hat: Die Kapelle weist 26 rechteckige Einzelfafeln mit emblematischen Malereien eines anonymen Malers auf. Schwarzweiß-Reproduktionen der Bildtafeln sowie entsprechende Angaben zu Pictura, Motto und der jeweiligen Bedeutung vervollständigen den Katalog. Im Anschluss daran ordnet Bitterli den Befund ein, reflektiert Autorschaft, Quellenfrage, Memento Mori- und Totentanz- Thematik und fasst in einer Abschlussbemerkung nochmals das Besondere dieses Befundes zusammen.

Der Sammelband *Emblemik und Kunst der Jesuiten in Bayern. Einfluss und Wirkung* ist der Tagungsband zu einem vom 2. bis 5. Juli 1998 an der Hochschule für Philosophie in München zum Thema „Jesuitische Emblemik in Bayern: Einfluß und Wirkung“ abgehaltenen internationalen Symposium.¹²⁴ Der Band bietet einen groß angelegten Überblick über Emblembücher (acht Aufsätze insgesamt), zwei Beiträge zum Thema *Einfluß und Wirkung jesuitischer Emblemik* sowie – für mein Vorhaben relevant – *Beiträge zur angewandte[n] Emblemik* von Joseph Imorde und Sabine Mödersheim, die sich mit

die Kirche als Kreuzanlage angelegt ist, bilden Felix- und Antoniuskapelle den linken und rechten Arm des auf diese Weise abgebildeten Kreuzes.

¹²² Der Anhang umfasst ein Literaturverzeichnis, das umfassend über Forschungsliteratur und Quellen informiert, sowie ein Register, das eine unkomplizierte Handhabung des Werkes ermöglicht (es kann sowohl nach Motiven als auch nach Motti nachgeschlagen werden). Ein Grundriss informiert über die Lage der Einzelembleme in einem Schema.

¹²³ Vgl. Bitterli 2001.

¹²⁴ Vgl. Daly/Dimler/Haub 2000.

jesuitisch geprägten Bauwerken in Bayern (Rathausaal in Augsburg) und der Schweiz (Jesuitenkirche Franz Xaver in Luzern) beschäftigen.¹²⁵ Der Sammelband konzentriert sich auf die Außenwirkung des Jesuitenordens und seine Bedeutung (in Bayern und andernorts) sowie seine Verbindung zur Emblemik. Man erfährt, dass die Societas Jesu nicht nur die Publikation von Emblembüchern¹²⁶, sondern auch die Innenausstattung von Kirchen (und somit auch Malerei und Architektur) als eine ihrer Aufgaben verstand. Bereits das Vorwort der Herausgeber deutet der vorliegenden Untersuchung voraus: „[...] barocke Jesuitenkirchen haben häufig eine reiche emblematische Ausstattung.“¹²⁷

Von den beiden zuvor aufgeführten Beiträgen ist an dieser Stelle insbesondere die Untersuchung von Imorde von Interesse: Imorde verfolgt das Ziel, die Kirche bzw. ihre Ausgestaltung durch emblematisch beeinflusste Fresken in ihrer Gesamtheit vorzustellen und diese zugleich in ihrer Funktion als bildhafte Lobpreisungen des Hl. Franz Xaver zu erhellen. Der Beitrag Imordes ist für die vorliegende Untersuchung deshalb von herausragender Bedeutung, weil es sich dabei um einen der wenigen Versuche handelt, den gesamten Kirchenraum in die Aufarbeitung eines Bildzyklus¹ einzubinden.

Ojars Sparitis' Beitrag *Zur Emblemik in Lettland*¹²⁸ zeigt hingegen anhand unterschiedlicher Beispiele (z.B. die Kirchen in Kaltenbrunn, Subbath und Gaiken) die Weiterentwicklung der Emblemkunst vor dem Hintergrund konfessioneller Gegensätze auf und reflektiert zusätzlich ihre polyfunktionale Verwendung. Im zweiten Teil des Tagungsbandes ist aus der Rubrik *Emblemata sacra* der Beitrag von Sabine Mödersheim zu Übernahmestrategien und einer möglichen Rezeption des Cramerschen Emblemwerkes zu beachten: *Matthäus Rader und das allegorische Programm im Augsburger Rathausaal*¹²⁹; hier kann sie mit Daniel Cramer eine für die angewandte religiöse Emblemik zentrale Quelle identifizieren.

¹²⁵ Vgl. dazu Daly/Dimler/Haub 2000. Imorde 2002, S. 209, nähert sich mit dem Titel *Gebaute Emblemik. Die Jesuitenkirche Franz Xaver in Luzern* thematisch der vorliegenden Untersuchung. Mödersheim 2000, S. 227, trägt mit ihrem Aufsatz zur angewandten Emblemik *Matthäus Rader und das allegorische Programm im Augsburger Rathausaal* bei.

¹²⁶ Daly nennt (Daly/Dimler/Haub 2000, S. 65) eine Anzahl von 349 Emblembüchern, die von Jesuiten, allen voran von dem Jesuiten Jeremias Drexel, publiziert wurden.

¹²⁷ Daly/Dimler/Haub 2000, S. XI.

¹²⁸ Vgl. Sparitis 2002.

¹²⁹ Vgl. Mödersheim 2000.

1.3.3 Angewandte Emblematis in profanen Räumen (Deutschland)

Der bereits im Jahr 1975 von Wolfgang Harms und Hartmut Freytag herausgegebene Sammelband *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher* befasst sich mit angewandter Emblematis in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. Der Sammelband beinhaltet neben der Einleitung¹³⁰ acht Beiträge, die sich unter anderem mit literarischen Vorbildern, Auftraggebern sowie kunst- und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen¹³¹ für emblematische Ausgestaltungen in drei verschiedenen Adelsitzen (Schloss Weißenstein in Pommersfelden, Wasserschloss Kohövede, später Ludwigsburg bei Eckernförde und das Herrenhaus Gaarz, östlich von Oldenburg in Holstein) auseinandersetzen. Katalog, Register und Abbildungen vervollständigen den Sammelband. Der erste Beitrag beleuchtet die Embleme vor dem Hintergrund zeitgenössischer Emblemtheorie; ein weiterer gibt *Hinweise auf den Gebrauch von Emblemen in Räumen*. Themen wie die *Serie von Amoremblemen van Veens [...] und die emblematische Selbstdarstellung des Auftraggebers in Pommersfelden* sind aufschlussreich, jedoch in Hinsicht auf das zu untersuchende Thema (wie auch die übrigen Beiträge) nur mittelbar anwendbar. Neben den bereits erwähnten spezifischen Fragestellungen der einzelnen Aufsätze widmet sich der Sammelband insbesondere der Aufarbeitung und Identifizierung möglicher Vorlagen für die einzelnen Sinnbilder.

Die Monographie Johannes Köhlers, *Angewandte Emblematis im Fliesensaal von Wrisbergholzen bei Hildesheim*¹³² von 1988 erfasst die um das Jahr 1750 in einem Fliesensaal eines norddeutschen Gebäudes in Niedersachsen angebrachten 680 Emblemfliesen. Die Anlage, zu der außer dem Schloss des ehemaligen Freiherrn von Wrisberg auch ein Park, ein Pfarrhaus, eine Kirche und ein Gebäude einer ehemaligen Fayencemanufaktur gehört, wird hier mit dem Hauptaugenmerk auf den Fliesensaal vorgestellt. Neben möglichen

¹³⁰ Vgl. Freytag/Harms 1975. Die Einleitung stammt von Harms. Bereits 1975 bemerkt er: „Über die literarische, das heißt: als Buch konzipierte und publizierte Emblematis und ihre innerliterarischen Wirkungen informiert neuere Forschung in jetzt schnell wachsendem Maße“ (ebd., S. 7). „Dagegen“, so bemerkt er weiter, „fehlt es für den Bereich der außerliterarischen Wirkung dieser Emblematis sogar an irgendwie repräsentativen Bestandsaufnahmen, umso mehr an Untersuchungen der vielfältigen rezeptions- kultur- und sozialgeschichtlichen Aspekte“ (ebd., S. 7f). Er stellt fest: ein „sachgerechter Überblick über Vorkommen und Funktionen der außerliterarischen Emblematis ist noch nicht möglich“ (ebd., S. 8).

¹³¹ Vgl. Ludewig 1975, S. 103-118. Kulschewskij, 1975, S. 119-134, äußert sich zu den kunstgeschichtlichen Voraussetzungen für die emblematischen Vertäfelungen in Ludwigsburg und Gaarz.

¹³² Vgl. Köhler 1988.

Vorlagen für die Emblemfliesen (Emblembüchern von Camerarius, van Veen und Saavedra), der Frage nach dem Programmtyp und der Entstehung der Fliesen sowie hypothetischen Überlegungen zum Auftraggeber werden eine Anzahl von Übersichtstabellen angeboten, die dem Leser die Orientierung und die Verortung der Fliesen im Raum erleichtern sollen. Ein Nachweis der Quellen für die Emblemfliesen vervollständigt einen Katalog über einen bedeutenden Emblemfund innerhalb der angewandten Emblematis im privaten Profanraum.

Eine quellenkundliche Fragestellung wählt Köhler für die Embleme aus Wisbergholzen in seinem Beitrag zum Hildesheimer-Symposium *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität*. Er weist hierbei an dieser Stelle die Einflussnahme des Joachim Camerarius nach.¹³³

Im Rahmen des bereits an früherer Stelle angeführten Symposions zum Thema der jesuitischen Emblematis in Bayern wurde ein Aufsatz von Sabine Mödersheim veröffentlicht, der sich dem allegorischen Programm des Augsburger Rathaussaales zuwendet. In dieser Untersuchung geht die Verfasserin von der Annahme aus, dass es sich bei dem Rathaussaal um einen Repräsentationsraum handelt, in dem die klassischen Regententugenden dargestellt wurden, die zugleich als Ausdruck eines gesteigerten Selbstbewusstseins der Stadtgemeinschaft verstanden werden können. Mödersheim kann in diesem Kontext plausibel machen, dass ein nicht unwesentlicher Anteil der allegorischen Ausgestaltung des Rathaussaales auf Matthäus Rader zurückgeht, der bereits an der Ausstattung der Münchener Residenz mitwirkte.¹³⁴

Das Kugelgenhaus in Dresden ist eines der wenigen Zeugnisse bürgerlicher, emblematischer Wohnkultur um 1700. Dieses Beispiel angewandter, nicht sakraler Emblematis ist ein typisch bürgerliches Dresdner Wohnhaus des Rokoko.¹³⁵ Hartmut Freytag und Dietmar Peil veröffentlichten mit diesem Band die erst in den Jahren 1981/82 bei umfassenden Restaurierungsmaßnahmen in zwei Räumen des Bürgerhauses entdeckten Embleme. Im Schachbrettmuster sind im ersten Wohnraum 14 Embleme und

¹³³ Vgl. Köhler/Schneider 2007.

¹³⁴ Vgl. Mödersheim 2000, S. 229.

¹³⁵ Vgl. Freytag/Peil 2000, S. 13. Das Haus wurde – genaueres Archivmaterial zur Baugeschichte und Ausstattungsgeschichte des Hauses fehlt – zunächst um 1697 als kleines, zweigeschossiges Wohnhaus im barocken Stil gebaut. Aus dieser Zeit stammt wohl auch (vgl. S. 10) die emblematische Ausgestaltung der Decken im zweiten Stock.

im zweiten 21 Embleme als Deckendekoration angelegt. Als Vorlage diente die *Emblematische Gemüths-Vergnügung*.¹³⁶ Die Autoren¹³⁷ bemerken zur thematischen Ausgestaltung des Programms: „Es läßt sich lediglich feststellen, daß Embleme der Herrschaft oder der Herrschaftsnähe einen starken Akzent bilden, daß die Themenbereiche der Religiosität und stärker noch der Liebe weitere Nebenakzente bilden, daß aber andere Bereiche, etwa die Bewährung von Klugheit im Alltag und damit verbunden dezidiert bürgerliche Themen, ausgelassen werden.“¹³⁸ Auch wenn hier keine besondere inhaltliche oder deutlich strukturierte Programmatik angeboten wird und man eher von einem „Mitgehen mit einer schon etablierten, konventionell gewordenen Verhaltensweise“¹³⁹ spricht, so kommt diesem Beispiel angewandter Emblematisierung ein hoher kulturhistorischer Quellenwert zu, da emblematisch ausgestaltete Räume bürgerlicher Provenienz äußerst selten sind.¹⁴⁰

Mit dem Band *Gesprächskultur des Barock. Die Embleme der Bunten Kammer im Herrenhaus Ludwigsburg bei Eckernförde* stellen die Autoren Freytag, Harms und Schilling 2001 erstmals sämtliche Embleme der *Bunten Kammer* und der Bibliothek des Herrenhauses zusammen.¹⁴¹ Zu Beginn wird ein kurzer Abriss über die Geschichte der Emblematisierung sowie über Auftraggeber, Vorlagen und kombinatorisches Prinzip der 145 Embleme gegeben. In einem weiteren Kapitel werden neben der Geschichte des Hauses Ludwigsburg auch die 25 Embleme der Bibliothek behandelt. Im Katalogteil werden alle Embleme einzeln abgebildet, kommentiert und gedeutet; darüber hinaus werden mögliche Quellen reflektiert. Ein Lageplan sowie ein Anhang mit Literatur und ein Register beschließen den Band. Ein interessanter Aspekt der Bunten Kammer wird in dem Abschnitt *Kunstkabinett und Salon* thematisiert (es handelt sich dabei um den räumlichen Anspruch des Emblemensembles): Laut Freytag, Harms und Schilling teilen die

¹³⁶ Vgl. dazu Freytag/Peil 2000, S. 38. Die hier genannte Vorlage geht auf das Jahr 1693 zurück.

¹³⁷ Hierbei handelt es sich um die Autoren Wolfgang Harms und Dietmar Peil, die den Beitrag „Zum emblemhistorischen Kontext der Vorlage der Dresdner Embleme sowie Überlegungen zu ihrer Auswahl und Funktion“, S. 25-37, vorlegten. Vgl. Freytag/Peil 2000.

¹³⁸ Harms/Peil 2000, S. 35.

¹³⁹ Harms/Peil 2000, S. 36.

¹⁴⁰ Vgl. dazu Schilling 2000, S. 18.

¹⁴¹ Vgl. Freytag/Harms/Schilling 2001. Bereits 1975 hatten Harms und Freytag in München einen Sammelband mit dem Titel *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. Emblematisierung in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden* herausgegeben, in dem die Embleme in Ludwigsburg eine erste Erwähnung fanden. Vgl. Freytag/Harms 1975.

emblematisch ausgestalteten Räume den weltabbildenden und welterschließenden Anspruch mit einer Institution der Frühen Neuzeit, der sog. Kunst- und Wunderkammer.¹⁴² Mit dem flächendeckenden Neben- und Übereinander der nur durch Rahmenwerk voneinander abgesetzten Bilder wird hier der Raumtyp des zeitgenössischen Kunstkabinetts erfüllt. Man wählte aus der reichen Bibliothek des Besitzers und Auftraggebers von Kielmannseck zahlreiche Emblembücher aus, gewann aus ihnen ein emblematisches Kompendium und schmückte damit die Bunte Kammer aus. Sie bot somit eine anregende Umgebung für gebildete und geistvolle Konversation und kann folglich als „ein herausragendes Monument des höfischen Lebens und eine Schatzkammer barocker europäischer Adelskultur in Schleswig-Holstein“¹⁴³ gelten.

Eine von Dietmar Peil publizierte Schrift über das mecklenburg-vorpommersche Herrenhaus Hohen Luckow erschien 2004: sie enthält eine systematische Untersuchung der Embleme im Rittersaal des Gutes. Nach einer kurzen Einführung in die Emblemik werden alle im Saal befindlichen Embleme, sei es in der Decken-, Mittel- oder Sockelzone, aufgeführt: Für den Katalog wurden die 84 bronzierten, emblematischen Medaillons einzeln in Farbe abfotografiert. Das jeweilige Motto wird „[...] mit ihrer unmittelbaren Vorlage [EGV¹⁴⁴] sowie den Primärquellen verglichen, soweit diese identifiziert werden konnten. [...]“¹⁴⁵ Der Künstler der stuckierten Embleme im um 1708 erbauten Rittersaal hat stark auf ein- und dieselbe literarische Vorlage zurückgegriffen, auf die in Augsburg anonym veröffentlichte: *Emblematische Gemüths-Vergnügung*¹⁴⁶.

Einen Überblick über weitere mögliche Anwendungsbereiche der Emblemik gibt der Band *Die Domänen des Emblems: Außerliterarische Anwendungen der Emblemik* aus dem Jahr 2004. In zwölf Aufsätzen werden verschiedenste Bereiche angewandter Emblemik behandelt, von denen insbesondere diejenigen über das Emblemmotivprogramm des Goldenen Saals im Nürnberger Rathaus von Sabine Mödersheim von Interesse sind.¹⁴⁷

¹⁴² Vgl. Freytag/Harms/Schilling 2001, S. 25ff.

¹⁴³ Freytag/Harms/Schilling 2001, S. 29.

¹⁴⁴ Mit dieser Abkürzung ist die anonym verfasste *Emblematische Gemüths-Vergnügung* angesprochen, die die Hauptquelle der hier vorgefundenen Embleme stellt. Dieses Musterbuch listet insgesamt auf 50 Kupfertafeln 715 Medaillons mit emblematischen Motiven auf; die gegenüberliegende Seite beinhaltet die dazugehörigen Motti in vier Sprachen.

¹⁴⁵ Peil 2004, S. 13f.

¹⁴⁶ Vgl. dazu EGV 1693.

¹⁴⁷ Vgl. Mödersheim 2004, S. 29-54.

Der Katalog *Emblemata Hamburgensia: Emblembücher und angewandte Emblemik im frühneuzeitlichen Hamburg* führt durch die im Februar und März des Jahres 2009 in der Bibliothek der Hamburg-Carl-von-Ossietzky-Universität gezeigte Ausstellung. Ein Großteil der Aufmerksamkeit kommt der Emblemik in Hamburg zu, welche unter diesem Titel Medaillen, Devisen, Raumschmuck, die Festkultur und die literarische Welt Hamburgs vereint. Der zweite Katalogteil befasst sich mit dem Thema *Emblembücher in Hamburg*, wobei insbesondere Bild- und Textquellen naturkundlichen, alchemistischen, politischen Ursprungs und letztlich auch den *Emblemata sacra, religiosa ac ethica* nachgespürt wird. Spanische Emblembücher und die Sekundärverwertung von Emblembüchern beschließen die Rubrik. Zwei Beiträge von Anja Wolkenhauer über die emblematische Gestaltung von Profanräumen befassen sich mit dem Herrensaal des Eimbeckschen Hauses aus dem frühen 18. Jh. und der Analyse des Fragments eines Hamburger Bürgerhauses aus dem 17. Jh.¹⁴⁸

1.3.4 Angewandte Emblemik in profanen Räumen (außerhalb Deutschlands)

Grete Lesky befasst sich bereits im Jahr 1970 mit einem großen profan-emblematischen Befund außerhalb Deutschlands: Mit *Schloss Eggenberg* in Österreich, das eine Vielzahl von Emblemen in 24 Prunksälen, einem Festsaal und der Schlosskirche beherbergt. Unter Fürst Hanns Ulrich von Eggenberg (1568-1634) wurde das Schloss emblematisch ausgestaltet; Diego Saveedras (1584-1648) Fürstenspiegel diente ihm „als Muster und Quelle zur Ergänzung seines Bilderschmucks“¹⁴⁹. Leskys Arbeit konzentriert sich auf die Erschließung und Auswertung der Embleme. Die Aufarbeitung potentieller Emblemvorlagen (außer der Vorlage Saveedras) wird nicht konsequent verfolgt. Die Funktion des Emblemschmucks bzw. den Zweck der Ausmalungen sieht Lesky im Repräsentationsbedürfnis sowie dem Bildungsanspruch humanistischer Kreise im frühneuzeitlichen Österreich.

Der Sammelband *Polyvalenz und Multifunktionalität* aus dem Jahr 2002 enthält eine Untersuchung von Éva Knapp und Gábor Tüskés zur Jesuiten-Emblemik, die ein bislang unbekanntes barockes Emblemprogramm zum Thema Marienverehrung und Eucharistie analysiert. Der emblematisch beeinflusste Freskenzyklus befindet sich in der Prunkstiege

¹⁴⁸ Vgl. Wolkenhauer 2009, S. 76-86.

¹⁴⁹ Lesky 1970 A, S. 165.

des Jesuitenkollegs in Raab (Ungarn). Nach einleitenden Bemerkungen über die emblematische Kultur des Kollegs wenden sich die Autoren der Analyse des Programms und möglichen literarischen Quellen zu.

Auch aus dem 6. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Emblemforschung im Jahr 2002 im spanischen A Coruña ging ein Sammelband mit einigen Beiträgen zur angewandten Emblemik hervor.¹⁵⁰ Dabei lassen sich die Untersuchungen hinsichtlich der angewandten Emblemik in zwei Untergruppen gliedern: zum einen in die Beiträge zur emblematischen Ausgestaltung säkularer, öffentlicher, folglich profaner Räume wie Brücken und Fassadengestaltungen in Südspanien, dem Fürstensaal in Sevilla, der Exequien zur Zeit König Carlos II., der Stadthalle in Kiel und eines Festes zu Ehren des Königs Carlos III.¹⁵¹ Zum anderen in Beiträge, die sich emblematisch gestalteten sakralen Räumen zuwenden, wie etwa den Tugend- und Lasterallegorien an der Kathedrale von Astorga und die emblematische Gestaltung der Taten der Barmherzigkeit an der Kirche Santa Casa in Évora (Portugal).¹⁵² Da sich beide Beitragsgruppen in der Regel bislang unbekanntem Material widmen, konzentrieren sich die aufgeführten Untersuchungen insbesondere auf die Veröffentlichung der einzelnen Embleme, auf ihren Programmcharakter sowie die Reflexion möglicher Vorlagen und Quellen.

1.4 These: Emblem und Kontext

Im Rahmen des Forschungsberichts wurde bereits auf die Arbeit *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien* von Bernhard F. Scholz (2002) hingewiesen. Darin äußert er die These, dass die Kontextualisierung von Emblemen einen für das Sinnbild und sein Verständnis im Bereich der angewandten Emblemik notwendigen Hintergrund bildet. Diese These soll im Folgenden anhand ausgewählter Befunde exemplarisch reflektiert werden; dabei wird die Annahme, der künstlerisch gestaltete Kontext stehe in wesentlicher Wechselwirkung mit den Emblemen im Kirchenraum, als kritisch zu prüfende Hypothese verstanden.

¹⁵⁰ Vgl. Poza 2004.

¹⁵¹ Vgl. die folgenden Beiträge: Aguayo Cobo 2004, S. 99-108; Escalera Pérez 2004, S. 299-312; Fernández Gasalla 2004, S. 335-346; Höpel 2004, S. 459-466 und Hernández Murillo 2004, S. 439-446.

¹⁵² Vgl. Andrés González 2004, S. 127-136 und García Arranz 2004, S. 359-370.

In Anlehnung an semiotische und strukturalistische Überlegungen¹⁵³ geht die vorliegende Arbeit grundsätzlich davon aus, dass das Zeichen mit einer außerhalb seiner selbst befindlichen Bedeutung in Bezug steht; zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung bestehen spezifische Relationen. Auf den vorliegenden Gegenstand übertragen heißt das: Der Innenraum einer Kirche besteht aus einzelnen (Bild- bzw. Text-) Zeichen (Signifikanten), die voneinander isoliert, aber auch zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Zeichen dieser Art sind beispielsweise Skulpturen, Tafelbilder und Kartuschen, Textbeigaben, liturgisches Gerät und Sakralarchitektur im Bereich des Hochaltars oder der Seitenaltäre; desweiteren Fresken, Stuckaturen und Embleme. Diese Einzelzeichen können (im Zusammenspiel) einen Zeichenkomplex oder eine Zeichengruppe bilden; diese sind demnach Kombinationen aus unterschiedlichen Einzelzeichen. Sie bilden darüber hinaus Zeichen höherer Ordnung, wobei sich jedoch untergeordnete Einheiten auch auf übergeordnete Einheiten auswirken können. Zeichen bzw. Zeichenkomplex und Funktionen zwischen den Zeichen bilden zusammengenommen eine Struktur¹⁵⁴, die als zugrunde liegende Ordnung eines oder mehrerer Zeichen aufgefasst werden kann. Fokussiert man nun einen Zeichentyp, wie im vorliegenden Fall das Sinnbild, so schließen sich alle weiteren Zeichentypen (Hochaltar, Seitenaltar, Stuckaturen, sonstige Fresken) zu einem Kontext zusammen. Spezifischer Zeichentyp (hier: Emblem) und Umgebung können in Beziehung zueinander treten, da sowohl durch den Zeichentyp als auch durch die Umgebung auf eine oder mehrere spezifische Bedeutungen verwiesen wird. Die eingangs formulierte Hypothese kann demzufolge präzisiert werden: Emblem und Kontext ergänzen einander, erläutern einander, führen in letzter Konsequenz gar zu einer wechselseitigen Verschiebung von Bedeutungen. Nicht nur das Einzelzeichen allein trifft somit eine Aussage, sondern wird Teil des Ganzen, steht im Kontext mit den anderen Zeichen im sakralen Raum und erweitert somit seinen Bedeutungsrahmen sowie seine Komplexität und mögliche Bedeutungstiefe um ein Vielfaches.

¹⁵³ Vgl. von Einem 1973.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu: Von Einem 1973 und Schalk 1973.

Ein Problem, dem sich die Deutung von in Kirchenräumen auffindbaren Zeichen und Zeichensystemen stellen muss, ist die Historisierung von erschlossenen Aussagen, wie sie im vorliegenden Fall getroffen werden.

Eine erste Ebene der Historisierung betrifft das Vorgehen des Konzeptors. Hierzu vermerkt Tintelnot¹⁵⁵, dass sich dieser, um die Bedeutungstiefe und Komplexität eines Bildprogramms zu steigern, zunächst mit der antiken Lehre des *decorum* auseinandersetzen sollte. Diese Lehre unterwirft das Verhältnis von Form und Funktion dem Grundsatz der Angemessenheit: sie bestimmt zunächst einmal, dass der jeweilige Aufwand des Schmuckes (*ornatus*) dem Ort und Zweck angemessen sein muss. Denn, so Hundemer: „Dieses Gesetz gilt nicht nur für die ornamentale Dekoration, sondern auch für jedes einzelne Bild und alle hierin verwendeten Stilmittel. Die Beachtung der Gesetze des 'decorum' ist aber eine Grundforderung der rhetorischen Lehre, eine Lehre, die im Barock eine herausragende Rolle spielte. Die Rhetorik gab im Barock nicht nur der Sprachkunst die Regeln vor, sondern auch der Bildkunst [...].“¹⁵⁶ Die Regeln für die Vorgehensweise beim Entwerfen eines sakralen Bildprogramms werden demnach in einem historisch bestimmbareren Zeitraum von der rhetorischen Lehre festgelegt und folgen ihrer Terminologie: zunächst die *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, dann die Wahl der rechten Gattung (*genera orationis*). Die Wahl eines adäquaten Stils richtet sich nach Aufgabe und Zweck (*genera dicendi*) des Programms. Ebenfalls von zentraler Bedeutung ist das Auffinden und anschließende Ein- und Umsetzen von in übertragenem Sinn zu verstehende, dem Ort und Zweck angemessene Bilder und Figuren. Diese Ausführungen Hundemers machen deutlich, wie hoch der Anspruch an eine gedankliche Konzeption, in unserem Falle: ein Emblemprogramm war. Inwieweit dieser Anspruch auch von Konzeptoren und Malern Niederbayerns geteilt wurde, ist nicht weiter nachprüfbar, da kaum Planskizzen oder Entwurfzeichnungen die Zeit überdauert haben. Als sicher kann jedoch gelten, dass – auch wenn die Befunde in ihrer Komplexität und Tiefe sehr unterschiedlich ausfallen – man davon überzeugt war, dass der Erkenntnisvorgang im Sakralraum insbesondere über die Sinne des Sehens und des Hörens erfolgt. Auf den Gehörsinn ist beispielsweise durch Predigten einzuwirken; auf den Sehsinn direkt und

¹⁵⁵ Vgl. Tintelnot 1951, S 261f.

¹⁵⁶ Hundemer 2000, S. 57.

unmittelbar durch Wort-Bild-Konstruktionen, illusionistische Deckenmalereien, Illustrationen. Auf diesem Wege konnte gewissermaßen „vor-sprachlich“, d.h. noch bevor der Betrachter das Gesehene gezielt in Worte fassen und dechiffrieren kann, an den Kirchenbesucher appelliert werden. Somit ergeht im Kirchenraum an den Betrachter ein Appell an Frömmigkeit, Tugendhaftigkeit und Gottesfurcht mittels Wort und Bild.

Auf einer zweiten Ebene stellt sich das Problem der Historisierung als hermeneutisches Problem. So ist hinsichtlich der hier formulierten These vom Bedeutungskontext im Kirchenraum der Umstand zu beachten, dass nicht immer exakt nachvollzogen werden kann, inwieweit ein ursprüngliches Gesamtkonzept des Sakralbaus – und damit sind Gesamtarchitektur sowie Innenraumgestaltung angesprochen – heute noch in seinem Urverbund existiert (wenn es denn je homogen konzipiert und konsequent umgesetzt wurde). Dieser „Erkenntnislücke“ wird in Form der ausführlichen, einleitenden Baubeschreibung begegnet. Sie zielt letztlich darauf ab, die einzelnen historischen Schichten des Sakralbaus (Bauabschnitte) zu identifizieren, um auf diese Weise die getroffenen Aussagen am Baukörper und seiner geschichtlichen Entwicklung zu spiegeln und damit historisch angemessener verorten zu können.

Kirchenbauten verfügen oftmals über eine Ansammlung von verschiedenen Zeichen unterschiedlichster Provenienz. Diese Zeichen (und damit sind alle Träger von Information angesprochen, Einzelgegenstände wie Skulpturen, Plastiken, aber auch Möbel und die bildnerische Gestaltung des Kirchenraums anhand von Tafelbildern, Altarblättern oder Deckenmalereien) wurden zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Einzelkünstlern und Einzelwerkstätten geschaffen; dies verliert der heutige Rezipient aus dem Blick, neigt er doch dazu, diesen Umstand außer Acht zu lassen und den jeweiligen Kultraum als homogenes Gesamtkunstwerk¹⁵⁷ zu betrachten. Vielerlei Gründe sprechen dafür, dass beispielsweise im Falle einer bescheidenen, den Veränderungen der Zeit unterworfenen Dorfkirche kein in sich geschlossenes, homogenes Gesamtwerk vorliegt,

¹⁵⁷ Der Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ ist insofern äußerst problematisch, da die Barockzeit diesen Terminus noch nicht kannte. Somit ist folglich die Unterstellung, Künstler der Barockzeit hätten Kirchenbauten im Sinne des Anspruchs, ein Gesamtkunstwerk schaffen wollen, hinfällig. Dennoch ist – in Bezug auf die hier zu besprechenden Sakralbauten – ein aus heutiger Sicht wesentliches Charakteristikum des barocken Raumeindrucks das einer engen Aufeinanderbezogenheit aller Künste im Sakralraum. Es scheint, die Ausstattung mit Malerei und Skulptur war ein integraler Bestandteil architektonischen Gestaltens, auch wenn der Terminus des ‚Gesamtkunstwerks‘ so noch nicht bekannt und üblich war. Denkbar wäre hier als Alternative beispielsweise der Terminus des ‚Gesamtkonzeptes‘.

sondern vielmehr mit einem Konglomerat von Zeichen und Bedeutungsträgern zu rechnen ist, das sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hat und heute mehr oder minder einträchtig nebeneinander (be)steht. Die Wahrscheinlichkeit, dass bei einer Umstrukturierung, einem Umbau oder einer Umformung des Innen- und/oder Außenraums der Kirche (häufig finden sich etwa Modernisierungen, insbesondere Barockisierungen) ein festes Konzept vorlag, das überdies plangemäß umgesetzt wurde, war äußerst gering. So sind der unerwartete Tod eines Konzeptors, Probleme mit der Kostenübernahme, kriegerische Auseinandersetzungen, politische sowie innerkirchliche und theologische Veränderungen Umstände, welche die Annahme, ein Kirchenraum sei eine in sich homogene Anlage, sprengen. Auch konnten beispielsweise alle Einrichtungsgegenstände und alles Mobiliar sowie Figureschmuck veräußert, eingezogen oder gestohlen werden; Künstler führten Aufträge nicht aus oder nicht zu Ende; Geldknappheit und bei Umbaumaßnahmen in Erscheinung tretende Baumängel führten zu Unterbrechungen der Bautätigkeit oder gar zum Abbruch einzelner Gebäudeteile, die nicht mehr rentabel oder zu aufwendig in der Wiederherstellung waren. Deckenmalereien wurden oftmals erst nachträglich aufgebracht¹⁵⁸, verändert, übermalt oder durch Bauteile, die neu eingezogen wurden, überdeckt¹⁵⁹. Auch wenn es selten ist, dass eine Gesamtraumgestaltung als homogenes Ensemble die Zeit überdauert hat und heute als solches noch zu erkennen ist, so sind doch, und das ist weiterhin die zu bekräftigende These, auch im gegenteiligen Fall gewisse Bezüge zu- und aufeinander innerhalb der im Kirchenraum auffindbaren Zeichen, das heißt insbesondere innerhalb der malerischen Ausgestaltung, nicht von der Hand zu weisen.

Trotz all dieser Umstände und Widrigkeiten soll hier im Laufe der Untersuchungen weiterhin versucht werden, Relationen zwischen den einzelnen Zeichen im Kirchenraum aufzudecken. Die Voraussetzung hierfür aber ist die zweifache Historisierung, wie sie im Vorfeld erörtert wurde. Darin erweist sich ein weiteres Mal, dass es bei

¹⁵⁸ Dieser Fall begegnet beispielsweise in Frauenau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, in der im Jahr 1954 der Baukörper erweitert wurde. Die bildliche Ausgestaltung des Anbaus wurde in Anlehnung an das Konzept, das den übrigen Deckenbildern zugrunde lag, geschaffen. Erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, dass es sich um eine andere ausführende Hand und einen Nachtrag handelt. Ob dem Maler 1954 das ursprüngliche, der Fassung von 1767 zugrunde liegende *Concetto* vorlag, ist nicht bekannt.

¹⁵⁹ So geschehen z.B. in der Kirche Thürnthening, St. Johannes Nepomuk, in der für den Betrachter nicht ersichtlich ist, ob der Chorbogen nachträglich eingebaut wurde und damit Teile der zuvor angebrachten Embleme überdeckt wurden, oder ob der ausführende Maler sich den architektonischen Gegebenheiten anpasste, indem er nur halbe Embleme ausführte.

geisteswissenschaftlichen Untersuchungen nicht um reine Empirie gehen kann, sondern vielmehr um die Plausibilität der Aussagen.

1.5 Exkurs: Die Lauretanische Litanei

An dieser Stelle scheint es ratsam, einen Exkurs über die LL einzuschalten, um einen Referenzrahmen für den Katalog und die sich anschließenden Interpretationen zu schaffen.

Der Begriff der *Lauretanischen Litanei* geht auf Loreto, einen bedeutenden marianischen Marienwallfahrtsort in der Provinz Ancona in Mittelitalien, zurück. Das dortige Heiligtum (*Sanctuario della Santa Casa* oder *Santa Casa*) bestand aus einem schlichten Backsteinbau ohne Fundament, das 1468-1587 mit einer Hallenkirche im Renaissance-Stil umgeben und in den Jahren 1513-1538 mit Marmor¹⁶⁰, der das Haus wie einen Reliquienschrein umgibt, umfasst wurde. Das Innere wurde mit einem Altar, Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben, Deckenfresken und Statuen ausgestattet. Der Legende nach handelt es sich bei der *Santa Casa* um das Geburtshaus Marias in Nazareth, in dem die Verkündigung der unbefleckten Empfängnis stattfand und Jesus aufwuchs. Engel hätten – so die Legende – dieses Haus nach der muslimischen Eroberung der Stadt Akkon (1291) am 10. 12. 1294 in einen Lorbeerhain bei Ancona gebracht.¹⁶¹

Seit dem 14. Jh. ist Loreto ein bedeutendes Pilgerziel (ab 1375 werden päpstliche Ablässe gewährt), das im 16. und 17. Jh. sogar zum Bollwerk der Gegenreformation avancierte.¹⁶²

Der Begriff *Litanei* ist zurückzuführen auf den griechischen Begriff *λιτανεία* „öffentliches Bittgebet, Flehgebet“. Es handelt sich hierbei um eine geläufige gottesdienstliche Gebetsform; sie gehört zu den liturgischen Texten und ist auch

¹⁶⁰ Die Marmorverkleidung geht auf einen Entwurf Bramantes (eigentlich Donato di Angelo di Antonio di Renzo) zurück. Der italienische Architekt, Maler und Dichter (1444-1514) begründete die italienische Baukunst der Hochrenaissance.

¹⁶¹ Zur Legende und den Forschungshypothesen zum Ursprung der sogenannten ‚lauretanischen Frage‘ vgl. Lupi 1997, S. 1052f. Das genannte Datum geht auf die Existenz einer Marienkirche in einem Lorbeerhain (Lauretum) zurück, die bei Recanati 1194 erbaut wurde. Eder 2002, Sp. 516, äußert sich in seinem Artikel „Loreto“ zur Übertragung der Santa Casa durch Engel: „Die älteste erhaltene Version der Legende, deren gesch.[ichtlicher] Kern in der Überführung des Gnadenbildes der Maria von Trsat [...] nach L.[oreto] zu suchen ist [...], stammt von Pietro di Giorgio Tolomei aus Teramo (gest.[orben] 1473), Rektor des Hl. Hauses [...]“

¹⁶² Vgl. Eder 2002, Sp. 516. Zahlreiche Kapellen in Europa, sogenannte *Loretokapellen* wie beispielsweise die Loretokapelle in Holzen aus dem Jahr 1619 oder Thyrnau von 1622, wurden als Kopien des Hl. Hauses errichtet. Zu den Loretokapellen vgl. Pötzl 1992, Sp. 155.

gegenwärtig noch Teil des kirchlichen Gottesdienstes und der Hl. Messe. Die Litanei zeichnet sich durch die Gleichförmigkeit gehäufter Invokationen aus, wobei eine Art Wechselrede beziehungsweise -gesang entsteht: Die Gemeinde reagiert dabei auf die Annunziationen des Priesters¹⁶³, die aus der Invokation Gottes und der Heiligen (Allerheiligen-Litanei) mit monotonen Bittrufen bzw. Bittgesang (z.B. die Formel „Erhöre uns“, „Bitte für uns“) besteht. Dieses monotone Element im Wechsel mit den Anrufungen verleiht dem Litaneigebet einen meditativen Charakter.

Eine Marienlitanei unter dem Namen *Lauretanische Litanei* begegnet erst im 16. Jh., doch existierte das Gebet bereits lange vorher in Handschriften und Drucken.¹⁶⁴ In Deutschland eingeführt wurde der heute noch gebräuchliche Text der LL wohl durch den Hl. Petrus Canisius¹⁶⁵, der im Jahr 1557 auf dem Weg nach Rom auch Loreto besucht hatte und dort mit dem Gebet bekannt wurde, welches sich unter den Loretopilgern großer Beliebtheit erfreute. Bei seiner Rückkehr im Jahr 1558 ließ Canisius die Litanei drucken und in den Jesuitenkollegien einführen¹⁶⁶, von wo aus sie sich weiter ausbreitete. 1587 wurde die LL von Papst Sixtus V. approbiert.¹⁶⁷ „Sie geriet in Konkurrenz zu zahlreichen anderen Marienlitaneien, die in Zusammenhang mit anderen Gnadenbildern entstanden waren, und insbesondere zu einer 1578 in Rom zur Approbation vorgelegten, für Loreto bestimmten sogenannten biblischen Litanei (*Litaniae Deiparae Virginis ex Sacra Scriptura depromptae*) [...]. Zwar wurde die neue Litanei nicht approbiert, doch fand sie eine Zeit lang Verbreitung durch Drucke und durch die Praxis in Loreto. [...] Zum Schutz der Lauretanischen erließ Papst Clemens VIII. am 6. September 1601 ein Edikt, das jede

¹⁶³ Der Priester nimmt hier die Rolle eines Vorbeters, eines Kantors ein, eventuell wird dieser Part auch von einer *Schola* übernommen.

¹⁶⁴ Vgl. Dürig 1992, S. 34. Die älteste uns bekannte Bezeugung findet sich in einer um 1200 entstandenen Pariser Handschrift.

¹⁶⁵ Petrus Canisius S.J. (1521-1597), eigentlich mit Namen Pieter Kanijs, war Kirchenlehrer und gilt als der erste deutsche Jesuit. Er wirkte im Sinne der katholischen Reform und der Gegenreformation, gründete Jesuitenniederlassungen in Bayern und Österreich und erlangte in Deutschland besonders durch drei von ihm verfasste Katechismen Einfluss. Vgl. dazu weiter Scheffczyk 1988, Sp. 647-648.

¹⁶⁶ Nachdem die Jesuiten im Zeitalter der Gegenreformation die Wallfahrtsseelsorge übernommen hatten, wurde die LL an zahlreichen Wirkungsstätten der Jesuiten eingeführt. So z.B. in Prag (1560), in Wien (1561) und in Trier (1562). Auch in der evangelischen Kirche wird heute noch eine Litanei gebetet, die auf die Allerheiligenlitanei zurückgeht; es handelt sich hierbei um die sogenannte *Deutsche Litanei*, die von Luther, auf der Allerheiligenlitanei basierend, zunächst um die Anrufungen der Heiligen reduziert wurde. Sie konzentriert sich auf Gott, Christus und das Lamm Gottes. Vgl. dazu: Evangelisches Gesangbuch, Lied Nr. 192.

¹⁶⁷ Vgl. Fischer 1997, S. 955.

Änderung dieser Litanei und die Verwendung aller nicht approbierten Litaneien verbot.“¹⁶⁸ Als eine Vielzahl neuer, unautorisierter Litaneien entstand, verbot Clemens VIII. im Jahr 1601 deren öffentlichen Gebrauch mit Ausnahme der Allerheiligenlitanei und der Lauretanischen Litanei innerhalb der Liturgie.¹⁶⁹ Die im 16. Jh. übliche Form der Marienlitanei entstand aus der Allerheiligenlitanei (auch ‚Große Litanei‘ genannt). Sie erfuhr im Laufe der Jahrhunderte eine Vielzahl von Erweiterungen.¹⁷⁰

Grundsätzlich folgt auf die Invokation der heiligen Dreifaltigkeit – Gott Sohn, Erlöser der Welt, Gott Heiliger Geist und Heiliger dreifaltiger Gott – eine Reihe von Mariananrufungen, die, nach Gruppen geordnet, die Heilsqualitäten Marias aufrufen. Die Gruppen lauten wie folgt:

- drei einleitende Mariananrufungen
- zwölf Mutter -Anrufungen
- fünf Jungfrauen-Anrufungen
- dreizehn Symbol-Anrufungen
- zwölf Königin-Anrufungen.

¹⁶⁸ Kuechen 1989, S. 72.

¹⁶⁹ Benedikt XIV. setzte alle nicht approbierten Litaneien sogar auf den Index. Die Approbation erhielten lediglich die Litaneien im Namen Jesu (1889), von Herzen Jesu (1899), die vom Hl. Joseph (1909) und die Litanei vom kostbaren Blut (1960). Vgl. Fischer 1997, S. 955.

¹⁷⁰ So beispielsweise im Jahr 1675: Auf Bitten der Rosenkranzbruderschaften wurde das Bittgebet um den Passus *Königin des heiligen Rosenkranzes* erweitert. Im Jahr 1883 wurde die Anrufung *Königin ohne Makel der Erbsünde empfangen* angefügt, 1903 kam die Anrufung *Mutter des guten Rates* hinzu. 1917 wurde vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges die Annunziation *Königin des Friedens* approbiert, 1950 die Anrufung *Königin in den Himmel aufgenommen* eingeschaltet. Dreißig Jahre später, im Jahr 1980, erfuhr das Bittgebet eine Ergänzung um die Anrufung *Mutter der Kirche*. Innerhalb der Buchemblematisik liegen mit Ochsenfurth 1700, Redel 1704 und Dorn 1750 die prominentesten Rezeptionszeugnisse vor. Daneben wurde die LL insbesondere in der Bildenden Kunst (Vgl. dazu den Artikel von Nitz/Dürig 1992, insbesondere S. 41-45) Eingang.

Die nachfolgende Tabelle bietet eine erste Übersicht über alle, gegenwärtig in der Lauretanischen Litanei aufgelisteten Invokationen¹⁷¹:

Anrufung des Vorbeters	dt. Übertragung
(Drei einleitende Anrufungen:)	
sancta Maria	Hl. Maria
sancta dei genitrix	Hl. Mutter Gottes
sancta virgo virginum	Hl. Jungfrau (über allen Jungfrauen)
(Zwölf Mutter-Anrufungen:)	
mater Christi	Mutter Christi
mater ecclesiae ¹⁷²	Mutter der Kirche
mater divinae gratiae	Mutter der göttlichen Gnade
mater purissima	Mutter, du Reine
mater castissima	Mutter, du Keusche
mater inviolata/mater intemerata ¹⁷³	Mutter ohne Makel
mater amabilis	Mutter, du viel Geliebte ¹⁷⁴
mater admirabilis	Mutter, so wunderbar ¹⁷⁵
mater boni consilii	Mutter des guten Rates ¹⁷⁶
mater pulchrae dilectionis	Mutter der schönen Liebe ¹⁷⁷
mater creatoris	Mutter des Schöpfers

¹⁷¹ Die Wiedergabe des mariologischen Inhaltes erfolgt nach der geltenden Fassung des Gotteslob von 2003, Nr. 769, S. 738-740.

¹⁷² Bei diesem Titel handelt es sich um eine nachträglich addierte Anrufung, die auf Papst Paul II. im Jahr 1964 zurückgeht. In der Fassung des Gotteslob von 1975 ist diese Anrufung noch nicht enthalten. Erst in der aktuellen Fassung von 2003 wurde sie eingefügt. Zur kritischen Auseinandersetzung mit dieser Anrufung vgl. Dittrich 2009.

¹⁷³ Bei der Übertragung *Mutter ohne Makel* handelt es sich um eine ungenaue und darum missverständliche Wiedergabe von *mater inviolata-mater intemerata*. Vgl. Dürig 1992, S. 36.

¹⁷⁴ „Im Einheitstext der dt. Diözesen von 1950 ist die frühere Übersetzung *liebliche Mutter* durch *liebenswürdige Mutter* ersetzt, womit der Sinn von *amabilis* *würdig, geliebt zu werden* richtig wiedergegeben wurde.“ Dürig 1992, S. 36.

¹⁷⁵ „Der Einheitstext von 1950 übernahm die gebräuchliche Übersetzung *wunderbare Mutter*. Das Gotteslob variierte, wieder um der Sangbarkeit willen, *Mutter, so wunderbar*. Diese Übersetzungen wären richtig, wenn es im lat. Text hieße: *mater mirabilis*. [...] Der geltende lat. Text jedoch: *mater admirabilis*, also *Mutter, würdig, bewundert zu werden, bewunderungswerte Mutter*.“ Dürig 1992, S. 36.

¹⁷⁶ Papst Leo XIII. ließ aus Dankbarkeit für alle ihm in den schwierigen Jahren seines langen Pontifikates zuteil gewordene Hilfe durch Maria die Anrufung *Mutter des guten Rates* in die Litanei aufnehmen. Vgl. Dürig 1992, S. 36.

¹⁷⁷ Theologisch gesehen ist diese Anrufung als Synonym für *Braut des Heiligen Geistes* zu betrachten. Vgl. Dürig 1992, S. 36.

Anrufung des Vorbeters	dt. Übertragung
mater salvatoris	Mutter des Erlösers
(Fünf Jungfrauen-Anrufungen:)	
virgo prudentissima	Du kluge Jungfrau
virgo praedicanda	Jungfrau, von den Völkern gepriesen
virgo potens	Jungfrau, mächtig zu helfen
virgo clemens	Jungfrau, voller Güte
virgo fidelis	Jungfrau, du Magd des Herrn ¹⁷⁸
(13 Symbol-Anrufungen:)	
speculum iustitiae ¹⁷⁹	Du Spiegel der Gerechtigkeit
sedes sapientiae ¹⁸⁰	Du Sitz der Weisheit
causa nostrae laetitiae ¹⁸¹	Du Ursache unserer Freude
vas spirituale ¹⁸²	Du Kelch des Geistes
vas honorabile ¹⁸³	Du kostbarer Kelch
vas insigne devotionis ¹⁸⁴	Du Kelch der Hingabe
rosa mystica ¹⁸⁵	Du geheimnisvolle Rose
turris davidica ¹⁸⁶	Du starker Turm Davids

¹⁷⁸ Die Anrufung *Getreue Jungfrau* des Einheitstextes von 1950 ist im Gotteslob durch den Ehrentitel *Jungfrau, Du Magd des Herrn* ersetzt worden. Diese Anrufung geht zurück auf *Lc 1,38*. Vgl. dazu Dürig 1992, S. 38.

¹⁷⁹ Laut Dürig 1993, S. 239, fehlt dieser Annunziation der Passus „Rückstrahlung der göttlichen Vollkommenheit“.

¹⁸⁰ Zum Bedeutungshintergrund dieser Anrufung vgl. Dürig 1994, S. 182.

¹⁸¹ Diese Anrufung ist (vgl. Dürig 1994 B, S. 550) von der lukanischen Geburtsgeschichte (2,10) angeregt, in der der Engel zum Hirten sagt: „Fürchtet Euch nicht, denn ich verkünde euch große Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Heute ist euch der Retter geboren in der Stadt Davids. Er ist Christus, der Herr.“ Demnach ist die unmittelbare Ursache der christlichen Freude die Epiphanie des Erretters Jesus Christus.

¹⁸² Dieser Titel wurde bis zum Erscheinen des Deutschen Einheitstextes der LL 1950 mit dem Terminus *geistliches Gefäß* wiedergegeben. Hier wird mit *Kelch des Geistes* übersetzt. Doch laut Dürig 1991, S. 540, wird keine der beiden Übertragungen dem theologischen Sinn der Anrufung gerecht, denn *vas* bedeutet nicht nur *Gefäß*, sondern dient „in der durch Paulus bestimmten Literatur auch als Bild und Gleichnisrede zur Kennzeichnung gewisser Bestimmungen des Menschen. [...] Auch in der Anrufung *vas spirituale* ist *vas* im Sinne von Werkzeug zu verstehen und deshalb zu übersetzen: Werkzeug des Heiligen Geistes.“

¹⁸³ Die Übertragung *Du kostbarer Kelch* der Anrufung *vas honorabile* trifft laut Marienlexikon nicht den eigentlichen Sinn der Anrufung, ebenso wenig wie die seit Jahrhunderten übliche Übertragung *Du ehrwürdiges Gefäß*. Richtig wäre die Wiedergabe *Du verehrungswürdiges Werkzeug, Organ des Hl. Geistes*. Vgl. Dürig 1991 B, S. 651.

¹⁸⁴ Laut Marienlexikon ist *Kelch der Hingabe* eine moderne Übertragung; die frühere Wiedergabe lautete *vortreffliches Gefäß der Andacht*. Dem Sinn der Anrufung wäre am ehesten mit *Du dem Ratschluß Gottes ganz Ergebene* oder *Du Magd des Herrn* beizukommen. Auch *Du erlesenes Gefäß der Hingabe* ist geläufig. Vgl. Dürig 1991 A, S. 540.

¹⁸⁵ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 245, sowie Dorn 1750, Taf. 35 und Zoller 2005, Nr. 21.

¹⁸⁶ Diese Anrufung geht auf eine Stelle im Alten Testament, *Ct 4,4*, zurück.

Anrufung des Vorbeters	dt. Übertragung
turris eburnea ¹⁸⁷	Du elfenbeinerner Turm
domus aurea	Du goldenes Haus
foederis arca ¹⁸⁸	Du Bundeslade Gottes
ianua coeli ¹⁸⁹	Du Pforte des Himmels
stella matutina ¹⁹⁰	Du Morgenstern
(Vier Nothelferin-Anrufungen:)	
salus infirmorum	Du Heil der Kranken
refugium peccatorum	Du Zuflucht der Sünder
consolatrix afflictorum	Du Trost der Betrübten
auxilium christianorum	Du Hilfe der Christen
(Zwölf Königin-Anrufungen in zwei Gruppen: Acht Anrufungen an die Königin der Himmelsbewohner:)	
regina angelorum	Du Königin der Engel
regina patriarcharum	Du Königin der Patriarchen
regina prophetarum	Du Königin der Propheten
regina apostolorum	Du Königin der Apostel
regina martyrum	Du Königin der Märtyrer
regina confessorum	Du Königin der Bekenner
regina virginum	Du Königin der Jungfrauen
regina omnium sanctorum	Du Königin aller Heiligen ¹⁹¹
(Vier Anrufungen wegen persönlicher Auszeichnungen Marias:)	
regina sine macula originali concepta ¹⁹²	Du Königin, ohne Erbschuld empfangen

¹⁸⁷ Auch dieser Passus geht auf das Hohelied, Ct 7,5, zurück.

¹⁸⁸ Eine andere, ebenfalls anzutreffende Formulierung ist *arca domini*. Zum Motiv der Bundeslade vgl. Schildenberger/Hawel 1988.

¹⁸⁹ Hierbei handelt es sich um einen für Maria besonders geläufigen Titel. Auch die Bezeichnungen *porta coeli*, *porta clausa* und *ianua coeli* sind häufig und stehen für die Jungfräulichkeit und Auserwähltheit Mariens. Vgl. Dürig 1993, S. 193.

¹⁹⁰ Hierbei handelt es sich um eine Kontraktion der in einer Pariser Handschrift enthaltenen Titel *stella marina* und *lux matutina*. Der Meeresstern *stella marina* bezieht sich auf den Marienhymnus *Ave maris stella* aus dem 9. Jh. Vgl. Dürig 1993, S. 517.

¹⁹¹ Hierbei handelt es sich um eine Zusammenfassung aller Ehrentitel, die die Überlegenheit Marias über die Gemeinschaft aller Heiligen signalisiert.

¹⁹² Mit diesem Titel befassen sich auch die Enzykliken Papst Pius IX. von 1849: *Ubi primum* sowie seine päpstliche Bulle *Ineffabilis Deus* von 1854. Beide Dogmen befassen sich mit der Unbefleckten Empfängnis

Anrufung des Vorbeters	dt. Übertragung
regina in caelum assumpta ¹⁹³	Du Königin, aufgenommen in den Himmel
regina sacratissimi rosarii ¹⁹⁴	Du Königin vom heiligen Rosenkranz
regina pacis	Du Königin des Friedens

Die Litanei endet mit einer zweimaligen Invokation des *agnus Dei* („Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt“), dem das Schlussgebet *pletate tua quaesumus* [...] folgt („Gütiger Gott, du hast allen Menschen Maria zur Mutter gegeben; höre auf ihre Fürsprache; nimm von uns die Traurigkeit dieser Zeit, dereinst aber gib uns die ewige Freude. Durch Christus unseren Herrn. Amen“).

Mariens.

¹⁹³ Papst Pius XII. verkündete im Jahr 1950 in der Enzyklika *Munificentissimus Deus* das Dogma über die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel.

¹⁹⁴ Leo XIII. war unter dem Namen ‚Rosenkranzpapst‘ berühmt geworden, da er für nicht weniger als 11 Rosenkranzenzyklen, der Einführung eines Rosenkranzmonats und der Erweiterung der LL um den Ehrentitel *Regina sacratissimi rosarii* verantwortlich war.

2 Befundkatalog

In diesem ersten Untersuchungsabschnitt werden all jene Kirchen alphabetisch und landkreisweise¹⁹⁵ aufgelistet, die ganze Emblemprogramme, Einzelembleme oder aber emblematische Mischformen aufweisen. Der Charakter des auf diese Weise entstehenden Kataloges ist trotz seiner breit angelegten Ausführung rein auflistender Natur und beinhaltet in seiner Abfolge keinerlei Wertung, Gewichtung oder Interpretation. Was die Vorgehensweise anbetrifft, so werden zunächst die einzelnen Sakralbauten vorgestellt: Informationen zur geographischen Lage, Baugeschichte und gegebenenfalls zur Legendenbildung sowie zur Ausstattung der Kirchen, zu mitwirkenden Künstlern und Handwerkern¹⁹⁶ sowie Informationen über Auftraggeber und historische Hintergründe sollen in ihrer Ausführlichkeit ein möglichst rundes Bild des Sakralbaus ergeben. Bei den Emblembeurteilungen handelt es sich zumeist um Fresken¹⁹⁷, die aufgrund ihrer immensen Anzahl und zuweilen schwer zugänglichen Lage im Kirchenraum nicht vollständig fotografisch erfasst und in den Anhang gestellt werden konnten. Aufgrund dessen steht die Beschreibung der Kirchen und ihrer Embleme im Vordergrund und ist so detailliert wie möglich gestaltet, da dem Leser – auch ohne fotografischen Beleg – eine möglichst genaue Vorstellung vom Gesamtbefund vermittelt werden soll. Somit sind Informationen

¹⁹⁵ Was die einzelnen Landkreise betrifft, so wäre eine gesonderte Einführung in die verschiedenen Regierungseinheiten durchaus von Interesse – insbesondere, da auf diesem Wege Informationen zur geographisch wechselhaften Geschichte der einzelnen Herrschaftsbereiche das Bild hätten vervollständigen können –, doch sind die Landkreise, wie sie seit der letzten Landkreisreform im Jahr 1972 eingeteilt wurden, für die hier zu unternehmende Untersuchung irrelevant, da die Begrenzungen im 16./17. und 18. Jh. (und damit der für die Emblemik wesentliche Zeitrahmen) nicht mit den heutigen Landkreisgrenzen übereinstimmen. Eine jeweilige Einführung und Zusammenfassung spezifischer Auffälligkeiten innerhalb der heutigen Landkreisgrenzen würde entsprechend zu falschen, da verallgemeinerten Schlussfolgerungen führen und bleibt deswegen außen vor. Zugunsten einer erhöhten Übersichtlichkeit werden die einzelnen Befunde jedoch landkreisweise und in alphabetischer Reihenfolge genannt. Ausführliche und weiterführende Informationen zu den jeweiligen Reformen sowie zu historischen Grenzen und Herrschaftsgebieten sind dem Werk von Hamann 2005 zu entnehmen.

¹⁹⁶ Wie in der *Anleitung zur Benutzung* dieser Arbeit bereits vermerkt, stammen die hier genannten Daten zu Handwerkern und Künstlern (sofern dies in der betreffenden Fußnote nicht anders vermerkt ist) der Online verfügbaren, ausführlichen *Allgemeinen Künstlerdatenbank* (<http://refworks.reference-global.com/akl>).

¹⁹⁷ Unter der Verwendung des kunsthistorischen Begriffes *Fresko*, von *al fresco*, italienisch für ‚auf das Frische‘, versteht man die Ausführung von Malereien in den trockenen (*al secco*) oder in den noch feuchten (*al fresco*) Kalkputz hinein. In dieser Untersuchung werden allerdings mit dem Begriff *Fresko* allgemein Gemäldeflächen angesprochen, auch solche, denen eine andere Technik zugrunde liegt. Wenn im Folgenden von *Gemäldeflächen* die Rede ist, so ist damit nicht ein Tableau (ein Bild auf Leinwand im Holzrahmen) angesprochen, sondern allgemein eine malerisch gestaltete Bildfläche an Decke oder Wand. Vgl. zur Technik: Wehlte 1992, S. 457-493, sowie Nerdinger 1986, S. 195-196.

wie die Verortung der Embleme im Kirchenraum sowie Beschreibungen der jeweiligen Bildinhalte, ihrer Motti und – sofern vorhanden – Subscriptiones als auch Anmerkungen zu Ausführung und Farbgebung der Bildflächen als durchaus gleichwertig anzusehen und zu handhaben.

In einem zweiten Untersuchungsabschnitt werden aus dem Katalog exemplarisch einzelne, besonders signifikante Emblemprogramme herausgegriffen, die sowohl in ihrer Gesamtheit als auch im Detail betrachtet werden sollen: Die Detailanalyse¹⁹⁸ beleuchtet dabei die formale und inhaltliche Seite der Einzelembleme, während, unter Berücksichtigung des Kontextes, gegebenenfalls die Relationen von Einzelemblemen untereinander sowie ihr Zusammenspiel mit der übrigen bildlichen und plastischen Kirchengestaltung in die Gesamtbetrachtung mit einbezogen werden sollen.¹⁹⁹

2.1 Landkreis Deggendorf

2.1.1 Deggendorf-Stadt, Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt

In den Jahren 1981/82²⁰⁰ wurden in Chor und Langhaus archäologische Grabungen durchgeführt, bei denen ein keltischer Siedlungsplatz sowie die Fundamente von drei Kirchenbauten zum Vorschein kamen. Von einer zweiten – romanischen – Anlage, die 1240 niederbrannte und 1242-1250²⁰¹ als dritte Anlage wieder erstand, hat sich lediglich ein

¹⁹⁸ Ein wichtiger zu beachtender Punkt in Bezug auf die Detailanalyse ist der der Bedeutungsvarianz. Ein Bildzeichen oder ein emblematischer Gegenstand kann mehrere Bedeutungen in sich tragen (Polyvalenz); die Zuordnung von Bedeutungen ist traditionsgebunden und kontextabhängig. Jede Analyse und jede Interpretation ist in den hier vorliegenden, zu untersuchenden Fällen zugleich mit dem Versuch verbunden, eine größtmögliche Annäherung an das eröffnete semantische Gesamtpotential zu schaffen. Zum Interpretationspielraum vgl. Mödersheim 1998, S. 208ff. Zur Bedeutungsvarianz von Emblemen allgemein vgl. auch Becker 2004.

¹⁹⁹ Zum sich anschließenden Katalog sind zum besseren Verständnis folgende Anmerkungen sinnvoll: Sämtliche Hinweise auf Bibelstellen erfolgen nach der Einteilung der Vulgata unter Verwendung der entsprechenden lateinischen Abkürzungen. Bei nicht belegbaren Bibelstellen bleibt der Stellennachweis schlichtweg aus. Motti werden in Majuskeln, Chronogramme, Signaturen und Textbeigaben werden in ihrer ursprünglichen Form (in der sie im Kirchenraum auftreten) ohne Korrekturen in Kursiva wiedergegeben. Ungewisse Lesarten (da verdeckt oder unkenntlich) sind mit einer Auslassungsklammer [...] gekennzeichnet und Unklarheiten in der Zuordnung (z.B. die Identifizierung eines Heiligen, dessen Attribute fehlen und der deswegen nicht identifiziert werden konnte oder ein unklarer Bildgegenstand) sind mit einem Fragezeichen in Klammern markiert. Grundsätzlich werden die Deckenfresken in Richtung zum Hauptaltar aufgeführt. Begonnen wird üblicherweise mit der Aufzählung der Embleme und Fresken von links nach rechts. Bildfelder, die beispielsweise ein zentrales Fresko umgeben, werden dem Uhrzeigersinn nach angeführt.

²⁰⁰ Vgl. Kirchenführer Deggendorf, S. 2.

²⁰¹ Vgl. KD, Band XVII, S. 15.

Tympanonrelief erhalten, welches später in die Wand der Wasserkapelle²⁰² in Deggendorf eingesetzt wurde. Im 15. Jh. wurden Chor und Sakristei in spätgotischen Formen erneuert. Erst 1656/57 erhielt die Kirche ihre bestehende Form nach Plänen des Münchner Baumeisters Constantin Bader²⁰³; im darauffolgenden Jahr, 1658, erfolgte die Weihe des Gotteshauses. Am 27. Mai 1743, während des Österreichischen Erbfolgekrieges, brachte ein Feuer die Gewölbe zum Einsturz: nur Hochaltar und Sakristei blieben unversehrt.²⁰⁴ Die Gewölbe wurden bis 1748²⁰⁵ wiederhergestellt und neu dekoriert; in diesem Zuge wurden auch die Stuckaturen und Fresken durch den Deggendorfer Maler Joseph Wilhelm Seidl²⁰⁶ neu geschaffen. In den Jahren 1885-1889²⁰⁷ wurde die Kirche nochmals umfassend umgebaut: Das Langhaus wurde durch eine Vorhalle erweitert, und eine Loggia mit doppelläufiger Freitreppe wurde vorgesetzt.²⁰⁸ Im Jahr 1887 wurden sämtliche Fresken Seidls durch den Freisinger Kirchenmaler Karl Kraft mit Ölfarben übermalt; im Zuge der Restaurierung in den Jahren 1934/35 wurden die Übermalungen der Gemälde wieder abgenommen und die Fresken des 18. Jhs. freigelegt.²⁰⁹

Bei der am Rande der Stadt Deggendorf liegenden Stadtpfarrkirche handelt es sich um eine stattlich dimensionierte Pfeilerbasilika barocken Gepräges.²¹⁰ Das Langhaus ist

²⁰² Vgl. Reizenstein/Brunner 1957, S. 143: Das Tympanonrelief ist heute im Stadtmuseum Deggendorf zu besichtigen; es wurde später an der Nordwand der Wasserkapelle (15. Jh.) am Fuße des Geyersbergs eingelassen.

²⁰³ Der Bildhauer Constantin Bader (um 1597-1681) tritt vor allem im Münchner Raum als Baumeister auf. Zu seinen Schaffensorten zählen die Augustinerchorherrenstiftskirche Beyharting, die Zisterzienserklsterkirche Niederschönenfeld und die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum bei Augsburg. Bader wurde im Jahr 1654 nach Deggendorf entsandt, wo er die Bauleitung der Pfarrkirche übertragen bekam. Vgl. Reizenstein/Brunner 1957, S. 143.

²⁰⁴ Vgl. KD, Band XVII, S. 18.

²⁰⁵ Vgl. KD, Band XVII, S. 18.

²⁰⁶ Joseph Wilhelm Seidl (Geburtsdatum ungewiss, gestorben 1769) war ein Maler aus Deggendorf, der um 1750 u.a. in der ehemaligen Schlosskapelle St. Ulrich in Ulrichsberg (ebenfalls Kreis Deggendorf) für die Deckengemälde verantwortlich war. Die Ausmalung der Kirche vor der Restaurierung hatte Wilhelm Verdissen unter der Mitwirkung von Franz Reischl aus Deggendorf besorgt.

²⁰⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 78.

²⁰⁸ Die Pläne wurden nach einem Entwurf des Regensburger Domvikars Georg Dengler (vgl. Dehio 2008, S. 78) umgesetzt. Die Loggia ist aus Werkstein gefertigt und im Stil der italienischen Hochrenaissance gehalten: sie öffnet sich in drei Rundbögen und ist mit einer Steinstatue der Patrona Bavariae, flankiert von Engeln, geschmückt.

²⁰⁹ Vgl. Kirchenführer Deggendorf, S. 8f.

²¹⁰ Die Pfarrkirche fügt sich mit dem ummauerten Friedhof dem Hang des Geyersbergs ein und markiert mit ihrer Lage den ältesten Siedlungskern der Stadt Deggendorf. Dieser verblieb außerhalb des Wehrgürtels der in der Mitte des 13. Jh. angelegten Neustadt. Die Kirche befindet sich folglich vor den Mauern der Stadt, von der jedoch nur noch kleine Partien erhalten sind. „Die Siedlung lag ursprünglich im Schutze eines Herzogs-, später Königshofes, den die Herzogin Judith nach dem Tod ihres Gemahls Heinrich I. (955) dem Regensburger Stift Niedermünster übertrug.“ Dehio 1988, S. 80.

dreischiffig; der Chor ist um mehrere Stufen erhöht, leicht eingezogen und schließt polygonal. Das Mittelschiff umfasst fünf Joche und ist, wie auch der Chor, von einem barocken Stichkappen-Tonnengewölbe überspannt und von den Seitenschiffen (die flache gurtlose Kreuzgewölbe aufweisen) durch hohe, rundbogige Arkaden geschieden. Über den Rundbogenfenstern erstrecken sich querliegende Ovalfenster, die den Raum beleuchten. Unterhalb dieser Fenster (die sehr hoch in den Schildkappen platziert sind) befindet sich eine Obergadenzone, in der, optimal ausgeleuchtet, rechteckige Bildflächen sitzen. Der Orgelprospekt steht auf einer Westempore, die von zwei Säulen gestützt wird. Eine Baldachinanlage aus Rotmarmor repräsentiert den Hochaltar²¹¹. Kapitelle, Gebälk und Volutenbügel sind aus Holz gefertigt und marmoriert, die Skulpturen sind aus weißem Marmor. Im Zentrum des Altars steht eine thronende Muttergottesskulptur auf einem Sockel im Strahlenkranz, die von einem vergoldeten Kronenbaldachin überfangen wird. Statt eines Auszugsbildes ist ein vergoldetes Wappen des Fürstbischofs Johann Anton von Freyberg auszumachen. Die seitlichen Skulpturen bilden den angelsächsischen König Richard und seine drei Kinder ab: den Hl. Wunibald, den Hl. Willibald und die Hl. Walburga²¹². Der Tabernakel (1769) stammt aus der Werkstatt des Augsburger Goldschmieds Georg Ignaz Bauer.²¹³

Die beiden farbenfrohen Seitenaltäre an den Ostseiten der Seitenschiffe wurden zeitgleich gefertigt; der südliche Altar zeigt die Hl. Katharina von Siena und den Hl. Thomas von Aquin. Der nördliche Altar präsentiert ein Gemälde mit der Darstellung des Hl. Josef mit dem Jesusknaben. In den Seitenschiffen des Langhauses stehen vier weitere Altäre (je zu zwei Paaren). Sie zeigen (erstes Paar östlich, Nordseite) den Hl. Antonius von Padua sowie den Hl. Andreas; desweiteren eine Kreuzigungsszene (zweites Paar östlich, Südseite) sowie die Hl. Anna mit Maria. Eine Kanzel, deren Bildhauerarbeit Christoph März²¹⁴ zugeschrieben wird, ist an der Langhaussüdseite angebracht.

²¹¹ Die Altaraufbauten wechselten im Lauf der Geschichte mehrfach. Die heutige Anlage stammt aus dem Willibald-Dom zu Eichstätt; er wurde von dem Eichstätter Bildhauer Matthias Seybold geschaffen und 1881 für die Pfarrkirche gekauft. Eines der ehemaligen Altarblätter eines Vorgängeraltars hängt heute noch an der Westwand des nördlichen Seitenschiffs. Vgl. dazu KD, Band XVII, S. 20f und den Kirchenführer Deggendorf, S. 20ff.

²¹² Laut Dehio 2008, S. 79, wurden die Hll. Willibald und Walburga in Eichstätt beigesetzt und verehrt, was ihre Position in Bezug auf die Marienskulptur erklärt.

²¹³ Vgl. Kirchenführer Deggendorf, S. 20.

²¹⁴ Vgl. Kirchenführer Deggendorf, S. 25. Laut AKL sind von dem Bildhauer keine weiteren Daten überliefert; Dehio 1988 vermerkt lediglich die Tätigkeit in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in

Was die Gemäldeflächen anbetrifft, so bemerkt Dehio: „Die feinteiligen Stuckaturen und die volkstümlichen Fresken aus der Zeit um 1750 vermögen sich in dem Frühbarockraum kaum zu behaupten“.²¹⁵ Der Scheitel des Gewölbes ist mit drei großflächigen Fresken bedeckt: eines im Chor, eines im Langhaus vor dem Chor und eines über der Orgelempore. Sie stammen alle von der Hand Seidls und sind mariologischen Inhalts. Unterhalb der Oculi im Langschiff befinden sich rechts und links je fünf rechteckige, polychrome Fresken. Zwei Fresken im Chor scheinen verloren zu sein; sie hatten die gleiche Anordnung wie die Fresken der Langhauswände, übrig ist von ihnen jedoch lediglich eine Rahmung um eine weiße Putzfläche herum.²¹⁶ Die letzte bildnerisch dekorierte Fläche ist die Brüstung der Orgelempore mit einer Mariendarstellung; die übrigen freien Flächen in Schildkappen und Zwickeln sind mit gelbem Brokat ausgelegt. Rahmenstuck, Bandwerk und Putti sowie sparsam eingesetztes Muschelwerk stammen aus dem 18. Jh. und wurden von dem Stuckateur März geschaffen.

Das erste Deckenfresko befindet sich an der oberen Raumschale und reicht bis hinter die Orgelempore. Es thematisiert Maria als Königin der Jungfrauen und Bekenner. Hier finden sich, in schwarzer Schrift auf weißen Spruchbändern, zwei Motti, die auf die Königin-Anrufungen der Lauretanischen Litanei zurückgreifen. Maria ist, über allem schwebend, in königlicher Pose dargestellt. Unter ihr sind sieben Jungfrauen zu sehen: darunter die Hll. Barbara, Margareta, Katharina von Siena, Franziska Romana und die Hl. Katharina von Alexandrien. Das ihnen zugeordnete Schriftband besagt: [REGINA²¹⁷] VIRGINUM. Acht männliche Personen verkörpern die Rolle des Bekenners; darunter die Hll. Franz von Assisi und der Bischof Wolfgang von Regensburg. Mittig sind Kaiser Heinrich II., die Hll. Johannes der Täufer, Benedikt und Ignatius von Loyola sowie die

Deggendorf und den Herkunftsort: Steinriesel bei Deggendorf.

²¹⁵ Dehio 2008, S. 78. Tatsächlich gehen die (weitgehend restaurierten) Fresken Joseph Wilhelm Seidls, obwohl die Pfarrkirche sowohl an den Seitenwänden des Langhauses, an der Decke des Hauptschiffes, als auch in den Stichkappen Gemäldeflächen aufzuweisen hat, in der Gesamt-Raumwirkung eher unter.

²¹⁶ Vgl. Reizenstein/Brunner 1957, S. 9. Zunächst vermutete man, die Wandbilder seien übertüncht worden. Da bei einer genaueren Untersuchung jedoch keinerlei Reste von Malerei gefunden wurden, geht man davon aus, dass die (möglicherweise schadhafte) Malereien 1934/35 abgeschlagen und die Flächen neu verputzt wurden. So sind beispielsweise auf einer Fotografie des Chorraumes im KD, Band XVII, S. 21, Tafel III, noch schemenhaft die verlorenen Fresken auszumachen. Die Qualität der Fotografien von 1927 reicht jedoch nicht aus, um eine eindeutige Beschreibung der verlorenen Bildinhalte vorzulegen.

²¹⁷ REGINA steht in Klammern, da nur zu Marias rechter Seite das Schriftband REGINA besagt. Im Folgenden muss zu den Anrufungen VIRGINUM und CONFESSORUM das REGINA stets mitgelesen werden, geht man von einer Marienanrufung im Sinne der LL aus.

Bischöfe Karl Borromäus von Mailand und Benno von Meißen auszumachen. Das Schriftband im Rahmen der Bekenner besagt: [REGINA] CONFESSORUM.

Das Fresko im Hauptschiff behandelt Maria als Königin der Märtyrer und Apostel. Die Motti lauten: REGINA MARTYRUM und REGINA APOSTOLORUM. Maria ist in thronender Pose unter einem Baldachin dargestellt; sie ist umgeben von den Märtyrern Johannes Nepomuk, Laurentius, Dionysios, Sebastian und Emmeram. Darunter reihen sich die zwölf Apostel auf.

Das Chorfresko schließlich stellt die Marienkrönung durch die Hl. Dreifaltigkeit dar. Maria ist umgeben von zahlreichen Propheten (David, Daniel, Jesaja, Jonas und Elias) und den Patriarchen (Noah, Abraham, Isaak, Melchisedech und Jakob). Auch hier stehen die Motti in großen schwarzen Lettern auf weißen Bändern: REGINA SANCTORUM OMNIUM; REGINA PATRIARCHARUM und REGINA PROPHETARUM.

Neben den genannten Bildflächen im Deckenspiegel sind auch die Bildflächen der Hauptschiffwände mit mariologischen Themen befasst. Die insgesamt zehn - fünf auf jeder Seite - rechteckigen Fresken zeigen (beginnend links, in Richtung Hochaltar blickend):

1. Pictura: Maria im *hortus conclusus*²¹⁸;
Motto: MATER INVIOLOATA.
2. Pictura: Maria, die Arme ausgebreitet, auf brennendem Dornbusch²¹⁹; davor eine Lilie; seitlich Jakob mit Schafherde; das Feuer wird durch einen von einem Engel gehaltenen Spiegel entflammt, in dem sich die Strahlen der Sonne brechen. In die Sonne eingeschrieben ist das Bild des leidenden Christus;
Motto: MATER CASTISSIMA.
3. Pictura: Darbringung Jesu im Tempel²²⁰;
Motto: MATER PURISSIMA.
4. Pictura: Maria als Brunnenfigur, drei Männer sammeln das Wasser in Behältnissen auf;²²¹
Motto: MATER DIVINAE GRATIAE.

²¹⁸ Zum Motiv des *hortus conclusus* vgl. Dorn 1750, Taf. 35 und Tränen 1698, S. 428.

²¹⁹ Dies Motiv lässt sich auf *Ex 3,1-5* zurückführen.

²²⁰ Vgl. *Lc 2,22-24*.

²²¹ Vgl. hierzu die Darstellung innerhalb der Buchemblemantik Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 35.

5. Pictura: Geburt Christi unter freiem Himmel²²²;

Motto: MATER CHRISTI.

Weitere acht Bildflächen sind im Chorraum platziert, wobei allerdings nur noch die Umrisse erhalten sind und die Bildkartuschen bis auf die Motti leer sind. Die Motti auf der linken Seite lauten: MATER INTEMERATA, MATER AMABILIS, MATER ADMIRABILIS und REGINA PACIS. Die Motti der rechten Seite besagen: REGINA SACRATISSIMI ROSARII, MATER CREATORIS, MATER SALVATORIS und VIRGO PRUDENTISSIMA. Weiter fortlaufend zeigen die rechteckigen Bildfelder im Hauptschiff der rechten Seite:

1. Pictura: Maria mit Christus auf einem Esel und einer Frau auf goldenem Wagen, von Pferden gezogen;²²³

Motto: VIRGO VENERANDA.

2. Pictura: Maria und Christus auf eben jenem goldenen Wagen, dieser wiederum auf einer Erdkugel, vor der eine Krone schwebt. Sie ist umgeben von vier huldigenden Figuren, die die vier Erdteile verkörpern;

Motto: VIRGO PRAEDICANDA.²²⁴

3. Pictura: Maria mit Einhorn (die Vorderläufe auf ihrem Schoß) und weitere Tiere in einem umzäunten Garten (Hirsch, mehrere Hunde). Von der rechten Seite kommt ein Engel auf einer Wolke heran und bläst in ein Horn;

Motto: VIRGO POTENS.

4. Pictura: Maria beschützt die Stadt Deggendorf und die Kirche mit einem Schild vor den Zornesblitzen Gottes;

Motto: VIRGO CLEMENS.

5. Pictura: Maria zieht einen Mann in Pilgertracht mit einem Seil aus einem Irrgarten; einen anderen Mann, dessen Boot im Meer unterzugehen droht, zieht sie mit einem Anker aus dem Wasser;

Motto: VIRGO FIDELIS.

Die Emporenbrüstung im Westen zeigt ein mit Stuck plastisch akzentuiertes Bildfeld, das die Laute spielende Maria, im Kreis von ebenfalls musizierenden Engeln, zeigt. Ihr

²²² Vgl. dazu: *Lc 2,1-20*.

²²³ Inwieweit es sich bei der gemalten Szene um die Flucht nach Ägypten oder um die Rückkehr nach Nazareth handelt, bleibt unklar. Das Motto gibt darüber keinerlei Aufschluss.

²²⁴ Die Anrufung geht zurück auf *Lc 1, 48*.

beigeordnet ist der Text CAUSA NOSTRAE LAETITIAE.²²⁵ An der Unterseite der Orgelempore ist in einem ovalen Bild eine dreiblütige Rose ohne Dornen in der Mitte einer bewaldeten Landschaftsszene zu sehen. Die Szene wird von einem farbenfrohen Blumenkranz eingefasst. Der mittlere Blütenkopf trägt zudem das Abbild einer knieenden Maria in Miniatur; unmittelbar um die Blüte herum stehen in schwarzen Lettern die Worte ODOR OMNIS IN UNA. Eine Vielzahl von Skulpturen bereichert die Ausstattung in Langhaus und Chor.²²⁶

2.1.2 Metten, Kloster- und Pfarrkirche St. Michael

Laut einer Legende²²⁷ gründete Karl der Große das Kloster; wahrscheinlicher ist jedoch, dass Gamelbert (ein Priester und Grundherr zu Michaelsbuch) das Kloster Metten gegründet und in dessen Nachfolge seinem Patenkind und Schützling, dem seligen Utto, um 770 übergeben hat.²²⁸ Von der einst karolingischen Anlage ist heute nichts mehr erhalten, da sie während des Ungarneinfalls im Jahr 907 stark in Mitleidenschaft gezogen wurde.²²⁹ 1157 bauten Benediktiner die Anlage wieder auf, doch bereits „1236 brannte das Kloster nieder; zehn Jahre später kam die Vogtei [...] an die Wittelsbacher, die sie bald zur Landesoberhoheit ausbauten.“²³⁰ In der Folgezeit erlebte die Mettener Schreibschule und Buchkunst ihren Höhepunkt;²³¹ auch erhielt das Kloster auf dem Konzil zu Basel das Recht auf die Pontifikalien.²³² Der Dreißigjährige Krieg sowie der Österreichische Erbfolgekrieg

²²⁵ Angeregt durch *Lc 2,10*.

²²⁶ So wurden im Langhaus Darstellungen des Geißelheilands, eine Mater Dolorosa, eine Holzskulptur des Hl. Antonius und eine barocke Pietàdarstellung aufgestellt sowie Skulpturen des Hl. Florian und Johannes Nepomuk, eine Herz-Jesu-Darstellung und eine Mater Immaculata. Sie alle stammen aus dem 17. bzw. 18. Jahrhundert. Im Chor und seinen Kapellen wurden ein Tafelbild mit dem Jüngsten Gericht sowie Skulpturen des Hl. Sebastian, des Hl. Christopherus, des Hl. Isidor und der Hl. Notburga positioniert. Vgl. dazu den Kirchenführer Deggendorf, S. 22ff.

²²⁷ Laut einer Legende hat Karl der Große den Einsiedler Utto vor dessen Klause angetroffen. Dort habe er ein Beil erblickt, das an einem Sonnenstrahl aufgehängt gewesen sei; beeindruckt von diesem Anblick habe Karl der Bitte des Einsiedlers entsprochen und an Ort und Stelle ein Kloster gegründet. Tatsache ist, dass im Jahr 792 die Klostergründung mit den Privilegien von Königsschutz und Immunität ausgestattet wurde. Die Legende wird an der Decke der Vorhalle des Kirchenbaus illustriert. Vgl. dazu: Kirchenführer Metten, S. 2, sowie Schöppner 1984, Legende Nr. 74, S. 98.

²²⁸ Vgl. dazu Reizenstein/Brunner 1957, S. 367, sowie den Kirchenführer Metten, S. 2.

²²⁹ Vgl. KD, Band XVII, S. 146.

²³⁰ KD, Band XVII, S. 146. Zuvor waren die Vogteirechte in der Hand der Babenberger gewesen (seit 962 war Kloster Metten in der Hand der Markgrafen aus dem Geschlecht der Babenberger); diese starben jedoch im Jahr 1246 aus. Die nachfolgenden Wittelsbacher bauten Metten in der Folge zu einem landesständischen Kloster aus.

²³¹ Vgl. dazu: KKP 1998, S. 162. Die hier genannten Handschriften liegen heute in der Münchner Staatsbibliothek.

²³² Dies geschah unter Abt Andreas I. (1435-1446), der für sich und seine Nachfolger auf dem Konzil (1431-

beendeten die Blütezeit des Klosters jäh. Während der Säkularisation wurde das Kloster aufgehoben; König Ludwig I. instituierte indes 1830 die Abtei aufs Neue.

Von dem doppeltürmigen Westwerk der einst karolingischen Anlage der Kloster- und Pfarrkirche St. Michael ist nichts erhalten. Im 11. Jh. wurde das Westwerk mit zwei Rundtürmen erneuert, wobei einer der Türme im bestehenden Nordturm teilweise heute noch erhalten ist.²³³ In der zweiten Hälfte des 15. Jhs. wurde die Kirche als gotische Halle neu erbaut, womit das basilikale Schema der romanischen Zeit aufgegeben wurde. In den Jahren 1712-29 erfuhr der Bau im Auftrag des Abtes²³⁴ eine durchgehende Barockisierung, während derer die mittelalterlichen Reste völlig aufgegangen sind. Die Pläne für den Umbau stammten von dem Stadtmaurermeister Jakob Ruesch aus Straubing; Benedikt Schöttl hatte die Bauleitung inne.²³⁵ 1729 fand die Weihe der Abteikirche statt.²³⁶

Ein erster Eindruck umfasst das Innere der Klosterkirche als Wandpfeilerraum mit einheitlicher spätbarocker Dekoration und Ausstattung. Zum Gesamtkomplex gehört neben der Kirche das Kloster, eine Bibliothek und ein Festsaal. Das Langhaus der Klosterkirche, das um 1720 neu erstand, verfügt über eine Vorhalle, die sich, gewölbt zwischen zwei niedrigen Flankenbauten, mit dem Turmpaar zu einer bewegten Front zusammenfindet.²³⁷ Auf einem Deckengemälde im Vorraum wird die Begegnung Karls des Großen mit Abt Utto geschildert (und verweist somit auf die Geschichte des Klosters). Das Langhaus der vierjochigen Wandpfeileranlage hat vier Achsen. Sowohl Langhaus als auch Chor überspannt eine Stichkappentonne. Die Wandpfeiler im Hauptraum springen auf beiden Seiten tief ein und sind an je drei Seiten mit Pilastern besetzt. Die Seitenkapellen sind als hohe, runde Nischen gestaltet. Die tiefen Wandnischen vermitteln nicht den Eindruck einzelner, abgeschnittener Kapellenräume, sondern integrieren sie in den Gesamtkirchenraum.

1437) das Recht auf die Insignien eines Bischofs durchsetzte.

²³³ Vgl. Dehio 1988, S. 399.

²³⁴ Unter Abt Roman II. Märkl (1706–1729) wurde die Barockisierung in Metten durchgeführt.

²³⁵ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 383.

²³⁶ Vgl. Kirchenführer Metten, S. 7.

²³⁷ Vgl. dazu Reizenstein/Brunner 1957, S. 368.

Der wandartig flache Hochaltar (1712/13 von Jakob Adam Schöpf²³⁸ geschaffen) bildet die Rückwand des Presbyteriums. Der Altar in der Mitte des Chores trennt den Chorraum in zwei Teile. Der Ostteil (im gotischen Kern erhalten) wurde in zwei Geschosse unterteilt: unten die Sakristei und oben der Psallierchor mitsamt Chorgestühl.

Der Altar, der zwischen Presbyterium und Mönchschor eng eingepasst wurde, zeigt im Zentrum ein Altarbild Cosmas Damian Asams von 1715.²³⁹ Es zeigt den Erzengel Michael, der mit einem Schild in der Hand, auf dem die Buchstaben IESVS zu lesen sind, den gefallenen Engel Luzifer vertreibt. Ein Engel stützt sich auf eine Tafel, auf der die Worte QUI UT DEUS²⁴⁰ stehen. Altarblatt und Altarauszug werden von einer Kartusche mit der Aufschrift: D.MICHAELI/ARCH:COELESTIS/MILITIAE PRINCIPI/SACRVM²⁴¹ verbunden. Ein rundes Oberbild zeigt Maria mit dem Jesusknaben auf einer Mondsichel sitzend. Zwei in sich gedrehte, in Pastelltönen marmorierte Stucksäulen werden von den Statuen Karls des Großen und des Hl. Benedikt als Assistenzfiguren flankiert und rahmen das Altarblatt ein. Ein Putto begleitet den Hl. Benedikt und hält ein ausstuckiertes, aufgeklapptes Buch empor, auf dessen Seiten die Worte AUSCULTA: Ô! FILI PRAECEPTA MAGISTRI²⁴² zu lesen sind. Der Tabernakel unterhalb des Bildes ist ganz in Blattgold gefasst.

Ein runder Chorbogen trennt Presbyterium und Langhaus voneinander. Ihn schmückt mittig die Taube des Heiligen Geistes in einem goldenen Strahlenkranz sowie eine große,

²³⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 385. Der aus Straubing stammende Maler und Schreiner Johann Adam Schöpf (1701-1772) war u.a. als Hofmaler des Kölner Kurfürsten Clemens August mit den Fresken in Schloss Augustusburg in Brühl (Sachsen) betraut; zudem war er in St. Jakob in Straubing (Kreis Straubing-Bogen) tätig. Zudem zeichnete er sich neben dem Hochaltar in Metten auch für den Hochaltar in Niederaltaich verantwortlich.

²³⁹ Dazu Dehio 2008, S. 385: „Figurenreiche Komposition in schwerem Kolorit mit gezielten Lichteffekten; stark geprägt von Einflüssen, die Asam während seines Rom-Aufenthaltes (bis 1713/14) empfangen hatte“. Die Quittung über den Erhalt von 500 Gulden für das Gemälde ist in der Klosterbibliothek exponiert. Die beiden bayerischen Bernini-Schüler Cosmas Damian Asam (1686-1739) und sein Bruder Egid Quirin (1692-1750) machten es sich zur Aufgabe, den römischen Barock zu studieren und umzusetzen. Ihre Meisterwerke sind u.a. die Klosterkirche Weltenburg (seit 1716) und Rohr (1717/22), die Umgestaltung des Doms in Freising (1723/24, Johanneskapelle um 1729) und die Johann-Nepomuk-Kirche in München (seit 1733). Cosmas Damian Asam hat desweiteren um 1715 einen Entwurf für das Deckenfresko in Metten vorgelegt, doch wurde dieser nicht ausgeführt. Vgl. dazu Harries 2009, S. 76.

²⁴⁰ Der Ausspruch QUI UT DEUS bedeutet übertragen „Wer ist wie Gott?“ und ist zugleich die Übersetzung des hebräischen Namens Michael. Vgl. Bocian 1989, S. 370.

²⁴¹ Die Aufschrift lautet vervollständig: *Domum Michaeli/Archangeli Coelestis/Militiae Principi/Sacrom.*

²⁴² Der Text ist ein leicht variiertes Ausschnitt aus dem *Prologus* der *Regula Benedicti* des Benedikt von Nursia: 1. *Obsculta, o fili, praecepta magistri, et inclina autem cordis tui et admonitionem pii patris libenter excipe et efficaciter comple.* Vgl. die Benediktinerregel 1992.

ockerfarben getönte, wolkige Stuckfläche mit Engeln und Putti. Die Wolkenfläche verbindet in ihrer Plastizität das Gemälde im Hauptraum mit dem Fresko im Presbyterium. Kunstvolle, schmiedeeiserne Gitter scheiden Vorhalle und Langhaus voneinander.

Die insgesamt vier Seitenaltäre in den acht Kapellen (je vier pro Seite) des Hauptkirchenschiffs stammen von Franz Joseph Holzinger²⁴³, der sie in Stuckmarmor anfertigte. An der östlichen Stirnwand des Langhauses fanden zwei Seitenaltäre zu beiden Seiten des Chorbogens Aufstellung. Die Altarblätter sind neu; die wohl ehemals alabasterweißen (heute stark nachgedunkelten) Stuckplastiken Kaiser Konstantins und Kaiserin Helenas (im Auszug sind der Hl. Bernhard von Clairvaux und Franz von Assisi dargestellt) sowie die Stuckplastiken des Hl. Joachim und der Hl. Anna gehen auf ein älteres Datum zurück. Die Altäre des zweiten Langhausjoches sind hingegen auf das 19. Jh. zu datieren. Die Kapellen des dritten Langhausjoches beinhalten einen Altar mit neuem Bild sowie einen Aufbau, der den Tod des Hl. Benedikt zeigt; die beiden übrigen Kapellen waren ursprünglich als Gedächtnisstätten für die in der Kirche beigesetzten Äbte gedacht, kamen aber nicht als solche in Verwendung. Stattdessen sind heute dort Beichtstühle eingepasst.

Die Deckenfresken im Langhaus und die Fresken der Seitenkapellen über Orgelempore und in der Vorhalle wurden von Innocenz Anton Waräthi aus Sterzing geschaffen.²⁴⁴ Das Hauptfresko (welches die Gesamtfläche des Mittelschiffgewölbes einnimmt) wird von einem Ornamentgerüst aus Stuck eingerahmt und belegt den gesamten Deckenspiegel. In den Stichkappenzonen begleiten insgesamt 14 Bilder (sechs Heiligendarstellungen im Wechsel mit acht Emblemen) das Deckenfresko.

²⁴³ Der Stuckateur Franz Josef Holzinger (um 1691-1775) stammte aus Schörfling am Attersee in Oberösterreich. In Bayern war er u.a. in Kleeberg, im ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola und in der ehemaligen Benediktiner- Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Vornbach als Stuckateur tätig (alle im Kreis Passau). Unklar ist seine Tätigkeit in der ehemaligen Benediktiner-Propsteikirche St. Johannes der Täufer in Rinchnach (Kreis Regen) – hier könnte laut Dehio 2008, S. 584, auch sein Schüler Johann Baptist Modler für die Stuckaturen verantwortlich gewesen sein.

²⁴⁴ Besagter Waräthi (um 1690-1758) war, so KD, Band XVII, S. 147, um das Jahr 1722 in Metten beschäftigt. Darüber hinaus war er, ebenso wie der zuvor genannte Stuckateur Joseph Holzinger, in Vornbach tätig. Beide Künstler hatten bereits einige Jahre zuvor gemeinsam in der Bibliothek des Klosters Metten zusammengearbeitet. KD, Band XVII, S. 156, stützt diese Aussage mit dem Hinweis auf eine Klosterurkunde von 1722, in der Waräthi als Konventsmaler genannt wird. Der Kirchenführer Metten schreibt die Fresken (im Hauptraum, in den Nischenwölbungen sowie die Fresken der Vorhalle und über der Orgelempore) jedoch Andreas Heindl aus Wels zu. Der Maler (um 1690-1757) war u.a. in Niederaltaich und im Benediktinerkloster Kremsmünster tätig.

Das Bildareal im Langhaus zeigt die Begegnung Benedikts mit Totila: „Vor der Pforte des Klosters Montecassino naht dem Hl. Benedikt der vom Gotenkönig Totila vorgeschickte Heerführer Riggo in königlichem Gewand. Der Heilige durchschaut das Täuschungsmanöver und weissagt dem König sein Schicksal. Im Himmel Maria als Königin und Christus als Inspirator der Propheten, die sich mit Engelsscharen eingefunden haben.“²⁴⁵ In der Bildzone darüber ist eine himmlische Szene nachgestellt: Christus, der durch eine Inschrift als *Inspirator Prophetarum* bezeichnet ist, thront zwischen Aposteln und Propheten. Teils dreieckige, teils zwiebelförmige Bildfelder in Stuckrahmungen zeigen im Wechsel „prophetisch inspirierte Heilige“²⁴⁶ und Embleme, die sich in den Kappen des Langhausgewölbes zum Hauptfresko hinzu gesellen. In annähernd dreieckigen Feldern sind, in ocker-gelben Farbtönen umgesetzt, die Hll. Malachias, Wolfgang, Benno, Hildegard, Edeltrudis und Luitgardis vertreten. Sie wechseln sich mit den Emblemen ab. Diese emblematischen Darstellungen sitzen ebenfalls in stuckierten Kartuschen, sind jedoch polychrom ausgestaltet. Jedes Sinnbild besteht aus einer Pictura und zwei Textfeldern.²⁴⁷ Das erste Textfeld bzw. Motto steht stets in einer kleinen Kartusche am oberen Ende, das zweite Motto ist auf einem weißen Band in das Bildfeld selbst eingeschrieben. Die Embleme im Langhaus werden von links nach rechts, beginnend im Norden, aufgeführt:

1. Pictura: Abzeichen geistlicher Ämter;
Motto 1: AENIGMATA FVNDIT;
Motto 2: *In tempora longa iste prophetat Ezech.*²⁴⁸
2. Pictura: Bischof in einem Boot, Fisch mit Schlüssel;
Motto 1: MERSA EMERGOR;
Motto 2: *De Sion exhibit, Lex I.*²⁴⁹

²⁴⁵ Dehio 2008, S. 385.

²⁴⁶ Dehio 2008, S. 385.

²⁴⁷ Hier wird bewusst von zwei Textfeldern, folglich von ‚Motto 1‘ und ‚Motto 2‘ und nicht von ‚Subscriptio‘ gesprochen, da es sich hier im unteren, zweiten Textteil nicht um eine auslegende und deutende Subscriptio, sondern um Bibelzitate handelt, die wiederum in einem Spannungsverhältnis zur Pictura, respektive Icon, stehen.

²⁴⁸ *Ezech* verweist auf *Ez 12,27*.

²⁴⁹ Der Hinweis *Lex*, der im Fresko selbst enthalten ist, ist falsch; es handelt sich bei dem Zitat vielmehr um eine abgewandelte Form aus *Is 37,32*: „*quia de Hierusalem exibunt reliquiae et saluatio de monte Sion.*“

3. Pictura: Totenschädel, Mitra und untergehende Sonne;
Motto 1: DECRETOS PRAEDICIT HONORES;
Motto 2: *Ossa ipsius propheta verunt Eccl.*²⁵⁰
4. Pictura: Engel mit Fanfare;
Motto 1: RECONDITA PANDVNT;
Motto 2: *Prophetae tui fideles inventi Eccl.*²⁵¹
5. Pictura: Engel mit Fanfare;
Motto 1: A LONGE PROSPICIVNT;
Motto 2: *Filiae vestrae prophetabunt Ioelis.*²⁵²
6. Pictura: Mannaregen;
Motto 1: MOESTIS SOLATIA PRAEBET;
Motto 2: *Ad panem angelorum an angelis Ex.*²⁵³
7. Pictura: Putto mit Tuch und Totenschädel;
Motto 1: PRAESACIT ACERBA;
Motto 2: *Erunt pestilentia Mat 24.*²⁵⁴
8. Pictura: Papstkrone und Kaiserkrone;
Motto 1: LVCEM EX ALTO;
Motto 2: *Prodigiis calamo vaticiniis splendet Exo.*²⁵⁵

In den tiefen Wandpfeilernischen seitlich des Langhauses sind ebenfalls Fresken in den Wölbungen der rundbogigen Fenster aufgebracht. Dehio schreibt dazu stichworthaft, jedoch prägnant: „Fresken der Kapellenwölbung thematisch auf die Seitenaltäre bezogen. Kreuzauffindung durch die Hl. Helena; Mariä Himmelfahrt; Streitgespräch des Hl. Stephanus über das Gesetz des Moses; St. Sebastian bekehrt zwei Gefangene zum christlichen Glauben; Abschied Jesu von den Aposteln; die Hll. Benedikt und Scholastika; Tod des Hl. Josef; Taufe Christi.“²⁵⁶

²⁵⁰ Die Abkürzung *Eccl* (für Ecclesiasticus) nach *Sir 49,12*.

²⁵¹ Vgl. *Sir 36, 18*.

²⁵² Die Angabe *Ioelis* weist auf *Il 2,28* hin.

²⁵³ Das Zitat konnte trotz des Hinweises *Ex* nicht identifiziert werden.

²⁵⁴ Die genaue Bibelstelle in der Vulgata ist *Mt 24,7*.

²⁵⁵ Das Zitat konnte trotz des Hinweises *Exo* nicht nachgewiesen werden; es handelt sich nicht um ein Exodus-Zitat.

²⁵⁶ Dehio 2008, S. 385.

Die Decke des Presbyteriums illustriert in einem länglichen Fresko²⁵⁷, wie Christus vor Gottvater (das Erlösungswerk annehmend) erscheint, die Hände emporgehoben. Wie aus einer Sprechblase strömen aus dem Mund Jesu die Worte: ECCE EGO MITTE ME. Über ihnen fliegt die Taube des Hl. Geistes, um sie herum sind eine Vielzahl von Engeln und Putti gruppiert. Auch dieses Fresko wird von vier zwiebelförmigen Trabantenfeldern begleitet, die in den Stichkappen sitzen und die vier Kirchenväter zeigen:

9. Hl. Gregorius im Papstornat: S: GREGORIVS MAG.²⁵⁸

10. Hl. Ambrosius mit Bienenkorb: S: AMBROSIVS. E:D:²⁵⁹

11. Hl. Hieronymus: S: HIERONYMVS.²⁶⁰

12. Hl. Augustinus: S: AVGVSTINVS.²⁶¹

In den Zwickelfeldern dazwischen sind zwei ockerfarbene, dreieckige Bildfelder mit Darstellungen von Personen des Benediktinerordens in Grisaillemalerei²⁶² platziert. Zwischen dem Hl. Gregor und dem Hl. Ambrosius zeigt eine Zwickelkartusche die Darstellung eines Mannes; auf der gegenüberliegenden Südseite, zwischen den Hll. Hieronymus und Augustinus befindet sich die Abbildung einer Nonne, der Hl. Gertrudis. An der Nordwand des Presbyteriums sind zwei rechteckige, rundbogige Bildfresken in Stuckrahmen auf die Wand aufgebracht, die die Glorie des Hl. Benedikt und seiner Schwester Scholastika zeigen. Im Fresko des Hl. Benedikt, der im Gebetsgestus mit weit geöffneten Armen gen Himmel blickt, hält ein Engel ein Blatt mit der Aufschrift AUSCULTA: Ô! FILI PRAECEPTA MAGISTRI empor. Das daneben liegende Fresko der Glorie der Hl. Scholastika lässt Putti ein weißes Band halten, auf dem steht: SURGE PROPERA AMICA MEA, COLUMBA MEA, FORMOSA MEA, ET VENI Cant: 2.²⁶³

²⁵⁷ Das Fresko bzw. die darin agierenden Figuren greifen zuweilen über den Rand des Stuckrahmens hinaus und verbinden somit die einzelnen Bildfelder miteinander.

²⁵⁸ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Sanctus Gregorius magnus.*

²⁵⁹ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Sanctus Ambrosius*; die Abkürzung *E:D:* konnte nicht aufgelöst werden.

²⁶⁰ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Sanctus Hieronymus.*

²⁶¹ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Sanctus Augustinus.*

²⁶² Mit *Grisaillemalerei* ist streng genommen monochrome Malerei grau in grau, auch steinfarben oder bräunlich in feinen Helldunkelabstufungen bezeichnet; die ockerfarbenen Fresken werden hier zur Grisaille hinzugezogen, da sie tatsächlich monochromer Natur sind, mit Weiß aufgehellt; der Farbton ist allenfalls durch verschiedene Mischungen abgedunkelt.

²⁶³ Der Ausspruch entstammt *Ct 2,10.*

Die folgenden Text-Bild-Kombinationen befinden sich allesamt im Westen der Klosterkirche. Eine Halbkuppel überwölbt den Orgelchor, der von zwei seitlichen Fenstern durchbrochen wird. Ein Fresko füllt die gesamte Halbkuppel aus. Es zeigt König David beim Harfenspiel vor der Bundeslade. Im nördlichen Bereich des Freskos ist die Hl. Cäcilie an der Orgel, ihr gegenüber Wilhelm von Hirsau²⁶⁴ dargestellt. „Das Dekorationsprogramm erläutert eine Kartuscheninschrift im Gurtbogenscheitel mit dem Psalm 150, Vers 3: LAVDATE EVM IN SONO TVBAE, der in den Stichkappen fortgesetzt wird“.²⁶⁵ In den Gewölbekappen sind fünf dreipassförmige Medaillons zu erkennen, die dem Hauptbild über der Orgel zugeordnet sind und im Norden beginnend umlaufend gelesen werden:

13. Pictura: Eine Wolkenformation;

Motto: IN TYMPANO.

14. Pictura: Eine weitere Wolkenformation;

Motto: IN CHORDIS.

15. Pictura: Ein Altar mit Rauchopfer;

Motto: [Fehlt²⁶⁶]

16. Pictura: Ein Weihrauchfass;

Motto: [Fehlt; unmittelbar über dem Orgelkorpus liegt mittig ein weitere Kartusche].

17. Pictura: [Fehlt²⁶⁷]

Motto: ET IN ORGANO.

Die Stuckdekoration des Raumes geht 1722 auf Franz Josef Holzinger zurück, der auch schon die Seitenaltäre geschaffen hatte. Akanthusranken, Wolken, Bandwerk, figuralplastische Motive (Halbfiguren und Putti) sowie Blütengirlanden und Lambrequins

²⁶⁴ Laut Dehio 2008, S. 385, ist der genannte Wilhelm von Hirsau der Verfasser des Traktates *De musica*.

²⁶⁵ Kirchenführer Metten, S. 16. Das Motto ist dem *Ps 150, 3f.* entnommen.

²⁶⁶ Die fehlenden Angaben konnten aus dem Langhaus des Kircheninnenraumes nicht eingesehen werden. Die Orgelempore war für Besucher nicht zu betreten, was eine vollständige Aufnahme aller Motti bzw. Picturae ausgeschlossen hat. Dem Sinn des Psalms 150 gemäß könnte an der Leerstelle entweder CYMBALIS BENE SONANTIBUS oder IN PSALTERIO oder ET CITHARA stehen. Vgl. dazu auch die Kirche des Klosters Seligenthal in Landshut.

²⁶⁷ Die Pictura ist nicht einsehbar.

schmücken den Raum in homogener Weise und verbinden die Deckenfresken, die Kartuschen und die freien Flächen miteinander.

Der Leitgedanke des Hauptfresko, die Offenbarung und Verherrlichung Gottes, kehrt in Kartuscheninschriften (unabhängig von den Emblemen) wieder. Der Text im Scheitel des Bogens der Orgelepore besagt: TE DEVM LAVDANT OMNES ANGELI ET SANCTI TVI, TE POPHETARVM LAVDABILIS NVMERVS. Eine Kartusche im Osten des Freskos besagt: QVI LOCVTV EST PER PROPHETAS, und eine gegenüberliegende im Westen: IESVS INSPIRATOR PROPHETARVM. Die Kanzel befindet sich am östlichen Wandpfeiler auf der Nordseite des Langhauses. Geschnitztes, golden gefasstes Ranken- und Gitterwerk schmückt sie. Auf ihrem Schalldeckel ist ein ausstuckiertes Buch mit aufgeschlagenen Seiten und der Aufschrift: QVI EX DEO ET AVDIT VERBA DEI²⁶⁸ auszumachen.

In den beiden Nischen östlich des Langhauses sind Gedächtnisstätten für Angehörige des Klosters Metten eingerichtet. Auf den beiden schwarzgrundigen Tafeln stehen die Namen der Verstorbenen. Das Wappen eines jeden Verblichenen ist seitlich angebracht.²⁶⁹

2.1.3 Niederaltaich, Kloster- und Pfarrkirche St. Mauritius

Das laut Legende bereits im Jahr 731²⁷⁰ errichtete Kloster wurde durch den Agilolfingerherzog Odilo II. gegründet und von Benediktinermönchen der Bodenseeinsel Reichenau besiedelt. Die Hauptaufgabe des Klosters war die Rodung und Kolonialisierung des Nordwaldes. Im Jahr 788, nach dem Sturz der Agilolfinger, wurde die Abtei Altaich durch Karl den Großen zum Reichskloster erhoben und somit fränkisches Königskloster.²⁷¹ „Die Vogtei übten die Grafen von Bogen aus. Als diese

²⁶⁸ Dieses Zitat (wer aus Gott ist, hört die Worte Gottes) entstammt *Jo 2,6*.

²⁶⁹ Linkerhand stehen auf der Tafel sieben Namen von verstorbenen Äbten mit ihren jeweiligen Todesdaten unter der Überschrift *Hic requiescunt in pace Rdmi. DD. Abbates huius monasterii*. Diese Gedenktafel wird von sieben Wappen begleitet: Links sind dies ein Krieger mit einem Speer auf Goldgrund, ein Fischreihler mit einem Fisch im Schnabel, ein vierteiliges Wappen mit Köpfen und Blättern sowie ein Anker, umwunden von einer Dornenkrone. Auf der rechten Seite der Gedenktafel zeigen drei Wappenkartuschen einen Igel, einen Pelikan, der sich die Brust aufritzt, sowie einen Orangenstrauch mit Früchten auf Silbergrund. Die Gedenktafel im Langhaus rechterhand führt insgesamt nur vier Verstorbene unter der Überschrift *Hic exspectani resurrectionem mortuorum Rdmi. D.D. Abbates huius monasterii*; die dazugehörigen Wappenkartuschen zeigen links das Lamm Gottes mit der rot-weißen Fahne sowie eine Kombination aus einem Anker und einem Kreuz auf Silbergrund; rechts sind es ein aufrecht stehendes, silbernes Kreuz auf einem Hügel, dahinter ein Apfelzweig, und ein vierteiliges Wappen mit je zwei Goldsternen und einer Weintraubendolde.

²⁷⁰ Vgl. KD, Band XVII, S. 208. Laut Kirchenführer Niederaltaich hingegen, S. 2, ist das Jahr 741 als Gründungs- und Besiedlungsdatum festzusetzen.

²⁷¹ Informationen der Einleitung vgl. Dehio 2008, S. 415.

Anfang des 12. Jh. ein Kloster gleichen Namens gründeten, wurde eine Unterscheidung des niederen vom oberen ‚Altach‘ nötig (Oberaltaich).²⁷² 1152 unterstellte Kaiser Friedrich Barbarossa das Kloster dem Bischof Eberhard II. von Bamberg als Lehen und beendete damit die Reichsunmittelbarkeit der Abtei.²⁷³ Die Herren Niederaltaichs waren ab der zweiten Hälfte des Jhs. die Grafen von Bogen, von denen die Vogtei erst 1242 durch Erbe an die Wittelsbacher ging.²⁷⁴

Um das Jahr 1260 wurde mit dem Neubau der frühgotischen Hallenkirche begonnen.²⁷⁵ „1306 wird die Klosterkirche im Hallenschema neu errichtet; von dieser Zeit zeugen die Umfassungsmauern des Langhauses, mit einem Tympanon über zugeseztem Portal an der Nordwand, an die sich ehemals der Kreuzgang angelehnt hat. 1505 bewirkte der Einsturz des Westturmes den Neubau des bestehenden Turmpaares, doch nur der Südturm wurde vollendet.“²⁷⁶ Mehrere Brände sowie der Einfall schwedischer Truppen während des Dreißigjährigen Krieges zerstörten im 17. Jh. große Teile des Komplexes. Feuer in den Jahren 1671 und 1685 legten das ganze Gebäude bis auf die Umfassungsmauern in Asche, woraufhin es um 1720 zu umfangreichen Bautätigkeiten kam.²⁷⁷ Unter Einbezug des alten Mauerwerks und der Pfeilerreste der Kirche wurde von Jakob Pawagner²⁷⁸ ein neuer Innenraum geschaffen und das Kloster umfassend erneuert. Anlässlich der im Jahre 1731 bevorstehenden Jahrtausendfeier kam es zur Barockisierung der Kirche.²⁷⁹ Während dieses Prozesses wurde zudem die Ostwand abgebrochen und der Hallenraum vollständig überformt; nur die gotischen Pfeiler verstecken sich heute noch in

²⁷² Dehio 2008, S. 415. Die Schreibweise ‚Alteich‘ und ‚Altaich‘ alterniert in der Literatur; vorzuziehen ist m.E. jedoch der Ortsname ‚Niederaltaich‘.

²⁷³ Vgl. Kirchenführer Niederaltaich, S. 3.

²⁷⁴ Vgl. Kirchenführer Niederaltaich, S. 3. Um eine Vorstellung über den Reichtum des Klosters zu vermitteln: Zu der Abtei gehörten nicht nur der enorme landwirtschaftliche Grundbesitz (ca. 170 Quadratkilometer), sondern auch Weinberge und Hofmarken (Markt Hengersberg, Niederaltaich und Arnbruck), die Propsteien Rinchnach und St. Oswald sowie das Privileg der Zollfreiheit bezüglich der Donauschiffahrt (Quelle: <http://www.niederalteich.de/a/05-07-Chronik.php>). Vgl. dazu auch Bauer 1993, S. 190-194.

²⁷⁵ Der rechteckige, dreischiffige Hallenchor wurde um 1260 gebaut. Um 1300 folgt das Langhaus in gleicher Breite. 1514 wird mit dem Bau der Doppelturmfront begonnen. Vgl. Dehio 2008, S. 416.

²⁷⁶ Reizenstein/Brunner 1957, S. 458.

²⁷⁷ Vgl. KD, Band XVII, S. 211f.

²⁷⁸ Der aus Passau stammende Domkapitel-Maurermeister Jakob Pawagner (1680-1743) war u.a. mit dem Umbau der Stiftskirche St. Nikola in Passau und mit dem Umbau der 1731 bevorstehenden Jahrtausendfeier der Kloster- und Pfarrkirche St. Mauritius in Niederaltaich betraut.

²⁷⁹ Unter Abt Joscio Hamberger (1700-1739) erfolgte 1717 die Gestaltung des Barockklosters und der jetzigen Kirche sowie die Errichtung einer Schule. Vgl. Bauer 2000, S. 92.

der barocken Ummantelung²⁸⁰: „Im Innenraum ist die Barockisierung mustergültig gelungen. Nichts erinnert an die gotische Halle.“²⁸¹ Der von Pawagner beaufsichtigte Part wurde bereits 1722 fertiggestellt, die Sakristei sowie der Mönchschor erst 1726; die Kirche im Jahr darauf geweiht.²⁸²

Das Kloster Niederaltaich war kultureller Mittelpunkt der Ostmark und bis zur Klostersaufhebung im Jahr 1803 eine der reichsten Abteien in Altbayern.²⁸³ Zudem war es eines der mächtigsten Klöster im süddeutschen Raum: Es gingen nicht weniger als drei Erzbischöfe und acht Bischöfe daraus hervor. „1803 wurde das Kloster säkularisiert, größtenteils niedergerissen und die Inneneinrichtung vernichtet. Erst 1918 zogen in die leeren Klöstertrakte wieder Patres aus Metten ein.“²⁸⁴ Die Erhebung zur Abtei folgte bereits 1930, seit 1932 trägt die Abteikirche den päpstlichen Ehrentitel der *Basilika minor*.²⁸⁵

Der Besucher betritt den Kirchenraum durch einen von zwei Türmen eingefassten engen Zwischenraum. Die Vorhalle führt durch ein Spitzbogenportal mit doppelt gekehltm Gewände und profilierten Rundstäben. Das sich anschließende Mittelschiff umfasst sechs Joche und weist böhmische Kappengewölbe auf. Vom Schiff aus öffnen sich seitlich Wandpfeilernischen, in denen Seitenaltäre bzw. Beichtstühle Aufstellung gefunden haben. Im oberen Drittel dieser Seitenschiffe zog Pawagner während des Umbaus von gotischem zu barockem Raum eine Zwischendecke ein, sodass ein zweites Stockwerk (eine Art Oberkirche) entstand. Von oben aus kann man jeweils durch die Deckenöffnungen in die südliche und nördliche Kapellenreihe blicken. Am Plafond der Oberkirche sind (auf die die Kapellen überwölbenden Kappen) Deckenfresken aufgebracht, die sich thematisch auf die darunter liegenden Kapellen beziehen.

Das dreijochige Presbyterium dominiert den Kirchenraum. Pfeiler und Rundbogen-Arkaden ziehen energisch den Blick Richtung Altar. Die Altarwand ist flach und riegelt den halbrunden Ostteil mit Sakristei und Mönchschor vor den Blicken der Besucher ab. Der monumentale Hochaltar wurde bereits 1703 für das damals provisorisch gedeckte

²⁸⁰ Die Umwandlung von einer gotischen Halle in einen barocken Raum wurde zunächst von dem Maurermeister Jakob Pawagner, dann von Johann Michael Fischer beaufsichtigt und abgeschlossen.

²⁸¹ Reizenstein/Brunner 1957, S. 458.

²⁸² Vgl. Dehio 2008, S. 417. Er nennt als Konsekrationsdatum das Jahr 1727.

²⁸³ Vgl. dazu: <http://www.landkreis-deggendorf.de/index.asp>

²⁸⁴ KKP 1998, S. 189. Mithilfe eines umfassenden Erbes, das durch den Niederaltaicher Religionsprofessor Franz Xaver Knabenbauer (gestorben 1908) an die Abtei gelangte, konnte das Kloster wieder von der Abtei Metten aus besiedelt werden.

²⁸⁵ Vgl. dazu: <http://www.niederalteich.de/a/05-07-Chronik.php>

Schiff von Johann Schöpf angefertigt.²⁸⁶ Er ist wie eine Wand zwischen Chor und Langhaus positioniert und zeigt das Gemälde der Mauritiusmarter von Franz Geiger (1675²⁸⁷) und im Auszug das Bild des Engelsturzes von Johann Caspar Sing.²⁸⁸ Die Assistenzfiguren der Hll. Godehard und Thiemo flankieren das Altarblatt, die Skulpturen der Hll. Benedikt und Scholastika stehen, ganz in Blattgold gefasst, seitlich des Auszuges. Der Altar wirkt, was die Farbgebung anbetrifft, im Vergleich zur Gesamtraumwirkung eher dunkel und gedrungen. Er ist rötlich-ocker, blau und grün marmoriert und reich vergoldet. Sechs Säulen mit glattem Schaft und mit Engelsköpfen besetzte Kapitelle stützen das Retabel.

Die Seitenaltäre der Seitenschiffe – sie wurden um 1720 geschaffen – standen bereits in der gotischen Kirche, wurden jedoch im barocken Bau an die Seiten umdisponiert.²⁸⁹ Insgesamt zwölf Wandpfeilernischen (sechs auf jeder Seite) bieten Platz für Altäre und Beichtstühle. Die dreiteiligen Seitenaltaraufbauten (Schreine mit Gebeinen Heiliger, Altarblatt und Oberbild) weisen glattschaftige Säulen, Seitenfiguren und reiches Akanthusschnitzwerk auf. Die Themen der Seitenaltäre sind (im nördlichen Seitenschiff von Osten nach Westen):

- St. Johannes Baptist/Darstellung der Predigt Johannes des Täuflers
- St. Josef (sog. ‚Kreuzaltar‘)/Altarbild mit Darstellung der Kreuzigung
- St. Gotthard/Schrein mit den Pontifikalgewändern des Hl. Gotthard
- St. Martin von Tours/Christus gibt dem Hl. die Hälfte seines Mantels wieder
- sowie zwei Beichtstühle.

Im südlichen Seitenschiff von Osten nach Westen sind:

- St. Benedikt/Tod des Hl. Benedikt und Aufnahme in den Himmel
- Hl. Heinrich und Hl. Kunigunde/Hl. Ehe des Paares

²⁸⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 420. Zu dem Straubinger Jakob Schöpf vgl. die Anmerkung bei Metten.

²⁸⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 420. Der kurfürstliche Hofmaler Maler Franz Josef Geiger (1644-1691) stammte aus Landshut und malte u.a. auch ein Altarblatt für einen Seitenaltar in der Zisterzienserinnen-Klosterkirche Seligenthal in Landshut. Zudem war er in der Schlosskapelle in Moos tätig.

²⁸⁸ Johann Caspar Sing (1651-1729) war ein aus München gebürtiger Hofmaler, der z.B. auch das Hauptaltarblatt in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Landau a.d. Isar und in der Spitalkirche in Landshut malte.

²⁸⁹ Laut Kirchenführer Niederaltaich, S. 10, sind die Seitenaltäre um 1720 zu datieren, wobei hier als Ausführende die Werkstatt Götz sowie der Laienbruder Pirmin Tobiaschu (1669-1743) genannt werden.

- Schmerzhaftes Muttergottes²⁹⁰
- St. Sebastian/Marter des Hl. Sebastian.

Die letzten beiden Nischen beinhalten wiederum zwei Beichtstühle. Die ursprünglich gotischen Fenster in den Seitenkapellen wurden bis auf kleinere Fensteröffnungen zugemauert. Die Stuckaturen des Innenraumes wurden von den italienischen Brüdern Giovanni Battista und Sebastiano d'Allio ausgeführt.²⁹¹ Der Stuck formt leichtes Band- und Rahmenwerk auf zart rosafarben getöntem und eierschalenfarbenem Grund. Kartuschen werden ergänzt mit Muschelwerk, während rundplastische Engel die Bildrahmen am Hauptgewölbe zu tragen scheinen. Die Gestaltung des ausgedehnten Freskenzyklus oblag Wolfgang Andreas Heindl.²⁹² Die Fresken weisen allesamt eine intensive Farbgebung auf.

Das Deckengemälde im Presbyterium²⁹³ nimmt den gesamten Spiegel des Gewölbes ein. Es stellt den Einzug des Hl. Mauritius und seiner Mitstreiter in den Himmel dar. An den Wänden des Gewölbes sind zwei Rundbilder auszumachen: Christus und Maria sowie in vier weiteren Bildfeldern die vier Evangelisten. Das Mittelschiff befasst sich thematisch mit dem Ruhm der Abtei: Sechs Bildfelder sind eingefasst in teils ovale, teils formal verschieden geschweifte Stuckrahmen, denen seitlich Trabantenfelder zugeordnet sind. Diese Trabantenfelder zeigen die zwölf Apostel in Lebensgröße. Unter jedem Fresko – je von den Gurtbögen getrennt – befindet sich je eine weiße Kartusche mit lateinischem Schriftzuge. Lediglich der Gurtbogen zwischen Chorraum und Langhaus weist zwei Wappenkartuschen auf, die drei Rosen, von der Sonne beschienen, zeigen sowie zwei unbestimmbare Pflanzen, die zusammenwachsen. Ein Schriftband darunter besagt:

²⁹⁰ Hierbei handelt es sich um eine spätgotische Sandsteinskulptur, eine Vespergruppe, die stilistisch in die Zeit um 1500 einzuordnen ist.

²⁹¹ Die beiden Brüder Giovanni Battista (1690-1753) und Sebastiano d'Allio (1697-1782) stammen aus Scaria in Oberitalien. Sie wirkten vor allem im Raum Passau. Giovanni Battista arbeitete u.a. als Stuckateur in Dommelstadel, Sebastiano u.a. im Audienzzimmer der Residenz in Passau.

²⁹² Zu dem Maler Heindl vgl. die Anmerkungen zum Künstler bei Metten, Klosterkirche. Seine Deckenbilder in Niederaltaich vollendete er in den Jahren 1719-1722, in den Jahren 1725-1726 widmete er sich den Fresken in Sakristei und Mönchschor. Dem Maler lag ein detailliertes Programm des Pfarrvikars P. Ambros Ruepp vor, das er umsetzte. Vgl. Dehio 2008, S. 417.

²⁹³ In diesem Fall wird von der sonst üblichen Vorgehensweise der Aufzählung von Fresken (wir beginnen über der Empore und steigern uns Richtung Hochaltar) abgerückt. Da sich die Geschichte in der hier erwähnten Reihenfolge entwickelt (insbesondere die Legendenbildung um die erwähnte Eiche), wäre eine umgekehrte Reihenfolge nicht schlüssig. Unabhängig voneinander wird die Legende um die Eiche und den Kirchenbau unter Hamberger bildlich erläutert; das Thema des Presbyteriums wird davon nicht berührt, da es sich dem Kirchenpatron widmet.

IOSCIO INFERIORIS [...] ²⁹⁴; ABBAS ECCLESIAE HANC INPRAESENTE FORMAM REDEGIT. Putti halten die Kartusche, während ein Putto unmittelbar unter dem ersten Fresko eine Mitra und einen Bischofsstab trägt. Dieses erste Fresko zeigt die Vertreibung des Heidentums: Götzenbilder werden zerschlagen und verbrannt und die Heiden werden vertrieben.

Das zweite Fresko, vom Altar zur Orgelempore gelesen, trägt die Umschrift: ISTIS PLANTATA SVB ASTRIS. Es zeigt den Bischof Pirmin, wie er einen Eichen-Setzling pflanzt. Maria als Himmelskönigin sowie zehn weitere Zeugen halten zahlreiche Attribute und Symbole empor.

Das dritte Fresko besagt: EX RORE HOC CVLTVS RIGOR und zeigt Mönche, die sich um den Setzling, aus dem eine Eiche erwächst, kümmern.

Das vierte Fresko wird von den Worten: MAGNVM HAEC DEDIT INCREMENTVM begleitet. Der Setzling hat sich mittlerweile zu einer großen, ausladenden Eiche entwickelt, unter der die Wissenschaften und die Künste, personifiziert durch Männer und Frauen mit ihren Attributen, lagern. Auf der Eiche selbst sitzt Maria, die ihre Lichtstrahlen über die Szene ergießt. Man sieht insgesamt neun Personen: so z.B. eine Dame mit Fernrohr (Astronomie), eine mit einem Globus (Geographie) und eine mit einem Codex (Theologie).

Das fünfte Gemälde wird mit: HIC FRVCTVS HONORIS untertitelt; hier ist ein Ehrenmal für das Kloster (erkenntlich anhand der Abt- und Bischofsstäbe der Niederaltaicher Mönche) errichtet.

Das letzte Fresko, unmittelbar über der Orgelempore im Westen gelegen, zitiert den Abt Joscio Hamberger; die Textkartusche besagt: RENOVATA SVB ISTO. Die Fresken spannen den Bogen von der „legendenhafte[n] Ableitung des Klostersnamens von ‚Alte Eiche‘ bis zum Regiment des Abtes Joscio.“ ²⁹⁵ Laut Dehio hat die Gestaltung der Bildfelder einen ungewöhnlich profanen Einschlag: es ist die Festdekoration zum Kloster-Millennium, die damals angefertigt wurde. ²⁹⁶

Zu den Fresken des Presbyteriums (den insgesamt sechs Langhausfresken und ihren Trabantenfeldern) gesellen sich zusätzlich die Freskierungen der Seitenschiffe. Die

²⁹⁴ Mit der Auslassungsklammer [...] sind die restlichen, nicht zu entziffernden Buchstaben der Textzeile auf dem Schriftband angezeigt.

²⁹⁵ Dehio 2008, S. 419.

²⁹⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 419.

Seitenschiffe im Chor (bzw. deren Kuppelgemälde) befassen sich in den unteren Reihen mit der Passion Christi (Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Christus am Kreuz und Grablegung), in den unteren Reihen werden die Menschwerdung Christi und seiner Rückkehr zu Gottvater thematisiert.

Rundbogige Öffnungen zu beiden Seiten des Mittelschiffs führen in die Seitenkapellen. Jede Kapelle weist an der Decke eine ovale Öffnung auf, die nur einen schmalen Rand lässt, der künstlerisch gestaltet werden konnte. Blickt man durch die Öffnung, so erblickt man im ersten Stock die runden, ausfreskierten Gewölbekuppeln (mit jeweils vier runden Gemälden in den Zwickeln) der Oberkirche. Um die Öffnungen herum finden sich an der unteren Seite je vier kleine Medaillons, in denen Putti mit diversen Attributen wie z.B. einem Löwen, einer Schlange, einer Säule, einer Waage und einem Schwert, einem Blitzstrahl, einer Perle und einem Lorbeerkranz dargestellt sind. „Dabei ist der Rand der unteren, offenen Kuppeln als Wolkenhimmel mit Attributen der jeweiligen Titelfigur behandelt.“²⁹⁷ „Die Fresken in den Gewölben über den Emporen stehen in Beziehung zu den darunter befindlichen Altären oder Beichtstühlen. In den Gewölben des Obergeschosses der Seitenschiffe des Presbyteriums erkennt man die Bilder der Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige, Auferstehung, Himmelfahrt und Aussendung des Hl. Geistes.“²⁹⁸ Die Seitenschiffe sind balkoniert; unterhalb einer jeden Balustrade – es sind derer sechs auf jeder Seite im Langhaus und je drei auf beiden Seiten des Presbyteriums – ist eine Stuckkartusche mit lateinischen Epitheta, von Engeln gehalten, angebracht. Im Chorraum beherbergen die beiden mittleren Balkone kleine prunkvolle Logen, unter denen keine Textkartuschen angebracht wurden.

Über einem jeden Balkon ist somit je ein Gemäldefeld mit einer Gestalt zum Text in den Kartuschen in Bezug zu setzen. Vom Nordwesten ausgehend beginnt die Aufzählung²⁹⁹ von links nach rechts:

1. Pictura: Apostel mit Keule (- Judas Thaddäus);
Motto: NOVUS EX VITA PELLE RESURGO;
2. Pictura: Apostel mit Lanze (- Thomas);

²⁹⁷ Dehio 2008, S. 419f.

²⁹⁸ KD, Band XVII, S. 226.

²⁹⁹ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Apostel nicht aufgrund einer Bildunterschrift eindeutig zuzuordnen sind; bei der Benennung der einzelnen Apostel handelt es sich um Mutmaßungen.

- Motto: MINOR UNUS MAXIMA PRAESTAT;
3. Pictura: Apostel mit Messer und seiner Hauthülle (- Bartholomäus);
Motto: OMNE GENUS VIRTUTIS IN UNO;
 4. Pictura: Apostel mit Stab und Pilgerhut (- Jakobus der Ältere);
Motto: NOSTRA TULIT URBIS HAEC LILIA QUERCUS;
 5. Pictura: Apostel mit Federkiel und Buch (- Johannes Evangelist);
Motto: FIDE NON CORPORE CONIUX;
 6. Pictura: Apostel mit Schlüsselbund (- Petrus);
Motto: ANTE ORTUM ILLUMINAT ORBEM;
 7. Pictura: Apostel mit Schwert (- Paulus);
Motto: CAELO SUA MUNERA REDDIT.
 8. Pictura: Apostel mit Baumstamm (- Andreas);
Motto: CANDORE CORUSCAT PURPURA;
 9. Pictura: Apostel mit Kreuz und Buch (- Philippus);
Motto: HAEC TIBI SOLA SALUS;
 10. Pictura: Apostel mit Hellebarde, Federkiel und Buch (- Matthäus Evangelist);
Motto: DAT PHARMACA CERTA SALUTIS;
 11. Pictura: Apostel mit Fuchssäge (- Jakobus der Jüngere?³⁰⁰);
Motto: EXTINGUIT CAELESTIBUS UNDIS;
 12. Pictura: Apostel mit Baumsäge (- Simon);
Motto: REPARANT CONFESSA SALUTEM.

Im Presbyterium sind insgesamt sechs Bildfelder zu verorten, wobei vier davon nicht den Aposteln, sondern den Evangelisten zugeordnet sind und zwei mittige Bildfelder ohne Textkartuschen auftreten. Wieder von vorne links nach vorne rechts betrachtet sind dies:

1. Pictura: Johannes der Evangelist mit dem Adler;
Motto: PARITER SPIRABILE NUMEN ADORA;
2. Pictura: Frauengestalt mit einer Weltkugel, Segensgestus der Hand;

³⁰⁰ Um den Programmcharakter zu erhalten, müsste in diesem Portrait Jakobus der Jüngere dargestellt werden; allerdings hat dieser als Attribut üblicherweise einen Walkerstab bei sich, keine Fuchsschwanzsäge.

Motto: [Fehlt]

3. Pictura: Matthäus mit dem Engel;

Motto: SEMPER LAUS GLORIA PATRI;

4. Pictura: Lukas mit dem Stier;

Motto: EADEM REVERENTIA NATO;

5. Pictura: Maria betend, in der Bibel lesend;

Motto: [Fehlt]

6. Pictura: Markus mit dem Löwen;

Motto: CLEMENTER SANCTUS TRIADI GENS INCOLA COELI.

In die Sakristei führen zwei das Presbyterium flankierende Gänge, welche die Seitenschiffe fortsetzen.³⁰¹

Der ehemalige Mönchschor hinter dem Hochaltar ist ein dem Gebet vorbehaltener Bereich, der durch seine großen rundbogigen Fenster wie ein Festsaal wirkt. Auch dieser Raum ist (in gleicher Manier wie die Fresken der Hauptkirche) mit Fresken ausgestaltet. Das Kuppelgewölbe ist mit einem großen, annähernd runden Bildfeld belegt und zeigt die Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit durch die Engelschöre. Am unteren Rand des Freskos halten vier Engelspaare je ein Spruchband in der Hand mit Schlagworten: PURE; ATTENTE; REVERENTER; INTENSE; ARDENTER; HUMILITER; PSALLITE, und PSALLITE DEO NOSTRA.³⁰²

In den Zwickeln zeigen vier Trabantenfelder die vier Kirchenväter. Ein rechteckiges Bildfeld im Stuckrahmen (links an der Wand) zeigt den Hl. Benedikt und einen Engel. Dieser hält ihm ein aufgeschlagenes Buch entgegen, auf dessen Seiten ein Zitat aus dem Buch der Könige zu lesen ist: SIC STEMVS AD PSALLENDVM VT MENS NOSTRA CONCORDIT VOCI NOSTRAE. Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Hll. Scholastika und Josef festgehalten. Josef hält einen Bogen Papier in Händen, auf dem dreifach die Aufschrift: TE DEVM LAVDAMVS steht. Zwei weitere kleine, freskierte Medaillons unmittelbar über den Bildfeldern von Scholastika und Benedikt zeigen Jesus

³⁰¹ Vgl. Kirchenführer Niederaltaich, S. 17.

³⁰² Diese Schlagworte stammen aus dem Buch der Psalmen: *Ps 146,7*.

mit einem Schaf und einem Schriftband: ECCE AGNVS³⁰³ und Josef mit seinem Sohn auf dem Schoß, allerdings ohne textuelle Beifügung.

2.1.4 Osterhofen-Altenmarkt, Frauenkapelle am Hof

Die Kapelle wurde aus Dank für die Abwendung eines Schwedeneinfalls und Errettung vor Gewalt und Überfall im Dreißigjährigen Krieg im Jahr 1632 errichtet und 1638 geweiht.³⁰⁴ Abt Christoph Dimpfl³⁰⁵ stiftete ein wertvolles Gnadenbild. Auf sein Bestreben hin wurde drei Jahre darauf die Anlage durch zwei Seitenkapellen und einen Vorbau erweitert: „Mit beidseitig zugefügten Nebenjochen bildete sie nun den Chor, dem ein beträchtlich höheres Schiff mit Flachdecke vorgelegt wurde.“³⁰⁶

Der heutige Altarraum besteht bereits seit seiner Erbauung in unveränderter Form. Die ursprüngliche Kapelle bildet den heutigen Chor, der deutlich niedriger als das Langhaus ist. Er ist zweijochig und hat einen dreiseitigen Schluss. Eine Stichkappentonne überwölbt den verhältnismäßig kleinen Chorbereich; zu beiden Seiten schließen sich kleinste Kapellen an, die wiederum niedriger als der Chor sind. Das Langhaus ist nach oben hin mit einer Flachdecke geschlossen. An der Westseite des Baus ist die Empore untergebracht, die über eine steile Treppe von außen zugänglich ist. Nordseitig liegt die Sakristei. Zwischen Langhaus und Altarraum ist ein Chorbogen eingezogen, der sich jeweils mit einem kleineren Bogen zu den beiden Seitenkapellen und mittig mit einem größeren Bogen öffnet. Schmiedeeiserne Gitter trennen die beiden Bereiche nochmals voneinander.

Der Hauptaltar, eine dreiteilige, dunkle Barockanlage um 1645,³⁰⁷ steht auf gewundenen, rebengeschmückten Säulen. Ein kleiner Aufsatz mit einer Kartusche (und dem Textband: *Heilige Maria Muttergottes bitte für uns arme Sünder*) ruht zwischen Giebelschenkeln. Die Kartusche zeigt ein Ölbild in Miniatur mit der Verkündigungsszene. Drei durchbrochene Nischen bieten unter vergoldeten Muschelkalotten Raum für drei Skulpturen: Die Mittelnische zeigt das farbenfrohe Gnadenbild einer spätgotischen

³⁰³ Jo 1,29.

³⁰⁴ Vgl. KD, Band XIV, S. 97.

³⁰⁵ Der hier genannte Abt (1630-1672) entstammte der Prämonstratenserabtei Osterhofen und vermachte der Frauenkapelle eine spätgotische Marienskulptur, die aufgrund des Halbmonds zu ihren Füßen (der angeblich ein ‚Türkengesicht‘ hat) im Volksmund auch ‚Türkenmadonna‘ genannt wird.

³⁰⁶ Dehio 2008, S. 467.

³⁰⁷ Vgl. dazu KD, Band XIV, S. 97. Einige Zutaten des Altars sind jedoch laut KD etwas später (um 1720) zu datieren.

Marienstatue um 1480.³⁰⁸ In den beiden Seitennischen stehen die Assistenzfiguren des Hl. Johannes des Täufers und des Hl. Sebastian. Das Antependium zeigt vier kleine Wappen. Der Altar ist farblich in den Farbtönen Schwarz, Gold und Elfenbein gehalten.

Seitlich des Altars steht auf zwei Konsolen rechts die Skulptur des Hl. Christophorus und links die des Hl. Andreas mit dem Kreuz (beide 17. Jh.³⁰⁹). In beiden rechts und links liegenden Seitenkapellen sind zwei (ebenfalls 17. Jh.) Holzskulpturen in Lebensgröße aufgestellt: Die Skulptur der Mater Dolorosa und der leidende Christus in der Ruhe.

Das Gewölbe des Chores ist mit weißen Stuckaturen auf gekalktem Grund ausgelegt. Sie werden auf das Jahr 1632 datiert³¹⁰ und formen sich zu Früchten, Blütengehängen und Engelsköpfen mit Flügeln sowie einzelnen ausstuckierten Rosen aus. Die frühbarocke Ausmalung des Kirchenschiffes ist hingegen etwas später anzusetzen: sie ist um 1720³¹¹ zu datieren und umfasst die gesamte Decke und alle frei verfügbaren Flächen des Langhauses. Dieses großflächige Fresko, das wie ein einziger Freskenteppich anmutet, weist Motive der Lauretanischen Litanei auf. Die Malereien gruppieren sich um ein zentrales Gemälde in der Mitte der Decke, welches die Verehrung Mariens durch vier personifizierte Weltteile³¹² zum Thema hat. Maria sitzt auf einem goldenen Wagen, sie hält den Jesusknaben auf dem Schoß. Rechts und links von ihr schweben (noch im Bild) zwei Engel mit ovalen Bildtafeln, die Anrufungen der Lauretanischen Litanei beinhalten:

Motto links: DU LIEBLICHE MUETTER;

Motto rechts: DU WUNDER BAHRLICHE MUETTER.

Darunter lagern exotisch gekleidete Personen, die anhand ihrer Attribute als die vier Weltteile³¹³ zu identifizieren sind. Am unteren Ende des Bildfeldes sitzt ein Putto, ein aufgeschlagenes Buch in Händen, auf dessen Seiten *Alle Völckh werden mich Seelig sprechen*

³⁰⁸ Zur Datierung vgl. KD, Band XIV, S. 97.

³⁰⁹ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 467.

³¹⁰ Vgl. dazu KD, Band VIII, S. 97.

³¹¹ So bei Dehio 2008 S. 486, und KD, Band VII, S. 97.

³¹² Diese sind: Europa, Afrika, Amerika und Asien. Eine ähnliche Art der Darstellung, was die Gestaltung der personifizierten Erdteile anbelangt, findet man in der Würzburger Residenz. Die im Eingangsbereich der Residenz angebrachten Fresken Tiepolos zeigen ebenfalls in den Ecken des Raumes vier personifizierte Erdteile; auch in diesem Fall begegnen Europa, Afrika, Asien und Amerika mit entsprechenden Attributen. Vgl. hierzu Bachmann 2001, S. 52-64.

³¹³ Zu bedenken ist an dieser Stelle, das zu diesem Zeitpunkt erst vier Weltteile bekannt waren und dementsprechend auch nur vier Erdteile dargestellt werden konnten.

*Cant: Mag:*³¹⁴ zu lesen ist. In einem Rahmen, der das Hauptfresko umgibt, sitzen in den Ecken vier ovale Medaillons, in denen Putti mit Spruchbändern auftreten. An zwei Seiten sitzen darüber hinaus zwei längliche Bildfelder, die ebenfalls Engel und Spruchbänder aufweisen. Der Rahmung sind sechs Jungfrauen-Anrufungen zu entnehmen:

1. Pictura: Putto mit Olivenzweig auf einer Wolke;
Motto: DU GÜTIGE JUNGFRAU.
2. Pictura: Putto mit einem Ring in der Hand;
Motto: DU GETREUE JUNGFRAU.
3. Pictura: Engel mit Blumenkranz und Blüten;³¹⁵
Motto: DU EHRWIRDIGE JUNGFRAU.
4. Pictura: Ein Engel in blauem Gewand³¹⁶ hält einen Spiegel, im Hintergrund die Sonne, über ihm die Taube des Hl. Geistes;
Motto: DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU.
5. Pictura: Engel mit zwei Trompeten, eine blasend;
Motto: DU LOBWIRDIGE JUNGFRAU.
6. Pictura: Engel präsentiert auf einem Kissen eine Krone, darunter befindet sich ein Ausschnitt des Himmels mit Sternen;
Motto: DU GEWALTIGE JUNGFRAU.

In der Hohlkehle unterhalb der Decke sind abwechselnd in längsovalen Bildkartuschen bzw. achteckigen Bildflächen Symbole mit Motti, ebenfalls der Lauretanischen Litanei, entnommen, platziert:

1. Pictura: Ein goldenes Gefäß, dem Rauch entsteigt, umgeben von Säulen;
Motto: DU GÖTTLICHES GEFÄß DER ANDACHT.
2. Pictura: Eine von Löwen gesäumte Treppe mit roter Draperie führt zu einem goldenen Thron empor;
Motto: DU SITZ DER WEISHEIT.³¹⁷

³¹⁴ Die Abkürzung lautet vervollständigt: *Cantus magnus*.

³¹⁵ Bei den blauen Blumen handelt es sich allem Anschein nach um Vergißmeinnicht, bei den weißen um Lilien, bei den roten um Rosen und bei den kleinen, weiß-gelben, um Gänseblümchen. Vgl. zu Lilien: Henkel/Schöne 1967, Sp. 306-308, sowie Zoller 2005, Nr. 66. Zur Symbolik der Rose vgl. Schumacher-Wolfgarten 1971, Sp.563 -568. Zum Gänseblümchen bzw. Maßliebchen vgl. Zerling 2007, S. 90.

³¹⁶ Charmanterweise macht der Engel eine Geste des Verstehens, indem er sich den Zeigefinger seiner rechten Hand an die Schläfe hält.

³¹⁷ Zum Bedeutungshintergrund dieser Anrufung vgl. Dürig 1994, S. 182.

3. Pictura: Eine Gestalt³¹⁸ steht auf einem Podest, dahinter ein Turm. Im Hintergrund ist ein von Soldaten bewehrtes Zeltlager zu erkennen;
Motto: DU THURN DAVIDS.
4. Pictura: Die Bundeslade³¹⁹ steht in einem säulenüberwölbten Prunkraum;
Motto: DU ARCH DES BUNDS.
5. Pictura: Eine Treppe führt zu einem steinernen Portal mit goldenen Türen. An der Treppe zwei Engel mit Schildern und Schwertern, dahinter Palmwedel;
Motto: DU HIMMELS PORTEN.
6. Pictura: Ein Schiff mit betendem, gen Himmel blickendem Seefahrer auf dem Meer; am Ufer liegt eine brennende Stadt. Am Himmel (anstelle der Sonne) stehen die Buchstaben MRA³²⁰, aus denen Lichtstrahlen auf die brennende Stadt fallen;
Motto: DU TRÖSTERIN DER BETRIBTEN.³²¹
7. Pictura: Eine bekrönte Schutzmantelmadonna breitet ihren blauen Mantel über einen betenden Mann und seine Frau. Dahinter links schaut eine Maske, dahinter rechts ein Skelett hervor;
Motto: DU ZUFLUCHT DER SÜNDER.
8. Pictura: Ein musizierender Engel mit Harfe, ein weiterer mit Blasinstrument; dazwischen ist ein Engel mit einem Notenblatt in der Hand zu sehen, auf dem das Motto: REGINA [...] steht.
9. Pictura: Dieses Bild wurde durch den Einbau der Orgel verdeckt;
Motto: [...] ENGLLEN.
10. Pictura: Drei Engel; der vordere spielt auf einem Streichinstrument, der linke Engel hält einen Dirigentenstab und ein Notenblatt in Händen; der Dritte spielt eine Laute.
Motto: [Fehlt].

³¹⁸ Bei der Gestalt könnte es sich um Maria handeln; allerdings verfügt die Person über Flügel, was das Gesamtmotiv und seine Gestaltung als dem Erzengel Michael zugehörig ausweist. Die Gestalt ist gehüllt in einen roten Mantel, hat einen Helm mit Federbusch auf dem Kopf und trägt einen Schild an der Seite.

³¹⁹ Zum Motiv der Bundeslade vgl. Schildenberger/Hawel 1988.

³²⁰ Bei der Abkürzung handelt es sich um eine *Marienabbreviatur* bzw. ein *Marienmonogramm*, das für den Namen Maria steht.

³²¹ Zur *consolatrix afflictorum* vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, Dorn 1750, Taf. 44.

11. Pictura: Ein kranker Mann liegt betend im Bett; von rechts oben kommen Lichtstrahlen, anstelle einer Sonnenscheibe ist die Abbraviatur MRA zu erkennen; Motto: DU HEYL DER KRANCKEN.³²²
12. Pictura: Ein Turm mit goldenem Tor steht auf einem Felsen inmitten einer Naturlandschaft; Motto: DU ELFENBEINERN TURN.

Der Chorbogen im Osten unterbricht die Hohlkehle und den Fortlauf der Bildkartuschen. In zentraler Position ist der aus Rosen bestehende Name Mariens gemalt: MARIA. Er ist umgeben von vier Engelsköpfen mit Flügeln und dem Text: *Heilige MARIA bitte für uns*. Engel halten eine Krone darüber. Links auf dem Chorbogen (die Westempore im Rücken) steht oberhalb des Pfeilers in einem Oval auf blauem Grund: HEILIGE GOTTES GEBÄHRERIN; in gleicher Lage, nur rechts, steht die Anrufung HEILIGE JUNGFRAU DER JUNGFRAUEN. Wiederum darüber werden von zwei Engeln Bildkartuschen im Goldrahmen gehalten. Die linke Kartusche zeigt Maria im blauen Mantel mit dem Jesusknaben, während die rechte Kartusche eine dreiblütige Lilie sowie ein Spruchband und den Text: *Vor in und nach der Geburt zeigt*.

In der Hohlkehle, zwischen Marienschriftzug und Emblemkartuschen, befinden sich weitere Engel mit Musikinstrumenten, von denen links im Vordergrund einer ein Notenblatt hält, auf dem steht: DU URSACH UNSERER FREID³²³; rechts sitzt ein musizierender Engel mit Trompete, eine Hand auf dem Textblatt mit den Worten: URSACH UNSERES HEILS.³²⁴ Die Bildfelder in der Hohlkehle werden im Anschluss an die vorherigen zwölf weiter fortgesetzt:

13. Pictura: Ein Weg führt zu einer Ruine, über der ein Stern steht, links am Horizont geht die Sonne auf; Motto: DU MORGENSTERN.
14. Pictura: Ein goldenes (von zwei Engeln empor gehaltenes) Haus steht auf einer Wolke in einer Landschaft; links umrahmt ein Baum mit grünem Laub, rechts ein

³²² Zur Symbolanrufung *salus infirmorum* vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, Dorn 1750, Taf. 42.

³²³ Vgl. dazu auch *Lc 2,10* sowie die Anrufung innerhalb der LL: *causa nostra laetitiae*. Vgl. innerhalb der Buchemblemantik: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 23 und 205, sowie Dorn 1750, Taf. 12 und Taf. 31.

³²⁴ Diese Anrufung hat innerhalb der LL keinen Eingang gefunden.

Baum mit rotem Laub das Bildfeld;

Motto: DU GÜLDENES HAUS.

15. Pictura: Eine rote Rose ohne Dornen (Pfingstrose) befindet sich in der Mitte eines geschlossenen Gartens;

Motto: DU GEISTLICHE ROSEN.

16. Pictura: Ein dampfendes Räuchergefäß hängt an der Decke eines Tempels;

Motto: DU GEISTLICHES GEFÄß.

17. Pictura: Ein Spiegel spiegelt die einfallenden Sonnenstrahlen, am Himmel ist ein Teil des Zodiacus zu sehen:

Motto: DU SPIEGEL DER GERECHTIGKEIT.

Als Übergang zur Chorwand sind als Verbindung wiederum musizierende Engel in reicher Draperie, dazu Blüten und Früchte, dargestellt. Über dem Eingang zur Kirche ist Maria als apokalyptisches Weib in einer Strahlengloriole zu sehen.³²⁵ Sie trägt die klassischen Marienfarben, einen weißen Blumenkranz im Haar und steht mit dem rechten Fuß auf einem Halbmond, während sie mit dem linken Fuß den Kopf der um die Erdkugel gewundenen Schlange nieder tritt. Ein Textband hinterfängt das Gesamtbildensemble: *Unter Deinen Schutz und Schirm fliehen wir unbefleckte Muetter*. Drei Bildfelder, von Engeln gehalten, zeigen:

- einen Basilisken³²⁶,
- das Lamm mit der Fahne (Apokalypse),
- zwei Menschen exotischer Herkunft³²⁷, die mit Pfeil und Bogen auf zwei Monde zielen.

³²⁵ Mit dem „apokalyptischen Weib“ ist ein selbständiger Bildtypus angesprochen, der sich durch die apokalyptischen Symbole Sonne, Mond, Sternenkranz und Drache eindeutig zuordnen lässt (*Apc 12,1-18*). Zum apokalyptischen Weib im Besonderen vgl. Fonrobert 1968.

³²⁶ Hierbei handelt es sich laut Johannes Nepomuk Sittensperger um ein Klosterwappen: „Das Wappen bestand in einem gekrönten Drachen zum Andenken an die Kirchenpatronin, der Hl. Jungfrau und Martyrin Margaretha, welcher nach der Legende im Kerker zu Antiochia in Pisidien der Satan als Drache erschien, von ihr aber mit dem Kreuze verscheucht wurde.“ Sittensperger beruft sich für seine Wappendeutung auf ein lateinisches Manuskript des Abtes Michael Vögele († 1604), das die Bezeichnung *Basiliscus* enthält. Sittensperger 1884, S. 103f.

³²⁷ Hierbei könnte es sich um Ureinwohner, sogenannte ‚Indianer‘ handeln: der Federschmuck auf dem Kopf, die (Bast)Röcke und die dunkle Hautfärbung sowie der kämpferische Gestus mit Pfeil und Bogen legen dies nahe. Das Wappen mit der Mondsichel und dem ‚Indianer‘ findet sich auch auf dem Epitaph des Abtes Joseph Mari, dessen Grabplatte links an der Wand vor dem Gitter eingelassen ist.

Gegenüber dem Eingang, an der Nordmauer, blickt man auf eine Nische mit Pfeilern und darüber gemalte Voluten, bekrönt von zwei Engeln. In der Nische hängt ein Bild aus der Zeit um 1715,³²⁸ die Engel rechts und links halten Bildtafeln mit Spruchbändern. Die Tafel des linken Engels zeigt die Hl. Margaretha, die kniend und betend den über sich schwebenden Christus am Kreuz anblickt. Das Spruchband darüber besagt: *St. Margaretha, Ora pro nobis*. Die Tafel des rechten Engels zeigt ein Wappen mit zwei Kreuzen und zwei Monden auf blau-schwarzem Grund. Das Spruchband besagt: *Josephus, Abb. Osterh. Elect: 1717.*³²⁹

Unterhalb der reich verzierten, kleinen barocken Orgel, die in den Hauptraum hineinschaut, ist ein rechteckiges, schwarzgrundiges Rechteck zu sehen, auf dem ein mit Mitra bekrönter Putto sowie drei Bildkartuschen mit emblematischen Gegenständen (von links nach rechts) zu sehen sind:

- ein Fabelwesen³³⁰,
- zwei gekreuzte Ährenbündel mit drei Sternen,
- ein Soldat mit Lanze.

2.2 Landkreis Rottal/Inn

2.2.1 Anzenberg, Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung

Eine erste Wallfahrtskirche ist im Weiler Anzenberg möglicherweise schon im 15. Jh. entstanden;³³¹ die Wallfahrt ist bis heute nicht erloschen, wie der Bestand an Motivbildern und Weihegaben aus heutiger Zeit bezeugt. Die ursprüngliche, bereits 1400 erwähnte Marienkapelle, die in Bezug auf das ehemalige Schloss Anzenberg genannt wird, wurde

³²⁸ Auf dem Tafelbild ist eine Klosteranlage in Form einer Feste dargestellt; wahrscheinlich wurde es als Dank für die Errettung von Brand und Plünderung – ein Hinweis auf kriegerische Auseinandersetzungen im frühen 18. Jahrhundert – gestiftet.

³²⁹ Diese Abkürzung, deren Auflösung als *Abbas Osterhofensis Electus* zu lesen ist, bezieht sich, wie das Wappen auch, auf den Abt des Osterhofener Stiftes Joseph Mari. Er starb 1727 und wurde in der Kapelle (die Grabplatte sitzt links an der Wand vor dem Gitter) begraben.

³³⁰ Das hier genannte Fabelwesen hat einen Hahnenschnabel, einen geringelten Schwanz und einen vogelartigen Körper. Es erinnert an einen Basilisken, ein aus dem Orient übernommenes, mittelalterliches Fabeltier, ein Mischwesen zwischen Drache und Hahn mit tödlichem Blick („Basiliskenblick“). Da der Basilisk in der Symbolik jedoch für Tod, Teufel und den Antichrist steht, ist eine solche Zuordnung, da es sich hier um ein Wappentier handelt, wohl eher unwahrscheinlich. Vgl. dazu Wehrhahn-Stauch 1968, Sp. 251-253.

³³¹ Vgl. KD, Band VIII, S. 14 und Dehio 2008, S. 38. Bereits das 14. Jh. berichtete von einer Wallfahrt zu einer Marienkapelle: im 15. Jh. schließlich entstand ein Neubau, der sich im Kern in der heutigen Kirche erhalten hat. Vgl. dazu auch: Kirchenführer Massing, S. 15f.

gegen 1500 durch eine Kirche ersetzt, deren Substanz sich bis heute erhalten hat.³³² Mit der barocken Umgestaltung des spätgotischen Baus wurde nach 1733 der Neumarkter Maurermeister Silvester Mayerhofer³³³ betraut: „Er entfernte alle Gewölberippen, ummantelte die Wandvorlagen und veränderte die Fenster, im Langhaus mit Vorhangbögen, im Chor zusätzlich mit kleineren oberen Rundfenstern, ‚Oculi‘ (Augen) genannt. Außerdem fügte er dem bislang auf drei Seiten frei stehenden Turm beidseits Nebenräume an.“³³⁴ Aufgrund des Österreichischen Erbfolgekrieges konnten die Umbaumaßnahmen jedoch erst 1749 abgeschlossen werden.

Die heutige Wallfahrtskirche umfasst einen hellen Spätbarockraum mittleren Ausmaßes, dessen Schiff zu vier Achsen angelegt wurde und eine Westvorhalle abtrennt. Der einschiffige Chor ist nur gering eingezogen und hat die gleiche Höhe wie das Langhaus. Im einschiffigen Langhaus reihen sich vier Fensterachsen aneinander; Pilaster gliedern die Wandflächen. Eine Gewölbetonne überspannt den Raum mit Stichkappen. Eine doppelgeschossige Empore ist im westlichen Joch eingebaut, während der untere Bereich den Eingang zur Kirche bildet. Die Stuckaturen in Régence-Formen stammen von Josef Pössinger aus Neumarkt-St. Veit.³³⁵ Er arbeitete mit Bandwerk, Putti, Früchten und Blattranken.

Um das Jahr 1749 wurde der Hochaltar mitsamt Holzskulpturen und Dekor von dem Griesbacher Meister Jorhan Wenzel³³⁶ angelegt. Die Anlage nimmt die gesamte Breite des Hochaltarraums ein, wobei sich seitlich Durchgänge anschließen, auf denen die überlebensgroßen Skulpturen der Hll. Georg und Florian wachen. Die Altaranlage ist dem frühen Rokoko zuzuordnen, wobei das Gnadenbild der Frührenaissance (um 1520³³⁷) entstammt. Im Zentrum steht eine 1,40 m hohe Holzplastik der Muttergottes auf der Mondsichel.³³⁸ Dem Gnadenbild in verehrender Haltung zugewandt sind die Statuen des

³³² Vgl. dazu KD, Band VIII, S. 14.

³³³ Silvester Mayerhofer war nicht nur in Anzenberg als Maurermeister beschäftigt, sondern auch in Hölsbrunn, Markt Gangkofen und im Kreis Rottal/Inn in der Pfarrkirche St. Maria vom Berge Karmel mit Maurerarbeiten bei einer Kirchnerweiterung betraut worden. Er stammte aus Neumarkt St. Veit.

³³⁴ Kirchenführer Massing, S. 16.

³³⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 38.

³³⁶ Der Griesbacher Bildhauer Jorhan Wenzel, eigentlich Wenzeslaus Johann Jorhan (um 1695- um 1752), entstammte einer umtriebigen Bildhauerfamilie. Er war nicht nur mit dem Hochaltar in Anzenberg befasst, sondern arbeitete auch an den Stätten Landshut, der Klosterkirche Seligenthal und Schildthurn. Weitere Informationen zur Familie Jorhan bietet Markmüller 1985.

³³⁷ Vgl. KD, Band VIII, S. 16.

³³⁸ Die Herkunft des Gnadenbildes ist unbekannt. Vermutet wird, dass es aus dem Werkstattumkreis des

Hl. Benedikt und der Hl. Scholastika; sie fanden vor je drei (eigentlich nur zweien, die dritte Säule ist nur jeweils eine Halbsäule) blau-türkisen, glattschaftigen Säulen mit Kompositkapitell in dynamisch bewegter Form Aufstellung. Der Altarauszug besteht aus einem Strahlenbogen, der von Engeln und Putti gebildet wird, die zuoberst eine goldene Krone halten. In der Öffnung des Bogens thront das Auge Gottes, umgeben von Wölkchen; von ihm gehen goldene Strahlen aus.

Die beiden Seitenaltäre scheinen zeitgleich mit dem Hochaltar Teil einer ersten Kirchengestaltung zu sein. Der linke Seitenaltar zeigt den Tempelgang Mariens und im Auszug ein Gemälde mit dem Hl. Johann Nepomuk. Seitlich stehen die Apostel Petrus und Paulus als Assistenzfiguren. Am rechten Altar ist die Verkündigung an Maria bildlich umgesetzt, im Auszug wird im Oberbild der Tod des Hl. Franz Xaver thematisiert. Flankiert wird der Altar von den Hll. Josef und Maria Magdalena. Die Tischlerarbeiten führte der Massinger Schreiner Matthias Fritsch aus, Franz Anton Fux, ebenfalls aus Massing, bemalte und vergoldete die Altäre.³³⁹ Die Hauptbilder der beiden Seitenaltäre sind im Nazarenerstil ausgeführt. Bereits im Jahr 1744³⁴⁰ schuf Franz Anton Fux zudem die Decken- und Emporengemälde: So ist das Hauptschiff am Deckenspiegel mit Fresken in hellen Farben belegt, die von geschweiften Rahmen eingefasst sind. Über der Empore im Westen beginnend zeigen die Bildfelder: (1) die Verherrlichung Mariens als apokalyptisches Weib, (2) die Begegnung Marias mit Elisabeth und im Chor (3) die Verkündigung Marias (Maria vor einem Lesepult, ihr gegenüber der Engel Gabriel mit einer Lilie, der Heilige Geist in Taubengestalt schwebt über Maria).

Im Hauptschiff sind darüber hinaus kleinere Bildfelder mit Marienanrufungen zu sehen, die auf die Lauretische Litanei Bezug nehmen und die Fresken im Deckenspiegel begleiten. Sie sind dreieckig und im Wechsel ockerfarben oder rot-braun getönt und werden von Bandwerk eingebunden. Die Motti stehen auf weißen Spruchbändern:

bedeutenden Bildschnitzers und Landshuter Meisters Hans Leinberger (geboren 1480) stammt. Die Forschung um 1990 schreibt das Werk Mathäus Kriniß, dem Meister der Altöttinger Türen, zu. Vgl. dazu: Kirchenführer Massing, S. 21f. Lill 1946 hingegen schließt Hans Leinberger selbst als Schöpfer des Gnadenbildes nicht aus.

³³⁹ Vgl. Kirchenführer Massing, S. 18. Der hier genannte Maler Franz Anton Fux ist laut Markmiller/Albrecht 1982, S. 260, auch in Binaburg und St. Wolfgang bei Griesbach belegt. Seine Lebensdaten sind nicht überliefert. Ebenso schwierig gestaltet sich ist die Informationslage bei Matthias Fritsch.

³⁴⁰ Vgl. Kirchenführer Massing, S. 18.

1. Pictura: Ein prachtvolles Tor;
Motto: DU HIMMELS PORTEN.³⁴¹
2. Pictura: Maria und Christus auf einer Wolke schweben über Kranken und Gebrechlichen;
Motto: DU HEYL DER KRANCKEN.³⁴²
3. Pictura: Maria schwebt über einer Frau mit Kind, ein Mann im Hintergrund;
Motto: DU TROESTERIN DER BETRÜBTEN.³⁴³

Im Hauptschiff auf der rechten Seite:

1. Pictura: Ein Stern mit einem Abbild Mariens über einem Schiff;
Motto: DU MORGENSTERN.
2. Pictura: Maria und Christus schweben auf einer Wolke über Betenden;
Motto: DU ZUFLUCHT DER SÜNDER.
3. Pictura: Maria mit Kreuz in der Hand schwebt über kämpfenden Soldaten;
Motto: DU HÜLFF DER CHRISTEN.

Das rund gerahmte Fresko im Chor zeigt Maria von Engeln und Putti umgeben mit einer Lilie als apokalyptisches Weib. Diesem Fresko hinzuzuziehen sind sechs emblematische Motive, die in den Zwickeln um das zentrale Bildfeld herum gruppiert sind. Die Medaillons weisen Symbole der Lauretanischen Litanei, jedoch keine Motti auf:

1. Pictura: Ein Turm;³⁴⁴
2. Pictura: Eine Monstranz;
3. Pictura: Ein Rundturm mit Fahne;
4. Pictura: Eine Kirche;
5. Pictura: Die Bundeslade;³⁴⁵
6. Pictura: Eine dreiblütige Rose in einer Vase.

³⁴¹ Vgl. Dürig 1993, S. 193.

³⁴² Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, Dorn 1750, Taf. 42.

³⁴³ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, sowie Dorn 1750, Taf. 44.

³⁴⁴ Dieser Turm ist eher unspezifisch und nicht eindeutig zuzuordnen; es könnte sich hier um einen *turris davidica* oder einen *turris eburnea* handeln.

³⁴⁵ Zum Motiv der *arca foederis* vgl. Schildenberger/Hawel 1988 bzw. den Exkurs zur LL 1.5.

An der Emporenbrüstung sind nochmals drei – in ihrer Form länglich ovale – Bildfelder mit Szenen aus dem Leben Mariens auszumachen: (1) Die Geburt Mariens, (2) Maria im Tempel und (3) die Vermählung mit Josef (vor Palastarchitektur) im Beisein eines Priesters. Dem hinzu gesellen sich an der Unterseite der Empore drei weitere ovale Bilder in gemalten Rahmungen: (1) Die Geburt Christi, (2) Maria als Himmelskönigin und (3) die Darbringung Christi im Tempel. Eine blaugrundige Kartusche am Chorbogenscheitel besagt: *Omnes Populi venient dicentis /GLORIA TIBI VIRGINI/plenaque venerabili.*

2.2.2 Diepoltskirchen, Kirche St. Valentin

Das Mirakelbuch der Wallfahrt reicht in Diepoltskirchen bis in das Jahr 1420 zurück.³⁴⁶ Die Anlage der heutigen Kirche stammt im Kern aus dem späten 15. Jh.,³⁴⁷ was an dem heute noch erhaltenen spätgotischen Wandpfeilersaal mit stark eingezogenem, dreiseitig geschlossenem Chor offenbar wird. Insgesamt wurde der Innenraum dreimal barockisiert: Im 17., 18. und späten 19. Jh.³⁴⁸ Aus der ersten Phase ist die Kanzel erhalten. Um 1750 wurde die Frührokoko-Ausstattung überfasst, die Gewölbekappen abgeschlagen und die Decken wurden geglättet.³⁴⁹

Der eingezogene Chor umfasst drei Joche und schließt in drei Achteckseiten. Eine Tonne mit Stichkappen überwölbt den ursprünglich spätgotischen Raum. An der Nordseite des Chores fand der Turm Aufstellung, dessen quadratischer, mittelalterlicher Unterbau vormals die Sakristei beherbergte; heute liegt die Sakristei jedoch südlich des Chores. Ein runder Chorbogen trennt Langhaus und Chorraum voneinander. Im Langhaus überspannt ein Tonnengewölbe mit weiten Stichkappen die Decke, die auf Wandpfeilern ruht. Eine südlich gelegene Vorhalle geleitet den Besucher ohne Begrenzungsgitter in das Hauptschiff hinein.

Der Hauptaltar wurde, ebenso wie die Seitenaltäre, in der Formensprache der Neurenaissance entworfen. Der Altaraufbau wirkt gradlinig und farblich eher dunkel. Er wird von zwei rotfarbenen, marmorierten, glattschaftigen Stuckmarmorsäulen mit

³⁴⁶ Vgl. dazu KD, Band VIII, S. 32.

³⁴⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 83 und KD, Band VIII, S. 32.

³⁴⁸ Vgl. dazu die Internetseite: <http://ferienregion.rottal-inn.de/index.asp?naviid={167051C1-0155-42DF-BECE-9464CEE5AFAF}>

³⁴⁹ Vgl. dazu KD, Band VIII, S. 32.

vergoldeten Kapitellen gestützt, die die zentrale Nische flankieren, in der eine Holzskulptur des Hl. Valentin das Altarblatt ersetzt. Rechter- und linkerhand stehen auf gleicher Höhe in kleinerem Maßstab zwei nicht näher bestimmbare männliche Heilige in goldener, roter und grüner Fassung. Im Auszugsbild – flankiert von zwei kleinen Skulpturen des Hl. Petrus und eines nicht weiter zu identifizierenden Heiligen – knien Christus und Gottvater neben dem Kreuz, die Taube des Hl. Geistes schwebt über ihnen.

Beide Seitenaltäre beherbergen je eine Holzskulptur statt eines Altarblattes: Links steht Maria als apokalyptisches Weib im Gebetsgestus. Das Oberbild zeigt ein Ölbild von Maria mit verschränkten Armen und brennendem Herzen vor der Brust. Der Seitenaltar rechts beherbergt eine Statue des Hl. Sebastian und im Auszug ein Gemälde, das Jesus im Segnungsgestus mit brennendem Herzen vor der Brust abbildet. Diese beiden Auszugsmotive werden spiegelverkehrt und als Ganzkörperdarstellungen in den rundbogigen Fenstern hinter dem Altar wiederholt. Die Fenster sind aus buntem Glas und gehen auf das 19. Jh. zurück.

Die Innenschale der Kirche weist stark restaurierte Deckenfresken in weißen geschweiften Stuckrahmen auf, die Szenen aus der Legende des Hl. Valentin³⁵⁰ (vor allem sein Martyrium) illustrieren. Das längsovale Gemälde im Chor zeigt das Martyrium des Heiligen in einer Architekturkulisse. Valentin kniet vor dem Henker, der im Begriff ist, ihm den Kopf abzuschlagen. Über ihm schweben Engel mit Palmzweigen und einem Siegeskranz. Das Fresko wird von vier kleinen, runden, blau-grauen Bildern in den Stichkappen des Hochaltarraums begleitet. Dazwischen stehen in entsprechenden (Text-) Feldern die dazugehörigen Texte auf den Zwickeln. Embleme und Texte werden beginnend im Norden, d.h. von links nach rechts, mit Blick auf den Hochaltar, aufgeführt:

1. Pictura: Ein Pelikan nährt mit dem Blut seiner Brust seine Jungen (Caritas);
Motto: HEILIG; HEILIG; HEILIG IST DER HERR.
2. Pictura: Ein Kelch mit Hostie (Passion Christi);
Motto: GOTT D. HERR SCHAFFEN HIMMEL UND ERDE.
3. Pictura: Die Mosaïschen Gesetzestafeln;
Motto: UND SEINER HERRLICHKEIT VOLL.
4. Pictura: Ein Lamm;

³⁵⁰ Der Kirchenpatron ist der Patron der Behinderten, Gichtkranken und Epileptiker.

Motto: EHRE SEI GOTT DEM VATER, DEM SOHNE, DEM HL. GEISTE.³⁵¹

Die Textfelder befinden sich jeweils rechts (Emblem 1 und 2) bzw. links (3 und 4) der Pictura. Die Bild- und Textfelder sind in ein die zahlreichen Stichkappen und Fensterwangen umfassendes Ornamentensystem eingebunden. Die Ornamente sind weiße Rankenmotive, die sich in regelmäßigen Abständen zu Ornamentfeldern weiten, in die blütenförmige Motive eingegliedert sind. Der Untergrund der Ornamente ist orange- und rosafarben; die einzelnen Rankenmotive werden durch dunkelrote Akzente in ihrer Plastizität hervorgehoben und unterstreichen dadurch den illusionistischen Charakter der Raumausgestaltung.

Zu den Fresken im Langhaus – es sind derer insgesamt vier – gesellen sich vier polychrome (in heutiger Zeit gänzlich erneuerte) Medaillonbilder der Zwölf Apostel. Die Fresken zeigen Szenen aus dem Leben des Hl. Valentin: Das Bildfeld über der Orgel zeigt die Investitur und Segnung des Hl. Vitus zum Bischof; im zweiten, annähernd runden Bildfeld sieht man den schlafenden Valentin auf einer Brücke, während ihm ein Engel ein blaues Tuch reicht. Im Hintergrund sieht man, wie Valentin einem Bettler dieses blaue Tuch übergibt. Im mittleren, dritten Fresko des Langhauses beobachten drei Männer durch ein Schlüsselloch die private Andacht des Hl. Valentin, der im Bischofshabit vor dem Kreuz eines Altars kniet. Das letzte Bildfeld vor dem Chorbogen zeigt den Heiligen bei der Taufe eines Mannes. Im Hintergrund zerstören zwei Männer einen steinernen Männertorso auf einem Sockel.

In den Stichkappen des Langhauses sind insgesamt sechs blau-graue, längsovale monochrome Bildmedaillons mit Tugendallegorien in Form von Engelspersonifizierungen illustriert. Ihnen sind keine Texte beifügt:

1. Pictura: Engel mit Geige;
2. Pictura: Engel mit aufgeschlagenem Buch;
3. Pictura: Engel mit rundem Gegenstand;
4. Pictura: Betender Engel mit Säule;
5. Pictura: Engel mit Waage;

³⁵¹ Das erste Motto weist die nachfolgenden Textelemente als Teile des *Sanctus*-Gebets aus. Es schließt mit der aus der Doxologie bekannten Anrufung der Hl. Dreifaltigkeit.

6. Pictura: Singender Engel mit Notenblatt.³⁵²

Umgeben sind die Bildfelder von brokatierten Ornamentflächen.³⁵³ Die Wandpfeiler, die Westempore und die Gebälk-Konsolen sind nur schwach mit Stuck überformt. Am Übergang zwischen Langhaus und Chorbereich befindet sich ein von der Decke herabhängendes Kreuz, hinter dem eine gemalte Kartusche erkennbar ist. Darauf ist der Hinweis zu lesen: *Siehe, das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen.*³⁵⁴

Unterhalb der Empore hängen drei Tafelbilder mit Szenen aus der Vita des Hl. Vitus³⁵⁵ und zwei weitere Gemälde, die die Stadt Passau zum Thema haben.³⁵⁶

2.2.3 Frauentödling, Kirche Mariä Himmelfahrt

Die ehemalige Wallfahrtskirche steht anstelle einer früheren, kleineren Kirche, die im Jahr 1726 abgebrochen wurde.³⁵⁷ Der Neubau, ein heller, saalartiger, einheitlicher Bau des Spätbarock, wurde unter der Leitung des Klosters Aldersbach in den Jahren 1726-1728 errichtet.³⁵⁸ Der Kirchenbau ist einschiffig; der Chor ist nur wenig eingezogen, einjochig und halbrund geschlossen. Das Langhaus hat drei Joche. Ein Stichkappen-Tonnengewölbe mit Gurtbogen überspannt Schiff und Chor; über der gemauerten Empore im Westen ist eine hölzerne, nach außen geschwungene Orgelbühne aufgesetzt. Die Sakristei befindet

³⁵² Die hier von Engeln dargestellten Tugenden sind die der *Temperantia*, der *Prudentia*, der *Fortitudo*, der *Justitia* und der *Fides*. Bei dem Engel mit dem runden Gegenstand handelt es sich vermutlich um eine Allegorie der *Virtus* allgemein; abschließend zu klären ist dies jedoch nicht.

³⁵³ Laut der Angabe der Internetseite (s.u.) ist solch gemalter, stucksparender Dekor eine Rottaler Eigenart. Als Vergleich wird die Klosterkirche St. Salvator bei Griesbach herangezogen, wo eben diese Vorgehensweise einen verfrühten Eindruck von Klassizismus erzeugte und dieser Eindruck dazu führte, im späten 19. Jh. die Rokokoaltäre durch Neubarockaltäre zu ersetzen. Vgl. dazu die Internetseite <http://ferienregion.rottal-inn.de/index.asp?naviid={167051C1-0155-42DF-BECE-9464CEE5AF4F}>

³⁵⁴ Das Kreuz bezieht sich auf die – setzt man Kreuz und Embleme zueinander in Bezug – jeweils zwei Embleme mit Motti im Hochaltarraum; das Hauptthema ist die Kreuzigung und damit die Passion Christi.

³⁵⁵ Eines der Tafelbilder ist signiert mit *I(gnaz) Kaufmann* und stammt aus dem gleichen Jahr wie die übrige Ausstattung: 1750.

³⁵⁶ Die Arbeiten sind auf ca. 1650 zu datieren. Vgl. KD, Band VIII, S. 34.

³⁵⁷ Vgl. KD, Band X, S. 67. Die Wallfahrt der Kirche ist, wie zwei Tafelbilder im Kircheninnenraum zeigen werden, unmittelbar mit der Baugeschichte verknüpft; so soll es – und dies ist auch den Tafelbildern im Kircheninnern zu entnehmen – zu einem Exorzismus gekommen sein, der durch einen Pater des Klosters Aldersbach an der Schwester des Mesners durchgeführt worden sein soll; das (daran wohl beteiligte) Gnadenbild soll nach Fertigstellung der Kirche überführt worden sein. Vgl. dazu auch eine in der Kirche angebrachte Tafel, die besagt: „Teufelsaustreibung durch den Aldersbacher Zisterzienserpater Wilhelm Pamler an Barbara, dem ‚Ölbrennerwaberl‘, die von dem bösen Geist besessen war, im Jahre 1728.“ Die Wallfahrt galt demnach dem im Exorzismus ‚bewährten‘ Gnadenbild. Zur Kultentwicklung vgl. auch Dehio 1988, S. 140.

³⁵⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 136.

sich südlich des Chores und ist mit einem Kreuzgewölbe unterfangen. Der Turm, der im Erdgeschoss gleichzeitig die Funktion einer Vorhalle einnimmt, ist westlich vorgesetzt.

Der in den Chorraum eingepasste Altar weist barocke Formen des frühen Rokoko (um 1730) auf. Er hebt sich in seiner dunklen Farbgebung – vorwiegend Brauntöne, kombiniert mit Gold – von dem ansonsten hellen Innenraum in Pastelltönen deutlich ab.

Der Hochaltar wird von zwei Säulen mit gedrehtem und zwei mit glattem Schaft gestützt, die jeweils vergoldete Kompositkapitelle aufweisen. Zwischen diesen Säulen stehen beidseits die überlebensgroßen Holzskulpturen des Hl. Joachim und der Hl. Anna mit den Kindern Maria und Jesus in einer lebendigen Selbtrittsdarstellung. Das Altarblatt, goldgerahmt, zeigt eine komplexe, personenreiche Szene: Links im Bild steht Maria mit einem Strahlenkranz; sie wendet sich Christus, der in die Mitte des Gemäldes gerückt ist, zu. Er hält in einer Hand drei Pfeile; über ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Im unteren Drittel des Bildes sind ein Geistlicher sowie drei weitere Gestalten zugegen, werden allerdings von dem davor stehenden Tabernakel verdeckt, auf der eine Statue der Maria mit Kind steht. Mutter und Kind sind von einem goldenen Strahlenkranz umfassen und Maria hält das Jesuskind mit beiden Armen fest. Bei dieser spätgotischen Holzskulptur (um 1470³⁵⁹) handelt es sich um das eigentliche Gnadenbild und Ziel der Wallfahrt in früherer Zeit.

Der Tabernakel wird von zwei zu seinen Seiten knieenden plastischen, hölzernen Engeln (um 1760³⁶⁰) flankiert. Anstelle eines Auszugsbildes findet sich eine runde Öffnung im Aufbau, durch die Tageslicht hereindringt. Der gesamte Altar ist mit Putti dekoriert. Die beiden Seitenaltäre (um 1730³⁶¹) sind dem Hochaltar formal und farblich angeglichen. Der Altar links thematisiert in seinem Hauptbild die Kreuzabnahme und Beweinung Christi. Zwei hölzerne, lebensgroße Mönche im Ordenshabit flankieren die Szene. Der rechte Seitenaltar zeigt den Tod Josefs; das Bild wird von zwei Engeln begleitet. Eine mit Rokokomuschelwerk verzierte Kanzel wurde an der Südwand des Schiffs positioniert.

Neben den Deckenmalereien wird auch Stuckdekor als Raumschmuck verwandt. Die Stuckornamentik ist rosafarben und hebt sich von der weiß getünchten Wand ab; sie

³⁵⁹ Vgl. KD, Band X, S. 71.

³⁶⁰ Vgl. KD, Band X, S. 71. Demnach sind die Engel Arbeiten des Passauer Bildhauers Joseph Deutschmann, der auch die Kanzel geschaffen hat.

³⁶¹ Vgl. Dehio 1988, S. 140.

überzieht den gesamten Kirchenraum mit Ranken, Engelsköpfchen und stilisierten Früchten im Régence-Stil und umrahmt die Gemäldefelder in den Stichkappen und am Gewölbescheitel. Eine gewölbte Stuckkartusche am Scheitel des Chorbogens trägt die Inschrift: EIA PIA DEIPARA VIRGOQUE MARIA SUCC:VRRE NOBIS.

Das ovale Gemäldefresko im Scheitel des Chorraumes zeigt die lesende Maria, die in ihrer Studierstube vom Verkündigungengel aufgesucht wird. Engel begleiten die Szene, während der Hl. Geist in Form einer Taube einen Lichtstrahl auf Maria herabsendet. Diese Marienszene wird, wie auch das Fresko im Schiff, von einzelnen Bildfeldern begleitet. In der nördlichen Stichkappe nimmt der Hl. Bernhard Christus vom Kreuz ab; in der südlichen Stichkappe predigt Jesus, auf dem Schoß Marias sitzend, dem Hl. Bernhard. Ein Engel hält die Leidenswerkzeuge Christi in der Hand.

Auch das bassgeigenförmig geschwungene Fresko im Hauptschiff wird von einem geschweiften Stuckrahmen umfasst. Es hat die Himmelfahrt Mariens zum Thema. Eine Signatur von Johann Hell³⁶² verrät den ausführenden Freskant und zugleich das Renovierungsdatum des Gemäldes: *Johan Hell pinx - Renov 1889*. In zarten Pastelltönen wird die Himmelfahrt von unten nach oben blickend ins Bild gesetzt: Vor einer architektonischen Kulisse sind Menschen und Heilige versammelt, die zum Himmel hinaufschauen, die Augen beschirmend. Daneben erkennt der Betrachter eine Reihe von Engeln, Putti und, Maria empfangend, Gottvater an höchster Stelle auf einer Wolke thronend. Das Fresko wird von quasi-emblematischen Darstellungen in den Stichkappen begleitet. Sie sind teils rund, teils konchenförmig und weisen Textbänder auf. Nördlich der Empore beginnt in den Stichkappen die Aufzählung der sechs Bildfelder:

1. Pictura: Die Darbringung Christi im Tempel;

Motto: IAM LAETUS MORIAR³⁶³ QUIA VIDI FACIEM TUAM Gen 4,6 V. 30.³⁶⁴

2. Pictura: Die Geburt Christi im Stall;

Motto: GLORIA IN EXCELSIS DEO.³⁶⁵

³⁶² Dem aus Göggingen stammende Freskanten Johann Hell (Lebensdaten unbekannt) wurden laut KD, Band X, S. 69f. am 2. 4. 1731 für Freskomalereien in der Kirche 150 fl. ausbezahlt.

³⁶³ Vgl. *Gn 46,30*.

³⁶⁴ Vgl. *Gn 33,10*. Hierbei handelt es sich um eine Kontraktion von zwei unterschiedlichen Bibelstellen.

³⁶⁵ Diese Zeile entstammt dem großen Gloria (*Lc 2, 14*).

3. Pictura: Maria als Himmelskönigin;

Motto: IPSA CONTERIT CAPUT TUUM Gen 15.³⁶⁶

Auf der gegenüber liegenden Südseite, im Osten beginnend:

4. Pictura: Maria als Kind auf den Stufen des Tempels;

Motto: QUAM PULCHRI SUNT GRESSUS TUI Cant. 7,VI.³⁶⁷

5. Pictura: Die drei Weisen aus dem Morgenland verehren den Jesusknaben;

Motto: ET ADORAUNT (sic!) EUM OMNES REGES TERRAE Psalm 71,4.³⁶⁸

6. Pictura: Maria predigt vor den Aposteln;

Motto: INVENI QUEM DILIGIT ANIMA MEA Cant 3,4.³⁶⁹

Beim Verlassen des Kirchenraumes fallen dem Besucher zwei an der Nordwand (unterhalb der Empore) angebrachte Tafelbilder auf: Beide Bilder sind in Öl auf Leinwand ausgeführt und stammen laut Signatur aus dem Jahr 1749. Das erste Gemälde trägt als Überschrift die Worte *B:V:MARIA/thaumaturga Tödlingan.*³⁷⁰ Es zeigt Maria als Himmelskönigin mit Kind, auf der Weltkugel stehend. Sie schwebt inmitten eines Raumes (möglicherweise sogar in der Kirche zu Frauentödling?), in dem sich acht weitere Personen aufhalten: Zwei Mönche und ein Mesner sowie ein Ehepaar und drei weitere Herren. Über dem Haupt eines Mönchs ist ein kleines, erst auf den zweiten Blick erkennbares Teufelchen gemalt, das im Begriff steht, davonzufliegen. In einem Halbkreis angeordnet umgeben sieben Engelsköpfchen den Kopf Mariens, während in den Bildecken vier ovale Embleme mit Text sitzen. Links oben beginnend zeigen die ersten beiden oberen Embleme (in rosa gehalten):

1. Pictura: Eine Frau, die in der linken Hand ein Buch/ein Papier hält; von ihr wegstrebend, ein Löwe;

Motto 1: HORREO CANTUM.

Motto 2: *Dißes gßang/macht mir bang.*

³⁶⁶ Vgl. dazu Gn 3,15.

³⁶⁷ Diese Stelle ist richtigerweise als Ct 7,1 abzukürzen; hier ist jedoch unklar, ob mit dem V der Vers angezeigt werden sollte oder die römische Ziffer 5.

³⁶⁸ Auch diese Bibelstelle ist nicht korrekt; richtig ist: Ps 71,11.

³⁶⁹ Vielmehr lautet hier die Bibelstelle Ct 1,6.

³⁷⁰ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Beata Virgo Maria/thaumaturga Tödlingan.*

2. Pictura: Auf dem Dach eines Bauernhauses steht in einem Nest ein Storch, der eine Schlange im Schnabel hält;

Motto 1: DEUORAT TANQUEM.

Motto 2: *Die sonst verliezt/mich doch ergötzt.*

In den unteren Ecken, diesmal in blau-grauer Tönung:

3. Pictura: Im Schatten einer Palme liegen am Boden Schlangen;

Motto 1: ENECAT UMBRA.

Motto 2: *Der schatten allein/schon kan tödlich seyn.*

4. Pictura: Ein Pfau lässt seinen Kopf auf die Brust fallen und schaut zu Boden;

Motto 1: GLORIA CESSAT.

Motto 2: *Durchs fus gestalt/au[ch] pracht zerfalt.*

Das zweite Tafelbild wurde in der rechten unteren Ecke mit der Jahreszahl 1749 signiert. Die Überschrift am Rahmen besagt: *Durch hilf Mariae aufgetribene Teufl* und darunter: *Historia oder Geschicht*, wobei die Geschichte der Marienwallfahrt zu (Frauen)Tödling folgt. Auch auf diesem Tafelbild erläutern vier rosafarbene Embleme, jeweils in die Ecken des Bildes gesetzt, das Thema des Tafelbildes. Von links nach rechts sind dies:

1. Pictura: Ein Labyrinth³⁷¹; in ihm steht ein Mensch mit einem Faden in der Hand. Rechts von ihm, auf einer Wolke, sitzt Maria, die das andere Ende des Bindfadens hält und den Menschen aus dem Labyrinth befreit.

Subscriptio: *Quandam Ariadna regens filô Vestigia Theseu/Perplexas docuit sic remeare vias./Sicquoque qui promptus sequitur data fila Mariae/Tutior edomitis hostibus astra petet./Wer immer auf der weld, den grossen Labyrinthe/den rechten weg verläßst, und seinen ausgang sucht/der such Maria gnaden, sie wird Ariadne seyn./Ihn mit weit sichern faden, fiehren zum himmel ein.*

2. Pictura: Das Innere einer Apotheke mit einer Kundentheke und einer Anzahl von Arzneien in einem Regal;

³⁷¹ Damit ist, betrachtet man das Bild genauer, der Irrgarten zitiert, aus dem Theseus mithilfe von Ariadnes List fliehen konnte. Vgl. (Homer, Odyssee) Weiher 1967, Verse 320-325, sowie Ginther 1741, S. 475. Vgl. auch Moormann/Uitterhoeve. 1995 (S. 115-118: Ariadne; zum Ariadnefaden: S. 116).

Subscriptio: *Pharmaca pro quovis morbo praescribii Apollo/Huic aeger causas mille salutis habet./Mille argitent morbi, mille ulcera, mille dolores./Sola Maria tibi pharmaca mille dabit./Wider all Kranckheiten wuonden uonnd gifft/inn apoteckhen man mittl antrifft./Weit bessere mitl in gschwinderer Zeit/Maria zuhelffen uns hat schon bereith.*

3. Pictura: Eine Gruppe von knieenden, betenden Menschen; darunter befinden sich in der ersten Reihe Maria neben dem Papst, dahinter geistliche Würdenträger (Bischof, Kardinal) sowie eine Gruppe von Männern (Stifter?). Sie alle wenden sich betend gen Himmel, aus dem die Worte *Ego exaudiam* schallen;

Subscriptio: *Quisquis es in mundo satis vexatus acerbis/Sis miser, infelix, anxius, aeger, inops/Hic supplex ora, patulum tibi stabit asylum/Audiet hic Virgo vota, praecesque tuas/Nembt zuo gmüth. betrangte Seellen/die ihr schwimbt in unglückhs weellen./seüffzet bettet vor den bild/dan es ist eur gnaden schild.*

4. Pictura: Maria, mit dem Jesusknaben auf dem Arm, sitzt auf einer Wolke, die über dem Dach der Kirche zu Frauentödling schwebt (Schutzmanteldarstellung);

Subscriptio: *O Töttling, nam gaudi plurima confert/Cum dulci Nato, Virgo Maria tibi/Namque recepisti Christum, qui venerat hospes/Cum chara ad patrios hospite Matre Lares/O Seelliges Tödling, Vill Glückh wirst bekommen./Weil dmutter und skindlein zu dir hast auf gnommen,/dan beide nichts anders dir bringen als Freüdt. /Wan anderst sie beide wirst ehren allzeit.*

2.2.4 Schildthurn, Wallfahrtskirche St. Ägidius

Im Jahr 1237 wird der Kirchenbau erstmals erwähnt, seine Weihe erfolgte jedoch erst hundert Jahre später. Im dritten Viertel des 15. Jhs. entstand das jetzige Kirchengebäude unter Verwendung älterer Mauerteile auf der Nordseite.³⁷² Planung und Bauüberwachung werden dem Stadtmaurermeister von Braunau, Hans Aman, zugeschrieben.³⁷³ Ausgesprochen unauffällig wirkt der eigentliche Kirchenbau im Gegensatz zum Kirchturm, der südlich vom Chor ansetzt und sich an das Langhaus anlehnt. Mit seinen 77,7 Metern dominiert er die Anlage schon von weitem: seine Ausmaße werden noch zusätzlich durch die Nachbarschaft des wesentlich kleineren Turmes der Leonhardskapelle, die unmittelbar gegenüber steht, betont. Die Gesamtanlage besteht

³⁷² Vgl. dazu: Kirchenführer Zeilarn, S. 11.

³⁷³ Diese Zuschreibung geht auf Liedke zurück, vgl. dazu Kirchenführer Zeilarn, S. 11.

folglich aus der Wallfahrtskirche selbst und der kleinen Kapelle, die beide von einer Kirchhofmauer umschlossen werden. Die Entstehung der Wallfahrt ist ungeklärt; bekannt ist lediglich, dass St. Ägidius insbesondere von stillenden Müttern angerufen wurde.³⁷⁴ Dieser Kult hielt jedoch nicht lange vor, da seit der Gegenreformation und nach der Entschärfung des Kindbettfiebers Mitte des 19. Jhs. der Kult der alten Schutzheiligen hinter die Verehrung Mariens zurücktrat. Seitdem wurde das Gemälde des Hochaltars zum Gnadenbild und somit zum Hauptgegenstand der Wallfahrt.³⁷⁵

Der einfache, saalartige Innenraum ist einschiffig und vierjochig angelegt. Ein Chorbogen trennt Chor und Langhaus nur leicht voneinander. Im vierten Langhausjoch beschließt eine vorkragende Empore den Raum; im dritten Langhausjoch schneiden die beiden Kirchenportale ein. 1730 wurde der Raum barock umgestaltet.³⁷⁶ Seitdem die spätgotischen Rippen im Chor abgeschlagen wurden, ist „das Langhausgewölbe [...] eine verputzte, korbbogig flach gedrückte Lattenkonstruktion.“³⁷⁷ Das Chorgewölbe ist im Kern spätgotisch: die Rippen wurden jedoch beseitigt und die Deckenoberfläche geglättet. Das Langhaus wird hingegen von einer Stichkappentonne überspannt.

Der Hochaltar wurde um 1660³⁷⁸ fertiggestellt; es handelt sich um einen barocken Aufbau, der bis an das Deckengewölbe hinaufreicht. Mittig steht eine Rosenkranzmadonna³⁷⁹: Sie hält das Jesuskind im Arm, das wiederum einen Rosenkranz in Händen hält. Neben Maria kauern die Holzskulpturen der Hl. Katharina von Siena und des Hl. Dominikus vor einem Strahlenkranz: Sie alle sind umgeben von Engeln und Wolken. In sich gedrehte Säulen sowie die Skulpturen der Hll. Josef und Johannes des Täufers flankieren sie. Im Auszug thront – wiederum zwischen zwei gedrehten Säulen –

³⁷⁴ Die drei heiligen Jungfrauen Einbeth, Vilbeth und Warbeth werden von St. Ursula angeführt und neben St. Ägidius als Fürsprecherinnen für Mütter in Nöten verehrt. Dieser Kult ist Teil eines Matronenkults, der sich auf diese drei Frauen konzentriert, die die Hl. Ursula begleiteten. Zeugnis dieser Verehrung, die vor allem durch Frauen mit Kinderwunsch oder unfruchtbaren Frauen betrieben wurde, ist eine Wiege, die noch heute in Schildthurn erhalten ist und wahrscheinlich als Votivgabe Eingang in die Kirche fand. Vgl. dazu: Panzer 1954, Sage Nr. 87, S. 57ff., sowie den Kirchenführer Zeilarn, S. 10.

³⁷⁵ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 628.

³⁷⁶ Die Umgestaltung wurde durch den Maurermeister Josef Hepp aus Neuötting und dem Zimmerer Sebastian Deimeder aus Zeilarn vorgenommen. Vgl. den Kirchenführer Zeilarn, S. 11f.

³⁷⁷ Kirchenführer Zeilarn, S. 12.

³⁷⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 629.

³⁷⁹ Die hier dargestellte Madonna bezieht sich wahrscheinlich auf die 1707 begründete Rosenkranz-Bruderschaft. Um 1860 wurde das ursprüngliche Gnadenbild durch bischöfliche Anordnung (vgl. dazu Kirchenführer Zeilarn S. 18) entfernt; wahrscheinlich handelte es sich um eine bekleidete Gliederpuppe mit echtem Haar, die heute in dem Glaskasten hinter dem Chorbogen aufbewahrt wird.

eine hölzerne Skulptur des Heiligen Ägidius mit einem Esel. Zwei Mönche im gleichen Habit wie der Heilige selbst flankieren den Hl. Ägidius.

Die drei unterschiedlichen Nebenaltäre, die im Chorraum Aufstellung fanden, beinhalten Altarblätter neueren Datums (1874³⁸⁰). Der barocke Kredenzaltar zeigt ein Bild im Nazarenerstil,³⁸¹ während die beiden übrigen Nebenaltäre Reliquien und Gebeine beherbergen und ihrem Typus nach an Rankenaltäre erinnern. Beide Altarblätter lehnen sich stilistisch an das Gemälde im Kredenzaltar an. Die beiden Seitenaltäre an der Stirnwand des Langhauses komplettieren das Altarensemble.³⁸² Sie zeigen die Hll. Franz Xaver und Johannes Nepomuk.

Zwei annähernd große Hauptfresken schmücken die Decke des Chores in geschweiften Stuckrahmenfeldern: Im Zentrum thront Maria in einem weiten blauen Mantel als Schutzmantelmadonna, einen Rosenkranz in der Hand. Den Jesusknaben auf dem Schoß, versammelt sie unter ihrem Mantel kniende Vertreter geistlicher und weltlicher Würden. Eine Signatur im unteren Freskorand besagt: *Kaufmann pinxit A. 1755.*³⁸³ Dahinter, unmittelbar über dem Hochaltar, ist in warmen orange-roten Farbtönen die Hl. Dreifaltigkeit mit Wolken und Lichtstrahlen (die zum Teil auch plastisch über den Rahmen hinausreichen) abgebildet. Beide Fresken, wie auch die sie umgebenden Bildfelder stammen – wie die Signatur verrät – von dem Teisbacher Maler Ignaz Kauffmann. Zu den beiden Fresken hinzu gesellen sich rechts und links in den Stichkappen intensiv gefärbte Bilder emblematischen Inhalts. Sie füllen in ihrer Fläche die Form der Stichkappen zur Gänze aus, wodurch eine Trapezform entsteht. Weiße, ausstuckierte Rahmen umgeben sie. Die ersten beiden einander gegenüberliegenden Emblemefresken (vom Chorbogen aus gesehen) sind grün-weiß gehalten, die folgenden

³⁸⁰ Vgl. KD, Band X, S. 197.

³⁸¹ Die Darstellung zeigt im Altarblatt Christus und die Emmausjünger (geht auf *Lc 24,13* zurück).

³⁸² Die Verwendung des Begriffs ‚Ensemble‘ will an dieser Stelle keineswegs einen Zusammenhang (sei es aufgrund des Künstlers, des Aufbaus oder der Inhalte) der Altäre suggerieren. Tatsache ist jedoch, dass auch, wenn die Altäre von unterschiedlicher Hand und zeitlich versetzt geschaffen wurden, heute mitsamt der übrigen Ausstattung der Kirche ein ‚Ensemble‘ bilden. Die Frage des ‚Gesamtkirchenraums‘ wird an anderer Stelle noch zu besprechen sein. Die Schreinerarbeiten der Seitenaltäre wurden von Johann Hölzl aus Eggenfelden, die Bildschnitzarbeiten von Johann Wenzel Jorhan aus Griesbach ausgeführt. 1730 malte – laut Bezeichnung am Südaltaar – Johann Melchior Puttner aus Eggenfelden die Seitenaltarblätter.

³⁸³ Ignaz Kauffmann (auch „Kaufmann“ geschrieben) war als Maler (1721-1781) in Hoheneggkofen, (Kreis Landshut) in der Pfarrkirche St. Johannes Baptist mit einem Gemälde der 14 Nothelfer betraut; zudem war er in seiner Heimatstadt Landhut (St. Martin, Hl. Geist) als Maler tätig.

beiden rot-weiß, dann hellblau-weiß, und schließlich leuchtet das letzte Paar über dem Altar in goldgelb und weiß. Die beiden Chorfresken nehmen diese Farben nochmals auf: das Kolorit wirkt äußerst harmonisch. Die Embleme in den Stichkappen sind im Zusammenhang mit den Bildflächen im Chorraum zu lesen: Blickt man vom Kircheneingang in Richtung des Hochaltares, so befinden sich die insgesamt neun Embleme an den Seitenwänden (N=linke Seite: Nr. 1,3,5,7; S=rechte Seite: Nr. 2,4,6,8) des Hochaltarraums (Nr. 9). Die Zählung beginnt nördlich des Chores, vorne links:

1. Pictura: Hirte mit Schafherde;
Motto: SWER WACHT DIE GMEIND, DER JAGT DEN FEIND.
2. Pictura: Soldat in römischer Rüstung mit Helm und Schild;
Motto: VON ALLEN GEFAHREN, THUET BESTÄNDIG BEWAHREN.
3. Pictura: Ein Sternenhimmel über einer Landschaft, durch die Menschen spazieren;
Motto: DEN WEEG SO UNSZ IST UNBEKANDT, UNS ZEIGEST IN DAS VATTERLAND.
4. Pictura: Schiff mit Besatzung im Sturm, Anker in stürmischer See;
Motto: BUSER TREYE HOFFNUNG SICH GRÜNDET AUF MARIAM DICH.
5. Pictura: Sternenhimmel über Meer und zwei Schiffe;
Motto: ZU DIR DIE AUGEN HEB, DA ICH IN NÖDTEN SCWEB.
6. Pictura: Mann (Jakob?) vor Himmelsleiter;
Motto: AUF DISZER LEITER LEICHT MAGST KOMMEN, IN DEN HIMMEL MIT DEN FROMMEN;
7. Pictura: Bundeslade³⁸⁴;
Motto: ALLE GNADEN ALLE GABEN, VON IHR SEINEN URSPRUNG HABEN.
8. Pictura: Arche Noah (Taube bringt den Ölzweig zur Arche Noah, die sich auf dem Berg Ararat befindet);
Motto: VERTREIBT DIE SIND, DEN FRIDN ANKIND;
9. Pictura: Sonne;
Motto: IHR ALLER SCHENSTER GNADENBLICKH, VERKIND UNS ALLES HEILL UND GLÜKH.

³⁸⁴ Zum Motiv der *arca foederis* vgl. Schildenberger/Hawel 1988.

Am Langhausgewölbe sind leere, geschweifte Stuckrahmenfelder zu erkennen, die jedoch keinerlei bildliche Ausgestaltung aufweisen. Lediglich zwei vergoldete Schriftzüge in Versalien sind zentral in die freien Flächen gesetzt: *MARIA* und, oberhalb der Orgel auf der Empore: *JOSEP*.

Eine Kanzel (um 1660³⁸⁵), die zeitgleich mit dem Chorgestühl entstand, befindet sich hinter einem Gitter, das Chorbereich von Langhaus trennt. Sie ähnelt dem Hauptaltar sowohl hinsichtlich ihrer Machart als auch ihrer Farbigkeit. Ein Schaukasten mit gesammelten Motivbildern aus dem 18. und 19. Jh. wurde im Langhaus exponiert. Eine Wand von 18 bunten Mirakeltafeln (aus dem 17. Jh., mit Texten) belegen Wallfahrtsereignisse. Sie sind an der Rückwand der Kirche im Westen dicht an dicht aufgehängt worden und beschreiben miraculöse Ereignisse in Schildthurn.

Hinter dem Hochaltar wurde ein bogenförmiges, spätgotisches Deckenfresko (es zeichnet die Architektur des Bogens nach) freigelegt – es ist nur noch in Ansätzen erhalten, besticht aber auch heute noch durch seine Farbigkeit und Filigranität der Gestaltung. Es zeigt in der unteren Bildzone Jesus im Garten Gethsemane und die schlafenden Jünger,³⁸⁶ rechts den Judaskuss.³⁸⁷

Dem Kirchenbau im Osten gegenüber liegt die Leonhard-Kapelle. Die kleine, dreiseitig geschlossene Anlage wurde um 1490 erbaut und im Nachhinein spätbarock überformt. Das Innere ist einfach gehalten; die malerische Ausgestaltung erschöpft sich in derben, stark restaurierten Deckengemälden, die vom Rokoko geprägt sind, jedoch keine Embleme aufweisen.

2.3 Landkreis Straubing-Bogen

2.3.1 Frauenbrünnl, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau

„Der Ort soll eine der Stationen bei der wunderbaren Wanderung der Gnadenkapelle nach Sossau gewesen sein. Engel hätten das Kirchlein hier abgesetzt; daraufhin sei ein Quell (= Brünnl) entsprungen.“³⁸⁸ Frauenbrünnl gehört dieser Aussage nach zu den zahlreichen Marienheiligümern, die mit Wasser in Zusammenhang stehen. Da der kleine

³⁸⁵ Vgl. Kirchenführer Schildthurn, S. 19.

³⁸⁶ Vgl. Lc 22,39-54.

³⁸⁷ Vgl. Lc 22, 47-48.

³⁸⁸ Dehio 2008, S. 132.

Kuppelbau an einem Hang oberhalb einer Heilquelle liegt, wäre auch ein Zurückgehen der Wallfahrt auf einen christianisierten Quellkult denkbar.³⁸⁹

1705 ließ sich der Straubinger Bürgersohn Johann Georg Millner in dem bereits bestehenden Eremitorium Frauenbrünnl nieder und begann mit der Sammlung von Geld für einen Kirchenneubau, der die hier um 1630 errichtete Fachwerkkapelle ersetzen sollte.³⁹⁰ Von 1705-1707 wurde von dem Hofmaurermeister Johann Sorer und dem Hof- und Stadtzimmermeister Hans Kökh schließlich die heutige Wallfahrtskirche errichtet.³⁹¹

Frauenbrünnl gehört mit der Kirche in Kappel bei Waldsassen zu einer Gruppe barocker Wallfahrtskirchen, „die als originell geformte zentralisierende Anlagen einen Zug des Phantastischen aufweisen“.³⁹² Frauenbrünnl ist in seinem Grundriss kleeblattförmig angelegt und verfügt über einen rechteckigen, dem Altar gegenüberliegenden Eingangsbereich (der wiederum die Orgel mitsamt der Balustrade aufnimmt). An den Querkonchen des Kleeblatts treten zwei Flügel aus, „deren gedrungene Oktogon-Glockenstuben flache Kuppelhauben decken. Die Flügel nehmen die Sakristei und die Treppen zur Empore auf.“³⁹³ Eine sich über den Konchen bildende Wölbschale öffnet sich durch eine achteckige Öffnung zu einer zweiten Deckenschale und überhöht den Innenraum auf diese Weise durch eine niedriges Kuppeloktagon in der Mitte. Der durch Rundfenster hell beleuchtete Plafond hebt sich von der unteren Wölbschale deutlich ab und scheint auf das Bildprogramm, das er beherbergt, wie zugeschnitten.³⁹⁴ Die farbenfrohen Fresken sind Georg Asam zuzuschreiben.³⁹⁵ Kleine Rundbogenfenster beleuchten den Altar von hinten. Zwei große zusammenhängende

³⁸⁹ So eine These von Felix Mader, KD, Band XII, S. 38.

³⁹⁰ Vgl. Mosbach/Spitta 2006, S. 82.

³⁹¹ Vgl. KD, Band XII, S. 37f.

³⁹² Dehio 2008, S. 132. Die Kirche „Hl. Dreifaltigkeit“ in Kappel bei Waldsassen (1684-1689) in der Oberpfalz steht für eine ideale Umsetzung der Dreifaltigkeitssymbolik. Eine weitere Kirche in Niederbayern, die sich ebenfalls durch einen besonders originellen Grundriss auszeichnet, ist die Dreifaltigkeitskirche von Dommelstadel (1747-1751) bei Neuburg am Inn oder die Marienkirche in Münchschorf bei Vilsbiburg, südlich von Landshut.

³⁹³ Dehio 2008, S. 132f.

³⁹⁴ Laut Dehio 1988, S. 138, ist die Deckengestaltung von Frauenbrünnl durchaus mit derer der Klosterkirche Weltenburg verwandt. Was Maßstab und Anspruch betrifft, so sind die beiden Räume jedoch unvergleichbar.

³⁹⁵ Vgl. Dehio 1988, S. 138. Der Kirchenmaler Hans Georg Asam (1649- 1711) aus Rott am Inn begründete die berühmte bayerische Künstlerfamilie des 17./18. Jahrhunderts. Seine Söhne Cosmas Damian Asam, Maler und Baumeister (1686-1739) sowie Egid Quirin Asam, Bildhauer und Baumeister, (1692-1750), waren ebenfalls im süddeutschen Raum beschäftigt. Vgl. dazu auch das Werk zu den Asams von Rupprecht 1987.

Bildflächen schmücken den Innenraum: ein Fresko füllt die kreisförmige Gemäldezone an der achteckigen Decke aus, ein zweites Fresko belegt die umlaufende Gemäldezone zwischen Wölbschale und Kuppel zur Gänze. Beide Fresken enthalten eine Invokation aus der Lauretanischen Litanei, festgehalten auf einem weißen Spruchband in schwarzen Lettern. Beide Bildebenen sind inhaltlich und illusionsräumlich aufeinander bezogen³⁹⁶:

1. Pictura (Plafond): Zwei Putti, zwischen sich eine Krone, sitzen am unteren Rand; über ihnen versammeln sich zwei große Engelsfiguren sowie Gottvater um die tiefblaue Weltkugel herum; in einem Lichtkranz schwebt die Taube des Hl. Geistes. Die Szene wird von einer Vielzahl von Putti bevölkert. Ein Spruchband verweist auf Maria:

Motto: REGINA ANGELORUM.

2. Pictura (Wölbschale): Eine Vielzahl von Heiligen (z.B. Hl. Florian, Hl. Georg) mit ihren Attributen und Folterwerkzeugen sowie Könige und alttestamentarische Zeugen (Noah, Moses und König David) bevölkern die Szene; in der Zone direkt über dem Altar wird das Wunder der Eucharistie dargestellt: der Hl. Josef und die heiligen Jungfrauen versammeln sich um einen strahlenden Goldkelch mit der Hostie.³⁹⁷ Eine Kartusche beinhaltet die Worte:

Motto: REGINA SANCTORUM OMNIUM.

Die große Baldachinanlage des Altars reicht bis zum Rand der Wölbschale hinauf und steht etwas zurückversetzt in einer Konche des Kleeblatts. Er ist auf die Zeit um 1710 zu datieren.³⁹⁸ Zwei gold-braun marmorierte, in sich gedrehte Stuckmarmorsäulen tragen den Altaraufbau und die darauf sitzenden Engel auf Giebelschenkeln. Zwischen diesen wurde auf einer Goldkrone, besetzt mit bunten, ausstuckierten Edelsteinen, eine Holzkomposition der Hl. Dreifaltigkeit platziert: Jesus Christus trägt Dornenkrone und roten Mantel und hält ein Kreuz im Arm. Gottvater weilt, den Blick gesenkt, zu seiner

³⁹⁶ Vgl. Dehio 1988, S. 138. Bei der Aufnahme des Befundes war das Vordergitter geschlossen, die dem Altar gegenüberliegende Seite (Wölbschale) war nicht zur Gänze einsehbar, weswegen hier der Dehio 1988 massiv als Quelle (insbesondere für die dem Altar gegenüberliegende Seite) herangezogen werden musste.

³⁹⁷ Dazu äußert KD, Band XII, S. 42f.: „An der Südseite, über dem Altar, erscheint hier Gottsohn im Geheimnis der Eucharistie, umgeben vom Chor der Jungfrauen. Die weiteren Heiligenchöre, auch Vertreter des Alten Testaments, reihen sich ringsum an. Über der Orgel musizierende Engel und Grisaillemedaillons mit Engeln.“

³⁹⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 135.

Linken: Er umfasst ein Zepter mit der Hand und greift sich mit der rechten Hand an die Brust. Über den beiden schwebt der Heilige Geist in Form einer Taube.

Unterhalb der Hl. Dreifaltigkeit steht unter der genannten Krone das eigentliche Gnadenbild, eine kleine Holzskulptur (Ende 17. Jh.³⁹⁹): es zeigt die Hl. Mutter Gottes mit dem Jesusknaben als apokalyptisches Weib auf der Mondsichel. Aufgrund ihrer geringen Größe tritt das Gnadenbild gesamtKompositorisch eher in den Hintergrund, da der große Tabernakel in der Mitte des Hochaltars räumlich dominiert. Hier findet sich auch ein emblematischer Bildgegenstand: der Pelikan.⁴⁰⁰ Zwei mit Blattgold und den Farben Blau und Rot gefasste Holzstatuen der Eltern Marias, des Hl. Joachim und der Hl. Anna, rahmen rechts und links des Tabernakel als Assistenzfiguren ein. Zwei geschnitzte Leuchterengel⁴⁰¹ zu den Seiten des Altars runden die barocke Altarkomposition ab.

2.3.2 Haindling, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

Die Wallfahrtsstätte besteht aus einer am Hang liegenden Gruppe aus Marienkirche und Kreuzkirche, die beide von einem Kranz von Kreuzwegstationen eingerahmt werden. Die Kapellen verteilen sich über den Kirchhof und den Abhang nördlich der Kreuzkirche. „Von dem dortigen Pfad gelangten die Wallfahrer durch eine Tür in die Vorhalle der Kirche, in deren Unterbau die Grabkapelle als letzte Station eingerichtet war“.⁴⁰²

Eine Kapelle am heutigen Ort der Wallfahrtskirche findet sich im Jahr 1333 erstmals erwähnt.⁴⁰³ Bereits vier Jahre später bestätigte Bischof Konrad von Regensburg die Stiftung einer Kaplanei in Haindling durch den Regensburger Bürger Conrad Frumold.⁴⁰⁴ 1337 hatte das Patronat – und damit auch die Einkünfte – das Kloster St. Emmeram inne. In die Zeit bis 1439 fiel wahrscheinlich der Ausbau der gotischen Wallfahrtskirche, vermutlich als Halle; erst in den Jahren 1719-1721 kam es unter Abt Wolfgang Mohr zum Neubau.⁴⁰⁵ Die Kirche wurde bis auf die Grundmauern im Langhaus abgebrochen und im Geist des

³⁹⁹ Vgl. KD, Band XII, S. 43.

⁴⁰⁰ Zur Verwendung des Pelikans als Christussymbol an Tabernakeln in Süddeutschland vgl. Hamm 2010, S. 169f.

⁴⁰¹ Vgl. Dehio 2008, S. 138.

⁴⁰² Dehio 2008, S. 193.

⁴⁰³ Vgl. KD, Band XXV, S. 104.

⁴⁰⁴ Vgl. Dehio 2008, S. 190.

⁴⁰⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 190f.

Barock zu einer Wandpfeileranlage neu erbaut.⁴⁰⁶ Die Pläne für den Bau fertigte der Regensburger Johann Georg Entdres, mit der Ausführung wurden einheimische Handwerker betraut.⁴⁰⁷

Das Langhaus, ein weitläufiger Wandpfeilersaal zu fünf Achsen, ist von einem Stichkappen-Tonnengewölbe überspannt und mündet in einen stark eingezogenen Chor. Der Chor selbst hat wiederum drei Achsen und einen dreiseitigen Schluss. Sowohl Chor als auch Langhaus überspannt eine Tonne mit Stichkappen, die durch breite Gurte drei Joche abschnürt. Der runde Chorbogen trennt das Hauptschiff vom Chorbereich. Beidseits des Chorhauses gehen je drei Oratorien ab.⁴⁰⁸ Südlich ist die Sakristei angeschlossen, nördlich des Chores fand der Turm seinen Platz. Auf beiden Seiten des Langhauses sind je fünf Seitenkapellen zwischen Wandpfeilern auszumachen, wobei in die beiden westlichen die Empore eingreift. Quertonnen überwölben die einzelnen Kapellen.

Der Hochaltar wurde 1729⁴⁰⁹ von Thomas Lehner⁴¹⁰ geschaffen. Der monumentale Aufbau, der den Chorraum fast zur Gänze auszufüllen scheint, zeigt zur Front hin glattschaftige Säulen mit vergoldeten Kompositkapitellen. Zwischen den Säulen stehen übergroße, in Weiß mit Gold abgesetzte Statuen der Hll. Joachim und Anna. Am oberen Ende der beiden vorgezogenen Außensäulen (es sind auf jeder Seite je vier unterschiedlich gestaltete Säulen, glattschaftig als auch gedrehte) sitzen zwei große kreisförmige und vergoldete Gebälkstücke.

Das schlanke Altargemälde im Goldrahmen zeigt ein von Joseph Anton Merz⁴¹¹ geschaffenes Gemälde der Himmelfahrt Mariens: Engel halten eine Schlangenkugel fest, auf der Maria kniet. Maria wendet sich gen Himmel; eine Leuchtgloriole umringt ihr

⁴⁰⁶ Vgl. dazu die Kirchenrechnungen des Neubaus in KD, Band XXV, S. 106.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu die Internetseite:

http://www.marienwallfahrt-haindling.de/index.php/20_wallfahrtskirche. Der Baumeister Johann Georg Entdres (tätig um 1703-1719) wirkte in Stadtamhof und Regensburg.

⁴⁰⁸ Die Oratorien sind lediglich aufgrund ihres reichen Schmucks als solche zu erkennen; es handelt sich hierbei eher um Fensteröffnungen, die die Wand des Chorraumes durchbrechen, jedoch keinerlei Ausbuchtung in den Raum hinein wagen. Die Zuschauer bzw. Gäste in den Oratorien halten sich vielmehr in geschlossenen Räumen hinter Glas denn auf offenen Balkonen auf.

⁴⁰⁹ Vgl. Dehio 2008, S. 192.

⁴¹⁰ Von dem Schreiner und Stuckateur Thomas Lehner aus Geiselhöring sind laut AKL keine Lebensdaten überliefert.

⁴¹¹ Joseph Anton Merz (1681-1750) aus Marktoberdorf war als Fassmaler und Freskant tätig. Er ist u.a in St. Peter in Straubing, in Oberaltaich, Metten, Thürnthenning und Reichersdorf belegt. Vgl. Markmiller/Albrecht 1982, S. 273f.

Haupt. Hier verknüpft sich das Himmelfahrts-Thema mit dem Immaculata-Thema.⁴¹² Im Auszugsgemälde des Altars sind Engel mit emporgehaltener Krone sowie Gottvater dargestellt. Seitenaltäre und Kanzel sind auf ca. 1721⁴¹³ zu datieren.

Die Altarblätter der Seitenaltäre gehen ebenfalls auf Merz zurück: „Der rechte Seitenaltar [der Altar südlich des Chorbogens] ist der Gnadenaltar, das Zentrum der Wallfahrt, mit einem Bild der Heiligsten Dreifaltigkeit, die in Haindling immer besondere Verehrung genoss, besonders nach der Gründung der Dreifaltigkeits-Bruderschaft 1710.“⁴¹⁴ Im Auszug ist der Hl. Josef dargestellt, im Zentrum des Tabernakels steht ein Gnadenbild der Muttergottes (um 1330⁴¹⁵).

Der Seitenaltar nördlich des Chorbogens ist dem Hl. Sebastian geweiht und zeigt ihn als Schutzpatron gegen die Pest: er vermag mit seinem Schild die Pestpfeile von Haindling abzuhalten. Im Zusammenhang damit steht der Pestheilige Rochus, der im Auszug gewürdigt wird. Weitere sechs Altäre fanden im Kircheninnern Aufstellung.⁴¹⁶ Die Themen der Altäre rechts sind (von Osten nach Westen gesehen):

1. Der Wolfgangsaltar; Wolfgang, Emmeram und Dionysius sowie eine Herz-Darstellung in einem Muschelwerkrahmen (statt eines Tabernakels).
2. Der Andreasaltar mit seinem Martyrium; auf der Mensa steht eine Mondsichelmadonna.
3. Der Altar der Schmerzhaften Mutter Gottes; auf der Mensa ein Schrein mit dem Hl. Grab.

Die Altäre auf der linken Seite sind:

1. Der Leonhardsaltar; der Heiligen selbst und St. Wendelin sowie eine Herz-Jesu Bild auf der Mensa.
2. Der Barbaraaltar; er zeigt das Martyrium der Heiligen.
3. Der Benediktusaltar; eine Wachsplastik des Hl. Johannes Nepomuk fand hier statt eines Tabernakels Aufstellung.

⁴¹² Vgl. Dehio 2008, S. 192. Zur Mariendarstellung als *Immaculata Conceptio* vgl. Fournée 1970.

⁴¹³ Vgl. Dehio 2008, S. 192.

⁴¹⁴ Siehe dazu die Internetseite

http://www.marienwallfahrt-haindling.de/index.php/20_wallfahrtskirche

⁴¹⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 192.

⁴¹⁶ Weiterführende Informationen zu den Seitenaltären, die über das Angegebene hinausgehen, sind im KD, Band XXV, S. 116ff., nachzulesen.

1816 stürzte das Langhausgewölbe ein und zerschlug die Emporen und das Pflaster; daraufhin wurde die Langhausdecke durch eine tragende Holzkonstruktion ausgetauscht.⁴¹⁷ Damit ist auch die ursprüngliche, aus der Zeit des Neubaus stammende Deckendekoration nicht mehr erhalten; lediglich im Plafond des Chores existieren noch die ursprünglichen Deckenmalereien von Merz. Die Deckenmalereien des Chores sind – in Anlehnung an den Chorbogen, der Form und Richtung vorgibt – in drei Bändern angelegt. Ein weiteres Band liegt hinter dem Hochaltar verborgen. In diesen Bändern sitzen je fünf Bildfelder, die unterschiedlich geformt sind. Zu unterscheiden sind dreieckige Bildfelder am unteren Bandende, annähernd ovale, längliche Bildfelder im Scheitel sowie Vielecke (Vier- und Sechsecke). Die Fresken wurden nach einem Entwurf des St. Emmeramer Abtes Anselm Godin durch Merz umgesetzt⁴¹⁸.

In der Mitte der Bänder liegen drei längliche Hauptfresken, um die sich die rechteckigen und die dreieckigen Bildfelder herum gruppieren. Im ersten Joch ist mittig die Darstellung im Tempel, seitlich rechts davon (in den rechteckigen Bildfeldern) der Tod Marias und auf der linken Seite die Flucht aus Ägypten auszumachen.

Im zweiten Joch, im Scheitel, wird Marias Vermählung, seitlich rechts ihre Heimsuchung⁴¹⁹, links davon die Verkündigung Mariä gezeigt. Im dritten Joch ist mittig die Unbefleckte Empfängnis, seitlich rechts der Tempelgang und links die Geburt Marias bildlich dargestellt.

In den Stichkappen schließlich sind Mariensymbole angebracht: Neun Dreiecke, um die Wölbung des Chores herumlaufend und in die Gemäldeflächen eingeschrieben, weisen neun Embleme (von vorne links beginnend, umlaufend bis zum letzten Gemäldefeld vorne rechts) auf:

1. Pictura: Der brennende (Dorn-)Busch,
Motto: HINC MAGIS ARDET.
2. Pictura: Ein Salamander im Feuer;
Motto: NON NOCET IGNIS.
3. Pictura: Phoenix im Feuer;
Motto: UNICA VIVA.

⁴¹⁷ Vgl. KD, Band XXV, S. 109.

⁴¹⁸ Vgl. KD, Band XXV, S. 109f.

⁴¹⁹ Vgl. dazu die Bibelstelle *Lc 1,39-56*.

4. Pictura: Ein Paradiesvogel;
Motto: PULVERS EXPERS.
5. Pictura: Eine Sonnenblume wendet sich der Sonne zu;
Motto: SEMPER AD ISTUM.
6. Pictura: Ein (Rosen-) Strauch mit Blüten;
Motto: NESCIA SPINAE.
7. Pictura: Ein Liliengewächs;
Motto: CANDIDA PRAESTANT.
8. Pictura: Ein Adler blickt in die Sonne;
Motto: NULLA NOCEBUNT sowie
9. Pictura: Adler und Sonne;
Motto: LUMINA PRAEFERT.

Darüber hinaus existieren im Altarraum drei weitere emblematische Motive (jedoch ohne Motto), welche hier mit 4a, 8a und 9a bezeichnet werden, da sie den Nummern wie oben zugeordnet werden:

- 4a. Pictura: Die Sonne, über dem Meer aufgehend und ein Turm;
- 8a. Pictura: Ein Schiff liegt vor Anker;
- 9a. Pictura: Eine Perle in einer Muschel.

An der Innenseite des Chorbogens wird in einem Bildfeld die Haindlinger Muttergottes von den Seligen der Benediktinerabtei St. Emmeram „Adalbert, Gunthar, Tuto, Tagminus, Boso von Merseburg und Aurelia verehrt; auf der linken der beiden seitlichen Kartuschen das Chronogramm: *HonoribVs Del ParentIs Marlae strVCtVra Iste haeC posIta est sub rmo perill- ac ampmo D D wolfgango S R I P A S E R (=1721).*“⁴²⁰

Einst zierten das Gewölbe im Kirchenschiff je drei Fresken mit Szenen aus Heiligenviten. Im ersten Fresko wurde des Diözesanheiligen Wolfgang, im zweiten des Hl. Emmeram und im dritten Bildfeld des Hl. Dionysos gedacht. Im vierten Gewölbebogen stellten drei Bilder die größten bayerischen Wallfahrten neben Haindling (Altötting,

⁴²⁰ Die Information über die beim Gewölbeeinsturz verlorenen Bildinhalte sind dem KD, Band XXV, S. 109, entnommen. Demnach geht der Entwurf der Malereien auch auf den Prediger und Stadtpfarrer bei St. Emmeram zurück; der Ausführende war auch in diesem Fall Joseph Anton Merz.

Bogenberg und Maria Plein bei Salzburg) dar und über den Seitenaltären waren zehn Gnadenerweise der Mutter Gottes an Heilige des Benediktinerordens sichtbar.⁴²¹

Nach dem Einsturz des Langhausgewölbes im Jahr 1816 wurde das Gewölbe neu dekoriert und ausgemalt, doch 1957 wurde auch diese Dekoration wiederum überstrichen.⁴²² Die Stuckaturen beschränken sich auf Pilasterkapitelle, Friesbänder und die Rahmungen der Oratorien im Chorbereich.

2.3.3 Mallersdorf, Pfarrkirche (Benediktiner-Klosterkirche St. Johannes Evangelist)

Das ehemalige Benediktinerkloster wurde durch Ministerialen des Regensburger Reichsstiftes Niedermünster zunächst als Hauskloster innerhalb der Burg von Heinrich von Kirchberg im Jahr 1107 gegründet,⁴²³ zwei Jahre später wurde eine dazugehörige Kapelle geweiht.⁴²⁴ Unter Abt Heinrich I. (1172-1194) wurde jedoch östlich der Anlage ein Neubau erstellt, der im Jahr 1177⁴²⁵ konsekriert wurde. Die auf diesem Bau fußende heutige Pfarrkirche St. Johannes Evangelist wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrmals baulich verändert: sie wurde im 13. Jh.⁴²⁶ sowie zwischen 1460-1463⁴²⁷ nochmals umgebaut. Im Jahr 1614⁴²⁸ erfuhr das Langhaus der Basilika eine Umformung in einen Wandpfeilerraum. 1740⁴²⁹ schließlich wurde das Gotteshaus ein letztes Mal im Stil des Barock umgebaut.⁴³⁰

⁴²¹ Vgl. dazu die Internetseite <http://www.marienwallfahrt-haindling.de>

⁴²² Vgl. dazu die Internetseite <http://www.marienwallfahrt-haindling.de>

⁴²³ Vgl. Dehio 2008, S. 368.

⁴²⁴ An die benannte Burg und ihre Kapelle bzw. das „Alte Münster“ erinnern „keine greifbaren Spuren mehr“ (KD, Band XXV, S. 169). Laut KD, Band XXV, S. 164, wurde gemäß Nürnberger Handschrift im Jahr 1109 die *basilica prioris monasterii* durch Bischof Hartwich von Regensburg geweiht.

⁴²⁵ Vgl. dazu KD, Band XXV, S. 164: Die Weihe fand 1177 statt. Dieser Bau (ein dreischiffiger, in drei eingezogenen Apsiden schließender Bruchsteinbau mit massivem, dreigeschossigem Dachreiter) wird 1759 abgebrochen.

⁴²⁶ Nach dem Umbau wird dieser Bau im Jahr 1265 nochmals geweiht. Der Form nach ist der Bau laut Dehio 2008, S. 386, als dreischiffige, querhauslose Basilika zu rekonstruieren.

⁴²⁷ Eine der gewichtigen Umbaumaßnahmen dieser Periode war die Verdrängung der Apsis zugunsten eines spätgotischen Chores. Die Doppelturmfront der Basilika ist jedoch weitgehend erhalten. Vgl. dazu Kirchenführer Mallersdorf, S. 3.

⁴²⁸ Unter Abt Eustachius Sturm wird ab 1614 die Hauptkirche weitgehend umgestaltet, nachdem das Kloster durch Zuzug weiterer Mönche einen Aufschwung erlebte. Vgl. dazu: Wagner 1983, S. 81f.

⁴²⁹ Diese Maßnahme wurde unter Abt Heinrich VI. Widmann unternommen; es kam im Westen ein Polygonvorbau hinzu, der Chor wurde erhöht und um einen neuen Halbrundschluss bereichert; die gesamte Raumschale erhielt eine neue Dekoration. Die Klosterkirche wurde im Jahr 1740 barockisiert. Vgl. dazu Dehio 2008, S. 368.

⁴³⁰ Diese ausgewählten Anmerkungen geben nur unzureichend Auskunft über die überaus wechselhafte Bautätigkeit an der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche St. Johannes Evangelist. Ausführlich und mit Quellen belegt sind die Ausführungen im KD, Band XXV, S. 164ff.

Der Besucher gelangt durch ein spätromantisches Westportal⁴³¹ aus Kalkstein über eine Vorhalle (die von der Westempore überspannt wird) in den Innenraum. Dieser Raum ist ein mit einem Stichkappengewölbe überspannter, spätbarocker Wandpfeilerraum, der durch vier Fensterachsen gegliedert wird. Zwischen den beiden fünfgeschossigen Türmen erhebt sich ein schmales doppelgeschossiges Vorjoch (Vorhalle und Orgelempore) mit Kreuzgratgewölbe. Die Wandpfeiler begrenzen beidseits je vier flache, mit Quertonnen gedeckte Seitenkapellen, die sich rundbogig ins Hauptschiff öffnen.⁴³² Der Chor⁴³³ ist zu drei Achsen eingezogen und schließt halbrund. Ein halbkreisförmiger Chorbogen trennt Chor und Langhaus, wobei die Stichkappenwölbung hier etwas höher als im Langhaus angesetzt wurde. An der Nord- und Südwand des Chorhauses sind über den Sakristeizugängen zwei Oratorien (um 1740) und Balkonloggien angebracht, die in den Kirchenraum hineinragen.⁴³⁴

Für die Konzeption des monumentalen Hochaltars konnte 1768-1770 Franz Ignaz Günther⁴³⁵ gewonnen werden – das Hauptaltargemälde im Goldrahmen wurde 1749 indes von dem Regensburger Maler Martin Speer⁴³⁶ geschaffen. Die Altaranlage wurde exakt in den Chorschluss eingepasst. Vier glattschaftige, mit vergoldeten Kompositkapitellen bekrönte Säulen flankieren das Altarblatt und stützen einen gewaltigen Altarauszug. Das Altarblatt zeigt im schlichten goldenen Rahmen eine Szene, in der Johannes auf Patmos eine Vision erlebt: Er notiert seine Vision sogleich in ein Buch und schleudert Blitze gegen am Boden liegende Ungläubige⁴³⁷, seinen Blick nach oben gerichtet. Das Gemälde ist in kräftigen Farben kontrastreich umgesetzt.

Vier lebensgroße Heiligenstatuen stehen auf Höhe des Altarblattes in polierweißgoldener Fassung. Die Skulpturen stellen die Ordensgründer Benedikt und seine

⁴³¹ Zum Portal vgl. KD, Band XXV, S. 176ff.

⁴³² Vgl. KD, Band XXV, S. 170.

⁴³³ Der Chor, „eine die Dimensionen seines spätromantischen Vorgängers nach Breite, Tiefe, Höhe beträchtlich überschreitende Schöpfung des 15. Jhs. (1463) bringt, barock erneuert, seine Ursprungszeit nicht mehr zu deutlichem Ausdruck.“ KD, Band XXV, S. 170.

⁴³⁴ Vgl. KD, Band XXV, S. 170.

⁴³⁵ Ignaz Günther (1725-1775) stammte aus Altmannstein in der Oberpfalz. Es zählt zu den herausragenden Bildhauern Bayerns und schuf Rokoko-Altäre u.a. Er war auch für bayerische Klöster tätig, wie beispielsweise für Rott am Inn oder Neustift (bei Freising).

⁴³⁶ Das Altarblatt ist mit *Martinus Speer ino[entit]. et pinx[it]. 1749* signiert. Der Regensburger Maler Martin Speer (1701-1765) war u.a. in Himmelberg, Kreis Deggendorf tätig; Er schuf hier die Deckenfresken der Schlosskapelle St. Paulus sowie die Seitenaltarblätter und die Deckenfresken im Festsaal der Benediktinerabtei Metten.

⁴³⁷ Vgl. *Apc* 20,14.

Schwester, die Hl. Scholastika, beide im Ordenshabit, dar. Darunter stehen auf Wandkonsolen Skulpturen der Kaiserin Kunigunde und Heinrichs II., des Stifters des Bistums Bamberg.⁴³⁸ Über alldem prangt der Altarauszug. Weiße, vollplastische Figuren agieren vor einem goldenen Strahlenkranz: im Zentrum steht auf einer Wolke eine bekrönte, geflügelte Frau mit einem Zepter in der Hand (Maria). Sie flieht vor einem vielköpfigen Drachen. Als Helfer in der Not erhebt der Erzengel Michael sein Flammenschwert, um den Drachen zu töten.⁴³⁹

Unterhalb des Hauptaltars steht etwa in der Mitte des Chorhauses der Sakramentsaltar (um 1740),⁴⁴⁰ eine vergoldete Anlage aus Mensa und Tabernakel, von der aus zwei Seitentüren zum dahinter gelegenen Mönchschor führen. Die Statuen der Propheten Jesaja und Zacharias sowie der Priester Melchisedech und Aaron – ebenfalls in Polierweiß mit Gold gefasst – flankieren die beiden Seiteneingänge bzw. die Mensa.

Was die übrigen Altäre betrifft, so ist Mellersdorf überreich ausgestattet: Insgesamt sind acht weitere Seitenaltäre in den Pfeilerkapellen, paarweise gestaltet, aufgestellt worden. Ihr ausführender Künstler ist der Straubinger Holzbildhauer Matthias Obermayer.⁴⁴¹ Vier Altäre schmücken die Nordreihe, vier die Südreihe des Langhauses. Es sind dem Stil des Hochaltars angepasste, kleine geschnitzte Rokokoanlagen, die um 1750⁴⁴² zu datieren sind und sich thematisch mit dem Hl. Benedikt befassen. Eine Kanzel (um 1670⁴⁴³), die ebenfalls stilistisch an die übrige Innenausstattung angepasst wurde, ragt an der südlichen Langhausmauer in den Raum hinein.

⁴³⁸ Laut Dehio ist das Figuren paar eine abgewandelte Neufassung der entsprechenden Skulpturen, die Ignaz Günther 1760-1762 für Rott am Inn geschaffen hatte. Vgl. Dehio 2008, S. 372.

⁴³⁹ Die Szene, so der Kirchenführer Mellersdorf S. 14, entwickelt sich aus dem Thema des Altarblattes heraus. Johannes notiert in einem Buch seine Vision und schleudert Blitze auf die Ungläubigen. Der zentrale Teil der Vision, die Geheime Offenbarung bzw. Apokalypse wird im Auszug geschildert: Der Kampf zwischen Gut und Böse. Die Frau (Maria) stellt das Apokalyptische Weib dar, deren Kind die Menschheit erretten soll, der Drache das personifizierte Böse. Vgl. dazu auch Fonrobert 1968.

⁴⁴⁰ Der Sakraments- oder Kreuzaltar ist als Teil des liturgisch funktionslosen Hochaltars, als dessen räumlich exponierte Mensa, aufzufassen. Vgl. dazu auch den genaueren Aufbau und die Beschreibung dieses Altars in KD, Band XXV, S. 188f.

⁴⁴¹ Matthias Obermayer (1720-1799) war sowohl als Stuckateur als auch als Bildhauer vor allem im Kreis Straubing tätig. So schuf er beispielsweise den Rokoko-Altar in der Seelenkapelle auf dem Friedhof der Pfarrkirche in Atting (Kreis Straubing-Bogen) und die Stuckaturen der Wallfahrtskirche in Halbmeile (Kreis Deggendorf). Auch in Kösnach, St. Gangolf (Kreis Straubing-Bogen) und in Metten (Kreis Deggendorf) war er tätig.

⁴⁴² Vgl. Kirchenführer Mellersdorf, S. 15.

⁴⁴³ Vgl. Dehio 2008, S. 372.

Johann Adam Schöpf freskierte im Jahr 1747⁴⁴⁴ das Presbyterium. Das zentrale Fresko - von einem schmalen Goldrahmen umgeben - ist oval geformt, wurde in kräftigem Kolorit umgesetzt und bedeckt den gesamten Deckenspiegel des Altarraumes. Emblematische Trabantenfelder begleiten es. Das Chorfresko schildert die Offenbarung des Johannes auf Patmos sowie das Wirken des Benediktinerordens in den damals vier bekannten Erdteilen. Begleitet wird die Offenbarungsszene des Johannes vom Lamm Gottes mit dem siebenfach versiegelten Buch⁴⁴⁵, darüber die Gestalt Gottvaters und die 24 Ältesten. Am Bildrand wird das Wirken des Benediktinerordens in den vier Erdteilen dargestellt, angeführt von Maria Immaculata. Ein von Maria und einigen Benediktinern besetztes Schiff wird von einem mehrköpfigen Drachen bedroht; hinter Maria ragt ein Tempel auf, über den ein Engel ein Schriftband hält. Es enthält die Worte: ORDO BENEDICTI IN FINE MUNDI PRO ECCLESIA STAPIT.⁴⁴⁶

In den Stichkappen des Altargewölbes sind in Form von Trabantenfeldern insgesamt acht monochrome Bildmedaillons in gelber und brauner Grisaillemalerei auszumachen: sie befassen sich mit dem Patron der Kirche, Johannes Evangelist, seinem Wirken und seinen Eigenschaften. In Stuckkartuschen darunter ist jeweils ein Text beigefügt. Folglich sind die Embleme vierteilig:

(a) Mittig wird das Thema, bzw. die *Pictura* gezeigt, darunter wurde in die Bildkartusche hinein das geschriebene

(b) Motto eines Bibelzitats in Großbuchstaben gesetzt. Wiederum darunter befindet sich eine kleine stuckierte Kartusche, die den

(c) Titel bzw. die Anrufung trägt (z.B. MARTIR oder VIRGO). Über der *Pictura* wurde darüber hinaus ein

(d) kleines Bildfeld mit einer weiteren, kleinen Szene angesetzt, die in thematischem Bezug zum Motto steht.

Vom nördlichen Chorbogen ausgehend zeigen die Bildfelder (begonnen mit (a) *Pictura*, (b) Motto 1, (c) Titel oder Motto 2 und (d) Bildszene):

⁴⁴⁴ Vgl. dazu: Dehio 2008, S. 370. Das Chorfresko weist eine Signatur auf: J[ohann] A[dam] Schöpf. Zum Ausführenden vgl. auch die Anmerkung zu Metten.

⁴⁴⁵ Vgl. dazu: *Apc* 5,1-14.

⁴⁴⁶ Dehio deutet die Szene folgendermaßen: "Die Mönche kämpfen im Namen der Kirche gegen die Mächte des Bösen; sie verkünden das Evangelium und spenden die Sakramente." Dehio 2008, S. 370.

1. Pictura: Maria steht, die Arme ausgebreitet, zwischen zwei Blumenbeeten mit Lilien;
Motto 1: PASCITUR INTER LILIA *Cant 6*;⁴⁴⁷
Motto 2: VIRGO;
Bildszene: Maria hält rechts einen Eimer mit Schlangen, links eine Lilie.
2. Pictura: Ein Mann erhitzt einen Topf (-läutert Gold);
Motto 1: TANQUAM AURUM FORNACE PROBAT *Sap 3*;⁴⁴⁸
Motto 2: MARTIR;
Bildszene: Feuertod eines Menschen in einem Topf.
3. Pictura: In einer Zedernlandschaft fliegt ein Vogel gen Himmel, ein Mann blickt ihm nach;
Motto 1: TULIT MEDULAM CEDRI *Ezech 17*;⁴⁴⁹
Motto 2: EVANGELISTA;
Bildszene: Der Evangelist Johannes sitzt auf einem Stein, daneben eine Tafel: IN PRINCIPIO ERAT VERBUM.⁴⁵⁰
4. Pictura: Ein Springbrunnen mit großen Fontänen steht in einem Garten;
Motto 1: UNIVERSAM PERFECIEM TERRAE *Gen 7*;⁴⁵¹
Motto 2: APOSTOLUS;
Bildszene: Ein Mann predigt einer Gruppe von Menschen.
5. Pictura: Ein Putto präsentiert drei Schlüssel vor einem weißen Tuch;
Motto 1: TU POTUISTI APERIRE SACRAMENTUM *Dan 2*;⁴⁵²
Motto 2: SECRETARIUS VERBI;
Bildszene: Maria bekommt von einem Engel eine Lilie gereicht, daneben sitzt ein Mann mit einem Buch.
6. Pictura: Ein Engel pflöpft einen Reis auf einen Baumstamm;
Motto 1: ACCIPIT IN SUA *Ioann 19*;⁴⁵³

⁴⁴⁷ Vgl. *Ct 6,2*. Die Motti sind in Mallersdorf stets in Majuskeln ausgeführt.

⁴⁴⁸ Vgl. genauer: *Sap 3, 6*.

⁴⁴⁹ Vgl. *Ez 17,3*.

⁴⁵⁰ Vgl. *Jo 1,1*.

⁴⁵¹ Die hier angegebene Stelle stimmt nicht, es ist vielmehr: *Gn 2, 6*.

⁴⁵² Vgl. *Dn 2, 47*.

⁴⁵³ Vgl. *Jo 19, 27*.

Motto 2: FILIUS MARIAE;

Bildszenen: Kreuzigungsszene.

7. Pictura: Mose segnet Benjamin;

Motto 1: BENIAMIN AMANTISSIM⁹⁴⁵⁴ DOMINI *Deut 33*;

Motto 2: DILECTIS JESU;

Bildszenen: Abendmahldarstellung.

8. Pictura: Zwei Gestalten stehen in einem Weinkeller; sie halten einander an den Händen;

Motto 1: ORDINAVIT IN ME CHARITATEM *Cant 2*;⁴⁵⁵

Motto 2: MAGISTER DI[R]ECTIONI[S]⁴⁵⁶;

Bildszenen: Maria im Kreis von Männern: sie hält ein Buch in der Hand.

Ein weiteres Bildfeld, abseits der anderen und im Aufbau abweichend, zeigt auf der Vorderseite des Chorbogens:

9. Pictura: Ein Adler mit seinen Jungen, der der Sonne entgegen fliegt;

Motto: SURSUM CORDA.

Das Hauptgewölbe des Kirchenschiffs lenkt den Blick auf ein Fresko, welches auf den Maler Matthias Schiffer aus dem Jahr 1776⁴⁵⁷ zurückzuführen ist. Ein rechteckiges, gerahmtes Bildfeld füllt in voller Länge und Breite die gesamte Tonne aus und zeigt eine historische Szene⁴⁵⁸: An der römischen *Porta Latina* steht Johannes vor dem Richter. Er soll wegen Götzendienstverweigerung angeklagt werden, da er sich weigert, den Göttern zu opfern. Im Vordergrund schürt ein Henker die Glut unter einem Dreifuß, auf dem ein Ölkessel steht: Hier wird sein Martyrium im Kessel vorbereitet. Im Wolkenhimmel wohnen Christus, Gottvater und der Hl. Geist der Szene bei. Das Langhausfresko wirkt im Gegensatz zum Chorfresko in seinem Kolorit aufgrund der dominierenden Pastelltöne

⁴⁵⁴ Bei der Schreibweise des *AMANTISSIM9* handelt es sich nicht um einen orthographischen Fehler, sondern um eine Abkürzung für *AMANTISSIMUS*. Vgl. dazu *Dt 33, 12*.

⁴⁵⁵ Die angegebene Bibelstelle ist nicht exakt: Es ist vielmehr die Stelle *Ct 2,4*.

⁴⁵⁶ Die Buchstaben in Klammern sind sinngemäß hinzugefügt, sie waren verdeckt.

⁴⁵⁷ Der in Puch geborene steirische Maler Matthias Schiffer (1744-1827) gilt als einer der letzten Monumentalmaler des steirischen Barock und war in Kärnten, Slowenien und Süddeutschland (vor allem in und um Regensburg) tätig. Der Urheber des Freskos ist deswegen so deutlich zu bestimmen, da der Maler am Halsband eines Hundes eine Signatur angebracht hat: *M. Schiffer*.

⁴⁵⁸ Vgl. Bauer, S. 209. Der Hl. Johannes steht auf einer von antiken (in starken Verkürzungen auf den Beschauer bezogenen) Architekturen umstellten Bühne, dem Richtertribunal.

leichter und zurückhaltender. In den Zwickeln der StICKkappen sind die Flächen nicht für emblematische Darstellungen genutzt worden: Die Felder sind leer.

Ein Chorbogen trennt Langhaus und Chor voneinander und ist auf beiden Seiten ausgestaltet worden. An der dem Chor zugewandten Seite sind zwei Inschriften zu lesen. Die erste wird von zwei Putti in Form eines gemalten Pergaments empor gehalten: *Deo ter opt. Max. in honorem S. Ioannis Apost. et Evang. Martyris et Virginis secretarii verbi divini Filii Mariae Virginis Dilecti Iesu discipuli Magistri dilectionis.*⁴⁵⁹ Darunter ist das Kloster zu erkennen, rechts und links davon knien die beiden Kirchenstifter Heinrich und Ernst Kirchberg. Auf sie wird auch im darunter stehenden Textfeld referiert: *Hanc aedem fundamus dicamus et consecramus pater et filius Henricus et Ernestus comites Kirchbergenses.*

Die Vorderseite zeigt in einer gelbgrundigen Kartusche einen Adler mit seinen Jungen, der der Sonne entgegenfliegt. Darunter sind die Worte SURSUM CORDA zu lesen. Zwei Stuckengel halten rechts und links davon weiß stuckierte Schriftbänder mit lateinischem Text empor. Die Bänder besagen zum Einen *Hic Es Reverens Instat Coeli Vltio* und zum Zweiten: *TerrIbILIs LoCVs Iste DelqVe trIVnIVs aeDes Ivsta reportabIs sI AdIs.*

Die Empore passt sich unauffällig in den Kirchenraum ein. Auch sie ist in den Farben Weiß und Gold gehalten. Die Brüstung wurde nicht als Fläche für Bildschmuck genutzt. Lediglich der Bogen über der Orgel ist mittig mit einer Uhr (unter einem gemalten Lambrequin) sowie zwei gemalten Engeln geschmückt.

Mit der Anbringung von Stuckaturen ist im Kirchenraum eher zurückhaltend verfahren worden. Im Chor finden sich Band- und Muschelwerk sowie Vasen mit Palmen sowie Putti. Im Langhaus sind die freien Felder mit brokatierten Ornamentflächen in den Farben Purpurrot und Gelb belegt.

Das Gebäude des ehemaligen Benediktinerklosters müsste als semi-sakraler Raum in die hier unternommene Untersuchung eigentlich miteinbezogen werden. Da viele der Stuckaturen und Fresken jedoch im 19. Jh. abgeschlagen wurden, ist im Konventgebäude die Ausstattung mit Gemälden, Fresken und malerischer Ausgestaltung jedweder Art gering.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Der erste Teil der Inschrift lautet vervollständigt: *Deo ter optimo maximo in honorem Sancti Ioannis Apostoli et Evangelii [...].*

⁴⁶⁰ Von Interesse dürften jedoch die in der Südwestecke des Gebäudes, im Obergeschoss im Freskensaal befindlichen Gemälde sein. Die Ausgestaltung geht auf die Jahre 1770-1780 zurück und stammt wahrscheinlich von Matthias Schiffer, dem Maler, der bereits die Deckengemälde der Kirche schuf.

2.3.4 Obergraßfing, Kirche Mariä Himmelfahrt

Der Barockbau der Mariä Himmelfahrtskirche wurde nach zweijähriger Bauzeit (1708-1710) unter der Herrschaft von Maximilian Philipp Wilhelm Freiherr von Ginsheim und seiner Gemahlin errichtet.⁴⁶¹ Eine Inschrift hinter dem Hochaltar bezeugt dies.⁴⁶² Der unscheinbare Kircheneingang liegt im Westen und führt über einen kleinen Gang in eine Vorhalle: „In seiner Verlängerung ein vierjochiger Gang mit Kreuzgratgewölben [...], das Obergeschoß war zeitweise von einem Eremiten bewohnt.“⁴⁶³ um schließlich in das Kircheninnere vorzudringen.

Das Langhaus zu drei Achsen mündet in einen eingezogenen Chor; nordseitig vom Langhaus geht eine Nebenkapelle (die eigentliche Gnadenkapelle, der Aufstellungsort des Gnadenbildes) sowie ein Kuppelturm (bündig und im Verband mit Nord- und Westwand des Schiffes) ab. Westlich am Turm anschließend, zwischen Turm und Nebenkapelle, liegt eine weitere Kapelle, eine Leichenhalle, welche von dem ummauerten Friedhof aus, der die Kirche umgibt, zugänglich ist. Im Norden des Chores ist die Sakristei eingepasst; eine Empore mit Orgel beschließt im Westen den Raum. Die Schauseite der Empore ist in dreizehn rechteckige Felder unterteilt: von oben schauen Gemälde der zwölf Apostel – Jesus in der Mitte als Salvator – Richtung Chor.

Die Proportionen des Langhauses und des Chores sind nach oben hin sehr steil, obschon ein Stichkappen-Tonnengewölbe die Decke von Chor und Langhaus überspannt. Ein runder Chorbogen – seitlich von Pilastern begrenzt – trennt Presbyterium und Langhaus voneinander.

Wände und Decke des Raumes sind zur Gänze ausgemalt, die bemalten Flächen gehen rahmenlos ineinander über, was eine interessante Wirkung auf den Rezipienten hat – so wird die Illusion eines offenen Landschaftsraumes geschaffen. Antikisierende Architekturkulissen beleben den Landschaftsraum, den wiederum Schutzengeldarstellungen bereichern. 1. Tobias in Gesellschaft eines Engels (an der Westwand), 2. Heimkehr von Tobias und Daniel in der Löwengrube (an der Südwand), 3. Besuch der drei Jünglinge bei Abraham; Hagar in der Wüste (an der Ostwand), 4. Loth wird von zwei Engeln gewarnt, die Witwe von Sarepta; Elias, auf dem Berg Horeb von einem Engel aufgeweckt (an der Nordwand). Allen Szenen gemeinsam ist jeweils ein Engel, der den Menschen beschützt. Die Decke selbst bildet einen hellen Wolkenhimmel ab, der von einem Puttireigen belebt wird. Mittig ist das Wappen des Abtes Heinrich Madlseder (1758-1779) und das Klosterwappen angebracht. Vgl. Dehio 2008, S. 373, sowie KD, Band XXV, S. 211ff.

⁴⁶¹ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 440.

⁴⁶² Auf der Mittelwand des Chorschlusses hinter dem Hochaltar findet sich die Aufschrift: *Anno 17 Renoviert 64. Anno 1708 ist dis Gottes hauss/erbauet worden. undter der Herrschaft von Ginsheimb. alss herrn Maximilian Philiph Wilhelm Freyherrn von Ginsheimb/und Freuin maria Teresia Freuin von Ginsheimb geborne Freuin von gamersch.*

⁴⁶³ Dehio 2008, S. 440.

Der Hochaltar wird von zwei gedrehten und zwei glattschaftigen Säulen auf hohen Stühlen getragen und zeigt als Altarblatt die Krönung Mariens durch Vater und Sohn sowie den Hl. Geist. In der unteren Bildzone blicken Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist zu Maria empor. Das Gemälde des Altaraufsatzes, ebenfalls von zwei Säulen flankiert und von zwei Voluten mit geflügelten Engeln verziert, zeigt den Hl. Josef und die Eltern Mariens. Die Seitenaltäre, die neben dem Chorbogen aufgestellt wurden, illustrieren nördlich auf dem Altarblatt des Kreuzaltars die Kreuzigung Jesu und im Auszug den Hl. Johannes Nepomuk. Das südliche Altarblatt huldigt dem Hl. Sebastian und im Auszug dem Pestheiligen Rochus. Die Seitenaltäre sind wahrscheinlich zeitgleich entstanden, da sie sich formal sehr ähneln.

Durch einen Rundbogen gelangt man in die sich nordseitig des Langhauses anschließende Nebenkapelle. Der Bogenscheitel am Eingang weist eine aufwändige Stuckdekoration auf: Unter einer Baldachindraperie wacht Maria als Himmelskönigin, begleitet von Personifikationen. In einer Kartusche ist in goldenen Lettern REGINA VIRTUTUM zu lesen. Drei weibliche Figuren – weißer Stuck mit Gold verziert – verkörpern die drei göttlichen Tugenden Liebe, Glaube und Hoffnung. Der in der Gnadenkapelle aufgestellte Altar (auch er weist zwei Säulen und seitlich Voluten mit Akanthus auf) wurde um 1730 geschaffen.⁴⁶⁴ Statt eines Altarblattes steht in einer Nische unter einem Baldachin das hölzerne Gnadenbild der Muttergottes mit Kind (spätgotisch, um 1460/70⁴⁶⁵). Sie reicht ihrem Sohn mit der rechten Hand einen Apfel. Im Aufsatz darüber bekrönt eine Marienabbreviatur bzw. ein Marienmonogramm⁴⁶⁶ die Szene. Die Kapelle schließt mit einer Kuppel nach oben hin ab, wobei ein rundes Deckengemälde, welches die Flachkuppel zur Gänze ausfüllt, Engelsreigen zeigt, die von Band- und Rahmenstuck umflossen werden und Symbole der Lauretanischen Litanei in Händen halten: die *arca foedera*, die *turris eburnea* und das *domus aurea*. Dazu halten zwei Engelsgestalten ein Schriftband mit den Worten: *Du wunderbare Mutter, bitte für uns empor*.

⁴⁶⁴ Vgl. Dehio 2008, S. 441.

⁴⁶⁵ Vgl. KD, Band XXV, S. 238.

⁴⁶⁶ Mit *Marienabbreviatur* bzw. *Marienmonogramm* ist eine Figur aus Buchstaben, d.h. eine Abkürzung des Namens Maria angesprochen, die in der Regel aus Gründen der Platzersparnis angewandt wird und zumeist in der Abkürzung *MRA* in Erscheinung tritt. Auch eine Verschlingung der Einzelbuchstaben des Namens *MARIA* tritt auf.

Die künstlerische Ausgestaltung der Kirche wurde von den Landshuter Malern Johann Unterrainer und Georg Moll⁴⁶⁷ besorgt. Die Hauptfresken in Chor und Schiff (ein großflächiges Fresko im Chor und drei weitere im Langhaus, jeweils im Deckenspiegel) werden von monochromen Medaillons mit Darstellungen aus dem Marienleben sowie kommentierenden Emblemen begleitet. Die Formen der begleitenden Trabantenfelder sind unterschiedlich, was eine Zusammenfassung innerhalb zu Gruppen, zugleich aber auch eine Unterscheidung der Bedeutungsebenen untereinander ermöglicht: Ovale Bildfelder in Rottönen in den Zwickelfeldern des Langhauses beinhalten Szenen aus dem Marienleben, wohingegen die zweite Bildgruppe im Langhaus in den Stichkappen sitzt und eine Tropfenform aufweist, in denen symbolische Darstellungen umgesetzt wurden. Im Chor wechseln sich runde (in den Stichkappen) und fischblasenförmige (in den Zwickelfeldern) Bildfelder in ockerfarbener Grisaillemalerei miteinander ab.

Das Langhaus wird im Deckenspiegel von drei Deckenfresken in geschweiften Stuckrahmen belegt. Das Hauptfresko zeigt im mittleren Oval die Himmelfahrt Mariens. Zu beiden Seiten des Ovals setzen (in konkav eingezogenen Rechtecken) zwei weitere Bildfelder an: Das westliche Fresko über der Orgel schildert die Vermählung Mariens mit Josef, wohingegen das östlich anschließende Gemäldefresko Mariä Lichtmess zum Thema hat.

Die Fresken im Chor präsentieren Maria als Himmelskönigin. Als emblematisch einzustufen sind die Stationen aus dem Marienleben in ovalen Medaillons (in Rottönen) sowie die herzförmigen Kartuschen dazwischen. Die Kartuschen beinhalten Mariensymbole in Grisaille (bräunlich-ockerfarben) quasi-emblematischer Art (ohne Text) und scheinen die Stationen zu kommentieren und auf eine allgemeine Ebene zu heben; deshalb ist es auch sinnvoll, sie im Zusammenhang mit der Emblematisierung zu behandeln. Die Aufnahme der Trabantenfelder beginnt an der Nordseite im Westen der Kirche⁴⁶⁸:

1. Pictura: Maria liest (kurz vor der Verkündigung?) in der Hl. Schrift (rotes Halbmedaillon);

⁴⁶⁷ Von dem Landshuter Maler Moll sind keine Lebensdaten bezeugt, auch von Johann Unterrainer ist unter der umfassenden Internetseite <http://refworks.reference-global.com/akl> nichts in Erfahrung zu bringen.

⁴⁶⁸ Der hier u.a. genannte Inhalt der vier abgeschnittenen Halbmedaillons (Nr. 1., 7., 18. und 24) ist rein spekulativ; tatsächlich sind die Bildinhalte schwer deutbar. Der Kirchenführer Obergraßling, S. 13, erkennt an dieser Stelle weibliche Gestalten, wagt jedoch die Deutung einer Personifizierung von vier marianischen Tugenden.

2. Pictura: Auf einem Putto steht eine dampfende Weihrauchschale; daneben mehrere Putti (ockerfarben);
3. Pictura: Der Tod des Josef unter freiem Himmel.⁴⁶⁹ Eine Taube und Engel tragen Heiligensymbole: eine Palme und einen Lorbeerkranz (rot);
4. Pictura: Wolkenhand mit Zepter, auf dem ein Auge sitzt, umgeben von Putti (ockerfarben);
5. Pictura: Josef, Maria und das Kind auf einem Esel auf dem Weg nach Ägypten (rot);
6. Pictura: Anker und Krone, von Putti umgeben (ockerfarben);
7. Pictura: Frauendarstellung auf einem Stuhl unter einem Baldachin (rotes Halbmedaillon).

Die folgenden Bildfelder liegen im Altarraum:

8. Pictura⁴⁷⁰: Wolkenkreis (rund);
9. Pictura: Herbergssuche der Hl. Familie an der Tür eines Wirtes (Dreipass);
10. Pictura: Sonne geht über einer Landschaft mit einem Haus und Wasser auf (rund);
11. Pictura: Ein Vogel, dessen Krallen von einem Dornenkranz umgeben sind, blickt in die Sonne (rund);
12. Pictura: Eine Taube fliegt mit einem Zweig zur Arche Noah (rund);
13. Pictura: Bienenkorb (rund);
14. Pictura: Schiff auf hoher See mit der Sonne darüber (rund);
15. Pictura: Geburt Christi im Stall (Dreipass);
16. Pictura: Adler blickt zur Sonne (rund).

Am Scheitel, dem Übergang zwischen Langhaus und Presbyterium:

17. Maria hält Jesus auf dem Arm, zu ihren Füßen kauert ein Löwe.

Wieder weiter im Langhaus:

18. Pictura: Stickende Maria (rotes Halbmedaillon);
19. Pictura: Spiegel bricht das Sonnenlicht und richtet es nach unten (ockerfarben);

⁴⁶⁹ Das Motiv wird in der Vulgata nicht erwähnt. Vgl. stattdessen Historia 1832, S. 50-61.

⁴⁷⁰ Mit dem achten Bild betritt man den Altarraum, der insgesamt über zehn Freskobildden mit emblematischen Bildgegenständen verfügt.

- 20. Pictura: Jesus im Tempel (rot);
- 21. Pictura: Eine Sonnenblume wendet sich der Sonne entgegen (ockerfarben);
- 22. Pictura: Sterbende Maria im Kreis der Jünger (rot);
- 23. Pictura: Nadelbaum, dessen Harz sich in einen Eimer ergießt (ockerfarben);
- 24. Pictura: Lesende Maria (rotes Halbmedaillon).

An der Südwand des Schiffes hat sich der Bauherr selbst in einem Fresko verewigt: hier prangt ein gemaltes Stuckornament des Wappens des Freiherrn von Ginsheim und seiner Frau.⁴⁷¹ Zu den beiden Wappen der Bauherren-Eheleute wurde ein Spruchband mit den Lettern *MPW* (Anfangsbuchstaben des Namens: Maximilian Philipp Wilhelm), *FVG* (Freiherr von Ginsheim), *MT* (Maria Theresia), *FVG* (Freiin von Ginsheim) sowie *GRFVG* (geborene Reichsfreiin von Gamersch) hinzugefügt. Darunter bezeichnet die Jahreszahl 1708 den Beginn des Neubaus.

Die Gemäldedefresken des Raumes werden von einer reichhaltigen Stuckdekoration, bestehend aus Muscheln, Ranken und Bandwerk, miteinander verbunden. Ungewöhnlich ist in diesem Falle die Bereicherung der Fresken um Wandgemälde, die an beiden Langhauswänden platziert wurden: sie sind rundbogig und zeigen u.a. Szenen aus dem Leben Mariens. An den Wänden im Chor wird (nördlich) Mariä Geburt und die Verkündigung, (südlich) der Tempelgang und die Heimsuchung aufgegriffen. Im Schiff ist Maria als Fürbitterin beim Jüngsten Gericht (Südwand) und die Schutzmantelschaft Mariens (Nordwand), begleitet von Vertretern verschiedener Stände, abgebildet. Gegenüber der Westempore, an der Ostwand, ist am Chorbogen ein großflächiges Bild der Hl. Dreifaltigkeit ausgeführt, welches die Thematik des Hochaltarblattes nochmals aufnimmt. In der Laibung des Chorbogens zeigt ein Grisaillemedaillon ein Standbild der Muttergottes auf einem Löwen.

Die Malerei nimmt im Vergleich zu Skulptur und Architektur im Raum eindeutig die tragende Rolle ein: Thematisch sind alle Fresken und Wandgemälde, aber auch das Hochaltarblatt, aufeinander bezogen.

⁴⁷¹ Vgl. Kirchenführer Obergrasslfling, S. 5.

2.3.5 Oberschneiding, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Die im Jahr 1584 durch Martin Regdau von Kesenberg erbaute Kirche⁴⁷² wurde Ende des 19. Jhs. unter Einbeziehung eines bereits existierenden, spätbarock ausgebauten Kuppelturmes neu erbaut. Das Innere erfährt um 1910 nochmals einen Umbau.⁴⁷³ Das Langhaus ist weiträumig und verfügt über Querarme, die breit aber kurz sind. Der Chor ist nur minimal eingezogen. Der Gemeinderaum ist seiner Form nach rechteckig und über Kehlen flachgedeckt; der Chor hingegen ist stichkappenüberwölbt. Dekoration und Ausstattung stammen von 1912⁴⁷⁴ und zeigen Historismus- und Jugendstilformen.⁴⁷⁵

Die Deckenfresken wurden von dem Münchner Maler Leonhard Thoma⁴⁷⁶ geschaffen. Sowohl der Hauptaltar als auch die Seitenaltäre und die Kanzel im neobarock-neoklassizistischem Stil gehen auf den Regensburger Georg Schreiner⁴⁷⁷ zurück.

Der Hochaltar ist eine dem neobarock-neoklassizistischen Stil verhaftete Baldachin-Anlage, in deren Zentrum eine monumentale, weiß gefasste Skulpturengruppe mit der Himmelfahrt Mariens – „dem Vorbild szenischer Altarkomposition Asams verpflichtet“⁴⁷⁸ – aufgestellt wurde. Ein Dutzend weiß stuckierter Skulpturen bildet eine Menschenmenge, die von unten der Himmelfahrt beiwohnt. Darüber schwebt Maria mit ausgebreiteten Armen auf einer Wolke. Christus und Gottvater beugen sich, auf Höhe des Auszugs sitzend, zu ihr hinunter und empfangen sie, die Erdkugel über sie haltend. Die Taube des Hl. Geistes schwebt zuoberst. Zwei Posaunenengel in weiß-goldener Fassung sitzen seitlich auf den Gebälkstücken. Zehn glattschaftige, eckige als auch gedrehte, rotbraune Marmorsäulen mit korinthisierenden, vergoldeten Kapitellen umfassen die Gruppe im Zentrum und schaffen die Illusion eines eigenständigen Raumes.

⁴⁷² Vgl. dazu KD, Band XII, S. 123. Eine Steinplatte mit dem Bildnis des Baumeisters und einer Inschrift geben darüber Auskunft. Der Baumeister war u.a. in Wolfenhöfen und Schneiding tätig. Lebensdaten sind nicht überliefert.

⁴⁷³ Vgl. Dehio 2008, S. 451.

⁴⁷⁴ Vgl. Dehio 2008, S. 451.

⁴⁷⁵ Dies geht laut Dehio 2008, S. 451, auf das Repräsentationsbedürfnis der reichen Gäubodenbauern, dem „modernen Stil“ entsprechen zu wollen, zurück.

⁴⁷⁶ Leonhard Thoma (1864-1921) hat am Verkündigungsbild im Nordquerarm eine Signatur und das Jahr hinterlassen. Er war u.a. in der Schweiz und in Süddeutschland als Maler tätig; so z.B. in Grafenau, in Künzing (Kreis Deggendorf) sowie in Oberschneiding (Kreis Straubing-Bogen), wo er mit einem Deckenbilderzyklus beauftragt wurde.

⁴⁷⁷ Georg Schreiner (1871-1953) war Bildhauer und stammte aus Regensburg. Er war u.a. in Kapfelberg (Stadt Kelheim) in der Pfarrkirche Maria Immaculata tätig.

⁴⁷⁸ Dehio 2008, S. 452.

Zwei Seitenaltäre (farblich und stilistisch an den Hochaltar und die Kanzel angepasst) stehen schräg zum Chorbogen in den Ecken. Auch sie verfügen über gedrehte, rotbraune Marmorsäulen. Im Zentrum des nördlichen Altars steht eine in Weiß und Gold gefasste Skulptur der Hl. Anna: sie hat ihre Arme ausgebreitet und blickt nach unten. Die Kartusche über ihrem Kopf bittet: *St. Anna o.p.n.*⁴⁷⁹ Ein ovales Oberbild zeigt die Hl. Anna mit Maria als Kind. Der südliche Seitenaltar ist, wie die Kartusche *St. Ignatius o.p.n.*⁴⁸⁰ verrät, dem Hl. Ignatius von Loyola gewidmet. Seine lebensgroße, polierweiß und gold gefasste Skulptur steht im Zentrum des Altars; im Auszugsbild darüber wird er in einem Gemälde mit dem Finger auf die Hl. Schrift verweisend, wiederholt zitiert.

Insgesamt finden sich in der Kirche fünf Bildemblem aus dem Marienzyklus (mariologische Embleme); sie sind in den Stichkappen des Gewölbes im Altarraum zu finden. Stuckierte Rahmen aus rot gefärbten Stuckrosen und grünen Blättern umschließen die leicht birnenförmigen Bildfelder. Die Bildgegenstände sind filigran in ockerfarbener Grisaillemalerei ausgeführt, sind aber ohne Motti angelegt:

1. Pictura: Ein herrschaftliches Haus/Kirche⁴⁸¹;
2. Pictura: Ein dampfendes Rauchfass⁴⁸²;
3. Pictura: Ein Tor, über dem eine Sonne sowie das Zeichen MAR steht;
4. Pictura: Eine dreiblütige Rose in einem Gefäß auf einem Sockel, umgeben von einem Park⁴⁸³;
5. Pictura: Eine Monstranz mit dem Bildnis der Maria.

Die fünf Embleme gruppieren sich um ein Mittelfresko an der Decke des Chores, weisen jedoch keine Textteile oder Textbänder auf. Das Mittelfresko ist mit einem weißen Stuckrahmen umfasst und schildert in kräftigen Farben die Darbringung Christi im Tempel: Simeon hat Maria den Knaben abgenommen und hält ihn nun über ein Taufbecken.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Die Inschrift lautet aufgelöst: *Sancta Anna ora pro nobis.*

⁴⁸⁰ Die Inschrift lautet aufgelöst: *Sanctus Ignatius ora pro nobis.*

⁴⁸¹ Möglicherweise handelt es sich hierbei um das *domus aureus*, das sogenannte *goldene Haus*, eine Symbol-Anrufung aus der Lauretanischen Litanei.

⁴⁸² Diese Anrufung könnte ebenfalls auf die Symbol-Anrufungen der Lauretanischen Litanei: *vas spirituale* oder: *thurribulum* zurückgehen.

⁴⁸³ Auch in diesem Falle handelt es sich wahrscheinlich um eine Symbol-Anrufung aus der Lauretanischen Litanei: die *rosa mystica*.

⁴⁸⁴ Erst seit dem 13. Jh. wird diese Szene nicht nur mit Maria und Simeon, sondern auch mit Josef und der

Die Decke des Hauptschiffes zeigt ebenfalls fünf runde Bildfelder, die sich um ein zentrales, annähernd rundes Bildfeld in der Mitte gruppieren. Sie sind in den Ecken angesiedelt und von Stuckaturen eingebunden. Das große Fresko illustriert die Aufnahme Mariens in den Himmel durch die Hl. Dreifaltigkeit.

Der Chorbogenscheitel weist eine Kartusche mit den Worten SOLI DEO GLORIA auf, die von zwei Posaune spielenden Engeln flankiert wird.

Zwischen den emblematisch gestalteten Stichkappen befinden sich rechter- und linkerhand des Hauptretabels zwei rundbogige, farbige Glasfenster, die ebenfalls emblematisch gestaltet sind und lateinische Motti aufweisen. Sie stellen Heilige in einer Lichtglorie dar. Auf dem Sockel stehen jeweils die Titel des Heiligen sowie (darunter) die kurzen Motti:

1. Pictura: Der Hl. Aloisius (in einem Priestergewand, mit einem kleinen Kruzifix in der Hand); Titel: SANCTUS APOSTOLUS.
Motto: IN DEO CONSILIUM;⁴⁸⁵
2. Pictura: Hl. Sebastian (mit Pfeilen im Körper, an einen Baumstrunk gebunden, sein Martyrium ertragend); Titel: SANCTUS SEBASTIANUS;
Motto: EXEMPLAR MILITIS.⁴⁸⁶

Die Stuckaturen im Kirchenraum sind eher zurückhaltend eingesetzt worden: zart grüne, weiße und rosafarbene Blüten und Blätter schmücken die weißgrundigen Flächen, umrahmen die Bildfelder und Fenster und erfüllen eine verbindende Funktion. Weitere Teile der Ausstattung sind die geschweifte Westempore, eine Skulptur der Maria Immaculata aus dem 17. Jh. (im nördlichen Querschiff), eine barocke Rosenkranzmadonna und ein Gemälde an der nördlichen Langhauswand, welches die Taufe Jesu durch Johannes des Täufer im Jordan schildert. Eine Kanzel ragt von der Nordwand des Langhauses in den Kirchenraum hinein.

Prophetin Hanna komplettiert, wie auch in diesem Fall. Die Belegstelle der Bibel ist Lc 2,22-38.

⁴⁸⁵ Am unteren Rand des Fensterglases stehen in veränderter Schrifttype (als Motto und Titel) die Worte: *Gest[iftet] v[on] Aloys Berger Ausnahmsbäckermeister v[on] hier* und enthüllt damit den Stifter.

⁴⁸⁶ Auch auf diesem Glasfenster hat dessen Stifter sich verewigt: *Est. Von Sebastina Reicheneder, Privatier von Teiding* (und wohl die ausführende Werkstatt:) *Ka Bay. Hofmalerei*.

2.3.6 Schwarzach, Pfarrkirche St. Martin

Die Pfarrkirche St. Martin (1249 in der Matrikel erstmals erwähnt⁴⁸⁷) ist ihrer äußerlichen Substanz nach spätgotisch, stammt aber in ihrer heutigen Form im Wesentlichen aus der Spätbarockzeit. 1304 wurde die Pfarrei dem Kloster Niederaltaich inkorporiert; dieses Verhältnis bestand bis zur Säkularisation.⁴⁸⁸ Ein durchgreifender, barockisierender Umbau der Pfarrkirche erfolgte in den Jahren 1730/31.⁴⁸⁹

Der einjochige, eingezogene Chor der Pfarrkirche ist ein tonnengewölbter, polygonal geschlossener Chor, an dessen Nordseite der Kirchturm (um 1300⁴⁹⁰) und an dessen Südseite die barocke Sakristei anschließt. Das Langhaus hat fünf Joche und wird von einem korbbogigen, hölzernen Tonnengewölbe überspannt. Am östlichen Langhausjoch gehen nördlich und südlich je kleine Seitenkapellen ab, die gekehlte Rundbögen aufweisen und nicht sehr tief sind. Das Langhausgewölbe ist durch zwei Gurtbögen über Wandpfeilern in drei Abschnitte unterteilt, während die Wände durch Pilaster und umlaufendes Gebälk gegliedert werden. Die Fenster in Chor und Langhaus sind rundbogig.

Die Orgelempore im Westen ist doppelt angelegt und ruht auf Steinpfeilern. Eine Kanzel (im Übergang vom Rokoko zum Klassizismus) wurde im Zopfstil umgesetzt und ist damit um 1800 einzuordnen.

Der Hochaltar ist eine relativ schlanke Anlage in grünem und rotem Stuckmarmor mit einem hohen Anteil an goldener Verzierung. Er ist auf das Jahr 1760⁴⁹¹ zu datieren. Der Aufbau ruht auf vier geraden Säulen, wobei die äußeren Säulen etwas nach vorn gerückt sind. Über verkröpftem Gebälk sitzt der Auszug mit wiederum vier geraden Säulchen zwischen Voluten, auf denen zwei große Engel sitzen. Die Skulpturen des Altars sind neugotisch, ausgenommen die Engel und die spätbarocken Holzskulpturen der Hll. Sebastian und Florian, die als Assistenzfiguren fungieren. Das goldgerahmte Ölgemälde zeigt im Zentrum den Hl. Martin, auf einer Wolke kniend und das Kreuz anbetend, welches ihm ein Engel entgegen hält. Das Antependium ist mit geschnitzten, vergoldeten Ranken und Muschelwerk dekoriert.

⁴⁸⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 637; zur Matrikel vgl. KD, Band XX, S. 370.

⁴⁸⁸ Vgl. KD, Band XX, S. 370.

⁴⁸⁹ Vgl. Dehio 2008, S. 637.

⁴⁹⁰ Vgl. KKP 1998, S. 242.

⁴⁹¹ Vgl. KD, Band XX, S. 373.

Die Seitenaltäre sind zwar zeitgleich entstanden,⁴⁹² unterscheiden sich jedoch deutlich in Aufbau und Kolorit vom Hochaltar. Sie weisen neben glattschaftigen auch gedrehte Säulen auf und sind blau- und rosafarben marmoriert. Beide Altäre beherbergen statt Altarblättern Skulpturen, die von vergoldeten Strahlen umgeben sind und auf Sockeln stehen. Der nördliche Seitenaltar beherbergt eine Holzskulptur der Mutter Maria mit Kind; sie ist rot-gold vor einem blauen Hintergrund gefasst (um 1450⁴⁹³).

Der südliche Seitenaltar zeigt in gleicher Manier Josef mit dem Jesusknaben, ebenfalls als hölzerne Skulptur umgesetzt und rot-grün-golden gefasst. In den Auszügen prangt je ein goldener Strahlenkranz. Die Stuckaturen und Deckengemälde gehen auf die Zeit um 1710-1720, mit Zutaten der Zeit um 1750-1760, zurück.⁴⁹⁴ Im Langhaus und in den Kapellen wurde der Stuck nur sparsam verwendet: Putti, Ranken und Bandwerk sind in Pastelltönen eingefärbt. An der Gewölbekehle sind Ornamentfiguren und Schriftkartuschen zwischen balusterförmigen Trennungsbändern angebracht.⁴⁹⁵ Die Stuckaturen stammen wahrscheinlich von der Hand Matthias Obermayers.⁴⁹⁶

„Das Langhausgewölbe ist durch die beiden Gurtbogen über dem östlichen und westlichen Wandpfeilerpaar dreigeteilt.“⁴⁹⁷ In diesen drei Abschnitten befinden sich am Gewölbe drei kräftige Stuckrahmen mit großen Deckengemälden des Spätbarocks, die allerdings um 1900⁴⁹⁸ weitgehend erneuert wurden. Im Ost- und Westjoch stellen sie die Apotheose des Hl. Martin dar: Gott-Vater, Jesus Christus und der Hl. Martin sind von Wolken umgeben und blicken nach oben, gen Himmel. Die Geschichte des Gemäldes ist aufgebaut wie ein Lebenslauf: Im ersten Bild über der Orgelempore nimmt der junge Martin Abschied von seinem Elternhaus und verpflichtet sich in den Dienst des römischen Kaisers. Das Mittelbild hingegen (es nimmt drei Joche ein) ist zweigeteilt: Nördlich sind Martin mit dem Bettler und die Mantelteilung dargestellt, südlich die Erscheinung Christi mit dem Textpassus: *Martinus hac me veste contextit*. Das dritte Fresko ist rechteckig; es beschließt den Lebenszyklus mit dem Tod des Hl. Martin. Auch diese Szene ist von zwei

⁴⁹² Die Behauptung, Haupt- und Seitenaltäre seien gleichzeitig entstanden, geht auf Dehio 2008, S. 637, zurück.

⁴⁹³ Vgl. Dehio 2008, S. 637.

⁴⁹⁴ Vgl. dazu KKP 1998, S. 242.

⁴⁹⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 637.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu die Fußnote zum Künstler der Kirche Mellersdorf (ehemalige Benediktiner-Klosterkirche St. Johannes Evangelist).

⁴⁹⁷ KD, Band XX, S. 372.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu KD, Band XX, S. 372.

Seiten zu lesen: auf der Nordseite links zeigt sie Martin als Bischof von Tours, auf der Südseite des Bildfeldes ist der Tod Martins im Kreis seiner Freunde und Begleiter dargestellt.

Das Deckengemälde im Altarraum wird von einem geschweiften Stuckrahmen umgeben. Es zeigt einen von Säulen getragenen Innenraum, der sich über der Brüstung zum Himmel hin öffnet. Der Hl. Martin wird hier von der Hl. Dreifaltigkeit in den Himmel aufgenommen.⁴⁹⁹

Der Altarraum weist vier Embleme in modellierten Kartuschen, die von Putti gehalten werden, auf. Die Putti sitzen auf einem umlaufenden Gesims und halten gewölbte, plastische Stuckwappen in den Händen. Der Bildgegenstand der Embleme ist sehr reduziert. Auf der Nordseite (links vom Eingang her kommend) liegen die Embleme der Nummer 1 und 2; auf der gegenüberliegenden Südseite (rechts) die Nummern 3 und 4; zwischen Nummer 1 und 2 sowie zwischen 3 und 4 befindet sich je ein Textfeld mit einem umfangreichen Zitat:

1. Pictura: Brennende Öllampe;

Motto: PRUDENTIA;

Textkartusche dazwischen: O BEATUM VIRUM CUIUS ANIMA PARADISUM
POSSIDET UNDE EXSULTANT ANGELI LAETANTUR ARCHANGELI.

2. Pictura: Waage;

Motto: JUSTITIA.

3. Pictura: Schale und Becher;

Motto: TEMPERANTIA;

Textkartusche dazwischen: CHORUS SANCTORUM PROCLAMAT TURBA
VIRGINUM INVITAT: MANE NOBISCUM IN AETERNUM.

4. Pictura: Wappen mit zwei roten, sich schneidenden Diagonalen, davor ein Schwert, darüber eine stuckierte Mitra;

Motto: FORTITUDO.

⁴⁹⁹ Diese Darstellung ist das letzte Bild eines Zyklus, der bereits in der Deckenzone des Langhauses erläutert wurde.

Im Chorraum liegen vier weitere Bild-Text-Kombinationen, bei denen nicht ein Fresko, sondern ein Fenster als Bedeutungsträger fungiert. Zwischen den Emblemen 1 und 2 sowie 3 und 4 befinden sich zwei halbkreisförmige Glasfenster, die in buntem Glas einen Kelch, ein Buch, ein Kreuz und eine Hostie abbilden. Die Fensterfläche unter Emblem 1 und 2 zeigt:

5. Pictura: Einen Kelch mit Hostie vor einem aufgeschlagenen Buch;

Motto: HOCHGELOBT UND GEBENEDEIT SEI DAS ALLERHEILIGSTE SAKRAMENT DES ALTARES.

Die Fensterfläche unter Emblem 3 und 4 zeigt:

6. Pictura: Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln (Apokalypse) und einer Fahne zwischen den Vorderläufen;

Motto: AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI.⁵⁰⁰

Die Kirche verfügt über zwei Seiteneingänge, über denen sich wiederum Glasfenster mit Bleifassung befinden. Auch sie sind halbkreisförmig und bunt gestaltet. Das Fenster auf der Nordseite zeigt:

7. Pictura: Jesus übergibt Petrus den Schlüssel, vier Heilige begleiten ihn;

Motto: WEIDE MEINE LÄMMER, WEIDE MEINE SCHAFE.⁵⁰¹

Das Fenster auf der Südseite zeigt:

8. Pictura: Eine Schutzmantelmadonna sitzt auf dem Thron mit dem Jesusknaben, umgeben von vier Erwachsenen und drei Kindern;

Motto: UNTER DEINEN SCHUTZ UND SHIRM BLEIBEN WIR [...⁵⁰²].

2.3.7 Straubing-Stadt, Ursulinen-Klosterkirche Unbefleckte Empfängnis

Das 1691⁵⁰³ gegründete Kloster der Ursulinen „sah sich 1736 bewogen, sein bisheriges Domizil durch ‚ein anstendtiger Wohnung und kürchl‘ zu ersetzen. Man hatte auch sogleich die geeigneten Künstler bei der Hand: Egid Quirin und Cosmas Damian Asam in München. Egid lieferte den Bauriss 1736. Ein Jahr darauf war die Kirche unter Dach, so dass er an die Aufrichtung der Altäre gehen konnte, während Cosmas die Ausmalung

⁵⁰⁰ Vgl. dazu *Jo* 1,29.

⁵⁰¹ Dieses Zitat stammt aus dem Johannesevangelium: *Jo* 21,15f.

⁵⁰² Der Rest des Mottos ist nicht lesbar, da er von einer Bleifassung verdeckt wird.

⁵⁰³ Vgl. KD, Band VI, S. 242.

besorgte, die nach dessen Tod 1739 sein Bruder zu Ende führte.“⁵⁰⁴ Laut Chronogramm über dem Portal wurde die Kirche 1738 vollendet.⁵⁰⁵ Drei Jahre darauf wurde sie der unbefleckten Empfängnis Mariens geweiht.⁵⁰⁶

Die Kirche grenzt – denn die Westfassade musste flach gehalten werden wegen der auch damals schon engen Straßen – an eine stark von Autos befahrene Straße in Straubing-Stadt. Die flache Fassade deutet nur einen leichten Konvexschwung an, der vom konkaven Einzug der Seitenpilaster beantwortet wird.⁵⁰⁷ Eine große, dreiteilige Fenstergruppe durchbricht die Fassade und beleuchtet den Innenraum und den Hochaltar durch das von außen einströmende Tageslicht. Der Grundriss des Inneren erinnert an einen Kreis, der, um drei gerundete Altarnischen bereichert, ausgeweitet wird.⁵⁰⁸ „Der Chor hat die Weite des Langhauses; er schließt ellipsenförmig. Seine Tiefe beträgt nur die Hälfte der Weite. Die Seitenarme des Kreuzes schließen gerade, die Ecken sind gerundet. Den Übergang zum Chor wie zum westlichen Kreuzarm vermitteln Pfeilerpaare, auf denen das Hauptgewölbe ruht. Der Westarm mit Vorhalle und doppelter Empore hat innen Ellipsenform, außen schließt er gerade. Über die Vierung erhebt sich ein böhmisches Gewölbe, über dem Chor und den Querarmen flache Eibkuppeln, über den Emporen ein Tonnengewölbe.“⁵⁰⁹ Die genannte Empore ist eine Westempore, die den Nonnen bzw. dem Klerus vorbehalten ist und von außen nicht zugänglich ist.

Der Zentralbau ist innen nach oben hin flach gewölbt; darüber erstreckt sich die Pendentifkuppel, welche mit den Nischen der drei Altäre und der Vorhalle die Raumschale definieren. Von den vier pfeilerartigen Aufbauten wird eine raumüberspannende Kuppel mit einem Fresko getragen. Direkt gegenüber der kleinen Vorhalle liegt der Hauptaltar⁵¹⁰ in einer ovalen Nische. Die Haupt- und Seitenaltäre dominieren die Ausstattung des kleinen Raumes. Der Hochaltar reicht vom Boden bis unter die Decke, wo er im Obergeschoss von Fenstern seitlich beleuchtet wird. Die Anlage

⁵⁰⁴ Reizenstein/Brunner 1957, S. 653.

⁵⁰⁵ Der geschweifte Giebel der Westfassade weist eine Kartusche auf, der die Jahreszahl *MDCCXXXVIII* zu entnehmen ist.

⁵⁰⁶ Vgl. Wagner 1983, S. 110.

⁵⁰⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 666.

⁵⁰⁸ KD, Band IV, S. 242, spricht entgegen meiner Beschreibung von der Kirche als „eine kreuzförmige Zentralanlage von mäßiger Größe, zwischen zwei Klosterflügeln in die Häuserzeile eingebaut“.

⁵⁰⁹ KD, Band IV, S. 242.

⁵¹⁰ Der Hauptaltar zählt mit zu den aufwändigsten Asam-Schöpfungen seiner Gattung. Vgl. Dehio 2008, S. 668.

wird von zwei monumentalen, nach vorn gerückten, gedrehten Marmorsäulen getragen. Auf ihnen ruhen die geschweiften Gebälkstücke, auf deren Voluten die Skulpturen des Hl. Raphael und des Hl. Michael sitzen. Der Hl. Michael hält in seiner linken Hand ein Flammenschwert und in seiner rechten Hand ein Schild mit den Worten: QUI UT DEUS empor. Der Hl. Raphael reitet auf einem Delphin und hält einen Palmzweig in der Hand. Ein Baldachin, der wie eine Krone geformt ist, schwebt als offener Reif inmitten des Hochaltars. Über dem Baldachin entwickelt sich im geschweiften Auszug ein Oberbild, welches Gottvater zeigt. Unmittelbar darunter, in der Kuppelregion, fungiert der Erzengel Gabriel als Verbindungselement zum Altarbild. Ein Putto begleitet ihn, eine weiße Lilie in der Hand. Das Altarblatt Asams ist nicht original erhalten, sondern wurde durch ein Gemälde aus dem Jahr 1981 ersetzt.⁵¹¹ Es zeigt die Vertreibung aus dem Paradies sowie, im oberen Bilddrittel, Maria Immaculata. In einer Kartusche über Maria steht: VIRGO SINE LABE. Zu des Hauptaltars Seiten knien auf Konsolen die stark bewegten Stuckmarmorfiguren der Hll. Borromäus und Ignatius von Loyola. Ein neben ihm stehender Putto hält ein aufgeschlagenes Buch in den Händen mit den Worten: OMNIA AD MAIOREM DEI GLORIAM.⁵¹² In den Gewändern dominieren die Farben Rot und Gold. Eine große Anzahl Putti und üppige silberne Wolken sowie eine Weinranke, die sich um die Säulenschäfte windet, schmücken das Retabel. Der Tabernakel ist golden gefasst und wird von zwei Engeln flankiert. Eine Strahlengloriole breitet sich dahinter aus.

Die Seitenaltarnischen sind wesentlich flacher als die Hochaltarnische, füllen sie jedoch zur Gänze aus.⁵¹³ Die Altäre sind, wie der Hauptaltar auch, von der Hand E. Q. Asams geschaffen und wiederholen in vereinfachter Form den Hochaltaraufbau: gedrehte Marmorsäulen sowie Engel, die einen Kronreif halten. Die großformatigen Altarblätter der Seitenaltäre wurden von C. D. Asam gemalt: das linke Altarblatt zeigt die Hl. Familie vor einer Landschaft. Maria sitzt, von Architektur umgeben, auf einem Thron; der Jesusknabe steht auf ihrem Schoß. Eine Kartusche besagt: SACRAE FAMILIAE SACRUM. Unterhalb des Altarblattes steht ein gläserner Sarkophag des Hl. Asterius.⁵¹⁴

⁵¹¹ Das heutige Altarbild ist ein „grob historisierendes Altarblatt“, das anstelle einer „nazarenischen Komposition“ in den Rahmen gesetzt wurde. Dehio 2008, S. 668.

⁵¹² Der Ausspruch *omnia ad maiorem Dei gloriam* mit der Abkürzung O.A.M.D.G., ist der Wahlspruch der Jesuiten, der meist zu *ad maiorem Dei gloriam* abgekürzt wird.

⁵¹³ Dies hängt wohl auch mit dem Umstand zusammen, dass die Kirche zwischen zwei Klosterflügeln in die Häuserzeile eingebaut wurde und somit der Bauraum begrenzt war.

⁵¹⁴ Zur weiterführenden Information zu den Reliquien der Seitenaltäre vgl. den Kirchenführer Straubing, S.

Der rechte Seitenaltar zeigt die Verherrlichung des Herzens Jesu. Schreine am Fuß des Altars beinhalten Gebeine der Hl. Ursula. Hier besagt die Kartusche zwischen Altarbild und Oberbild: ALTARE PRIVILEG FER III.& IV. Marmor und Stuckplastiken sowie goldene Kronreifen mit Gold- und Silberschmuck sind Programm beider Seitenaltäre.

Die Fresken wurden zunächst von C. D. Asam ausgeführt, nach dessen Tod jedoch von seinem Bruder Egid Quirin vollendet; das Programm selbst und der Entwurf stammen aus der Feder des Jesuitenpaters Franz Xaver Gump. ⁵¹⁵

Im Zentrum des Bildprogramms steht die Verehrung der Immaculata (der Patronin der Kirche), die wiederum in enger Beziehung zu der Legende um die Heilige Ursula steht. Das Motiv ihrer Märtyrer-Siegespalme wird auch im Stuckdekor wieder aufgenommen. Die Ordensstifterin Angela Merici hatte die Regel des Hl. Augustinus angenommen. ⁵¹⁶

Über der Orgelempore ist in einem langgezogenen, die Decke über der Empore völlig auskleidenden Fresko die Hl. Ursula dargestellt, die sich mit ihren Anhängern nach Gallien bzw. Rom einschiff. In einer zweiten Szene ist ihr Martyrium von Köln bildlich wiedergegeben, wohingegen im Hauptfresko der Mittelkuppel schließlich die Glorie der Hl. Ursula thematisiert wird. Die Taube des Hl. Geistes richtet Lichtstrahlen auf Christus und Maria Immaculata, während Engel Ursula und ihre Gefährtinnen in den Himmel leiten; der Hl. Augustinus reicht unterdessen der Ordensgründerin die Regeln der Augustiner herab. Am Bildrand sind die vier Erdteile dargestellt: Sie stehen für „den Bildungsauftrag des Ordens: am strömenden Wasser der Weisheit lernende und musizierende Damen.“ ⁵¹⁷ Am Gewölbe im Chor erblickt der Betrachter die Symbole der drei göttlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe, umgeben von den vier Evangelisten.

Am Pfeiler und zugleich Gewölbeansatz sind, wie bereits erwähnt, Logen eingebaut, die an den Seiten von je zwei flachen Pilastern begrenzt werden. Kartuschenartige

8ff.

⁵¹⁵ Vgl. Kirchenführer Straubing, S. 6f.

⁵¹⁶ Das Attribut von Augustinus ist das flammend hingeebene Herz, was im Kircheninnern als Motiv mehrmals aufgegriffen wird; so z.B. auch das Motiv des Herzens auf den Pilastern: Aus dem Rand herauswachsende Puttköpfe halten Kronen über flammende Herzen aus Stuck.

⁵¹⁷ Dehio 1988, S. 698. Der hier benannte Bildungsauftrag der Ursulinen erschöpft sich nicht in der genannten Szene. Der Kirchenführer Straubing löst die Bildinhalte der vier Erdteile und damit die Aufgaben der Ursulinen nochmals minutiös auf: Vgl. dazu S. 7.

Bekrönungen mit Engelsköpfchen schmücken die Pilaster auf Höhe der Logen. Diese kartuschenartigen Bekrönungen sitzen auf Höhe des eigentlichen Kapitells; sie sind gelbgrundig und weisen goldfarbene gemalte emblematische Gegenstände auf.

Wir beginnen mit der Betrachtung der *Picturae* im Altarraum, folglich im Osten, auf der Südseite, rechts vom Altar. Insgesamt vier Stützen mit je einem Pfeilerpaar weisen diese gelbgrundigen Kartuschen auf:

1. *Pictura*: Eine dreiblütige Lilie,⁵¹⁸
2. *Pictura*: Ein prachtvoller Tempel,⁵¹⁹
3. *Pictura*: Ein dampfendes *Thurribulum*,⁵²⁰
4. *Pictura*: Runder Brunnen.

Am nächsten Pfeilerpaar im Südwesten der Kirche:

5. *Pictura*: Ein dreigliedriger Springbrunnen,⁵²¹
6. *Pictura*: Ein Thron,⁵²²
7. *Pictura*: Ein brennender Dornstrauch;⁵²³
8. *Pictura*: [Fehlt⁵²⁴];
9. *Pictura*: [Fehlt];
10. *Pictura*: Ein Eingangstor;⁵²⁵
11. *Pictura*: Engel im Toreingang;
12. *Pictura*: Ein Gebäude.⁵²⁶

⁵¹⁸ In diesem Fall handelt es sich bei der Blütenform eindeutig um eine Lilie, was auf die in der LL erwähnte *lilias inter spinas* rekurrieren könnte. Vgl. dazu auch Henkel/Schöne 1967, Sp. 306-308, sowie Zoller 2005, Nr. 66.

⁵¹⁹ Möglicherweise ist hier das *domus aureus* oder der *templum dei* bildlich zitiert.

⁵²⁰ Das dampfende Weihrauchfass könnte als Hinweis auf Maria gelesen werden, denn bereits im Hohelied Ct I,3 steht: *In odorem unguentorum tuorum currimus*. Maria wird hier als „Weihrauch, Weihrauchschale oder Rauchfass“ gepriesen. Vgl. Bitterli 1999, S. 300.

⁵²¹ Vgl. hierzu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 35. Hierbei handelt es sich um einen Schalenbrunnen, auf dessen Spitze eine Marienfigur zu sehen ist.

⁵²² Zum Bedeutungshintergrund der Symbolanrufung *sedes sapientiae* vgl. Dürig 1994, S. 182.

⁵²³ Zum Dornbusch als Erlösungs- und Gnadensymbol vgl. Weller 2008, S. 67.

⁵²⁴ Das vierte Bild unserer Auflistung, Bild 8 des Pfeilerpaares, fehlt aufgrund des Einzugs der doppelgeschossigen Empore im Westen oberhalb des Eingangs; weitergehend mit dem Pfeilerpaar im Nordwesten fehlt wieder das vierte Bild, Bild 9, da auch hier die doppelgeschossige Empore eingezogen ist.

⁵²⁵ In diesem Fall handelt es sich wohl um die *porta coeli*, vgl. Exkurs zur LL Kapitel 1,5.

⁵²⁶ Dieser emblematische Gegenstand, ein Gegenstand der Anrufung der LL, wie die anderen *Picturae* dieses Bildprogramms auch, ist unklar, da nicht eindeutig. Da die *porta coeli* bereits genannt wurde, wäre ein Dopplung unwahrscheinlich. Möglich wäre der Gegenstand der *turris davidica*, der *turris eburnea* oder

Schließlich das Pfeilerpaar im Nordosten, links vom Hochaltar aus gesehen:

13. Pictura: Ein Spiegel;⁵²⁷
14. Pictura: Ein umzäunter Garten;⁵²⁸
15. Pictura: Ein Turm;⁵²⁹
16. Pictura: Eine Rose.⁵³⁰

Über den vier Pfeilerpaaren, unterhalb des großen Deckenfresko, sitzt je ein großflächiges, rosagründiges Textfeld in Fischblasenform. Der Text in Goldlettern wird fast von den davor stehenden, stuckierten Vasen verdeckt. Die Textfelder besagen:

1. zugeordnet den Picturae Nr. 1, 2, 3, 4: Motto: AB ORTU ENIM SOLIS;
2. zugeordnet den Picturae Nr. 5, 6, 7: Motto: MAGNUM NOMEN IN GENTIBUS;⁵³¹
3. zugeordnet den Picturae Nr. 8, 9, 10: Motto: ET OFFERTUR OBLATIO MUNDA;
4. zugeordnet den Picturae Nr. 11, 12, 13, 14: Motto: VSQUE AD OCCASUM.

Über dem Chorbogen ist im Deckenfresko der Text: EX TRIBU S URSULAE UNDECIM MILLIA SIGNATAE versteckt; in der Mitte übergibt der Hl. Augustinus der Hl. Ursula ein Buch mit den Worten: SUB REG S AUG INSTIT REL VV SOC SURSULAE A PAULO V.P.P.APPRO ANNO MDCXVIII.⁵³²

Die Innenausstattung der Kirche mit Altären, Stuck und Malereien, die farbliche (zurückhaltend in Hellgrau-Weiß und Gold gehalten) Gestaltung sowie die thematische Aussage von Fresken und Bildinhalten sind als zusammenhängende, sich gegenseitig bedingende und ergänzende künstlerische Komposition zu betrachten, als Gesamtkunstwerk des Rokoko.⁵³³

einer besonders kunstvoll ausgestalteten *arca foederis*.

⁵²⁷ Zum Bedeutungsspektrum des Spiegels vgl. Dürig 1994 A, S. 239f.

⁵²⁸ Zum Motiv des umzäunten Gartens (*hortus conclusus*) vgl. Dorn 1750, Taf. 35 und Tränen 1698, S. 428.

⁵²⁹ Dieser Turm ist eher unspezifisch und nicht eindeutig zuzuordnen; es könnte sich hier um einen *turris davidica* oder einen *turris eburnea* handeln.

⁵³⁰ Vgl. zur *rosa mystica* Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 245, sowie Dorn 1750, Taf. 35 und Zoller 2005, Nr. 21.

⁵³¹ Vgl. dazu *Ps 75,2*.

⁵³² Vgl. dazu Kirchenführer Straubing, S. 12.

⁵³³ Dieser Gedanke ist von KD, Band IV, S. 244, übernommen. Zur kritischen Betrachtung des Begriffes ‚Gesamtkunstwerk‘ vgl. die Fußnote 156 auf Seite 45.

2.3.8 Windberg, Pfarr- und Klosterkirche Mariä Himmelfahrt und St. Sabinus

Einer Legende nach soll in der Abgeschiedenheit des bayerischen Waldes ein frommer Einsiedler mit Namen Winith im 10. Jh. an diesem Ort gelebt haben: von ihm leite sich auch der Ortsname „Windberg“ ab.⁵³⁴ Auf dem Berg selbst lebte der Graf von Bogen,⁵³⁵ um 1140 überließ Graf Albert einer hier lebenden Klerikergemeinschaft den Platz zu einer Klostergründung.⁵³⁶ Um das Jahr 1140 wurde mit dem Bau einer dreischiffigen Pfeilerbasilika begonnen: zwei Jahre darauf wurden die drei Altäre in den Apsiden bereits geweiht,⁵³⁷ doch es dauerte bis etwa 1230, ehe die Kirche endgültig fertig gestellt werden konnte. 200 Jahre später wurden erste Umformungen vorgenommen: Abt Albert von Perchig begann 1436 mit der Gotisierung der Kirche.⁵³⁸ Unter Abt Strelin wurde die Kirche im Zeitgeschmack des Rokoko umgestaltet,⁵³⁹ unter Abt Fuchs⁵⁴⁰ wurde der Raum barockisiert. Nach der Säkularisation blieb die Basilika als Pfarrkirche erhalten, das Kloster wurde jedoch aufgelöst.⁵⁴¹ Trotz der Veränderungen, denen die Kirche unterworfen wurde, ist der romanische Charakter des Kirchenraumes noch deutlich zu erahnen. So geleiten z.B. zwei romanische Granitportale den Besucher ins Kircheninnere.⁵⁴² Das Chorquadrat ist tonnengewölbt und öffnet sich rechts und links zu den Nebenchören.

⁵³⁴ Vgl. Dehio 1988, S. 778.

⁵³⁵ Wie Grabungen im Pfarrgarten ergeben haben – die Mauerreste auf die man stieß, waren älter als der romanische Kreuzgang – stand an der Stelle, an der heute die ehemalige Prälatur und das Kreuzgangsareal liegen, die Burg der Grafen von Windberg/Bogen. Vgl. Kirchenführer Windberg, S. 3.

⁵³⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 753. Der um 1120 in dem Ort Prémontré in Frankreich entstandene Orden der Prämonstratenser war Vorbild für die für den Grafen in Dienst stehenden Kleriker, die sich den Prämonstratensern so verpflichtet fühlten, dass sie ein Kloster samt Klosterkirche gründeten. Graf Albert selbst übersiedelte 1135 nach Bogen, wodurch sich das Geschlecht fortan nach dem Sitz in Bogen benannte.

⁵³⁷ Vgl. Kirchenführer Windberg, S. 3.

⁵³⁸ Vgl. dazu die Ausführungen im Kirchenführer Windberg, S. 4ff.

⁵³⁹ Der Epitaph des Prälaten Bernhard Strelin (1735-1777) aus Landau ist in der Kirche erhalten. Der Abt ist insofern eine herausragende Persönlichkeit, als er derjenige war, der in seiner Tätigkeit als Astronom das Thema der Kirchengestaltung bestimmte. Die Sterne in Windberg – mit vier, sechs oder acht Zacken – wiederholen sich als Gestaltungsmotiv. Zudem ist auf seiner Grabplatte die Inschrift: *Vidi undecim stellas/ Adorare me* zu lesen, was einen weiteren Hinweis auf die Sternsymbolik im Kircheninnern gibt. Vgl. dazu auch die Bibelstelle *Gen 37,11* sowie den Kirchenführer Windberg, S. 24f.

⁵⁴⁰ Abt Michael Fuchs (1634-1681) hatte eigentlich den Neubau einer Barock-Anlage im Sinn. Aufgrund finanzieller Engpässe wurde jedoch lediglich die Einrichtung ersetzt. Vgl. dazu Kirchenführer Windberg, S. 4ff.

⁵⁴¹ Der Konventsbau geriet in Privatbesitz und beherbergte ab 1835 im Ostflügel eine Brauerei, im Südflügel ein Wirtshaus. 1923 wurde das Kloster durch Prämonstratenser aus einer niederländischen Abtei wieder belebt.

⁵⁴² Das zweifach gestufte Hauptportal zeigt im Türsturz Maria mit dem Kind. Zwischen Sonne und Mond knien, seitlich anbetend, ein Mann und eine Frau. Im kleineren Nordportal, welches nur einfach gestuft ist, erkennt man im Tympanon eine Rittergestalt, die mit dem Schwert einen Löwen bekämpft.

Der Innenraum umfasst heute eine dreischiffige, romanische Pfeilerbasilika mit Querschiff, Nebenchören und Dreiapsidenschluss. Das Tonnengewölbe im Chor stammt noch aus der Erbauungszeit. Das Langhaus hat acht Arkaden; das Mittelschiff und die Querarme sind spätgotisch überwölbt. Im Zuge der Barockisierung wurden die Rippen abgeschlagen und die Fenster erhielten eine glockenförmige Ausweitung.⁵⁴³ Kredenzaltäre und eine Empore über dem Chorgestühl wurden eingebaut und „riegelte[n] den Hauptchor samt Vierung gegen die Nebenchöre und die Querarme ab.“⁵⁴⁴

Der Hochaltar ist in die Apsis hineingebaut und nutzt den Apsisraum somit praktisch als eine Art Baldachinanlage. Auch die beiden Fenster im Chor sind mit einbezogen. Der ungewöhnlich konzipierte Altar wurde um 1735 von dem Laienbruder Fortunat Simon aus Wertingen geschaffen.⁵⁴⁵ Statt eines Altarblattes thront eine Holzskulptur, umrahmt von einem Baldachinhimmel und einem Strahlenkranz, im Zentrum; es ist eine Holzskulptur der Madonna mit Kind (17. Jh.). Sechs gewundene Säulen auf Konsolen scheinen den Baldachinhimmel zu stützen. Links steht zwischen den Säulen die Statue des seligen Einsiedlers Wilhelm, rechts die des Grafen Albert von Bogen mit dem Stiftungsbrief. Der vergoldete Tabernakel ist bekrönt mit einer Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit. Zwei liegende Figuren in goldener und silberner Fassung verkörpern die Hll. Petrus und Johannes. Über dem Maria bekrönenden Baldachin prangt statt eines Auszugsbildes eine vergoldete Uhr in Sternenform.

Vier detailreiche, originelle Seitenaltäre aus Stuck sind jeweils paarweise an den zweiten und dritten Langhauspfeilern aufgestellt. Sie sind der Hl. Dorothea, dem Hl. Ägidius, dem Hl. Sabinus und der Hl. Katharina geweiht. Auch sie stammen, wie die übrigen Stuckaturen des Kircheninnern auch, aus dem Jahr 1755 und wurden von der Hand des Matthias Obermayr⁵⁴⁶ geschaffen. Orgel und Kanzel sind der Rokoko-Ausstattung angepasst und fügen sich gut ein.

⁵⁴³ Nur eines der Fenster ist noch in ursprünglicher, mittelalterlicher Form erhalten: das Fenster über der Orgel.

⁵⁴⁴ Dehio 2008, S. 755.

⁵⁴⁵ Vgl. Kirchenführer Windberg, S. 20.

⁵⁴⁶ Der aus Straubing stammende Matthias Obermayr (1720-1799) schuf auch in der Pfarrkirche St. Laurentius in Feldkirchen (Kreis Straubing-Bogen) die Stuckreliefs, wirkte in der Pfarrkirche St. Anna in Gotteszell (Kreis Regen), schuf für die Wallfahrtskirche Zur Schmerzhaften Muttergottes in Halbmeile (Stadt und Kreis Deggendorf) die Stuckaturen und war in Loh (Kreis Deggendorf), in Metten (Kreis Deggendorf) und in Oberaltaich (Stadt und Kreis Bogen), um nur einige Wirkungsstätten zu nennen, tätig. Details zu den Seitenaltären vgl. Kirchenführer Windberg, S. 24.

Die vier Fresken im Mittelschiffsgewölbe (1755⁵⁴⁷) stammen von Merz⁵⁴⁸ und zeigen, je von einem gemalten Goldrahmen umfasst, folgende Bibelszenen (von der Orgel zum Chorquadrat hin fortschreitend): Die Geburt Jesu im Stall, die Verkündigung an die Hirten, die reisenden Weisen aus dem Morgenland und die Anbetung des Christuskindes durch die drei Weisen.⁵⁴⁹

Zwischen den viereckigen Deckenfresken des Langhauses liegen in den Übergängen Kartuschen mit Textzeilen. Zwischen erstem und zweitem Fresko (von der Vierung ausgehend) sind dies: *Postfestum epiphaniae fundatio huius canoniae 1125* und, in der zweiten Kartusche: *Post christum natum hoc templum renovatum 1755*. Das dritte Feld nennt: *Nativitas christi, nativitas ordinis 1120*.⁵⁵⁰

Das Bild am Chorquadrat zeigt die Himmelfahrt Mariens, das Fresko unmittelbar vor dem Hochaltar zeigt die Auffindung des leeren Grabes und damit die Auferstehung Christi. In den Querarmen ist die Aufbahrung und Glorie des Hl. Norbert zu sehen. Die Hochschiffwände des Langhauses zeigen insgesamt acht Szenen aus dem Leben prämonstratensischer Heiliger, vier an jeder Seite. Sie sind rechteckig, rötlich-monochrom und von gemalten Rokokorahmen umfasst. Nordseitig beginnt die Serie von Bildfeldern folgendermaßen:

1. Der selige Siardus,
2. der selige Fridericus,
3. der selige Isfridus
4. und der selige Ludolphus.

Jeweils zwischen zwei Bildfeldern der Seligen befinden sich Sternmotive (es sind insgesamt sechs). In den Zwickeln oberhalb sitzen jeweils zwei goldene Sterne, auf die sich das jeweilige Motto bezieht. Wir beginnen wiederum auf der Nordseite im Westen:

- Zwischen Siardus und Fridericus:

Motto: FULCENS SANCTITATIS RADIIS.

⁵⁴⁷ Die Datierung geht auf die Freskierung bzw. das Datum der Renovierung im Mittelschiffgewölbe zurück.

⁵⁴⁸ Der Maler Franz Xaver Merz (geboren 1733) war in den Orten Straubing, Bogen und Sossau tätig.

⁵⁴⁹ Diese Bildfolge wird auch der ‚Weihnachtszyklus‘ genannt: Dies geht auf den Weihnachtstag des Jahres 1121 zurück, als der Hl. Norbert mit seinen Gefährten das Gelübde ablegte und damit den Orden der Prämonstratenser gründete. Diesen Hinweis verdanke ich Pater Jakob beim Besuch der Kirche (Februar 2009).

⁵⁵⁰ Diese Felder geben allesamt über Restaurierungsdaten Auskunft.

- Zwischen Fridericus und Isfridus:
Motto: CLARIS ILLUSTRANS EXEMPLIS.
- Zwischen Isfridus und Ludolphus:
Motto: STELLA MICANS MERITIS.

Auf der Südseite des Langhauses dargestellt ist (wieder von Westen aus):

1. die selige Gertrudis,
2. der selige Hermannus,
3. der selige Gilbertus und schließlich
4. der selige Evermodus.

Dazwischen wieder Sterne und die Motti:

- Zwischen Getrudis und Hermannus:
Motto: LUX CARENS FULICINE.
- Zwischen Hermannus und Gilbertus:
Motto: MARIANI SYDUS AMORIS
- Zwischen Gilbertus und Evermodus:
Motto: PHOSPHORUS DAEMONI TERRIBILIS.

Das in der Kirche allgegenwärtige Symbol des Sterns entstammt der Mariensymbolik. Hinweise auf der Grabplatte des Abtes Strelin, Sterne im Langhaus und an den Seitenaltären sowie – besonders dominant – am Hochaltar⁵⁵¹ verweisen immer wieder auf die Lichtsymbolik und auf die Bibelstelle *Gn 37,11*, die möglicherweise auch Grundlage für das von Strelin entworfene Ausstattungsprogramm war.

2.3.9 Windberg, Friedhofskapelle St. Maria

Die im Klosterdorf Windberg⁵⁵² zum Friedhof gehörende, spätgotische Kapelle St. Maria ist ein unscheinbarer, rechteckiger Bau aus dem Jahre 1451.⁵⁵³ Laut Dehio ist die

⁵⁵¹ Im Auszug des Hochaltars ist ein überdimensionierter goldener Stern zu sehen, der eine funktionierende Uhr beherbergt. Die aufgemalten Sterne sind ihrer Form nach achteckig und goldfarben auf blau-grauem Grund; einige wenige haben sogar einen Spiegel in der Mitte, der das Licht reflektiert.

⁵⁵² Zum Klosterdorf gehören neben der Klosterkirche und dem Konventgebäude auch der Kloster- und Pfarrhof, ein Handwerker-, Amts- und Giebelhaus sowie die benannte Friedhofskapelle St. Maria.

⁵⁵³ Vgl. Kirchenführer Windberg, S. 31.

erste Weihe für 1320 überliefert.⁵⁵⁴ Tatsächlich wird der Bau im Jahr 1320 erstmals erwähnt⁵⁵⁵; Abt Theoderich (1306-1323) ließ das Gebäude errichten.⁵⁵⁶ Dehio beschreibt den Bau kurz und prägnant: „Neubau laut Inschrift 1451, barockisiert um 1725. Einschiffige Anlage, Chorschluss in fünf Achteckseiten. [...] Rippen des Netzgewölbes abgeschlagen. Ikonographisch interessante Deckenfresken eines lokalen Meisters um 1725. Dargestellt ist die Bedeutung Mariens beim Weltgericht und Erlösungswerk. In den Zwickeln die Mariensymbole aus der Lauretanischen Litanei.“⁵⁵⁷

Die spätgotische Kapelle verfügt über einen nicht ausgeschiedenen Chor. Ihr ursprünglicher Eingang lag wahrscheinlich in der Mitte der Westwand: eine Öffnung an besagter Stelle wurde (wie heute noch zu erkennen ist) zugemauert. Erhellung wird der Raum durch spitzbogige Fenster. Ursprünglich überspannte ein Netzgewölbe, einer Tonne angenähert, die Decke der Kapelle; die Rippen wurden jedoch abgeschlagen. Die Wand wird durch flache Pfeiler gegliedert. Der heutige Altar⁵⁵⁸ der Kapelle besteht aus einem einfachen Altartisch, über dem ein Kruzifix mit dem leidenden Christus hängt. Auf der Mensa stehen zwei Holzskulpturen von Maria und Johannes in blau und rot gefassten Gewändern.

Die Deckenfresken der Kapelle bestehen aus zwei großen, geschweiften und durch Rahmenstück eingefassten Fresken aus der Zeit der Barockisierung. Das erste Fresko zeigt Mariä Verkündigung. Maria kniet, die Arme über der Brust verschränkt, vor dem Erzengel Gabriel. Sein Kopf ist blumentumkränzt und er hält eine Lilie in der Hand. Auf seiner Brust stehen die Buchstaben AVE MAR und ein Lichtstrahl fällt, von ihm ausgehend, auf die Welt hinab. Dieser Strahl trifft auf die Erdkugel, die in der unteren Bildzone liegt. Sie wird von einem brennenden Band umgeben. Zwei Teufel, die Personifikation des

⁵⁵⁴ Vgl. Dehio 2008, S. 757.

⁵⁵⁵ Als Marienkapelle wurde der Bau in Cod. Lat. Mon. 22248, fol. 135 erwähnt. Vgl. KD, Band XX, S. 492.

⁵⁵⁶ Vgl. KD, Band XX, S. 492.

⁵⁵⁷ Dehio 2008, S. 757.

⁵⁵⁸ Laut KD, Band XX, S. 495f., stand hier eine stattliche spätbarocke Anlage (um 1725), die rechts und links Durchgänge aufwies; zu beiden Seiten einer Mittelnische standen je drei in sich gedrehte Säulen; im Auszug bildete ein Oberbild die Sendung des Hl. Geistes ab. In einer rundbogigen Mittelnische war anstelle eines Altarblattes eine spätgotische Steinskulptur der Maria mit Kind aufgebaut. Eine Minuskelinschrift am Sockel besagte: *Salve+regina+kinigin+Maria+1451*. Insgesamt sechs hölzerne Holzskulpturen schmückten den Altar. Dieser hier beschriebene Altar ist jedoch nicht mehr in der Kapelle anzutreffen. Möglicherweise wurde er woanders hin verbracht oder schlichtweg verkauft, wie auch eine Vielzahl im KD noch genannter Grabsteine, die einst die Wände der Kapelle schmückten.

Amor⁵⁵⁹ und zwei weltlich gekleidete Männer versuchen vergeblich, „die heilige Glut des Rosenkranzes“⁵⁶⁰ mit Wasser und Tüchern zu löschen. Ein Engel mit einem Schwert eilt herbei. Das Fresko wird von insgesamt acht Zwickelbildchen begleitet.

Das durch einen Gurt abgetrennte zweite Fresko führt zuoberst auf den Wolken die Hl. Dreifaltigkeit vor. Christus, Gottvater und der Heilige Geist (in Form der Taube) haben sich um die Erdkugel versammelt. Unterhalb von Christus schwebt ein Engel mit einer Waage, deren Schalen die Inschrift *AVE* bzw. *VAE* tragen. Von der Taube des Hl. Geistes fährt ein Blitzstrahl auf die Erde herab. Der Strahl sollte den am Boden sitzenden Mann treffen, wird jedoch von Maria, die neben ihm steht, durch ihren Schutzmantel umgelenkt. Dort, wo der Strahl auf die Erde trifft, stehen die Worte: *usque in aeternum ardebit. Jerem. 17.*⁵⁶¹ Auch dieses Fresko wird von acht Zwickelbildchen umgeben.

Diese insgesamt 16 erwähnten Zwickelbildchen, die die beiden Fresken umgeben, stellen die Versinnbildlichung von Lobpreisungen Mariens dar. Die Embleme sind dreieckig und in leuchtenden Farben umgesetzt. Sie werden von Nord nach Süd umlaufend aufgezählt:

1. Pictura: Ein Engel gießt einem Knaben Wasser auf die Brust *MAR*;⁵⁶²
Motto: *AETHIOPEM LAVAS.*
2. Pictura: Ein Rosenkranz mit der Aufschrift *MAR* schmückt die Spitze einer Pyramide;
Motto: *GLORIA IN EXCELSIS.*
3. Pictura: Ein Engel spielt eine Orgel mit der Aufschrift *MAR*;
Motto: *AUDITUM RECREAT.*
4. Pictura: Ein Engel mit Sichel und einer Rosenblüte gegenüber einem Rosenbusch;⁵⁶³
Motto: *INVENISTI GRATIAM.*

⁵⁵⁹ Amor ist durch die weiße Augenbinde, die ihm über den Augen verrutscht ist, als solcher zu identifizieren.

⁵⁶⁰ KD, Band XX, S. 495.

⁵⁶¹ Genauer: *Jr 17,4.*

⁵⁶² Die Buchstaben *MAR* begegnen in den Emblemen der Kapelle vermehrt und sind als Abkürzung bzw. Monogramm des Mariennamens zu interpretieren. Den hier genannten Bildgegenstand exakt zu beschreiben ist aufgrund des schlechten Zustandes des Freskobildes nicht mehr möglich.

⁵⁶³ Hierbei ist zu bemerken, dass der Rosenbusch keine Dornen aufweist und somit auf eine Eigenschaft Mariens, ihre Jungfräulichkeit und Makellosigkeit, rekurriert. Vgl. dazu Dürig 1989.

5. Pictura: Eine dreiköpfige Sonnenblume wendet sich der Sonne mit der Aufschrift MAR zu;
Motto: UNI INCLINABILE TRINUM.
6. Pictura: Ein Engel bläst einen Baum an, der Atem enthält die Schriftzeichen MAR;
Motto: COMMOVIT ET FLECTIT.
7. Pictura: Schafe weiden an einer Säule, die mit einem Aufsatz und der Aufschrift MAR bekrönt ist;
Motto: SIGNUM IMORTALE TUTELAE.
8. Pictura: Engel mit einem Medaillon und der Aufschrift MAR;
Motto: SEMPER HONOS, NOMENQUE TUUM.
9. Pictura: Engel mit Posaune und einem Medaillon und der Aufschrift MAR;
Motto: LAUDESQUE MANEBUNT.
10. Pictura: Auf einem mit rotem Tuch bedeckten Altar⁵⁶⁴ befindet sich ein Gegenstand in Form einer Pyramide mit der Aufschrift MAR;
Motto: WINDBERGENSE DECUS.
11. Pictura: Ein Regenbogen mit dem Schriftzug MAR;
Motto: PLACIBITUR AETHER.
12. Pictura: Eine dreiblütige weiße Lilie in einem umzäunten Garten; über ihr drei Sonnen;
Motto: EN CANDOR LUCIS AETERNAE.
13. Pictura: Ein Soldat schießt mit Pfeil und Bogen auf einen zweiten Soldaten, der sich mit einem Schild mit der Aufschrift MAR schützt;
Motto: NE TIMEAS.
14. Pictura: Ein Engel mit einer Trommel, auf der MAR steht;
Motto: DUM SONAT ET ANIMAT.
15. Pictura: Zwei Wolkenhände halten einen Blumenkranz aus Rosen, in dem MAR eingetragen ist;
Motto: MEDIUM TENUERE BEATI.

⁵⁶⁴ Auf der Front des Altars stehen zwei wichtige Daten der Baugeschichte der Kapelle: *Ecclesia Exstructa 1471* und *Renovata 1726*.

16. Pictura: Eine unbekleidete Frauenfigur pflanzt einen Baum mit MAR als Astwerk;
Motto: FRUSTRA HACE (*sic!*) TENTAMINA.

2.4 Landkreis Freyung-Grafenau

2.4.1 Grafenau-Stadt, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Die Kirche liegt auf einer Anhöhe in Randlage der Stadt. Im Jahr 1396 wird der Kirchenbau erstmals urkundlich erwähnt⁵⁶⁵; zahlreiche Brände – wie beispielsweise im Jahr 1639 und 1676 – zerstörten das Gebäude.⁵⁶⁶ Erst im 17. Jh. wurde die Kirche wiederhergestellt. Der Chor erfuhr zeitgleich eine Umgestaltung, durch Künstler aus Niederaltaich⁵⁶⁷, wobei möglicherweise auch der Turm erhöht wurde. 1905-1907 wurde das Langhaus nach Plänen des Architekten Michael Kurz neu erbaut.⁵⁶⁸ Die Deckenbilder der Kirche wurden in den Jahren 1911-1915 von Leonhard Thoma gefertigt.⁵⁶⁹

Das Langhaus wirkt in seiner architektonischen Struktur wenig barock, auch wenn versucht wurde, das Langhaus stilistisch an den dreiseitig geschlossenen, eingezogenen, (im Kern spätgotischen) Chor anzugleichen.⁵⁷⁰ Die neobarocke Staffelhalle hat sechs Joche und wird durch eine StICKKAPPENTONNE überspannt. Auch der zweijochige Chor wird durch StICKKAPPEN überwölbt; die Seitenschiffe schließen nach oben hin mit böhmischen Kappen ab. Hauptschiff und Seitenschiffe sind durch mächtige Pfeiler voneinander getrennt und die seitlichen Durchgänge sind in Form von Rundbögen angelegt. An der Südseite des Chores führt eine gotische Tür in die ehemalige Sakristei; die heutige Sakristei ist hingegen in einem neuen Anbau an der Nordseite des Chores untergebracht. Der Turm, der wie der Chor noch der gotischen Phase zuzuschreiben ist, steht südlich und ist mit einer laternenbekrönten Kuppel versehen.

⁵⁶⁵ Vgl. dazu KD, Band XXIV, S. 27. Die Pfarrei wurde dem Kloster St. Oswald verliehen, das 1396 gegründet wurde.

⁵⁶⁶ Vgl. KD, Band XXIV, S. 27.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu: <http://www.stadtpfarrei-grafenau.homepage.t-online.de/renovierung.htm>, S. 69.

⁵⁶⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 171. Der Augsburger Architekt Michael Kurz (1876-1957) ist darüber hinaus in der Pfarrkirche St. Margareta in Aiterhofen, Kreis Straubing-Bogen (im Jahr 1913), in der Kirche Mariä Himmelfahrt in Hinterskirchen (Gemeinde Neufraunhofen, Kreis Landshut) zur gleichen Zeit, im Karmelitenkloster St. Josef in Vilsbiburg (Kreis Landshut, um 1904) sowie in der Abtei Schweiklberg in Vilshofen (um 1909) belegt.

⁵⁶⁹ Vgl. dazu die Internetseite <http://www.stadtpfarrei-grafenau.homepage.t-online.de/renovierung.htm> sowie zu Leonhard Thoma die Künstler-Fußnotenbemerkung zu Oberschneiding.

⁵⁷⁰ Vgl. Dehio 2008, S. 172.

Der Hochaltar ist eine konkave Anlage mit Kompositsäulen und Pilastern, reichem geschweiftem Gebälk und einem geschweiften Auszug, der von zwei Engeln flankiert wird. Über dem Auszug wacht das ausstuckierte Auge Gottes in einem Strahlenkranz. Das Altarbild hat, golden gerahmt, die Himmelfahrt Mariens zum Thema. Davor steht ein vergoldeter, neuer Tabernakel, der von zwei Engeln älteren Datums (um 1730,⁵⁷¹ wie auch der Altar) flankiert wird. Seitlich vom Altar sind zwei Durchgänge zu erkennen, auf deren Abschluss die Holzskulpturen des Hl. Benedikt und des Hl. Bernhard aufgestellt sind. Die Seitenaltäre sind um das Jahr 1734 zu datieren⁵⁷² und wiederholen in vereinfachter Form den Aufbau des Hochaltars. Die Kanzel ist neobarocken Gepräges. Mehrere farbig gefasste Holzfiguren stehen auf Konsolen im Kirchenraum und stammen aus dem 17.- 19. Jh.

Was die Stuckaturen anbelangt, so ist der Chor mit Laub, Bandwerk mit Akanthusranken sowie Gitterschmuck aus der Zeit um 1725 dekoriert.⁵⁷³ Ansonsten ist die Kirche in ihrem Schmuck eher zurückhaltend ausgestattet. Das rechteckige Deckenmittelfresko im Langhaus – geschaffen um 1911/12⁵⁷⁴ nach dem Um- bzw. Neubau der Kirche – zeigt Maria mit dem Jesusknaben, Engel sowie Hirten im Stall (Geburtsszene). Maria hält das Kind mit ausgestreckten Armen vor sich und blickt es offen an. Dieser Szene ist ein Bibelzitat auf weißem Band beigegeben: GLORIA EXCELSIS DEO ET IN TERRA HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS (Lc 2,14). Im Presbyterium ist in einem geschweiften Stuckrahmen die Krönung Mariens dargestellt: Maria kniet vor der Hl. Dreifaltigkeit und bekommt die Krone aufgesetzt.

An den Seitenwänden des Hauptschiffs sind je drei Darstellungen von Patriarchen zu erkennen (Kirchenväter, Heilige, Propheten, Begründer der Kirche als christliche Institution⁵⁷⁵); hinzu kommen auf jeder Seite sechs Embleme, insgesamt zwölf an der Zahl. An der nördlichen Wand des Hauptschiffes sind folgende Embleme mitsamt Motti auszumachen:

1. Pictura: Ein Herz durchstoßen von einem Dolch, ein Palmwedel;

Motto: REGINA APOSTOLORUM.

⁵⁷¹ Vgl. dazu KD, Band XXIV, S. 28.

⁵⁷² Vgl. Dehio 2008, S. 172.

⁵⁷³ Vgl. KD Band XXIV, S. 28.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu: <http://www.stadtpfarrei-grafenau.homepage.t-online.de/renovierung.htm>.

⁵⁷⁵ Aufgrund mangelnder Attribute war eine genauere Identifizierung der einzelnen Statuen nicht möglich.

2. Pictura: Ein Herz durchstochen von einem Dolch, ein Palmwedel;
Motto: REGINA MARTYRORUM.
3. Pictura: Ein Torbogen;
Motto: IANUA COELI.
4. Pictura: Ein Turm;
Motto: TURRIS EBURNEA.
5. Pictura: Ein weiterer Turm;
Motto: TURRIS DAVIDICA.
6. Pictura: Ein Rosengewächs;
Motto: ROSA MYSTICA.

Auf der Südseite des Hauptschiffes (beginnend im Osten) sind dies weiter:

1. Pictura: Ein Kelch mit Hostie;
Motto: VAS SPIRITUALE.
2. Pictura: Ein Thurribulum;
Motto: VAS DEVOTIONIS.
3. Pictura: Ein Tempel;
Motto: DOMUS AUREA.
4. Pictura: Ein achtstrahliger Stern und der Jesusknabe;
Motto: STELLA MATUTINA.⁵⁷⁶
5. Pictura: Eine Krone und zwei Engel;
Motto: REGINA ANGELORUM.
6. Pictura: Ein Blütenkranz über Frauenfiguren;
Motto: REGINA VIRGINUM.

Eine Ölbergkapelle, östlich des Chores gelegen, umfasst einen fünfeckigen Raum barocken Gepräges. Er ist kappenüberwölbt und mit Netz- und Bandwerkstück dekoriert.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Hierbei handelt es sich um eine Kontraktion der in einer Pariser Handschrift enthaltenen Titel *stella marina* und *lux matutina*. Der Meeresstern *stella marina* bezieht sich auf den Marienhymnus *Ave maris stella* aus dem 9. Jh. Vgl. Dürig 1993, S. 517.

⁵⁷⁷ Weiteres über die Kapelle lässt sich nicht sagen, da sie von den Blicken der Besucher durch eine Plane abgeschirmt wurde.

2.5 Landkreis Regen

2.5.1 Frauenau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Laut Überlieferung baute der Einsiedler Hermann am heutigen Kirchenstandort eine Einsiedelei, nachdem er seine erste Stätte in Sankt Hermann⁵⁷⁸ verlassen hatte. Sechs Jahre nach dem Tod des Einsiedlers (1326⁵⁷⁹) wurde zunächst eine Holzkirche, dann eine steinerne Kirche erbaut. Das Gebiet Unserer Lieben Frauen Au gehörte zum Besitz des Klosters Niederaltaich an der Donau.⁵⁸⁰

Bereits im 14. Jh. zogen erste Wallfahrer, vor allem aus Bayern und Böhmen, zur Stätte, um das Gnadenbild der Schmerzhaften Muttergottes zu besuchen; bereits 1352 wurde Frauenau deshalb zur Pfarrei erhoben und 1396 an Ort und Stelle eine gotische Kirche errichtet.⁵⁸¹ Baumeister war wahrscheinlich Hans Krumenauer, der bereits am Dom von Passau beteiligt gewesen war.⁵⁸² Im Auftrag des Abtes Ignaz I. von Niederaltaich wurde die Kirche von 1756 bis 1767 im Rokokostil – so gibt eine Kartusche am Chorbogen Auskunft – neu erbaut.⁵⁸³ 1927 wurde das Gotteshaus gegen Westen erweitert und 1952 diese Erweiterung nochmals ergänzt.⁵⁸⁴ Während des Umbaus im 20. Jh. wurde der Westturm der Kirche abgerissen und ein neuer Kuppelturm nebst Sakristei an der Südseite errichtet. Das Schiff der Kirche hat heute sechs – bis 1927 waren es nur drei⁵⁸⁵ – Achsen, die stichkappengewölbt sind. Der Chor ist eingezogen, einjochig, halbrund geschlossen und wird von einer Tonne überwölbt. Der Innenraum der Kirche wird beherrscht vom Rokokostuck des Melchior Modler⁵⁸⁶ und von den Fresken Franz Anton Rauschers.⁵⁸⁷ Die

⁵⁷⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 128 bzw. S. 616. Diese Stätte bezeichnet den ältesten Wallfahrtsort des Bayerischen Waldes. Er liegt in der Gemeinde Bischofsmais im Kreis Regen. Der selige Hermann war ein Benediktinermönch aus Niederaltaich.

⁵⁷⁹ Vgl. Kirchenführer Frauenau, S. 3.

⁵⁸⁰ 1341 schenkte Kaiser Ludwig der Bayer seinem Erbhofmeister die Gegend um Frauenau. Dem Kloster Niederaltaich wurden daraufhin die Hoheitsrechte über dieses Schenkungsgebiet zugesprochen, woraufhin Rodung und Besiedlung folgten. Vgl. dazu den Kirchenführer Frauenau, S. 3.

⁵⁸¹ Vgl. KD, Band XIX, S. 106. Die Geschichte des Wallfahrtsortes Frauenau ist laut KD (unter der Signatur Cod. Germ. 2924) in einer Handschrift in der Staatsbibliothek München nachzuschlagen.

⁵⁸² Vgl. KD, Band XIX, S. 108. Laut einer Urkunde nennt er sich selbst als Werkmeister der Kirche. Vgl. dazu die Anmerkung im KD, die wiederum auf die Gerichtsurkunden von Zwiesel verweist.

⁵⁸³ Die Wappenkartusche befindet sich am Chorbogen über dem Westeingang der Kirche.

⁵⁸⁴ Vgl. Kirchenführer Frauenau, S. 3.

⁵⁸⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 129.

⁵⁸⁶ Der aus Kößlarn stammende Melchior Modler (1732-1768) war der Sohn des Johann Baptist Modler (1700-1744), der die Stuckaturen in der Passauer Residenz schuf.

⁵⁸⁷ Der Maler Franz Anton Rauscher (1731-1777) aus Aicha an der Donau war Asam-Schüler und arbeitete u.a. in der Klosterkirche Rinchnach und in der Klosterkirche Oberaltaich.

Einrichtung entstand einheitlich um 1767; lediglich der Tabernakel ist neueren Datums.⁵⁸⁸
In den Jahren 1953/54 wurden die drei zugefügten Joche in Anlehnung an die barocke Dekoration neu stuckiert und freskiert.⁵⁸⁹

Die Empore ist bauchig und steht auf zwei Säulen. Auf ihrer Unterseite befindet sich ein annähernd rechteckiges Fresko, welches die Vertreibung der Händler aus dem Tempel zum Gegenstand hat. *Mein haus ist ein pet haus Lu: 19 C:54V*: hat der Maler als Kommentar an den unteren Bildrand gesetzt.

Am Hochaltar, einem Aufbau mit zwei glattschaftigen Säulen auf Stühlen (wahrscheinlich ein Werk von Benjamin Schreidter⁵⁹⁰), steht das Gnadenbild der ehemaligen Wallfahrt, eine Vespergruppe um 1500. Ein Baldachin ist angedeutet. Maria hält ihren toten Sohn auf dem Schoß, umgeben von einem silbernen Wolkenkranz, einer goldenen Strahlengloriole und Engelsköpfchen. Im Scheitel sind die vergoldeten Wappen des Abtes Augustinus II. von Niederaltaich, des Klosters Niederaltaich und der Propstei Rinchnach zu erkennen. Seitlich assistieren zwei Gestalten aus dem Benediktiner-Kloster Niederaltaich: Thiemo von Salzburg zur Linken und Godehard von Hildesheim zur Rechten. Beide Stuckfiguren sind weiß poliert und mit Blattgold verziert. Das Gemälde im Auszug zeigt die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus. Die Farben Altrosa, Weiß und Gold dominieren.

Die Seitenaltäre (ca. 1765) und die prächtig dekorierte Rokokokanzel stammen von Benjamin Schreidtner aus Hengersberg⁵⁹¹ und sind auf den Hochaltar abgestimmt. Die Altarblätter der ebenfalls zweisäuligen Aufbauten wurden von Carl Gasteiger aus Tann geschaffen: Am linken Seitenaltar wird der Tod des Hl. Benedikt gezeigt; ihn flankieren die Figuren des Hl. Gunther (Roder des Nordwaldes) und der selige Hermann (Einsiedler und damit Begründer von Frauenau). Der Auszug zeigt die Hl. Anna. Der rechte Seitenaltar hingegen zeigt den Tod des Hl. Josef und wird links von dem Apostel Simon und rechts von Judas Thaddäus begleitet. Im Auszug wacht der Erzengel Michael.

⁵⁸⁸ Vgl. Kirchenführer Frauenau, S. 4.

⁵⁸⁹ Vgl. Kirchenführer Frauenau, S. 4f.

⁵⁹⁰ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 130.

⁵⁹¹ Vgl. Kirchenführer Frauenau, S. 4.

Die Hauptfresken (1759 vollendet⁵⁹²) erschöpfen sich in einem großen Feld im Kirchenschiff und einem kleineren im Chor. Die beiden Felder werden von stark geschweiften Stuckrahmungen umfasst, wobei die Stuckaturen die Bildfelder (vor allem die kleinen Medaillons an den Seiten) miteinander verbinden und mitunter in die Bilder plastisch eingreifen. Muschelkämme und Muschelwerk sowie Wolken mit Engelsköpfchen bilden gemeinsam mit den Deckengemälden ein „dichtes Dekorationsgefüge“.⁵⁹³ Die Farben der Stuckaturen⁵⁹⁴ variieren von grauen über rosafarbene bis hin zu gelben Tönungen.

Das Patrozinium der Gottesmutter wird sowohl im Chor als auch im Kirchenschiff thematisiert: „Das volkstümlich gehaltene Chorfresko zeigt unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin Maria als Helferin der Armen und Kranken, die wallfahrend heranziehen. Das Bild illustriert die einst beliebte Wallfahrt zu ‚Unserer Frauen Au‘.“⁵⁹⁵

In der oberen Bildzone des Freskos thront die Muttergottes unter einem Baldachin, der von Engeln getragen wird. Sie sitzt auf einer Wolke und hält den Jesusknaben auf dem Schoß. Er hält ein Blatt in Händen, auf dem DEVOTIONEM [...⁵⁹⁶] steht. Eine goldene Marienabbreviatur, in den Baldachin eingestickt, schwebt über Marias Kopf. In der Bildzone darunter sind Heilsgruppen wie Pilger und Kranke auf ihrem Weg zur Wallfahrtskirche zu erkennen. Einzelne stechen aus der Menge hervor, indem sie – wie der Jesusknabe auch – weiße eckige Schildchen in Händen halten, auf denen die Elogien zu den Emblemen an den Seitenwänden stehen:

- Ein Mann in vornehmen Gewand: REGINA REFUGIUM PECCATORUM,
- ein Geistlicher mit goldenem Stab: AUXILIUM CHRISTIANORUM,
- eine kniende Frau: CONSOLATRIX AFFLICTORUM und
- ein versehrter Mann in einer Schubkarre: SALUS INFIRMORUM.

⁵⁹² Laut KD, Band IXI, S. 108, sind die Fresken, da die Stuckaturen, so die Annahme, 1767 entstanden, auf das Jahr 1768 anzusetzen.

⁵⁹³ Diese Umschreibung geht auf Dehio 2008, S. 129, zurück.

⁵⁹⁴ Die Stuckaturen sind üppig und eindeutig dem Rokoko zuzuordnen. Sie wurden 1767 von dem Passauer Stuckateur Melchior Modler geschaffen, eine Signatur auf einer Kartusche über der Sakristeitür bestätigt dies: *Melchior Modler 67 fecit*.

⁵⁹⁵ Dehio 2008, S. 129.

⁵⁹⁶ Der Rest der Inschrift ist nicht zu entziffern.

In den Spitzbogen und Gewölbezwickeln des Chores schließlich sind in teils eckigen, teils tropfenförmigen Kartuschen biblische Gestalten dargestellt, die auf Christus verweisen (von links nach rechts, jeweils die einander gegenüberliegenden):

- die Hll. Joachim und Anna,
- Johannes der Täufer und Josef sowie
- die Propheten David und Melchisedech.

Hinter dem Hochaltar liegt in Scheitelposition ein weiteres Dreiecks-Bildfeld, das jedoch verdeckt wird: eine gleißende Sonne. Über den Seitenaltären sind in stichkappenartigen Dreiecksfeldern links Simeon und rechts Hanna dargestellt, am Scheitelpunkt des Chorbogens sind zwei stuckierte Wappen mitsamt Text angebracht: es sind die Wappen von Niederaltaich (links) und Abt Ignatius von Loyola (rechts). Eine Muschelwerkkartusche beinhaltet folgendes Chronogramm: *HonorI DeI DoLorosaeqVe VIrGIInIs fVnDItVs ponI IVssIt IgnatIVs praesVL InferIorIs qVerCVs.*⁵⁹⁷

Im Langhaus tritt das Thema der Himmelfahrt Mariens in einem Fresko in Erscheinung, das den gesamten Deckenspiegel belegt und bassgeigenförmige Ausbuchtungen aufweist: Maria entsteigt dem Grab; sie schwebt in den Heiligenhimmel empor und wird von Christus empfangen. Der Himmelsthron und die Himmelskrone warten bereits. Auf dem Erdboden bleiben die staunenden Apostel, umgeben von Tempelarchitektur, zurück. Rauscher hat das Fresko als überaus figuren- und detailreiche Komposition angelegt und signiert.⁵⁹⁸

Eine Vielzahl von Bildfeldern, in die Stichkappen und Gewölbeanfänger eingepasst, begleiten das Hauptfresko: Es sind Marienanrufungen der Lauretanischen Litanei. Insgesamt sind 20 Darstellungen der Himmelkönigin im Hauptschiff auszumachen. Die Zählung und Aufnahme der Embleme beginnt im Nordwesten der Kirche und arbeitet sich im Uhrzeigersinn nach Südwesten vor:

⁵⁹⁷ Die Inschrift verrät das Jahr 1759 als Baubeginn der Kirche; der lateinische Satz ist auf ein bestimmtes Jahr bezogen. Durch Addition der Buchstaben, die zugleich römische Zahlzeichen sind, ergibt sich die römische Jahreszahl 1759.

⁵⁹⁸ Links von der Treppe steht die Signatur: *F.A. Rauscher fecit.*

1. *Pictura⁵⁹⁹: Frau mit Krone, eine Bildkartusche vor sich haltend, auf dem ein Tor dargestellt ist;
Motto: PORTA CLAUSA Ex 44,15.
2. *Pictura: Frau mit Krone und einer weißen Kette (Rosenkranz) in der rechten Hand sowie einem umgehängten Buch;
Motto: REGINA ORDINIS SERAPHICI.
3. *Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die die Arche Noah zeigt;
Motto: ARCA NOAE Can 6,14.⁶⁰⁰
4. *Pictura: Frau mit Krone und einem Kelch und Hostie;
Motto: REGINA SACERDOTUM.
5. *Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die einen Mann und das ausgebreitete Gideonsfell zeigt, das das Licht der Sonne anzieht;
Motto: VELLUS GEDEONIS Richt 6,37.⁶⁰¹
6. Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die einen Mann und eine Frau zeigt, an der zahlreiche Rosenkränze hängen;
Motto: REGINA S. ROSARII.
7. Pictura: Frau mit Krone und weißen Kleidern sowie zwei Lilien; über ihr zahlreiche Herzen, aus denen Lilien wachsen;
Motto: REGINA VIRGINUM.
8. Pictura: Frau mit Krone, Palmzweig und einem Lorbeerkranz; sie stützt sich auf eine Bildkartusche, die einen knienden Mann zeigt, der mit einem Schwert den Kopf abgeschlagen bekommt; über ihm schwebt ein Herz mit sieben Schwertern;
Motto: REGINA MARTYRUM.
9. Pictura: Frau mit zwei Gesichtern (Frau und alter Mann), einer Krone auf dem Haupt und einem Spiegel, um den sich eine Schlange windet, sowie einem Buch;
Motto: REGINA PROPHETARUM.

⁵⁹⁹ Das hier angefügte * kennzeichnet diejenigen Bildfelder, die aus dem Jahr 1954 stammen. Sie gehören nicht zum ursprünglichen Erstentwurf, sondern wurden erst später von dem Maler F.X. Spann im Jahr 1954 hinzugefügt, als die Kirche baulich verändert wurde.

⁶⁰⁰ Laut Vulgata Ct 6,14.

⁶⁰¹ Laut Vulgata Iud 6,37.

10. Pictura: Engel mit Krone und einer Bildkartusche, die eine bekrönte Frau mit zwei Engeln zeigt;
Motto: REGINA ANGELORUM.

Weiter auf der Südseite:

11. Pictura: Frau mit Krone und dampfendem Weihrauchgefäß und einer Bildkartusche, die einen alten Mann zeigt, vor dem ein zweiter kniet;
Motto: REGINA PATRIARCHARUM.
12. Pictura: Frau mit Stab und aufgeschlagenem Buch; über ihr schweben zahlreiche Marterinstrumente (z.B. Andreaskreuz)
Motto: REGINA APOSTOLORUM.
13. Pictura: Frau mit Krone und einem Spiegel; sie stützt sich auf eine Bildkartusche, die einen Baum zeigt, über dem die Sonne steht und in dessen Schatten sich Schlangen befinden;
Motto: REGINA CONFESSORUM.
14. Pictura: Frau mit Krone, brennender Fackel und Zepter, über ihr ein Gestänge, an dem Trauben hängen;
Motto: REGINA SANCTORUM OMNIUM.
15. Pictura: Frau mit Krone und einem Gegenstand⁶⁰² stützt sich auf eine Bildkartusche, die Maria mit einem vor ihr knienden Mönch zeigt;
Motto: REGINA S. SCAPULARIS.
16. *Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die ein weißes Zelt mit Goldschatz zeigt;
Motto: TABERNACULUM DEI PS 45,4.
17. *Pictura: Frau mit Krone und weißer Taube sowie einem Ölzweig;
Motto: REGINA PACIS.
18. *Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die zwei Männer des Stammes Israel zeigt, wie sie die Bundeslade tragen;
Motto: ARCA DEI Ex 25, 10.

⁶⁰² Der Gegenstand ist nicht eindeutig identifizierbar. An einem Band hängen zwei kleinere Gegenstände.

19. * Pictura: Frau mit Krone, Zepter und Weltkugel;

Motto: REGINA MUNDI.

20. * Pictura: Frau mit Krone und einer Bildkartusche, die einen brennenden Busch zeigt, vor dem ein Mann kniet;

Motto: RUBUS ARDENS Exod 3,2.⁶⁰³

Bis zum Jahr 1927 stellte der Kirchenbau mitsamt seiner Ausstattung eine Einheit dar. Dieser Raum wurde jedoch 1927 nach Westen erweitert.⁶⁰⁴ Die Nummern der Embleme 1, 2, 3, 4, 5, und 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 wurden mit einem * gekennzeichnet, da sie aus dem Jahr 1954 stammen und nicht zum ursprünglichen Entwurf gehören. Auch das über der Orgel befindliche Fresko wurde 1954 neu geschaffen. Doch auch in dieser Neuschöpfung steht Maria im Zentrum: auf ihrem linken Arm trägt sie den Jesusknaben, in der rechten Hand hält sie ein Zepter, was sie als Himmelskönigin ausweist. Der Fuß auf dem Kopf der Schlange weist auf das Apokalyptische Weib hin. Sie ist umgeben von einem Wolkenkranz aus Engeln und Putti; darum verteilen sich mehrere Heilige, darunter etwa Zacharias und seine Frau Elisabeth mit ihrem Kind Johannes sowie Johannes der Täufer und die Hl. Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes. In der unteren Bildzone sieht man Adam und Eva im Paradies; in einer Naturlandschaft sind bunte Paradiesvögel und exotische Tiere versteckt.

2.6 Landkreis Landshut

2.6.1 Landshut-Stadt, Frauen- oder Engelkapelle

Die Kapelle liegt im engeren Umkreis des sog. ‚Sandstadels‘ (siehe nachfolgenden Befund, Allerseelenkapelle St. Martin) und südseitig der katholischen Stadtpfarr- und Stiftskirche Kirche St. Martin und Kastulus. Die Engelkapelle wird 1346 erstmals erwähnt,

⁶⁰³ Dieses letzte Emblem hat zudem die Notiz: *F. X. Spann pinxit 1954*. Zudem ist hier anzumerken, dass der Maler in seiner Zitierweise der Bibelstellen nicht einheitlich verfuhr. Einmal kürzt er mit *Exod* ab, ein andermal lediglich mit *Ex*.

⁶⁰⁴ Die Erweiterung hatte zur Folge, dass der Turm von der Mitte der Westwand an die südwestliche Seite gegenüber der ehemaligen Sakristei vorgesetzt wurde, die Orgelempore nach hinten verschoben und die Ausstattung mit Fresken in den Zwickeln und Stichkappen der Decke im Stil der anderen Fresken ergänzt wurde. Allerdings wurde der Abschnitt der Innenausgestaltung erst in den Jahren 1953/54 vorgenommen. Der Stuckateur Wilhelm Maile aus München versah die Stuckierung, der Kunstmaler Franz Spann (siehe die Signatur) aus Passau die Deckengemälde bzw. die emblematischen Bildfelder.

doch ist von der einstigen Bausubstanz nichts erhalten; der heutige Baubestand ist auf die Spätzeit der Gotik zurückzuführen⁶⁰⁵, was u.a. an dem Gewölbe im Presbyterium augenscheinlich wird. Der Chorraum schließt zweijochig in drei Achteckseiten und wird von einer Stichkappentonne auf toskanischen Pilastern überwölbt; ein Chorbogen trennt das dreijochige Kirchenschiff, welches ebenfalls von einer Stichkappentonne überspannt wird, vom Chor ab. Eine kleine Sakristei⁶⁰⁶ ist an die Südseite des Chores angeschlossen.

Im Jahr 1706 wurde der Kapellenbau unter Wolfgang Ehehamb⁶⁰⁷ umgestaltet und erhielt dabei eine reich stuckierte und mit zwei Deckengemälden von Franz Josef Lederer⁶⁰⁸ verzierte Raumschale. Am Westende der Kapelle wurde eine einfache, schmucklose Empore mit einer Holzbrüstung eingezogen, die jedoch keinerlei bildliche Darstellungen an ihrer Emporenschauseite aufweist. Die Fenster des Kirchenraumes sind rundbogig, doch lassen sich noch die ursprünglich spätgotischen Spitzbogenfenster erkennen. Eine Kanzel fehlt.

Im Zentrum des schlanken, relativ kleinen, spätbarocken Hauptaltarretabels befindet sich eine spätgotische, hölzerne Marienfigur⁶⁰⁹: Mutter und Kind stehen auf einem flachen Sockel, umgeben von einem vergoldeten, aus Holz geschnitzten Strahlenkranz. Sie trägt den Jesusknaben auf dem Arm und hält ein Zepter in der freien Hand; sie ist auf ca. 1470-80⁶¹⁰ zu datieren. Ein blechernes Etikett mit der Aufschrift MARIA hängt über der Mutter-Kind-Gruppe, die von zwei glattschaftigen Marmorsäulen mit vergoldeten, korinthisierenden Kapitellen flankiert wird. Zwei in Gold gewandete Stuckfiguren⁶¹¹ des Hl. Joachim und der Hl. Anna fungieren als Assistenzfiguren.

Rechter- und linkerhand des Chorrauminneren ist an beiden Seitenwänden je ein Öl- auf Holzgrundgemälde, umrahmt von üppigen, rosafarben getönten Stuckrahmen

⁶⁰⁵ Vgl. Dehio 2008, S. 299.

⁶⁰⁶ Laut KD, Band XVI., S. 169 war die heutige Sakristei an der Südseite des Chores ursprünglich eine kleine Kapelle, die Richtung Chor geöffnet war und eine Skulptur Mariens beherbergte.

⁶⁰⁷ Der genannte Stifts- und Stadtmaurermeister Wolfgang Eheham bzw. Ehehamb war auch in der nachfolgend katalogisierten Allerseelenkapelle sowie in der neuen Propstei des Kollegiatsstifts St. Martin und Kastulus mit der Bauausführung betraut.

⁶⁰⁸ Franz Joseph Lederer, ein Freisinger Hofmaler, wurde 1679 in Altötting geboren und starb hier 1733. Er war auch in der Allerseelenkapelle in Landshut, im sog. Sandstadel, als Maler tätig.

⁶⁰⁹ Laut KD, Band XVI, S. 170, ist das Gemälde auf die Zeit um 1620 zu datieren und dem Maler Gerard Seghers zuzuordnen: das Blatt könnte möglicherweise zuvor als Hochaltarschmuck fungiert haben.

⁶¹⁰ Vgl. dazu KD, Band XVI, S. 170.

⁶¹¹ Die Figuren stammen laut KD, Band XVI, S. 170, von dem Landshuter Bildhauer Christian Jorhan dem Älteren.

platziert. Die Darstellung links zeigt Maria Immaculata, eine Lilie in der Hand; eine Texttafel in einer ausstuckierten Kartusche des Rahmens besagt: SANCTA IMMACULATA. Rechterhand ist eine Darstellung der Hll. Erasmus und Pantaleon mit der Kartuscheninschrift SS: ERASMUS ET PANTALEON⁶¹² angebracht. An der Nordwand des Schiffes hängt ein großformatiges Ölgemälde, das die Hl. Familie bei der Arbeit darstellt.

Der helle, rosa, weiß und türkis gehaltene Kircheninnenraum wurde mit lediglich zwei kleinformatischen Deckengemälden ausgestattet. Das erste Fresko, von einem Stuckrahmen umfasst, befindet sich an der Chordecke: Es ist oval geformt und weist ein Spruchband mit der Aufschrift DETVR PVLCHERRIMAE auf. Die dargestellte Szene zeigt einen Pilger, der sein Herz einem in den Wolken schwebenden Engel übergibt. Ein Marienmonogramm schwebt darüber. Das zweite Hauptfresko der Kapelle liegt im Deckenspiegel des Schiffes. Es ist größer, ebenfalls oval geformt, wurde jedoch in einen viereckigen Rahmen eingepasst. Das Deckengemälde hat, dem Patrozinium folgend, Maria zum Thema und besagt: MEDIATRIX NOSTRA. Maria schwebt im Gebetsgestus über einem Altar, während eine Personifikation der Religion am Altar Weihrauch in das Feuer wirft. Die personifizierte Bavaria kniet ebenfalls vor dem Altar und opfert Gaben in einer Schale. Das Gemälde trägt am Bildrand die Signatur *FL* sowie die Jahreszahl 1706⁶¹³.

Die Stuckaturen verbinden die einzelnen Bildfelder (die Deckenfresken und Embleme) spielerisch miteinander und formieren sich in Akanthusranken, Blumenvasen, Muschelwerk und Blattwerk.⁶¹⁴

Im gesamten Kapellenraum sind zudem elf weitere, kleinformatische Bildfelder auszumachen: sie sind sowohl im Chor- als auch im Hauptraum anzutreffen und sitzen in den Stichkappen. Diese teils ovalen, teils unregelmäßig geformten Medaillons enthalten emblematische Bildgegenstände samt zugehörigen Motti. Zehn von elf Bildfeldern sind polychrom ausgeführt, das elfte (am Scheitel des Chorbogens) wurde monochrom

⁶¹² Bei den beiden Gemälden handelt es sich laut KD, Band XVI, S. 170, um ehemalige Altäre, deren Stipites im 19. Jh. jedoch beseitigt worden sind. Aus einem Vertrag des Wolfgang Ehehamb geht hervor, dass hier tatsächlich Altäre in Auftrag gegeben wurden. Möglicherweise sind diese aufgrund des Umstandes, dass an den Seitenwänden kein Raum für die Aufstellung von Seitenaltären war, kurzerhand Wandaltäre angebracht worden.

⁶¹³ Die Signatur lässt den Schluss zu, es handle sich hier um den auch in der Allerseelenkapelle tätigen Maler F(ranz) Joseph L(ederer).

⁶¹⁴ Die Stuckaturen gehen auf den Meister der Allerseelenkapelle zurück: vgl. dazu KD, Band XVI, S. 170.

ausgestaltet. Einsetzend mit dem ersten Medaillon an der nordwestlichen Ecke des Chorraumes zeigen die dunklen Bildfelder⁶¹⁵ in weißer Akanthus- Stuckrahmung folgende Picturae und Motti:

1. Pictura: Eine Mondsichel und Sterne am Firmament

Motto: TOT TIBI SVNT DOTES

2. Pictura: Aufgehende Sonne

Motto: NATA PARENSQVE

3. Pictura: Mondsichel

Motto: SINE MACVLA

4. Pictura: Vogel mit ausgebreiteten Flügeln⁶¹⁶

Motto: VIRGO SINGVLARIS

5. Pictura: Adler mit ausgebreiteten Schwingen, darüber die Sonne

Motto: SOLA CAPAX SOLIS

6. Pictura: Sonnenstrahl fällt durch einen Brennspeigel

Motto: INVIOIATA (*sic!*) PARENS.

Im Hauptschiff befinden sich in den Stichkappen vier weitere Embleme; sie sind um einen stuckierten Rahmen in der Mitte der Decke radial angeordnet, oval geformt und sitzen in den Pendentifzwickeln. Die Aufnahme beginnt mit dem ersten Emblem im Nordwesten (vor der Orgelempore):

1. Pictura: Sonne über einem Bienenstock mit ausschwärmenden Bienen

Motto: FACIT OMNIA LAETA

2. Pictura: Weiße Taube mit Ölweig

Motto: PENDET AB VNA

3. Pictura: Schiff in Seenot, darüber der Polarstern

Motto: ASPICE SALVABIT

4. Pictura: Regenbogen

Motto: IRA TUM PLACAT.

⁶¹⁵ Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine Nachdunklung in Folge von Verschmutzung durch Rußpartikel. Erste Gerüste sind im Eingang bereits angebracht, eine Restaurierung (und damit wohl auch Reinigung der Fresken) steht wohl unmittelbar bevor (Stand 2010).

⁶¹⁶ Inwieweit es sich hier um einen Phönix, einen Adler oder gar eine Taube handelt, ist nicht zu erkennen.

Zwischen Chorraum und Hauptschiff befindet sich am Scheitelpunkt des Chorbogens eine weitere, monochrom gehaltene emblematische Darstellung (mitsamt Motto) in einer runden Kartusche:

Pictura: Ein schlafender Löwe, vor ihm eine brennende Säule

Motto: NEMO HANC INPVNE LACESSET.

Eine Vielzahl von Epitaphien, Grabsteinplatten aus Rotmarmor und Kalkstein sind im Chor, am Chorbogen, an der Nordseite des Langhauses, als auch unterhalb der Orgelempore und an der Außenseite der Kapelle eingelassen.⁶¹⁷ Das Rotmarmorportal, durch das der Besucher die Kapelle betritt, ist auf die Frühzeit des 17. Jhs. zu datieren: zwei Pilaster tragen ein Gesims, auf dem eine Kartusche mit den Worten: REGINAE ANGELORUM ruht.⁶¹⁸

2.6.2 Landshut-Stadt, Allerseelenkapelle St. Martin

Das Stiftkastengebäude liegt am Martinshof in unmittelbarer Nähe zur Frauenkapelle und zur Stadtpfarrkirche St. Martin und Kastulus. Hier wurde anstelle von Wohnhäusern im Jahr 1596 von Franz Franculos⁶¹⁹ durch das Kollegiatsstift ein sog. ‚Sandstadel‘ errichtet, das im 16. Jahrhundert als Lagerraum für die gegenüberliegende St. Martinskirche dienen sollte.⁶²⁰ Wahrscheinlich wurde hier der Zins der Pächter des Kollegiatsstiftes in Form von Naturalien gelagert, bis 1707 unter dem Stifts- und Stadtmaurermeister Wolfgang Ehehamb⁶²¹ im Erdgeschoß eine Kapelle eingerichtet

⁶¹⁷ An diesen Epitaphien ist die eigentliche Funktion der ehemaligen Friedhofskirche erkenntlich. Später wurde sie anlässlich des Baus der Neuen Stiftspropstei zur Hauskapelle umfunktioniert. Die Allerseelenkapelle erhielt fortan die Funktion der Friedhofskirche von St. Martin, was ebenfalls im Innern der Kapelle erkenntlich ist (vgl. beispielsweise das Thema des Altarblattes).

⁶¹⁸ Vgl. KD, Band XVI, S. 170.

⁶¹⁹ Franz Franculos war ein „welscher“ Hofmaurermeister, der laut Dehio 1988, S. 358, das Bürgerrecht in Landshut erlangte. Er war neben dem Sandstadel auch mit Bauten am Dreifaltigkeitsplatz in Landshut befasst.

⁶²⁰ Vgl. Dehio 2008, S. 295.

⁶²¹ Die Schreibweise des hier genannten Landshuter Stuckateurs alterniert in der Literatur: zu finden ist sowohl *Eheamb* als auch *Eheham*.

wurde, die dann die Funktion einer Friedhofskirche übernahm.⁶²² Seit dem Jahr 1978 wird der Raum als Schatzkammer genutzt, in der sakrale Exponate ausgestellt werden.

Der westlich gelegene Zugang verfügt im Innern über ein geschweiftes Gesims, auf dem zwei weiß und gold gefasste Prophetenfiguren sitzen. Die innere Raumschale wird von einem Tonnengewölbe überspannt, das wiederum in drei von Stuckbändern unterteilte Querfelder untergliedert ist. Die Langwände sind ebenfalls durch stuckmarmorne Pilaster rhythmisiert und mit Stuckaturen aus der Erbauungszeit geschmückt: Akanthusranken, Muschelwerk und Putti.⁶²³ Zwei Rundfenster beleuchten den Raum von der Straßenseite her.

An der gegenüberliegenden Stirnseite des rechteckigen Raumes wurde der Zelebrationsaltar aufgestellt: der Stuckmarmoraltar reicht bis unter das Deckengewölbe und beherrscht den Raum. Vier glattschaftige Säulen mit korinthisierenden, vergoldeten Kapitellen stützen einen Aufsatz mit einem Oberbild, das ein Gemälde der Hl. Familie zeigt. Auf den Giebelschenkeln sitzen in Höhe des Oberbildes zwei Engelsfiguren mit ausgebreiteten Armen. Zwischen Oberbild und Altarblatt prangt eine Stuckkartusche mit der Aufschrift *DIVIS SEPTEM SVBSIDIIS SACRVM*. Das Altarblatt besteht aus einem großformatigen Ölgemälde, das die Rettung der Sünder vor dem Fegefeuer thematisiert⁶²⁴: Am Boden knien Menschen, die die Arme verzweifelt im Gebetsgestus erhoben, eine Gestalt mit einer Papstkrone auf dem Kopf anflehen. Die rechte Hand der Gestalt hält einen goldenen Kelch empor, über dem eine Oblate schwebt, während die linke einen knieenden, aus dem Bild heraus blickenden Menschen leicht am Kopf berührt. Im Moment der Berührung scheint er seine Stahlfesseln zu verlieren. Ein Schriftzug im Bild selbst, dem knieenden Menschen eindeutig zuzuordnen, besagt: *HOMINEM NON HABEO*⁶²⁵.

⁶²² Diese Information stammt von einem Mitarbeiter der Schatzkammer der Kirchenverwaltung St. Martin. Demnach war die Martinskirche bis zum Jahr 1810 von einem Friedhofsfeld umgeben gewesen, wobei die Frauen- oder Engelkapelle als Friedhofskapelle für St. Martin und Kastulus fungiert habe. Als die Neue Stiftspropstei gebaut wurde, stieg die Frauenkapelle zur Hauskapelle des Propstes auf und die Kapelle im ehemaligen Sandstadel wurde zur sog. ‚Allerseelenkapelle‘ und damit Friedhofskirche. Unter der Kapelle befindet sich auch heute noch eine zweischiffige Gruft mit einem Ossarium, in dem die Chorherren und Geistlichen des Stiftes beigesetzt wurden.

⁶²³ Vgl. KD, Band IV, S. 142. Hier wird die Vermutung angestellt, die genannten Stuckaturen stammten vom gleichen Meister wie jene der Frauenkapelle: Bernhard und Wolfgang Ekehamb, die sich dem städtischen Bürgerbuch zufolge 1699 in Landshut niederließen.

⁶²⁴ Diese Formulierung geht auf Strasser zurück. Er schreibt: „The painting [is] showing ‘Salvation of Sinners from Purgatory’.“ Vgl. dazu Strasser 2008, S. 34. Zur weiteren Interpretation siehe Kapitel 3.5 dieser Arbeit.

⁶²⁵ Der Schriftzug geht zurück auf die Bibelstelle aus dem Johannesevangelium: *Io 5,7*.

Über dieser Szene schwebt der Erzengel Michael. Er ist mit einem Flammenschwert bewehrt und hält in der anderen Hand eine Seelenwaage, während ein Schriftzug einen Bogen über seinem Kopf beschreibt: NON EXIES DONEC REDDAS NOVISSIMUM QVADRANTEM⁶²⁶.

Das Ölgemälde ist mit *F. J. Lederer p. 1707* signiert und gibt Aufschluss über den Maler und den Zeitpunkt des Werkabschlusses.⁶²⁷ Drei hölzerne Tafeln an der Schauseite des Antependiums zeigen heute verschlungene Monogramme aus blattvergoldetem Holz auf tiefrotem Grund.⁶²⁸ Der Tabernakel ist zum Teil blattvergoldet, zum Teil versilbert.⁶²⁹

Insgesamt sind im Gewölbe neun in etwa gleich große Bildfelder in Grisailletechnik auszumachen. Jedes der drei Gewölbefelder setzt sich aus einem mittigen, annähernd viereckigen Feld sowie seitlich zwei ellipsenförmigen bzw. konchenförmigen Bildfeldern, die von weißen Stuckrahmen umrahmt sind, zusammen. Einige Bildfelder verfügen über textuelle Beigaben innerhalb des Freskos, andere Texte sind am Rand, außerhalb des eigentlichen Bildfeldes, aufgebracht. Die drei rechteckigen Fresken am Scheitelpunkt des Gewölbes befassen sich inhaltlich mit der Sündhaftigkeit des Menschen und seiner Bekehrung. Die vier ovalen, annähernd ellipsenförmigen Deckengemälde sind in einem blau-grau-Ton gehalten und thematisieren die Qualen und Strafen des Fegefeuers, wobei Textbeigaben außerhalb des Bildes die Strafen benennen: die *Pein deß Gustß*, die *Pein deß Gehörß*, die *Pein deß Andasten* und die *Pein deß Geruchß*. Zwei Bildfelder sind konchenförmig bzw. kleeblattförmig angelegt und in einem gelben Farbton gehalten. Sie befassen sich mit dem Tod und dem Jüngsten Gericht. Die Reihenfolge der einzelnen Bildfelder geht von links nach rechts, wobei mit dem ersten Fresko links des Eingangs begonnen wird:

⁶²⁶ Vgl. dazu die Bibelstelle *Mt 5,26*.

⁶²⁷ Der Hofmaler Franz Josef Lederer aus Freising malte laut Dehio 2008, S. 295, das Altarblatt für die Seelenkapelle, was den Schluss zulässt, das zu ungefähr diesem Zeitpunkt auch die Kapelle im Sandstadel eingerichtet wurde. Des weiteren lässt das Gemälde laut KD, Band IV, S. 142 f., aufgrund des Kolorismus des Werkes den Schluss zu, das besagte Lederer ein Schüler des Andreas Wolf war.

⁶²⁸ Hierbei ist kritisch anzumerken, das die Schwarzweiß-Fotografie des KD, Band IV, S. 14, an dieser Stelle ein anderes, wesentlich schmuckloseres Antependium aufweist. Zudem sind, vom momentanen Zustand der Kapelle abweichend, auf der Schwarzweiß-Fotografie zwei überlebensgroße Seitenfiguren (wahrscheinlich St. Martin und St. Kastulus) auszumachen, die, ebenso wie die im KD erwähnte hölzerne Christusfigur auf einem Palmesel, heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort stehen.

⁶²⁹ Der Tabernakel hat die Form eines überdimensionierten, stilisierten Herzens, an dem Hände und Füße mit blutenden Wunden plastisch ausgeformt sind und in alle vier Himmelsrichtungen zeigen. Der ursprüngliche Tabernakel ist zudem, wieder im Vergleich mit der Fotografie von 1927 im KD, Band IV, S. 14, durch einen wesentlich prunkvolleren ausgetauscht worden. Zu Altartabernakeln und explizit zu dem vorliegenden vgl. das Werk von Hamm 2010, S. 151f.

1. Pictura (blau-grau-farbig, ellipsenförmig): Zwei gelb gefärbte Teufel gießen einem sitzenden, gefesselten und nackten Sünder eine Flüssigkeit über den Kopf, die sie in dem Kessel daneben erhitzt haben;
Bibelzitat: *Purgabit DEVS sordes filiorū & filiardasu Sion et sanguinē emundabit spiritu Iudicii & Combustionis H 4*⁶³⁰
Motto (darunter im Stuckrahmen): *Die Pein deß Andasten*
2. Pictura (gelb, viereckig): Im Maul eines Ungeheuers ist der Oberkörper eines Mannes zu sehen, die Augen schreckhaft geweitet; in der Mitte liegt eine Axt an den Wurzeln eines gefälltten Baumes (*ad comburendū*); aus einem leuchtenden Dreieck, das der Sonne eingeschrieben ist, schaut ein Gesicht herab;
Motto: ITE MALEDICTI
3. Pictura (blau-grau-farbig, ellipsenförmig): Einem mit Lendenschurz bekleideten, am Hals angeketteten Mann, die Augen nach oben gerichtet, wird von einem Teufel eine Flüssigkeit eingeflößt; ein Kessel steht neben ihm, ein anderer Teufel wartet, um ihm Würmer mit einem Löffel zu verabreichen;
Bibelzitat: *Tu autē in sanguine testamenti tui eduxisti vinctos tuos a(...⁶³¹)dacu in quonō est aqua Zach*⁶³²
Motto (darunter im Stuckrahmen): *Die Pein deß Gustß*
4. Pictura (gelb, kleeblattförmig): Auf einem Friedhof steht am Rand eines ausgehobenen Grabes ein Sarg, der mit einem Tuch bedeckt ist; ein mit Lorbeerkranz umwundener Totenkopf liegt darauf, Kröte und Schlange daneben;
Motto: *STATVTV est Omnib*⁶³³
5. Pictura (blau-grau-farbig, ellipsenförmig): Eine Frauengestalt blickt mit erhobenen Händen gen Himmel; über ihr steht das Auge Gottes, das in einer Sonne auf die in Ketten gefesselte Frau herunter leuchtet; zu ihrer Linken hält ein Teufel ihr einen Spiegel vor, zwei Teufel zu ihrer Rechten schneiden ihr Grimassen und halten ihr

⁶³⁰ Diese Abkürzung *H 4* ist nur schwerlich zu entziffern, möglich wäre hier der Hinweis auf die Bibelstelle *Is 4,4*: „Cum abluerit Dominus sordem filiarum Sion et sanguinem Ierusalem laverit de medio eius spiritu iudicii et spiritu ardoris [...]“.

⁶³¹ Die hier fehlenden Buchstaben werden von dem Fuß des Gequälten verdeckt.

⁶³² Hier liegt eine Variation der Vulgatafassung vor, vgl. *Zc 9,11*: *Tu quoque in sanguine testamenti tui emisisti vinctos tuos de lacu in quo non est aqua.*

⁶³³ Das sich anschließende Zeichen sieht auf den ersten Blick aus wie ein heute gebräuchliches Fragezeichen; wahrscheinlich handelt es sich hierbei vielmehr um ein Abkürzungszeichen für ‚us‘, was hier aus Platzersparnisgründen gesetzt wurde,

ein aufgeschlagenes Buch vor, auf dessen Seiten die Worte: *Usque ad novissimū Quadrātem Luc 2*⁶³⁴ zu lesen sind;

Bibelzitat (auf einem weißen Spruchband im Bild): *Contenebrati sunt oculi nri piermontē Sion quia disperit ct 5*⁶³⁵

Motto (dazwischen im Gurtbogen): *Die Pein deß Gesichtß*

6. Pictura (gelb, kleeblattförmig): Ein wartendes Skelett im zerfransten Mantel sitzt in einem Grab (einer steinernen Hütte), über ihm zwei Posaunen (links: *venite ad iudicium*, rechts: *ad iudiciū*) und eine Flammenschwert, sich mit einem Lorbeerzweig überkreuzend;

Motto: SVRGITE MORTVI

7. Pictura (blau-grau-farbig, ellipsenförmig): Ein an einen Felsen geketteter, nackter Mann hält sich mit beiden Händen die Ohren zu und blickt gen Himmel; Teufel spielen auf einem Blasinstrument, schreien und reden auf ihn ein;

Bibelzitat: *Ha:53 Qvis credidit Auditui nostro & Brachiv Domini cui revelatum est*⁶³⁶

Motto (darunter im Stuckrahmen): *Die Pein deß Gehörß*

8. Pictura (gelb, rechteckig), über dem Altar: Kopf eines mit Lorbeer bekrönten Mannes, er blickt gen Himmel, zu einer Krone, die in einem Kreis über ihm schwebt; ihn, umschwirren eine Vielzahl Putti;

Motto: VENITE BENEDICTI PATRIS

9. Pictura (blau-grau-farbig, ellipsenförmig): Ein nackter Sünder auf einem Felsen hält sich die Nase zu, während Teufel ihm unangenehmes Rauchwerk und Essenzen vorhalten. Tränen rinnen ihm die Wangen hinunter;

Bibelzitat: *Sic ut solent ad odorē ignis ligna consumi ita vincu la quibus ligatus erat Jud 15*⁶³⁷

Motto (darunter im Stuckrahmen): *Die Pein deß Geruchß.*

⁶³⁴ Unter der angegebenen Bibelstelle ist ein solcher Ausspruch nicht aufzufinden. Stattdessen liegt *Mt 5,26* in Variation vor: *amen dico tibi non exies inde donec reddas novissimum quadrantem.*

⁶³⁵ Auch dieser Hinweis ist kaum zu entziffern. Denkbar wäre hier ein Hinweis auf die Klagelieder des Jeremias (*lamentationes*) *Lm 5,17-18.*

⁶³⁶ Vgl. dazu *Io 12,38.*

⁶³⁷ Hierbei handelt es sich um eine Passage aus dem Buch *Judices* (Richter): *Id 15,14.*

2.6.3 Landshut-Stadt, Wallfahrtskirche Maria Brünnl

Der kleine Barockbau liegt außerhalb des Ortes, im heute eigemeindeten Stadtteil Landshut Berg. Der Landshuter Bürger Thomas Amplatz soll am 30.9.1661 an dieser Stelle auf eine Quelle gestoßen sein; an eben dieser Stelle errichtete er eine Kreuzsäule, an der er eine Kopie des Passauer Gnadenbildes von Maria Hilf anbrachte.⁶³⁸ Der Kreuzsäule folgte eine Holz-, im Jahr 1666 ein Steinkapelle. Im Jahr 1719 schließlich wurde der heutige Bau von Pfarrvikar Georg Christoph Pexenfelder errichtet und ein Jahr später geweiht.⁶³⁹

Die nach Süden gerichtete Kapelle verfügt über ein dreijochiges Langhaus, das in einen nicht eingezogenen, in drei Sechseckseiten geschlossenen Chor mündet. Die Decke wird von einem Tonnengewölbe überspannt. Ein Turm mit Kuppel steht an der Nordseite der Kapelle.

Der Hauptaltar ist ein von Voluten bekrönter barocker Aufbau mit sechs Säulen. Das Gnadenbild, Mittelpunkt der Wallfahrt, ist laut Legende besagte Kopie des Bürgers Amplatz, die das Maria-Hilfs-Bild in Passau imitiert. Es stammt von 1764.⁶⁴⁰ Zwei Assistenzfiguren verkörpern den Hl. Joachim und die Hl. Anna. Ein Seitenaltar, östlich aufgestellt, wird von zwei gewundenen Säulen getragen. Er wird auf das Jahr 1745⁶⁴¹ datiert und zeigt ein Altarblatt mit der Krönung Marias.

Die Wandmalereien sind barock und werden dem Landshuter Maler Franz Georg Fischer zugeschrieben. Die Fresken im Schiff wurden 1808 übertüncht, doch wurden diese bei der Restaurierung im Jahr 1968 wieder freigelegt.⁶⁴² Die drei Hauptgemälde sitzen im Gewölbescheitel und thematisieren Maria mit dem Jesusknaben als Schutzherrin über die Stadt Landshut. Die anderen beiden Bilder zeigen allegorische Darstellungen, die sich auf Maria beziehen. Drei emblematische Kartuschenbilder finden sich im Gemeinderaum, fünf im Altarbereich. Sie alle sind mit Motti versehen:

1. Pictura: Ein mehrgliedriger Springbrunnen mit Marienabbreviatur;
Motto: TRINKHET AUS SISSEM [W]ASSE[R].

⁶³⁸ Vgl. Dehio 1988, S. 311.

⁶³⁹ Vgl. KD, Band II, S. 55.

⁶⁴⁰ Vgl. Dehio 1988, S. 312. Laut der Internetseite <http://www.heiligblut.de/index.php?id=61> wurde der Altar bereits im Jahr 1726 aufgestellt.

⁶⁴¹ Vgl. Dehio 1988, S. 311.

⁶⁴² Vgl. <http://www.heiligblut.de/index.php?id=61>

2. Pictura: Ein Schloss neben einer Hütte, darüber die Sonne;
Motto: ARM UND REICH/GILT DIR GLEICH.
3. Pictura: Ein Sichelmond über einer Nachtlandschaft;
Motto: LEICHTET MIT SCHEIN/UND FLIESSET EIN.
4. (Hauptdeckenfresko) Pictura: Maria mit Kind schweben auf einer Wolke über einer Landschaft mit Stadt, Berg, Garten und einem sitzenden Menschen;
Motto: LIEB, SEEGEN UND [...]HEIT/ICH ALLEN ERTHEILE;
darunter: SALUS *Ich will es zübringen Dier. O Landthuet (sic!) edle Stadt. Darzüe wirdt Maria Singen VIVAE und proficiat.*

Im Presbyterium befinden sich die folgenden symbolischen Fresken:

1. Pictura: Eine Wolkenhand mit einer Waage, das Herz auf der Schale schlägt aus; in der anderen Schale liegt eine Kugel;
Motto: DRUM LIEB IHN NICHT/NACH MEIN (?) BLIND GWICHT.
2. Pictura: Ein Mensch sitzt vor einem Haus auf einem Hügel;
Motto: SO FORT HINN/IST MEIN SINN.
3. Pictura (über dem Hochaltar): Ein Garten mit Rosengewächsen, ein großes totes Gewächs im Zentrum;
Motto: AUS ALLEN DIE CRON/TRAGT DISSE DARVON.
4. Pictura (im hinteren Altarbereich, links): Ein rötlicher Himmel⁶⁴³ über einer Landschaft; Motto: DU URSACH UNSERES HEILS.
5. Pictura (gegenüberliegend im hinteren Altarbereich, rechts): Ein rötlicher Himmel über Wasser;
Motto: GNADEN GAST/DU NOCH MEHRST.

2.6.4 Landshut-Stadt, Zisterzienserinnen-Abtei Seligenthal

Die in der Stadt Landshut selbst, im Innenstadtbereich gelegene Zisterzienserinnen-Abtei Seligenthal ist nicht nur aufgrund ihrer Lage und ihrer komplexen und wohlrestaurierten Anlage, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass sie ohne Unterbrechung bewohnt wurde, eine Besonderheit.⁶⁴⁴ Das Zisterzienserinnenkloster geht

⁶⁴³ Gemäß dem Motto handelt es sich hierbei um den Sonnenaufgang.

⁶⁴⁴ Eine Sonderstellung, die auch darauf beruht, dass ehemals die Diözesangrenze des Bistums Freising bzw.

laut Stiftungsurkunde auf Herzogin Ludmilla, Ehefrau Ludwig des Kelheimers, zurück.⁶⁴⁵ Es wurde 1232 unter dem Namen ‚Marienkloster‘ gegründet, doch bereits im 13. Jh. wurde diese Bezeichnung durch den Ausspruch *vallis felix* verdrängt und fortan wurde das Kloster unter dem Namen ‚Saeldenthal‘ oder ‚Seligenthal‘ geführt.⁶⁴⁶ Es bot insbesondere jungen Verwandten aus der Linie der Wittelsbacher und anderer bayerischer Adelslinien einen Lebensraum – in der Folge wurde Seligenthal zum fürstlichen Hauskloster und fungierte ab 1259 als Grablege für die Wittelsbacher.⁶⁴⁷

Als provisorische Klosterkirche diente zunächst die heute nördlich der Hauptkirche gelegene ‚Afrakapelle‘.⁶⁴⁸ Erst im Jahr des fünfhundertjährigen Jubiläums (1732) wurde ein Neubau der Klosterkirche in Angriff genommen, bis 1734 fertiggestellt und schließlich noch im selben Jahr konsekriert.⁶⁴⁹ Während des durchgreifenden Umbaus bzw. Neubaus blieben zunächst nur Turm und Hauptmauern stehen und der gerade Abschluss des Altarraumes wurde durch einen runden Schluss ersetzt. Ausgeführt wurden die Umbaupläne des Münchner Hofmaurermeisters Johann Baptist Gunetzhainer⁶⁵⁰ von dem Landshuter Hofmaurermeister Johann Georg Hirschstetter.⁶⁵¹ Der ebenfalls aus München stammende Hofstuckateur Johann Baptist Zimmermann⁶⁵² war für Stuckaturen und

Bistum Regensburg dicht an der damaligen Stadtgrenze Landshuts verlief. Die Abtei gehörte, damals noch außerhalb des Stadtgebiets gelegen, demnach zum Bistum Regensburg und Landgericht Rottenburg. Heute ist die Abtei Teil des Stadtgebiets. Besonders ist diese Abtei auch insofern, als das Kloster trotz Kriegen und Säkularisation eine ununterbrochene Tradition seit der Gründung weiterführt: Bis auf wenige Unterbrechungen wurde die Anlage stets von Nonnen bewohnt.

⁶⁴⁵ Vgl. Kirchenführer Seligenthal, S. 4, sowie KD, Band XVI, S. 216.

⁶⁴⁶ Vgl. Bauer 1993, S. 160.

⁶⁴⁷ Vgl. KD, Band XVI, S. 216. bzw. Kirchenführer Seligenthal, S. 6f. Die Grablege der Wittelsbacher befindet sich in der Gruft unter der Kirche, einige der Erdbestattungen wurden jedoch, wie heute noch zu sehen ist, im Kirchenraum selbst vorgenommen (so z.B. das Grabmal Herzog Ludwigs X., gestorben 1545).

⁶⁴⁸ Die Kapelle, ein Saalbau, der vermutlich 1232 erbaut wurde, ist das Kernstück der alten Anlage. Aufgrund der tiefen Westempore geht man davon aus, dass diese Kapelle während der Bauzeit der Klosterkirche genutzt worden ist. Seit dem Jahr 1615 stehen auf dem Emporenpfeiler die beiden Stifterstatuen (um 1300) Ludwig des Kelheimers und Herzogin Ludmillas; an der Brüstung sind darüber hinaus 26 kleine Fürstenfiguren aufgestellt: Sie sind vermutlich 1480 hier aufgebaut worden. Die Afrakapelle weist keinerlei emblematische Gestaltung auf. Vgl. dazu Bauer 1993, S. 159f.

⁶⁴⁹ Vgl. KD, Band XVI, S. 218.

⁶⁵⁰ Vgl. dazu die Anmerkung in der Kirche St. Sebastian in Furth.

⁶⁵¹ Vgl. zu Johann Georg Hirschstetter die Anmerkung zu St. Sebastian in Furth.

⁶⁵² Der Wessobrunner Freskant und Hofmaler Johann Baptist Zimmermann (1680-1758) war einer der Stuckateure in Wessobrunn, die in der Periode von 1600 bis etwa 1800 in Altbayern und Schwaben tätig waren und zur sogenannten ‚Wessobrunner Schule‘ gehörten. 1675-1725 arbeiteten sie häufig in den Kirchen der Vorarlberger Bauschule. Zimmermann unterrichtete den Konstanzer Schüler Martin Heigl (starb 1774), der in zahlreichen Kirchen und Klöstern Altbayerns als Freskant tätig war.

Deckengemälde, der Griesbacher Wenzeslaus Jorhan⁶⁵³ für die Bildhauerarbeiten verantwortlich.

Die Anlage der romanischen Klosterkirche ist einschiffig und hat einen kreuzförmigen Grundriss. Der einjochige Chor ist nicht eingezogen, sondern behält die Breite des Langhauses bei. Der Chor ist innen halbrund und nach außen hin dreiseitig geschlossen. Das Langhaus umfasst vier Joche und wird bis zum Einsetzen der Vierung von einem Nonnenchor eingenommen; es ist folglich zweigeschossig gebaut, wobei im Untergeschoss eine Quermauer den Raum in zwei ungleich große Hälften teilt. Der östliche Teil ist der Kirche zugeordnet, der kleinere, westliche Teil ist nur vom Kloster aus zugänglich und beschreibt die genannte ‚Agathakapelle‘. Im Zentrum des Kreuzes, wo Querhaus und Langhaus sich schneiden, erhebt sich die Vierung, aus der sich eine Kuppel mit Hängezwickeln, allerdings ohne Tambour, entwickelt. Die Sakristei liegt nordseitig des Chores, der Turm steht an der Westseite. Südseitig fügen sich zweigeschossige, schmale Gebäudeflügel an. Die Kreuzarme sind mit Quertonnen überwölbt, während die beiden Vorhallen an der Südseite der Kirche flach gedeckt sind und abgerundete Ecken aufweisen.

Der raumfüllende Hochaltar – ein Werk des Fraters Kaspar Grießmann⁶⁵⁴ – ist in das Kopfbild des Langhauses eingebettet. Das Hochaltarbild zeigt ein Gemälde der Himmelfahrt Mariens: Im unteren Teil des Bildes sind Apostel und Jüngerinnen zu sehen, die staunend um den Sarkophag herum versammelt sind. Eine Wolke trennt den irdischen Bereich von der himmlischen Welt. Maria steht auf dieser Wolke, Blick und Arme emporgehoben; die Figuren sind stark bewegt und weisen gen Himmel. Das Altarblatt wurde von Johann Baptist Zimmermann in kräftigen, dunklen Farben ausgeführt. Zu den vier cremefarbenen gewundenen Säulen gesellen sich die für den Orden besonders bedeutenden Skulpturen der Hll. St. Benedikt von Nursia und Bernhard von Clairvaux, beides vergoldete Bildhauerarbeiten von Wenzel Jorhan.⁶⁵⁵ Über dem Auszug des Hochaltars entwickelt sich ein filigraner Aufsatz mit einem gelb hinterlegten Glasfenster.

⁶⁵³ Vgl. zum Künstler die Anmerkungen unter Anzenberg.

⁶⁵⁴ Der Klostertischler, mit bürgerlichem Namen Kaspar Grießmann (1689-1742), stammte aus Linz und starb in Aldersbach.

⁶⁵⁵ Dehio 2008, S. 317.

Eine goldene Strahlengloriole umfasst das Monogramm Mariens. Der Tabernakel ist dreiteilig und vergoldet.

Die insgesamt vier Seitenaltäre (auch sie stammen von Frater Grießemann) stehen in den Querschiffflügeln. Die beiden Altäre seitlich des Chorbogens zeigen anstelle von Altargemälden vergoldete Holzfiguren und als Assistenzfiguren die verschiedenen Stände der Kirche.⁶⁵⁶ Der rechte Seitenaltar präsentiert eine Holzskulptur der Maria mit dem Jesuskind (die sog. ‚Höninger Madonna‘⁶⁵⁷ um 1500) unter einem Baldachin. Sie wird flankiert von den Assistenzfiguren der Apostel Johannes und Jakobus. Am Altar ist zur linken Seite eine St. Annagruppe aufgebaut, die von den Seitenfiguren des Hll. Stephanus und Laurentius begleitet wird und ebenfalls von einem Baldachin bekrönt wird. An den gegenüberliegenden Stirnseiten der Querarme hingegen liegen zwei Altäre über Reliquienschreinen. Auch sie sind mit gewundenen Säulen und Seitenfiguren ausgestattet. Beide Altarblätter nehmen jeweils Bezug auf die Schreine. Das rechte Altarbild, der Hll. Viktor, lässt eine Inschrift erkennen: *Franz Joseph Geiger inv. et pinxit 1677.*⁶⁵⁸ Der linke Altar, der St. Antonins-Altar, zeigt das Altarblatt des St. Antonin in der Glorie Georges Desmarées.⁶⁵⁹ Die Kanzel entstammt dem frühen Rokoko und wurde möglicherweise in Anlehnung an Zimmermann gestaltet.⁶⁶⁰

Die Gestaltung der Deckengemälde lag in den Händen Johann Baptist Zimmermanns, der thematisch Szenen aus dem Marienleben aufgriff. Die Decke des Chores jedoch entbehrt jeder malerischen Ausgestaltung; lediglich weißer Stuck auf rosafarbenem Grund schmückt die Gewölbefläche. In der Zone unmittelbar vor dem Altarraum, im Chorjoch, befindet sich im Scheitel ein annähernd rundes Gemälde im goldenen Stuckrahmen, welches mehrere Engel und Putti, auf Wolken sitzend, zeigt. Die Fläche der Quertonnengewölbe über den Querschiffarmen ist mit Fresken belegt. In länglichen Gemäldeflächen ist am rechten Gewölbe Mariä Geburt dargestellt, das Fresko auf der gegenüberliegenden Seite zeigt ihren Tod. Je zwei runde, blau-weiße Medaillons mit spielenden bzw. frohlockenden (Hinweis auf Mariä Geburt) und weinenden bzw. trauernden Putti (Hinweis auf Mariens Tod) begleiten die Mariendarstellungen

⁶⁵⁶ Vgl. Kirchenführer Seligenthal, S. 12.

⁶⁵⁷ Vgl. KD, Band XVI, S. 223.

⁶⁵⁸ Hier hat sich der Maler und Entwerfer verewigt: Franz Joseph Geiger inv.[entit] et pinxit 1677.

⁶⁵⁹ Georges Desmarées (1697-1776) war Hofmaler in München.

⁶⁶⁰ Vgl. Dehio 2008, S. 317.

entsprechend. Die Fresken sind in stuckierte Rahmungen auf Brokatgrund gebettet. Von besonderem Interesse sind die Westwände der Querflügel: Sie zeigen, den Seitenaltären gegenüberliegend, je eine allegorische Darstellung in stuckierten Rahmen.

Die allegorische Darstellung südlich zeigt ein Fresko der Stifterin Herzogin Ludmilla, die zwei Engel, die die Klosterkirche tragen, anleitet, das Gebäude am rechten Ort abzusetzen. Über der Kirche schwebt ein verschlungenes Marienmonogramm,⁶⁶¹ wie es bereits im Aufsatz des Altars verwendet wurde. In den Scheitel des Bildes wurde eine Kartusche gesetzt, die in lateinischen Lettern besagt: OBLATIO EST DOMINO ODOR SUAVISSIMUS, EXOD.29. Ungewöhnlich bei diesem Fresko ist der Durchbruch eines Oratoriumsfensters. Das Bildfeld auf der rechten Seite zeigt in gleicher Art und Weise einen Innenraum, in dem eine Tumba steht; ein Tuch ist darüber gebreitet. Zwei Engel heben es an und enthüllen so eine Inschrift: HIC HABITABO; QUONIAM ELEGI EAM, PSAL,131.⁶⁶² Der Sarkophag, auf dem eine Applikation aus einem Totenkopf (mit Flügeln?) und floralen Elementen angebracht ist, wird von zwei sitzenden Frauen flankiert: die linke Gestalt trägt ein Weihrauchfass und ein Kreuz in der Hand, die rechte Gestalt einen Spiegel. Zu Füßen der Tumba liegen die Herrscherinsignien auf einem Kissen: Krone und Zepter.

Die Hängezwickel der Vierung bieten sich für eine Ausgestaltung geradezu an: In jedem Zwickel sitzt einer der vier Kirchenväter auf einer Wolke und schaut hinunter. Die Reliefs sind aus weißem Stuck geformt und heben sich von dem rosafarbenen Untergrund filigran ab. Sie stützen auch im bildlichen Sinn das runde Mittelfresko, das in seiner Form exakt in die Kuppel der Vierung eingepasst wurde. Es zeigt in kräftigen Farben die Krönung Mariens durch Christus und Gottvater. Allerlei auf Harfe, Flöten, und Saiteninstrumenten musizierendes Himmelsvolk bevölkert die Fläche in bauschigen, kräftig gefärbten Gewändern. Im Mittelpunkt des Gemäldes prangt der Heilige Geist in Form der weißen Taube. Ein goldenes, stuckiertes Band umläuft das Fresko, das an vier Stellen von kleinen runden, ockerfarbenen Medaillons in aufwändiger Stuckrahmung unterbrochen ist. Die vier Medaillons zeigen die vier Evangelisten mit ihren Tiersymbolen: Engel, Löwe, Stier und Adler.

⁶⁶¹ Das gleiche Monogramm wird im Aufsatz des Altars wiederholt: ein in Zisterzienserkirchen, die meist Marienkirchen sind, sich oftmals wiederholendes Motiv.

⁶⁶² Vgl. dazu *Ps 131,13f.*

Der gesamte hintere Teil des Längsschiffes wird vom Nonnenchor überwölbt. Auch hier steht ein Altar, der jedoch von unten nicht einzusehen ist und sich so dem Laien entzieht. Das Gewölbe, das sich über den Chor erstreckt, zeigt im Spiegel interessanterweise keine freskierte Fläche, sondern beschränkt sich auf zarte, zurückhaltende Stuckornamente. In den Stichkappen (fünf zu jeder Seite) sitzen zehn rundbogige Fenster. Dazwischen, in den Stichbögen, wurden unterschiedlich geformte, kleine rot-braune Grisaillebilder mit Engeln platziert. Ihnen allen ist ein kurzes lateinisches Motto beigegeben. Insgesamt verfügen die vier Stichbögen links als auch die vier Stichbögen rechts sowie die Orgel und (am oberen Scheitelpunkt) der Nonnenchor über Embleme. Die Leserichtung der Embleme im Nonnenchor führt von rechts nach links mit Blick gen Westen:

1. Pictura: Ein Pauken spielender Engel;
Motto: LAUDATE EUM IN TYMPANO.
2. Pictura: Zwei Engel mit Streichinstrumenten (Cello und Geige);
Motto: LAUDATE EUM IN CHORDIS.
3. Pictura: Ein Engel spielt Orgel;
Motto: ET ORGANO.
4. Pictura: Ein Engel mit Hackbrett, einer mit Laute;
Motto: LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS.⁶⁶³
5. Pictura: (Scheitelembem, über der Orgel): König David mit Harfe;
Motto: LAUDATE DOMINUM DE COELIS.⁶⁶⁴
6. Pictura: Zwei singende Engel mit Noten;
Motto: CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM.⁶⁶⁵
7. Pictura: Zwei Engel mit Blasinstrumenten (Flöte und Posaune);
Motto: LAUDATE EUM IN SONO TUBAE.
8. Pictura: Ein Zither spielender Engel, begleitet von einem Putto mit Notenblatt;
Motto: LAUDATE EUM IN PSALTERIO.

⁶⁶³ Die in 1. bis 4. aufgenommenen Motti gehören zusammen: LAUDATE EUM IN TYMPANO, LAUDATE EUM IN CHORDIS, ET ORGANO, LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS und stammen aus *Ps 150,4f.*

⁶⁶⁴ Vgl. dazu *Ps 148,1.*

⁶⁶⁵ Vgl. dazu *Ps 149,1.*

9. Pictura: Ein Harfe spielender Engel;

Motto: ET CITHARA.⁶⁶⁶

Dem David-Emblem – zentral über der auf dem Nonnenchor stehenden Orgel – liegt ein buntes Bildmedaillon gegenüber, das die Muttergottes mit dem Jesusknaben auf dem Schoß unter einem goldenen Baldachinzelt darstellt. Ein Motto ist hier nicht beigegeben.⁶⁶⁷

Die Empore hat eine geschwungene, durchbrochene Brüstung im Rokokostil, die nochmals optisch Nonnenchor (Klausur) vom öffentlichen Gemeinderaum trennt. Am Unterteil der Balustrade sind stuckierte Instrumente zu sehen: Laute, Harfe, Flöte und eine Trompete. Alle Gewölbeflächen, die nicht durch Fresken ausgestaltet worden sind, wurden mit Stuckwerk des Frührokoko überzogen. Es formt sich aus in Muschelwerkkartuschen, Blumengehängen, Gitter- und Bandwerk.

Von Interesse ist bei diesem Kirchenbau die Tatsache, dass über 40 Angehörige des Wittelsbacher Herrscherhauses hier begraben wurden. In den sog. „Wittelsbacher Begräbnisstätten“⁶⁶⁸ sind in den Jahren 1259 bis 1579 zahlreiche DVRCHLEICHTIGSTER PERSONEN⁶⁶⁹ zur letzten Ruhe gebettet worden. Eine für diesen Zweck bestimmte Kapelle, die sog. ‚Preysingkapelle‘, liegt an der Südseite des Langhauses und wurde bereits 1233 gestiftet⁶⁷⁰, um als Begräbnisstätte – insbesondere der Adelsgeschlechter Preysing und Kärgl – genutzt zu werden.

Heute befinden sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München frühgotische Glasgemälde, die aus Seligenthal stammen. Die zehn Glasscheiben zeigen neben Heiligenfiguren die Tochter Herzog Heinrichs I. von Niederbayern, Wappen Bayerns und der Pfalz sowie den Text: *DOMINA ELIZABET DVCISSA BAWARIE*.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Auch hier müssen die drei Motti wieder zusammengezogen werden: LAUDATE EUM IN SONO TUBAE, LAUDATE EUM IN PSALTERIO ET CITHARA geht auf *Ps 150, 3* zurück.

⁶⁶⁷ Rein thematisch beziehen sich die Embleme und ihre Motti auf den Psalm 150, der hier, wie eine Nonne berichtete, auch heute noch drei Mal täglich gebetet wird. Der Raum des Nonnenchores ist für den Laien nicht zu betreten.

⁶⁶⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in Dehio 2008, S. 318 und KD, Band XVI, S. 226.

⁶⁶⁹ Hierbei handelt es sich um einen Textauszug einer Marmorplatte (an der Stirnseite der Wand) in der genannten Kapelle.

⁶⁷⁰ Vgl. Dehio 2008, S. 318 und KD, Band XVI, S. 226.

⁶⁷¹ Vgl. KD, Band XVI, Anmerkung 1), S. 225.

2.6.5 Furth, Pfarrkirche St. Sebastian

Der heutige Kirchenbau geht in seinem Kern auf die Spätgotik zurück: er wurde um 1480 erbaut und im Jahr 1741 stark verändert und barockisiert.⁶⁷²

Das Schiff des Kirchenraums ist dreiachsig. Der Chor verfügt über zwei Joche und schließt rund mit einem Dreiachtelschluss. Die rundbogigen Fenster beleuchten den Raum seitwärts und schaffen so einen lichtdurchfluteten, hellen Innenraum. Nördlich des eingezogenen Chores steht der Turm, der in seinen vier Geschossen von einem Spitzhelm bedacht ist, südlich des Chores die Sakristei. Die Wandpfeiler des Chores verweisen noch auf die Spätgotik.⁶⁷³ Stichkappentonnen überspannen den gesamten Kirchenraum. Der Chor weist Oratorien auf, die sich durch eine bauchige, d.h. konkave Schweifung und üppige Verzierungen (Rocaillestuck) in den Chorraum drängen. Im Westen des Kirchenraumes thront eine doppelgeschossige Empore auf Rundsäulen. Eine Kanzel aus dunklem Holz befindet sich an der südlichen Langhauswand.

Die Ausstattung der Pfarrkirche stammt einheitlich aus dem Jahr 1741.⁶⁷⁴ Der Hochaltar, eine goldlastige Baldachinanlage auf vier gedrehten, marmorierten Säulen, zeigt statt eines Altarblattes unter einem stuckierten Baldachin eine lebensgroße geschnitzte Holzfigur der Madonna mit Kind aus der Zeit um 1510/20.⁶⁷⁵ Rechts und links flankieren die überlebensgroßen Figuren der Hll. Katharina und Barbara die Madonnenfigur im Zentrum. Über dem Baldachin, in einem blauen, goldumrankten Medaillon, besagt die Inschrift: *St. Maria, o.p.n.*⁶⁷⁶ Darüber prangt eine Marienabbreviatur

⁶⁷² Vgl. Kirchenführer Furth, S. 4. Impulsgebend in Bezug auf eine bauliche Umgestaltung und Modernisierung war das Geschlecht der Lodron; diese Adelsfamilie norditalienischen Ursprungs ist seit dem 16./17. Jh. auch im deutschen Sprachraum fassbar. Ihr Ehwappen ist an der Westempore der Kirche auszumachen.

⁶⁷³ Vgl. KD, Band II, S. 96.

⁶⁷⁴ Dieses Datum fällt in die Übergangsphase vom Barock zum Rokoko; Johann Georg Hirschstetter oder Hirschstötter (um 1700-1758) war beim Umbau Bauführer. Johann Georg Hirschstetter ist nicht zu verwechseln mit Georg Felix Hirschstetter (Vgl. Geiselhöring, St. Petrus und Erasmus). Der aus Landshut stammende Hofmaurermeister Johann Georg Hirschstetter war außer seinen Umbaumaßnahmen in Seligenthal in Gündlkofen (Kreis Landshut) tätig und schuf mit der Pfarrkirche St. Peter und Paul einen beeindruckenden Rokokobau. In Hofendorf (Kreis Landshut) erbaute er mit der Pfarrkirche St. Andreas einen kleinen Frührokokobau und in seiner Heimatstadt schuf er im Jahr 1728 den barocken Neubau des Heiliggeist-Spitals. In Oberhatzkofen (Kreis Landshut), zeichnete er sich darüber hinaus für den Neubau der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt verantwortlich. Bereits in den Jahren 1732-1738 arbeitete er mit Johann Baptist Gunezhainer (1692-1763) beim Bau der Klosterkirche in Seligenthal, Kreis Landshut, zusammen.

⁶⁷⁵ Diese Angabe geht auf Dehio 2008, S. 149 zurück. Seiner Meinung nach ist die Skulptur dem engeren Werkstattkreis Hans Leinbergers zuzuschreiben.

⁶⁷⁶ Aufgelöst bedeutet dies: *Sancta Maria, ora pro nobis* (Heilige Maria, bitte/bete für uns).

im goldenen Strahlenkranz vor einem gelben Fenster. Im Rundbogen wacht eine Gottvaterfigur; im Auszug sind der Hl. Rupert und der Hl. Leonhard zu erkennen. Rechts- und linksseitig des eingezogenen Chores fanden zwei (in ihren Aufbauten dem Hauptaltar ähnliche) Seitenaltäre Aufstellung. Auch sie verfügen über gedrehte Säulen mit Kompositkapitellen, kleine Baldachine und viel Blattgold. Der linke Seitenaltar beherbergt die Holzfigur des Hl. Sebastian, begleitet von dem Pestheiligen Rochus und dem Hl. Florian. Rechter Hand – unter einem ebensolchen Baldachin wie die Madonna mit Kind oder der Hl. Sebastian – steht anstelle eines Altarblattes der Hl. Aloisius, flankiert von den Assistenzfiguren des Hl. Paulus und des Hl. Andreas. Die Skulpturen sind farbig gefasst und tragen ihre Attribute (Buch und Schwert sowie das Andreaskreuz) mit sich. Im Auszug ist jeweils ein von goldenen Strahlen und silbernen Wolken umgebenes vergoldetes Dreieck mit einem brennenden Herzen zu erkennen.

Die künstlerische Gestaltung der Gewölbe in Schiff und Chor ist überaus dicht und vielschichtig; Fresken und Stuckaturen wechseln sich ab. Gleich mehrere Themen werden parallel durch die gleiche Formensprache (so durch die Form der Bildfelder und die Farbgebung) kenntlich gemacht. Das Hauptgemälde im Chor ist von einem geschweiften Stuckrahmen eingefasst und thematisiert Maria Immaculata sowie die vier Evangelisten. Unterhalb Mariens ist eine kleine Szene eingefügt: Eva und Adam im Paradies, ein Engel schleudert Blitze hinunter ins Paradies und zu dem Drachen, der einen Apfel im Maul hält. Begleitet wird die Szene in den Zwickelfeldern von vier kleinen monochromen Medaillons mit Engelsfiguren in Blau.

Die Fresken in den vier Stichkappelfeldern im Chor zeigen in Ockertönen die vier Evangelisten: Lukas mit dem Stier, Johannes mit dem Adler, Matthäus mit dem Engel und Markus mit dem Löwen. Am Chorbogen sind ein IHS-Monogramm⁶⁷⁷ sowie ein Vorhang ausstuckiert.

Das Hauptschiff ist in drei Bildbereiche, abgetrennt durch Gurtbögen, unterteilt. Sie alle verbildlichen Szenen aus dem Leben des Hl. Sebastian. Das erste eckige Deckengemälde im Schiff (vom Chor ausgehend) zeigt das Martyrium: Soldaten

⁶⁷⁷ Bei diesem lateinischen christologischen Trigramm handelt es sich um eine Abkürzung der griechischen Schreibweise des Namens *Jesus*. Die am stärksten verbreitete Verwendung erfährt diese Abkürzung durch den Jesuitenorden. Sie übernahmen im 16. Jh. das Trigramm als Devise und deuteten ‚IHS‘ als Abkürzung für *Iesu Humilis Societatis*. Vgl. dazu Ott 1970.

beschießen den an einen Baum gebundenen Sebastian mit Pfeilen. Begleitet wird das Fresko in kräftigen Erdfarben von je zwei gegenüberliegenden Bildfeldern in den Stichkappen, die in ihrer Lese- und Blickrichtung zum Hl. Sebastian hinweisen. Sie zeigen zwei der vier Kirchenväter: den Hl. Gregor und den Hl. Augustinus. Vier kleine, ovale Medaillons zeigen in Rottönen Embleme mit Motti (in Blickrichtung Altar, von links, den Altarbereich auslassend, nach rechts⁶⁷⁸):

1. Pictura: Pfeile fliegen auf eine Ruine zu;
Motto: FRUSTRA SOLICITATUR.
2. Pictura: Pfeile fliegen auf eine Taube zu;
Motto: INCASSUM VOLANT.
3. Pictura: Ein Bündel von Pfeilen liegt am Boden;
Motto: VIS NESCIA VINCI.
4. Pictura: Ein Engel beschießt mit einer Armbrust ein brennendes Herz;
Motto: ETSI PERCUSSUM PRODEST.

Das zweite Bildfeld im zweiten Gurtbogen zeigt in einer nahezu ovalen Stuckrahmung die Aufnahme des Hl. Sebastian in den Himmel. Er wird von insgesamt zwölf Engeln empor getragen; über ihm steht das Auge Gottes. Im unteren Freskodrittel schauen Pestkranke flehend zu dem Heiligen auf. Begleitet wird dieses Fresko von vier grau-weißen, annähernd runden Bildfeldern, die in den Zwickeln platziert sind: Sie verkörpern die vier Kardinaltugenden *sapientia*, *fortitudo*, *iustitia* und *moderatio*.

In den beiden einander gegenüberliegenden Stichkappen sind dreieckige Bildfelder eingepasst: Das der nördlichen Langhauswand zeigt sieben Engel, die das Siegeschild des Hl. Sebastian, die Märtyrerpalme und die Märtyrerwerkzeuge Pfeil und Keule sowie Früchte und Blumen halten. Dem gegenüberliegend, in der Stichkappe der südlichen Langhauswand, sind sechs Engel mit einem Schild, der Lilie der Unschuld sowie Blumen und Früchten abgebildet.

⁶⁷⁸ Üblicherweise wurde bei der Bestandsaufnahmen darauf geachtet, im Norden der Langhauswand zu beginnen und im Westen zu enden, im Uhrzeigersinn. Da aber in diesem Fall die Aufteilung der gestalteten Bildflächen von Gurt zu Gurt verschieden aufgebaut war, schien es ratsam, von vorne nach hinten, von Gurt zu Gurt aufzuzählen, da die jeweiligen Fresken auch thematisch zusammengehören.

Das dritte Bildfeld (oberhalb der Orgelepore) zeigt das Martyrium des Heiligen mit Keulen. Kaiser Diokletian sitzt unbeteiligt auf seinem Thron, während der Patron von drei Männern mit Keulen geschlagen wird. Ein Engel reicht dem Geschlagenen, wie bereits beim ersten Martyrium, die Märtyrerpalme und den Siegeskranz. In diesem dritten und letzten Gurtbogen wiederholt sich die Aufteilung und Farbgestaltung der Bildfelder: Ein mittelgroßes Bildfeld am Deckenspiegel zeigt eine Szene aus dem Leben des Heiligen, die beiden gegenüberliegenden Stichkappen zeigen wieder zwei Kirchenväter (den Hl. Hieronymus und den Hl. Augustinus) sowie vier längsovale monochrome Emblemmedaillons (von links hinten auf der Empore beginnend, Blickrichtung Altar):

1. Pictura: Drei Keulen sind zusammengebunden;
Motto: NON SINE GLORIA
2. Pictura: Eine Wolkenhand hält einen Schlüssel, eine Keule, ein Tor im Hintergrund;
Motto: CLAVIS PRO CLAVIBUS UTOR
3. Pictura: Drei Wolkenhände schlagen mit Knüppel aufeinander ein; zerbrochene Keulen liegen bereits am Boden:
Motto: NIL MOVEOR
4. Pictura: Eine mit Blumen umwundene Keule in einem Blumenkranz;
Motto: IMMARCESCIBILIS MANET

Die Fresken sind auf das Jahr 1741, das Jahr des Umbaus, zu datieren.⁶⁷⁹ Die Deckenstuckaturen bestehen vorwiegend aus Bandwerk und Gitterwerk in weißer, rosa, blauer, gelber und grüner Tönung und lassen sich dem Frührokoko zuordnen.

Die Westempore ist zweigeschossig. Auf der Schauseite des ersten Stockwerks wurde auf bildnerische Ausgestaltung verzichtet; dafür ist die Schauseite des oberen Stockwerks umso reichhaltiger bestückt. Insgesamt sind sechs stuckierte Bildfelder mit Ehewappen (auf blauem Grund) mit Umschriften auszumachen:

1. Ehewappen Kargl-Reitzenstein. Umschrift: MVRGKCHVR (– Maria von Reitzenstein, geb. Kargl, Christoph Heinrich von Reitzenstein⁶⁸⁰) 1617; das Kargl-Wappen ist der Bär.

⁶⁷⁹ Vgl. KD, Band II, S. 96.

⁶⁸⁰ Die Aufzeichnung der Ehewappen sowie die in Klammern gesetzten Auflösungen sind im KD, Band II, S. 97-98, nur unvollständig wiedergegeben; vgl. dazu weiter den Kirchführer Furth, S. 6.

2. Ehewappen Lodron-Flizing. Umschrift: FGZLMGZLGVF (- Franz Graf zu Lodron, Maria Gräfin zu Lodron, geb. von Flizing) 1640.
3. Ehewappen Lodron-Hußmann von Namedi. Umschrift: MLGZLCEEGZLGHFVN. (Maximilian Ludwig Graf zu Lodron, Clara Ernestina Elisabeth Gräfin zu Lodron geb. Haußmann, Freiin von Namedi) 1686.
4. Ehewappen Lodron-Stein. Umschrift: ASGZLMFGZLGFVS (- Albert Sigmund Graf zu Lodron, Maria Franziska Gräfin zu Lodron geb. Freiin von Stein) 1700.
5. Ehewappen: Wappen der Lodron. Umschrift: MCGVL (- Maximilian Clemens Graf von Lodron) 1734.
6. Ehewappen: Lodron-Elsenheim Umschrift: AGVLMAGVEGFRD (Anton Graf von Lodron- Maria Anna Gräfin von Elsenheim, geb. Freiin von Ritterswörth-Docforth) 1741.

2.6.6 Holzen, Kirche St. Michael

Der kleine Saalbau steht auf einer Anhöhe in unmittelbarer Nähe zu einem heute noch bewirtschafteten Bauernhof. Hier hatte der Edle Tiso auf seinem Erbgut in Holzen eine Kirche erbaut und diese nebst seinem dortigen Besitz dem Freisinger Dom geschenkt.⁶⁸¹ Der heutige Kirchenbau ist ein Rokokobau von Johann Baptist Lehner aus dem Jahre 1753.⁶⁸² Das Langhaus ist dreiachsig und mündet in einen im Halbkreis abschließenden, einachsigen, eingezogenen Chor. Ein Tonnengewölbe mit Stichkappen überspannt den gesamten Kirchenraum; insgesamt sechs Rundbogenfenster im Hauptschiff und vier Rundbogenfenster im Presbyterium erzeugen – abgesehen von der Tatsache, dass die restlichen Wände weiß getüncht sind – einen überaus hellen Raumeindruck. Das Langhaus ist durch einen hervorspringenden Gurtbogen vom Presbyterium getrennt. Südlich des Chores ist die Sakristei angeschlossen, westlich der Turm. Westlich schließt der Raum mit einer einfach gemauerten, weiß gehaltenen und nicht weiter differenzierten Empore.

⁶⁸¹ Vgl. das in der Kirche ausliegende Informationsblatt von Franz Aumer aus dem Jahr 2007. Auch KD, Band II, Landshut, S. 131, erwähnt einen ersten Bau im Jahre 807.

⁶⁸² Von dem Maurermeister Johann Baptist Lehner aus Erding sind keine Lebensdaten überliefert. An der Ostseite des Chorbogens ist jedoch die Zahl *Anno 1753* zu entdecken. Der Bau musste zuvor wegen Baufälligkeit abgetragen werden. Erhaltene Kirchenrechnungen sowie Kostenvoranschläge geben Auskunft über den Neubau. Vgl. Aumer 2007, S. 1.

Der hochbarocke Hauptaltar von ca. 1670⁶⁸³ ist eine relativ kleine und schlanke Anlage, die von zwei in sich gedrehten Stuckmarmorsäulen gestützt wird. Über den Säulen sitzen auf Giebeln zwei Engelsgestalten⁶⁸⁴ mit weit ausgebreiteten Armen und ausgebreiteten Flügeln. Im Auszug ist statt eines Oberbildes ein plastischer Gottvater ausgearbeitet. Seine rechte Hand ruht auf der Weltkugel, während die linke Hand ein Zepter aus dem Halbreliet heraus reckt.

Das Hauptaltarblatt im rundbogigen Goldrahmen zeigt den Hl. Michael im Kampf gegen den Drachen. Über seinem Kopf schwebt eine goldgelbe Sonne, in die ein Dreieck und hebräische Schriftzeichen eingeschrieben sind⁶⁸⁵. In Hüfthöhe schmiegt sich ein Putto unter seinen Mantel, während er einen blaugrundigen Schild festhält, auf dem: QUI UT DEUS steht. Statt einer Kartusche sind vergoldete Engelsflügel mit einem Puttoköpfchen zwischen Altarblatt und Oberbild platziert. Seitlich des Altarblattes stehen zwei ganz in Gold gefasste Assistenzfiguren: der Hl. Vitus (mit Siedefass) und der Hl. Antonius (im Ordenshabit).

Die beiden schlanken Seitenaltäre – wahrscheinlich nicht zeitgleich mit dem Hauptaltar, sondern eher im Rokoko entstanden – weisen keine Säulen auf. Stattdessen tragen „Konsolenengel [...] die Kapitelle bzw. das Gebälk“⁶⁸⁶. Der nördliche Altar beherbergt ein Altarblatt mit der Verkündigung Mariä durch den Erzengel Gabriel, im Auszug darüber zeigt ein Rundbild ein brennendes Herz. Eine vergoldete Kartusche benennt den Altar: *Hl. Maria*.

Der südliche Seitenaltar exponiert den Hl. Schutzengel: das Tafelbild zeigt ein Kind am Arm eines Schutzengels, der nach oben weist. In dem darüber befindlichen Rundbild findet sich wiederum ein brennendes Herz. Auch hier gibt die Kartusche dem Altar seinen Namen: *Hl. Schutzengel*. Als Seitenfiguren fungieren nördlich der Hl. Korbinian und der Hl. Rupert, südlich der Hl. Isidor und die Hl. Notburga.⁶⁸⁷ Auch sie sind golden gefasst. Die Rokokokanzel ist rot bzw. blau-grau gefasst und marmoriert. Sie wird mit

⁶⁸³ Vgl. KD, Band II, S. 131.

⁶⁸⁴ Ungewöhnlicherweise sind die Engel auf den Giebeln größer als die beiden Assistenzfiguren. Möglicherweise sind sie eine spätere Zutat oder wurden ausgetauscht.

⁶⁸⁵ Bei der Inschrift des Dreiecks handelt es sich um das Jahwe-Tetragramm. Zum Bedeutungsspektrum des Dreiecks vgl. auch Martin 2008.

⁶⁸⁶ KD, Band II, S. 131.

⁶⁸⁷ Die Identifizierung bzw. Zuordnung geht auf Aumer 2007, S. 2, zurück.

goldgefassten Holz- und Schnitzarbeiten (Engelsköpfe, Ranken und Ornamente sowie Blattwerk) dekoriert. Die Bildhauerarbeit oblag Christian Jorhan d. Älteren.⁶⁸⁸

Die polychromen Deckengemälde bedecken die gesamte Deckenfläche mit einzelnen Bildfeldern und gehen auf den Freskanten Franz Josef Aiglstorffer⁶⁸⁹ zurück. Die im Jahr 1735⁶⁹⁰ gemalten Deckenfresken und Embleme sind in ihrer Ausführung höchst individuell, sowohl was Kolorit, Komposition als auch Umsetzung des Bildinhalts anbelangt. Sie heben sich in ihrer duftigen, aquarellartigen Farbigkeit besonders gut von dem weißen Farbuntergrund des Mauerwerks bzw. dem leicht gelblichen Tonnengewölbe ab und sind fast im Originalzustand erhalten.⁶⁹¹

Insgesamt vier Hauptdeckenfresken sind auszumachen: Ein großes, geschweiftes Feld im Chorscheitel und drei im Langhausscheitel (ein größeres mittig, zwei kleinere gen Chor und Empore). Allerdings sind in diesem Falle auch die Hauptfresken vollwertige Embleme. Kleinere emblematische Fresken befinden sich in den Stichkappen von Chor und Langhaus sowie in den Zwickeln und Stichkappen des Langhauses. Die Embleme dieser Kirche sind, ungewöhnlich für den angewandten Bereich, in drei Teile gegliedert: in eine Pictura, ein Motto und eine Subscriptio. Die Hauptfresken wurden polychrom ausgeführt und von weißen Stuckprofilrahmen umfasst.⁶⁹² Die Aufnahme beginnt im Norden:

1. Fresko im Langhaus, über der Empore, voranschreitend Richtung Chor:

Pictura: Schiff mit zerrissenen Segeln und einem brennenden Herzen an Bord;

Motto: NON DIVELLOR FLUCTIBUS;

Subscriptio: *Wo S heilig Kreutz der Mastbaum ist, da ist gar sicher zfahren,/kein sturmb noch schiffbruch zfürchtn ist Vill Tausendt hams erfahren.*⁶⁹³

⁶⁸⁸ Der Bildhauer Christian Jorhan der Ältere (1727-1804) stammte aus Griesbach und schuf in Holzen sein Frühwerk.

⁶⁸⁹ Der aus Wartenberg stammende Freskant und Tafelmaler Franz Josef Aiglstorffer (um 1713-1790) malte die Fresken in klassischer Freskotechnik, in den feuchten Putz hinein. Er hat sich über der Ziffer XI auf der Uhr der Empore mit einem Monogramm verewigt. Er war neben Holzen u.a. auch in Buch am Erlbach tätig.

⁶⁹⁰ Vgl. Aumer 2007, S. 2.

⁶⁹¹ Vgl. Aumer 2007, S. 2. Laut dessen Aussage sind die Fresken bei der letzten Instandsetzung der Kirche im Jahr 1995 nur gereinigt und geringfügig retuschiert worden.

⁶⁹² Eine Gruppenbildung hat keine interpretatorischen, sondern pragmatische Gründe. Theoretisch wäre auch eine Durchzählung der drei Ebenen denkbar, da die Fresken rein inhaltlich und formal den gleichen Aufbau vorzuweisen haben.

⁶⁹³ Die hier eingefügten Virgeln entsprechen nicht der dargestellten Wirklichkeit: im Bildfeld selbst wurden schlichtweg Absätze gemacht, um Sinneinheiten zu bilden.

2. Fresko (mittig, rechteckig, leicht bassgeigenförmig, polychrom):
 Pictura: Der Hl. Michael schleudert Blitzstrahlen auf Wesen aus der Hölle (links) und Edelleute (rechts), in der Mitte der unteren Bildhälfte sieht man eine Kirche auf einem Hügel, Engel umgeben den Heiligen;
 Motto: EGO SUM DEFENSOR ECCLESIAE ROMANAE;
 Zwei Engel halten ein Papier mit der Aufschrift QUIS UT DEUS empor;
 Subscriptio: Die Ketzerey Und Teifels gschmeiß,/abtreibet und drein blitzet,/S. Michael Wie ieder Weiß/sein Kirch er alzeit bschitzt.
3. Fresko unmittelbar vor dem Chorbogen (annähernd viereckig):
 Pictura: Himmel mit Dreieck (mit hebräischen Schriftzeichen), dem Kreuze zugeordnet sind, an denen wiederum Menschen hängen; die Szene ist von Engeln gesäumt;
 Motto: SIVIS REGNARE MECUM PORTA CRUCEM MECUM.
 Subscriptio: *Lass dir das Kreutz kein Kreutz nit sein, thue dich nur drunder biegen/und halt dich fesst in dises ein, Wirt dich in himel ziehen.*
4. Das Chorfresko liegt mittig (viereckig):
 Pictura: Wolkenhand mit einer Lanze in Kreuzform ersticht einen Drachen;
 Motto: UT TERREAT HOSTEM.
 Subscriptio: *S. Michael ein starckher Held,/thuet ieder Zeit obsigen,/dan wo er streit und Zieht Zu Veld,/Mueß alles under ligen.*

Die Fresken in den StICKKAPPEN von Langhaus und Chor sind sowohl zwiebelförmig als auch dreipassförmig und polychrom (bzw. rot im Chor) in der Ausführung. Von Norden beginnend sind dies insgesamt sechs Fresken im Langhaus und vier Fresken im Chor:

1. Pictura: Schlüssel in Kreuzform;
 Motto: CRUX CHRISTI CLAVIS ET PARADISI.
 Subscriptio: *Das heilig kreutz der schlisl ist,/den himmel auf Zu schliessen,/Wanst disen hast, seyst wer du bist,/kanst dSeeligkeit geniessen.*
2. Pictura: Arche Noah auf dem Wasser;
 Motto: IN ME OMNIS.

Subscriptio: *All, so sich in D'Arch begeben/welche dan ewig woln leben/von dem Schiffbruch erhalten sein/miessen erachten dahmein.*

3. Pictura: Phönix in seinem Feuer auf einem Berg;

Motto: IN SPERATUM AUXILIUM.

Subscriptio: *Der phenix ist ein rechts Model,/da S'feur ihm gibt das leben./gibt also auch S: Michael/vell Taussent selbes leben.*

Nun betreten wir das Presbyterium im Osten:

4. Pictura: Wolkenhand mit ausgeglichener Waage;

Motto: RECTE.

Subscriptio: *Wans kreuz der wag Zungen ist/ganz gerecht und Zust (sic!) thuet wogen/ [...⁶⁹⁴] sicher bist/Der teifel muoß under logen.*

5. Pictura: Wolkenhand mit Krone, durch die ein Schwert gesteckt ist; beide Gegenstände werden von einem Kreuz geziert;

Motto: SIGNIFER EXTESTIS.

Subscriptio: *Wer under disen zeichen/lebt und kombt in letzte Noth/von solchen mueß Sathan weichen/S: Michael steht bey im Todt.*

6. Pictura: Wolkenhand mit einem Banner, das eine Fahne mit Kreuz zeigt;

Motto: OMNIBUS OMNIA FACTUS.

Subscriptio: *Wol dem der under disen Schutz,/sich Zeithlich thuet begeben,/er kan alln feindten bieten Trutz/und sicher drundter leben.*

7. Pictura: Wolkenhand mit Zepter und einer Kette, an der ein Medaillon hängt (mit einem Kreuz darauf);

Motto: QUI ME HABET NULLIUS EGET.

Subscriptio: *Dis ist der Stab und starckhe Schild,/uns alln Zum Trost gegeben./Wer dise hat ihm gwiß ein bild,/er werdte Ewig leben.*

8. Pictura: Bienenkorb mit fliegenden Bienen;

Motto: QUEM SEQUUNTUR.

Subscriptio: *S: Michael ist unser König,/last unß ihm Nach folgen fein./Last im stich all freuden honig,/wie die liebe Imberlein.*

⁶⁹⁴ In diesem Abschnitt ist der Textteil verloren gegangen und konnte wohl auch von den Restauratoren nicht mehr rekonstruiert werden.

9. Pictura: Kreuz in Form eines Ankers;

Motto: CERTA SALUS.

Subscriptio: *Des Sünckendhen Schifts Hoffnung ist,/wans mit dem Anckher gesteyret/auch deines heyls sey du vergwist,/S: Michael dich begleithet.*

10. Pictura: Eine Wolkenhand übergibt an eine zweite Wolkenhand ein Kreuz an einer Kette;

Motto: IN HOC SIGNO VINCIT.

Subscriptio: *Nemet alle von Meiner Handt/dis Zeichen Himmlischer freudt/Zur einem sicheren Underpfand/soh ihr kombt zur Seeligkeit.*

Im Wechsel mit den aufgeführten (zwiebel förmigen und dreipass förmigen) polychromen Emblem fresken treten dreieckige Embleme in den Zwickelfeldern auf. Im Langhaus sitzen insgesamt vier ockerfarbene Felder, im Chor zwei polychrome Dreiecksfelder:

1. Pictura: Kreuz liegt auf einem Herz;

Motto: OMNIS IMPULSUS INANIS.

Subscriptio: *Wo sich das Herz ans Kreuz anhalt/wirds niemandt mehr verrückhen/defß Teufels band strickh und gewalt/geth alles ehe Zu stückhen.*

2. Pictura: Sonnenblume wendet sich der Sonne zu;

Motto: UNUM ASPICIT ASTRUM.

Subscriptio: *D' Sohn bluemb sich stehts dahin wendtet,/die ihr hat geben das leben,/auch ihr bey selber ausendtet/wo S: Michael tueth fehrgeben.*

Nun die Felder im Chorbereich, polychrom:

3. Pictura: Wolkenhand mit Schwert und einem Schild mit den Buchstaben F.P.P.F.;

Motto: CONFORTAT ET PROTEGIT PUGNANTEM.

Subscriptio: *S: Michal vie starckh er sey,/der Teifel hat erfahren./Drumb welchen er thuet stehn bey/hat sich nichts zu besahren.*

4. Pictura: Harnisch mit aufgebrachtem Kreuz;

Motto: LORICA IUSTITIAE.

Subscriptio: *Wans Herz bedekht mit disen schildt/aller gfahr entgehen man/auch von selben kein Vnbildt/den Menschen widerfahren kan.*

Nun wieder zurück im Langhaus:

5. Pictura: An einem Kreuz wächst eine Weinranke empor;
Motto: IN VIRTUTE TUA.
Subscriptio: Der Rebstockh in d' hech sich erhebet/wan er von steckhen understitzt/der Mensch auch sicher hin auf schebet,/den S: Michael beschitz.
6. Pictura: Ein Kreuz liegt auf einem Herzen am Boden, darüber eine Pendeluhr, deren eines Gewicht besagtes Kreuz darstellt;
Motto: PUNGIT, ET MONET;
Subscriptio: *Seth dir die KreuzVhr, etwas Zfruehe,/und schlagt, laß dich nit schreckhen,/gedenckhe nur das es dich thue,/von Sinden schlaff auf weckhen.*

2.6.7 Oberotterbach, Filial- und Wallfahrtskirche St. Leonhard

Die katholische Filial- und Wallfahrtskirche St. Leonhard fand bereits im Jahr 871 urkundliche Erwähnung: ein Handel zwischen Bischof Ambricho bzw. seinem Vogt Immo und dem Priester Alawihus ließ Güter in Oberotterbach gegen Güter in Holzhausen den Besitzer wechseln.⁶⁹⁵ Teil des Handels wird auch die mittelalterliche Kirche gewesen sein, die als Vorgängerbau des heutigen Kirchenbaus gelten darf. Er wurde nach Plänen des Landshuter Hofmaurermeisters Johann Georg Hirschstetter in den Jahren 1753-1756 neu erbaut (unter Einbezug des alten Turmes aus dem 13. Jh.) und durch den Rottenburger Baumeister Josef Dierlinger errichtet.⁶⁹⁶ Die Kirche steht auf einer Anhöhe. Von außen ist der Bau als Barockanlage auszumachen, während die Innenausstattung bereits dem Rokoko zuzuordnen ist. Der Kirchenraum ist sehr hell, da Rundbogenfenster sowie runde Oberlichter das Schiff und den Chor beleuchten. Der Chor ist eingezogen, zweiachsig und halbrund geschlossen. Er liegt jedoch nicht erhöht, sondern auf einer Ebene mit dem Langhaus, welches drei Joche aufweist und – wie der Chor – von einem Tonnengewölbe mit Stichkappen überwölbt wird. Pilaster rhythmisieren den gesamten Raum und geben ihm mit den ausgerundeten Ecken eine gewisse Dynamik zum Hochaltar hin. Ein Chorbogen trennt Langhaus vom Altarraum. Eine zweistöckige, geschweifte Empore im Westen trägt die Orgel. Südlich des Chores ist eine Sakristei eingerichtet und der mittelalterliche Turm⁶⁹⁷ ragt im Westen auf.

⁶⁹⁵ Vgl. KD, Band XXII, S. 161.

⁶⁹⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 449.

⁶⁹⁷ Laut KD, Band XXII, S. 162, geht der Unterbau des Turmes in die Übergangszeit romanisch-gotischen Stilprägung zurück, ins 13. Jh.

Der Hochaltar sowie die Seitenaltäre stammen von der Hand des Rottenburger Schreiners Amantius Fehlweck⁶⁹⁸ und sind zugleich mit dem Kirchenbau entstanden. Der Hochaltar wurde so konzipiert, dass er in die Chorrundung exakt hineinpasst. Er füllt den Altarraum in der Breite zur Gänze: Durchgänge werden durch Bogenbrücken zu beiden Seiten geschlagen; sie sind mit Vasen besetzt. Säulen mit korinthisierenden, vergoldeten Kapitellen (vier glattschaftige, zwei gewundene, zwei Pilaster) tragen das geschweifte Gebälk mit Giebelstücken. Der Aufsatz, der darauf ruht, ist durchbrochen und schafft so eine Art Rahmengerüst für die Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit, die vollplastisch, in Gold und Silber gefasst, im Auszug vor einem gelben Fensterlicht steht. Das Altarbild im Goldrahmen zeigt die Aufnahme des Hl. Leonhard in den Himmel. Eine Signatur verrät den Künstler: *Peterus Horemans 1758 Monachii*. Eine Kartusche zwischen Altarblatt und Auszug ruft den heiligen Leonhard um Beistand an. Vier lebensgroße, mit Blattgold gefasste Figuren flankieren das Altarblatt: der Hl. Blasius und der Hl. Johann Nepomuk. Nochmals seitlich davon wurden die Statuen der beiden Heiligen Franz Xaver und Liborius⁶⁹⁹ positioniert – als Abschluss der Durchgänge. Die Gestaltung des Tabernakels ist eher unscheinbar im Gegensatz zur figuralen Ausgestaltung des Altars.

Die Seitenaltäre sind in die ausgerundeten Ecken des Kirchenschiffs eingepasst. Die Aufbauten weisen wieder gewundene Säulen auf, auf denen Giebelaufsätze sitzen. Der nördliche Altar zeigt im Altarblatt die Hll. Eberhard und Erasmus und darüber im Oberbild die Hl. Notburga. Südlich sind im Altarblatt Johannes und Paulus dargestellt, über ihnen im Auszug der Hl. Isidor. Begleitende Seitenfiguren der Seitenaltäre sind die Hll. Pantaleon, Ignatius, Petrus von Alcantara und der Hl. Salvator.⁷⁰⁰ Muschelwerk schmückt die Altäre. Eine Kanzel ist in gleicher Manier wie die Seitenaltäre und der Hochaltar gefertigt und schließt sich an den südlichen Seitenaltar an. Zur Zierde der Kanzel gehören vier Putti, die die vier Erdteile verkörpern sollen.

⁶⁹⁸ Vgl. KD, Band XXII, S. 164.

⁶⁹⁹ Diese Information wurde von Dehio 2008, S. 450 übernommen, da die Heiligen schwerlich zu identifizieren waren.

⁷⁰⁰ Diese Heiligen zu identifizieren stellte sich – wären nicht auf goldgrundigen Kartuschen die Namen angegeben gewesen – als schwierig heraus, da hier das „kirchliche Personal“ im Falle von Oberrotterbach sehr speziell gewählt ist und sich weniger des „üblichen Repertoires“ im skulpturalen Schmuck bedient.

Die Deckengemälde malte Ignatius Kaufmann.⁷⁰¹ Das zentrale Deckenfresko im Presbyterium wird von einem unregelmäßigen, teils gemalten, teils stuckierten Rahmen umfasst und zeigt die Taufe des Hl. Leonhard in einem Tempel. Flankiert wird dieses Fresko von zwei in den Gewölbezwickeln befindlichen Bildfresken, die mit dem Fresko verbunden sind, folglich nicht allein stehen. Diese Felder in den Zwickeln sind emblematischen Inhaltes, wobei diese einen für die angewandte Emblematik ungewöhnlich umfangreichen Textapparat (ein Motto sowie eine lateinische und eine deutschsprachige Subscriptio) aufweisen:

1. Pictura: (nördlich) Ein Wald mit Tieren,⁷⁰²

Motto: LEO,

Subscriptio (lat.): *Rugiet quis Non Timebit Amos,*⁷⁰³

Subscriptio (dt.): *Wan auch Nur sein stim Erschallt/Wilde Hertzen d:forcht Anfalt;*

2. Pictura: (südlich) Ein Brunnen in einem Garten mit Blumen,⁷⁰⁴

Motto: NARDUS,

Subscriptio (lat.): *Mea Dedit odorem suavitatis,*

Subscriptio (dt.): *Der Geruch auch nur von weithen/Gantz Lieblich sich thuet Ausbreithen.*

Das Fresko des Langhauses wird von einem geschweiften, bassgeigenförmigen Rahmen begrenzt. Thematisch befasst sich das Fresko mit der Glorie des Hl. Leonhard: eine Vielzahl von Personen begleitet den Heiligen auf seinem Weg nach oben, wo die Hl. Dreifaltigkeit ihn bereits erwartet. Ein zweigeteiltes Monogramm verrät das Jahr der Umsetzung des Freskos: 1755. Diesem Fresko schließen sich vier monochrom ockerfarbene Bilder den Zwickeln an: sie zeigen die vier Evangelisten mit ihren Attributen.

Die Stuckaturen wurden von der Hand Johann Schweinhubers⁷⁰⁵ geschaffen und äußern sich dezent in muschelbesetzten, geschweiften Stuckrahmen und vergoldeten Ranken.

⁷⁰¹ Der Maler Ignaz oder Ignatius Kauf(f)mann (um 1721-1781) aus Teisbach war u.a in Hohegglkofen, Kreis Landshut, als auch in der Spitalkirche Heiliggeist in Landshut tätig.

⁷⁰² Die Tiere sind nur schwer zu identifizieren, wahrscheinlich sind jedoch ein Löwe, ein Fuchs und ein Lamm dargestellt. Möglicherweise soll hier auf das Paradies verweisen werden.

⁷⁰³ Bibelstelle: *Am 3,8.*

⁷⁰⁴ Die Darstellung erinnert an das Motiv des *hortus conclusus*.

⁷⁰⁵ Johann Anton Schweinhuber (1729-1773) war Fassmaler und Stuckateur zu Rottenburg.

2.6.8 Wippstetten, Wallfahrts- und Expositurkirche Mariä Geburt

Die beiden Grundherrschaften Wippstettens, der Graf von Seyboldsdorf (südlicher Teil Wippstettens) und der Graf von Aham (nördlicher Teil), entschlossen sich gemeinsam um 1450⁷⁰⁶ zum Bau einer Kirche. Diese gotische Anlage der zweiten Hälfte des 15. Jh. wurde nach der Mitte des 18. Jhs. jedoch barock überformt.⁷⁰⁷ Noch heute ist sie als spätgotischer Bau zu identifizieren.⁷⁰⁸

Der einschiffige Raum, dessen zweijochiger Chor in drei Seiten des Sechsecks geschlossen ist, wurde beiderseits durch kleine, querschiffartige Kapellenanbauten am östlichen der vier Schiffsjoche erweitert. Das Langhaus selbst umfasst vier Joche und wird – wie auch der Chor – von einer Stichkappentonne (ursprünglich mit Rippen, die jedoch abgeschlagen wurden) überwölbt. Eine später hinzugefügte, zweigeschossige Sakristei wurde südlich des Chores, der nicht eingezogen ist, angesetzt. Licht dringt durch bassgeigenförmig geschweifte Fenster. Der Kirchturm steht westlich und ist vorgesetzt. Sein Untergeschoss, das zugleich als Vorhalle dient, wird von einem spätgotischen, sternförmigen Rippengewölbe mit Schlusssteinen überfangen. Auf der Chorsüdseite schließt ein Oratorium an, das an die Kanzel angeschlossen ist.

Der Hochaltar ist ein freistehender Aufbau, der von vier glattschaftigen Stuckmarmorsäulen und vier Pilastern mit vergoldetem Kompositkapitell gestützt wird. Das spätgotische Gnadenbild (eine Holzfigur der Muttergottes mit dem Jesusknaben) steht, ihren blauen Mantel weit ausgebreitet, auf einem Sockel und wird von einem Baldachin bekrönt. Maria ist in ein weißes Stoffkleid gehüllt und trägt eine Krone auf dem Haupt. Auf dem linken Arm hält sie den – ebenfalls bekleideten – Jesusknaben, in der rechten Hand hält sie ein Zepter. Zu ihren Füßen liegen zwei Engel, und zwei weitere Engel zu ihren Seiten huldigen dem Jesuskind: Sie halten ihm als Zeichen der Hingabe rote Herzen entgegen. Zu Mariens Füßen liegt die Mondsichel. Die lebensgroßen Figuren des Hl. Augustinus und des Hl. Wolfgang flankieren das Gnadenbild als Assistenzfiguren.

⁷⁰⁶ Vgl. dazu den Kirchenführer Wippstetten, S. 1. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass dieser Kirchenführer an Qualität und Glaubwürdigkeit den sonst zitierten, meist im Peda- oder Schnell und Steiner Verlag erschienenen Führern nachsteht. In Wippstetten handelt es sich eher um ein anonymes Faltheft, das weder über einen Autor noch über Bildnachweise verfügt. Es liegt in der Kirche aus.

⁷⁰⁷ Kirchenrechnungen zu den jeweiligen Umbauten sind heute noch im Landesarchiv des Burg Trausnitz einzusehen, wobei die ersten Rechnungen aus dem Jahr 1558 stammen. Vgl. Kirchenführer Wippstetten, S. 2, sowie KD, Band V, S. 296.

⁷⁰⁸ Dies zeigt sich vor allem außen, am unteren Teil des Zwiebelturms.

Im Auszug ist ein lebensgroßer vollplastischer, bunt gewandeter Gottvater zu erkennen, der, eine Weltkugel in der Hand, von oben über alles wacht. Über dem Baldachin, zwischen Gottvater und Maria, schwebt die Taube des heiligen Geistes.

Die Seitenaltäre sind dem Hauptaltar in Stil und Aufbau angelehnt und fanden in den beiden Kapellen an der Stirnwand Aufstellung. Beide Altäre tragen Altarblätter des Teisbacher Künstlers Ignaz Kauffmann.⁷⁰⁹ Der nördliche Seitenaltar thematisiert die Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien mit den Assistenzfiguren des Hl. Isidor und der Hl. Notburga, der südliche Altar stellt die Marter des Hl. Sebastian dar.⁷¹⁰ Er wird wiederum begleitet von den Heiligen Rochus und Barbara. Beide Altäre werden von je zwei Stuckmarmorsäulen gestützt. Die Farben Rosa, Grau und Gold überwiegen.

Sowohl die Deckengemälde als auch die dekorativen Malereien und Stuckaturen sind, wie die übrige Ausstattung auch, um das Jahr 1760 zu datieren⁷¹¹ und überziehen flächenmäßig die gesamte Stichkappentonne. Auf Brokatmustergrund sind die großflächigen Deckenfresken von großen geschweiften Rahmen eingefasst. Dem hinzukomponiert sind Rocaille-Ornamente. Die Farbwahl der Hauptfresken ist im Vergleich zu den Brokatflächen und Emblemen wesentlich intensiver.

Das Fresko im Chor befasst sich thematisch mit der Geburt Mariens, während im Kirchenschiff der gesamte Deckenspiegel mit dem Thema der Himmelfahrt Mariens belegt ist. Auf den Zwickeln im Chor sitzen insgesamt vierzehn gemalte Kartuschen, von denen jedoch nur acht ausgemalt wurden. Diese monochromen Bildfelder greifen Motive der Lauretanischen Litanei auf, wurden jedoch nicht mit Motti versehen. Die Kartuschen sind im Wechsel blau- oder rotgrundig und jeweils von gemalten, weit ausgreifenden Rahmen (bei den blaugrundigen von weißen Rahmen, bei den rotgrundigen von blauen Rahmen) umgeben. Die Auflistung beginnt im Norden (hinten links) an der Empore:

1. Pictura: Ein Turm;

[Motto: turris eburnea⁷¹²]

⁷⁰⁹ Vgl. zur Künstlerinformation Schildthurn, St. Ägidius.

⁷¹⁰ Die Altarblätter sind durch ihre Signaturen (links:) 1759 – *Kauffman pinx[it]* und (rechts:) *I.* (-Ignatius) *Kauffman pinx[it]*-1760 eindeutig zu- und einzuordnen.

⁷¹¹ Vgl. KD, Band V, S. 299.

⁷¹² Auch an dieser Stelle sind die in Klammern angegebenen Titel aus der LL nicht Teil des Befundes, sondern eigenmächtig hinzugefügt. In unklaren Fällen habe ich darauf verzichtet.

2. Pictura: Eine Pforte, durch die man einen Garten und das Auge Gottes sieht;
[Motto: porta coeli⁷¹³]
3. Pictura: Schiff auf dem Meer, ein Stern darüber;
[Motto: stella matutina]

Im Chorraum weiter:

4. Pictura: Maria schwebt im Himmel, darunter betende;
[Motto: auxilium christianorum⁷¹⁴]
5. Pictura: Zwei Erwachsene und zwei Kinder vor einem Brunnen;
[Motto: fons vitae]
6. Pictura: Die Mosaischen Tafeln;
[Motto: foederis arca⁷¹⁵]
7. Pictura: Ein Tempel;
[Motto: templum dei]
8. Pictura: Turm Davids;
[Motto: turris davidica].

An die Kanzel stößt auf der Chorsüdseite eine Oratorienbrüstung an, die, wie auch der Rest der Einrichtung, mit geschnitztem Rokokomuschelwerk verziert wurde. Die Empore ist geschweift und wurde mit reich vergoldetem Schnitzwerk ausgestattet. Ihre Brüstung wurde nicht als Bildfläche genutzt.

2.7 Landkreis Dingolfing-Landau

2.7.1 Landau an der Isar, Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung

Die 1698-1700⁷¹⁶ erbaute Kirche mit dem Patrozinium Mariä Heimsuchung wurde 1726⁷¹⁷ durch den Passauer Fürstbischof Joseph Dominikus Graf von Lamberg konsekriert. Die Kirche liegt am historischen Rand der Stadt Landau am Hang; ein Sandsteinfelsen

⁷¹³ Vgl. dazu Dürig 1993, S. 193.

⁷¹⁴ Möglich wäre auch *consulatrix afflictorum* oder *salus infirmorum* sowie *refugium peccatorum*. Es handelt sich hierbei um die Nothelfer-Anrufungen. Vgl. Dünninger 1976.

⁷¹⁵ Zum Motiv der Bundeslade vgl. Schildenberger/Hawel 1988.

⁷¹⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 275. KD, Band XIII, S. 95, verweist auf die *Diözesanstatistik* sowie die *Monatsschrift für die oberbayrischen Grenzmarken*.

⁷¹⁷ Vgl. KD, Band XIII, S. 95.

springt in den Altarraum ein – daher wird die Kirche im Volksmund auch ‚Steinfelskirche‘ genannt.

Wie bei so vielen Kapellen und Kirchbauten erklärt auch hier eine Legende den Bau⁷¹⁸: der aus Landau stammende Bürger Christoph Christi rief während des Kampfes gegen die Schweden Maria um Beistand an und erfuhr eine Marienerscheinung, die ihn rettete. 1647 erwirbt er eine Mariendarstellung, die ihn an seine Rettung erinnert. Er nutzt das Bild zunächst nur zur persönlichen Andacht; als die Zahl der Betenden jedoch steigt, wird kurze Zeit darauf eine Kapelle errichtet. Wachsende Bekanntheit und Wallfahrt machen 1698 einen Kirchenbau notwendig. Als während dieser Bauarbeiten eine kleine Marienstatuette gefunden wird, ist ein zweiter Anlass zur Marienwallfahrt gegeben.

Die Kirchenanlage ragt bei nur kleiner Grundfläche relativ weit in die Höhe. Der Eingangsbereich ist vom Hauptraum durch ein Gitter abgetrennt. Der Kirchenraum ist nach Süden gerichtet; er ragt schmal und steil nach oben. Der Chor ist einjochig und eingezogen, wobei das Chorjoch – ein runder Chorbogen springt ein – dreiseitig über einem Sandsteinfels geschlossen ist. Den Chor überspannt eine flache Stichtkappentonne sowie ein Kreuzgewölbe, das Langhaus eine Tonne mit Gurtbögen und Stichtkappen. Das Langhaus weist drei Joche auf und wird von Rundbogenfenstern beleuchtet. An der Ostseite zwischen Langhaus und Chor ist die Sakristei angesetzt. Eine doppelte Empore liegt nördlich, wobei eine weitere Empore südlich in halber Höhe um den Chor herumläuft. Der Chorraum wird von vier bunten Rundbogenfenstern aus Butzenglasscheiben erhellt.

Der Hochaltar ist ein hoher, in den Raum eingepasster Aufbau. Vier glattschaftige, blau-grün stuckierte Säulen mit vergoldeten Kapitellen tragen das Gebälk. Der Aufsatz hat sechs Volutenpilaster und endet in einem gesprengten Giebel, über dem die Taube des Hl. Geistes schwebt. Gottvater wacht im Oberbild. Eine Inschriftenkartusche zwischen Gnadenbild und Oberbild besagt: MATER TER[RAE] ADMIRABILIS. Vergoldete Schnitzfiguren des Hl. Josef und dem Hl. Joachim flankieren die beiden Gnadenbilder: Das erste Gnadenbild ist das von Christoph Christi erworbene Bildnis Marias mit dem Jesusknaben.⁷¹⁹ Das kleinformatige Ölbild wird von einem Goldrahmen, und dieser

⁷¹⁸ Zur folgenden Legende vgl. Dehio 2008, S. 275.

⁷¹⁹ Das Gnadenbild ist laut KD, Band XIII, S. 98, eine Kopie des Passauer Gnadenbildes Mariahilf. Sowohl Mutter als auch Kind sind mit einer halben Goldkrone, die von außen auf das Bild aufgesetzt wurde,

wiederum von zwei Engeln gehalten.⁷²⁰ Das zweite Kultobjekt, eine kleine Maria-Hilf Statuette in einer versilberten und vergoldeten Kustodie (um 1700⁷²¹) ist mit Edelsteinen besetzt und befindet sich in der Aussetzungs-nische des Tabernakels. Auf dem Tabernakel selbst sitzt ein plastisch ausgearbeitetes brennendes, rot gefasstes Herz. Das Antependium des Aufsatzes zeigt mittig eine Ansicht der Stadt Landau mit der Schutzpatronin Maria vor dem Stadtbrand von 1743;⁷²² vergoldete Laubwerkschnitzerei bedeckt die übrige Fläche.

Die beiden an den Seiten des Chorbogens aufgestellten Seitenaltäre unterscheiden sich deutlich vom Hochaltar – nicht nur farblich. Die Seitenaltäre wirken dunkler und sind mit Volutenpilastern dekoriert, die in einem stark geschweiften Aufsatz enden, auf denen wiederum je ein vergoldetes Kreuz emporragt. Der Aufbau links zeigt in einem Gemälde den Tempelgang Mariens.⁷²³ Eine Kartusche darüber besagt: *Praesentatio B. Mariae V.I.*⁷²⁴ Der rechte Seitenaltar zeigt im Altarblatt die Heimsuchung Mariä. Die Kartusche darüber nennt den Anlass: *Visitatio B. Mariae V.*⁷²⁵ Die Front beider hölzerner Antependien wurde, wie der Hochaltar auch, mit einem Gemälde und vergoldetem Schnitzwerk auf blauem Grund verblendet. Das Gemälde linkerhand zeigt die Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten⁷²⁶ sowie Maria mit Jesus und Johannes. Johannes der Täufer übergibt dem Jesusknaben an einem roten Strick ein Lamm. An beiden Altären lehnt je ein barockes, goldgerahmtes Bildnis: links ein Herz-Jesu-Bild, rechts ein Herz-Mariä Bild.

Auf halber Höhe des Chores läuft ein Emporenengang um den Altar herum. Seine Vorderseiten zeigen Darstellungen, die sich bei genauerer Betrachtung als Embleme herausstellen: In insgesamt acht rechteckigen Bildfeldern sind Mariensymbole in leuchtenden Farben umgesetzt (die Zählung beginnt links mit Blick gen Osten und schreitet im Uhrzeigersinn fort). Die Embleme werden von regelrechten Bilder-Rahmen umschlossen und weisen darunter kleine schwarzgrundige Felder auf, die teilweise noch

bekrönt.

⁷²⁰ Das Bild besitzt aufgrund seiner Farbigkeit und der beiden angesetzten vergoldeten Kronen mit Edelsteinen eine große Leuchtkraft.

⁷²¹ Vgl. Kirchenführer Landau, S. 8.

⁷²² Vgl. Kirchenführer Landau, S. 11.

⁷²³ Diese Szene ist den apokryphen Schriften entnommen. Vgl. Protoevangelium nach Hennecke 1959, S. 283, sowie Tischendorf 1876, S. 16f.

⁷²⁴ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Praesentatio beatæ Mariae virginis intemeratæ.*

⁷²⁵ Die Inschrift lautet vervollständigt: *Visitatio beatæ Mariae virginis.*

⁷²⁶ Vgl. dazu: Mt 2,14ff.

Textfragmente enthalten.⁷²⁷ Die emblematischen Bildgegenstände entstammen den Symbol-Anrufungen der LL:

1. Pictura: Arche des Bundes;
[Motto: arca foederis⁷²⁸]
2. Pictura: Eine von Wolken umgebene Himmelspforte;
[Motto: porta coeli⁷²⁹],
3. Pictura: Der Morgenstern spiegelt sich in Wasser;
[Motto: stella matutina]
4. Pictura: Eine dreiblütige Lilie in einem Dornenstrauch;
[Motto: lilia inter spinas]
5. Pictura: Eine Sonnenblume;
[Motto: mater intemerata⁷³⁰]
6. Pictura: rosafarbene Rose mit Dornen;
[Motto: rosa mystica⁷³¹]
7. Pictura: Turm Davids mit drei weißen Fahnen;
[Motto: turris davidica]
8. Pictura: Goldenes Haus;
[Motto: domus aurea].⁷³²

Die Einrichtung ist einheitlich auf das Jahr 1725 zurückzuführen.⁷³³ Eine schlanke, schlichte Kanzel in dunklem Holz hängt an der linken Langhauswand. Die Wände des Innenraums weisen viele Tafelbilder unterschiedlicher Provenienz und Formate auf.⁷³⁴

⁷²⁷ Die Motti – denn dafür scheinen die schwarzgrundigen Felder angelegt worden zu sein – gingen wohl verloren und wurden bei der letzten Restaurierung nicht mehr vervollständigt; dies kann auch in den fehlenden Aufzeichnungen zu den ursprünglichen Texten begründet sein.

⁷²⁸ Die in Klammern stehenden Begriffe wurden in Anlehnung an die LL eigenmächtig hinzugefügt.

⁷²⁹ Vgl. Dürig 1993, S. 193.

⁷³⁰ Auch dieses Motto wurde eigenmächtig hinzugefügt. Der Titel *Electa ut sol* wird üblicherweise mit einer Sonne dargestellt – und auch die Mutteranrufung *Mater intemerata* inmitten der Symbol-Anrufungen passt nur bedingt, hätte aber zumindest einen Beleg aus der Buchemblemantik vorzuweisen, nämlich Redel 1704, Taf. 20. Vergleicht man den Icon-Befund der Sonnenblume mit anderen Kirchen dieser Untersuchung, finden sich auch die Motti *Unum aspicit astrum* (Holzen, Kirche St. Michael) und *semper as istum* (Haindling, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt).

⁷³¹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 245, sowie Dorn 1750, Taf. 35, und Zoller 2005, Nr. 21.

⁷³² Laut dem Kirchenführer Landau zur Steinfelskirche, S. 13, ist diese Ausstattung auf das päpstliche Privileg zurückzuführen, das die Kirchenbesucher für das Beten der LL 200 Tage Ablass erhielten.

⁷³³ Vgl. KD, Band XIII, S. 96.

⁷³⁴ So z.B. ein Ölgemälde von 1694, das den Begründer der Wallfahrt, Christoph Christi, darstellt; ein

Eine zweistöckige Orgelempore, zu der man über eine Treppe vom Eingangsbereich aus gelangt, fungiert in zweifacher Hinsicht als Bedeutungsträger. Zum einen wurde die Brüstungsvorderseite als Fläche für emblematischen Bilderschmuck genutzt: In insgesamt zwei mal sechs farbenfrohen Bildfeldern in Öl wird die Geschichte der Wallfahrt und die „jüngeren Geschehnisse bis nach der Weihe 1726“⁷³⁵ nochmals lebendig. Jeder Bildtafel ist ein Text zugeordnet. Erste Reihe:

1. Dem Stifter erscheint die Mutter Maria im Feldzug;
Text: *Dissz wunder bildt macht uns bekhandt,/Ein diener Maria Christi ghandt, da er ganz hülf los gfangen war,/von einer starckhen schweden schar:*
2. Die feindlichen Truppen ziehen bei Ansicht der Marienerscheinung ab;
Text: *khein freindt, noch hilft Er hoffen kundt,/ein schildt Maria hülf vor Im stundt,/Mariae hülf die hand ihm Reicht,/der feind vol schröckhen von ihm weicht.*
3. Der Nachbar von Christoph Christ übergibt ihm das Gnadenbild;
Text: *was all diss wunderbarlich sein mag,/diesen hülfsschildt bei sein Nachbahrn lag,/völl freid; und fromen mueth,/Er disen gleich erbyttten tueth.*
4. Christ stellt das Gnadenbild auf ein Holzgestell, um es anzubeten;
Text: *Weill er khain Ohrt diss zuuerehren,/Auf Langes sechen nit kundt anbehrn/Maria Hilff in Lufft sich steht,/Und ihr den Ohrt selbst hat erwehlt.*
5. Betende scharen sich um eine Holzhütte, in der das Gnadenbild aufgehängt ist;
Text: *Ehe man gemacht ein Gottes haus/thailt sie schon Vill der gnaden aus/Vill der Krankhen macht sie gesund/Vill der grumpbe grad in ainer stundt.*
6. Gläubige beginnen, an dem von Maria gezeigten Ort zu bauen;
Text: *Als man thuet ein Capellen pauen,/wo auch Vill der Leith zueschauen,/von Stainen sprang Maria bildt,/Wie auch ist der gemahlne Schildt.*

anderes Bild um 1696 zeigt die Anfänge und die Geschichte der Wallfahrt, die in einem ausführlichen Schriftband erläutert werden. Weitere Gemälde und Votivbilder wurden im Chor und an den Langhauswänden des Hauptschiffs aufgehängt. Schaukästen mit Votiven und Rosenkränzen hängen im Chorbereich.

⁷³⁵ Kirchenführer Landau, S. 14.

Zweite Reihe:

1. Die Handwerker beraten vor einem Stein (Baustelle);
Text: *Die Tagwercher der wunder Voll,/wie dis auf Stain möglich sein soll,/Legens auf dschauffel sichtiglich,/was ist dises wol wunderlih:*
2. Christ geht zum Pfarrhof;
Text: *Ainer hievon diss mit ihm nam,/Von hier weckh auf Ihrbach kham,/dis aber sovill der wunder macht/bis mans hieher in Pfarhof bracht:*
3. Eine Prozession zu Ehren der Kirchenweihe;
Text: *diss wunderbildt von gottes gwaldt,/hat ihr den ohrt selbst Veranstdt mit freiden wurdt sie eingefierdt,/Ihr auch zu Ehr die kürch geziehrt:*
4. Die Gemeinde betet vor dem Gnadenbild;
Text: *Voll freydt ist ja die ganze Stadt,/Weill ihr erweisen die doppelt gnad,/Ihm gemähl, gleich wie Von Stain/In Stainstellen will sein allain.*
5. Der Bischof zelebriert eine Messe vor dem Altar;
Text: *S[eine]r f[ü]rst[lichen] G[na]de[n]⁷³⁶ Diss selbst erkhenndt,/Ein wahre Schankung gottes nennndt,/Mit großer Ehr Ihr Kyrchen weicht,/Weill sie soVill mit Wunder Leicht.*
6. Darstellung der Wallfahrtskirche mit anderen Kirchen im Hintergrund;
Text: *Wunder; Altar sich selbst Verendert/Maria Zu Lieb sich frey absendert/diss ELelement Uns Zaiget an/Was Zu Verehren Von Jederman.*

Darüber hinaus wurde die Unterseite der Empore im Erdgeschoss sowie im ersten Stock mit einer großen Zahl von Dankestafeln bzw. Votivtafeln dicht an dicht behängt. Barocke Holzfiguren wie die der Mater Dolorosa an der rechten Langhauswand sowie Skulpturen aus dem 20. Jh. und ein Kreuzweg vervollständigen die Ausstattung.

2.7.2 Pilsting, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, ehemalige Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau auf dem Moos

Die ehemalige Wallfahrtskirche ‚Unsere Liebe Frau auf dem Moos‘ ist ein einheitlicher Bau aus der 2. Hälfte des 15. Jhs.⁷³⁷ Teile eines Vorgängerbaus aus dem 13. Jh. wurden in

⁷³⁶ Auch hier wurde der besseren Lesbarkeit halber in eckigen Klammern das entsprechende Wort bzw. der entsprechende Buchstabe ergänzt.

⁷³⁷ Laut KD, Band XIII, S. 149, bestand die Pfarrei schon im 9. Jh. Was die heutige Pfarrkirche betrifft, so weist ein Gewölbeschlussstein im Sakristeigewölbe der Kirche die Inschrift 1491 auf.

den Neubau mit einbezogen: in diesem Falle waren dies der Turmunterbau und das Westportal eines Vorgängerbaus. 1754 wird die gesamte Anlage – wie ein Chronogramm mit der Jahreszahl über dem Chorbogen belegt – barockisiert (und 1878 wiederum regotisiert).⁷³⁸ Die Pfarrkirche wird als die bedeutendste spätgotische Kirche des Bezirks betrachtet;⁷³⁹ sie erinnert optisch zudem augenblicklich an die Kirchenanlage in Ganacker, die Pfarrkirche St. Leonhard.⁷⁴⁰

Beim Betreten der Anlage Mariä Himmelfahrt durchschreitet man zunächst ein Barockportal (frühes 18. Jh.) und gelangt in eine gewölbte Vorhalle⁷⁴¹, bevor man die langgestreckte, nur mäßig hohe, jedoch dreischiffige Staffelhalle zu fünf Jochen erreicht. Der einschiffige Chor verfügt über zwei Joche und ist in fünf Achteckseiten geschlossen. Ein geschweiffter, spitzbogiger und profilierter Chorbogen setzt den Chor vom Langhaus ab. Die am westlichen Ende der Seitenschiffe gelegenen Anräume sind eingewölbt wie die Seitenschiffe: sie weisen eine sternförmig angelegte Rippenwölbung auf. Die Sakristei liegt an der Südseite des Chores, während nördlich ein Oratorium angebaut wurde. Sowohl Langhaus als auch Chor werden von einem Netzgewölbe überspannt. Die Fenster des Kirchenraums sind im Stil der Neogotik gehalten (19. Jh.) und verfügen über einen Spitzbogen; die drei Fenster im Altarraum sind ebenfalls neugotisch, allerdings mit einer Ausführung in buntem Glas: Sie zeigen die 15 Rosenkranzgeheimnisse.⁷⁴²

Der Hochaltar im Presbyterium ist, wie auch die Kanzel, neugotisch. Ungewöhnlich ist seine Farbgebung: ein leuchtendes Rot, kombiniert mit Gold, Grasgrün und Blau. Er präsentiert sich in seiner Anlage als sieben-dachiger gotischer Altar, unter dessen hölzernen Baldachinen (neben der zentralen Nische der Muttergottes mit Kind) insgesamt sechs Holzskulpturen aufgestellt wurden. Maria steht an höchster Stelle, danach

⁷³⁸ Vgl. Kirchenführer Pilsting, S. 5.

⁷³⁹ Vgl. dazu KD, Band XIII, S. 150. Die Kirche wird laut Kirchenführer Pilsting, S. 6 sogar ‚Dom im Moos‘ genannt, was ihre ursprüngliche Bedeutung als Wallfahrtskirche erahnen lässt.

⁷⁴⁰ Vgl. dazu auch den Eintrag zu Ganacker im Dehio 2008, S. 152.

⁷⁴¹ Die Vorhalle verfügt über eine Tonnenwölbung mit Stichkappen und Rippennetz. Sie bildet in ihrer Funktion zugleich das Untergeschoss des Turmes und die Kapelle der Schmerzhaften Muttergottes.

⁷⁴² Das Rosenkranzgebet besteht aus einer Reihe von Gebeten, die symbolisch als „Kranz geistlicher Rosen“ aufgefasst werden. Es umfasst traditionell 15 Gebetsabschnitte, von denen jeder jeweils ein „Vaterunser“, zehn „Ave-Maria“, ein „Ehre sei dem Vater“ und einen eingefügten Satz enthält, der ein Ereignis aus dem Leben Jesu und Marias aufgreift. Das Rosenkranzgeheimnis hingegen ist ein seit 1573, auf den Wunsch des Papstes Gregor XIII. in allen Kirchen mit Marienpatrozinium zu feierndes Fest, das auf den Sieg von Lepanto im Jahr 1571 zurückgeht. Dabei besiegte die venezianisch-spanische Flotte der Heiligen Liga von 1571 die zahlenmäßig überlegene Flotte der Osmanen. Vgl. Müller 1992, S. 103-104, sowie den Eintrag von Wilkins 1971.

absteigend sind die sechs Altarfiguren abgetreppt. Darunter sind wiederum sechs vierpassförmige Reliefs auszumachen, in denen Engel weiße Spruchbänder emporhalten, auf denen Bezeichnungen zu den über ihnen stehenden Altarfiguren zu lesen sind. So bildet je ein Baldachin mit Holzskulptur, darunter ein Vierpass mit Engel, eine Art Säule: jeder einzelnen Säule ist ein Heiliger und eine Anrufung aus der Lauretanischen Litanei zugeordnet (von links nach rechts):

1. Pictura: St. Bernhardus ED,⁷⁴³
Motto: REGINA CONFESSORUM.
2. Pictura: St. Petrus,
Motto: REGINA APOSTOLORUM.
3. Pictura: St. Gabriel A.,⁷⁴⁴
Motto: REGINA ANGELORUM.
4. Pictura: Maria mit Krone, Zepter und dem Jesus-Knaben,
Motto: [Fehlt ⁷⁴⁵]
5. Pictura: St. Josef,
Motto: REGINA PATRIARCHARUM.
6. Pictura: St. Stephanus,
Motto: REGINA MARTYRUM.
7. Pictura: St. Theresia Virg.,⁷⁴⁶
Motto: REGINA VIRGINUM O.P.⁷⁴⁷

Ein großes Kruzifix des 15. Jh. hängt über dem modernen Volksaltar. An einem Pfeiler zwischen Mittel- und Seitenschiff ist die neugotische, filigran gearbeitete Kanzel positioniert worden: Sie ist farblich und stilistisch mit dem Hochaltar als Einheit zu betrachten. In den beiden Seitenkapellen (an den Chorbogen grenzend) wurden zwei Seitenaltäre aufgestellt, die jeweils eine spätgotische Figur präsentieren. Ein neugotischer Altar auf der rechten Seite beinhaltet eine spätgotische Holzfigur der Hl. Katharina mit

⁷⁴³ Die Namen der Heiligen stehen in goldenen Lettern jeweils zu Füßen des Heiligen. Mit *St. Bernardus ED* ist Bernhard von Clairvaux angesprochen. Die Anrufung aus der LL befindet sich auf dem Schriftband im Relief darunter.

⁷⁴⁴ Mit *St. Gabriel A.* ist der Erzengel Gabriel bezeichnet.

⁷⁴⁵ An dieser Stelle befindet sich keine Inschrift, da sich direkt darunter der Tabernakel befindet.

⁷⁴⁶ Auf die Heilige Theresa von Avila wird hier mit *St. Theresia Virg.* hingewiesen.

⁷⁴⁷ Das Motto lautet vervollständigt: *Regina virginum ordo praemonstratensis.*

ihren Attributen; sie wird von von zwei Leuchterengeln begleitet. Links ist das ehemalige Gnadenbild der Wallfahrt aufgestellt worden, das Bildnis der ‚Dame im Moos‘, einer spätgotischen Sandsteinskulptur der Madonna mit Kind. Sie trägt die klassischen Marienfarben und wird von einem goldenen Strahlenkranz umgeben.

Im Abschluss der beiden Seitenschiffe (folglich am anderen Ende) sind zwei Kapellen eingerichtet: zum einen die Kapelle der Schmerzhaften Muttergottes, an deren Wand eine Altargruppe mit der Schmerzhaften Muttergottes unter dem Kreuz lehnt, und eine Kapelle auf der rechten Seite, die Bruder-Konrad-Kapelle (ehemals Katharinenkapelle): Diese Kapelle beinhaltet zwei Marmorgrabsteine des Geschlechtes der Hoholtinger und Kölnpecken⁷⁴⁸ sowie einen Schlussstein mit dem Wappen der Hoholtinger, was darauf schließen lässt, dass der ehemalige Zweck der einer Begräbniskapelle war. Der Raum ist heute dem Hl. Konrad geweiht.⁷⁴⁹

An der rechten Rückwand des Langhauses im Westen wurde eine hölzerne Empore auf zwei Holzpfeilern eingezogen. Darunter fallen (beim Verlassen der Kirche) zwei Figuren auf Konsolen ins Blickfeld (beide 19. Jh.): links ein Heiland in der Rast, rechts eine Pietà. Ein neugotischer Zyklus von Kreuzwegstationen aus Terrakotta vervollständigt den Raumeindruck der Mitte des 19. Jhs.⁷⁵⁰

2.7.3 Reichersdorf, Pfarrkirche St. Martin

Die Frage der Kirchenvorgängerbauten ist bis zum heutigen Tage noch nicht ganz geklärt: lediglich die Existenz einer Hofmark seit dem 11. Jh. ist bezeugt.⁷⁵¹ Die Anlage ist

⁷⁴⁸ Die Grabsteine aus rotem Marmor sind ebenfalls der Spätgotik zuzuordnen. Wie den Inschriften zu entnehmen ist, starb Konrad von Hoholtinger im Jahr 1459, Pankraz von Hoholtinger im Jahr 1465. Laut der Internetseite <http://www.markt-pilsting.de/portrait/geschichte> liegt es nahe, bei den Adelsgeschlechtern der Hoholtinger und Kölnpecken hier die letzte Ruhestätte anzunehmen, da sie ihren Adelssitz im nahe gelegenen Großköllnbach hatten. Problematisch ist hier die Unstimmigkeit, dass die Todesdaten (z.B. 1459) hier mit der zeitlichen Einordnung der gotischen Bausubstanz kollidiert, da dies hieße, die Grabmale seien älter als die älteste nachgewiesene Bausubstanz.

⁷⁴⁹ Vgl. dazu den Kirchenführer Pilsting, S. 16.

⁷⁵⁰ Vgl. Kirchenführer Pilsting, S. 15. Tatsächlich erscheint das Kirchenensemble, betrachtet man die Einzelkomponenten (Altar, Kanzel, Bildwerke, Skulpturen) genauer, einem realistischen Raumeindruck zur Mitte des 19. Jahrhunderts sehr nahe zu kommen. Die Restauratoren waren laut Kirchenführer Pilsting, S. 6f. bestrebt, nach alten Vorlagen die ursprüngliche Form (sprich: um 1878, als die Kirche regotisiert wurde) wiederherzustellen. Was diesen Befund betrifft, so verlässt diese Beispiel streng genommen den Bereich der Emblematis, da lediglich am Altar Heilige im Verbund mit den Elogen der LL präsentiert werden. Das Beispiel zeigt zugleich die Flexibilität in der Rezeption emblematischer bzw. quasi-emblematischer Sinngefüge und soll demnach als Exempel für einen Gesamttraum des 19. Jahrhunderts, als auch als Exempel für einen Befund ohne emblematische Picturae gelten.

⁷⁵¹ Vgl. dazu KD, Band XIII, S.160 und Dehio 2008, S. 574. Laut genannter Quelle im KD, Band XIII, S. 160,

auf die erste Hälfte des 15. Jhs. zu datieren.⁷⁵² Die heutige St. Martinskirche ist vermutlich unmittelbar vorher errichtet worden. Um 1735⁷⁵³ erfährt die Anlage eine barocke Veränderung.

Die grundlegend spätgotische Anlage ist einschiffig und hat ein Langhaus zu zwei Achsen, welches in einen eingezogenen Chor mündet; dieser schließt in drei Achteckseiten. Die Sakristei liegt an der Südseite des Chores und ist zweigeschossig. Der Westturm springt in der Mittelachse aus und formt zugleich die Vorhalle. „Im Chor ist das gotische Tonnengewölbe mit Stichkappen erhalten“,⁷⁵⁴ wobei die Rippen bei der Veränderung 1735 abgeschlagen wurden. Das Langhaus wird von einer „barocke[n] Flachdecke über Kranzgesims und Hohlkehle“⁷⁵⁵ überspannt, wobei das Langhaus wesentlich höher ist als die Decke des Chores. Der Chorbogen war ehemals spitzbogig, wurde jedoch ausgerundet. Auch die Fenster sind rundbogig verändert;⁷⁵⁶ ein Fenster an der Ostseite wurde sogar zugemauert.

Die Altarausstattung ist einheitlich auf den 15. Juli 1735 festzulegen⁷⁵⁷ und damit dem frühen Rokoko zuzuordnen. Das Altarretabel wird von vier weiß stuckierten, gewundenen und mit vergoldeten Rosen umrankten Säulen getragen. Ein Volutenaufsatz zeigt im Auszug Maria mit dem Jesusknaben und das Altarblatt lässt den Hl. Martin im flatternden, rot leuchtenden Mantel erkennen. Er wird flankiert von den Assistenzfiguren der Hll. Ulrich und Johannes von Nepomuk. Auf dem (an den Seiten) von einer goldenen Strahlengloriole umgebenen Tabernakel ist eine Mariensculptur mit dem Jesusknaben positioniert. Rechts und links davon hocken Putti mit herunter hängenden Beinen auf dem Tabernakel. Durchgänge zu beiden Seiten des Altars – eher Holzbögen, gespannt von der Wand zum Altar – führen hinter den Hochaltar und lassen schon vom Schiff aus die rotmarmornen Grabsteinplatten erkennen, die hinter dem Altar in die Wand eingelassen

wird 1254 der erste Pfarrer erwähnt.

⁷⁵² Vgl. Dehio 2008, S. 574. Im Jahr 1444 stiftete Jakob Waller von Wildthurn ein Benefizium der Hl. Barbara, was für einen Bau der Kirche zu einem vorherigen Zeitpunkt spricht. Vgl. KD, Band XIII, S. 160.

⁷⁵³ Vgl. KD, Band XIII, S. 160.

⁷⁵⁴ KD, Band XIII, S. 160.

⁷⁵⁵ KD, Band XIII, S. 160.

⁷⁵⁶ Vgl. KD, Band XIII, S. 160.

⁷⁵⁷ Eine Signatur an der Rückseite des Hochaltars verrät das genaue Entstehungsdatum: *Den 15 Jully 1735.*

sind.⁷⁵⁸ Auf den Bögen stehen zwei Heilige, die wohl eine Zutat heutiger Zeit sein müssen, da auf älteren Abbildungen noch keine Statuen auf den Durchgängen aufgestellt waren.⁷⁵⁹

Die Seitenaltäre sind dem Hochaltar optisch stark angeglichen. Nördlich zeigt der Seitenaltar den Hl. Antonius von Padua, südlich den Hl. Josef. Der Nordaltar wird flankiert von der Hll. Barbara und Notburga, der Südaltar von den Hll. Sebastian und Florian. Eine Kanzel (um 1740-50) in Rokokoformen ragt an der rechten Langhauswand in den Raum hinein.

Die Deckenfresken stammen von Josef Anton Merz aus Straubing und sind auf das Jahr 1735 zu datieren.⁷⁶⁰ Thematisch befasst sich der Chor mit der Verherrlichung der göttlichen Liebe mittels einer Herz-Jesu-Darstellung: Das längliche Fresko im Altarraum zeigt mittig eine schematische Darstellung des brennenden Herzens Jesu mit einem Kreuz, das aus einer Flamme erwächst. Dornen umfassen das Kreuz. Das Herz schwebt über einer leuchtend blauen Erdkugel, vor der zehn Herzen stehen: Ein Engel ist im Begriff, die Herzen mit einer Fackel in Brand zu setzen. Unter der Szene flattert ein weißes Spruchband mit den Worten: QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR?⁷⁶¹ Und über der Szene, ebenfalls auf einem weißem Band, steht: IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM.⁷⁶² Seitlich sind Engel und Heilige um die Szenen herum gruppiert. In den Zwickeln des Gewölbes sind Bildfelder vorhanden, die für emblematische Darstellungen prädestiniert scheinen; sie sind jedoch lediglich mit ornamentalem Schmuck gefüllt.

Das zentrale Deckenfresko liegt in Form eines Vierpass an der Flachdecke des Hauptschiffs. Es zeigt Mariä Himmelfahrt und zugleich ihre Krönung. Auch die Heilige Dreifaltigkeit ist hier versammelt. Ein Engel hält, ein wenig abgedrängt vom Szenario, ein Band mit der Aufschrift: SALVE REGINA empor. Um den Vierpass herum sind kleine dreieckige Bildfelder mit Landschaftsidyllen und Mariensymbolen auszumachen, die ebenso wie die Bilder der Altäre und die Deckenfresken, von der Hand des Joseph Anton Merz stammen.

⁷⁵⁸ Weitere Ausführungen zu den zahlreichen Grabsteinen und Epitaphien Im Kirchenraum siehe KD, Band XIII, S. 164f.

⁷⁵⁹ Vgl. dazu die Abbildung Fig. 121. in KD, Band XIII, S. 162.

⁷⁶⁰ Die Zahl lässt sich dem Fresko im Presbyterium entnehmen: Dort steht an den Rändern des unteren Schriftbandes die Zahl 1735.

⁷⁶¹ Dieser Ausspruch stammt aus *Lc 12,49*.

⁷⁶² Nach *Apc 8,5*.

1. Pictura: Mond über einer Siedlung/Ortschaft und einer bergigen Landschaft;
Motto: QUASI LUNA PLENA⁷⁶³
2. Pictura: Sonne über bergiger und waldiger Flusslandschaft;
Motto: QUASI SOL REFULGENS⁷⁶⁴
3. Pictura: Ein herrschaftliches Haus in einer Landschaft;
Motto: DOMUS AUREA⁷⁶⁵
4. Pictura: Mit Schilden bewehrter Turm in einer bergigen Landschaft;
Motto: TURRIS DAVIDICA⁷⁶⁶

„Die Zwischenflächen und die Chorbogenleibung sind mit Frührokoornamentik bemalt“⁷⁶⁷ und über dem Chorbogen findet sich das Wappen der Pelkofen mit Helmzier.

2.7.4 Thürnthenning, Kirche St. Johannes Nepomuk

St. Johannes Nepomuk ist eine einheitliche Barockanlage⁷⁶⁸ auf dem Nordhang des Isartales. Einst verfügte die Hofmark Thürnthenning auch über eine Schlossanlage, welche jedoch nicht mehr erhalten ist.⁷⁶⁹ Die Kirche St. Johannes Nepomuk wurde, von Baron von Auer⁷⁷⁰ als Sühneleistung gestiftet, in äußerst kurzem Zeitraum von Georg Weingenthaler⁷⁷¹ erbaut (1732⁷⁷²). Bis auf einen Brand, bei dem der Kirchturmhelm dem Feuer zum Opfer fiel,⁷⁷³ blieb die Kirche unversehrt und bis heute auch baulich größtenteils unverändert. Der Kirchenraum besteht aus einem vierjochigen Langhaus zu vier Fensterachsen und einem zweijochigen, eingezogenen Chor, der in drei Seiten des Sechsecks schließt.

⁷⁶³ Die Umschreibung *Quasi Luna plena* geht auf *Sir 50,6* zurück.

⁷⁶⁴ Es handelt sich hierbei um eine variierte Aufnahme des innerhalb der LL auffindbaren Anrufung QUASI UT SOL. Vgl. dazu den Exkurs.

⁷⁶⁵ Diese Anrufung entstammt den Symbolanrufungen der LL. Vgl. dazu den Exkurs.

⁷⁶⁶ Diese Anrufung entstammt ebenfalls den Symbolanrufungen der LL. Vgl. dazu den Exkurs.

⁷⁶⁷ KD, Band XIII, S. 161.

⁷⁶⁸ Laut KD, Band I, S. 167, ist der Bau ein „einheitlicher Rokokobau“.

⁷⁶⁹ Die Informationstafel am Kirchenvorplatz erinnert an das Schloss.

⁷⁷⁰ Zwei Adelsgeschlechter beherrschten die Gegend der ehemaligen Hofmark. Es waren dies die Herren von Auer und die Herren von Stinglhaim. Der hier genannte Baron von Auer ist Franz Xaver von Auer, Reichsfreiherr von Röhrenbach, Herr zu Thürnthenning und Ottering, dessen Gedenktafel in der Kirche den Kirchenstifter rühmt. Anlass zur Sühneleistung hatte der Baron insofern, als er den Pfarrer Johann Doppler versehentlich im Wald erschoss.

⁷⁷¹ Der aus Dingolfing stammende Baumeister Georg Weingenthaler, dessen Lebensdaten nicht belegt sind, schuf in Niederbayern auch den Saalbau der Kirche Hl. Dreifaltigkeit in Dreifaltigkeitsberg sowie das Marktort in Teisbach, Stadt Dingolfing (1718).

⁷⁷² Die Jahreszahl findet sich in der Inschrift am Chorbogen.

⁷⁷³ Siehe dazu auch die Darstellung auf der Votivtafel an der hinteren Kirchenwand, die an das Unglück erinnert.

Langhaus und Chor überwölbt eine StICKKappentonne. Die geschweifte und farbenfroh rosa-blau marmorierte Empore im Westen ist zweistöckig, was die darauf stehende Orgel samt aufgesetztem Ziffernblatt bis unter die Decke reichen lässt. Die Sakristei wurde nördlich des Chores platziert, wobei der Zugang durch den Westturm in den Sakristeiraum erfolgt. Der Besucher betritt den Kircheninnenraum durch einen Vorraum, der durch ein Gitter vom Langhaus abgetrennt ist.

Der Chorraum wird seitlich von zwei durchbrochenen Rundbogenfenstern mit leuchtend gelbem Fensterglas in goldenes Licht getaucht. Die Anlage des Hochaltars stützen vier glattschaftige, blau-grün marmorierte Stuckmarmorsäulen mit vergoldeten Kompositkapitellen; darauf ruht ein filigran durchbrochener, goldener Aufsatz mit Maria als Rosenkranzkönigin in einer Lichtgloriole. Silberne Wolken umgeben sie. Sie wird begleitet von den beiden hölzernen Heiligenfiguren der Hl. Katharina von Siena und des Dominikus.⁷⁷⁴ Über Maria schwebt ein vergoldeter Kelch mit einer Hostie, der ebenfalls von einer goldenen Strahlengloriole und versilberten Wolken umgeben ist. Das langgezogene, von einem goldenen Rahmen eingefasste Altarblatt wirkt recht dunkel;⁷⁷⁵ es widmet sich dem Kirchenpatron und zeigt im unteren, linken Bildbereich sein Martyrium (ganz klein und dunkel, kaum erkennbar), im Vordergrund ist der Heilige als Fürbitter dargestellt. Engelsfiguren erheben ihn zum Himmel: in Reichweite sitzt die Mutter Maria im blauen Gewand und Putti überreichen ihm von unten her den Siegeskranz; in der Bildzone darüber erwartet ihn die Heilige Dreifaltigkeit, um ihn in den Himmel aufzunehmen. Ein Kreuz hängt über dem Kopf des Heiligen, wobei sein Blick nach oben gewandt ist. Einer der Putti hält einen weißen Stein empor, auf dem die Worte *Conferuabat (sic!) omnia Verba haec conferens in corde suo*⁷⁷⁶ verzeichnet sind.

Seitlich des Altarbildes fanden vier große Holzskulpturen der vier Evangelisten Aufstellung: sie sind bewegt, bunt gefasst (blau-gold, rot und grün) und führen die

⁷⁷⁴ Die beiden Heiligen sind insofern von Belang, als sie als eifrige Förderer des Rosenkranzgebetes gelten. Hiermit wird der Bezug zur Rosenkranzbruderschaft hergestellt: Die von Dominikanern im 15. Jh. gestiftete Gemeinschaft von Laien hatte das Ziel, die Frömmigkeit breiter Volksmassen durch das Rosenkranzgebete zu fördern. Mehr zu dieser Gemeinschaft: Courth 1993, S. 564f.

⁷⁷⁵ Das Bild kann natürlich von Kerzenrauch und durch Alterung stark nachgedunkelt sein. Von einer Restaurierung in neuerer Zeit – insbesondere der Altarblätter – war nichts in Erfahrung zu bringen.

⁷⁷⁶ Vgl. dazu; *Lc 2,19*. Das *sic!* bezieht sich auf die falsche Schreibung des Wortes. Eigentlich heißt es *conservabat*.

Evangelistensymbole, ebenfalls aus Holz gearbeitet, mit sich. Zwischen Altarblatt und Auszug prangt eine Kartusche mit den Worten *Rosenkranz Bruderschaft*.

Das Antependium des Altaraufbaus zeigt in einem Bildfeld im goldenen Rahmen die Bibelszene der Speisung der Israeliten in der Wüste. Ungewöhnlich sind die unterhalb des Altarblattes aufgestellten fünf Tortschen: Dies sind kleine, in Gold und Silber gefasste Rahmen, die ovale Ölbilder in kräftigen Farben umfassen. Anliegen der Thürnthenninger Rosenkranzbruderschaft werden, dem Kirchenjahr entsprechend, thematisiert und die Bilder der Rosenkranzgeheimnisse jeweils ausgetauscht.⁷⁷⁷ Zwischen Tortschen und Altarblatt steht auf dem Tabernakel eine Skulptur des Hl. Nepomuk: Er blickt nach oben und hält mit der rechten Hand einen Kruzifixus in die Höhe.

In den viersäuligen Seitenaltären, die seitlich des Chorbogens platziert wurden, sind links die 14 Nothelfer und die Verklärung Mariens zwischen den Figuren des Hl. Georg und Florian thematisiert. Der Altar auf der rechten Seite zeigt das Motiv der Sieben Zufluchten⁷⁷⁸ zwischen den Hll. Sebastian und Martin. Beide Altarblätter sind von Personen dicht bevölkert und in kräftigen Farben koloriert (um 1730/40⁷⁷⁹); Akanthusschnitzwerk ziert beide Altäre. Eine weitere Möglichkeit zur Andacht bietet ein Oratorium (das wahrscheinlich der Stifterfamilie vorbehalten war) am linken Langhausjoch.

An der rechten Langhausmauer steht isoliert ein weiterer Altar: ein St. Anna-Altar, der im Altarbild die Eltern Mariens ehrt. In seinem Aufbau, seiner Machart und seiner künstlerischen Gestaltung unterscheidet er sich deutlich vom Haupt- und den Seitenaltären. Zwei vergoldete Säulen, weiß-golden gefasste Seitenfiguren sowie üppig vergoldetes Akanthusschnitzwerk lassen eine besondere Rolle des Altars im Kirchenraum annehmen.

Die Deckenfresken des Kircheninnern erläutern Szenen der Legende des Hl. Johannes von Nepomuk. Sie stammen von Joseph Anton Merz aus Straubing⁷⁸⁰ (um 1732⁷⁸¹).

⁷⁷⁷ Vgl. Kirchenführer Thürnthenning, S. 13.

⁷⁷⁸ Die Information über die Thematik der „Sieben Zufluchten“ ist dem Kirchenführer Thürnthenning, S. 15, entnommen.

⁷⁷⁹ Diese zeitliche Einordnung geht auf Dehio 2008, S. 691, zurück.

⁷⁸⁰ Vgl. die Anmerkung zum Künstler Merz bei Haindling, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt.

⁷⁸¹ Vgl. Dehio 2008, S. 691. Der Kirchenführer Thürnthenning, S. 6, propagiert, der Maler Merz habe seine erste verstorbene Frau (Todesjahr 1732) im Bildnis der Königin verewigt, indem er ihr die Züge seiner Frau verlieh.

Insgesamt bedecken drei große Fresken die Decke; sie sind in geschweifte, gemalte Rahmen gefasst. Das Fresko ganz im Westen, unmittelbar über der Orgel, zeigt in einer barocken Kulisse die Beichte der böhmischen Königin Johanna. Trotz der Gegenwart des Kreuzes Christi wird hier durch helle Farben, Putti mit Blumengirlanden und Engel eine fröhliche Atmosphäre geschaffen. Das große Fresko im Schiff erläutert das Martyrium des Heiligen: Er wird von einer großen Steinbrücke in den Fluss gestürzt. Eine weibliche Gestalt auf einem Himmelswagen⁷⁸² wohnt der Szene von oben her bei, in der unteren Bildzone sind Zuschauer am Fluss Zeugen: Poseidon mit seinem Dreizack steht selbst in den Fluten des Gewässers. Im Chor schließlich ist die Apotheose des St. Nepomuk zu erkennen: Engel begleiten ihn voller Dynamik in den Himmel. Darunter erkennt der Betrachter die Vedute des Ortes Thürnthenning mit der Kirche St. Johannes Nepomuk.

Die einzelnen Embleme, es sind derer insgesamt zehn, wobei sich davon sechs im Hauptschiff (vier halbe im Langhaus) und vier (und zwei halbe) im Altarraum befinden, weisen teilweise Motive aus der Lauretanischen Litanei auf (1 und 9); die restlichen stammen aus dem Themenbereich der geistlichen Emblematisierung zu Ehren der Heiligen. Die Aufnahme der Embleme beginnt im Eingangsbereich, auf der linken Seite. Die Farbgebung der Emblemfelder ist rosafarben und die einzelnen Medaillons sind unterschiedlich gerahmt und geformt. Die emblematischen Bildfelder sitzen in den Gewölbezwickeln der Stichkappentonne; diejenigen über der Empore sind lediglich zur Hälfte zu erkennen:

1. Pictura: Mann vor einem Tor;

Motto: [Nicht lesbar (halbes Emblem⁷⁸³)].

2. Pictura: Schafherde, in deren Mitte sich ein Stab mit einer leuchtenden Kugel auf der Spitze befindet;

Motto: BEY DEN SCHAFFEN NIT KAN SCHLAFFEN.

⁷⁸² Die weibliche Gestalt entspricht in ihrem ikonographischen Gepräge weit eher der antiken Aphrodite denn einer Mariendarstellung. Der Grund hierfür liegt insbesondere in dem Taubenpaar, was den Himmelswagen zieht. Auch fehlt der Gestalt ein Heiligenschein.

⁷⁸³ Mit „halbem“ Emblem ist hier folgender Befund angesprochen: Hier wurden die Bildmedaillons schlichtweg von oben nach unten geteilt, quasi „durchgeschnitten“. Der Betrachter geht zunächst davon aus, hier habe eine spätere Umbaumaßnahme die Embleme beschnitten, doch gibt es keinerlei Hinweise auf eine spätere bauliche Veränderung. Unklar bleibt, ob der Entwerfer des Programms die Embleme bewusst nur zur Hälfte hat ausführen lassen, oder ob in diesem Fall ein Fehler in der Ausführung vorliegt.

3. Pictura: Thron mit Baldachin und einem Treppenaufgang, der von insgesamt zwölf Löwen gesäumt ist; die Mitte ziert eine Medaillon mit der Darstellung Nepomuks, darüber ein Wappen mit einem Pferdekopf;
Motto: DISER TRON DIR ZUM LOHN.
4. Pictura: Ein Lamm, dem ein Blutstrahl aus der Brust hervorbricht, steht auf einem altarartigen Block;
Motto: LEID UNSCHULDIG GANTZ GEDULDIG.
5. Pictura: Eine Wolkenhand hält ein Netz; darin: Krone, Bischofsstab, Erzbischöfskreuz. Darüber ein Herz mit zwei Flügeln;
Motto: HATT GELUN [...] HINDURCH[...] (halbes Emblem).

Die emblematischen Bildfelder im Chorraum:

6. Pictura: Sonne über einem Garten, angelegt mit Mauer und Zaun;
Motto: [Fehlt (halbes Emblem)]
7. Pictura: Sonne geht auf über Landschaft, Regen fällt aus Wolken auf Getreidefeld;
Motto: MIT MEIN GABEN ALLS THUE LABEN.
8. Pictura: Flammendes Herz, darüber die Sonne mit Dreieck und hebräischen Schriftzeichen⁷⁸⁴;
Motto: ZU MEIN ENDE ICH MICH WENDE.
9. Pictura: Knabe in einem Beet, darüber die Sonne mit MARIA;
Motto: DIE HATT GEBEN MIER DASZ LEBEN.
10. Pictura: Ein schlafender Wandersmann unter einem Baum, darüber Blitze aus zwei Wolken;
Motto: LASZ NUR BLITZEN WIRDT BESHÜTZEN.
11. Pictura: Herz mit Flügeln am Kreuz
Motto: [Fehlt⁷⁸⁵ (halbes Emblem)].

Jetzt fortlaufend die emblematischen Bildfelder im Langhaus:

⁷⁸⁴ Vgl. zur Bedeutung des Dreiecks Martin 2008.

⁷⁸⁵ Unterhalb der Icon bzw. Pictura befindet sich eine leere Kartusche, die entweder für ein Motto vorgesehen war oder deren ursprüngliche Fassung verloren ist.

12. Pictura: Eine dreifach gekrönte Pyramide; darüber ein ovaler Gegenstand, den eine Lichtgloriole umgibt; Motto: MICH [...]3 KRONNEN JETZT BELONEN (halbes Emblem).
13. Pictura: Eine Wolkenhand schlägt mit einem Hammer auf einen Edelstein ein, der auf einem Amboss liegt;
Motto: ALL TORTUR, VERLACH ICH NUR.
14. Pictura: Eine Wolkenhand im Segensgestus schwebt über einem *hortus conclusus*, in dem zwei Zypressen in der Mitte emporwachsen; sie tragen zwei Wappen;
Motto: WAS IHR VERLANGT VON GOTT EMPFANGT.
15. Pictura: Eine Säule ist auf einem ansteigenden Weg platziert. Der Weg führt zu einem Schloss auf einem Felsen; auf der Säule befindet sich eine Kugel, aus der ein Finger auf das Schloss zeigt;
Motto: DIE RECHT STRASSEN NIT THUE LASSEN.
16. Pictura: Mann blickt auf eine Säule,
Motto: [Text nicht lesbar (halbes Emblem)].

Am äußeren Chorbogen sind insgesamt sechs Geschlechterwappen in Medaillons aufgeführt; am Chorbogenscheitel findet sich darüber hinaus in einer gemalten Kartusche ein erläuternder Text (auch hier schwarze Schrift auf rosafarbenem Grund, wie auch die Embleme und Wappen): *Zu Ehren deß hl. Johann von Nepomuck, der seligst: Jungfrau Maria. u. Deß hl. Nicolais, hat Maximilian Fr.X. Auer, Reichsfreiherr von Rohrenbach: Herren zu Thürnthennig. Ottering:Königsau:p.p.-Dieß Gotteshaus von Grund aus gebaut im Jahre 1732.*

Die zweistöckige Empore beherbergt unter der Unterseite des zweiten Stocks eine Darstellung des Fegefeuers, ein Fresko der Rosenkranzbruderschaft: Zentral über der Szene sitzt Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm auf einer Wolke; das Kind lässt aus der rechten Hand Hostien aus einer Schale auf die Sünder, die am Unterrand aufgereiht im Fegefeuer sitzen, nieder regnen. Aus der rechten Hand des Kindes fließt aus einem Kelch Wein (Blut Christi) auf die Sünder hinab. Maria hingegen lässt Rosenkränze auf die Seelen im Fegefeuer fallen. Ein Engel, der im Begriff ist, Richtung Feuer zu fallen, hält in seinen Händen einen Ablassbrief, auf dem *Vollkomner Ablass* zu lesen ist.

2.8 Landkreis Kelheim

2.8.1 Allersdorf, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

Die Kirche steht auf einem Berg, dem sogenannten ‚Frauenberg‘, auf dem laut Legende ein Graf namens Adeling eine – heute nicht mehr existente – Burg besaß.⁷⁸⁶ Dieser Graf baute am Fuße seiner Burg Häuser für seine Untergebenen und gab dem Ort den Namen ‚Adelungesdorf‘ oder ‚Allingestorf‘.⁷⁸⁷ Bei der Einweihung des naheliegenden Klosters Biburg am 28. Oktober 1140 erfolgte die Übergabe des Frauenbergs an das neue Kloster,⁷⁸⁸ vom Jahre 1133 bis zur Reformationszeit betreuten die Benediktiner von Biburg den Ort, während nach Auflösung des Ordens das Kloster 1598⁷⁸⁹ von den Ingolstädter Jesuiten übernommen wurde. Sie erbauten die Kirche in Allersdorf neu; der im Süden des Chores angesetzte, romanische Turm blieb jedoch erhalten. Kurz darauf, um das Jahr 1600⁷⁹⁰, wurde der Neubau konsekriert. Wiederkehrende Kriegszeiten⁷⁹¹ brachten jedoch jedwede Bautätigkeit zum Erliegen; erst 1710 konnte mit der Ausstattung des Innenraumes begonnen werden.⁷⁹² Kurz darauf – 1773 – wurde der Jesuitenorden aufgelöst und die Kirche an den Malteserorden übergeben. Als im Zuge der Säkularisation die Wallfahrtskirche und die Kapellen abgerissen werden sollten, legte der Malteser-Komtur Graf Morawitzky Einspruch ein und rettete die Anlage vor dem Abbruch.⁷⁹³

⁷⁸⁶ Vgl. Kirchenführer Allersdorf, S. 3. Die Legende zu Allersdorf ist bei Schöppner 1984, S. 93, Legende Nr. 65, nachzulesen.

⁷⁸⁷ Vgl. Kirchenführer Allersdorf, S. 3.

⁷⁸⁸ Diese Übergabe wurde von Papst Innozenz II. und Papst Alexander III. in den Jahren 1139 und 1177 bestätigt. Vgl. dazu Kirchenführer Allersdorf, S. 3f. KD, Band VII, S. 66, nennt die Schutzurkunde, in der dies bestätigt ist.

⁷⁸⁹ Vgl. Dehio 2008, S. 28.

⁷⁹⁰ Vgl. KD, Band VII, S. 67.

⁷⁹¹ So der Dreißigjährige Krieg, die Türkenkriege und der Spanische Erbfolgekrieg.

⁷⁹² So, laut Kirchenführer Allersdorf, S. 10, die Stuckierung des Innenraumes, die Freskierung, die Errichtung der Querhausaltäre, der Beichtstühle und der Kanzel. Das KD, Band VII, S. 67, spricht jedoch von einer „abermaligen Restauration“ im Jahre 1712ff. Hiermit ist wohl vielmehr eine bauliche Veränderung angesprochen, die sich vor allem in der Erhöhung der Querflügel und der Errichtung der Wallfahrtskapellen erschöpft haben dürfte. Von einer erstmaligen Innenausstattung ist an diesem Platze nicht die Rede. Lediglich der Kirchenführer nennt diesen Umstand.

⁷⁹³ Vgl. dazu Kirchenführer Allersdorf, S. 8. Die hier erstmals angesprochenen zehn Kapellen, miteinander verbunden durch einen Rundgang, waren aus Dank für das Überstehen einer Epidemie im Ort angelegt worden. Allerdings sind die Grotten bzw. Kapellen heute in einem äußerst schlechtem Erhaltungszustand und sind kaum mehr als Wallfahrtskapellen erkennbar. Sie wären in Bezug auf die Gesamtanlage der Kirche von Interesse gewesen, da sie ursprünglich Skulpturengruppen enthielten, die Szenen aus dem Leben Mariens darstellten.

Die Kirche ist eine einschiffige Anlage in Kreuzform. Der Kirchenraum ist durch ein schmiedeeisernes Gitter von einer Vorhalle abgetrennt. Das Langhaus besteht aus vier Jochen und ist von einem Stichkappengewölbe überspannt. Ein einjochiges Querhaus, dessen Apsiden dreiseitig geschlossen sind, schließt sich am östlichen Joch beidseitig an. Hier herrschen Kreuzgewölbe vor. Der Chor im Osten wird durch einen Chorbogen stark eingeschnürt. Er ist zweijochig, schließt dreiseitig und ist stichkappenüberwölbt. Südöstlich des Chores steht der Kirchturm, ihm gegenüber, am nordöstlichen Einzug, die Sakristei. Beleuchtet wird der Kirchenraum durch Rundfenster: je eines im Querhaus, vier im Chor und Fenster im Langhaus. Über dem Eingangsjoch im Westen befindet sich eine einstöckige Empore, deren Brüstung von drei Bildfeldern verziert wird.

Der Hochaltar ist ein aus drei Teilen bestehender, viersäuliger Aufbau des Rokoko und wird auf 1757⁷⁹⁴ datiert. Der Mittelteil, baldachinartig geformt, beinhaltet das hölzerne Gnadenbild vor einer Strahlengloriole. Darüber prangt, golden auf goldenem Grund, eine Kartusche mit einer verschlungenen Marienabbreviatur und zwölf Sternen. Die Bewegung der Engel, Putti und Seitenfiguren weist Richtung Gottesmutter, die, mit dem Jesusknaben auf dem Arm und den Insignien einer Königin, das Gnadenbild verkörpert (um 1510/20⁷⁹⁵). Zu ihren Seiten stehen die stark bewegten, farbig gefassten Skulpturen des Hl. Josef und des Hl. Joachim. Über Maria wacht der Heilige Geist in einer Lichtgloriole; wiederum darüber thront auf einer silbernen Wolke eine Skulptur Gottvaters. Der Hochaltar ist stark durchbrochen, in seinen Farben überwiegend golden und dunkelrot und für den Eintretenden auf den ersten Blick nicht als eigenständiges Retabel in seiner Umgebung auszumachen. Die beiden barocken Seitenaltäre, Schöpfungen um 1712⁷⁹⁶ mit je zwei Säulen und zwei Pilastern, wurden in den Schluss des Querhauses verbracht. Sie zeigen Ölgemälde des St. Ignaz von Loyola und des Hl. Franz Xaver. Zu beiden Seiten des Chorbogens sind zwei kleine Nischen ausgehöhlt, in der unter zwei Muschelkalotten die Statuetten der Hl. Apollonia und der Hl. Barbara stehen.

⁷⁹⁴ Vgl. dazu KD, Band VII, S. 69.

⁷⁹⁵ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 29.

⁷⁹⁶ Vgl. KD, Band VII, S. 69.

Eine barocke Kanzel (1715⁷⁹⁷) passt sich in ihrer Formensprache in das Gesamtbild⁷⁹⁸ des Kirchenraums ein: Hier sind geschnitzte Blüten, Akanthus und Früchte in kräftigen Farben sowie Vergoldungen appliziert. Die Stuckaturen des Raumes sind, wie auch die Kanzel, auf das Jahr 1715 zu datieren und äußern sich in einem zwar filigranen, jedoch flächendeckenden Dekor aus Blätterranks, Blüten, Früchten, Engelsköpfchen, Muscheln und Akanthus. Ungewöhnlich ist die Farbgebung der Stuckaturen in Pastelltönen im Wechsel mit kräftigen Farbtönen, die jeweils mit goldenen Applikationen gemischt wurden.⁷⁹⁹

Das ikonographische Programm, das in nicht weniger als 52 Einzelfresken umgesetzt wurde, ist vielschichtig. Auch sind die Fresken in ein System eingebunden, das Stuckatur, Altarblätter und übrige Ausstattung miteinander verbindet; alles wirkt organisch zusammenhängend und thematisch aufeinander beziehbar. Grundsätzlich sind fünf thematische Gruppen voneinander zu unterscheiden:

1. Maria und Putti (im Chor und im Langhaus);
2. Das Jesuitenthema (Querhaus);
3. Alttestamentliche Szenen;
4. Gestalten um die Zeitenwende (Langhaus) sowie
5. Bilder der Lauretanischen Litanei (an den Seitenwänden des Langhauses, im Chor).

Zu 1.: Maria und Putti

Die mariologischen Fresken (in Chor und Langhaus) werden von Eichblättern als Dekor umrahmt. Beginnend im Westen, auf den Altar zuschreitend, sind folgende Themen behandelt:

1. Bild: Maria als Helferin der Gläubigen;
2. Bild: Mariä Himmelfahrt;
3. Bild: Maria über den Wallfahrern;
4. Bild (vor dem Altar): Zwei Putti binden Rosen zu einem Kranz;

⁷⁹⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 29.

⁷⁹⁸ Von einem ‚Gesamtbild‘ zu sprechen, ist ein heikles Unterfangen, ist doch belegt, dass die Innenausstattung nicht aus ein- und derselben Bauphase stammt, sondern aus zwei verschiedenen Bauzeiten. Dennoch scheint hier eine gewisse Homogenität im Ausdruck der Innenausstattung erwünscht.

⁷⁹⁹ Laut KD, Band VII, S. 68, zeigen die Arbeiten eindeutig den Stil Wessobrunner Arbeiten. Wahrscheinlich geht die Stuckierung der Kirche auf den Stuckateur und Baumeister Joseph Bader aus Rohr zurück.

5. Bild (an der Decke über dem Altar): Maria auf der Weltkugel;
6. Bild (von West nach Ost): Putto mit einem Lorbeerkranz;
7. Bild: zwei Putti mit einem Zepter auf einem Kissen;
8. Bild: ein Putto mit einer Siegespalme;
9. Bild: Putti mit Blumen;
10. Bild: Putti mit Blumen;
11. Bild: Putto mit goldener Weltkugel;
12. Bild: Putti mit zwei Kränzen und
13. Bild: Putto mit einer Krone auf einem Kissen.

Zu 2.: Das Jesuitenthema

Hier sind an den Seitenwänden im Querhaus Ölgemälde angebracht, die jeweils Jesuitenheilige in stuckierten Rahmen zeigen. Sie stammen aus der Zeit der Innenausstattung der Kirche (1712⁸⁰⁰). Im nördlichen Querarm sind insgesamt sieben Bilder mit dem Wirken der Jesuiten auszumachen (im Uhrzeigersinn, das erste in der Mitte). Allerdings handelt es sich hierbei nicht nur um Embleme im traditionellen Sinn (demzufolge die Zuordnung von Pictura und Motto eindeutig wäre), sondern allgemein um ein variables Gefüge von Medaillons mit Bildern und/oder Text. Dieses Gefüge spannt trotz der formalen Flexibilität ein emblematisches Sinngefüge im Kircheninnern auf:

1. Bild 1: Ignatius erscheint Jesus;
2. Bild 2: Engel, ein Springbrunnen und ein Mann;
3. Bild 3: Ein entwurzelter Baum; ein Brief wird von einer Wolkenhand hinunter gereicht;
4. Bild 4: Kreuz und Schwert aus Wolken vertreiben den Teufel;
5. Text 1: LAMPAS SALUTIS;
6. Text 2: EXERCITIA SACRA;
7. Text 3: AMDG REGULA SOC: JESU.⁸⁰¹

Im südlichen Querhausarm sind es nur sechs Bilder:

⁸⁰⁰ Vgl. Kirchenführer Allersdorf, S. 30.

⁸⁰¹ Die Abkürzung *AMDG* konnte ich nicht auflösen; der verbleibende Rest lautet *Regula Societatis Jesu*.

1. Pictura: Franz Xaver auf dem Weg zu Gott;
Motto: AMPLIUS.
2. Pictura: Eine Hand;
Motto: NON EST ABBREVIATA MANU.
3. Text 4: EPISTOLAS SANCTI FRANCISCI XAVERI,
4. Text 5: SANCTUM JESU CHRISTI EVANGELIUM-LIBER GENERA-TIONIS JESU CHRISTI,
5. Bild 5: Ein Krebs mit Kreuz,
6. Bild 6: Ein Engel mit Kreuz.

Zu 3.: Alttestamentliche Szenen

Diese Szenen befinden sich in den Stichkappen des Hauptschiffs; auch hier wird von West nach Ost und im Uhrzeigersinn aufgezählt:

1. Bild: König Achaz mit einem Kranz;
2. Bild: König David mit Harfe;
3. Bild: Ein König;
4. Bild: Abraham opfert Isaak;
5. Bild: Jakob am Fuß der Himmelsleiter;
6. Bild: Der Stammbaum Jesse;
7. Bild: König Salomon als Erbauer des Tempels;
8. Bild: König Ezechias mit Sonnenuhr.

Zu 4.: Die Gestalten um die Zeitenwende

Hierbei handelt es sich um ovale Bildmedaillons, die im Langhaus in den Zwickelfeldern positioniert sind, im Wechsel mit den alttestamentlichen Szenen:

1. Bild: Zacharias mit einem Engel;
2. Bild: Joachim und Maria;
3. Bild: Johannes der Täufer;
4. Bild: Der Hl. Josef mit dem Jesuskind und Engeln⁸⁰²;
5. Bild: Johannes der Evangelist hat eine Vision/eine Frau in der Sonne;
6. Bild: Die unbefleckte Empfängnis Annas;

⁸⁰² Bei diesem Bild handelt es sich um ein großes Bildfeld am Chorbogen.

7. Bild: Elisabeth mit Johannes dem Täufer.

Zu 5.: Symbol-Anrufungen der Lauretanischen Litanei

Diese Bildfelder sind an den Seitenwänden des Altarraumes, des Langhauses sowie am Deckenscheitel des Langhauses zu finden. Die insgesamt neun Embleme verteilen sich auf das Langhaus (insgesamt sieben Stück) bzw. das Presbyterium (zwei Exemplare). Die Medaillons sind zumeist polychrom in ihrer Ausführung und von farbigem Stuck eingefasst. Die Aufnahme beginnt an der westlichen Nordseite und schreitet im Uhrzeigersinn fort:

1. Pictura: Turm mit Fahnen;
Motto: TURRIS DAVIDICA.
2. Pictura: Dreiblütige weiße Lilie;
Motto: LILIUM INTER SPINAS.
3. Pictura: Gefäß;
Motto: VAS SPIRITUALE (im Presbyterium).
4. Pictura: (Morgen-) Stern;
Motto: STELLA MATUTINA (im Presbyterium)⁸⁰³.
5. Pictura: Rosenbusch mit einer großen und zwei kleinen Blüten;
Motto: ROSA MYSTICA.
6. Pictura: Ein herrschaftlicher Turm, von einer Mauer eingefasst;⁸⁰⁴
Motto: TURRIS EBURNEA.
7. Pictura: Eine goldene Bundeslade;
Motto: [FOEDERIS ARCA⁸⁰⁵].
8. Pictura: Ein goldenes Tor;
Motto: [PORTA COELI].
9. Pictura: Ein goldenes, prachtvolles Gebäude;
Motto: DOMUS AUREA.

⁸⁰³ Hierbei handelt es sich um eine Kontraktion der in einer Pariser Handschrift enthaltenen Titel *stella marina* und *lux matutina*. Der Meeresstern *stella marina* bezieht sich auf den Marienhymnus *Ave maris stella* aus dem 9. Jh. Vgl. Dürig 1993, S. 517.

⁸⁰⁴ Der Turm erinnert jedoch auch an eine Kirche, da er zwei turmartige Aufbauten besitzt. In Hinblick auf die LL ist ein Turm jedoch plausibler.

⁸⁰⁵ Dies und das folgende Motto sind eigenmächtig hinzugefügt. Die drei Embleme im Deckenscheitel des Langhauses sind vom Freskanten nicht mit Motti versehen worden.

Zwei weitere Bildfelder – leicht zu übersehen in der Komplexität des Kirchenraums – sind unmittelbar über der Orgelempore und an der Brüstung der Empore zu entdecken. Der Halbkreis der Wand im Rücken der Empore gibt einer Darstellung mit musizierenden Engeln Raum. Zwischen dieser Wand und der Decke, am unteren Rand des Orgelfresko, ist in einem kartuschenartigen Bildfeld ein Basilisk zu erkennen, der versucht, in einen von zwei Putti gehaltenen Spiegel zu schauen.

2.8.2 Lindkirchen, Pfarrkirche Mariä Lichtmess

Eine Kirche in ‚Lindkirchen‘ wird 1177 bereits in einer Urkunde Kaiser Friedrichs I. zusammen mit einem Hof als Besitz des Klosters Biburg erwähnt.⁸⁰⁶ Die heutige Pfarrkirche ist hingegen ein Bau aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Vorgängerbau war 1748 von einem einfallenden Turm zerstört worden; ab 1752⁸⁰⁷ bzw. 1756⁸⁰⁸ wurde mit einem Neubau begonnen, der am 8. August 1756 konsekriert wurde.⁸⁰⁹

Der saalartige Kirchenbau hat ausgerundete Westecken und leitet auf diese Weise elegant zum eingezogenen Chor über. Der Chor schließt halbrund; ein quadratisches Chorjoch wird von einer flachen böhmischen Kappe überspannt. An der südlichen Wand des Chores springt eine vorkragende Empore ein. Das Schiff zu zwei Fensterachsen ist stichkappenüberwölbt; auch die Osticken sind abgerundet. Im Westen beschließt eine Empore auf eckigen Säulen den Raum. Die Sakristei liegt südlich des Chores, der Turm ist der Schauseite vorgesetzt.

Der Hochaltar springt dem Betrachter aufgrund seiner ungewöhnlichen Farbgebung sofort ins Auge: die tragenden Säulen sind leuchtend türkis-grün und mischen sich mit dem üppigen Goldschmuck des Altars, der dem Klassizismus um 1800⁸¹⁰ zuzurechnen ist. Wahrscheinlich geht er auf Christoph Itlperger⁸¹¹ zurück; eine Signatur an einem der Sockelreliefs weist zumindest auf seine Mitarbeit hin. Der Altar füllt den Chorraum fast aus, wobei ihn vier glattschaftige Säulen auf Stühlen mit Kompositkapitellen stützen. Statt eines Oberbildes ist im Auszug die plastische Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit dargestellt

⁸⁰⁶ Vgl. dazu <http://www.lindkirchen.de/Lindkirchen/lindkirchen.html> . Auf dieser Seite finden sich auch weitere Informationen zur Geschichte des Ortes, seiner Bedeutung sowie Hinweise auf Urkunden.

⁸⁰⁷ [Http://www.lindkirchen.de/Lindkirchen/lindkirchen.html](http://www.lindkirchen.de/Lindkirchen/lindkirchen.html)

⁸⁰⁸ Vgl. KD, Band XVIII, S. 84. Auch Dehio 2008, S. 357, datiert den Neubaubeginn später.

⁸⁰⁹ Vgl. dazu: <http://www.lindkirchen.de/Lindkirchen/lindkirchen.html>.

⁸¹⁰ Vgl. Dehio 2008, S. 357.

⁸¹¹ Der aus Regensburg gebürtige Bildschnitzer Christoph Itels- oder Itlperger war u.a für die Stuckaltäre in Appersdorf, der ehemaligen Wallfahrtskapelle Mariä Heimsuchung, verantwortlich.

und statt eines Altarblattes ist an zentraler Stelle die Skulptur einer Muttergottes mit Kind, umgeben von einer Strahlengloriole, aufgestellt. Putti und Engelsköpfchen umgeben sie. Zwischen Maria und Auszug prangt eine Strahlengloriole mit der Taube der Hl. Geistes. Seitliche Durchgänge zu beiden Seiten des Aufbaus werden von zwei großen, in gold und silber gefassten Apostelstatuen geschmückt: Vom Hl. Peter und dem Hl. Paul (um 1740⁸¹²).

Der Schreiner und Bildhauer Sebald Wiest aus Schrobenhausen fertigte 1822 zwei Seitenaltäre.⁸¹³ Es handelt sich hierbei um Rahmenanlagen mit teils runden, teils eckigen Säulen, wobei je zwei kleine Holzskulpturen auf Konsolen stehen. Die Altarbilder wurden allesamt „bei der Säkularisation erworben“⁸¹⁴: bei dem südlichen Altar handelt es sich um ein großflächiges Gemälde einer Selbstdarstellung, wohingegen das Altarbild des nördlichen Altars die Erscheinung Christi vor der Hl. Theresa von Avila schildert. Die Ausmalung und Freskierung der Kirche fand erst nach 1900 statt.⁸¹⁵ Golden gerahmte Tafelbilder im Kirchenraum zeigen Brustbilder der Apostel aus dem 17. Jh. Am unteren Rand eines jeden Bildes steht ein Artikel aus dem nicäanischen Credo, darüber je ein kleines Wappen (zum Teil mit Stifterunterschriften, zum Teil mit leerer Kartusche).⁸¹⁶ Ein ebenfalls im Kirchenschiff aufgehängtes Tafelbild stellt das letzte Abendmahl dar.⁸¹⁷

Das Bildprogramm der Kirche ist überaus vielschichtig. Insgesamt sind vier Ebenen auszumachen: Zunächst (1 a+b) die Hauptdeckenfresken, die im Deckenspiegel des Presbyteriums und des Langhauses liegen; dann die diese Fresken begleitenden Trabantenfelder oder Embleme (2 a+b) in monochromer Ockertönung mit Motti (im Chor vier, im Langhaus sechs), dann (3) sechs farbige Bildfelder zum Thema Marienleben und

⁸¹² KD, Band XVIII, S. 86.

⁸¹³ Vgl. Dehio 2008, S. 357.

⁸¹⁴ KD, Band XVIII, S. 86. Nach Aussage des Paters Slawomir Trzmielewski vom 6.1.10. wurde die gesamte Ausstattung nach der Säkularisation Stück für Stück ersteigert und stammt aus unterschiedlichen Kirchen und Gegenden. Die Ausstattung ist folglich nicht homogen: Den Kirchenraum als Ganzes zu betrachten wäre aufgrund der Tatsache, dass die Ausstattung ein Sammelsurium darstellt und erst um 1900 erfolgte, wenig sinnvoll. Somit verbleibt der Befund lediglich in der Befundliste, da er sich für die Erhärtung meiner These, dass die Embleme in ihrem Gesamtumfeld betrachtet und im Sinne des ‚Gesamtkunstwerks‘ interpretiert werden müssen, nicht eignet – eine Interpretation wäre aufgrund des emblematischen Befundes der Deckenfresken jedoch durchaus von Interesse gewesen.

⁸¹⁵ Vgl. KD, Band XVIII, S. 85. Möglicherweise ist sie sogar ein Produkt der letzten Restaurierung des Jahres 1908.

⁸¹⁶ Vgl. dazu KD, Band XVIII, S. 88.

⁸¹⁷ Das genannte Gemälde hängt nicht durchgängig im Kirchenraum, sondern wird zeitweise in der Sakristei aufbewahrt oder als Verkleidung der Orgelempore genutzt.

schließlich (4) vier monochrome Medaillons in blau in den Stichkappen, die Themen aus der Lauretanischen Litanei aufgreifen und mit Motti und Subscriptiones versehen sind.

Zu (1 a) den Hauptfresken: Das Hauptschiff schmückt eine langgezogene, den gesamten Deckenspiegel ausfüllende Darstellung der Himmelfahrt Mariens. Am unteren Ende des Freskos ist das leere Mariengrab dargestellt, von Trauernden umgeben. Darüber schwebt auf einer von Engeln getragenen Wolke Maria empor, die wiederum von musizierenden Engeln begleitet wird. Auf halber Höhe empfängt Maria Christus mit einer Krone, über ihm stehen Engel mit dem Kreuz in wartender Pose. Auf der anderen Seite, ihm gegenüber, befindet sich – ebenfalls leicht erhöht gegenüber Christus – Gottvater mit der Erdkugel und einem Zepter; über der Gesamtkomposition wacht die Taube als Zeichen des Hl. Geistes.

Das Fresko (1b) im Altarraum illustriert auf sehr reduzierte Art und Weise das Thema im Tempel⁸¹⁸: Maria und Josef befinden sich in einer tempelartigen Umgebung. Sie sind gekommen, um ihr Kind Jesus dem Herrn als Erstgeburt sowie zwei Tauben als Reinigungsopfer darzubringen. Zwei Engel wohnen der Szene bei. Maria und Josef gegenüber steht Simeon, der Priester.⁸¹⁹ Am Übergang zwischen Hauptschiff und Chorraum befindet sich am Bogen eine lateinische Inschrift mit deutscher Übersetzung (die Großbuchstaben geben einen Hinweis auf das Jahr der Ausmalung, das Jahr 1754): *Deo soLI, et Magnae CaeLI regInae gLorIa. Das Lob nebs gott aLLeIn soLLe Marlae seyn.*

Die Embleme (2) des Chorraumes (monochrom ockerfarben, die Medaillons im gemalten Rahmen) zeigen:

1. Pictura: Ein Leuchter mit brennender Kerze, darüber das Christusmonogramm IHS;
Motto: EIN LIECHT ZUR ERLEICHTUNG DER HEIDEN; LUCAE.⁸²⁰
2. Pictura: Eine dreiblütige Lilie;
Motto: EINE JUNGFR AU VOR, IN UND NACH DER GEBURTH.⁸²¹
3. Pictura: Liegendes Lamm mit Heiligenschein;
Motto: SIE WIRD EIN LAMB BRINGEN.

⁸¹⁸ Vgl. dazu *Lc. 2,22-24.*

⁸¹⁹ Vgl. dazu *Lc 2,22f.*

⁸²⁰ Vgl. dazu *Lc 2,32.*

⁸²¹ Dieser Ausspruch findet sich in exakt dem gleichen Wortlaut auch in der hier behandelten Frauenkapelle am Hof in Osterhofen-Altenmarkt. Vgl. dazu Kapitel 2.1.4 und 3.1.

4. Pictura: Ein flammendes Herz, von einem Schwert durchdrungen;

Motto: SEINE EIGNE SEEL WIRD EIN SCHWERT DURCHDRINGEN.⁸²²

Es folgen (3) Darstellungen aus dem Marienleben, die sich in den ausgerundeten Ecken und in den Zwickelfeldern des Hauptschiffs befinden. Die Bildfelder sind von gemalten, weißen Rahmen in flammenden Formen umrahmt und in erdigen Farbtönen umgesetzt. (Beginn an der Südseite im Osten und umlaufend im Uhrzeigersinn fortschreitend):

1. Pictura: Maria auf einem Bett, sie hat gerade Christus geboren. Sie ist von Männern umgeben;

Motto: AUS DIR IST GEBOREN JESUS WELCHER CHRISTUS GENANNT WIRD.⁸²³

2. Pictura: Maria als Mädchen auf den Stufen des Tempels, ihre Eltern stehen hinter ihr, ein Priester empfängt sie;

Motto: ICH WILL IN DAS HAUS DES HERRN GEHEN.⁸²⁴

3. Pictura: Der Engel Gabriel erscheint Maria mit einer Lilie in der Hand (Maria Verkündigung);

Motto: GEGRÜßT SEIST DU MARIA.⁸²⁵ (Nun Wechsel zur Nordseite:)

4. Pictura: Josef und Maria werden von einem Priester verheiratet;

Motto: JOSEF NAHM MARIA ZU SICH.⁸²⁶

5. Pictura: Maria und Elisabeth treffen sich; im Hintergrund Josef und Joachim (Maria Heimsuchung);

Motto: DU BIST GEBENEDEIT UNTER DEN WEIBERN.

6. Pictura: Maria auf dem Sterbebett. Sie ist von den Jüngern Christi umgeben;

Motto: ICH VERLANGE AUFGELÖSET UND MIT CHRISTO ZU SEIN.

Es folgen (2b) die insgesamt sechs monochrom ockerfarbenen Medaillons, die im Osten zu zweien ein Medaillon mit einer Marienszene begleiten, im Westen nur durch eines:

⁸²² Vgl. dazu *Lc 2,35*.

⁸²³ Vgl. dazu *Mt 1,20-23*.

⁸²⁴ Dieses Zitat ist eine Kombination aus *Is 37,1* und *Ps 5,8*.

⁸²⁵ Dies ist der Beginn des gleichnamigen Gebetes, bzw. des Angelus-Gruß *Ave Maria*, der eine Zusammenziehung aus der Verkündigung *Lc 1,26-38* und der Heimsuchung *Lc 39-45*, ist.

⁸²⁶ Vgl. dazu *Mt 24*.

1. Pictura (zur Geburt Christi links): Ein Bach mit einer kleinen Brücke in einer Landschaft (Bäume);
Motto: DU KÖNIGIN DES WASSERS UND DER FLÜSSEN WEND AB ALL SCHÄDLICHE WASSERS GIESSEN.
2. Pictura (rechts): Blick in eine Naturlandschaft mit Feldern und Bäumen;
Motto: MARIA DU KÖNIGIN DER ERDEN LASS UNSERE FELDER FRUCHTBAR WERDEN.
3. Pictura (zur Verkündigung nur ein Bildfeld): Rundturm in einer Landschaft;
Motto: DU TURM DAVIDS, AN DEM TAUSEND SCHILDE HÄNGEN.
4. Pictura (zur Vermählung nur ein Bildfeld): Prachtvolles Gebäude in einer Landschaft;
Motto: BEI MIR IST REICHTUM U. EHRE DIE REICH MACHEN NACH D. TODE.
5. Pictura (zum Marientod links): Brennende Gebäude;
Motto: VOR ALLER BRUNST UND FEUERS GFAHR DU KÖNIGIN DES FEUERS UNS BEWAHR.
6. Pictura (rechts): Aus einer Wolke bricht ein Lufthauch/ein Lichtstrahl, der kleine fliegende Teufel vertreibt;
Motto: MARIA DES LUFFTS KÖNIGIN ALLEN SCHÄDLICHN LUFFT VON UNS TREIB.

Es folgen (4) blau-monochrome, ovale symbolische Darstellungen, die in den Stichkappen über den Fenstern sitzen; vier an der Zahl. Sie bestehen aus Pictura und lateinischem Motto, wobei darunter, die Rundform des Fensterbogens nachfahrend, ein weiteres Schriftband angebracht wurde, auf dem ein deutschsprachiger, zweiteiliger Text beigegeben ist (beginnend an der Südseite im Osten):⁸²⁷

1. Pictura: Vierblütige Rose;
Motto: *Rosa MYstlCa CaeLo Digna;*

⁸²⁷ Im vorliegenden Fall weisen die lateinischen Motti rote Majuskeln auf; löst man die einzelnen römischen Zeichen jedoch auf, so ergeben sie Jahreszahlen von 1762 (wobei unklar ist, was hinter dem Zeichen Y steht), über 1752, 1753, bis 1754. Möglicherweise wurden die Chronogramme zu unterschiedlichen Zeitpunkten fertiggestellt; doch auch ein Fehler seitens des ausführenden Malers ist denkbar.

2. Deutsches Motto⁸²⁸: *Dise geistliche Rosen von der Erd blühet/daß im himel ybersezet werd.*
3. Pictura: Ein geschlossenes Tor;
Motto: *MerItO DICerIs CaeLI porta;*
Deutsches Motto: *Maria uns in allen worden/eine eröffnete Himels porten.*
4. Pictura: Stern von einer Wolke umgeben;
Motto: *MarIa steLLa LaetIfIca et nobis aDesto;*
Deutsches Motto: *Maria helglänzender Morgenstern/wir allsamentlich sich sehen gern.*
5. Pictura: Arche Noah;
Motto: *MarIa faeDerIs arCa In astra eas CoeLI;*
Deutsches Motto: *Mariae der arch des Bundts ihnet gebijhrt/Dass sie in den himel werde getragen ein.*

Zwischen Presbyterium und Langhaus, am Chorbogen, ist an zentraler Stelle eine gemalte Kartusche in einem gleichfalls gemalten Rahmen angebracht: *Deo soLI et Magnae CaeLI regInae gLorIa;/Das Lob strebt gott aLLeIn/soLLe MarIa seyn.* Zwischen Kartusche und Chorfresko wurde darüber hinaus ein rundes Fresko mit der Taube als Symbol des Hl. Geistes platziert.

2.8.3 Neustadt an der Donau, St. Annakapelle

Die zentral im Stadtkern, östlich an das Rathaus angeschlossene St. Annakapelle wurde 1715⁸²⁹ erbaut. Bereits im Jahr 1689 bestand eine Annakapelle, die möglicherweise mit der 1519 erwähnten Marienkapelle identisch ist.⁸³⁰

Der Chor der kleinen Kapelle ist einjochig und kaum merklich eingezogen. Er wird von einem Stichkappen-Tonnengewölbe überspannt. Eine Muschelkalotte aus Stuck überfängt den Hochaltar von hinten. Das Langhaus verfügt über drei Joche und wird – wie auch der Chor – von einem Stichkappen-Tonnengewölbe überfangen. Ein mit Stuckierungen bedeckter Chorbogen trennt Altarraum und Hauptschiff voneinander, wobei zwei Seitenaltäre den oval angeschlossenen Hauptraum flankieren.

⁸²⁸ Dieser Part wird nicht mit dem Begriff der Subscriptio bezeichnet; formal läge eine Subscriptio nahe; doch handelt es sich hierbei vielmehr um ein sogenanntes deutsches Motto, das dem Betrachter eine zweiversige volksprachliche, jedoch sehr freie Übersetzung des eigentlichen Mottos anbietet.

⁸²⁹ Vgl. Dehio 2008, S. 413.

⁸³⁰ Vgl. dazu KD, Band VII, S. 245.

Der Altar ist eine farbenfrohe Barockschöpfung aus der Zeit um 1715 und stammt von dem Neustädter Schreiner Anton Schnidtmann.⁸³¹ Vier glatte und zwei gewundene Säulen mit korinthisierenden Kapitellen umrahmen das golden gerahmte Altarblatt, welches eine Szene bildhaft umsetzt, in der Christus vor Maria (im Beisein ihrer Eltern) Joachim und Anna erscheint. Über dem Altarblatt, am Übergang zum Auszug, ist eine Kartusche mit dem Text ALTARE PRIVILEGIATUM positioniert. Zwischen Giebelschenkeln schließt der Auszug, welcher Gottvater in einem Ölgemälde zum Thema hat, mit vier kleineren Säulen nach oben hin ab.

Die Seitenaltäre der Kapelle wurden zeitgleich vom gleichen Handwerker wie der Hauptaltar geschaffen. Beide Seitenaltäre sind flache Aufbauten mit reich vergoldetem Akanthusschnitzwerk und einem kleinen Baldachin. Die Altarblätter zeigen die Heiligen Martin und Florian und werden je von zwei Assistenzfiguren (St. Georg und ein Mönch sowie zwei Engel) flankiert. Darüber hinaus fand am Seitenaltar links eine Holzskulptur der Mater Dolorosa, rechts eine Skulptur des Schmerzensmannes Aufstellung.

Die filigran gehaltenen Stuckaturen sowie die Ausstattung der Kapelle entstammen einheitlich der Erbauungszeit.⁸³² Laubstäbe umrahmen die Gemäldefelder und dünne, weiß und rosa stuckierte Akanthusranken wechseln sich in der Belebung der übrigen, rosagrundigen Flächen ab. Unmittelbar über dem Altar ist ein ovales Bildfeld mit einer Arche Noah und einer Taube zu erkennen⁸³³: Die Leserichtung ist dem Altar zugewandt. Rechts und links der Kartusche, in den Stichkappen über den Fenstern, sitzen zwei Bildfelder in runden, weiß ausstuckierten Rahmen; sie beziehen sich auf die Heilssymbolik von Edelsteinen und sind mit zwei Motti kombiniert⁸³⁴:

1. Pictura: Auf einem Tisch liegt ein Edelstein in einer Schmuckschatulle;

Motto 1: IASPIS;

Motto 2: *Arm Aber grossmüedig.*

⁸³¹ Der Holzbildhauer starb 1725, sein Geburtsdatum ist unbekannt. Er war beteiligt an der Ausstattung der Pfarrkirche in Abensberg und in der Wallfahrtskirche in Mauern.

⁸³² Und damit der Zeit ab 1715. Vgl. Dehio 1988, S. 430.

⁸³³ Die hier angesprochene Arche Noah mit der Taube darüber ist ein beliebtes Thema. Die zurückkehrende Taube hält einen grünen Ölzweig im Schnabel, das Zeichen des göttlichen Friedens (vgl. dazu *Gn 8, 6-9*). Oftmals wird dieses Bildthema emblematisch mit dem Text *pacem fero* (Bitterli 1999, S. 252) oder *bona spei* (Typotius 1972, III, S. 1) kombiniert.

⁸³⁴ Die Unterscheidung in zwei Motto-Ebenen wurde unternommen, da sowohl Schreibweise als auch gestalterische Mittel innerhalb des Schriftbandes auf eine Trennung der beiden Textebenen hindeuten.

2. Pictura: Auf einem Tisch liegt ein Edelstein in einer Schmuckschatulle;

Motto 1: HYACINTIVS;

Motto 2: *mit dem Himmel Siey vergleicht.*

Im Scheitelpunkt der Langhausdecke ist ein Medaillon mit zwei Bäumen zu erkennen, die auf einem Felsen wurzeln. Sie kreuzen einander an den Stämmen. Im Hintergrund liegt eine Stadt. Jeweils rechter- und linker Hand des Medaillons sind zwei weitere Bildfelder auszumachen, die sich in ihrer Form stark von den anderen Bildfeldern (Arche Noah und Baum sowie die Felder in den Gewölbezwickeln des Altarraums) abheben – sie sind bassgeigenförmig und mit einem weißen Rahmen umgeben. Ihre Spitze zeigt nach unten gen Fenster. Die Felder in den Gewölbezwickeln im Altarraum zeigen (von rechts nach links):

1. Pictura: Einen Baum unter einer Wolke; die Sonne wird von der Wolke verdeckt;

2. Pictura: Eine Sonne über zwei Muscheln, von der eine der beiden eine weiße Perle aufweist.

Alle Bildfelder (bis auf die bassgeigenförmigen Bildfelder), wurden ohne Motto gestaltet. Außer den Medaillons an der Decke sowie den Gemälden ist noch eine weitere Bildfläche zu erwähnen: Sie befindet sich, farblich im Einklang mit den anderen Fresken, unmittelbar über den Köpfen der Besucher. Es handelt sich um ein eckiges, mit weißem Stuckrand umgebenes Bildfeld, in dem ein Stufenbrunnen dargestellt ist. Wasser fließt von den beiden oberen Schalen in das untere Brunnenbecken hinein.

Was die Farbgebung betrifft, so ist der Raum von bemerkenswerter Einheitlichkeit und farblicher Abstimmung. Die Decke, rosafarben grundiert, wird mit weißem Stuck abgesetzt; die Altäre leuchten farbintensiv in den Farben Blau und Rosa, wobei vergoldete Akanthusschnitzereien an Haupt- und Seitenaltären einen starken Akzent setzen. Die Gemäldeflächen sind im Gegensatz dazu eher zart getönt: hier dominieren Ockergelb, Rosa, Rotbraun und Hellblau.

2.8.4 Offenstetten, Pfarrkirche St. Vitus

Weltenburger Urkunden erwähnen den Ort Offenstetten bereits im 11. Jh.; für das Jahr 1280⁸³⁵ ist erstmals eine Vitus-Kirche bezeugt. Nachdem die mittelalterliche Kirche jedoch im Schwedenkrieg verwüstet wurde, wurde in den Jahren 1719-1721, initiiert durch den Schlossherrn Emanuel von Frenau⁸³⁶, ein Neubau erstellt, in den der mittelalterliche Turm miteinbezogen wurde. Die heutige Ausstattung von Johann Zimmermann⁸³⁷, seinem Schüler Martin Heigl und Christian Greinwaldt⁸³⁸ erhielt die Pfarrkirche 1757.⁸³⁹

Die Kirche ist ein saalartiger Bau, der sich zu einem stark eingeschnürten, zweijochigen und dreiseitig schließenden Chor hin öffnet. Das Langhaus hat vier Joche. Nördlich und südlich des Chores liegen eine Nebensakristei und eine Hauptsakristei, die beide doppelgeschossig sind und mit Oratorien im Obergeschoss ausgestattet wurden. Der Turm ist mit dem Chorhaupt verbunden. Das Schiff wird von einer leicht angewölbten Flachdecke überspannt; auch die Decke im Chor ist leicht gewölbt, liegt jedoch etwas höher. Die Fenster sind rundbogig geschlossen. Die hellen, weiß getünchten Wände, vergoldeten Altäre und die vergoldete Kanzel vermitteln eine überaus hellen und festlichen Raumeindruck. Eine einstöckige Empore mit Orgel beschließt den Kirchenraum im Westen.

Der barocke Hochaltar (um 1722⁸⁴⁰) beherbergt vier hell marmorierte, glatte Säulen mit Kompositkapitellen, die Engel auf Gebälkstücken stützen. Das Altargehäuse ist braun marmoriert. Der Auszug zeigt ein Gemälde mit der Hl. Dreifaltigkeit, darüber thront eine goldene Strahlengloriole. Das Hauptaltarblatt zeigt das Martyrium des Hl. Vitus.⁸⁴¹

⁸³⁵ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 456. Die Jahreszahl geht auf Dehio zurück, der Hinweis auf die Weltenburger Urkunden geht auf ein in der Kirche ausliegendes Faltblatt zurück, das jedoch anonym verfasst wurde und lediglich als eine erste Information für den Kirchenbesucher gedacht ist.

⁸³⁶ Der genannte Schlossherr Emanuel von Frenau ließ auch eine Gruft mit Grabstätte anlegen, die ihn bei seinem Tode aufnehmen sollte und als Bauherrn des Kirchenbaus verewigen sollte. Ein Gedenkstein befindet sich heute in Altarraum, die Gruft liegt zentral unterhalb des Altars. Das einheimische Adelsgeschlecht der Offenstetten residierte ab dem 11. Jh. bis 1491 am Ort; erst im Jahr 1652 erwarben die Frenau Schloss und Grund. Wie dem Grabstein zu entnehmen ist, starb der Gönner im Jahr der Fertigstellung 1721. Vgl. dazu auch KD, Band VII, S. 280f.

⁸³⁷ Vgl. zum Künstler die Anmerkungen zu Kloster Seligenthal.

⁸³⁸ Christian Greinwaldt (1702-1764) arbeitete zumeist unter Anleitung Wessobrunner Stuckateure.

⁸³⁹ Die Tochter des Schlossherrn von Frenau, Maria Anna (1725-1801), heiratete den bayerischen Staatskanzler Wiguläus von Kreitmayer, der wie seine Frau auch, später in der Gruft der Kirche beigesetzt wurde. Der Kanzler berief die hier genannten Künstler von außerhalb für die Ausgestaltung der Kirche im Jahr 1757/58.

⁸⁴⁰ Vgl. KD, Band VII, S. 273.

⁸⁴¹ Das Altarblatt stammt von dem aus Prüfening gebürtigen Maler Johann Gebhardt (1676-1756) und ist

Dargestellt wird die Szene, in der der Namenspatron von Engeln aus einem Kessel mit Öl gezogen wird. Eine Kartusche über dem Altarblatt bittet: *Ste VITE ora pro nobis*. Auf dem Altartisch steht ein goldener Tabernakel, auf dessen Spitze ein vergoldeter Pelikan sitzt: Er ritzt sich seine Brust als Zeichen der *Caritas* auf.⁸⁴²

Die beiden Seitenaltäre sind als Ensemble mit dem Hochaltar zusammen konzipiert. Der nördliche Seitenaltar zeigt das Martyrium des Hl. Sebastian. Eine Signatur besagt: *Oefele inv. et pinx. 1786*.⁸⁴³ Im Auszug ist ein Mann im Gebetsgestus zu sehen; zu Füßen des Gemäldes steht eine Holzfigur der Hl. Maria Muttergottes mit Kind sowie zwei Schnitzbüsten der Evangelisten mit Attributen: links Lukas, rechts Johannes. Der südliche Seitenaltar zeigt den Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen und im Oberbild wieder den Hl. Georg, diesmal im Gebetsgestus. Zu Füßen des Altarbildes steht die Figur des Hl. Nepomuk sowie zwei weitere Schnitzbüsten auf kleinen Sockeln: links Markus, rechts Matthäus. Die Stuckaturen im Kircheninnern sind filigran geformt und pastellfarben (hellgelb, rosa) getönt. Sparsam eingesetzter Rocailleschmuck und Blütenzweige sowie Girlanden aus Blüten und Blättern rahmen die Medaillons und Fresken und heben sich von dem eher dunklen, erdfarbenen Kolorit der Fresken ab.

Der Deckenspiegel im Schiff ist mit einem annähernd ovalen Fresko belegt. Es illustriert, von architektonischer Staffage umgeben, in mehreren Stufen das Martyrium des Hl. Vitus: Im oberen Drittel des Freskos wird St. Vitus von seinen Pflegeeltern im christlichen Glauben unterwiesen. Im Mittelfeld verweigert Vitus dem Staatsgott Jupiter das Opfer (links im Bild zu sehen) und wird im unteren Bilddrittel zur Strafe in einen Ölkessel geworfen. Das Deckenfresko zeigt an markanter Stelle im Chor schließlich die Glorie des Heiligen: Vitus empfängt von Gott die Märtyrerpalme und den Siegeskranz. Der Freskant hat am Bildrand mit *M. Heigl pinx.*⁸⁴⁴ signiert.

auch dementsprechend signiert: *Johann Gebhard fecit in Prifling 1722*. Der Hl. Vitus gehört innerhalb der katholischen Volksfrömmigkeit zu den 14 Nothelfern, die seit dem 14. Jh. in Deutschland als Helfer in der Not angerufen werden. Der Legende nach war der Hl. Vitus Märtyrer unter Kaiser Diokletian. Vgl. dazu Voragine, Jacobus 1890, S. 350-351.

⁸⁴² Zur Symbolik des Pelikans an Altären vgl. Hamm 2010, S. 169f.

⁸⁴³ Franz Ignaz Oefele (1721-1797) stammte aus Posen, starb in München und war Hofmaler unter Max III. Josef. Zudem war er Professor der späteren Kunstakademie. U.a. schuf er eine *Ecce Homo* Darstellung im Kloster Polling und ein Chorblatt für die Propstei Mattikofen. Hier signierte er sein Werk mit *Oefele inv. [entit] et pinx[it] 1786*.

⁸⁴⁴ Zu dem genannten Freskanten Martin Heigl vgl. die Fußnote zu Heigl selbst und seinem Lehrer Johann Zimmermann in Landshut-Stadt, der Zisterzienserinnen-Abtei Seligenthal.

Das Fresko im Mittelschiff wird von insgesamt acht Emblemen in Grisaillemalerei begleitet. Teils sind die Textpartien, die den emblematischen Bildgegenständen beigegeben wurden, erhalten, teils nicht.⁸⁴⁵ Es folgt die formale Aufnahme der einzelnen Embleme (beginnend im Norden der Westseite links):

1. Pictura: Einem Bären wird von einer Wolkenhand Wasser auf den Körper gegossen. Er nähert sich einem offenen Feuer, das Maul geöffnet;
Motto: UNVERSEHRT MICH ERNEHRT.
2. Pictura: Zwei Männer bei der Teufelsaustreibung an einer Frau⁸⁴⁶ (das Teufelchen entweicht);
Motto: [Fehlt].
3. Pictura: Einem an einem Pfahl fest gebundenen Mann begegnet ein Mann mit Heiligenschein auf einer Wolke;⁸⁴⁷
Motto: [Fehlt].
4. Pictura: Weihrauch wird aus einer Wolke in einen Krug geschüttet;
Motto: NUR AUF DER GLUT WOHL RIECHEN THUDT.

Mit den nächsten beiden Emblemen befinden wir uns im Bereich des Hochaltars. Das Chorfresko wird von zwei ebenfalls grünlichen Grisaille-Medaillons ergänzt:⁸⁴⁸

5. Pictura: Ein gebrochenes Säulenpaar;
Motto: QUAQUE RUIT.
6. Pictura: Fels inmitten einer tosenden See;
Motto: NON FLECTOR.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ Da jedoch alle Medaillons (bis auf die beiden im Chor) kleine Felder am unteren Ende haben, in denen zum Teil auch Motti stehen, ist davon auszugehen, dass alle Embleme Motti hatten, die Texte jedoch verloren gegangen sind.

⁸⁴⁶ Laut Legende treibt St. Vitus der Kaiserstochter den bösen Geist aus. Zu allen folgenden Szenen aus der Legende des Hl. Vitus vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 350-351.

⁸⁴⁷ Laut Legende bestärkt Christus St. Vitus in seiner Treue.

⁸⁴⁸ Der Text der beiden Chorembleme wurde in das Picturafeld am unteren Ende hineingemalt: Es wurde nicht, wie bei den Emblemen des Hauptschiffs, dafür eine eigens ausgestückte Kartusche angebracht.

⁸⁴⁹ Diese beiden Embleme sind aufeinander bezogen, v.a. dadurch, da in der emblematischen Tradition das Verb *flectere* (brechen, biegen) eher zu den Säulen gehört, als zum Felsen; demgegenüber gehört das Verb *ruere* (verwittern, verwesen) eher zum Felsen: Im Gegensatz zu den Säulen, die brechen, bleibe ich, Vitus, wie ein Fels in der Brandung (es geht also um die Tugend der Beständigkeit und Standhaftigkeit).

Mit den folgenden vier Emblemen befinden wie uns wieder im Langhaus (von Ost nach West):

7. Pictura: Ein Adler in seinem Nest blickt der Sonne entgegen (Dreieck mit Auge);
Motto: KAUM VERZÖHRDT SCHON GEBÄHREDT.
8. Pictura: Ein Knabe mit Heiligenschein wird von einem Mann, der den Knaben an der Leine hält, mit einer Geißel geschlagen;⁸⁵⁰
Motto: [Fehlt].
9. Pictura: Ein Knabe mit Heiligenschein und in Gebetshaltung befindet sich mit zwei weiteren Figuren in einem Boot, das von einem Engel gesteuert wird;⁸⁵¹
Motto: [Fehlt].
10. Pictura: Eine Wolkenhand mit Fackel entzündet einen Holzstoß, in dessen Feuer ein Phönix die Schwingen ausbreitet⁸⁵²;
Motto: IN LIEBES FEUER WIRD ICH TREUER.

Der runde Chorbogen wird zu beiden Seiten mit den gemalten Wappen der Stifter flankiert: links das rot-graue Wappen der Kreittmayr, rechts das rot-blaue Wappen der Frenau. Die Kanzel an der Nordseite des Schiffs stammt aus dem Jahr 1728 von Blasius Besenreiter, einem Offenstetter Kistler.⁸⁵³ Reicher Dekor aus Band- und Rankenwerk sowie eine helle Marmorierung und Vergoldung passen ins Bild. Die Stuckaturen sind im Muschelwerkstil gehalten und umrahmen die Medaillons und Stichkappen, zwei Kartuschen am Chorbogen und zierliche Rosetten am Scheitel der Wölbung.

2.8.5 Siegenburg, Pfarrkirche St. Nikolaus

Der Neobarockbau aus den Jahren 1892-1894⁸⁵⁴ wurde anstelle einer Schlosskapelle neu errichtet, die nach den Verwüstungen des Landshuter Erbfolgekrieges 1504 durch Brand stark beschädigt worden war. Dieser Bau bestand 300 Jahre; im Jahr 1816⁸⁵⁵ wurde dann der heutige Kirchturm angebaut. Äußere Umstände wie Bevölkerungswachstum,

⁸⁵⁰ Laut Legende wird der Hl. Vitus in einer ersten Glaubensbewährung ausgepeitscht.

⁸⁵¹ laut Legende wird St. Vitus mit seinen Pflegeeltern über das Meer in Sicherheit gebracht.

⁸⁵² Diese Pictura deutet auf den Tod und die Auferstehung Christi sowie auf die Seligkeit des Martyriums hin; der Vogel, der aus den Flammen der Sonne emporsteigt, verbrennt in ihr und entsteht doch sterbend wieder neu. Vgl. dazu Henkel/Schöne 1967, Sp. 794-797.

⁸⁵³ Vgl. Dehio 2008, S. 475.

⁸⁵⁴ Vgl. Dehio 2008, S. 640.

⁸⁵⁵ Vgl. KD, Band VII, S. 234.

wirtschaftlicher Aufschwung und der Zustand des Gotteshauses ließen einen Neubau dringend notwendig werden, woraufhin der Architekt Joseph Elsner⁸⁵⁶ den Bau unter Beibehaltung des Turmes von 1816 nach dem Vorbild frühbarocker Wandpfeilerkirchen schuf: bereits nach etwa einem Jahr wurde die Kirche fertiggestellt und der ‚Dom der Hallertau‘ wurde im Juli 1894 konsekriert.⁸⁵⁷

Die Kirche ist ein rechteckiger Satteldachbau mit eingezogenem Chor. Nördlich schließen der Turm und die Taufkapelle an, südlich die Sakristei. Der Chorschluss wird von einem Kuppelgewölbe gebildet und ist vom Hauptschiff durch einen Rundbogen getrennt. Auch seitlich des Hauptschiffes öffnen zwei Rundbögen den Raum zu zwei Seitenkapellen, in denen hölzerne Nischenaltäre Aufstellung fanden. Der linke Nischenaltar ist dem Hl. Aloisius geweiht, der rechte dem Hl. Franziskus. Zwischen den Wandpfeilern, die das Langhaus rhythmisieren, befinden sich Durchgänge zu einer Art flachem Seitenschiff. Zu beiden Seiten des Chorbogens stehen zwei Seitenaltäre, die aufgrund des geringen Platzes neben dem Chorbogen überaus schlank ausgefallen sind. Der linke Seitenaltar ist der Gottesmutter Maria geweiht, der rechte dem Hl. Sebastian. Die beiden Seitenaltäre gleichen dem Hochaltar in Aufbau und Farbgebung und sind mit ihm als ein Ensemble zu betrachten. Der Hochaltar ist eine relativ kleine, den Chorraum nicht ausfüllende, frei stehende Anlage. Man kann den Aufbau in fünf Zonen unterteilen:

1. Die Mensa des Altars beherbergt drei vergoldete Reliefs: Das Brandopfer des Noah, mittig die eherne Schlange und rechts das Opfer von Kain und Abel.
2. In der Predella sind fünf Tafeln mit alttestamentlichen Szenen angebracht: Manna fällt vom Himmel; Kundschafter ziehen in das gelobte Land; die Rückkehr der Kundschafter mit Trauben, Abraham kurz vor der Opferung seines Sohnes; das Opfer des Melchisedech.
3. In der Zone darüber, von vergoldeten Bogen umgeben, ist zentral die Holzfigur des Kirchenpatrons, des Hl. Nikolaus (mittig), links die Hl. Katharina und im rechten Bogen die Hl. Barbara aufgestellt worden.
4. Darüber sitzen auf Volutengesimsen zwei Engel, die eine Nische mit den Figuren der Heiligen Familie flankieren.

⁸⁵⁶ Der Münchner Architekt (1845-1910) war u.a in St. Salvator in Passau tätig.

⁸⁵⁷ Vgl. Kirchenführer Siegenburg, S. 1.

5. Ein rundes Oberbild mit Gottvater sowie eine Strahlensonne schließen den Altar nach oben hin ab.

Der Chorraum ist weit und in seiner Wirkung – trotz eines reichen, dunklen Chorhausgestühls im unteren Drittel der Wand – hell und lichtdurchflutet. Was die Ausschmückung des Raumes betrifft, so ist mit der Stuckierung zurückhaltend verfahren worden; auch die Ausmalung selbst – und damit auch die emblematische Ausgestaltung der Langhaus-Decke und Raumschale – erfolgte erst 1925 durch Josef Wittmann.⁸⁵⁸ Die Innenausstattung geht auf Joseph Elsner zurück. Die Holzfiguren der Hll. Bonifatius, Ulrich, Albertus Magnus und Erhard schmücken den Chorraum. Neobarocke Glasmalereien in kräftigen Farben greifen Themen wie die Rosenkranzübergabe an Dominikus, die Hirten im Stall, den Hl. Joachim, die Hl. Cäcilia, Jesus im Tempel, aber auch Marienthemen wie die Verkündigung und die Heimsuchung auf. Eine Kanzel ist stilistisch an die Altäre angepasst: Sie sind in nachempfundenem Spätrenaissance-/Frühbarockstil ausgeführt.⁸⁵⁹

Eine von Säulen getragene Empore mit Orgel beschließt den Raum im Westen. Sie ist, wie der überwiegende Rest des Kirchenbaus auch, eher zurückhaltend gestaltet und von zwei Seiten über Holztreppen zu erreichen. Lediglich die Decke, eine rechteckige Fläche über breiter Kehle, ist aufwändiger gestaltet. In der Hohlkehle sitzen, einmal umlaufend, wenn auch abgegrenzt von Brokatstreifen, insgesamt 20 rechteckige Bildfelder emblematischen Inhaltes. Am Plafond der Decke im Langhaus sind zwei Fresken in teils eckigen, teils runden, geschweiften Rahmungen platziert: zum einen eine Darstellung der Fürsprache des Kirchenpatrons St. Nikolaus von Siegenburg; zum anderen die Darstellung einer Predigt Bischof Nikolaus vor einer Menschengruppe.

Die Felder mit emblematischen Bildgegenständen (ohne Motti) sind rechteckig, hochformatig und in Grisaillemalerei umgesetzt. Die Aufnahme der Embleme beginnt im Westen der Nordseite und schreitet im Uhrzeigersinn voran:

1. Pictura: Ein Sonnenstrahl bricht sich in einem Spiegel,⁸⁶⁰

⁸⁵⁸ Josef Wittmann (um 1880-1958) war ein Kunstmaler aus München.

⁸⁵⁹ Vgl. dazu Dehio 2008, S. 640. Die Altäre sowie die Kanzel enthalten aufwändige Ornamentalschnitzereien und Vergoldungen und sind reich mit Reliefs und Skulpturen geschmückt.

⁸⁶⁰ Vgl. dazu die Symbolanrufung *speculum iustitiae* der LL.

2. Pictura: Thron mit einem Medaillon (Inscription MARIA) an der Lehne, über dem eine Taube schwebt;⁸⁶¹
3. Pictura: Sonne (Inscription MARIA), von Wolken umgeben, über einer Landschaft, ein Adler fliegt gegen die Sonne;⁸⁶²
4. Pictura: Kelch, von Wolken umgeben, mit zwei Flügeln vor einer Sonne;⁸⁶³
5. Pictura: Vase auf einem Sockel, an dem sich Rosen empor ranken; das Motiv ist von zwei Palmzweigen eingerahmt;⁸⁶⁴
6. Pictura: Sonne (Inscription IHS) über einem dampfenden Weihrauchfass;⁸⁶⁵
7. Pictura: Dreiblütige Rose vor einer Sonne;⁸⁶⁶
8. Pictura: Ein Rundturm mit Fahnen;⁸⁶⁷ (zwei Eckfelder ohne Icon)
9. Pictura: Als Wohnturm gestalteter Rundturm;⁸⁶⁸
10. Pictura: Prachtvolles Gebäude;⁸⁶⁹ (zwei Eckfelder ohne Icon)
11. Pictura: Bundeslade vor Sonne;⁸⁷⁰
12. Pictura: Geschlossenes Tor vor Sonne;
13. Pictura: Ein von Wolken umgebener fünfzackiger Stern;⁸⁷¹

⁸⁶¹ Vgl. die Symbol-Anrufung *sedes sapientiae* der LL.

⁸⁶² Diese Pictura weist in anderen emblematischen Befunden dieser Untersuchung Texte wie beispielsweise *nulla nocebunt, lumina praefert* oder *sursum corda* als Begleitmotti auf. In diesem Fall liegt nahe, diese Situation als Adler, der in die Sonne (Sinnbild Mariens) fliegt, um sich zu verjüngen, zu deuten. Vgl. dazu Henkel/Schöne 1967, Sp. 775.

⁸⁶³ Denkbar wären hier die Anrufungen der LL *vas spirituale* oder *vas honorabile*.

⁸⁶⁴ Wahrscheinlich wird hier die Marienanrufung der LL: *rosa mystica* bemüht. Möglich wäre auch die der Marienanrufung *vas spirituale* oder die Anrufung *vas honorabile*.

⁸⁶⁵ Ein denkbare Motto, wie beispielsweise in der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald aufzufinden, wäre: *in odorem*. Dieses Motto rekurriert auf die Stelle im Hohelied Ct 1,3: *In odorem unguentorum tuorum currimus*, die hier als eine Anspielung auf Maria zu lesen ist, die bereits von Predigern und Dichtern des Mittelalters „als Weihrauch, Weihrauchschale oder Rauchfass“ gepriesen wurde. Somit wird „auf die Heiligkeit und die Gnaden- und Tugendfülle der Gottesmutter, die auf die Gläubigen wie balsamisch duftendes Rauchwerk wirkt“ verwiesen. Bitterli 1999, S. 300.

⁸⁶⁶ Das Pictura-Ideal für die Marienanrufung der *rosa mystica* innerhalb der LL schlechthin: die Anrufung Mariens als dreiblütige Rose ohne Dornen.

⁸⁶⁷ In diesem Fall liegt aufgrund indifferenten Bildgegenstände eine Kombination der beiden Anrufungen *turris davidica* und *turris eburnea* der LL vor.

⁸⁶⁸ Auch hier liegt aufgrund indifferenten Bildgegenstände eine Kombination der beiden Anrufungen *turris davidica* und *turris eburnea* der LL vor.

⁸⁶⁹ Wahrscheinlich wird hier die Marienanrufung der LL: *domus aurea* zitiert.

⁸⁷⁰ Diese Pictura weist auf die *foederis arca* hin; möglich wäre auch die Formulierung *arca domini*. Zum Motiv der Bundeslade vgl. Schildenberger/Hawel 1988.

⁸⁷¹ Der hier bildlich zitierte Stern ist mit der Symbol-Anrufung innerhalb der LL: *stella matutina* in Verbindung zu bringen, wobei es sich allerdings um eine Kontraktion der Titel *stella marina* und *lux matutina* handelt. Der Meeresstern *stella marina* bezieht sich auf den Marienhymnus *Ave maris stella* aus dem 9. Jh. Vgl. Dürig 1993, S. 517.

14. Pictura: Schlange vor einer dreiblütigen Lilie⁸⁷²;
15. Pictura: Lamm in einem Dornstrauch wendet sich der Sonne (Inschrift MARIA) zu;
16. Pictura: Schiff in Seenot, darüber die Sonne⁸⁷³;
17. Pictura: Zwei Schiffe in ruhigem Gewässer, darüber die Sonne (Inschrift MARIA);
18. Pictura: Rosenkranz mit einer Krone in der Mitte vor Sonne; (zwei Eckfelder ohne Icon)
19. Pictura: Krone vor Sonne, von zwei Palmzweigen eingerahmt;
20. Pictura: Sonne mit zwei nicht identifizierbaren Gegenständen, die miteinander durch ein Band verschlungen sind, über einem Felsen⁸⁷⁴; (zwei Eckfelder ohne Icon).

In ovalen Bildfeldern in den Zwickeln des Langhauses befinden sich insgesamt acht Darstellungen von Heiligen; zwei weitere befinden sich an der gemauerten Ostseite, am Übergang zum Presbyterium:

1. Hl. Leo d. Große;
2. Hl. Hieronymus;
3. Hl. Gregor d. Große;
4. Hl. Thomas von Aquin;
5. Hl. Rupertus;
6. Hl. Emeram;
7. Hl. Alphonsius;
8. Hl. Basilius;
9. Hl. Gregor von Nazians;
10. Hl. Cyrius Alex.

⁸⁷² Über das Bedeutungsspektrum der Lilie gibt Henkel/Schöne 1967, Sp. 306-308 Aufschluss; unglücklicherweise ist hier jedoch keine Verbindung mit einer Schlange aufgeführt.

⁸⁷³ Die Art und Weise, in der die Gemälde angefertigt wurden, lässt keine genaueren Schlüsse über den genauen emblematischen Zusammenhang der Pictura zu, da die hier verwandte Grisaille-Malerei zu wenig spezifisch ausfällt. Zum Bedeutungsspektrum des Schiffs in Not vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 1453-1470.

⁸⁷⁴ Auffällig an diesem Programm ist, dass keine Motti vorliegen, obschon die emblematischen Bildinhalte eindeutig der LL entstammen und auch durch Motti begleitet werden könnten. Möglich wäre, dass der Symbolwert weithin als bekannt angenommen wurde und deswegen auf Erläuterung verzichtet wurde. Eine Übermalung bereits existierender Motti während einer Restaurierung wäre zwar denkbar, jedoch unwahrscheinlich, da keinerlei Kartuschen oder Bildfelder für Motti existieren.

2.9 Landkreis Passau

2.9.1 Neukirchen vorm Wald, Pfarrkirche St. Martin

St. Martin wurde 1724 neu erbaut, indem die gotischen Umfassungsmauern und der Westturm des Vorgängerbaus in den Neubau integriert wurden.⁸⁷⁵ Bereits 1735 wurde der Neubau konsekriert.⁸⁷⁶ Der Kirchturm steht an der Westseite; seine Kuppel ist dreifach eingeschnürt. Im Jahr 1758 wurde der Turm erhöht.⁸⁷⁷ Südlich des Neubaus ist eine Seelenkapelle angeschlossen.

Der Kircheninnenraum ist geräumig und einschiffig; er weitet sich zu drei Achsen, wobei der Chor leicht eingezogen ist. Er schließt zu zwei Achsen und Dreiseitschluss und hat zwei Joche. Die Westempore ist einstockig und bis auf drei Figuren an der Außenseite der Brüstung schmucklos. Die Decke ist mit einer korbbogigen Stichkappenwölbung überspannt, wobei auffällt, dass der Plafond des Hauptschiffs trotz Stichkappenwölbung sehr flach gespannt ist. Das Langhaus hat drei Joche, wobei verkröpfte Pilaster mit Stuckkapitellen den Raum rhythmisieren. Die Fenster schließen kielbogig und lassen trotz der kleinteiligen Fensterflächen viel Licht in den Raum.

Der Hochaltar ist ein zweistufiges Retabel, bestehend aus zwei übereinander angelegten Teilen, die von je zwei in sich gedrehten Säulen gestützt werden. Die unteren beiden weiß-grau marmorierten Säulen umschließen seitlich das rundbogig goldgerahmte Altarbild, welches die Himmelfahrt Mariens zeigt. Das Bild wirkt dunkel und wird von vielen Gestalten bevölkert, die der Himmelfahrt Mariens (mit einem Sternenkranz um das Haupt) ansichtig werden. Neben den Halb- und Vollsäulen stehen statt Heiligenfiguren als Seitenfiguren zwei partiell blattvergoldete Engel. Eine Kartusche zwischen Auszug und Altarblatt besagt: ALTARE PRIVILEGIATUM SINGULIS DIEBUS MDCCLXIII.

Im Auszug stehen in Miniaturform (das Schema von unten, zwei Säulen zu jeder Seite wiederholend), ein Mann und eine Frau in bäuerlicher Tracht. Sie sind mit Dreschflegel und Sichel ausgestattet und stehen rechter- und linkerhand eines Baumes. Ein Engel schwebt über ihnen. Unmittelbar darüber wiederum thront das vergoldete Auge Gottes.

⁸⁷⁵ Vgl. KD, Band IV, S. 204.

⁸⁷⁶ Vgl. Dehio 2008, S. 410.

⁸⁷⁷ Vgl. Dehio 2008, S. 410.

Da der Chor nur mäßig durch einen Rundbogen eingezogen ist, blieb an den Wänden rechts und links des Chorraums gerade noch Raum für die Aufstellung zweier schlanker Seitenaltäre, die äußerlich dem Hauptaltar angeglichen sind. Allerdings sind hier die Säulen mit einem glatten Schaft versehen und die Altarbilder sind links durch eine Figur der Muttergottes mit dem Jesusknaben in einem goldenen Strahlenkranz, rechts durch eine Figur des Hl. Nikolaus auf goldenem Grund ersetzt worden. Die Altäre und die Kanzel stammen aus der Zeit um 1725/30.⁸⁷⁸

Die Ausgestaltung der Decke reduziert sich auf unterschiedlich große, von weißen Stuckrahmen eingefasste Medaillons in unterschiedlichen Formen und Farben. Das Kolorit der vier Hauptfresken und der kleineren Trabantenfelder ist in dunklen, kräftigen Erdtönen gehalten, was sich besonders gut von den hell (weiß, hellgrau und cremefarben) getünchten Wänden abhebt.⁸⁷⁹ Insgesamt sind vier Gruppen von Gemäldeflächen auszumachen:

- Ovale Medaillons in den Stichkappen des Chores bzw. runde an der Decke des Langhauses (die kleinste Form);
- annähernd dreieckige, nach unten spitz zulaufende Bildfelder (nur in den Gewölbezwickeln des Chores),
- birnenförmige Bildfelder (nur in den Stichkappen des Langhauses)
- und die eigentlichen Deckenfresken, allerdings in einer schwer zu definierenden Form: im Chor längsoval mit konkaven Ausbuchtungen, im Langhaus annähernd oval geformt. Die Deckenmalereien wurden um 1724 ausgeführt.⁸⁸⁰ Die Hauptfresken gliedern die gesamte Ausgestaltung der Kirche in vier Bildgruppen (A, B, C, D).

A. Das Hauptfresko im Scheitel des Chorraumes illustriert eine Szene, in der Christus, auf einer Wolke sitzend, auf den schlafenden Martin hinab blickt. Der Hl. Martin (seiner Kleidung nach Soldat) ist in seinem Zelt im Lager eingeschlafen. Christus spricht ihn mit den Worten: *Martinus hac me veste contexit* an. In den Pendentifs und den Stichkappen

⁸⁷⁸ Vgl. Dehio 2008, S. 410.

⁸⁷⁹ Im KD, Band IV, S. 207, ist eine Schwarzweiß-Fotografie abgebildet, die den Stand vor der letzten Restaurierung zeigt. Die Wände und Decken sind mit floralen Mustern, Putti und Ornamenten (in Art einer Grotteskenmalerei) bedeckt und vermitteln einen ganz anderen Eindruck als die ‚bereinigte‘ Form von heute.

⁸⁸⁰ Vgl. KD, Band IV, S. 205.

sitzen insgesamt dreizehn Trabantenfelder im Chorraum. Die ersten sechs sitzen in den Pendentifzwickeln, sind dreieckig und haben den Hl. Martin zum Thema:

1. Ocker: Der Hl. Martin segnet ein Mann;
2. Rot: Der Hl. Martin schenkt einem Bettler die Hälfte seines Mantels;
3. Blau: Der Hl. Martin als Bischof mit zwei Gänsen zu seinen Füßen; (fortsetzend hinter dem Altar)
4. Rot: Hl. Martin als Soldat vor einem orientalischen Herrscher, der ihm ein Kreuz überreicht;
5. Ocker: Der Hl. Martin als Bischof steht vor einer Rundbau, in die der Blitz einschlägt;
6. Blau: Mitra des Hl. Martin liegt auf einem Sargdeckel und wird von der Sonne angestrahlt.

Im Wechsel dazu sind sieben ovale, kleinformatige Medaillons in den Pendentifzwickeln angebracht:

1. Grau: ein Lamm, in dessen Haupt ein Pfeil steckt, kauert am Boden;
2. Blau: aus einem Beutel fallen Münzen;
3. Rot: ein Auge blickt aus den Wolken;
4. Ocker (hinter dem Altar verborgen): Mitra mit Bischofsstab;
5. Grün: eine Wolkenhand mit Säbel und einem Schild mit den Christusmonogramm IHS;
6. Grau: eine Statue auf einem Podest fällt, in zwei Teile zerbrochen, herab;
7. Rot: Eine Sonnenblume wendet sich der Sonne zu.

Zwischen Altar und Chorfresko leuchtet eine gelb-ockerfarbene Sonnenscheibe in einem weiß stuckierten Strahlenkranz mit den eingeschriebenen Monogramm IHS hinab. Direkt darunter prangen – ebenfalls freskiert – zwei aufwändige Wappen, die von Attributen (Kanonen und Fahnen) umgeben sind.

Die Decke des Langhauses untergliedert sich in drei breite Bänder (B, C, D). Dabei werden insgesamt drei Gemäldefresken am Gewölbescheitel von je vier ovalen Medaillons und zwei birnenförmigen Bildfeldern (in den Stichkappen) begleitet.

B. Das erste Band im Langhaus umfasst ein Vierpassfresko, das die Geburt des Jesuskindes (allerdings nicht in einem Stall, sondern vor den Toren einer Stadt), umgeben von Menschen, einem Ochsen und einem Lamm, vorführt. Über ihnen schweben Engel sowie ein Schriftband mit den Worten GLORIA IN EXCELSIS DEO. Insgesamt sechs Trabantenfelder begleiten das Fresko im ersten Band:

1. Blau (birnenförmig): Der Erzengel Gabriel steht mit einer Lilie vor Maria, die vor einem aufgeschlagenen Buch sitzt. Der Hl. Geist (in Form einer Taube) sendet einen Lichtstrahl auf sie herab (Maria Verkündigung).
2. Grün (birnenförmig): Begegnung von Maria und Elisabeth (Maria Heimsuchung).

Die vier zugeordneten ovalen Medaillons zeigen im Zusammenhang mit der Verkündigungsszene:

3. Ocker (oval): eine mehrere Blüten tragende weiße Lilie;
4. Rot (oval): eine geöffnete Muschel, die von Meer umgeben ist und über der die Sonne steht, mit einer Perle;
5. Blau (oval): einen sichelförmigen Mond, der von Sternen umgeben ist;
6. Ocker (oval): eine Sonne und die Erdkugel.

C. Das zweite Band im Langhaus zeigt ein großes, ovales Fresko mit der Anbetung der Hl. Drei Könige; die gesamte Szene befindet sich in einer Tempelarchitektur (Tempel Davids) und wird von zahlreichen Personen bevölkert. Die sechs Trabantenfelder zeigen:

1. Rot (birnenförmig): Die Flucht Marias mit dem Jesusknaben und Josef aus/nach Ägypten,
2. Ocker (birnenförmig): die Darbringung Jesu Christi im Tempel (mit Taubenopfer). Im Verbund mit dieser Darstellung finden sich wiederum vier ovale Medaillons mit emblematischen Gegenständen:
3. Grün (oval): ein aufrecht stehendes Zepter, das von Wolken umgeben ist;
4. Ocker (oval): eine Krone auf einer Wolke;
5. Rot (oval): ein Blitzstrahl, der auf die Erdkugel herab fährt;
6. Grün (oval): ein Baum an einem Fluss, aus einer Wolke fällt Regen herab.

D. Das dritte Band zeigt in einem Vierpassfresko (über der Chorempore) die Hl. Familie in der Werkstatt des Zimmerers Josef. Auch hier begleiten sechs Trabantenfelder das Hauptbild:

1. Grün (birnenförmig): Maria mit ihren Eltern Anna und Joachim beim Gebet;
2. Blau (birnenförmig): Maria als Himmelskönigin.

Die vier ovalen Emblemmedaillons zeigen:

3. Blau: eine Taube, die der Sonne entgegen fliegt;
4. Rot: die Sonne über einer aufbrechenden und von innen heraus dampfenden Erde;
5. Ocker: eine Laute mit Notenblatt;
6. Rot: zwei Wolkenhände, die gemeinsam eine Krone halten.

3 Kontextualisierung des Emblems - exemplarische Deutungen

3.1 Osterhofen-Altenmarkt: Frauenkapelle am Hof, Kreis Deggendorf

Mit der Frauenkapelle am Hof in Osterhofen-Altenmarkt liegt eine der wenigen Kirchen vor, die in ihrer Raumgestaltung ausschließlich auf die Lauretanische Litanei zurückgreifen: Die Wände des Innenraums sind dabei ohne Ausnahme flächendeckend mit Fresken ausgestaltet. Die gesamte Szene ist von reichen Draperien, üppigen Blüten (Rosen), Fruchtgehängen und vereinzelt Putti umgeben, die alles zu einem bunten Bilderteppich verbinden. Eine erste Übersicht über die in der Frauenkapelle befindlichen Embleme und emblematischen Darstellungen zeigt die Reichhaltigkeit der Ausgestaltung (die mit x versehenen Invokationen wurden dabei in der Frauenkapelle am Hof realisiert):

Lauretanische Litanei	Verwendete Anrufungen (X) mit deutscher Übersetzung
<i>(Heiligen-Anrufungen:)</i>	
Sancta Maria	X (HEILIGE MARIA)
Sancta dei genitrix	X (HEILIGE GOTTES GEBÄRERIN)
Sancta virgo virginum	X (HEILIGE JUNGFRAU DER JUNGFRAUEN)
<i>(Mutter-Anrufungen:)</i>	
mater Christi	
mater ecclesiae	

Lauretanische Litanei	Verwendete Anrufungen (X) mit deutscher Übersetzung
mater divinae gratiae	
mater purissima	
mater castissima	
mater inviolata/mater intemerata	X (UNTER DEINEN SCHUTZ UND SCHIRM FLIEHEN WIR UNBEFLECKTE MUETTER) ⁸⁸¹
mater amabilis	X (DUE (<i>sic!</i>) LIEBLICHE MUETTER)
mater admirabilis	X (DU WUNDER BAHRICHE MUETTER)
mater boni consilii	
mater pulchrae dilectionis	
mater creatoris	
mater salvatoris	
(Jungfrauen-Anrufungen:)	
virgo prudentissima	X (DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU)
virgo veneranda ⁸⁸²	X (DU EHRWIRDIGE JUNGFRAU)
virgo praedicanda	X (DU LOBWIRDIGE JUNGFRAU)
virgo potens	X (DU GEWALTIGE JUNGFRAU)
virgo clemens	X (DU GÜTIGE JUNGFRAU)
virgo fidelis	X (DU GETREUE JUNGFRAU)
(Symbol-Anrufungen:)	
speculum iustitiae	X (DU SPIEGEL DER GERECHTIGKEIT)
sedes sapientiae	X (DU SITZ DER WEISHEIT)
causa nostra laetitiae	X (DU URSACH UNSERER FREID)
vas spirituale	X (DU (<i>sic!</i>) GEISTLICHES GEFÄß)
vas honorabile	
vas insigne devotionis	X (DU [göttliches? ⁸⁸³] GEFÄß DER

⁸⁸¹ Korrekt wäre als Entsprechung die Anrufung MUTTER OHNE MAKEL; hier findet sich jedoch über dem Eingangsbereich zur Kirche der Text: UNTER DEINEN SCHUTZ UND SCHIRM FLIEHEN WIR UNBEFLECKTE MUETTER, der zwar die Makellosigkeit Mariens anspricht, diese jedoch nicht in den Vordergrund rückt. Zentral ist hier vielmehr das Schutzmantelmadonna-Motiv.

⁸⁸² Die Anrufung ist nicht in den engeren Kreis der LL inkludiert, vgl. Nitz/Dürig, 1992, S. 37f., sowie den Exkurs zur Lauretanischen Litanei in Kapitel 1.5 dieser Untersuchung.

⁸⁸³ „DU...LICHES GEFÄß DER ANDACHT“ ist lediglich zu erkennen; der Maler hat sich verschätzt und die

Lauretanische Litanei	Verwendete Anrufungen (X) mit deutscher Übersetzung
	ANDACHT)
rosa mystica	X (DU GEISTLICHE ROSEN)
turris davidica	X (DU THURN DAVIDS)
turris eburnea	X (DU ELFENBEINERN THURN)
domus aurea	X (DU GÜLDENES HAUS)
foederis arca	X (DU ARCH DES BUNDS)
ianua coeli	X (DU HIMMELS PORTEN)
stella matutina	X (DU MORGENSTERN)
<i>(Nothelferin-Anrufungen:)</i>	
salus infirmorum	X (DU HEYL DER KRANCKEN)
refugium peccatorum	X (DU ZUFLUCHT DER SÜNDER)
consolatrix afflictorum	X (DU TRÖSTERIN DER BETRIBTEN)
auxilium christianorum	
<i>(Königin-Anrufungen:)</i>	
regina angelorum	X ([... ⁸⁸⁴] ENGLLEN)
regina patriarcharum	
regina prophetarum	
regina apostolorum	
regina martyrum	
regina confessorum	
regina virginum	
regina omnium sanctorum	
regina sine macula originali concepta	
regina in caelum assumpta ⁸⁸⁵	
Regina sacratissimi rosarii	
Regina pacis	

Buchstaben nicht mehr zur Gänze in die gemalte Kartusche setzen können.

⁸⁸⁴ Auch in diesem Falle ist das Motto bzw. die Anrufung nicht vollständig zu entschlüsseln, allerdings ist dafür in diesem Fall nicht der Maler verantwortlich, sondern ein nachträglicher Einbau, der die Schrift des Freskos überdeckt.

⁸⁸⁵ Die Ausmalung der Frauenkapelle aus dem 17. Jh. berücksichtigt natürlich nicht die drei Elogen *Regina in coelum assumpta*, *Regina sacratissimi Rosarii* und *Regina pacis*, die allesamt Zugaben des 19. und 20. Jahrhunderts sind.

In der Frauenkapelle am Hof sind innerhalb der Marienanrufungen die drei Bereiche der Heiligen-Anrufung, der Symbol-Anrufung und der Nothelferin-Anrufung proportional am häufigsten vertreten, wobei die Königin-Anrufung und die Mutter-Anrufung eher unterrepräsentiert sind.

Hinzu kommt die Invokation *URSACH UNSERES HEILS*, die innerhalb der Lauretanischen Litanei singulär steht, da sie nicht Eingang gefunden hat: Dies gilt sowohl für die Fassung aus dem *Rituale Romanum* als auch für die derzeit in der katholischen Liturgie eingesetzte Fassung.⁸⁸⁶ Bekannt innerhalb der LL ist jedoch die Anrufung *DU URSACH UNSERER FREID* (*Causa nostra laetitia*⁸⁸⁷), die im Kirchenraum ebenfalls (in der Hohlkehle neben dem Engel mit Trompete und einem Textblatt sowie der Anrufung *URSACH UNSERES HEILS*) anzutreffen ist. Mit der Anrufung *URSACH UNSERES HEILS* liegt zudem ein markanter Beleg für die Variationsbreite und die Flexibilität der Marienlitanei vor, da hier eine Anrufung eingebunden wird, die sich nicht im festen Bestandteil der LL findet und somit eher als Ausdruck einer situationsbezogenen oder regionalspezifischen Verehrung Marias aufgefasst werden kann.

Die nachfolgenden Überlegungen zum Emblemprogramm der Frauenkapelle am Hof orientieren sich an den am häufigsten vertretenen Anrufungen (Jungfrauen-, Symbol-, Nothelferin- und Heiligen-Anrufungen), ohne dabei die prozentual unterrepräsentierten Elogen (Königin-, Mutter-Anrufungen) zu vernachlässigen. Sie gliedern sich dabei in zwei Schritte: Zunächst werden die einzelnen Gruppen in ihrem Bedeutungsspielraum vorgestellt; anschließend werden die Ergebnisse unter funktionalen Gesichtspunkten einer Gesamtwürdigung unterzogen.

Die Jungfrauen-Anrufungen: Anhand von sechs Elogen, die Maria als besondere Jungfrau ausweisen, werden unterschiedliche Aspekte ihrer Exklusivität thematisiert; die freie Anordnung im Kirchenraum lässt dabei keine der Anrufungen in besonderer Weise hervortreten. Die einzelnen durch die *virgo*-Anrufungen thematisierten Aspekte scheinen gewissermaßen gleichrangig nebeneinander zu stehen, ohne dass sie dabei untereinander ersetzt werden könnten. Die unterschiedlichen Qualitäten Marias werden in diesem Zusammenhang durch verschiedene Symbole zum Ausdruck gebracht: Bei der Anrufung

⁸⁸⁶ Vgl. dazu das Gotteslob 2003, Nr. 769. Zu diesen Anrufungen vgl. auch die LL innerhalb der Buchemblemantik: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 23 und 205, sowie Dorn 1750, Taf. 12 und Taf. 31.

⁸⁸⁷ Vgl. dazu auch *Lc 2,10*.

DU GÜTIGE JUNGFRAU wird in Form eines Olivenzweigs auf die Auserwähltheit Marias und ihre Vermittlung des göttlichen Friedens hingewiesen⁸⁸⁸; die Treue und Verbundenheit Marias (DU GETREUE JUNGFRAU⁸⁸⁹) wird bildhaft im Ring, den der dargestellte Putto emporhält, zum Ausdruck gebracht. Dazu kommt, dass dem Ring ein Stein eingesetzt ist, der als Edelstein in übertragener Weise den besonderen Wert Marias symbolisiert.

Ein besonders umfangreicher Bildkomplex liegt im Zusammenhang mit dem Thema der Unversehrtheit und Makellosigkeit Marias vor (DU EHRWIRDIGE JUNGFRAU⁸⁹⁰). Der Engel hält einen großen Strauß Blumen in der einen Hand, einen geflochtenen Blumenkranz in der anderen. Hierin lassen sich unterschiedliche Blumenarten unterscheiden: So sind blaue Blumen (Veilchen oder Vergissmeinnicht), weiße Lilien, rote Rosen und kleine, weiß-gelbe Blumen (Maßliebchen bzw. Gänseblümchen) auszumachen,⁸⁹¹ Farben, die für Maria stehen und als klassische Marienfarben immer wieder, insbesondere bei ihrer Bekleidung sowie den Farben der dargestellten Blumen und Blüten, in Erscheinung treten. Die Tugendhaftigkeit Marias anhand unterschiedlicher Blumen zum Ausdruck zu bringen weist eine lange Tradition auf⁸⁹², in deren Zusammenhang die Rose ohne Dornen auf die Makellosigkeit Marias verweist.⁸⁹³ Die weiße Lilie ist, wie auf zahlreichen Mariendarstellungen zu erkennen, ein Zeichen ihrer Makellosigkeit und Unversehrtheit; gerade auch in Hinblick auf die Geburt Jesu Christi symbolisiert das blaue Veilchen – ebenso wie das Gänseblümchen – die Demut Marias gegenüber dem göttlichen Willen.⁸⁹⁴

Andererseits ist die Vorstellung vom Himmelreich und dem Paradies als einer blühenden Wiese in der Literatur wie auch in der bildenden Kunst durch die Jahrhunderte

⁸⁸⁸ Vgl. Nitz 1992 A, S. 673ff. Zur Anrufung vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 160 (=164) und Dorn 1750, Taf. 27.

⁸⁸⁹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 159 (=173) und Dorn 1750, Taf. 28.

⁸⁹⁰ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. Vor S. 138 und Dorn 1750, Taf. 24.

⁸⁹¹ Vgl. dazu Zoller 2005, Nr. 21.

⁸⁹² Typische florale Motive, die mit Maria assoziiert werden, sind die Rose (ohne Dornen), die (weiße) Lilie, die Nelke und die Schwertlilie, vgl. Lurker 1991, S. 104 und Böhling 1988, S. 510ff.; ferner: Widauer 2007.

⁸⁹³ Vgl. Zoller 2005, Nr. 21. – Diese Motivik wird durch die weißen Stuckaturen aufgegriffen, die sich zu Früchten, Blütengehängen und Engelsköpfen mit Flügeln sowie einzelnen ausstuckierten Rosen ausformen.

⁸⁹⁴ Zu den Deutungen der einzelnen Blumen vgl. Lurker 1991, S. 787f., S. 630, S. 660, S. 435f. und Zerling 2007, S. 228-233, S. 155-159, S. 245-248 sowie S. 274f. Sollte es sich bei den blauen Blumen jedoch nicht um Veilchen, sondern um Vergissmeinnicht handeln, so ist Maria als Himmelskönigin, nicht als Maria in ihren Tugenden angesprochen, vgl. Zerling 2007, S. 275. Zur Lilie vgl. Zoller 2005, Nr. 66.

hindurch stetig präsent. Zwei Werke unter zahlreichen Beispielen sind etwa der Genter Altar (1432) des Jan van Eyck und das Bildnis der Madonna im Rosenhag (1473) von Martin Schongauer.⁸⁹⁵ Diese beiden Werke zeichnen sich, ebenso wie zahlreiche Tapisserien jener Zeit, durch die naturgetreue Abbildung einer Vielzahl von Pflanzen aus, wobei jede einzelne von ihnen über eine eigene pflanzensymbolische Bedeutung verfügt und dem (textilen) Bildwerk auf diese Weise eine weitere, noch viel komplexere Bedeutungsebene zukommen lässt, als es sich dem Rezipienten auf den ersten Blick erschließt. Die eschatologische Deutung floraler Motive knüpft beispielsweise an die Vorstellung des mit dem Erblühen einhergehenden Frühlings und damit des Erwachens der Natur als Sinnbild für das Erblühen neuen Lebens und den Kreislauf des Lebens schlechthin an. Somit lassen sich die Blumen im vorliegenden Fall auch stets als Zeichen der Auferstehung, in jedem Falle jedoch als Zeichen eines neu beginnenden Zeitabschnitts deuten, der in direktem Zusammenhang mit der göttlichen Gnade steht. Diese zeigt sich unter anderem darin, dass alles Leben nach seinem Hinscheiden wieder aufersteht und somit Teil eines immerwährenden Kreislaufs des Lebens ist. Diese Möglichkeit wurde nach christlicher Auffassung dem Menschen durch die Menschwerdung Christi geschaffen; denn indem Jesus Christus für die Menschen am Kreuz gestorben ist, bewahrt er sie vor ihrer Verdammnis. Seine Mutter Maria erhält auch nach Jesu Kreuzigung diesen Zustand der Erlösung aufrecht (*sub gratia*); sie ist als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen jederzeit ansprechbar und wird in der Pflanzensymbolik zur immerwährenden Erinnerung dieses Umstands. Durch die Engführung der Motive Pflanze, Natur und Maria wird die Erinnerung an die Gnade Jesus Christi wieder präsent.

Auf der Bildebene entsprechen diesen Vorstellungen Zeichen aus dem Naturraum, durch die Maria gepriesen und verehrt wird. Dieser Naturraum verweist wiederum auf die Schöpfung und preist mit deren Unversehrtheit zugleich die Unversehrtheit Marias. Die Sünde bzw. Urschuld, die nach christlicher Auffassung auf allen Lebewesen von Beginn des Lebens an lastet, wird durch die Geburt Jesu Christi, respektive durch die Mutterschaft Mariens, getilgt.

⁸⁹⁵ Zu den Pflanzen im *Genter Altar* des Jan van Eyck und der *Madonna im Rosenhag* des Martin Schongauer vgl. Pächt 2002, S. 164-148 und Blum 1958, S. 23f. Auch die Tapiserie *Die Dame mit dem Einhorn* wäre hier als eine in ihren Flora- und Faunadarstellungen besonders detailreiche und symbolhaft komplexe Komposition zu nennen. Dieses mille-fleurs Bildwerk ist auf den Zeitraum 1480-1500 einzugrenzen. Vgl. dazu Büttner 1990.

In einem weiteren Medaillon wird Maria zum einen als Mutter Christi, zum anderen als verehrungswürdige Jungfrau unmittelbar angerufen: DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU.⁸⁹⁶ Die Pictura zeigt einen Engel in blauem Gewand, auf einer Wolke liegend; er hält einen gerahmten Spiegel in der Hand. Im Hintergrund steht die Sonne, während über ihm die Taube des Hl. Geistes schwebt, deren Flügel auf den hier dargestellten Spiegel weist. Der Spiegel selbst fungiert einerseits als Zeichen der Reinheit und Makellosigkeit, andererseits aber auch als Zeichen der Klarsicht und Selbsterkenntnis des Menschen sich selbst gegenüber sowie als Symbol der (göttlichen) Empfängnis (Lc 1,26-38). Mit dieser Deutung des Spiegels als Symbol der Empfängnis wird eine signifikante Qualität Marias illustriert.⁸⁹⁷ Darüber hinaus ist er Zeichen der Selbsterforschung und Selbsterkenntnis des Menschen schlechthin und kann somit als Aufforderung an die Glaubensgemeinschaft, Seelenerforschung zu betreiben, interpretiert werden. Als Symbol der sittlichen Selbstprüfung nämlich ist der Spiegel in der Hand des Engels zugleich als Appell an den Betrachter zu deuten, die Reinheit seiner Seele, d.h. die Reinheit seines Herzens zu bewahren, um Gott schauen und ihn widerspiegeln zu können. Zugleich ist der Spiegel ein Hinweis auf die Jungfrau Maria als *speculum sine macula*, aber auch als *speculum iustitiae* zu deuten. Die Sonne, die den Wagen von hinten beleuchtet und als gelber Schein auf den Wolken dargestellt ist, verrät die Anwesenheit Gottes. Die Selbsterkenntnis und Selbsterforschung Marias gelingt nur, weil sie sich demütig dem göttlichen Willen fügt.

An den Seiten des Hauptfreskos, im Rahmen, sitzen zwei weitere Engel. Der eine ruft Maria an: DU GEWALTIGE JUNGFRAU⁸⁹⁸; er hält eine Krone auf einem Prunkkissen als Zeichen ihrer Herrschaft bereit und scheint diese Maria mit nach unten gerichteten Augen überreichen zu wollen. Der zweite, dem Fresko gegenüberliegende Engel an der Seite, hat schließlich zwei Trompeten bei sich, mit denen er Maria mit DU LOBWIRDIGE JUNGFRAU anruft. Im Zusammenhang mit den einzelnen Jungfrauen-Anrufungen bündelt der Engel die hier bildlich umgesetzten Qualitäten Marias, um sie in dem Bild der zwei Trompeten als Zeichen des Herrschers und seiner Macht nochmals zu steigern. Nach

⁸⁹⁶ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 130, Dorn 1750, Taf. 23.

⁸⁹⁷ Zur Symbolhaftigkeit des Spiegels vgl. auch Dürig 1993, S. 237-239.

⁸⁹⁸ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 150 (= 184), Dorn 1750, Taf. 26.

Augustinus weist das Horn der Posaunen auf die Beherrschung der Triebe hin, die Trompete hingegen kündigt mit ihrem gehämmerten Metall vom Lob Gottes im Leid.

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der Jungfrauen-Anrufungen festhalten, dass vor allem die Auserwähltheit Marias thematisiert wird (DU GÜTIGE JUNGFRAU); sodann ihre Ergebenheit und Treue gegenüber dem göttlichen Willen (DU GETREUE JUNGFRAU), ihre Unversehrtheit und Makellosigkeit (DU EHR WIRDIGE JUNGFRAU, DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU), ihre Rolle als weise Jungfrau und Mutter (DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU) sowie schließlich ihre Macht (DU LOBWIRDIGE JUNGFRAU, DU GEWALTIGE JUNGFRAU), die Maria gewissermaßen aufgrund der zuvor angeführten Qualitäten zukommt. Die einzelnen *virgo*-Anrufungen vertreten dabei die Themen eigenständig oder in Zweiergruppen. Hinsichtlich des paarweise Auftretens einiger Themen (Unversehrtheit/Makellosigkeit, Macht) bilden die Anrufungen durch einzelne Elemente des gleichen oder zumindest ähnlichen Bildbereichs ein Netz wechselseitiger Allusionen. In unterschiedlichen Motiven wird somit die besondere Rolle Marias als Jungfrau verehrt. Diese Rolle führt zur Ausbildung eines Herrschaftsanspruches, der ebenfalls mittels verschiedener Bildmotive aus dem Bereich der Herrschaftsmetaphorik veranschaulicht wird (Olivenzweig, Blütenkranz, Trompete, Krone). Die Herrschaftslegitimation beruht umgekehrt, so die Gruppe der Jungfrauen-Anrufungen, auf der Makellosigkeit und Reinheit Marias und somit letztlich auf ihrer Rolle als Gottesgebärerin; in den Mutter-Anrufungen im Zentralfresko der Kapelle wird hier die Mutterrolle mit der Jungfrauenrolle kombiniert.

Die Mutter-Anrufungen: Innerhalb des Zentralfresko stehen neben den sechs genannten Jungfrauen-Anrufungen zwei Mutter-Anrufungen: links die Invokation DUE (*sic!*) LIEBLICHE MUETTER, rechts DU WUNDERBAHRLICHE MUETTER. Beide Texte stehen auf Tafeln, die von Engeln gehalten werden, wobei auffällt, dass in ihrer künstlerischen Darstellung weder zwischen den beiden Tafeln noch zwischen den beiden Engeln ein Unterschied auszumachen ist; lediglich die Anrufung differiert. Aufgrund ihrer äußeren Ähnlichkeit und ihres Anlagekonzeptes sind die beiden Bildfelder folglich einer Gruppe zugehörig und demnach zusammen zu lesen bzw. zu betrachten.

Im zentralen Bildfeld selbst wird anhand einer differenzierten Lichtmetaphorik die Rolle Marias als Gottesgebärerin bildhaft umgesetzt: Das Zentralfresko zeigt Maria, die,

den Jesusknaben auf dem Schoß, auf einem prächtigen goldenen Wagen sitzt, der von zwei weißen Tauben gezogen und von einem Putto gelenkt wird. Die Geste, mit der Maria den Jesusknaben hält, wirkt sehr liebevoll, was die beiden Textbeigaben DUE LIEBLICHE MUETTER (links) und DU WUNDERBAHRLICHE MUETTER (rechts) nochmals verbal aufgreifen. Der goldene Wagen hingegen ist einerseits ein Zeichen für das Licht der Sonne, also die Gnade und das Wirken Gottes. Er ist andererseits aber auch Zeichen der Exklusivität und Herrschaft Marias über den Himmel, was durch die Attribute der Krone auf Marias Haupt sowie das Zepter, das sie in der linken Hand hält, nochmals unterstützt wird. In Form eines Heiligenscheins leuchtet hinter ihrem Kopf eine Perlmuschel auf, die an ihrem Rand mit Sternen besetzt ist. Diese Muschel steht in der barocken Emblematik als Sinnbild für die Empfängnis göttlicher Gnade, derer sie teilhaftig geworden ist.

In diesem emblematischen Bildkomplex wird die Rolle Marias als Gottesgebälerin und letztlich als Mutter aller Menschen umgesetzt, was durch die am Bildgrund sitzenden Personen versinnbildlicht wird. Die vier aufwändig und prunkvoll gekleideten Frauen personifizieren die vier Erdteile (Afrika, Asien, Amerika und Europa); ihre Anwesenheit verweist symbolisch auf das Ausmaß der Herrschaft Marias über die Welt. Sie huldigen ihr, den Blick nach oben gerichtet, als Gottesmutter und Gottesgebälerin. Maria und das Jesuskind blicken huldvoll auf die Gruppe herab, wobei Jesus die Hand im Segnungsgestus in ihre Richtung hält. Zu den beiden Mutter-Anrufungen im Bild tritt ein weiterer Text hinzu, der am untersten Bildrand, unterhalb der Frauengruppe, von einem Putto präsentiert wird. Er hält ein geöffnetes Buch dem Betrachter entgegen, auf dessen Seiten *Alle Völckh werden mich Seelig sprechen Cant: Mag.*⁸⁹⁹ zu lesen ist. Diese Aussage ist sowohl auf den Gottessohn selbst als auch auf Maria anzuwenden; mit *alle Völckh* sind alle Menschen auf der Welt (Personifikationen der vier Erdteile) angesprochen. Somit treten die sechs Jungfrauen-Anrufungen aus dem Rahmen des Zentralfresko, die Mutter-Anrufungen und das Bibelzitat in Bezug zueinander: Die Bildmotive im Hauptfresko sind somit zueinander in Beziehung zu setzen und verdichten sich auf diese Weise zur Lobpreisung Marias als Mutter aller Völker und jungfräuliche Gottesgebälerin.

Die Symbol-Anrufungen. Die Symbol-Anrufungen stellen quantitativ die umfangreichste Gruppe der Marien-Elogen in der Kapelle dar. Sie sitzen in der

⁸⁹⁹ Die Abkürzung lautet vervollständigt: *Cantus magnus* und verweist auf das *Magnificat* (Lc 1, 48).

umlaufenden Hohlkehle des Kapelleninnenraumes und konzentrieren sich thematisch auf die Begriffe Jungfräulichkeit, Makellosigkeit, Weisheit, Geburt und Mutterschaft sowie auf die Demut gegenüber dem göttlichen Willen. Die nachfolgende Übersicht fasst die Symbol-Anrufungen ihrer Bedeutung⁹⁰⁰ nach nochmals knapp zusammen:

Symbol-Anrufung	Bedeutung
DU [göttliches?] GEFÄß DER ANDACHT ⁹⁰¹	Demut, Frömmigkeit
DU SITZ DER WEISHEIT ⁹⁰²	Weisheit, Mutterschaft
DU THURN DAVIDS ⁹⁰³	Jungfräulichkeit, Reinheit
DU ARCH DES BUNDS ⁹⁰⁴	Mutterschaft
DU HIMMELS PORTEN ⁹⁰⁵	Auserwähltheit, Mutterschaft, Demut
DU URSACH UNSERER FREID ⁹⁰⁶	Tugendhaftigkeit, Auserwähltheit
DU ELFENBEINERN THURN ⁹⁰⁷	Jungfräulichkeit, Makellosigkeit
DU MORGENSTERN ⁹⁰⁸	Mutterschaft
DU GÜLDENES HAUS ⁹⁰⁹	Auserwähltheit, Mutterschaft
DU GEISTLICHE ROSEN ⁹¹⁰	Makellosigkeit, Weisheit
DU GEISTLICHES GEFÄß ⁹¹¹	Mutterschaft, Demut
DU SPIEGEL DER GERECHTIGKEIT ⁹¹²	Mutterschaft, Makellosigkeit, Weisheit, Reinheit

⁹⁰⁰ Vgl. hierzu die entsprechenden Symbolanrufungen im Marienlexikon im Artikel „Lauretanische Litanei“: Nitz/Dürig 1992, insbesondere S. 38ff.

⁹⁰¹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 233, Dorn 1750, Taf. 34.

⁹⁰² Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 194, Dorn 1750, Taf. 30, sowie Typotius 1972, II, S. 78.

⁹⁰³ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 254, Dorn 1750, Taf. 36, sowie Typotius 1972, II, S. 15.

⁹⁰⁴ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 283, Dorn 1750 Taf. 39, sowie David 1607, S. 180f.

⁹⁰⁵ Vgl. Dürig 1993, S. 193. Als Vergleich innerhalb der Buchemblemantik bietet sich an: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 295, sowie Dorn 1750, Taf. 40, und Typotius 1972, I, S. 34.

⁹⁰⁶ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 205, Dorn 1750, Taf. 31.

⁹⁰⁷ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 263, Dorn 1750, Taf. 37, sowie Typotius 1972, II, S. 15.

⁹⁰⁸ Vgl. Dürig 1992, S. 517. Zur buchemblematischen Ausführung der LL vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 303, Dorn 1750, Taf. 41.

⁹⁰⁹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 273, Dorn 1750, Taf. 38, Zoller 2005, Nr. 100.

⁹¹⁰ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 245, Dorn 1750, Taf. 35, sowie Zoller 2005, Nr. 21.

⁹¹¹ In der Einheitsübersetzung des Gotteslobs von 1950 war die Übertragung der Anrufung *vas spirituale* mit *Du geistliches Gefäß* noch üblich. Zum Thema vgl. den Exkurs LL in Kapitel 3.1. Belegstellen in der Buchemblemantik sind: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 214, Dorn 1750, Taf. 32.

⁹¹² Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 184, Dorn 1750, Taf. 29, sowie Zoller 2005, Nr. 55.

Die hier angesetzten Bedeutungen gehören zum festen Bestandteil der traditionellen Marienanrufungen und ihrer symbolisch-allegorischen Umsetzung.⁹¹³ Dass in einigen Fällen mehrere Bedeutungen angeführt wurden, ist eine Konsequenz der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit innerhalb der Emblemik.⁹¹⁴ Die Übersicht macht deutlich, dass die Kernthemen innerhalb der symbolischen Marienanrufungen mit der Jungfräulichkeit Mariens, ihrer Auserwähltheit und ihrer Mutterschaft abgesteckt werden, wobei die Mutterschaft am häufigsten repräsentiert ist. Dieser Befund steht in markantem Gegensatz zu den Mutter-Anrufungen des Gesamtprogramms: Hierbei lassen sich nämlich nur zwei Titel nachweisen, die die Mutterrolle Mariens betonen. Zum einen handelt es sich dabei um die Anrufung DU WUNDERBAHRLICHE MUETTER⁹¹⁵ (*Mater admirabilis*) und zum anderen um DUE (*sic!*) LIEBLICHE MUETTER⁹¹⁶ (*Mater amabilis*). Auch wenn die Anrufung DU WUNDERBAHRLICHE MUETTER mit einem zusätzlichen Zitat aus dem Magnificat (Lc 1,48) versehen wurde (*Alle Völkh werden mich selig sprechen Cant: Mag:*) – wobei sich deutliche Bezüge zur realen Kirchengemeinde bzw. der Versammlung der Gläubigen ergeben und somit auch die konkrete Gebetssituation als Emblemkontext angesehen werden kann. Auch wenn demzufolge von einer Steigerung der Bedeutsamkeit ausgegangen werden kann, so ist dennoch festzuhalten, dass die Verherrlichung der Mutterrolle Mariens insbesondere innerhalb der symbolischen Anrufungen geschieht und nicht in der dafür vorgesehenen Gruppe der *mater*-Elogen. Einzelne Anrufungen können folglich anstelle ganzer Elogen-Gruppen treten und diese gewissermaßen substituieren, wobei dies wohl insbesondere der Beliebtheit des aufgrund des Rätselcharakters bestehenden (Bild-)Effekts der symbolischen Anrufungen zugeschrieben werden muss. Die Jungfrauen-Anrufungen hingegen sind deutlich seltener vertreten. Das mag seinen Grund in der Tatsache haben, dass die entsprechende Elogen-Gruppe in der Frauenkapelle vollständig repräsentiert ist, wie ein Blick auf die eingangs angeführte Übersicht deutlich macht. In ähnlicher Häufigkeit begegnet das Thema der Auserwähltheit Marias, berücksichtigt man nicht die Aspekte von Weisheit und Demut,

⁹¹³ Vgl. den Übersichtsartikel Nitz/Dürig 1992, S. 33-44 und Kaute 1968, Sp. 618-622. Ein Blick in die umfangreiche mariologische Buchemblemik lohnt ebenfalls, vgl. Ochsenfurth 1700 und Dorn 1750. Desweiteren: Ginther 1711 und Zoller 2005.

⁹¹⁴ Vgl. dazu Zymner 2002.

⁹¹⁵ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 105, Dorn 1750, Taf. 20.

⁹¹⁶ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 95, Dorn 1750, Taf. 19.

die ja in gewisser Weise die besondere Stellung Marias begründen. Innerhalb der Symbolanrufungen wird demzufolge der Akzent der Marienverehrung deutlich auf ihre Rolle als Mutter gelegt.

Die Nothelferin-Anrufungen: Die am dritthäufigsten vertretene Gruppe der Marienelogen bilden die Nothelferin-Anrufungen. Es ist allein diese Gruppe, die den übrigen Anrufungen in gewisser Weise nachgeordnet ist, da diese die Ursache ihrer Schutz- und Heilsfunktion darstellen, wie sie innerhalb der vorliegenden Gruppe verehrt und erbeten wird. Verehrt wird Maria in diesem Zusammenhang als [DU] TRÖSTERIN DER BETRIBTEN⁹¹⁷; als DU ZUFLUCHT DER SÜNDER⁹¹⁸ sowie DU HEYL DER KRANCKEN⁹¹⁹. Als Bildmotiv fungiert in der ersten Anrufung ein Schiff mit einem betenden, gen Himmel blickenden Seefahrer. Vor ihm am Ufer brennt ein Haus lichterloh, während am Himmel anstelle der Sonne das Marienmonogramm „MRA“ auf scheint, aus dem wiederum Lichtstrahlen auf das brennende Gehöft fallen. Der Text in der Kartusche über der Szene besagt: [DU] TRÖSTERIN DER BETRIBTEN. Im darauffolgenden Bildfeld ist Maria als bekrönte Schutzmantelmadonna auszumachen. Sie breitet einen blauen Mantel⁹²⁰ über ein Paar, beide mit Rosenkränzen im Gebetsgestus verharrend. In Höhe von Marias ausgebreiteten Händen sind im Hintergrund links eine lächelnde Fratze (eventuell eine Maske) sowie rechts ein Skelett zu erkennen. Die Anrufung besagt hier: DU ZUFLUCHT DER SÜNDER. Die Schutzmantelmadonna bewahrt hier das betende Paar vor dem Tod (versinnbildlicht durch das Skelett) und dem Teufel (versinnbildlicht durch die abgebildete Maske). Beide hier dargestellten Szenen veranschaulichen, wie Maria als Trösterin agiert.

Eine weitere Pictura schließlich zeigt einen betenden Mann in einem Bett, auf den von rechts oben Lichtstrahlen fallen. Auch hier ist anstelle der Sonnenscheibe die Buchstabenfolge „MRA“ zu erkennen. Die Sonnenstrahlen fallen auf den Kranken und wirken auf ihn ein, der Kranke ist in seiner Not nicht allein. Seine betenden Hände sind

⁹¹⁷ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, Dorn 1750, Taf. 44.

⁹¹⁸ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 326, Dorn 1750, Taf. 33 (= 43).

⁹¹⁹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, Dorn 1750, Taf. 42.

⁹²⁰ Die Mantelfarben Marias sind traditionell rot, blau und weiß, wobei die rote Mantelfarbe auf die mit der Passion Christi einhergehenden Schmerzen verweist, während die weiße Farbe die Makellosigkeit und Reinheit Marias anzeigt. Die Farbe Blau ist als Hinweis auf das Himmlische zu verstehen und damit als Hinweis auf die von Gott kommenden Gnade, vgl. hierzu Sebald 1989, S. 422.

erhoben und er scheint hoffnungsfroh ins Licht zu blicken. Die Inschrift besagt DU HEYL DER KRANCKEN und spricht Maria als Helferin bei Krankheit und Sorgen an.

Alle drei Anrufungen ergeben sich aus der Rolle Marias als Mutter Christi: Da sie Jesus Christus, den Heiland, geboren hat, der die Welt von aller Sünde und Not befreit, hat auch sie Anteil an seinem Erlösungswirken bzw. allgemein am göttlichen Heilsgeschehen und an der göttlichen Gnade. Zugleich heben die drei Darstellungen jene Gefahren und Schrecken auf markante Art und Weise hervor, die im Alltag (auch des 17. Jahrhunderts) besonders gefürchtet waren und bei denen der Beistand der Gottesmutter besonders vonnöten war: Feuer, Krankheit und Tod.

Das Thema der in Not beistehenden Maria wird im Hauptaltar aufgegriffen. Es wird auf diese Weise deutlich, wie ein Netz an Querverbindungen und -verweisen den gesamten Kircheninnenraum kennzeichnet. Bei dem Altar handelt sich um eine dreiteilige Barockanlage aus der Zeit um 1645.⁹²¹ Durch vier gewundene, rebengeschmückte Säulen entstehen drei Nischen; diese durchbrochenen Nischen bieten unter vergoldeten Muschelkalotten Raum für drei Skulpturen, wobei die Mittelnische eine farbig gefasste spätgotische Holzskulptur Mariens mit dem Jesuskind auf dem Arm zeigt. Die Muschelkalotte wiederholt sich im Hauptfresko, wo sie hinter Mariens Haupt aufragt. Über der Marienskulptur, über der Muschelkalotte befindet sich ein kleiner Aufsatz mit einer Kartusche, die ein Miniaturölbild mit der Verkündigungsszene enthält. Um die gemalte Szene herum ist ein weißes Band mit den Worten *Heilige Maria Muttergottes bitte für uns arme Sünder* auszumachen. Auch hier wird Maria, an primärer Stelle, nochmals als Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen, als Nothelferin angerufen; in dieser Bitte verdichten sich alle zuvor vorgebrachten Bitten und Anrufungen zu der zentralen Bitte schlechthin, Maria möge sich für den Betenden einsetzen.

Die Gruppe der *Königin-Invokationen* ist in der Kapelle verhältnismäßig klein (Maria wird nur zwei Mal als Königin angerufen: REGINA PROPHETARUM und einmal, nicht mehr erhalten nur REGINA [...]); zudem sind die beiden Anrufungen ihrem Motto nach nicht eindeutig zu klären, da sie (aufgrund ihrer Lage hinter der Orgel und aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes) nur fragmentarisch erhalten sind. Das erste Emblem

⁹²¹ Vgl. dazu KD, Band XIV, S. 97. Einige Zutaten des Altars sind jedoch laut KD etwas später (um 1720) zu datieren.

zeigt mehrere musizierende Engel, einen mit Harfe, einen zweiten mit Blasinstrument und einen dritten mit einem Notenblatt, auf dem sich, gewissermaßen als Inhalt der Verehrung, das nur mehr in Teilen erhaltene Motto REGINA [...] befindet. Der musikalische Kontext ist dabei prägend: Hierbei darf nicht übersehen werden, dass zum einen die Harfe auf König David und die Psalmen verweist, zum anderen Blasinstrumente seit dem Mittelalter ein Ausdruck herrschaftlicher Macht sind. Die Heilkraft der Musik zeigt sich bereits in der Bibel: der Harfe spielende David befreit Saul von seinem bösen Geist und heilt ihn dadurch.⁹²² Wird Maria folglich durch Blasinstrumente verherrlicht, so wird ihr eine enorme Macht zugesprochen, die der Macht von weltlichen Fürsten und Herrschern mindestens gleichgestellt ist; der Grund hierfür liegt auch hier in ihrer Rolle als Mutter Christi. Das nur fragmentarisch erhaltene Motto lässt sich jedoch mit Blick auf die Lauretanischen Litanei von Redel als REGINA PROPHETARUM⁹²³ identifizieren: die entsprechende Bildtafel bei Redel zeigt eine Menschengruppe mit Saiteninstrumenten, unter der sich auch David mit der Harfe befindet. Allerdings fehlen die Blasinstrumente, wie sie uns in der Frauenkapelle begegnen.

Erheblich leichter ist die Identifizierung des Mottos der zweiten Königin-Anrufung. Das Fresko wurde durch den Einbau der Orgel verdeckt; ein Teil des Mottos ist noch zu lesen ([...] ENGLER). Hinter dieser Eloge verbirgt sich demnach die Anrufung „Königin der Engel“ (REGINA ANGELORUM⁹²⁴). Aus dem räumlichen Kontext wird auch deutlich, weshalb diese Anrufung ausgewählt wurde: die Vielzahl von Engeln im Kirchenraum steht in erkennbarem inhaltlichen Zusammenhang mit den übrigen Bildmotiven des Kirchenraumes; zudem sind musizierende Engel in der Malerei allgemein symbolischer Ausdruck der himmlischen Liturgie oder der Übereinstimmung mit Gott. Auch das Zusammenklingen unterschiedlicher Instrumente gilt in diesem Kontext als akustischer Ausdruck der himmlischen Freuden.

Auf dem Chorbogen im Osten und somit an zentraler Stelle ist ein Bildkomplex auszumachen, der in gewisser Weise das zuvor Erläuterte bündig ins Bild setzt: Am Scheitel befindet sich ein großes ovales Medaillon, das über einer Mondsichel den aus Rosen gebildeten Namen Mariens enthält. Dieser aus Rosenköpfen geformte Schriftzug

⁹²² Vgl. dazu Lurker 1991, S. 500.

⁹²³ Vgl. Redel 1704, Taf. 50.

⁹²⁴ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 360, sowie Dorn 1750, Taf. 46.

MARIA wird von vier Engelsköpfen mit Flügeln begleitet. Darüber steht *Heilige*, was zusammengenommen als *Heilige MARIA* die erste Marienanrufung der Litanei zitiert; der darunter stehende Zusatz *Bitte für uns*, zitiert den Ausspruch, der alle Anrufungen in der Lauretanischen Litanei abschließt. Der Namenszug, der aus Rosen gebildet wird, nimmt wiederum Bezug auf die Symbolanrufung *Du geistliche Rosen*, während die Engel um das Medaillon herum und die Engelsköpfchen im Medaillon selbst nochmals die Anrufung *regina angelorum* aufgreifen. Auch die Wiederholung des Mondsichelmotivs unter dem Namenszug rekurriert auf die Mondsichel im Bildfeld des Eingangsbereiches, denn bereits hier wird auf Maria als apokalyptisches Weib⁹²⁵ verwiesen.

3.2 Neustadt an der Donau: St. Annakapelle, Kreis Kelheim

Betritt man die Kirche von Westen her, so fällt dem Betrachter zunächst die klare Gestaltung des Kircheninnenraumes auf. Der Blick des Eintretenden konzentriert sich zunächst auf den Hochaltar sowie die beiden Seitenaltäre.⁹²⁶ Die Altarblätter der Seitenaltäre zeigen die Hll. Florian und Martin, während das Blatt des Hochaltars Joachim, Anna und Maria darstellt. Die Figurengruppe des Hochaltars steht im architektonischen und rituellen Mittelpunkt, was im Fall Annas nicht verwundert, da sie die Trägerin des Patroziniums darstellt. Zwar handelt es sich um eine ikonographische Konvention, dass Anna mit ihrer Tochter Maria abgebildet wird – hier stellt sich jedoch die Frage, inwiefern diese Erweiterung auch eine thematische Aussage trifft, die in den Deckenfresken der Kirche wieder aufgegriffen, variiert und gegebenenfalls differenziert wird? Unklar ist, ob es sich hier um einen (über die bloße Würdigung der Kirchenpatronin hinaus gehenden) semantischen Bezugspunkt handelt.

Der Blick nach oben zeigt dem Betrachter zunächst ein vieleckiges, von einem weißen Stuckrahmen umfasstes Deckenfresko, das einen barocken, dreistufigen Brunnen auf einem von Architektur umrahmten Platz zeigt; der den Brunnen hinterfangende Himmel ist blau, von Wolken verhangen. Wasser ergießt sich aus einer Fontäne (aus dem Inneren des Brunnens) in die obere, kleinste Schale, daraus wiederum in die darunter liegende

⁹²⁵ Vgl. dazu auch Fonrobert 1968.

⁹²⁶ Diese Beobachtung kann in der ungewöhnlichen Farbgebung des Hauptaltars oder im überreichen Akanthusschmuckwerk der Seitenaltäre begründet sein; wichtig an diesem Punkt war zu betonen, dass die Fresken eher unscheinbar wirken und nicht als Hauptgestaltungsmerkmal der Kapelle – im Gegensatz zu Architektur oder Skulptur und Plastik – in Erscheinung treten.

Schale und schließlich in das große Brunnenbecken. Dieses Fresko deutet auf rätselhaft-
verschlungene Weise auf das Patrozinium und damit das Kernthema der Anna-Kapelle in
Neustadt an der Donau hin: eine Art Heilsgenealogie, die Mutter (Anna), Kind (Maria)
und schließlich Kindeskind (Jesus Christus) umfasst und damit letztlich das sich in der
Mutter Anna ankündigende Kommen Jesu Christi thematisiert. Auf der Bildebene würden
dieser Reihenfolge die einzelnen Brunnenschalen entsprechen; eine Schale wird von einer
anderen, darüber liegenden Schale durch Überlauf mit Wasser gespeist. Mit der
Konstellation Anna-Maria aber verlagert sich der semantische Raum weg von der
biblischen Grundlage; denn in der Bibel selbst finden sich keine Ausführungen zur
Kindheit Mariens. Sie alle kreisen nur insofern um ihr Leben, als es in Wechselwirkung
mit dem Leben Jesu Christi steht; um die Lücken zu schließen, ist man auf die apokryphen
Schriften angewiesen, die ausführlich über die Kindheit Marias, ihre Eltern und ihre
Person berichten.⁹²⁷

Blickt der Betrachter nun weiter gen Osten, Richtung Altar, so gerät ein zweites,
annähernd ovales Deckengemälde in den Blick: Es handelt sich um die Darstellung zweier
ineinander geschlungener bzw. einander überkreuzender Bäume, die auf einem Felsen
wachsen. Linkerhand ist ein Gebirge angedeutet, aus dem Wasser herab fließt,
rechterhand eine Wasserfläche mit Ufer. Im Bildhintergrund ist eine größere Ortschaft zu
erkennen. Bereits an dieser Stelle lassen sich erste Beobachtungen, Gemeinsamkeiten, aber
auch Unterschiede zum ersten Fresko feststellen: der mehrstufige Brunnen ist mit
Skulpturen geschmückt und von Menschenhand geschaffen, was ihn zu einem Kulturgut
macht. Dominiert jedoch die kulturelle Dimension aufgrund der Größe des Brunnens das
westliche Deckenfresko, so tritt dies, je weiter man gen Osten voranschreitet, zunehmend
in den Hintergrund. Die städtische Siedlung, die am Horizont des zweiten Fresko zu
erkennen ist, zählt zwar ebenfalls zu der Gruppe der Zivilisationsphänomene, wird aber
bereits durch Formen aus dem Naturraum deutlich verdrängt: Die beiden ineinander
geschlungenen bzw. einander überkreuzenden Bäume markieren einen ersten Wechsel

⁹²⁷ Das *Protoevangelium Jacobi* berichtet beispielsweise von der Kindheit Marias als Tempeljungfrau und
ihrem Aufwachsen in Abgeschiedenheit. Vgl. Hennecke 1959, S. 282f., sowie Tischendorf 1876, S. 12-17.
Eine umfassende Aufarbeitung der textlichen Grundlage zur Geschichte Marias bieten Schreiner 2003
und Koschorke 2000. Bereits diese knappen Ausführungen zum Brunnen-Fresko zeigen, dass man sich
mit dem Rahmenthema im Graubereich zwischen apostolisch-approbierendem und legendarisch-
volkshafem Glauben befindet.

von Mensch zu Pflanze, von Kultur zu Natur, einen Wechsel in der Darstellungsebene und damit auch in der Erkenntnisebene des Kernthemas. Eine entscheidende Gemeinsamkeit zwischen beiden Darstellungen ist das Element des Wassers: Auf beiden Deckenbildern ist Wasser als Element dominant, so dass es motivisch eine Brücke schlägt zwischen dem Westen und dem Osten des Kirchenraumes. Die vielfältige Bedeutung des Wassers als Quelle des Lebens, Zeichen der göttlichen Gnade, aber auch des göttlichen Strafgerichts, als Symbol des mit Gott geschlossenen Bundes in der Taufe sowie – ebenfalls ganz allgemein – als lebensspendendes Element, das sich aufgrund seiner erfrischenden Wirkung unmittelbar auf den menschlichen Organismus auswirkt,⁹²⁸ ist zum gegebenen Zeitpunkt noch nicht deutlich voneinander zu scheiden, sondern scheint auf motivischem Wege das vorliegende Thema, die Verherrlichung Annas, respektive die von ihr ausgehenden Heilsgenealogie, anzudeuten.⁹²⁹

Auf der ostwärts gerichteten Achse des Tonnengewölbes befindet sich schließlich im Presbyterium und in unmittelbarer Nähe zum Hochaltar ein drittes, rundes Deckenfresko: Es zeigt eine weiße Taube, die sich auf der schwimmenden Arche Noah niederlässt.⁹³⁰ Vergegenwärtigt man sich nun die Abfolge der Deckengemälde zum Altar hin, so sind zunächst einmal folgende, zunächst voneinander nicht weiter zu trennende Beobachtungen zu machen: Der dreistufige Brunnen ist, wie das Baumpaar⁹³¹ und die Taube mit der Arche Noah, ein Zeichen für die göttliche Gnade und somit ein Zeichen des Neuen Bundes, den Gott mit den Menschen eingegangen ist. Dies gilt insbesondere für das östlichste der drei Fresken, die Taube auf der Arche. Die Verfehlungen der Menschen werden durch Gott mit einer Sintflut bestraft, der allein Noah entgeht, da er zuvor von Gott den Auftrag erhält, ein Schiff zu bauen, in dem jeweils die auserwählten Lebewesen dem göttlichen Strafgericht entgehen (*Gn 6,5-8,22*); schließlich wird der neu geschlossene

⁹²⁸ Vgl. Ochsenfurth 1700, Tafel vor S. 35. Zur Semantik des Wassers vgl. Kretschmer 2008, S. 444. Die besondere Bedeutung des Wassers innerhalb der christlichen Theologie beleuchtet Wolf 2004.

⁹²⁹ Für die These, das Wasser sei hier eine Andeutung für die Heilsgenealogie Annas, spräche auch der Hinweis bei Lurker 1991, S. 816, das Wasser werde zumeist als weibliches Element aufgefasst.

⁹³⁰ Wie im Katalog bereits erwähnt, ist die zurückkehrende Taube mit grünem Ölzweig im Schnabel das Zeichen des göttlichen Friedens (*Gn 8, 6-9*) und symbolisiert das Ende der Sintflut. Das Bildthema wird emblematisch oftmals mit dem Text *pacem fero* (Bitterli 1999, S. 252) oder *bona spei* (Typotius 1972, III, S. 1) kombiniert.

⁹³¹ Zur Symbolik des Baumpaars vgl. Emblematische Gemüthsvergnügung Taf. 29. Das Emblemata-Handbuch von Henkel/Schöne 1967 äußert sich zu zwei sich überkreuzenden Bäumen ebenso wenig wie die Emblemdatenbank der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Bund ausgesprochen und bestätigt (*Gn 9,1-15*). Aber auch die beiden sich westwärts anschließenden Fresken lassen sich unter dem Gesichtspunkt des (Neuen) Bundes deuten: So verweisen die beiden ineinander verschlungenen Bäume etwa auf eine zunächst sehr allgemeine Form der mystischen Begegnung und Vereinigung. Dass sie auf einem steinigen Untergrund wachsen, ist Bestandteil der Motivik, die sich im Zusammenhang mit dem Tugendbegriff der Beständigkeit entwickelt hat.⁹³² Schließlich darf nicht übersehen werden, dass sich das Baumpaars zwar auf felsigem Untergrund angesiedelt hat, es sich aber zum einen in unmittelbarer Nähe zu herab fließendem Wasser von einem Felsen (in Art eines Wasserfalls), und zum anderen in unmittelbarer Nähe zu einem Fluss oder See befindet. Dies wirkt wie eine Variation der Wendung vom „Lagern an frischen Wassern“ (*Ps 23,2*)⁹³³ als Metapher für das Paradies und den Schutz Gottes. Der Baum ist darüber hinaus selbst Zeichen der Schöpfung (*Gn 2,9*) und davon abgeleitet in einem allgemeinen Sinne Zeichen des ewigen Lebens.⁹³⁴

Einen signifikanten Ausdruck dieser Ansicht zeigt eine Reihe von bereits seit dem Mittelalter topischen Darstellungen des gekreuzigten Christus am Baum⁹³⁵, der dadurch zum Lebensbaum umgedeutet wird: Der Baum der Erkenntnis aus dem AT (*Gn 2,9*) wird auf diese Weise zum Baum des Lebens, da Christus durch seinen Opfertod die Erbsünde des Menschen auf sich nimmt und tilgt. AT und NT fügen sich hier in der Baum-Metapher zusammen. Die Gleichsetzung von Baum und Kreuz – und somit die Kreuzigung Christi an einen Baum – ist der christlichen Ikonographie nicht fremd.⁹³⁶ Der Baum steht als Zeichen des Lebens stets auch für die Fortsetzung göttlichen Wirkens. Dieser Umstand ist von wesentlicher Bedeutung, da er die im zu besprechenden Kirchenraum angestrebte Generationenlinie, die sog. Heilsgenealogie, realisiert: Von Anna führt die Lebenslinie über Maria schließlich zu Jesus Christus selbst.

Die üblicherweise aufgrund ihrer Mutterrolle auf Maria bezogene *fons vitae*-Anrufung der Lauretanischen Litanei lässt sich aufgrund der Genealogie auch auf ihre Mutter Anna übertragen. Bei allen noch im weiteren Verlauf zu identifizierenden Bedeutungsschichten

⁹³² Vgl. etwa Jacobus à Bruck und Hadrianus Junius in Henkel/Schöne 1967, Sp. 67f.

⁹³³ „[...] quia: ipse super maria fundavit eum et super flumina praeeparavit eum.“ *Ps 23,2*.

⁹³⁴ Dies wird insbesondere an den zahlreichen Darstellungen deutlich, die Jesus Christus an den Baum (des Lebens) geschlagen zeigen. Vgl. dazu: De Champeaux 1993, S. 323f.

⁹³⁵ Vgl. De Champeaux 1993, S. 332-347.

⁹³⁶ Vgl. De Champeaux 1993, S. 376f.

ist diese Trias als bedeutungsgebendes Moment stets zu berücksichtigen. Der dreistufige Brunnen schließlich kann, wie ein Vergleich mit den Emblemen Dorns⁹³⁷ zeigt, als allgemeines Zeichen der göttlichen Gnade gedeutet werden, was letztlich in der Semantik des Wassers seinen Ursprung hat. Die Pictura zu dem Motto *Mater divinae gratiae Anagramma Ara ignita fruet media* aus der *Elogia Mariana* des Isaac von Ochsenfurth⁹³⁸ zeigt einen Schalenbrunnen, auf dessen Spitze sich eine Mariendarstellung befindet. Die Bedeutung dieses Sinnbildes liegt darin beschlossen, dass Maria aufgrund ihrer Rolle als Mutter Christi zur Vermittlerin der göttlichen Gnade wird; der entsprechende Bedeutungsträger auf der Bildebene ist hierbei das Wasser, das sich aus mehreren Schalen in ein großes Becken ergießt, an dem sich Menschen einfinden, die ihren Durst stillen. Beachtenswert ist zudem der Umstand, dass der Brunnen recht häufig im Zusammenhang mit dem *hortus-conclusus*-Motiv begegnet. So findet man bei Dorn den (einfachen) Brunnen als Bestandteil des *hortus conclusus*,⁹³⁹ dessen Bedeutung aufgrund der Klarheit des Wassers in der Unversehrtheit Marias liegt. Das übergeordnete Thema der Makellosigkeit im Sinne der Jungfräulichkeit wird auf diese Weise variiert und zugleich differenziert. Die christliche Frömmigkeit kennt mehrere Vermittler dieser göttlichen Gnade: In der Lauretanischen Litanei wird Maria als vermittelnde Instanz gepriesen. Daneben aber finden sich insbesondere in der *Legenda aurea* weitere Beispiele: Jedem Heiligen wird dabei aufgrund seines Glaubens und seiner Treue zu Gott in gewissem Maße eine Vermittlungsfunktion zugeordnet.⁹⁴⁰

Im vorliegenden Fall nun wird Anna als die Ursache aller Vermittlung göttlicher Gnade verehrt, da sie Maria geboren hat, die wiederum auf die Menschwerdung Christi verweist, der die Menschheit durch seinen Opfertod erlöst hat. Es bleibt schließlich noch der Umstand zu reflektieren, dass sich ein Wechsel zwischen dem Kulturraum im Westen der Kirche, vermittelt durch die Darstellung des Brunnens, und dem Naturraum im Osten im ineinander geschlungenen Baumpaar, erkennen lässt. Dieser Wechsel in der

⁹³⁷ Vgl. Dorn 1750.

⁹³⁸ Ochsenfurth 1700, Tafel vor S. 35.

⁹³⁹ Vgl. etwa Dorn 1750, Taf. 35 und Tränen 1698, S. 428. Die Kombination von Brunnen und *hortus-conclusus*-Thema findet sich auch in der Mariä Himmelfahrtskirche in Deggendorf.

⁹⁴⁰ Vgl. etwa die Ausführungen in der *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine zu Allerheiligen: „*Secunda est propter auxilium nostrae infirmitatis, quia enim per nos salutem habere non possumus, ideo sanctorum intercessionibus indigemus, a quibus ut adjuvari mereamur, merito ipsos honorare debemus*“, Voragine, Jacobus 1890, S. 720.

Darstellungsebene trifft eine theologische Aussage: Das Heilswirken Gottes ist nicht als kulturelles Phänomen, sondern als Naturvorgang zu erklären. Somit spricht sich Gott nicht nur in Form der drei als heilig geltenden Sprachen aus (Hebräisch, Griechisch, Latein), sondern ebenso in der sog. ‚zweiten Sprache‘, der Sprache der Natur samt all ihrer Geschöpfe. Diese in der Kirche auffindbaren Embleme greifen Naturgegenstände auf, da vor allem sie Teil der göttlichen Schöpfung sind (*Gn 1-2,25*).

Neben den drei angesprochenen Freskenfeldern, die zwar über emblematische Bildgegenstände, jedoch nicht über eine Subscriptio oder ein Motto verfügen, sind in den StICKKAPPEN des Presbyteriums sowie in den Zwickelfeldern des Mittelschiffs vier weitere Felder ausgestaltet worden. In den StICKKAPPEN über den Fensteröffnungen im Altarraum befinden sich jeweils rechts und links zwei weitere Bildfelder. Diese beiden Felder zeigen in annähernd runden Stuckrahmen vereinfachte Abbildungen: das erste Medaillon zeigt eine von einer Wolke verdeckte Sonne sowie einen Baum. Das zweite Medaillon illustriert eine Sonne über zwei Muscheln, von denen eine eine weiße Perle in ihrem Inneren birgt.⁹⁴¹

Zwei weitere Bildfelder in den Zwickelfeldern des Mittelschiffs beziehen sich auf die Heilssymbolik von Edelsteinen. Die Fresken sind annähernd baßgeigenförmig geformt und ebenfalls von weißen Stuckrahmen eingerahmt. Der Bildinhalt ist aufwendig in leuchtenden, kräftigen Farben (vorwiegend Dunkelrot, Dunkelgrün, Blau und Ockerfarben) umgesetzt. Beide Embleme zeigen Innenräume: Das Emblem links zeigt einen prachtvoll ausgestatteten Raum, in dem ein pultartiger Tisch steht. Auf diesem Tisch befindet sich ein buchartiges Schmuckbehältnis, in dem ein rechteckiger Edelstein präsentiert wird. Rechts daneben wurde eine grüne, üppige Stoffbahn kunstvoll angeordnet. Rechts und links des Raumes hängen blaue Vorhänge, die den Eindruck eines kostbaren Interieurs verstärken. Über das Bildfeld zieht sich ein weißes, aufwendig gemaltes und kunstvoll drapiertes Stoffband, auf dem die Bezeichnung des Steines: IASPIS, in schwarzen Lettern geschrieben steht. Unmittelbar darunter ergänzt eine Textzeile (als „Motto 2“ im Katalog bezeichnet) die Bezeichnung des gezeigten Schmucksteins: *Arm Aber grossmüedig*.

⁹⁴¹ Zum Motiv der Perle vgl. Ohly 1973. Zur Quellenlage der Perle innerhalb der Emblematik vgl. Zoller 2005, Nr. 19, sowie Typotius 1972, III, S. 55 und S. 121.

Das Emblem auf der gegenüberliegenden Seite präsentiert, wieder in einem Innenraum situiert, auf einem truhentartigen Tisch eine aufrecht stehende Schatulle mit einem weiteren Edelstein. Hier wurde ein rotes Tuch rechts von der Schatulle drapiert, ein ebenfalls rötlicher Vorhang rechts und links davon vermittelt wiederum den Eindruck eines reich ausgestatteten Zimmers. Das gemalte Stoffband benennt auch hier den Edelstein: HYACINTIVS⁹⁴² und setzt das „Motto 2“ mit der Textzeile *mit dem Himel Siey vergleicht* hinzu.

Lediglich diese beiden Edelstein-Bildfelder verfügen über textuelle Beifügungen; somit sind von den vier im Katalog aufgenommenen emblematischen Fresken streng genommen nur diese beiden Kartuschen als Embleme aufzufassen. Während bei den beiden Fresken im Deckenspiegel (Muschel mit Perle, Baum und Sonne) die Beischrift fehlt, wiewohl der abgebildete Gegenstand als emblematisch einzustufen ist,⁹⁴³ und die aufgrunddessen als quasi-emblematisch bezeichnet werden können, handelt es sich bei der Darstellung von Jaspis und Hyazinth um Embleme im engeren Sinne, da nur in diesen Fällen der emblematischen *res* ein Motto zugeordnet wurde. Von besonderer Bedeutung ist dabei der Umstand, dass der Textbestandteil dieser beiden Embleme in sich nochmals unterteilt ist: Dabei kann die Angabe des Gegenstandes (IASPIS, HYACINTIVS) formal als erstes Motto bezeichnet werden, während die Beischriften *Arm Aber grossmüedig* und *mit dem Himel Siey vergleicht* als zweites Motto gelten können. Auch wenn bei den Texten nicht von einer *Subscriptio* gesprochen werden kann – zumindest nicht im Sinne der Buchemblemik, da hier die Doppelfunktion von Abbilden und Auslegen nicht erkennbar ist – so ist doch anzumerken, dass es sich im vorliegenden Fall um eines der wenigen Beispiele handelt, in dem im sogenannten ‚angewandten‘ oder ‚außerliterarischen‘ Bereich der Emblemik sich eine zumindest formale Dreiteilung herauschält, wie sie von Henkel und Schöne innerhalb ihrer Idealtypik des Emblems gefordert wird.⁹⁴⁴ Hinsichtlich der

⁹⁴² Bei Bovio 1676, S.42 und S.46, findet der HYACINTHUS als Pflanze, nicht als Edelstein Erwähnung. Da aber auch die Pflanze für die Eigenschaften Tugendhaftigkeit und Demut steht, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen.

⁹⁴³ Beide Gegenstände sind in der Emblemik wohl bekannt: Perle und Muschel findet sich beispielsweise in der Sammlung EGV 1693, Taf. 50-08, und in: Kolb 1726, Taf. 11. – Es ist mir kein weiterer Fall für die Kombination aus einem Baum mit der von einer Wolke verdeckten Sonne bekannt, wiewohl die Verbindung von Wolke und Sonne bzw. Baum und Sonne häufiger begegnet, vgl. Jacobus à Bruck und Juan de Boria in Henkel/Schöne 1967, Sp. 23f., sowie Johann Mannich in ebd., Sp. 161f.

⁹⁴⁴ Vgl. Henkel/Schöne 1967, S. XIII.

beiden Motti bestehen jedoch Unklarheiten bezüglich der anzusetzenden Lesart, wie die folgende Übersicht deutlich macht:

Betreffendes Wort	Lesart I	Lesart II
<i>grossmüedig</i>	grossmütig (aber: adversative Satzstruktur wird nicht gewahrt)	grosswürdig (adversative Satzstruktur wird gewahrt; aber: scheinbar extreme dialektale Schreibweise)
<i>Arm</i>	Einfalt (geistige Armut)	Notstand (materielle Armut)
<i>Siey</i>	Sie (Pronomen)	Sei (Konj. Präs. oder Imperativ von sein)

So kann im Falle des Jaspis *grossmüedig* zunächst als „großmütig“ gelesen werden; der Text verweist folglich auf einen geistig-seelischen Zustand des Wohlwollens. Setzt man diese Lesart an, so ergibt sich mit „großmütig“ das Bedeutungsspektrum des Edlen, des großmütig Denkens und Handelns, der Generosität und des Freigiebigen sowie das Synonym „von großherziger Gesinnung zeugend“. Und obschon der adversative Satzanschluss *aber* dies intendiert, ergibt sich dennoch zu dem Adjektiv *Arm* kein rechter Gegensatz, da das Adjektiv aufgrund seines Bedeutungsgehaltes entweder im Sinne der Einfalt als einer Form der geistigen Armut oder als Verweis auf einen konkreten materiellen Notstand aufgefasst werden kann. Geht man also von einem syntaktischen Gefüge aus (adversativ), so kommt man nicht umhin, einen Schreibfehler (m für w), gepaart mit einer extremen dialektalen Schreibweise, anzusetzen, derzufolge *grossmüedig* als **grosswürdig* zu lesen wäre. *Grosswürdig* stünde hier nämlich in einem weitaus sinnvolleren Gegensatz zu *Arm* und würde auf die trotz (oder gerade wegen) eines materiellen Nachteils letztlich von Gott ausgehende Würde des Menschen verweisen.

Führt man diese Lesart fort, so läge es nahe, diese Würde im vorliegenden Fall zunächst exemplarisch auf Anna, der die Kapelle geweiht ist, zu beziehen. Wie jedoch bereits durch die eingangs angeführten Überlegungen nahe gelegt wurde, verbleiben die einzelnen Bedeutungsschichten und -nuancen nicht allein bei ihr, sondern können aufgrund der auf dem Hochaltarblatt dargestellten Figurentrias (Joachim, Anna und Maria), auch auf diese Personen bezogen werden.

Ähnliche Schwierigkeiten wirft das Motto des Hyazinths auf: Zum einen lässt sich der Mikrotext *mit dem Himel Siey vergleicht* als eine Ellipse auffassen, wobei das Subjekt des Satzes ausgespart wurde. Zu denken wäre etwa an eine Füllung der Art ‚Mit dem Himmel vergleicht er sie‘, wobei das Subjekt des Satzes (er) auf Gott verweisen würde; das Pronomen (*Siey*, ‚sie‘) wäre in diesem Kontext auf Anna bzw. die mit Anna gemäß dem Altarblatt verbundenen Figuren zu beziehen. Zum anderen aber wäre es ebenso vorstellbar, dass das Pronomen *Siey* aufgrund der Schreibweise (auslautendes -y) als Konjunktiv Präsens des Verbs ‚sein‘ zu lesen ist, wobei gleichzeitig eine Ellipse des Subjekts (sie, Anna) denkbar wäre. Damit würde sich folgende Lesart des Mottos ergeben: ‚Sie [Anna] sei dem Himmel zu vergleichen‘. Die finite Form des Verbs ‚vergleichen‘ (*vergleicht*) steht dabei zunächst in einem gewissen Widerspruch zu unserem gegenwärtigen Sprachempfinden, da eine infinite Form des Vollverbs (vergleichen oder verglichen) erwartet wird. Allerdings sind derartige grammatikalische Variationen mit dem Hinweis auf den Sprachstand des 18. Jahrhunderts zu erklären. Da bereits hinsichtlich des Jaspis-Mottos ein Schreibfehler wahrscheinlich gemacht werden konnte, ist demzufolge wohl auch bezüglich des Hyazinth-Mottos die zuletzt angeführte Lesart zu wählen (Konjunktiv). Eine abschließende Klärung lässt sich jedoch nicht geben.⁹⁴⁵

Folgt man nun der Blickrichtung von Westen gen Osten, so zeigt die Deckengestaltung zunächst die beiden Edelstein-Embleme, die zur linken und rechten Seite das Fresko der beiden ineinander verschlungenen Bäume flankieren. Dabei befindet sich im Westen der blaue Hyazinth oder Zirkon.⁹⁴⁶ Er besitzt ursprünglich eine braun-rote Färbung; erst durch den Kontakt mit Feuer verschiebt sich diese Farbgebung zum Blauen hin. Der Spanier Hieronymus Lauretus führt in seiner *Silva Allegoriarum* (Barcelona 1570)⁹⁴⁷ hierzu aus: *Hyacinthus, ut habet colorem caelestum, & pretiosus admodum est lapis munus aeternae retributionis designat*. Die Belegstelle verdeutlicht die besonderen Eigenschaften des Hyazinths. Der Hyazinth ist ein ursprünglich durchsichtiges, gelb rotes Mineral (eine Abart des Zirkons), der im vorliegenden Fall jedoch eine wasserblaue Farbe aufweist. Das Blau des Steins wird so zum gestalterisches Mittel mit Symbolkraft und verweist dabei auf

⁹⁴⁵ Für die nachfolgende Besprechung dieser beiden Embleme wird deshalb an gebotener Stelle stets auf beide Lesarten verwiesen, um auf diese Weise den semantischen Spielraum möglichst unvoreingenommen zu bestimmen.

⁹⁴⁶ Vgl. Meier/Spiritualis 1977, S. 353f.

⁹⁴⁷ Lauretus 1971, S. 524.

den Bereich des Himmlischen, ganz so, wie es auch durch das zweite Motto (*mit dem Himmel Sie vergleicht*) nahe gelegt wird.⁹⁴⁸

Dem Hyazinth-Emblem gegenüber und durch das Baum-Fresko miteinander verbunden befindet sich das Jaspis-Emblem. Der Jaspis ist ursprünglich ein undurchsichtiges, intensiv grau, bläulich, gelb, rot oder braun gefärbtes, zum Teil gebändertes Mineral, das als Schmuckstein gilt. Der Schmuckstein im Bildfeld weist gleich zwei wesentliche Merkmale des Jaspis auf: Er besitzt zum einen eine grüne Färbung (1. Eigenschaft) und zum anderen ist er von roten Sprengeln (2. Eigenschaft) durchsetzt.⁹⁴⁹ Mineralogisch betrachtet handelt es sich bei dem Mineral um einen Blutjaspis, einen dunkelgrünen, mit roten Einsprengeln oder Einschlüssen versehenen Chalcedon, der zur Gruppe der Heliotrope gehört.⁹⁵⁰ Die grüne Farbe weist zunächst allgemein auf die Schönheit der Tugenden, spezifisch hingegen auf die Hoffnung hin; hierzu heißt es bei Hieronymus Lauretus: *Jaspis etiam coloris viridis, spem designare potest [...] Potest etiam generaliter pulchritudinem virtutum significare.*⁹⁵¹ Die roten Farbsprengel des Blutjaspis hingegen könnten als Hinweis auf die Heilsguppe der Märtyrer gelesen werden, da diese mit ihrem Blut (rote Farbe) als Zeugen für Gott stehen.⁹⁵²

Das in der Mitte befindliche Fresko der beiden ineinander verschlungenen Bäume kann schließlich symbolisch für die Verbindung zwischen irdischem und ewigem Leben einerseits und zwischen Tod und Himmelreich andererseits (Jaspis und Hyazinth) stehen: Wie die beiden Bäume mit ihren Ästen ineinander verschlungen sind, so sind auch

⁹⁴⁸ Hierbei scheint die nach Meier entscheidende Proprietät des Hyazinths, eine ihm zugeschriebene Veränderung infolge sich wandelnden Wetters, vernachlässigt worden zu sein, vgl. Meier/Spiritalis 1977, S. 244f. Statt dessen konzentriert sich das Spiel mit der Bedeutung im vorliegenden Kontext auf die Farbgebung des Hyazinths (Blau), vgl. ebd., S. 158.

⁹⁴⁹ Diese zweite Eigenschaft ist es wohl, die Hieronymus Lauretus veranlasst, den Jaspis mit dem Blut zu verbinden: *Jaspis [...] & ibi sistit sanguinem, ubi omnes sunt à peccato mundati, & omnia phantasmata sunt effugata.* Und etwas später: *Jaspis dicitur valere contra phantasmata, sistit sanguinem, & castum reddit.* Lauretus 1971, 533. Vgl. hierzu auch Meier/Spiritalis 1977, die sich in ihren Ausführungen auf die Wundmale Christi einerseits und die Passion als übergeordneten Prozess andererseits konzentrieren, vgl. ebd., S. 216-217.

⁹⁵⁰ Vgl. dazu Hahn/Kaute 1968: Die Deutung bzw. Symbolik von Edelsteinen werden in Antike und Mittelalter besonders von der Farbe abgeleitet. So ist laut Hrabanus Maurus jedem Stein eine bestimmte Symbolik zuzuordnen. In seiner Liste treten auch der Jaspis und der Hyazinth in Erscheinung: Hier steht der Jaspis für die Kraft des Glaubens, wohingegen der Hyazinth die erhabene Lehre und das menschliche Verstehen der Gelehrten repräsentiert. Für die Frühe Neuzeit vgl. *Silva Allegoriarum* (Barcelona 1570) des Lauretus 1971, S.524-525 (Hyacinthus) und S. 533 (Iaspis).

⁹⁵¹ Lauretus 1971, S. 533.

⁹⁵² *Rubeus [...] significare potest Martyres, qui pro fidei defensione sanguinem suum suderunt.* Vgl. Lauretus 1971, S. 877.

Himmel und Erde durch das Heilsgeschehen Gottes miteinander verbunden. Das Heilsgeschehen indes manifestiert sich in der Hl. Anna auf exemplarische Weise, ist jedoch gemäß der christlichen Lehre letztlich auf die Gemeinschaft aller Gläubigen zu beziehen. Schließlich können auch die Kapelle selbst sowie die beiden Seitenaltäre zu Ehren der Hll. Martin und Florian mit einbezogen werden, da letztlich auch in den beiden Heiligen die göttliche Gnade in besonderer Weise wirkt und erfahrbar wird.

Gen Osten und in direkter Nähe zum Hochaltar befinden sich schließlich die letzten drei (bereits eingangs erwähnten) runden Medaillons. Diese zeigen zum einen die Sonne, die teils von einer Wolke verdeckt ist, ein Medaillon mit einer Perle in einer Muschel sowie die Arche Noah mit der Taube. Diese Motive begegnen häufig in der barocken Sinnbildkunst und können daher ebenfalls zu den emblematischen Bildgegenständen gezählt werden, auch wenn ein zugehöriges Motto fehlt.⁹⁵³

Die Bedeutung dieser drei Fresken ist mehrschichtig und komplex; so lässt sich das westliche Fresko, das die hinter Wolken verborgene Sonne und einen in der unteren Bildhälfte befindlichen Baum zeigt, vor dem Hintergrund der bislang erarbeiteten Deutung wieder auf die Konstellation Anna/Maria bzw. Mutter/Tochter beziehen: Der Hl. Anna entspräche dabei das Bildelement der Wolke, die Sonne stünde für Maria, wobei der Hl. Anna als Mutter die Rolle der Gebärerin zukäme. Auf der Ebene des Bildes entspräche dieser Beziehung die Wolke (Anna), welche die Sonne (Maria) be- bzw. verdeckt. Dieser Deutungsansatz allerdings greift zu kurz, weil er den Baum unberücksichtigt lässt und ihm lediglich eine dekorative Funktion zuschreibt. Und auch wenn einzelne *Picturae* zuweilen reine Schmuckfunktion besitzen können, so ergibt sich doch gerade in Hinblick auf die bereits bei den Edelstein-Emblemen gemachte Beobachtung der Heilsgenealogie (unter Einbeziehung Jesu Christi) eine alle drei emblematischen *res* umfassende Interpretation: Die Sonne ist einerseits auf Gott bzw. das göttliche Heilsgeschehen zu beziehen, andererseits auf Jesus Christus.⁹⁵⁴ Die die Sonne verdeckende Wolke wiederum bindet die beiden Mütter Anna und deren Tochter Maria aneinander, wobei das Moment der Verdeckung nicht negativ, sondern durchaus positiv,

⁹⁵³ Vgl. etwa Jacobus à Bruck, Nicolaus Taurellus, Johann Mannich (Sonne), Joachim Camerarius (Muschel und Perle) sowie Juan de Boria, Juan de Horozco y Covarrubias (Arche Noah), vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 23, 28, 161, 732, 1844f.

⁹⁵⁴ Vgl. dazu Sinn 2008, S. 354.

als Variation einer Metapher der Schwangerschaft zu werten ist, wie sie ja bereits im Jaspis-Emblem begegnet. Der Baum im unteren Bildfeld des Wolke/Sonne-Emblems schließlich würde als Baum des Lebens auf das westlich gelegene Fresko der ineinander verschlungenen bzw. einander überkreuzenden Bäume zurückweisen und wäre somit als Symbol für die feste Verwurzelung und Standfestigkeit⁹⁵⁵ (hier: der Gläubigen in Gott) deutbar.

Diese Vorstellung wiederum greift auf die bereits zu Beginn herausgearbeitete Bedeutung der Schöpfung für das gesamte Programm zurück und präzisiert es nun dahingehend, dass die alttestamentliche Genesis letztlich auch auf die neutestamentliche Geburt Christi bezogen werden kann. Verdeutlicht wird diese Vorstellung in dem mittleren Arche-Noah-Fresko: die Sintflut als Auslöschung des ersten Bundes ist zugleich der Beginn eines zweiten, neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen. Diese positive Deutung des mittleren Fresko wird durch das Vorhandensein der Taube als Zeichen der göttlichen Gnade gestützt.

Das südliche Perlen-Fresko schließlich spiegelt die im Norden befindliche Sonnendarstellung und thematisiert damit ebenfalls Schwangerschaft und Geburt. Die geöffnete Muschel, die eine weiße Perle in sich birgt, lässt sich in diesem Zusammenhang sowohl auf die Hl. Anna beziehen, die ganz im Sinne des Jaspis-Mottos *Arm Aber grossmüedig* durch den Vergleich mit einer Perle eine Aufwertung erfährt, als auch auf Maria, wobei die geöffnete Muschel als bildliches Äquivalent für die Hl. Anna gedeutet werden müsste; das Weiß der Perle verweist dabei auf ihre Makellosigkeit, Reinheit und Exklusivität. Auch bei dem Perlen-Emblem wird die Engführung von Anna und Maria deutlich: beide Figuren sind heilsgeschichtlich miteinander verbunden (wie dies bereits im gegenüberliegenden Sonnen-Emblem zu beobachten war).

Die gesamte bildliche Ausgestaltung der St. Anna-Kirche erweist sich zusammenfassend seinem thematischen Zuschnitt nach (göttliche Schöpfung und Heilsgenealogie) als ein Emblemprogramm, das sich durch vielfältige Bezüge der einzelnen Darstellungen untereinander wie auch durch Referenzen an die gesamte

⁹⁵⁵ Vgl. dazu Moennighoff 2008, S. 36. Im Artikel wird auch auf den Laub tragenden aber fruchtlosen Baum als Zeichen der Nutzlosigkeit und des schönen Scheins hingewiesen (ebenda S. 37), da aber hier nicht eindeutig davon ausgegangen werden kann, dass der hier dargestellte Baum fruchtlos ist, muss von dieser Deutung abgesehen werden.

Ausstattung der Kirche (Seitenaltäre, Hochaltar mit Altarblatt) auszeichnet. Hinsichtlich der Kirchengestaltung ist insbesondere das Altarblatt mit der Figurentrias Anna, Maria und Joachim anzuführen, das bei den Überlegungen zum Bedeutungsspielraum des gesamten Bildprogramms gewissermaßen leitende Funktion innehat, da es hier vornehmlich um die schrittweise Offenbarung des göttlichen Heils geht, welches sich schließlich in der Geburt Jesu Christi manifestiert. Umgekehrt kann Anna, die Patronin der Kirche, eine doppelte Mutterrolle, nämlich zum einen als Mutter Mariens und zum anderen als (Groß)mutter Jesu, beanspruchen. Somit thematisiert das Emblemprogramm unter dem Gesichtspunkt der Familie das göttliche Heilswirken.

3.3 Anzenberg: Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Kreis Rottal/Inn

Betrifft man das Kircheninnere, so begegnen dem Betrachter bereits an der Unterseite der Empore biblische bzw. halbemblematische Motive, die sich aus dem Leben Marias bzw. Jesu Christi speisen. Rein biblische Motive sind etwa die Geburt (*Lc 2,1-20*) sowie die Darstellung Christi im Tempel (*Lc 2,22-28*); beide flankieren Maria als Himmelskönigin.⁹⁵⁶ Diese Darstellung ist nur quasi-emblematisch, weil im vorliegenden Fall ein Schriftzug in Form eines Bibelzitats oder eines Mottos fehlt. Dennoch lassen sich durch die Zusammenstellung mit den übrigen beiden Darstellungen signifikante Sinnbezüge erkennen.

Darüber hinaus finden sich drei Darstellungen aus dem Marienleben an der Brüstung der Westempore; sie stammen aus apokrypher Quelle. Zum einen (1) ist dies die Vermählung Josefs mit Maria: Josef hält als Zeichen seiner Auserwähltheit einen Ast in den Händen, der zu blühen beginnt (die grünen Blätter am oberen Ende des Stabs sind erkennbar).⁹⁵⁷

Rechts im Hintergrund ist ein dampfendes Rauchfass zu erkennen, das auf die spirituelle Besonderheit des Augenblicks verweist. In der Vermählung von Maria und Josef wird das Wirken Gottes erkennbar, indem es die Verbindung der beiden heiligt. Sodann, in der Mitte der Empore, ist die Geburt Marias zu sehen (2).⁹⁵⁸ Auf der

⁹⁵⁶ Dass die Darstellung Marias als Himmelskönigin innerhalb der Emblemik begegnet, zeigt etwa David 1607, Tafel II, 35.

⁹⁵⁷ Diese Episode ist apokryph. Vgl. dazu das Protoevangelium bei Hennecke 1959, S. 283f., sowie bei Tischendorf 1876, S. 18f.

⁹⁵⁸ Eine ebenfalls apokryphe Szene, vgl. Protoevangelium bei Hennecke 1959, S. 281f., sowie bei Tischendorf 1876, S. 8-12.

gegenüberliegenden linken Seite schließlich ist die Darbringung Marias im Tempel abgebildet (3). Maria wurde, gemäß der Darstellung im Protoevangelium⁹⁵⁹, im Mädchenalter im Tempel erzogen und dabei von Engeln gespeist. Als Maria zwölf Jahre alt wurde, wurde Gott von den Priestern befragt, was weiterhin mit dem Mädchen geschehen solle. Der Ratschluss, sie zur Vermählung frei zugeben, führte Maria schließlich an die Hand Josefs. Bereits an dieser Stelle sind Übereinstimmungen mit der übrigen Kirchengestaltung erkennbar: So greift der nördliche Seitenaltar ebenfalls den Tempelgang Mariens auf; die Handhabung der einzelnen Motive innerhalb des Kirchenraumes scheint demzufolge auf eine größtmögliche Homogenisierung der zentralen Aussagen (Verehrung Marias und Jesu Christi) hinauszulaufen.

Desweiteren zu beobachten ist, dass die Darstellungen der Westempore sich zum einen auf die Figur Marias (v.a. die Darstellungen der Emporenbrüstung) und zum anderen auf Jesus Christus (an der Unterseite der Empore) konzentrieren. Dabei weisen die Freskenfelder strukturelle Überschneidungen auf: In beiden Fällen geht es um die Geburt und die spezifische Würde der Figuren; in beiden Fällen wird die Darbringung im Tempel (Maria auf den Stufen, Christus und das Taubenopfer) als Hinweis auf die Besonderheit und Auserwähltheit der beiden hervorgehoben. Hinzu kommen die im Jahr 1744 von Franz Anton Fux geschaffenen Deckengemälde: Über der Westempore zeigt das erste Bildfeld die Verherrlichung Marias, dann, mit Blick gen Osten, die Begegnung mit Elisabeth.

Im Ostteil des Langhauses ist die Verkündigung Marias (Maria vor einem Lesepult, ihr gegenüber der Engel Gabriel mit einer Lilie, der Heilige Geist in Taubengestalt schwebt über ihr) illustriert; diese Szene wird im südlichen Seitenaltar wieder aufgegriffen, da das Altarblatt ebenfalls die Verkündigung thematisiert. Je drei emblematische Fresken schließen sich an der Nord- und der Südseite der Langhaus-Deckenfresken an.

Das Deckenfresko im Chorbereich – gewissermaßen als Pendant zur Darstellung im Bereich der Westempore (Himmelskönigin) – stellt Maria als apokalyptisches Weib (*Apc 12,1-17*), umgeben von sechs symbolischen Bildfeldern, dar. Diese drei hintereinander im Deckenscheitel liegenden Fresken formen eine Bildreihe, die aus unterschiedlichen Richtungen zu lesen ist: Beginnt man im Westen (mit Blick gen Osten), so schreitet der

⁹⁵⁹ Vgl. Protoevangelium bei Hennecke 1959, S. 283, sowie bei Tischendorf 1876, S. 16f.

Rezipient mit Hilfe der Deckenfresken gewissermaßen zum zentralen Mysterium im Marienleben vor, der Verkündigung als der eigentlichen Verbindung von Mensch und Gott. Sinnfälligerweise ist diese Darstellung im Osten der Kirche angebracht, in jenem Teil, in dem sich (zumindest nach tridentinischer Lehre⁹⁶⁰) in Form der Transsubstantiation innerhalb der Eucharistie die Realpräsenz des Göttlichen stets wiederholt.

Blickt man demgegenüber von Osten in Richtung der Westempore, so zeigen die Deckenmalereien wesentliche Stationen aus dem Marienleben; die Bildreihe schreitet folglich chronologisch vor. Wäre die erste Leserichtung spirituell zu bezeichnen, so erweist sich die zweite Blickrichtung als historisch; beide Leserichtungen spielen auf den mehrfachen Schriftsinn (Allegorese) an. Dabei stehen beide Perspektiven nicht zwangsläufig im Gegensatz zueinander, im Gegenteil: Die drei Bildbereiche – Marienleben, Leben Jesu Christi, symbolische Darstellung – gehen in ihrer über die gesamte Kirche gezogenen Ausbreitung (Westempore und Langhaus) eine inhaltlich-thematische, für die gesamte Kirche sinnfällige Einheit ein, die ihrerseits eine Aussage über die Verbundenheit von Maria und Jesus Christus trifft; diese Verbundenheit erweist sich einesteils im immanenten Bereich (von O nach W), anderenteils im transzendenten Bereich (von W nach O). Die sich daraus ergebende Überlagerung dieser beiden Bereiche bildet den eigentlichen Aussagerahmen für die weiteren im Kirchenraum befindlichen Bildelemente. Welchen Stellenwert die eigentlichen Embleme und quasi-emblematischen (symbolischen) Darstellungen im Chorbereich im Kontext dieser Wandmalereien besitzen, welche Funktion ihnen zukommt und ob die Embleme in ihrer Semantik durch die Wandmalereien reguliert werden, sollen die nachfolgenden Ausführungen deutlich machen.

Wenden wir uns zunächst den einzelnen Emblemen zu. Folgende Sinnbilder begegnen an der Nord- bzw. Südseite des Langhauses (die Auflistung beginnt jeweils im Osten des Langhauses):

⁹⁶⁰ Vgl. Häußling 1998, S. 334f.

Südseite	Nordseite
Prachtvolles Tor: DU HIMMELS PORTEN ⁹⁶¹	Stern mit Abbild Marias über einem Schiff: DU MORGENSTERN ⁹⁶²
Maria und Christus schweben über Kranken und Gebrechlichen: DU HEYL DER KRANCKEN ⁹⁶³	Maria und Christus schweben über Betenden: DU ZUFLUCHT DER SÜNDER ⁹⁶⁴
Maria schwebt über einer Frau mit Kind, ein Mann im Hintergrund: DU TROESTERIN DER BETRÜBTEN ⁹⁶⁵	Maria mit Kreuz in der Hand schwebt über kämpfenden Soldaten: DU HÜLFF DER CHRISTEN ⁹⁶⁶

Diese Anrufungen stehen mit unterschiedlichen Gruppen der Lauretanischen Litanei in Zusammenhang: Bei DU HIMMELS PORTEN und DU MORGENSTERN handelt es sich um zwei Vertreter aus der Gruppe der Symbol-Anrufungen; sie befinden sich am unmittelbaren Übergang vom Langhaus zum Presbyterium. In dem prachtvollen Tor (DU HIMMELS PORTEN) wird auf Maria als direktem Weg zu Gott hingewiesen. Die Ursache für diese Rolle Marias liegt in dem Umstand, dass sie Christus geboren hat und deshalb Anteil an der Heiligkeit und dem Heilswirken Gottes besitzt. Die erste Sinndimension gründet demnach in der Einsenkung Gottes in den Schoß Marias, wie es die Verkündigungsepisode berichtet (*Lc 1,26-38*). In ihrer Rolle als Gottesgebärerin wird Maria für jeden Gläubigen zum wichtigen Vermittler göttlicher Gnade und göttlichen Heils. Das vorliegende Emblem verdeutlicht demzufolge zum einen die biographische Situation Marias (Geburt Jesu Christi); damit stellt sich unmittelbar der Bezug zum Westteil der Kirche mit dem dort befindlichen Verkündigungsfresko ein. Die eingangs so bezeichneten zwei Lesarten werden somit nicht gegeneinander ausgespielt, sondern miteinander verbunden, gewissermaßen ineinander gefaltet, indem sie aufeinander verweisen und sich dadurch stets auf den Kirchenraum als Ganzes beziehen lassen. Zum anderen verdeutlicht dieses Emblem die Hilfeleistung Marias für die Gemeinschaft der Gläubigen. Über die allegorische Sinndimension des vierfachen Schriftsinns wird die anwesende Gemeinde der Gläubigen in das Referenznetz der einzelnen Bildzeichen mit eingebunden.

⁹⁶¹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 295, sowie Dorn 1750, Taf. 40.

⁹⁶² Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 303, sowie Dorn 1750, Taf. 41.

⁹⁶³ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, sowie Dorn 1750, Taf. 42.

⁹⁶⁴ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 326, sowie Dorn 1750, Taf. 33 (=43).

⁹⁶⁵ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, sowie Dorn 1750, Taf. 44.

⁹⁶⁶ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 350, sowie Dorn 1750, Taf. 45.

Auf der südlichen, gegenüberliegenden Seite befindet sich ein Emblem, dessen *Pictura* ein Schiff auf dem Meer zeigt, über dem ein Stern leuchtet. In diesen Stern hinein gemalt ist eine schematische Darstellung Marias. Das Motto darüber besagt: DU MORGENSTERN. Der Vergleich Marias mit dem Morgenstern liegt in dem Umstand begründet, dass sie die Mutter Jesu Christi ist: In diesem Zusammenhang stehen Morgenstern und Sonne in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis, da der Morgenstern vor der Sonne aufgeht und diese gewissermaßen ankündigt.⁹⁶⁷ Auch dieses Emblem konzentriert sich somit auf die Mutterrolle Marias und die darin gründende Ansicht, Maria wirke auf diese Weise an der göttlichen Erlösung mit. Beide Embleme, das Tor- wie auch das Morgenstern-Emblem, stehen dabei in einer direkten Beziehung zueinander, die in gewisser Weise auch eine Leserichtung der Fresken nahe legt: die durch das Tor-Emblem versinnbildlichte Verkündigung an Maria wird durch den Morgenstern und den darin enthaltenen Verweis auf die Geburt Christi kausal miteinander verknüpft. Mehr noch: Indem durch beide Sinnbilder, die sich zudem im Ostteil des Langhauses befinden, auf die Geburt Christi angespielt wird, wird in der dadurch profilierten Aussage, in der Eucharistie einer jeden Messfeier wiederhole sich die Realpräsenz Christi, ein Kerngedanke der katholischen Liturgie umgesetzt. Mit der Vorstellung von der Realpräsenz Christi im Rahmen der Eucharistie aber wird wiederum innerhalb des Programms der Rückbezug zu den drei Hauptdeckenfresken der Kirche hergestellt; das Netz unterschiedlicher Referenzen, die sich nicht nur innerhalb des Emblemprogramms ergeben, sondern auch, wie wir gesehen haben, die anwesende Gemeinde und spezifische Orte innerhalb des Kirchenraumes (Ostteil des Langhauses) miteinbezieht, wird somit immer dichter.

In diesem Zusammenhang ist schließlich ein Blick auf die konkrete Lage der beiden Embleme im Kirchenraum von Interesse: Sie befinden sich am unmittelbaren Übergang von dem im engeren Sinne sakralen Chorbereich zu dem im weiteren Sinne profanen Bereich der Glaubensgemeinschaft. Die Menschwerdung Christi ist somit die bedeutsame Stelle (auch hinsichtlich des gesamten Kirchenraumes), da sie in gewisser Weise eine Gelenkfunktion aufweist, bindet sie doch das sich gen Osten anschließende göttliche Mysterium an die Gemeinschaft der Gläubigen. Nicht ohne Grund befindet sich an eben dieser Stelle des Kirchenraumes, am Übergang von Chor zu Langhaus, eine blaugrundige

⁹⁶⁷ Zur Deutung vgl. etwa Dorn 1750, Taf. 41 und Dürig 1992, S. 517.

Textkartusche, die die Exklusivität Marias verherrlicht: *Omnes Populi venient dicentis /GLORIA TIBI VIRGINI/plenaque venerabili.*

Exklusivität, Jungfräulichkeit und Mutter Christi – das sind die soweit zentralen Kriterien der Marienverehrung in Anzenberg. Erst vor diesem Hintergrund fügen sich die gen Westen anschließenden vier Vertreter aus der Gruppe der Nothelferin-Embleme schlüssig in das gesamte Bildkonzept ein; alle vier gründen letztlich darin, dass Maria Christus geboren hat (Mutterrolle) und deshalb Anteil am göttlichen Erlösungswerk besitzt. In diesen Kontext gehört das Emblem, das Maria und Christus, von Kranken umgeben, zeigt: DU HEYL DER KRANCKEN. Dann die Darstellung Marias, die über einer trauernden Frau mit Kind und einem trauerndem Mann schwebt: DU TROESTERIN DER BETRÜBTEN. Das vorletzte Emblem zeigt Maria mit Christus, wie sie auf einer Wolke über einer Gruppe von Betenden schweben: DU ZUFLUCHT DER SÜNDER sowie Maria mit einem Kreuz, die auf kämpfende Soldaten herab blickt: DU HUELFF DER CHRISTEN.

Diese Embleme spezifizieren den zuvor erläuterten Sinnhorizont und fokussieren die Auslegung: Indem sie – insbesondere durch die vier Nothelferin-Anrufungen – die anwesende Glaubensgemeinschaft explizit miteinbeziehen, tragen sie dazu bei, den rein historischen Bildsinn des Tor- und Morgensternemblems zugunsten eines geistigen Sinns aufzulösen. Maria besitzt aufgrund ihres Lebens (historische Dimension) Vorbildfunktion (spirituelle Dimension) für die Glaubensgemeinschaft. Die besondere Qualität dieser sechs Embleme liegt demnach in ihrer Funktion, ihre Mehrdeutigkeit zu reduzieren, zu vereinfachen und ganz spezifische Aussagen zu profilieren. Ergänzt werden diese sechs Bildfelder durch sechs quasi-emblematische⁹⁶⁸ (symbolische) Darstellungen ohne Textbeigabe im Chorbereich. Die folgende Tabelle bietet eine Übersicht über die Motive mit den aus der Marienemblemik bekannten Anrufungen⁹⁶⁹ (die Auflistung beginnt dabei in der nordwestlichen Ecke des Chorbereichs und schreitet im Uhrzeigersinn fort):

Motiv	Entsprechende Anrufung
Turm	turris davidica ⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ Diese Darstellungen werden als quasi-emblematisch bezeichnet, weil sie aus dem Bereich der Marienemblemik bekannt sind und dort ihre größte Verbreitung gefunden haben. Vgl. dazu auch die Anmerkung Nr. 25 dieser Arbeit.

⁹⁶⁹ Vgl. die entsprechenden Anrufungen etwa bei Ochsenfurth 1700 und Redel 1704.

⁹⁷⁰ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 254, sowie Dorn 1750, Taf. 36.

Motiv	Entsprechende Anrufung
Monstranz	vas honorabile ⁹⁷¹
Rundturm mit Fahne	turris eburnea ⁹⁷²
Kirche/Tempel	domus aurea ⁹⁷³
Bundeslade	arca foederis ⁹⁷⁴
Dreiblütige Rose in einer Vase	rosa mystica ⁹⁷⁵

Über dem Hochaltar im Osten ist Maria mit Lilie als apokalyptisches Weib zu sehen; der bislang im Sinne des vierfachen Schriftsinns allegorisch dominierte Bildsinn wird somit um die eschatologische Dimension erweitert, indem ein Motiv aus der Apokalypse eingebunden wird (*Apc 12,1-17*). Die eschatologische Dimension wird im Gnadenbild, das in den Hochaltar integriert ist – Maria auf der Mondsichel (16. Jh.) –, aufgegriffen und auf diese Weise betont.

Die Darstellung Marias als apokalyptisches Weib wird von sechs stuckierten Motiven eingefasst, die der Gruppe der Symbol-Anrufungen entstammen: Ein Turm (*turris davidica*), eine Monstranz (*vas honorabile*), ein Rundturm mit Fahne (*turris eburnea*), ein Tempel (*domus aurea*), die Bundeslade (*arca foederis*) und eine dreiblütige Rose (*rosa mystica*) in einer Vase. Die Bedeutungen dieser Bildgegenstände ergeben sich aus der Tradition der Marienemblematis⁹⁷⁶: So verweist die Bundeslade auf den neuen (!) Bund, den Gott mit den Menschen eingegangen ist, indem er seinen Sohn Jesus Christus auf die Erde sandte; die Rose als *rosa mystica*, die keine Dornen hat, verweist auf die Makellosigkeit und Reinheit Marias, somit auf die trotz der Geburt unversehrt gebliebene Jungfräulichkeit, worauf auch der Turm verweist. Die Monstranz kann als symbolischer Körper Marias gedeutet werden: Sie birgt die Hostie wie Maria Jesus in ihrem Leib trug; in gewisser Weise wird das Moment der Einsenkung Gottes in den Schoß Marias zugleich in der Tempel-Darstellung wieder aufgegriffen und zugleich gespiegelt.⁹⁷⁷ Der Rundbau mit

⁹⁷¹ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 223, sowie Dorn 1750, Taf. 33.

⁹⁷² Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 263, sowie Dorn 1750, Taf. 37.

⁹⁷³ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 273, sowie Dorn 1750, Taf. 38.

⁹⁷⁴ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 283, sowie Dorn 1750, Taf. 39.

⁹⁷⁵ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 245, sowie Dorn 1750, Taf. 35 und Zoller 2005, Nr. 21.

⁹⁷⁶ Vgl. etwa Dorn 1750, oder Ochsenfurth 1700. Zu den einzelnen Motiven vgl. auch Nitz/Dürig 1992, S. 38f.

⁹⁷⁷ Vgl. hierzu auch Lechner 1994, S. 367ff.

Fahnen (*turris eburnea*)⁹⁷⁸ schließlich verweist auf die Exklusivität Marias, gewissermaßen auf die Ursache für deren Auserwähltheit, die in ihrer Tugendhaftigkeit und Seelengröße zu suchen ist (Lc 1,28-30). Vor diesem Hintergrund ist es, folgt man der bislang herausgearbeiteten Bildlogik, nur plausibel, dass das Altarblatt die Krönung Marias zeigt (und sich damit auf die entsprechende Darstellung auf der Westempore bezieht), die gewissermaßen durch den skulpturalen Schmuck des Altars – Engel mit einer Krone – das Motiv verräumlicht in dem Sinne, dass es durch die Aufnahme einzelner Bildgegenstände (wie Engel und die Krone) in den Kirchenraum selbst ausgreift. Die Heiligen nehmen dabei eine interessante Stellung ein, greifen sie doch auf die zentralen Qualitäten, die an Maria hervorgehoben wurden, zurück und verkörpern diese gewissermaßen auf einer dem Gläubigen nahe stehenden Ebene: So steht die Hl. Scholastika, nach Gregor von Tours die Schwester des Hl. Benedikt,⁹⁷⁹ als Gottgeweihte (*sanctimonialis femina*) mit der Auserwähltheit Marias in Zusammenhang, wie dies im Zusammenhang mit der *turris eburnea* erläutert wurde; Vergleichbares lässt sich für den Hl. Benedikt, der sich durch eine gerade Lebensführung auszeichnet,⁹⁸⁰ festhalten. Der Hl. Petrus als Stifter des apostolischen Stuhls in Rom und Märtyrer der christlichen Kirche⁹⁸¹ lässt sich der *domus aurea* annähern, sein Pendant, der Hl. Paulus, verkörpert die Wandlungsfähigkeit des Menschen zu einem gottgefälligen Leben⁹⁸² und steht somit im Zusammenhang mit der göttlichen Gnadenfülle, wie sie bereits – allerdings in Hinblick auf Maria – bezüglich des Tor- und des Morgenstern-Emblems beobachtet werden konnte. Bei den Hll. Florian und Georg schließlich lässt sich deren Martyrium⁹⁸³ als Ausdruck ihres Glaubens an Gott zu der (bereits bei der Hl. Scholastika beobachteten) Gottgeweihtheit Marias in Bezug setzen. Die Heiligen besitzen somit eine mnemonische Funktion: Sie stehen für spezifische Tugenden, die sich zwar alle in Maria vereinigen, hier jedoch auf mehrere Identifikationsfiguren aufgeteilt werden, um dem Menschen den Nachvollzug

⁹⁷⁸ Das Motiv geht zurück auf Ct 7,5. – Zu der vorliegenden Symbol-Anrufung vgl. auch Dürig 1989 (Elfenbeiner Turm), S. 324f.

⁹⁷⁹ Vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 885f.

⁹⁸⁰ [...] *quorum scilicet fortitudo normam ejus rectitudinis offendeat*. Vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 205.

⁹⁸¹ *Beatus ergo Petrus sedit in cathedra regali [...] quia fuit doctor omnium christianorum*. Und an späterer Stelle: *Fuit enim praedicator egregius [...] Secundo fuit virgo purissimus [...] Tertio fuit martir domini gloriosus [...]*. Vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 178 und 277.

⁹⁸² *Ejus enim conversio fuit miraculosa ratione efficientis et disponentis et patientis. Ratione efficientis, id est Christus, qui enim convertit [...]*. Vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 133.

⁹⁸³ Vgl. Voragine, Jacobus 1890, S. 264 (Hl. Georg) und S. 889 (Hl. Florian).

marianischer und damit christlicher Tugenden überhaupt erst möglich zu machen. Maria erscheint somit abschließend, auch wenn dies in Anzenberg nicht explizit ausformuliert vorliegt, als *Regina omnium sanctorum*.

Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt Anzenberg erweist sich insgesamt hinsichtlich der einzelnen Bildebenen als äußerst vielschichtig. Dies bedingen zum einen die Fresken und Wandmalereien; es hängt jedoch auch wesentlich mit der übrigen Kirchengestaltung und -ausstattung (etwa in Form des Figurenschmucks und der Tafelbilder [Seitenaltäre, Hochaltar]) zusammen. Quasi-emblematisches begegnet neben Emblematischem, biblische Motive werden mit apokryphen Szenen vermischt. Dass diese unterschiedlichen Bildebenen nicht inkonsistent wirken und somit ein in seiner Vernetzung überaus homogenes Programm vorliegt, ist eine Konsequenz der in diesem Zusammenhang beobachteten Reduktion von semantischer Komplexität bei gleichzeitiger Konzentration auf die angestrebten Kernaussagen. Innerhalb dieses Spiels wechselseitiger Referenzen, so konnte beobachtet werden, nehmen der Kirchenraum selbst bzw. einzelne Raumteile (etwa der Übergang von Langhaus zu Chorbereich) sowie die Altargestaltung in Form der Tafelbilder einen zentralen Stellenwert ein. Durch ihre Berücksichtigung können somit die eingangs formulierten zwei Lesarten bzw. ihr Verhältnis zueinander kontextbezogen präzisiert werden: Beide Lesarten werden nicht gegeneinander ausgespielt, sondern miteinander verbunden und gewissermaßen ineinander gefaltet, indem sie aufeinander verweisen und sich dadurch stets auf den Kirchenraum als Bedeutungsträger⁹⁸⁴ beziehen lassen.

3.4 Deggendorf-Stadt: Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Kreis Deggendorf

Bereits auf den ersten Blick erschließt sich dem Besucher die vordergründige Thematik der Pfarrkirche: Im Zentrum steht die Jungfrau Maria, wie das Patrozinium (Mariä Himmelfahrt) bereits andeutet. Die Decken- und Wandgemälde zitieren Auszüge aus der Lauretanischen Litanei. Die Gewölbe von Langhaus und Chor geben Marienanrufungen wieder, deren Kulminationspunkt die Würdigung Marias als REGINA OMNIUM SANCTORUM⁹⁸⁵ ist; nur eine Gemäldefläche weist eine Symbol-Anrufung,

⁹⁸⁴ Zum Konzept eines Verhältnisses von Architektur bzw. deren Raumteilen und Bedeutung vgl. Bandmann 1994, S. 45-112.

⁹⁸⁵ Vgl. Oxenfurth 1700, Taf. vor S. 463, sowie Dorn 1750, Taf. 53.

CAUSA NOSTRAE LAETITIAE⁹⁸⁶, auf. Alle anderen lateinischen Epitheta – in den Fresken zum Teil auf weißen Spruchbändern, zum Teil frei im Raum – sind einzelne Mutter-, Jungfrauen- und Königin-Anrufungen. Die Regina-Elogen treten insgesamt neun mal auf, die Mater-Elogen zehn mal und die Virgo-Elogen sind sechs mal vertreten. Schon diese quantitative Übersicht zeigt, dass der Schwerpunkt auf den Mutter-Anrufungen liegt, gefolgt von den Königin-Anrufungen und schließlich den Jungfrauen-Anrufungen. Tatsächlich jedoch ist die Abfolge in der üblicherweise von Vorbeter und Gemeinde im Wechsel gesprochenen Litanei eine andere, auch wenn sich zahlreiche Varianten dieses Gebets im Laufe der Jahrhunderte nachweisen lassen⁹⁸⁷: Nach der eröffnenden Gottesanrufung (*Kyrie eleison*) folgen die Anrufungen Marias als Heilige (*sancta*), als Mutter (*mater*), als Jungfrau (*virgo*) und die Symbol-Anrufungen, in denen Maria mit spezifischen Symbolen in Bezug gesetzt wird (z.B. *speculum iustitiae*). Erst danach wird Maria als Königin (*regina*) tituliert, während die Anrufung des Lamm Gottes (*agnus dei*) und drei weitere kurze Gebetsabschnitte die Litanei beschließen.⁹⁸⁸ Eine solche Reihenfolge oder gar Vollständigkeit ist im Kirchenraum, wie sich zeigen wird, nicht eingehalten worden. Ob das Fehlen bestimmter Elogen dennoch eine in sich abgeschlossene mariologische Aussage zulässt, sollen die nachfolgenden Ausführungen zeigen.

Da das Thema der Lauretanischen Litanei in zahlreichen Kirchen Niederbayerns wiederholt in Erscheinung tritt, erscheint eine Gesamtübersicht über die einzelnen Anrufungen dieses Gebets sinnvoll (die mit X versehenen Anrufungen wurden dabei in der Kirche Mariä Himmelfahrt in Deggendorf realisiert):

Lauretanische Litanei (Fassung: Gotteslob 2003, Nr. 769)	In der Pfarrkirche Deggendorf verwendete Anrufungen (X)
(Heiligen-Anrufungen:)	
sancta Maria	

⁹⁸⁶ Vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 205, sowie Dorn 1750, Taf. 31.

⁹⁸⁷ Vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 33-44.

⁹⁸⁸ Vgl. etwa Gotteslob 2003, Nr. 769. Zur musikalischen Struktur und Aufführungsgestaltung der Litanei vgl. Schlager 1996, Sp. 1367f. Was die unterschiedlichen Versionen betrifft, die jedoch alle unter dem gleichen Titel „Lauretanische Litanei“ zusammengefasst werden, so sind vor allem die in Buchform greifbaren Exemplare der LL durch Ochsenfurth 1700, Redel 1704 und Dorn 1750 als frühe Vertreter einer weitgehend festgelegten Abfolge der einzelnen Elogen anzuführen.

Lauretanische Litanei (Fassung: Gotteslob 2003, Nr. 769)	In der Pfarrkirche Deggendorf verwendete Anrufungen (X)
sancta die genitrix	
sancta virgo virginum	
<i>(Mutter-Anrufungen:)</i>	
mater christi	X
mater ecclesiae	
mater divinae gratiae	X
mater purissima	X
mater castissima	X
mater inviolata	X
mater intemerata	X
mater amabilis	X
mater admirabilis	X
mater boni consilii	
mater creatoris	X
mater salvatoris	X
<i>(Jungfrauen-Anrufungen:)</i>	
virgo prudentissima	X
virgo veneranda ⁹⁸⁹	X
virgo praedicanda	X
virgo potens	X
virgo clemens	X
virgo fidelis ⁹⁹⁰	X
<i>(Symbol-Anrufungen:)</i>	
speculum iustitiae	
sedes sapientiae	
causa nostra laetitiae	X
vas spirituale	
vas honorabile	
vas insigne devotionis	
rosa mystica	

⁹⁸⁹ Nicht Teil der LL, vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 37f.

⁹⁹⁰ Nicht Teil der LL, vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 37f.

Lauretanische Litanei (Fassung: Gotteslob 2003, Nr. 769)	In der Pfarrkirche Deggendorf verwendete Anrufungen (X)
turris davidica	
turris eburnea	
domus aurea	
foederis arca	
ianua coeli	
stella matutina	
<i>(Nothelferin-Anrufungen:)</i>	
salus infirmorum	
refugium peccatorum	
consolatrix afflictorum	
auxilium christianorum	
<i>(Königin-Anrufungen:)</i>	
regina angelorum	
regina patriarcharum	X
regina prophetarum	X
regina apostolorum	X
regina martyrum	X
regina confessorum	X
regina virginum	X
regina sanctorum omnium	X
regina sine labe originali concepta	
regina in coelum assumpta (seit 1950)	
regina sacratissimi rosarii (seit 1883)	X
regina pacis (seit 1917)	X

Stutzig macht den kritischen Beobachter zunächst die Tatsache, dass die Anrufung REGINA SACRATISSIMI ROSARII zur Zeit der Anfertigung der Fresken (Mitte 18. Jh.) noch nicht in den Kanon der Lauretanischen Litanei aufgenommen war, sondern erst ab dem Jahr 1883 Eingang fand; ebenso ergeht es der Anrufung REGINA PACIS, die sogar erst seit dem Jahr 1917 nachzuweisen ist.⁹⁹¹ Dies belegt die hohe Flexibilität der Litanei,

⁹⁹¹ Vgl. Nitz/Dürig 1992, insbesondere S. 41-45.

gerade was die Aufnahme spezifischer Traditionen der Marienverehrung (*regina sacratissimi rosarii, regina pacis*) und die konkrete Umsetzung einzelner Elogen betrifft, ungeachtet der kirchlichen Approbationen. Dass die umlaufenden, rechteckigen Gemäldeflächen im Presbyterium bis auf die Motti nur leere Bildfelder aufweisen, lässt darauf schließen, dass diese Motti Wiederaufnahmen zu einem späteren Zeitpunkt, etwa im Zuge der Restaurierungen in den Jahren 1885-1889, 1934-35 sowie 1985-1991⁹⁹², darstellen, wobei gegenwärtig noch nicht abschließend geklärt ist, ob die Motti innovative Zugaben vorstellen, die einer erneuerten liturgischen Praxis der Marienverehrung Rechnung tragen (systematische Ursache), oder ob es sich bei den Motti um die einzigen gesicherten Gestaltungselemente aus der Mitte des 18. Jahrhunderts handelt (pragmatische Ursache). Als gesichert kann hingegen gelten, dass das Innere der Kirche 1887 neu getüncht wurde und in diesem Zusammenhang die Fresken Seidls durch den Freisinger Kirchenmaler Karl Kraft mit Ölfarben übermalt wurden.⁹⁹³ Die Fresken Krafts wiederum wurden in der in den Jahren 1934-35 vollzogenen Renovierung der Kirche abgenommen, die Fresken des 18. Jahrhunderts demgegenüber freigelegt. Aus nicht bekannten Gründen sind damals einige Wandbilder im Chor verloren gegangen. Man vermutete zunächst, sie seien übertüncht worden. Bei der jüngsten Restaurierung (1985-1991) wurden deshalb die Stellen, an denen sich bis 1934 sicher Gemälde befanden, akribisch untersucht, allerdings ohne Erfolg. Demnach wurden die Malflächen in den Jahren 1934-35 abgeschlagen und neu verputzt. Was sich bis zu der Restaurierung Mitte der 1930er Jahre an diesen Stellen befand, welcher Gestalt die Fresken waren und was diese vorstellten, kann somit nicht mehr geklärt werden.⁹⁹⁴

Befasst man sich mit der Verortung und Lage der Gemäldefresken im Kirchenraum genauer, so fällt auf, dass das Kirchenschiff durch Gurtbögen rhythmisiert ist. So ist beispielsweise das Presbyterium vom Langhaus der Kirche durch einen Bogen abgetrennt. Dies ist an sich noch nicht ungewöhnlich, bringt aber aufgrund der Abschnürung durch den Gurtbogen den Umstand mit sich, dass keine Aufbringungsfläche für ein Chorfresko

⁹⁹² Diese Informationen (siehe auch den Katalog) gehen zurück auf Dehio 2008, S. 78, sowie den Kirchenführer Deggendorf, S.8 f.

⁹⁹³ Vgl. Kirchenführer Deggendorf, S.8 f.

⁹⁹⁴ Vgl. dazu auch die Kirchenbeschreibung zu Deggendorf im Katalog (2.1.1.), in der ein Hinweis auf im KD enthaltene Fotos gegeben ist, die zumindest die Existenz dieser Fresken beweisen, wenn sie auch deren Inhalt nicht mehr offenbaren können.

im Deckenbereich vorhanden ist. Damit fällt auch das üblicherweise über dem Hauptaltar platzierte, am Plafond des Chores aufgebrachte Fresko aus. Stattdessen ist der Deckenspiegel des Langhauses, welches wiederum durch einen Gurtbogen in zwei Zonen unterteilt ist, von zwei Deckenfresken bedeckt, einem östlichen und einem westlichen. Beide sind in ihrer Form identisch angelegt und von einem illusionistisch anmutenden gold-braunen Stuckband umrahmt. Ein Deckenfresko zieht sich, im Chorraum beginnend, über den Gurtbogen hinaus bis ins Langhaus hinein.

Unmittelbar über dem Hochaltar ist in einer Aussparung des Gemäldes eine weißgrundige Kartusche mit den Worten: REGINA SANCTORUM OMNIUM zu sehen. Attachiert an diese Kartusche entfaltet sich das erste langgezogene, in Zacken ausgreifende Fresko an der Decke: Es zeigt die Marienkrönung durch die Heilige Dreifaltigkeit. Im Zentrum des Bildfeldes sitzt Maria auf einer Wolke, in der linken Hand hält sie ein Zepter, ihr Haupt ist bekrönt. Oberhalb ihres Kopfes sitzt zur Linken Gottvater, der ein Zepter entgegen nimmt, eine Kugel in der anderen Hand haltend. Rechts oberhalb sitzt Jesus Christus mit einem Kreuz in der rechten Hand; seine Linke berührt ihre Krone. Über der Figurengruppe schwebt der Hl. Geist.

An diesem Punkt des Gemäldes dreht sich die Blickrichtung: Bis hierhin blickt man, vom Altar ausgehend, nach oben, wobei zunächst die Patriarchen ins Bild rücken, gefolgt von Maria im Zentrum und schließlich, in umgekehrter Blickrichtung, die Propheten mit David. Ausgehend vom Altar erblickt man folglich zunächst die Kartusche mit der Königin-Anrufung REGINA SANCTORUM OMNIUM. Dann richtet sich der Blick auf die Gruppe der Patriarchen⁹⁹⁵, die sich in der unteren Freskenzone sammelt. In ihrer Mitte sitzt ein Engel, mit Helm und Schild bewehrt, auf einer Wolke. Ein weißes, flatterndes Spruchband ist beschriftet mit PATRIARCHARUM, ein Engel bläst aus einer Trompete das Wort REGINA. Die Patriarchen stellen die Stammväter Israels, Abraham, Isaak und Jakob (*Gn 1,10-36,43*) sowie Melchisedech (*Gn 14*) und Noah (*Gn 6-9*) dar, wobei sich einige Engel unter die Gruppe gemischt haben. Im oberen Drittel des Freskos, oberhalb der Dreifaltigkeit mit Maria, sind die Propheten angesiedelt. Die Darstellung steht auf

⁹⁹⁵ In Anlehnung an die Septuaginta kann hier statt „Patriarch“ auch „Erzvater“ stehen. Eigentlich sind zu den Ahnherren Israels auch die zwölf Söhne Jakobs (*Gn 37,1 bis 50, 26*) zu zählen. Allerdings handelt es sich bei den Erzvätern oder Patriarchen nicht um eine homogene Gruppe von Vätern; die Erzählungen über sie sind zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Gebieten und Stammeskreisen entstanden und somit nicht zusammenhängend. Vgl. dazu Ruppert 1998, Sp.1459f.

dem Kopf, vermittelt aber den Eindruck eines Kreises, einer Darstellung der Propheten und Maria mit Gottvater und Christus und dem Hl. Geist in der Mitte, gewissermaßen als Dreh- und Angelpunkt der gesamten Szene. Unterstrichen wird die zentrale Stellung des Hl. Geistes durch die Taubengestalt, die den hellsten Punkt des Freskos besetzt. Die dadurch vermittelte Botschaft der Anteilnahme Marias an der Hl. Dreifaltigkeit, genauer: am Wirken des Hl. Geistes setzt eine Kernaussage der Marienverehrung bildhaft um.⁹⁹⁶ Insgesamt fünf Propheten begleiten das weiße Band mit den Schriftzug PROPHETARUM⁹⁹⁷ zu Füßen Davids. Dieser sitzt, mit einem königlichen Mantel angetan und eine goldene Leier in der Hand, in der Mitte; seine Krone liegt zu seinen Füßen. Um ihn herum sind Daniel mit dem Löwen, Jesaja mit Buch, Jonas mit einem Fuß im Fisch und Elias in ausdrucksstarken Gesten gruppiert. Sie treten in ihrer Funktion als Sprecher und Boten auf.⁹⁹⁸

Diese erste Freskoszene ist farblich in warmen Ockertönen, Dunkelrot-Braun und Blau sowie Goldgelb mit großem Personenaufgebot umgesetzt worden. Dem Freskanten ist es gelungen, bewegte Figuren mit individuellen Zügen darzustellen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Engführung von David und Maria, da über den Gesangsgestus (dargestellt durch das Symbol der Leier bzw. Lyra, dem Symbol der lyrischen Dichtung schlechthin) König Salomon und das ihm zugeschriebene Hohelied (*Cantica canticorum*) assoziiert werden. Das Fresko rekurriert somit auf eine (literarische) Quelle der Marienverehrung und betont zugleich die enge Verschränkung von Neuem und Altem Testament. Es reflektiert darüber hinaus unter dem Aspekt der (literarischen) Quelle seinen medialen Charakter, ein Umstand, dem wir an anderer Stelle wiederholt begegnen werden.

Die Überlegung, die einzelnen Heiligen in Gruppen untereinander anzuordnen und ihnen somit auch eine Bedeutungsperspektive zu verleihen, ist wohl durchdacht. So

⁹⁹⁶ Vgl. Wickert 2007.

⁹⁹⁷ Die Königin-Anrufungen des ersten Fresko lauten demnach zusammengesetzt: REGINA PATRIARCHARUM und REGINA PROPHETARUM sowie an prominentester Stelle: REGINA SANCTORUM OMNIUM. Zu den beiden erstgenannten Anrufungen vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 371, sowie Dorn 1750, Taf. 47, und Ochsenfurth 1700, Taf. 388, sowie Dorn 1750, Taf. 48.

⁹⁹⁸ Sprecher und Boten sind die Propheten insofern, als sie dem Wort Jahwes verpflichtet sind, zu Israel sprechen und dem Volk Gottes Wort und Willen auslegen. Damit formen sie die Identität des Volkes und sind ein Bindeglied zwischen Gott und den Menschen. Ihre Aufgabe ist es, die Offenbarung Gottes voranzutreiben; ihre Botschaft bezieht sich nicht nur auf die Zukunft, sondern auch auf die Gegenwart und die Vergangenheit. Zur Rolle und Funktion der Propheten vgl. Kratz 2003, S. 9-21.

steigert sich die Bedeutung gewissermaßen radial mit einem zentralen Schwerpunkt von drei Punkten her: den Heiligen, den Patriarchen und den Propheten, wobei sich an der Schnittstelle der unterschiedlichen Blickrichtungen Maria und die Hl. Dreifaltigkeit befinden. Die radiale Anlage dieses Komplexes verweist nach christlicher Auffassung auf die heilsgeschichtliche Zeichenhaftigkeit der Welt und enthält implizit einen Vergleich: Wie die Patriarchen, Heiligen und Propheten sich um die Hl. Dreifaltigkeit und Maria versammeln, so befinden sich im Zentrum alles Irdischen Maria und die Hl. Dreifaltigkeit; Menschheitsgeschichte und Heilsgeschichte vereinen sich somit und erinnern den Rezipienten stets daran, dass alles Weltliche Anteil am Spirituellen und damit an Gott selbst hat.

Diese Bedeutungsperspektive wird auch im zweiten Fresko umgesetzt, welches sich, durch einen Gurtbogen getrennt, an das erste Fresko anschließt. Beide Gemäldeflächen gleichen einander in Form und Größe, auch ist die Leserichtung wieder gen Osten, gen Altar, ausgerichtet. Das zweite Gemäldefeld zeigt im oberen Drittel die thronende Maria im Segensgestus, die Arme ausgebreitet, umgeben von Aposteln und Märtyrern. Sie sitzt erhöht, umgeben und überfangen von einem Baldachin in changierendem, blaugrundigem Stoff. Ihr Nimbus aus Sternen leuchtet weiß daraus hervor. Zwei Engel knien zu ihren Seiten und reichen ihr auf Kissen Gaben (eine Krone sowie einen Palmzweig und ein Zepter). Dazwischen halten zwei Putti ein weißes Band mit der Aufschrift: REGINA in Händen. Unterhalb dieser ersten Bildzone sind die Apostel und Märtyrer aufgereiht, als deren Königin Maria hier gewürdigt wird. Der Begriff MARTYRUM⁹⁹⁹ steht auch hier wieder auf einem weißen Band über den Hl. Märtyrern Johannes Nepomuk, Emmeram, Laurentius, Dionysios und Sebastian. Der griechisch-lateinische Begriff „Märtyrer“ bedeutet in der Übersetzung „Zeuge“¹⁰⁰⁰, da der so Verehrte mit dem Blut für seinen Glauben an Gott „zeugt“. Damit steht der Märtyrer im klaren Gegensatz zum Bekenner, der zwar der Gewalt seiner Verfolger trotzt, jedoch nicht sein Leben lassen muss. In der Bildzone darunter sind die zwölf Apostel zu erkennen, aufgeteilt in zwei Gruppen zu je sechs Figuren, die das weiße Schriftband APOSTOLORUM¹⁰⁰¹ als solche betitelt. Sie stellen

⁹⁹⁹ Diese Marienanrufung findet sich u.a. in Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 441 (=414), sowie bei Dorn 1750, Taf. 50.

¹⁰⁰⁰ Vgl. die Einträge zu *martyr* und *martyrium* bei Georges 1962, S. 821-822.

¹⁰⁰¹ Vgl. dazu auch Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 401 und Dorn 1750, Taf. 49.

die zwölf von Jesus ausgesuchten Jünger dar, die er als Gesandte in die Welt schickte, um von seinem Wirken und seiner Auferstehung Zeugnis abzugeben und die christliche Heilsbotschaft zu überbringen.

Im dritten und letzten Deckenfresko, dem Langhausfresko unmittelbar über der Orgelepore, ist die auf einer Wolke thronende, von einem grünen Vorhang umgebene Maria – auch hier mit REGINA angerufen –, von einer Gruppe von Jungfrauen und Bekennern umgeben. Engel und Putti stützen sie, zu ihren Füßen liegt ein Kissen mit der Krone, zu ihrer rechten hält ein Engel ein weißes Schriftband in die Höhe. In der zweiten Bildzone unterhalb sind die sieben Jungfrauen aufgereiht (VIRGINUM¹⁰⁰²). Die Jungfrauen sind als Hl. Barbara, Hl. Margareta, die Hl. Katharina von Siena, Hl. Franziska Romana und die Hl. Katharina von Alexandrien auszumachen. Die Tatsache, dass hier sieben Jungfrauen dargestellt sind, weist auf die Bibelstelle *Is 4,1* hin: „An jenem Tag klammern sich sieben Frauen an einen einzigen Mann und sagen: Wir wollen unser eigenes Brot essen und uns selber kleiden, nur laß uns deinen Namen tragen, nimm die Schande von uns!“ Diese Belegstelle illustriert die Not der Jungfrauen: Die voreheliche Unberührtheit ist das Ideal, doch gilt es zudem als Schande, unverheiratet und damit jungfräulich zu bleiben. Die hier genannten Frauen wollen jedoch freiwillig an diesem Status festhalten, Jungfrauen bleiben und Christus ihr Leben weihen.

Zu dieser Gruppe hinzu treten acht männliche Personen, die die Rolle der Bekenner verkörpern ([REGINA] CONFESSORUM¹⁰⁰³), und unter denen sich der Hl. Franz von Assisi und der Hl. Bischof Wolfgang von Regensburg befinden. Mittig sind der Hl. Johannes der Täufer und Kaiser Heinrich II. sowie der Hl. Bischof Karl Borromäus von Mailand, der Hl. Bischof Benno von Meißen und, etwas abgedeutelt, der Hl. Benedikt und Ignatius von Loyola zu identifizieren. Die Attribute sind hier – im Gegensatz zu den sonst üblichen Attributen bei Heiligen – ausgesprochen aufwändig gewählt; der Freskant schien sicherstellen zu wollen, dass alle Bekennerpersönlichkeiten eindeutig zugeordnet werden können.

Was die Leserichtung anbetrifft, so wäre (einem gewissen dramatischen Steigerungseffekt geschuldet) bei dem letztgenannten, dritten Fresko über der Orgel zu

¹⁰⁰² Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 445, sowie Dorn 1750, Taf. 52.

¹⁰⁰³ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 431, sowie Dorn 1750, Taf. 51.

beginnen. Denn von hier ausgehend steigert sich, betrachtet man den Bildinhalt genauer, Maria als Königin der Jungfrauen und der Bekenner zu Maria als Königin der Märtyrer und Apostel bis hin zu Maria, der Königin der Patriarchen und Propheten, um schließlich als Königin aller Heiligen, angerufen mit: REGINA SANCTORUM OMNIUM¹⁰⁰⁴, direkt über dem Hauptaltar, die höchste Würdigung zu erfahren. Die Königinnen-Anrufungen legen somit eine Lesart nahe, die Marias Rolle als Königin in den Vordergrund rückt. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Beobachtung, dass sich die einzelnen Königinnen-Elogen auf einzelne Heilsgruppen beziehen, nämlich die der Märtyrer, der Apostel, der Jungfrauen, der Propheten und Patriarchen und der Bekenner. Diese Heilsgruppen zeichnen sich besonders durch ihre Verbundenheit mit Jesus Christus aus, da sie auf ihre Weise Zeugnis ablegen von der Gottessohnschaft Christi bzw. dem Wirken und Walten Gottes in der Welt. Hierzu zählen die Märtyrer und die Bekenner, da sie, teilweise im Rahmen eines Gewaltaktes (Märtyrer), ihren Glauben an Gott unter Beweis stellten. Hierzu sind aber auch die Propheten zu rechnen, da sie von der zukünftigen Herrschaft Gottes sprechen, die Apostel, da sie vom Wirken Christi in der Welt berichten und schließlich die Patriarchen, mit denen Gott in einen beständigen und besonderen Bund um die Welt getreten ist. Schließlich wird Maria als Königin über alle Heiligen angesprochen (REGINA SANCTORUM OMNIUM), da insbesondere die Heiligen von der Wirkkraft Gottes Zeugnis ablegen und zugleich dem Gläubigen aufgrund ihres Vorbildcharakters Orientierung bieten. Dass sich der gesamte Regina-Komplex letztlich an den Altar als einen symbolischen Ort der Opferung bindet¹⁰⁰⁵, verweist gewissermaßen auf die Wandlung vom Weltlich-Immanenten zum Geistig-Transzendenten, in dessen Zentrum sich Maria und die Hl. Dreifaltigkeit befinden und als dessen vorbildhaftes Exempel Maria gelten kann. Beide Bereiche sind somit inhaltlich aufeinander bezogen und bilden den christlichen Kosmos vollständig ab.

Dass sich die im Zusammenhang mit den Königinnen-Anrufungen bereits abzeichnende Verbundenheit alles Dargestellten im weiteren Kirchenraum fortsetzt, macht die Eloge REGINA VIRGINUM oberhalb der Orgelempore deutlich, denn dieser Titel bildet die gedankliche und bildhafte Brücke zu der Gruppe der Jungfrauen-

¹⁰⁰⁴ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 463, sowie Dorn 1750, Taf. 53.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Häußling 1998, Sp. 334f.

Anrufungen. Zu dieser Gruppe der Marienanrufungen treten diejenigen, die sich an den Seitenwänden des Langhauses und des Chores in einer Folge von insgesamt zehn Fresken entlang ziehen. Hierbei handelt es sich um rechteckige Bildfelder, die zwischen den Okuli und den Arkaden, die zu den Seitenschiffen führen, sitzen. Jeweils am oberen Rand des Rechtecks sitzen zentriert kleine ovale Kartuschen, die Anrufungen (Motti) in lateinischer Sprache aufweisen.

Doch betrachten wir zunächst einmal die Jungfrauen-Anrufungen, auf die die Anrufung REGINA VIRGINUM im Deckenfresko über der Orgelempore bereits thematisch vorausweist. Dem Hochaltarraum im Osten kommt gemäß der kirchlichen Tradition die größte Bedeutung zu, da der Altar als symbolische Opferstätte den Mittelpunkt des Gotteshauses darstellt. Die Fresken zu den einzelnen Anrufungen verweisen dabei in allegorischer Form auf einen Heilsaspekt Marias. Die Ausnahme stellt jedoch die Eloge VIRGO VENERANDA¹⁰⁰⁶ dar, indem sie zwei Aussagemodi miteinander verbindet: Links zu sehen ist ein Esel, der Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm trägt. Die Darstellung zeigt die Szene ihrer Flucht nach Ägypten (*Mt 2,13f.*) bzw. ihrer Rückkunft (*Mt 2,19-23*); dieses Emblem trifft demzufolge eine wörtlich zu nehmende, im Sinne des vierfachen Schriftsinns literale Aussage, insofern sie sich der biblischen Ereignisgeschichte zuwendet. Rechter Hand hingegen sieht der Betrachter eine vornehme Dame, die in einem von Pferden gezogenen goldenen Prunkwagen steht (und Maria zur Weiterfahrt mit der Kutsche zu animieren scheint). Die Dame in dem Prunkwagen hingegen könnte allgemein als Personifikation der Exklusivität aufgefasst werden. Beide Darstellungen nun stehen vor dem Hintergrund der Marienanrufung VIRGO VENERANDA in einem besonderen Bezug zueinander: Die Ebene des literalhistorischen Sinns (Flucht aus/nach Ägypten) wird durch die Personifikation der Exklusivität, hier dargestellt durch die Dame im goldenen Prunkwagen, überhöht. Die weiteren Fresken zeigen folgende Darstellungen und Motti bzw. Anrufungen:

Eloge der Lauretanischen Litanei	Abbildung, allegorisch
VIRGO PRAEDICANDA ¹⁰⁰⁷	Maria und Jesus fahren auf einem goldenen

¹⁰⁰⁶ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 138, sowie Dorn 1750, Taf. 24.

¹⁰⁰⁷ Die biblische Grundlage für diese Anrufung stellt *Lc 1,48* dar: *quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*. Vgl. in der Buchemblemantik auch Ochsenfurth 1700, Taf.

Eloge der Lauretanischen Litanei	Abbildung, allegorisch
	Wagen über die Erdkugel, die von vier huldigenden Figuren als Verkörperung der vier Erdteile umgeben ist.
VIRGO POTENS ¹⁰⁰⁸	Ein Einhorn birgt sich im Schoß Marias; ¹⁰⁰⁹ der Bildhintergrund zeigt eine Hundemeute, einen Hirsch und den Erzengel Gabriel.
VIRGO CLEMENS ¹⁰¹⁰	Maria beschützt mit einem Schild die Kirche Mariä Himmelfahrt bzw. die Stadt Deggendorf vor den Zornesblitzen Gottes.
VIRGO FIDELIS ¹⁰¹¹	Maria hält in ihrer Rechten ein Seil und führt daran einen Mann in Pilgertracht durch einen Irrgarten. Einen zweiten Mann, dessen Boot im Meer unterzugehen droht, zieht sie mit einem Anker aus der stürmischen Flut.

Die Gruppe der Jungfrauen-Anrufungen verweist auf die Ursache der heilsgeschichtlichen Bedeutung Marias, ihre Jungfräulichkeit, ihre Reinheit und Makellosigkeit. Die Konsequenzen ihrer Stellung als Jungfrau werden bildhaft umgesetzt: So verweist die Fahrt über den Erdball (VIRGO PRAEDICANDA) bildhaft auf ihre alles

vor S. 143 (=147), sowie Dorn 1750, Taf. 25.

¹⁰⁰⁸ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 150 (=154), sowie Dorn 1750, Taf. 26, Zoller 2005, Nr. 46.

¹⁰⁰⁹ An dieser Stelle sei auf den *Physiologus* verwiesen; hierin ist zu lesen, dass ein Einhorn, das im Schoß einer Jungfrau Schutz findet, seine Wildheit verliert und zahm wird. Vgl. hierzu etwa die einschlägigen Strophen des althochdeutschen *Physiologus* 1967, S. 13: *Man nimet eine maget unde leittet sie an die stat,/da der Einhurne emzlichen niset nach der sinen spise./die maget reine laet man da sizzen eine.//So si gesihit der Einhurne, so springet er ir an ir barm/unde slaeffet danne [...].* – Dehio 2008, S. 79, schreibt dazu: „Maria in einem geschlossenen Garten als Sinnbild der unbefleckten Empfängnis; ein Fuchs verkörpert die Anfechtung dieser Lehrmeinung. Ein von Hunden gehetztes Einhorn, das für den Menschensohn steht, flüchtet in den Schoß Mariens“, vgl. Nicolaus Reusner bei Henkel/Schöne 1967, Sp. 421f.: [Das Einhorn:] „das reine Tier, Beschützer der Keuschheit [...] kann durch keinen Betrug gefangen werden [...]. Nur im Schoße eines Mädchens ruht es von selbst und lässt sich, besiegt vom Schlaf, von weiblicher Hand greifen.“

¹⁰¹⁰ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 160 (=164), sowie Dorn 1750, Taf. 27.

¹⁰¹¹ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 159 (=173), sowie Dorn 1750, Taf. 28.

umspannende Wirkkraft und Gnade. Die Fresken zu den Elogen VIRGO POTENS und VIRGO CLEMENS präzisieren diesbezüglich ihre Stellung: Sie verweisen einerseits auf Marias Schutzfunktion (VIRGO POTENS) und zum anderen auf ihre Rolle als Hilfe der Gläubigen (VIRGO CLEMENS). Die Adjektive *potens* und *clemens* geben dabei ihre besondere Qualität zu erkennen: *potens*, „mächtig“, beschreibt ihre Position gegenüber Gottvater, *clemens*, „sanftmütig“, fokussiert ihre Offenheit gegenüber der menschlichen Not. Beide Qualitäten verbinden sich schließlich in der Rolle Marias als umfassende „Not-Helferin“ bzw. „Schutz-Gewähr“.

Die zweite Gruppe innerhalb der Wandfresken widmet sich den Mutter-Anrufungen. Diese haben ihren Kern in dem Umstand, dass Maria als Mutter Christi die Gottesgebärerin ist und somit die Heilige Mutter Gottes; die Eloge MATER CHRISTI¹⁰¹² befindet sich somit im Zentrum der Anbetung.

Als Höhepunkt der Marienverehrung und gewissermaßen als bildhafte Ergänzung zur MATER-CHRISTI-Anrufung erscheint ein an der Unterseite der Orgelempore angebrachtes ovales Gemälde, das in seinem Zentrum eine dreiblütige Rose (ohne Dornen) darstellt, deren mittlerer Blütenkopf das Abbild Mariens *en miniature* in sich trägt. Ein zartes, filigranes und in seiner Blütenpracht mannigfaltiges Blumengebinde umkränzt den Rosenstock. Die Darstellung ist in eine ländliche Szene eingebettet, in der dunkle Tannen seitwärts heran drängen, während der Blick in die Weite einer Zypressenlandschaft schweift. Der Rosenkopf wird von dem zugehörigen Motto ODOR OMNIS IN UNA in schwarzen Lettern umrahmt; es versinnbildlicht in der Rosenduft-Metapher die sich in Maria ankündigende und durch Jesus Christus umgesetzte Erlösung und Gnade Gottes.¹⁰¹³

Die weiteren Mutter-Anrufungen in ihrer bildhaften Umsetzung zeigen, umlaufend in rechteckigen Bildfeldern unterhalb der Fenster:

Eloge der Lauretanischen Litanei	Darstellung
MATER INVIOLOATA ¹⁰¹⁴	Maria sitzt mit dem Jesus-Knaben zu ihren Füßen in einem <i>hortus conclusus</i> , an dessen Ende

¹⁰¹² Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 29, sowie Dorn 1750, Taf. 13.

¹⁰¹³ Zum Duft bzw. dem Geruch als einer Metapher für das Wirken Gottes vgl. den einschlägigen Absatz bei Lauretus: *Odor unguentorum sponsi, est excellentia humanitatis Christi, & donorum ejus quo impleta est domus Ecclesiae. Est etiam fama justitiae & misericordiae Dei*, Lauretus 1971, S. 737.

¹⁰¹⁴ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 79, sowie Dorn 1750, Taf. 17, Zoller 2005, Nr. 82.

Eloge der Lauretanischen Litanei	Darstellung
	ein Brunnen steht; außerhalb der Mauer halten sich vier Füchse auf, die sich vom Garten abwenden.
MATER CASTISSIMA ¹⁰¹⁵	Maria ist von einem brennenden Dornbusch umgeben, vor dem eine Lilie wächst, die vom Feuer nicht verzehrt wird. Seitlich davon kniet Jakob der Erzvater mit seiner Schafherde; ein Engel mit einem Spiegel in Händen leitet das Licht der Sonne um und entzündet dadurch den Dornbusch.
MATER PURISSIMA ¹⁰¹⁶	Darbringung Jesu Christi im Tempel (Lc 2,22-24)
MATER DIVINAE GRATIAE ¹⁰¹⁷	Maria mit dem Jesusknaben als Brunnenfigur. Drei reich gekleidete Männer schöpfen Wasser, das aus Jesu ausgestreckten Händen und seinem Herzen hernieder fließt.

„Maria im Paradiesgärtlein“ ist ein Bildtypus, der sich aus der „Maria dell' Umilta“¹⁰¹⁸ entwickelt hat: Auch hier befindet sich Maria mit Kind in einem verschlossenen Garten (*hortus conclusus*) mit üppiger Vegetation (zehn Pappeln und einem Blumenbeet, auf das der Säugling gebettet ist). Dabei ist der *hortus conclusus* sowohl eine Ortsangabe (Paradies als Aufenthaltsort) als auch ein Symbol für die Jungfräulichkeit und Sündenlosigkeit Marias sowie ihre unbefleckte Empfängnis. Die hohen Mauern, die den Garten umgeben, versinnbildlichen das sichere Fundament und die Wehrhaftigkeit ihrer Jungfräulichkeit.¹⁰¹⁹ Die vier Füchse, die mit den Köpfen vom Garten abgewendet stehen, scheinen nur auf den

¹⁰¹⁵ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 71, sowie Dorn 1750, Taf. 16 und Zoller 2005, Nr. 11.

¹⁰¹⁶ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 45, sowie Dorn 1750, Taf. 15.

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 35, sowie Dorn 1750, Taf. 14.

¹⁰¹⁸ Dieser Bildtypus ist im 14. Jh. in Siena entstanden. Maria sitzt hierbei in der Manier einer Hofdame in einem blühenden Paradiesgarten. Ital. *umilta*, ‚Demut‘, ist verwandt zu den Begriffen *humus*, ‚Erde‘ und *humilitas*, ‚Demut‘. Somit bedeutet diese Mariendarstellung die „sich erniedrigende, demütige Maria“ als die „Magd des Herrn“, vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 38. Vgl. hierzu auch Börsch-Sopan 1970, Sp. 78f.

¹⁰¹⁹ Die LL kennt diese Merkmale der Jungfräulichkeit Mariens in den Anrufungen der *turris davidica* und *turris eburnea*, vgl. Nitz 1989, S. 153-154, und Dürig 1989, S. 324-325. Die vier Füchse verstärken den Eindruck, das hier etwas zu beschützen ist.

ersten Blick den Garten zu bewachen; in ihrer Abkehr ist jedoch viel wahrscheinlicher die Abkehr vom Guten und Heiligen zu interpretieren, da der Fuchs ikonographisch als Symbol des Teufels und damit als personifiziertes Böses bzw. als Symbol des Lasters gilt.¹⁰²⁰

Die vorliegende Mutter-Eloge (MATER INVIOLOATA) bildet demzufolge, wie bereits hinsichtlich der Anrufung REGINA VIRGINUM beobachtet werden konnte, das gedanklich logische und bildhafte Verbindungsglied zu der vorangegangenen Gruppe der Jungfrauen-Anrufungen. Den Aspekt der Jungfräulichkeit setzen darüber hinaus die Anrufungen MATER CASTISSIMA und MATER PURISSIMA um, wobei hier die bloße Anwesenheit im Tempel bereits Reinheit impliziert¹⁰²¹ und dort der Spiegel bzw. der brennende Dornbusch auf die Makellosigkeit Mariens verweist. Spiegel, Lichtstrahl, brennender Dornbusch und Feuer bilden jedoch ein weit komplexeres Bildgefüge, als dies zunächst scheint: Zum einen ist der Spiegel, der das Feuer entzündet, Sinnbild der Empfängnis, was im vorliegenden Fall noch besonders dadurch betont wird, dass es ein Engel ist, der den Spiegel hält.¹⁰²² Somit setzt die Szene allegorisch die Verkündigungsepisode (Lc 1, 26-38) um. Zum anderen verweist das Spiegelglas selbst auf die Reinheit und Makellosigkeit der mit dem Gegenstand verglichenen Person.¹⁰²³ Hinsichtlich Marias ist diese Bedeutung insofern zu ergänzen, als mit dem Spiegel-Vergleich Maria als der Mensch vorgestellt wird, der Gott bzw. die göttliche Gerechtigkeit in vollkommener Weise abbildet bzw. spiegelt.¹⁰²⁴ Auch der brennende Dornbusch verweist unter Bezug auf die Bibelstelle Ex 3 auf die Makellosigkeit und Jungfräulichkeit. Das Feuer schließlich ist als ein Symbol der Macht Gottes zu verstehen: Nach Dt 5,24¹⁰²⁵ erscheint Gott Moses in der Flamme des Dornbusches. Unter Verweis von Gn 3,17f.¹⁰²⁶ und

¹⁰²⁰ Vgl. Gerlach 1970. Der Fuchs steht darüber hinaus auch als Symbol für den Häretiker, was mit dem vorliegenden Fresko jedoch nicht in Beziehung zu setzen ist.

¹⁰²¹ Die Szene verweist spiegelbildlich auf die apokryph überlieferte Begebenheit, als die dreijährige Maria in den Jerusalemer Tempel gebracht wurde, um dort als Tempeljungfrau erzogen zu werden. Vgl. dazu das Protoevangelium nach Hennecke 1959, S. 283, sowie Tischendorf 1876, S. 14-17.

¹⁰²² Vgl. Zoller 2005, Nr. 55.

¹⁰²³ Vgl. Dürig 1994 A, S. 239.

¹⁰²⁴ Vgl. Dürig 1994 A, S. 239.

¹⁰²⁵ „[...] *ecce ostendit nobis Dominus Deus noster maiestatem et magnitudinem suam vocem eius audivimus de medio ignis et probavimus hodie quod loquente Deo cum homine vixerit homo*“.

¹⁰²⁶ „*ad Adam vero dicit quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae spinas et tribulos germinabit tibi et comedes herbas terrae*“.

Hbr 6,8¹⁰²⁷ kann der Dornbusch jedoch ebenso als Sinnbild der Sünde angesehen werden. Der durch den Spiegel umgelenkte Lichtstrahl, der zudem von der Sonne – mit dem leidenden Christus (!) – als einem zentralen Symbol für Gott selbst ausgeht, ließe sich somit auch als Berührung Gottes auffassen, die die Sündhaftigkeit tilgt. Von dieser Stelle (im gesamten Freskenzyklus) aus erklärt sich der Anteil Marias am göttlichen Erlösungswerk, was im darauffolgenden vierten Emblem (MATER DIVINAE GRATIAE) eigenständig versinnbildlicht wird. Im Wasser, das aus der Wunde des Kindes fließt, werden zwei eigenständige Bildbereiche miteinander verbunden: zum einen das Wasser als allgemeines Symbol des Lebens.¹⁰²⁸ Zum anderen stellt die Bewegung des (aus einer Wunde) Fließens die bildhafte Verbindung zur Passion, genauer: zur Kreuzigung Christi (Jo 20,25) her und damit zum göttlichen Erlösungswerk schlechthin.

In gleicher Höhe, einem fortlaufenden Band ähnlich, sind darüber hinaus im Chorraum insgesamt acht weitere Bildfelder erkennbar. Wahrscheinlich sind die Inhalte der Bildfelder bei der Restaurierung¹⁰²⁹ verloren gegangen; nur noch ein Umriss und die jeweiligen Motti sind erhalten geblieben, so dass zumindest in Ansätzen auf die eigentliche inhaltliche Füllung geschlossen werden kann. Zu den bereits angeführten Mutter-Anrufungen wären die (leeren) Felder mit den noch erhaltenen Motti MATER INTEMERATA, MATER AMABILIS, MATER CREATORIS, MATER SALVATORIS und MATER ADMIRABILIS zu zählen¹⁰³⁰.

Die hier fokussierten Qualitäten Marias betonen die bereits herausgearbeitete Makellosigkeit und Reinheit (MATER INTEMERATA), ihre besondere heilsgeschichtliche Stellung aufgrund ihrer Rolle als Mutter Jesu Christi (MATER CREATORIS, MATER SALVATORIS) sowie die daraus abzuleitende Konsequenz: ihre Verehrungswürdigkeit (MATER AMABILIS, MATER ADMIRABILIS).

¹⁰²⁷ „*Proferens autem spinas ac tribulos reprobata est et maledicto proxima cuius consummatio in conbutionem*“.

¹⁰²⁸ Das Wasser ist Symbol des Lebens, der Reinheit und der Sündentilgung. Es wird in der Taufe verwendet, in der der neue Mensch geschaffen wird, indem ihm die Urschuld genommen (abgewaschen) wird; vgl. hierzu Wolf 2004, S. 49ff.

¹⁰²⁹ Wahrscheinlich wurden diese Bildfelder während der Restaurierung in den Jahren 1934/35 abgeschlagen. Möglicherweise war der Urzustand nicht mehr rekonstruierbar. Um den Zyklus nicht zu verfälschen, wurde, so eine Mutmaßung, wohl entschieden, die Bildfelder lieber leer zu belassen. Möglich sind natürlich auch finanzielle Beweggründe.

¹⁰³⁰ Vgl. zu INTEMERATA: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 87, sowie Dorn 1750, Taf. 18. AMABILIS: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 95, sowie Dorn 1750, Taf. 19. CREATORIS: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 113, sowie Dorn 1750, Taf. 21. SALVATORIS: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 123, sowie Dorn 1750, Taf. 22. ADMIRABILIS: Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 105, sowie Dorn 1750, Taf. 20.

Sodann wird die Gruppe der Königinnen-Anrufungen durch die Elogen REGINA PACIS und REGINA SACRATISSIMI ROSARII ergänzt. Das Motto VIRGO PRUDENTISSIMA¹⁰³¹ schließlich ist noch zu denen der Jungfrauen-Anrufungen hinzuzuziehen und betont unter Verweis auf *Ps 111,10*¹⁰³² die Demut Marias als die Ursache ihrer Weisheit. Damit wird ihre Teilhabe an der Hl. Dreifaltigkeit und letztlich am göttlichen Erlösungswerk begründet. Wie hier zu erkennen ist, wird der mariologische Zyklus, der auf die Lauretanische Litanei zurückgeht, nicht nur in den drei Deckenfresken des Gewölbes thematisiert, sondern auch in den Fresken der Langhauswände. Im Falle der Deckenfresken von Emblemen zu sprechen, wäre, betrachtet man die Fresken der Langhauswände, nicht richtig, da die eigentlich allegorischen Darstellungen, wie beobachtet werden konnte, an den Seitenwänden des Langhauses angebracht wurden. Dennoch liegt eine bewusster Entwurf seitens des Konzeptors bzw. des ausführenden Künstlers nahe, da beide räumlichen Ebenen einander durchaus durchdringen und zueinander in Wechselwirkung stehen, ja sogar eine gegenseitige Ergänzung erfahren.

Der Gläubige befindet sich somit in einem vollständig der Hl. Maria geweihten Raum. Bereits beim Betreten des Kirchenbaus gleitet der Blick des Betrachters von einer Eloge zur nächsten, sieht er die Kernthemen (Jungfräulichkeit, Makellosigkeit, Teilhabe am Erlösungswerk Gottes) immer wieder aufs Neue variiert. Die Blickrichtung führt automatisch zum Hauptaltar, der als symbolischer Ort der Opferung miteinbezogen wird und dessen Deckenfresko den eigentlichen Höhepunkt der Marienverehrung darstellt: die Himmelfahrt und anschließende Krönung Mariens zur Himmelskönigin.

Der Hauptaltar zeigt mittig eine aus weißem Marmor gefertigte Muttergottes mit Kind. Diese Mariendarstellung verdichtet, umgeben von vier Heiligen-Skulpturen, die zentrale Gedankenführung des Sakralraumes: Maria als Mutter Christi und damit ihre Teilhabe am Erlösungswerk Gottes als Ursache für ihre Himmelfahrt und Krönung. Auch das ehemalige Altarblatt, es zeigt das Gespräch der Apostel über die Stellung Marias im göttlichen Heilsplan, greift seiner Darstellung nach auf Themen zurück, die bereits durch die Fresken allegorisch vorbereitet wurden. Kirchenraum und Altarblatt verhalten sich demzufolge zueinander wie These und Argument: Was hier behauptet und mitgeteilt

¹⁰³¹ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 130, sowie Dorn 1750, Taf. 23.

¹⁰³² Der *Ps 111,10* gilt als Quelle der Anrufung *Virgo prudentissima*, vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 37.

wird (Teilhabe Marias am göttlichen Erlösungswerk), wird dort bildhaft umgesetzt. In den Zyklus einzubinden – und an dieser Stelle ist durchaus von einem ‚Emblemzyklus‘ zu sprechen – ist das Deckengemälde, das sich an der Emporenbrüstung befindet (Westseite des Langhauses): In einer leicht konkav gewölbten und reichlich mit Stuck verzierten Kartusche, die an den Seiten in die Schauseite der Orgelepore übergeht, ist Maria auf einer Laute musizierend im Kreise musizierender Engel und Putti zu sehen; darüber ist in einem weißen Stuckband der Text CAUSA NOSTRAE LAETITIAE¹⁰³³ hinzu gesetzt. Der Bezug zur Orgel und damit zur Kirchenmusik als Möglichkeit der Verehrung Gottes und Marias ist augenfällig.¹⁰³⁴ Das Emblem, eine der Symbol-Anrufungen der Lauretanischen Litanei, verweist somit im Musizieren Marias und der Engel auf den Gesang und das Gebet der Kirchengemeinde.

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, ist nicht in allen Kirchen gleichermaßen von einem ‚Emblemprogramm‘ zu sprechen, nur weil eine Anzahl von Emblemen den Sakralraum schmückt. In diesem vorliegenden Fall möchte ich jedoch bewusst von einem ‚Emblemzyklus‘ sprechen, da unterschiedliche Ebenen allegorisch-emblematischen oder allgemein bildhaften Erzählens den vorliegenden Befund kennzeichnen. Der Befund ist in sich geschlossen, da sich ein kohärentes Gesamtprogramm ergibt. Die einzelnen bildhaften Darstellungen, seien es biblische Illustrationen oder Embleme im eigentlichen Sinne, erfüllen spezifische Funktionen auf der gleichen und der nächsthöheren Bildebene. Als signifikantes Beispiel für das „Wandern“ einzelner Bildelemente zwischen unterschiedlichen Bildebenen kann beispielsweise die Anrufung MATER INVIOLEATA gelten: Maria sitzt dabei in einem *hortus conclusus*, einem umzäunten oder ummauerten Garten. Der Garten ist ein Symbol der Gnade und Fülle Gottes (Paradies), die Umzäunung ist Hinweis auf die Unversehrtheit dieses Bereichs. Das Symbol des geschlossenen Gartens wiederum verweist im Bereich der Anrufungen auf die Makel- und Sündenlosigkeit Marias¹⁰³⁵, derzufolge sie von Gott auserwählt wurde, Christus zu gebären. Diese Verschmelzung von symbolhaftem Bildelement und traditionellem Ehrentitel-Emblem (Mater, Virgo, Regina) kann als Verschiebung in der Bedeutung aufgefasst werden.

¹⁰³³ Vgl. dazu Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 205, sowie Dorn 1750, Taf. 31.

¹⁰³⁴ Vgl. dazu Picinelli 1669, S. 530.

¹⁰³⁵ Vgl. innerhalb der Buchemblematik Zoller 2005, Nr. 82 (weder Dorn noch Ochsenfurth führen dieses Motiv exklusiv in Verbindung mit der Makellosigkeit und Sündenlosigkeit Marias).

Bezieht man darüber hinaus den Umstand in die Überlegungen mit ein, dass unterschiedliche Raumteile der Kirche (Seitenwände, Deckengemälde, Altaraufbau, Altarblatt, Emporengestaltung) von dieser Bedeutungsverschiebung betroffen sind, erscheint die Kontextualisierung des Emblems als notwendige Folge, weil nur auf diese Weise das Spiel aufeinander referierender (Bild-)Zeichen deutlich wird.

3.5 Drei Friedhofskapellen: Frauen- oder Engelkapelle (Landshut-Stadt), Friedhofskapelle St. Maria (Windberg), Allerseelenkapelle St. Martin (Landshut-Stadt)

Die erste Friedhofskapelle (1) ist die sog. Frauen- oder Engelkapelle in Landshut-Stadt. Sie liegt, wie im Katalog beschrieben, in unmittelbarer Nähe zu der Kirche St. Martin und Kastulus und dem sog. ‚Sandstadel‘, der Allerseelenkapelle St. Martin.¹⁰³⁶ Von Interesse bei diesen drei Kirchenbauten ist der Zweck, dem sie in der Vergangenheit dienten bzw., wie im Fall der dritten Kapelle im Klosterareal von Windberg, heute noch dienen: Sie sind Aussegnungskapellen, im Volksmund auch „Friedhofskapellen“ genannt.

Zum christlichen Funeralritus gehört nicht nur die Vorbereitung der Leiche zur Bestattung, die Aufbahrung, die Leichenwache und der Leichenzug, sondern auch die Aussegnung, die in einer eigens dafür erbauten Räumlichkeit stattfindet (oftmals Seitenkapellen einer Kirche, zuweilen auch eigenständige Kapellen). Innerhalb der katholischen Liturgie finden sogenannte *Exequien* statt, bestimmte Riten des Totengeleits vom Sterbehaus bis zum Grab, zu denen die Segnung der Leiche im Sterbehaus, die anschließende Überführung in die Kirche, das Requiem, das Totenoffizium, die Prozession zum Grab sowie die eigentliche Beerdigung gehören.

Friedhofskapellen oder Aussegnungshallen sind heute meist nüchtern gehaltene, ihrem Zweck entsprechend kühle und vom Friedhof und/oder Kirche nicht zu weit entfernte Bauten von begrenztem Volumen. Im Fall der hier zu behandelnden Friedhofskapellen sind die Räume allesamt emblematisch ausgestaltet; inwieweit die heutige Erscheinung dem ursprünglichen Zustand zum Entstehungszeitraum bzw. Zeitpunkt entspricht, ist jedoch kaum mehr nachvollziehbar.

¹⁰³⁶ Bei der Bezeichnung „Sandstadel“ ist Vorsicht geboten, da der hier von mir so leichthin benutzte Begriff heutzutage auch für eine anderes, ebenfalls in der Innenstadt von Landshut befindliches Gebäude selben Namens benutzt wird; sollte hier vom „Sandstadel“ die Rede sein, ist grundsätzlich die ehemalige Allerseelenkapelle St. Martin, die heutige Schatzkammer der Pfarrei St. Martin, angesprochen.

Was die Funktion der hier exemplarisch herausgestellten Sakralräume betrifft, so handelt es sich um Mischtypen: Einer der Sakralräume ist Kirche und Friedhofskapelle zugleich; ein Profanraum wurde hingegen erst im Nachhinein zur Friedhofskapelle umfunktioniert. Im dritten Fall war und ist die kleine Kapelle des Klosters Windberg auch heute noch als Friedhofskapelle in Gebrauch. Die Beobachtung, dass aus einem Profanraum ein Sakralraum werden konnte, legt einen eher entspannten, pragmatischen Umgang mit Räumen dieser Art nahe. Eine Friedhofskapelle war demnach kein a priori streng funktionalisierter Raum, sondern konnte eine Umnutzung bzw. Umdeutung erfahren.

Die **Frauen- oder Engelkapelle** fungierte zunächst – zugehörig zur Pfarrei St. Martin und Kastulus – als Aussegnungskapelle, in der die Verstorbenen aufgebahrt wurden, bevor sie auf den Friedhof geleitet wurden. Die Engelkapelle ist bautechnisch auf die Phase der Spätgotik zu datieren (man beachte die Fensterformen; Türhöhen und Grundriss legen dies nahe, vgl. Katalogteil). Dem aufmerksamen Beobachter fällt beim Betreten der Kirche durch das Rotmarmorportal zudem sogleich eine Kartusche mit den Worten REGINAE ANGELORUM ins Blickfeld, wobei ihm sofort, noch ehe er vom Namen der Kirche bzw. von deren Patrozinium Kenntnis hat, deutlich wird, dass es sich um eine Marienkirche handeln muss. Tatsächlich trägt die aus der Frühzeit des 17. Jhs. zu datierende Kirche den Namen Engel- oder Frauenkapelle. Eingedenk der Information, dass es sich bei dem Bau ursprünglich um eine Friedhofs- bzw. Aussegnungskapelle handelt, wird auch deutlich, woher die Bezeichnung stammt: Als letzte Station auf Erden wurde die Seele des Toten Maria, der Fürsprecherin, überantwortet und in ihre Hände gelegt.

Was die künstlerische Ausgestaltung der Kirche anbetrifft, so stellt sich hier die Frage, inwieweit die ursprüngliche Ausstattung heute noch erhalten ist. Auch ist die Kapelle nicht, wie man eventuell erwarten würde, dem Zweck entsprechend nüchtern gehalten, sondern macht einen sehr hellen, freundlichen Eindruck; die Fresken und Stuckaturen leuchten in ihrer frisch restaurierten, farbenfroh gefassten Pracht geradezu auf den

Besucher hinab¹⁰³⁷ und scheinen gar nicht zu der ursprünglichen Funktion des Ortes passen zu wollen.

Der schlanke Bau mit seiner geringen Breite hat eine beachtliche Höhe aufzuweisen; auch ist dem zweijochigen, in drei Achteckseiten geschlossenen, nur gering eingezogenen Chorbereich heute eine Sakristei¹⁰³⁸ an der Südseite des Chores angeschlossen; ursprünglich ging hier eine kleine Kapelle ab, die Richtung Chor geöffnet war und eine Marienskulptur beherbergte. Was genau der Zweck der Kapelle war, ist unklar; möglicherweise galt sie als gesonderte Anbetungskapelle Mariens.

Der Raumschmuck indes beschränkt sich neben leichten Stuckaturen (weiße Blattranken auf hellblauem, hellgrünem oder rosafarbenem Grund, florale Formen, Muschelkalotten, Vasen mit gelben und blauen Früchten) auf zwei zentrale Deckengemälde in der Raumschale und insgesamt elf kleinere Embleme. Auf eine künstlerische Gestaltung der einfachen Holzempore wurde verzichtet.

In einer Kirche diesen Patroziniums ist es nahe liegend, als Gnadenbild eine plastische Marienfigur oder ein Gemälde mit einem Marienthema anzutreffen. Tatsächlich befindet sich eine spätgotische Holzskulptur¹⁰³⁹ der Muttergottes mit Kind auf einem flachen Sockel, umgeben von einem vergoldeten, aus Holz geschnitzten Strahlenkranz im Zentrum des Stuckmarmoraltars. Das blecherne Schild mit der Aufschrift MARIA, das über der Mutter-Kind-Gruppe hängt, wirkt etwas befremdlich (es stammt möglicherweise aus neuerer Zeit); auch fehlt an diesem Altar eine Kartusche zwischen Auszug und Gnadenbild. Zwei in Blattgold gefasste Stuckfiguren¹⁰⁴⁰ des Hl. Joachim und der Hl. Anna erinnern an die Elternschaft Mariens und ihr indirektes Mitwirken am Heilsgeschehen.

¹⁰³⁷ Tatsächlich war die Kapelle im Laufe der Zeit, in der diese Arbeit angefertigt wurde, teilweise nicht zu betreten, da umfassende Restaurierungsmaßnahmen durchgeführt wurden und die Kapelle im Innern eingerüstet war. Die ersten Fotografien des Zustandes vor der Restaurierung zeigen sehr dunkle, stark von Schmutz, Rußpartikeln und Kohlenstaub belegte Fresken. In ihrer kürzlich gereinigten Form erst sind die einzelnen Bildinhalte der Embleme einigermaßen zu erkennen, wobei anzumerken ist, dass die Emblembildchen an der Decke immer noch recht dunkel und folglich schwer identifizierbar sind.

¹⁰³⁸ Vgl. dazu KD, Band XVI, S. 169.

¹⁰³⁹ Vgl. Dehio 2008, 299. Laut Dehio ist die Figur dem Landshuter Bildschnitzer Heinrich Helmschrot zuzuschreiben, der u.a. auch in Landau an der Isar (Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt) für den Skulpturenschmuck zuständig war.

¹⁰⁴⁰ Beide Figuren werden laut KD, Band XVI, S. 170, dem Landshuter Christian Jorhan dem Älteren zugeschrieben. Vgl. dazu auch Kapitel 2.6.6, St. Michael in Holzen, in der der Künstler ebenfalls als Bildhauer tätig war.

Rechts und links an der Wand des kleinen Chorraumes sind in üppigen, rosa getönten Stuckrahmen zwei Gemälde eingelassen: Mit Ölfarben wurden hier auf einem Holzgrund zum einen Maria, im Typus der Maria Immaculata (Maria hält eine Lilie in der Hand; der Text in der Kartusche darüber besagt: SANCTA MARIA IMMACULATA¹⁰⁴¹), und zum anderen die beiden Heiligen Erasmus und Pantaleon dargestellt (SS: ERASMUS ET PANTALEON¹⁰⁴²). Statt Nebenaltären im Gemeinderaum wurden im Chorraum (möglicherweise aus Platzmangel) zwei Bildtafeln in Stuckrahmen an der Wand angebracht.¹⁰⁴³

Das Generalthema der Kapelle ist die Verherrlichung und Verehrung der wundertätigen und unbefleckten Muttergottes durch alle Zeiten, wofür auch die Motti bzw. Aufschriften in den Deckenfresken sprechen. Das erste, annähernd runde Fresko, von einem Stuckrahmen umfasst, befindet sich am Deckenspiegel im Chorraum. Im Fresko selbst hält ein Putto ein Spruchband mit der Aufschrift DETVR PVLCHERRIMA empor. Die gemalte Szene zeigt unter einem goldenen Marienmonogramm einen Pilger, der sein (goldenes) Herz einem in den Wolken schwebenden Engel übergibt. Putti sind im Bildfeld verteilt, während eine rot-braune Teufelsfigur, die mittels eines gezackten Flügels und der Farbsymbolik eindeutig zuzuordnen ist, schräg hinter dem Pilger sitzt. Der Teufel hat einen seiner Arme erhoben, eine Hand an die Stirn gelegt und blickt nach oben in Richtung des Engels, der (in seinem blauen Gewand und mit seinem hellen Inkarnat) in einer gelb-goldenen Farbatmosphäre zu schweben scheint: dies steht im Gegensatz zur eher dunklen Farbatmosphäre des Pilgers und des Teufels. Entsprechend dem Motto wird hier die Aufnahme des Menschen in den Himmel als Erlösung aus den Fängen des Teufels bzw. der weltlichen Drangsal und Not dargestellt.

Auf dieses Chorfresko bezogen sind sechs sehr dunkle und unregelmäßig geformte Bildchen in den Stichkappen des Chorgewölbes auszumachen: Sie sind im Gegensatz zu den Hauptfresken vom Format her zwar sehr klein, scheinen jedoch das Marienfresko sowohl inhaltlich als auch baulich zu stützen; ihre dunkle Färbung setzt sie deutlich ab. Sie sind thematisch nicht der LL entnommen, sondern zeigen in ihren *Picturae*

¹⁰⁴¹ Vgl. dazu auch Fournée 1970.

¹⁰⁴² Bei den beiden hier genannten Heiligen Pantaleon (dem Arzt) und Erasmus (dem Bischof) handelt es sich um zwei Vertreter der Gruppe der 14 Nothelfer. Vgl. Dünninger 1976.

¹⁰⁴³ Vgl. dazu KD, Band XVI, S. 170.

Bildgegenstände, die zwar im weiteren Sinne als emblematisch bezeichnet werden können, jedoch nicht unbedingt Teil eines „Standardprogramms“ sind, wie beispielsweise diejenigen in der Ursulinen-Klosterkirche der Unbefleckten Empfängnis in Straubing.¹⁰⁴⁴

Der Umstand, dass die hier aufgefundenen Bildchen allesamt über Motti verfügen, stärkt die Emblemvermutung.; eine Quelle jedoch, die möglicherweise dem Ausstattungsprogramm zugrunde lag, ist vorerst nicht ausfindig zu machen.

Wie im Katalog aufgelistet, zeigen die Bildgegenstände im Altarraum (vorne links beginnend, den Altar umlaufend) zunächst einen Sternenhimmel mit einem stark aufleuchtenden Stern (Morgenstern?) mit dem Motto: TOT TIBI SVNT DOTES. Sollte es sich hier bei dem aufleuchtenden Stern inmitten eines Sternenhimmels tatsächlich um den Morgenstern handeln, wäre dieser als Symbol für Maria zu entschlüsseln, die als Gnade „mitten im Nebel des mosaischen Gesetzes, in einem blinden Dunkel aufleuchtet, als sie Gottes Sohn gebar.“¹⁰⁴⁵ Sollte es sich hier jedoch um den Abendstern handeln, wäre eine Deutung in Richtung Eva ebenfalls denkbar: „Eva war der Abendstern im Anfang, der im Fall erlosch, die Nacht der Schuld und Pein heraufführte. Als Nachtsterne (*stellae noctis*) leuchteten in ihr die alten Väter im Glanz ihres Lebens, in widriger Nacht Geduld bewahrend.“¹⁰⁴⁶ Die dritte Pictura zeigt das gelb-goldene Licht der aufgehenden Sonne mit der Inscriptio: NATA PARENSQVE, was auf Maria hin zu deuten scheint: Die hier dargestellte aufgehende Sonne oder Morgenröte kündigt den Anfang des Tages und das Ende der Nacht an und scheint auf in der Geburt Mariens; darüber hinaus zeigt die aufgehende Sonne das Ende des Leides und den Anfang der Freude an.¹⁰⁴⁷

Eine gelbe Mondsichel auf dunklem Grund weist ebenfalls auf die Gottesmutter hin: „Maria war schön wie der Mond durch Christi Empfängnis und Geburt, wie der Mond ohne eigenes Licht von der göttlichen Gnade sein Licht hat.“¹⁰⁴⁸ Die zugehörigen Worte SINE MACVLA greifen die Unversehrtheit Mariens als eine ihrer Haupttugenden nochmals auf. Diese drei ersten Embleme im Altarraum (Stern/Sonne/Mond) sind

¹⁰⁴⁴ Hierbei handelt es sich um Bildgegenstände, die sowohl ihrer Auswahl, als auch ihrer Kombination nach – unter gleichzeitiger Berücksichtigung der Zuordnung von textuellen Beifügungen wie Motti oder Subscriptiones – immer wieder neu variiert werden und zumeist der LL entstammen, wie beispielsweise die dreiblütige Rose *rosa mystica* oder die Himmelspforte *porta coeli*. Vgl. dazu auch den Exkurs zur Lauretanischen Litanei in Kapitel 1.5.

¹⁰⁴⁵ Ohly 1995, S. 693.

¹⁰⁴⁶ Ohly 1995, S. 693.

¹⁰⁴⁷ Vgl. dazu Ohly 1995, S. 692.

¹⁰⁴⁸ Ohly 1995, S. 692.

besonders eng miteinander in Beziehung zu setzen, denn Stern, Sonne und Mond stehen hier symbolisch für Maria und ihren Sohn Jesus: „Als Jungfrau sich Gott weihend, leuchtete Maria wie der Mond, der keine Hitze hat, wie sie ohne fleischliche Begierde war. Sie war erwählt wie die Sonne, als sie die wahre Sonne im Schoß trug, gebar und als Gott anbetete.“¹⁰⁴⁹

Rechts des Altars zeigt das nächste Bildfeld einen hellen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln¹⁰⁵⁰ und dem Motto: VIRGO SINGVLARIS. Das fünfte Bildfeld illustriert hingegen einen schwarzen Adler mit ausgebreiteten Schwingen, der Richtung Sonne auffliegt (Motto: SOLA CAPAX SOLIS¹⁰⁵¹). Im letzten Altarembem, dem Sternen-Sinnbild exakt gegenüberliegend, fällt ein Sonnenstrahl durch einen Brennspeigel, der durch die Worte INVIOIATA (*sic!*) PARENS eine weitere Tugend Marias benennt. In dieser Darstellung entspricht Gott der Sonne bzw. dem Sonnenstrahl, während Maria durch den Brennspeigel versinnbildlicht wird. Das in unmittelbarer Nähe zu diesem Ensemble befindliche Schriftband TOT TIBI SVNT DOTES kann demzufolge in zwei Richtungen interpretiert werden: Zum einen kann damit die göttliche Gnade, verstanden als ‚Gaben‘ (DOTES) gemeint sein, die durch Maria der Welt vermittelt wurden. Zum anderen lässt sich der Plural DOTES auch als ‚Mitgift, Eigenschaft‘ auffassen, die – gemäß der Sonnenstrahlen – in Gott ihren Ursprung haben und sich in Maria vereinen; hierher gehört auch ihre Makellosigkeit (SINE MAKVLA), derzufolge sie zum Inbegriff einer wahren Jungfrau, einer VIRGO SINVGLARIS wurde. Beide Deutungen schließen sich nicht aus, sondern bilden zusammengenommen die Grundlage für die Exklusivität Marias.

Im Chorraumbereich (dem Fresko, den zugehörigen sechs Emblemen und dem Gnadenbild der Mutter-und Kindgruppe) wird folglich das gesamte heilsgeschichtliche Personal vorgestellt: die Gottesmutter Maria und ihr Sohn Jesus, dazu kommt die

¹⁰⁴⁹ Ohly 1995, S. 692.

¹⁰⁵⁰ Ob es sich hierbei um einen Phönix oder einen Schwan (dafür spräche das weiße Gefieder) handelt, ist trotz der professionellen Reinigung während der Restaurierung aufgrund der immer noch sehr dunklen Bildfelder nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Hinsichtlich des Mottos (VIRGO SINGULARIS) jedoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dem hier gezeigten Vogel um einen Schwan handelt, am größten; *tertium comparationis* wäre in diesem Fall die Farbe Weiß als Bedeutungsträger für die Makellosigkeit. Der Schwan selbst gilt zudem allgemein als Symbol der Seele, der Reinheit und des Göttlichen. Vgl. Rösch 2008.

¹⁰⁵¹ Der in die Sonne fliegende Adler, der sich verjüngen will (indem er in die Sonne fliegt, damit sie ihm die Federn versengt, woraufhin er ins Wasser eintaucht und auf diese Weise neue Federn und neue Kräfte erlangt), ist ein traditioneller emblematischer Bildgegenstand; er steht für die Erneuerung durch Gott. Vgl. dazu Henkel/Schöne 1967, Sp. 775.

Stuckdarstellung des Hl. Geistes über dem Altarbereich sowie Gottvater, der durch ein goldenes Dreieck im Fresko symbolisiert wird.

Zwischen Altarraum und Hauptraum, am Scheitel des Rundbogens, sitzt in einer Kartusche eine weitere, polychrom gehaltene emblematische Darstellung. Sie zeigt in der *Pictura* einen schlafenden Löwen, vor dem ein brennender Turm (oder eine überdimensionierte Säule) emporragt. Die *Subscriptio* besagt: NEMO HANC INPVNE LACESSET. Der Löwe, dem seit der Antike das Element des Feuers zugewiesen wird, versinnbildlicht (als ein mit offenen Augen schlafendes Tier) Christus, den Messias.¹⁰⁵² Dieses Scheitelembem steht an architektonisch markanter Stelle: an der Schwelle zwischen Chorraum und Gemeinderaum verweist das Bild des Messias (Löwenemblem) auf die Wiedergeburt bzw. Auferstehung der Toten im Jenseits.

Das zweite Fresko liegt im Deckenspiegel des Schiffes und ist oval geformt. Dem Patrozinium folgend hat es ebenfalls Maria zum Thema. Die Gottesmutter, in einen rot-blau-weißen Umhang gewandet, schwebt als zentrale Figur im Gebetsgestus über einem Altar: ein Fuß drückt die Mondsichel nieder, während sie eine Hand zum Himmel erhebt. Sie blickt in Richtung einer hellgelben Lichtaureole, der ein Dreieck¹⁰⁵³ eingeschrieben ist. In der Zone unterhalb steht aufrecht eine weibliche Gestalt, die die Personifikation der Kirche *Ecclesia*¹⁰⁵⁴ darstellt. Sie trägt ein knöchellanges Kleid, hat einen Mantelsaum über dem Kopf zusammengeschnitten und hält ein großes Kreuz in der linken Hand. Mit der rechten Hand wirft sie an einem Altar Weihrauch in die Glut eines Feuers. Ein *Thurribulum* steht daneben; es entlässt graue Rauchschwaden in den Himmel. Wiederum darunter ist die personifizierte *Bavaria* mit einem weiten Umhang auszumachen (ihr Umhang trägt das blau-weiße Rautenmuster Bayerns). Sie kniet ebenfalls vor dem Altar und bietet Gaben in einer Schale als Opfer dar.

Auch im Fall dieses Freskos ergänzen vier polychrome, kleinformatige Trabantenfelder in den Pendentifzwickeln das Deckengemälde. Die Sinnbilder sind um den stuckierten Rahmen des zweiten Freskos radial angeordnet; das erste Bildfeld (beginnend im Nordwesten vor der Orgelempore) zeigt die Sonne über einem Bienenstock mit ausschwärmenden Bienen. Das Motto besagt FACIT OMNIA LAETA, was auf die

¹⁰⁵² Vgl. Bloch 1971, Sp.118. Zum Motiv des schlafenden Löwen vgl. Sp. 116f.

¹⁰⁵³ Vgl. zum Bedeutungsspektrum des Dreiecks: Martin 2008.

¹⁰⁵⁴ Zur Ikonographie der *Ecclesia* vgl. Greisenecker 1968.

Sonne rekurriert, die „alles freudig und hell macht“. Die Bienen orientieren sich in der Natur (und hier im symbolhaft übertragenen Sinn) an den Sonnenstrahlen, somit an Gott und damit auch mittelbar an Maria, die den Gottessohn geboren hat. Zudem steht der Bienenstock emblematisch betrachtet für den Eifer, mit dem die ewigen Güter einzusammeln sind.¹⁰⁵⁵

Die Pictura daneben zeigt eine weiße Taube mit einem Ölzweig im Schnabel: der Text PENDET AB VNA verweist zunächst auf die alttestamentarische Sintflutepisode¹⁰⁵⁶, deren Ende durch das Erscheinen der Taube angezeigt wird. Insofern steht die Taube zunächst im Zusammenhang mit dem Wirken Gottes; darüber hinaus aber kann sie auch, da sie Symbol des Friedens ist, auf Maria bezogen werden: Ihre Schutzfunktion, die in ihrer Rolle als Gottesmutter wurzelt, wird hier bildlich und unter gedanklicher Bezugnahme auf ihre Anrufung *mater divinae gratiae*¹⁰⁵⁷ umgesetzt. Zudem ist die Taube Symbol sowohl der Unschuld als auch der göttlichen Inspiration.¹⁰⁵⁸

Die beiden letzten Embleme südwestlich zeigen ein Schiff in Seenot mit dem Polarstern darüber und der Erläuterung ASPICE SALVABIT („Siehe das Heil/die Errettung“). Hier weist der Polarstern den Seefahrern in Not den richtigen Weg, wie auch Maria dem Gläubigen in der Not eine Orientierung bietet und aus der Not hilft.

Das letzte Sinnbild schließlich zeigt in der Icon einen Regenbogen, der mit dem Motto: IRA TUM PLACAT auf das Ende des Zorns und der Auseinandersetzung von Gott mit den Menschen hinweist; der Regenbogen gilt als Symbol für den neuen Bund, den Gott mit den Menschen geschlossen hat und – ebenso wie die Taube zuvor – als Zeichen seiner Wiederversöhnung mit den Menschen.¹⁰⁵⁹

Alle Embleme und Deckenfresken befassen sich – dem Patrozinium gemäß – thematisch mit dem Lob Mariens. Diese Lobpreisungen manifestieren sich hier jedoch nicht nur, wie in anderen Kirchen oft üblich, in Form von Anrufungen aus der LL. Es werden im vorliegenden Fall nicht plakativ Tugenden und Eigenschaften Mariens aufgegriffen und durch emblematische Icons verbildlicht, sonder treten diese vielmehr

¹⁰⁵⁵ Vgl. dazu Henkel/Schöne 1967, Sp. 926.

¹⁰⁵⁶ Zur Taube als Zeichen göttlichen Friedens vgl. *Gn 8,6-9*.

¹⁰⁵⁷ Zur bildlichen Darstellung dieser Anrufung im Rahmen der Buchemblemematik vgl. Ochsenfurth 1700, Tafel vor S. 35, sowie Dorn 1750, Taf. 14.

¹⁰⁵⁸ Vgl. dazu Lengiewicz 2008.

¹⁰⁵⁹ Vgl. dazu auch Redling 2008.

versteckt in Erscheinung, im klassischen Sinne des Bilderrätsels, das es erst noch zu entschlüsseln gilt. Die Darstellung von Himmelsphänomenen (wie beispielsweise die Gestirne: das Symbol der Sonne, der Sterne, des Mondes sowie der Regenbogen) spielt eine tragende Rolle: in nicht weniger als neun von elf Fällen treten sie in Erscheinung. Im Falle der Taube mit dem Ölzweig (in der Nähe des Altars) und dem des schlafenden Löwen (am Rundbogenscheitel) trifft diese Motivik nicht zu; dennoch ist das grundlegende Thema der Embleme lichtmetaphorisch aufzufassen. Die dargestellten Himmelsphänomene und biblischen und lichtmetaphorischen Reinheitssymbole rekurrieren alle auf Maria als Hilfe in der Not, als Fürbitterin; ihre und die Liebe Gottes findet sich hier wieder im Licht der Sonne, der Sterne, des Mondes und des Regenbogens; sie sind direkte Zeichen für die Anwesenheit des Göttlichen.¹⁰⁶⁰

Denkbar ist zudem, dass die Einzelembleme in ihrer Themenvielfalt und durch ihre breite Interpretationsmöglichkeit auch während der Messe Eingang fanden; möglicherweise waren sie sogar Anlass für eine Predigt. Auch das Aufgreifen einzelner Motive als Unterstützung innerhalb der Predigt liegt nahe, bieten sich hier doch Themenkomplexe wie die Tugenden Mariens, die Lichtmetaphorik oder die biblischen Reinheitssymbole an, auf die sich anschaulich innerhalb einer Predigt in der Kapelle direkt verweisen ließe.

Nachdem die Frauen- oder Engelkapelle zeitweilig als Friedhofskapelle der Pfarrei St. Martin fungierte, werden hier viele Totenmessen gelesen worden sein, bei der auf die besondere Rolle Mariens als Königin der Engel, als Nothelferin und als Fürsprecherin hingewiesen und um göttlichen Beistand angerufen wurde. Eine dieser (möglichen) Anrufungen begegnet dem Eintretenden bereits im Eingangsbereich der Kapelle: *regina angelorum*.¹⁰⁶¹ Eine Reihe von inhaltlichen Querbezügen innerhalb des Kirchenprogramms kann hier plausibel gemacht werden, denn die Anbetung der Gottesmutter Maria geht durch die verschiedenen Ebenen hindurch Hand in Hand. Beginnend mit der Anrufung Mariens als Königin der Engel (über dem Eingang), über die Ikonographie der Deckenfresken mit ihren emblematischen Bildgegenständen, bis hin zum Gnadenbild und der Ikonographie der beiden „Seiten“-Altäre im Altarraum – sie alle preisen Maria auf

¹⁰⁶⁰ Zur Gestirnsmetaphorik für das Marienleben vgl. insbesondere Ohly 1995, S. 692f.

¹⁰⁶¹ Vgl. zu dieser Anrufung Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 360, sowie Dorn 1750, Taf. 46.

vielfältige und teils komplexe Weise. Was für eine Rolle die Frauenkapelle jedoch tatsächlich im Leben der Landshuter gespielt haben muss, lässt sich an der Vielzahl der Epitaphien, Grabsteinplatten hochstehender Herrschaften im Chor, am Chorbogen, an der Nordseite des Langhauses, als auch unterhalb der Orgelempore und an der Außenseite der Kapelle erkennen. Dafür sprechen nicht nur die verwandten Materialien (es handelt sich hier unter anderem um roten Marmor und andere Steinarten wie grauen Sandstein und Kalkstein), sondern auch die künstlerisch anspruchsvolle Ausführung der erhaltenen Denkmäler.

Die im Klosterdorf **Windberg**¹⁰⁶² am Weg zur Kirche Mariä Himmelfahrt und St. Sabinus stehende spätgotische Kapelle St. Maria (2) wird auch heute noch als Friedhofskapelle genutzt. Sie ist jedoch in ihren Ausmaßen kaum mit der zuvor besprochenen Frauenkapelle zu vergleichen, die im Gegensatz zu St. Maria dann doch eher als Kirche denn als Kapelle bezeichnet werden muss, da es sich bei St. Maria lediglich um einen rechteckigen Sakralraum ohne ausgeschiedenen Chor handelt.

Der Innenraum der Friedhofskapelle ist, was seine Ausstattung mit „Mobiliar“, aber auch, was seine künstlerische Ausgestaltung anbetrifft, sehr reduziert gehalten. Dominant erstrahlen jedoch die Malereien an der Decke in leuchtend bunten Farben vor dem Hintergrund der weiß gekalkten Kapelle: auf die Anbringung sonstigen Schmuckes wie z.B. Stuck wurde gänzlich verzichtet. Drei marmorne Stufen führen zu einem einfachen steinernen Altartisch, hinter dem ein Kruzifix mit dem leidenden Christus steht. Zwei überlebensgroße Holzskulpturen von Maria und Johannes in blau und rot gefassten Gewändern flankieren ihn. Ehedem stand hier ein anderer Altar¹⁰⁶³; der heutige Altar wurde wohl erst in neuerer Zeit aufgebaut. Laut einer Inschrift stammt der

¹⁰⁶² Zum Klosterdorf gehören neben der Klosterkirche und dem Konventgebäude auch der Kloster- und Pfarrhof, ein Handwerker-, Amts- und Giebelhaus sowie die benannte Friedhofskapelle.

¹⁰⁶³ Laut KD, Band XX, S. 495f., stand hier in den 1930er Jahren eine stattliche spätbarocke Anlage (um 1725), die rechts und links Durchgänge aufwies; zu beiden Seiten einer Mittelnische standen je drei in sich gedrehte Säulen; im Auszug bildete ein Oberbild die Sendung des Hl. Geistes ab. In einer rundbogigen Mittelnische war anstelle eines Altarblattes eine spätgotische Steinskulptur der Maria mit Kind aufgebaut. Eine Minuskelinschrift am Sockel besagte: *Salve+regina+kinigin+Maria+1451*. Insgesamt sechs hölzerne Holzskulpturen schmückten den Altar. Dieser hier beschriebene Altar ist jedoch nicht mehr in der Kapelle anzutreffen. Möglicherweise wurde er woanders hin verbracht oder schlichtweg verkauft, wie auch eine Vielzahl von Grabsteinen (von der nur noch einige wenige übrig sind), die einst die Wände der Kapelle schmückten.

Kapellenneubau aus dem Jahr 1451; eine barocke Überformung fand erst im Jahr 1725 statt.¹⁰⁶⁴

Die einschiffige Anlage verfügt über einen Chorschluss in fünf Achteckseiten, wobei die Rippen eines ursprünglichen Netzgewölbes wahrscheinlich abgeschlagen worden sind; es scheint, der Raum wurde geglättet. Dehio datiert die Deckenfresken um das Jahr 1725 und schreibt sie einem ungenannten lokalen Meister zu; dargestellt sei hier, so Dehio, „die Bedeutung Mariens beim Weltgericht und Erlösungswerk. In den Zwickeln die Mariensymbole aus der Lauretanischen Litanei.“¹⁰⁶⁵

Wie heute noch zu erkennen ist, lag ein weiterer, vielleicht ursprünglicher Eingang in der Mitte der Westwand, der zugemauert worden ist. Sechs spitzbogige Fenster beleuchten den hohen, hellen Raum, der von einer annähernden Tonne überwölbt und von flachen Pfeilern gegliedert wird.¹⁰⁶⁶

Die künstlerische Ausstattung konzentriert sich auf sechzehn dreieckige Bildfelder in den Zwickeln der Stiehkappen und zwei große, baßgeigenförmige Fresken im Deckenspiegel; sie alle sind wie zu einem mosaikartigen Teppich zusammengesetzt, unterteilt durch weiße Stuckbögen und -gurte.

Das erste große Fresko (unmittelbar an der Decke über dem Eingang) führt eine Darstellung der Mariä Verkündigung vor Augen: Maria ist in knieender Pose auf einer Wolke vor dem Erzengel Gabriel dargestellt: sie hat die Arme über der Brust verschränkt, den Blick gesenkt. Gabriels Kopf ist blumentumkränzt, während er eine Lilie in der rechten Hand hält. Auf seiner Brust stehen die Buchstaben AVE MAR und ein Lichtstrahl fällt, von ihm ausgehend, auf die Kniende hinab. Dieser Strahl trifft auf eine gemalte, in der unteren Bildzone liegende blaue Erdkugel. Diese wird von einem brennenden Feuerband, einem brennenden Rosenkranz, umgeben. Zwei Teufel (einer mit Gorgonenhaupt, einer mit Bockshörnern), der Putto Amor¹⁰⁶⁷ und zwei weltlich gekleidete Männer (einer davon trägt einen Turban und scheint auch seiner übrigen Kleidung nach ein Orientale zu sein) versuchen, „die heilige Glut des Rosenkranzes“¹⁰⁶⁸ mit Wasser aus Holzeimern und

¹⁰⁶⁴ Vgl. KD, Band XX, S. 492.

¹⁰⁶⁵ Dehio 2008, S. 757.

¹⁰⁶⁶ Vgl. KD, Band XX, S. 493.

¹⁰⁶⁷ Amor ist durch die weiße Augenbinde, die ihm über den Augen verrutscht ist, als solcher zu identifizieren.

¹⁰⁶⁸ KD, Band XX, S. 495.

Tüchern (im Falle des linken Teufels mit einer Tierhaut) zu löschen. Sie alle blicken zu Maria empor, die in der oberen Hälfte des baßgeigenförmigen Freskos weilt. Zwischen der unteren und oberen Bildzone eilt von links ein Engel herbei; er trägt ein großes Schwert in der Hand und scheint den Löschenden zur Hilfe kommen zu wollen.

Das erste als auch das zweite Hauptfresko werden von je acht in den Zwickeln positionierten Bildern begleitet. Die Hauptfresken sind durch einen Gurt voneinander abgetrennt und haben verschiedene Leserichtungen; das zweite Fresko wendet sich in seiner Leserichtung dem Altar zu. Es zeigt zuoberst, auf Wolken thronend die Hl. Dreifaltigkeit: Christus, Gottvater und der Heilige Geist (in Form der Taube) haben sich um die Erdkugel herum versammelt. Unterhalb von Christus schwebt ein Engel mit einer Seelenwaage, deren Schalen die Inschrift *AVE* bzw. *VAE* tragen. Von der Taube des Hl. Geistes ausgehend fährt ein gelber, gezackter Blitzstrahl auf die Erde herab, der auf einen am Boden sitzenden Mann gerichtet ist. Dazwischen jedoch steht Maria, die, ihren Schutzmantel ausgebreitet, den Blitzstrahl umlenkt. Dort, wo der Strahl des Hl. Geistes auf die Erde trifft, stehen die Worte: *usque in aeternum ardebit. Jerem. 17.*¹⁰⁶⁹

Insgesamt 16 Zwickelbilder umgeben die beiden Fresken sternförmig. Thematisch stellen sie bildhaft Lobpreisungen Mariens mittels dreieckiger Embleme in leuchtenden Farben dar. Das erste Emblem auf der linken Seite, vom Eingang aus gesehen, zeigt in der ersten *Pictura* (in nur schlechtem Erhaltungszustand) einen Engel, der einem Knaben¹⁰⁷⁰ Wasser auf die Brust gießt. Auf des Jungen Oberkörper steht das Monogramm *MAR.*¹⁰⁷¹ Das Element Wasser lässt in Kombination mit dem Motto *AETHIOPEM LAVAS* sogleich auf das Sakrament der Taufe, in diesem Falle auf die Taufe eines Ungläubigen schließen; das *LAVAS* legt eine Waschung nahe.¹⁰⁷²

Das zweite Emblem zeigt zwei Wolkenhände, die in ihrer Mitte einen Blumenkranz aus Rosen halten. Im Innern des Kranzes steht das Marienmonogramm *MAR.* Das dazugehörige Motto im weißen Schriftband greift das Abgebildete auf: *MEDIUM*

¹⁰⁶⁹ Genauer: *Jr 17,4*. Hier wird angespielt auf die Sünden des Judas durch Götzenkult.

¹⁰⁷⁰ Betrachtet man das Inkarnat bzw. den Hautton des Jungen, so fällt auf, dass es sich hierbei nicht um einen Äthiopier handeln kann, wie das Motto suggeriert.

¹⁰⁷¹ Die Buchstaben *MAR* begegnen in den Emblemen der Kapelle vermehrt und sind als Abbraviatur des Mariennamens aufzulösen.

¹⁰⁷² Zur sogenannten „Mohrenwäsche“ vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 1087f.

TENUERE BEATI, eine Anspielung auf denjenigen, der sich, sofern Maria im Zentrum seiner Anbetung steht, glücklich schätzen kann.

Daran schließt sich ein Bildfeld mit einem blonden Engel an, der auf einer Trommel spielt, die die Aufschrift MAR trägt. Das dazugehörige Schriftband besagt: DUM SONAT ET ANIMAT. Hier wird auf den Umstand angesprochen, dass die Trommel erst durch den Schlag zum Tönen gebracht wird (SONAT), so wird auch der Mensch erst durch den Glauben an Maria beseelt.¹⁰⁷³ Darüber hinaus ist das Musizieren auf Instrumenten allgemein ein geeignetes Mittel, um das Lob Mariens zu verkünden¹⁰⁷⁴.

Im vierten Emblemfeld schießt ein Soldat mit Pfeil und Bogen auf einen zweiten Soldaten, der sich durch ein Schild mit der Aufschrift MAR schützt. Die Worte NE TIMEAS sind ein Appell an den gläubigen Christen, sich nicht zu fürchten und auf den Beistand Marias zu vertrauen, denn Maria (dargestellt als Schutzschild des Soldaten) hilft in ihrer Funktion als *mater omnium*, als Mutter, die alle Welt unter ihrem Mantel birgt bzw. als Mutter und Beschützende (Schild) derer, die auf Gott vertrauen.¹⁰⁷⁵

Dem Bereich der klassischen biblischen Reinheitssymbole entstammt auch das nächste Emblem: eine dreiblütige weiße Lilie steht in einem umzäunten Garten. Über ihr stehen drei Sonnen, denen freundliche Gesichter eingezeichnet sind. Das Motto: EN CANDOR LUCIS AETERNAE („Im Glanz des ewigen Lichts“) hebt in der doppelten Lichtmetapher (CANDOR, LUX) die Reinheit als Tugend Marias hervor. Es folgt ein Regenbogen mit dem Schriftzug MAR, der für die Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem, aber auch als Symbol für den Frieden und die Gnade Gottes steht; in diesem Zusammenhang steht er jedoch vorrangig für die Heiligkeit Mariens¹⁰⁷⁶ und, gestützt von dem Motto: PLACIBITUR AETHER, für ihre Rolle als verehrungswürdige Himmelskönigin.

Das folgende Sinnbild lässt uns in der Pictura in einen prunkvollen Innenraum blicken, in dem ein mit einem rotem Tuch bedeckter Altartisch steht. Darauf steht eine Mitra mit dem Marienmonogramm MAR. Eine Aufschrift auf dem Altartuch (*Ecclesia*

¹⁰⁷³ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass Musikinstrumente innerhalb der emblematischen Ausgestaltung von Sakralräumen oftmals mit der Anrufung *causa nostra laetitiae* kombiniert werden. Vgl. dazu in der Bibel *Lc 2,10* sowie Redel 1704 Taf. 33.

¹⁰⁷⁴ Vgl. dazu Picinelli 1669, S. 530.

¹⁰⁷⁵ Vgl. zum Schild Kramer 1972 und zur Schutzmantelschaft Seibert 1972.

¹⁰⁷⁶ Zur Polyvalenz des Regenbogens vgl. den Artikel im Symbollexikon: Redling 2008.

Exstructa 1471 und Renovata 1726) verrät uns Erbauungsdatum und Renovierungsdatum der Kapelle. Im Zusammenspiel der *Pictura* mit dem zugehörigen Motto WINDBERGENSE DECUS wird nicht nur auf den speziellen Deutungsrahmen dieses einen Emblems, sondern auf den grundsätzlichen Deutungsrahmen der Gesamtheit der Embleme in der Kapelle hingewiesen: Es ist Maria bzw. es sind deren Tugenden, die dem Sakralraum (und damit dem gesamten Kloster) Ansehen und Würde verleihen.

Das letzte Emblem auf der linken Seite weist (ebenso wie das erste Bildfeld vorne rechts neben dem Altar) einen Engel auf. Beide Engel halten ovale Tafeln mit dem Marienmonogramm MAR empor. Das Motto des linken Sinnbildes ist SEMPER HONOS, NOMENQUE TUUM; der rechte Text lautet LAUDESQUE MANEBUNT. Auch wenn es sich scheinbar – aufgrund der räumlichen Unterteilung – um zwei verschiedene Motti handelt, so sind sie doch zusammen zu lesen, da sie die Verehrungswürdigkeit Mariens hier, in unmittelbarer Nähe zum Altar, nochmals aufgreifen und konzentriert zusammenfassen: SEMPER HONOS, NOMENQUE TUUM, LAUDESQUE MANEBUNT.

Mit den nächsten Bildfeldern bewegen wir uns wieder Richtung Kapelleneingang. Das zweite Sinnbild rechterhand präsentiert eine Kombination mehrerer emblematischer Gegenstände: Eine Herde Schafe grasht an der Basis eines übergroßen Abtsstabes/Bischofstabes, der in die Erde versenkt ist und nur mit seinem gedrehten Aufsatz heraus schaut. Auch er trägt die Aufschrift MAR. Das Schriftband darüber SIGNUM IMORTALE TUTELAE verweist auf die Schutzfunktion Marias, letztlich aber auch auf die des Abtes gegenüber der Klostersgemeinschaft bzw. der Kirchengemeinde.

Eine vom Wind (dargestellt in Form eines blasenden Engelskopfes) umwehte Pappel steht auf einem Feld; der *Pictura* ist das Motto COMMOVET ET FLECTIT zugewiesen: Wie der Sturm den Baum zwar biegt, nicht aber entwurzeln kann, so bewirkt der Glaube an Maria Standhaftigkeit und Sicherheit.

Auch das nachfolgende, fünfte Emblem auf der rechten Seite zeigt einen emblematisch bekannten Bildgegenstand: Eine dreiköpfige Sonnenblume wendet sich der Sonne zu, in welche die Buchstaben MAR eingeschrieben sind. Unter dem Motto UNI INCLINABILE TRINUM wird einerseits zur Marienverehrung aufgerufen, wobei in diesem Fall die Sonnenblume stellvertretend für die Glaubensgemeinschaft steht, andererseits kommt es jedoch zu einer beachtenswerten Umdeutung des Verhältnisses

von göttlicher Trinität und Maria: Die sich der Sonne zuwendende dreiköpfige Sonnenblume verweist als Symbol der Trinität auf Maria als der Mutter der Dreieinigkeit (vgl. die Anrufungen *sancta dei genitrix, mater christi, mater creatoris* der LL).

Im sechsten Bildfeld sieht man einen Engel, der sich mit Hilfe einer Sichel die Blüte eines Rosenbusches abgeschnitten hat.¹⁰⁷⁷ Gemeinsam mit dem Motto *INVENISTI GRATIAM* verweist das Sinnbild auf Maria als die Vermittlerin der göttlichen Gnade.¹⁰⁷⁸ Die sich anschließende *Pictura* zeigt einen Engel, der sich in einem geschlossenen Raum befindet; vor ihm steht ein leuchtendes Gebäude¹⁰⁷⁹, das von der Abbraviatur *MAR* geziert wird. Das Motto *AUDITUM RECREAT* verweist auf die heilenden Funktion (*RECREAT*), die der Marienverehrung bzw. dem Mariengebete innewohnt. Dabei ist ein Detail von besonderem Reiz: Der Engel wendet sein Haupt aus der Bildebene heraus dem Betrachter zu, der auf diese Weise gewissermaßen direkt als Adressat der Botschaft angesprochen wird.

Das Motto des vorletzten Emblems: *GLORIA IN EXCELSIS* verweist auf die Ehrenhaftigkeit Mariens. Das Moment der Erhöhung wird in der *Pictura* mittels eines Kranzes aus Rosen (mit der Aufschrift *MAR*), der an die Spitze einer Pyramide gesetzt wird, nochmals verdeutlicht. Im letzten Sinnbild schließlich pflanzt eine Frauenfigur einen Baum, aus dessen Astwerk sich die Buchstaben *MAR* formen. Das Motto *FRUSTRA HACE (sic!) TENTAMINA* verweist in Kombination mit der Baumpictura auf den Baum der Erkenntnis sowie die damit verknüpfte Verführung Evas durch die Schlange im Paradies. Maria (dargestellt von der Frau in der *Pictura* sowie durch die Buchstabenfolge *MAR*) hingegen löst nun diese Schuldverbindung auf, da sie über ihre Rolle als Gottesgebärerin Anteil am Erlösungswerk Jesu Christi besitzt.

Die Allerseelenkapelle St. Martin (3) hat eine wechselhafte Geschichte hinter sich: zunächst wurde sie als Getreidespeicher genutzt, dann zur Kapelle des Hl. Martin geweiht, bevor sie zur dezidierten Friedhofskapelle erklärt wurde, um schließlich und endlich zum heutigen Ausstellungsraum umfunktioniert zu werden. Im Mittelpunkt unserer Betrachtung steht diejenige Periode, in der der Raum als Friedhofskapelle genutzt

¹⁰⁷⁷ Hierbei ist zu bemerken, dass der Rosenbusch keine Dornen aufweist und somit auf eine Eigenschaft Mariens, ihre Jungfräulichkeit und Makellosigkeit, rekurriert. Vgl. dazu Dürig 1989.

¹⁰⁷⁸ Vgl. hierzu auch die Anrufung *mater divinae gratiae* der LL im Exkurs Kapitel 1.5.

¹⁰⁷⁹ Vgl. hierzu auch die Anrufung *domus aurea* der LL im Exkurs Kapitel 1.5.

wurde; betrachtet man jedoch die im Rahmen dieser Arbeit aufgestellte These, alle im Sakralraum befindlichen Ausstattungsmerkmale seien miteinander in Bezug zu setzen, wird deutlich, dass dies heute nicht mehr nachvollziehbar ist. Nachdem der Raum heute als Museum genutzt wird, ist außer der Raumgestalt selbst, der in ihm aufgetragenen Deckenmalerei und dem Altar nicht mehr viel von dem ursprünglichen Ensemble – sofern es denn eines gegeben hat, auch eine Friedhofskapelle ist Änderungen unterworfen – vorhanden. Ungemein aussagekräftig sind jedoch bis heute die neun erhaltenen großformatigen Deckenfresken in Grisaille-Malerei: sie illustrieren die Fünf Sinne des Menschen und erläutern auf höchst anschauliche, expressive Weise, was geschieht, wenn diese missbraucht und zum Schaden anderer eingesetzt werden. Das Thema des Altarbildes schließlich transzendiert das in Form der Fresken Dargebotene und führt es über die eschatologische Dimension hinaus. Rückwirkend sind deshalb die einzelnen Fresken bzw. das durch sie Thematisierte durchaus als christlicher Tugendkatalog ex negativo aufzufassen.

Die Verfehlung der in den Deckengemälden dargestellten Sünder (und hierbei handelt es sich in nur einem von vier Fällen um eine Frau, ansonsten um Männer) besteht darin, einen der Fünf Sinne (Sehsinn, Tastsinn, Geschmackssinn, Geruchssinn und Gehörsinn) missachtet bzw. deren Kraft missbraucht zu haben.¹⁰⁸⁰ Auf einem künstlerisch sehr anspruchsvollen Niveau stellt der Handwerker bzw. Künstler seine Vorstellung vom Sünder im Fegefeuer bzw. der Hölle in den Raum: Die Darstellungen der jeweiligen Szenen sind detailreich und zuweilen drastisch, in jedem Fall aber phantasievoll umgesetzt. Bei genauerer Betrachtung der Folter durch die Teufel und Dämonen erschauert der Betrachter geradezu körperlich; alptraumhaft wirken die plastisch wirkenden Fresken in ihrer düsteren Grisailletechnik, die den Betrachter schon einmal einen Blick auf das werfen lassen, was ihm bei Missachtung der christlichen Gebote dereinst im Fegefeuer bzw. in der Hölle erwartet.

Der Deckenspiegel wird insgesamt von neun Fresken geschmückt, die sich zu einzelnen Gruppen zusammenführen lassen: Zum einen kann man eine Farbgruppierung vornehmen (gelb und blau-grau). Zum anderen wäre eine Gruppenbildung nach der äußeren Form plausibel, da vier Bildfelder ellipsenförmig, zwei kleeblatt- oder

¹⁰⁸⁰ Vgl. dazu Strasser 2008, S. 35.

konchenförmig und drei Bildfelder annähernd viereckig geformt sind. Eine dritte Gruppe bezöge sich auf eine inhaltliche Kohärenz, über die allerdings erst nach eingehender Betrachtung des Zusammenspiels von Pictura und Motto eine Aussage getroffen werden kann.

Beginnen wir mit dem augenscheinlichsten Merkmal, der Farbe: Vier blau-grau gehaltene Fresken sitzen in den vier Ecken der Gewölbeschale des Raumes und verbildlichen die zu erwartenden Strafen beim Missbrauch des Tastsinns (*Pein deß Andasten*), des Geruchssinns (*Pein deß Geruchß*), des Gehörsinns (*Pein deß Gehörß*) und des Geschmackssinns (*Die Pein deß Gustß*). Weibliche und männliche Teufel mit verzerrten Fratzen und Grimassen quälen die in Ketten gelegten, kaum bedeckten Sünder, die von den Dämonen durch extreme Belastung des einen Sinnes, den sie missbraucht haben, malträtirt werden. In der *Pein deß Gehörß* beispielsweise wird der Sünder durch das (hier angenommene) ununterbrochen dozierende Gerede oder Gekreische der abgebildeten Folterknechte¹⁰⁸¹ gequält; man bläst ihm Trompetenschall ins Ohr, lässt es donnern; Blitze zucken über den Himmel. Dem Sünder bleibt nichts anderes übrig, als sich die Ohren mit den Händen zuzuhalten. Er blickt (möglicherweise in einem stummen Gebet mit der Bitte um Einhalt) gen Himmel. Auffällig ist an dieser Darstellung, dass dem Gefesselten die Fußfessel bereits gebrochen ist; eine weitere Kette liegt in seinem Schoß. Ein Textband scheint dem Gefesselten geradezu aus den Ohren zu quellen. Darauf steht zu lesen: *Ha:53 Qvis credidit Auditui nostro & Brachio Domini cui revelatum est*. Laut Strasser verweist dieser Text „im Bildzusammenhang darauf, daß die Sünderin diese Kunde aufgenommen hat und vom Herrn gerettet wird.“¹⁰⁸²

In der *Pein deß Geruchß* wird ein auf einem Felsen festgeketteter Mann von Rauchschwaden eines zu seinen Füßen schwelenden Feuers belästigt; Teufel¹⁰⁸³ mit irrem Gesichtsausdruck und hervortretenden Augen halten ihm Gefäße mit (so kann man nur raten) Übelkeit hervorrufenden Ingredienzien unter die Nase; Tränen laufen ihm über die

¹⁰⁸¹ Strasser beschreibt in seinem Aufsatz aus dem Jahr 2003 auf S. 210 die gequälte Person, als auch die beiden Teufel dem Geschlecht nach als weiblich; meines Erachtens ist jedoch lediglich eine Kreatur als weiblich zu bezeichnen, da sie eindeutig über Brüste verfügt. Die anderen beiden Gestalten erscheinen androgyn; wahrscheinlich handelt es sich hierbei jedoch eher um zwei männliche Kreaturen.

¹⁰⁸² Strasser 2003, S. 211.

¹⁰⁸³ Auch in diesem Fall, wie im Gemälde zuvor bereits erläutert, stimme ich mit der Meinung Strassers nicht überein, der die hier dargestellten Teufel als weiblich identifiziert. Meines Erachtens sind in diesem Fresko sowohl der Sünder als auch die beiden Teufel männlichen Geschlechts.

Wangen, seine Augen sind nach oben hin verdreht. Er hält sich die Nase mit einer Hand zu, während er die andere Hand hilfesuchend empor hält. Das weiße Spruchband, das den Sünder in einem Bogen umflattert, lautet in diesem Fall: *Sic ut solent ad odorē ignis ligna consumi ita vincula quibus ligatus erat Jud 15.*¹⁰⁸⁴ Dieses Motto verheißt ihm die Errettung von seinen Qualen und seiner Folter.

Geradezu apathisch schaut der Sünder, der die *Pein des Gustß* (Geschmacks) über sich ergehen lassen muss, gen Himmel.¹⁰⁸⁵ Es wirkt, als sei er nicht mehr willens, sich zu wehren; regungslos lässt er sich mit Würmern und widerlichen Speisen füttern. Seine rechte Hand liegt in Höhe seines Herzens schicksalsergeben auf der Brust, seinen anderen Arm hat er auf den Rücken gedreht. Von seinen Augen erkennt man nur noch das Weiße, denn seine Pupillen sind zur Gänze nach oben hin verdreht. Das beigefügte Motto erläutert: *Tu autē in sanguine testamenti tui eduxisti vinctos tuos a(...)deca in quonō est aqua Zach.* Die Interpretation Strassers ist in sich schlüssig: „Die Einbindung des Zitats in den Bildinhalt mag sich dadurch ergeben, daß der Leidende nicht nur in einem Kerker schmachtet, sondern von den Teufeln auch alles andere außer erquickenden Wasser erhält. Welch größere Hoffnung könnte es also für diesen gemarterten Sünder geben, als das Versprechen der Befreiung aus dem Gefaß!“¹⁰⁸⁶

Die vierte Folter innerhalb der Gruppe der zu bestrafenden Fünf Sinne ist die *Pein des Andasten* – die Qual des Tastsinns. Auf diesem Bildfeld, abermals blau-grau gefärbt und in einer Ellipsenform angelegt, foltern zwei Teufel einen Mann, der, wie die anderen Gestalten auch, mit Ketten gefesselt auf einem Felsen sitzt. Der erste Teufel gießt ihm aus einem Kessel eine heiße Flüssigkeit über den Kopf, während der zweite sich anschickt, dem Sünder die Kopfhaut mit seinen Klauen herunter zu reißen. Der Text, der auf einem weißen Band um den Fuß des Felsens herum geschlungen ist, besagt: *Purgabit DEVS sordes filiorū & filiardasu Sion et sanguinē emundabit spiritu Iudicii & Combustionis H4.* Die Abkürzung „H 4“ geht auf die Bibelstelle *Is 4,4* zurück, in der es weiter heißt: *Cum abluerit Dominus sordem filiarum Sion et sanguinem Ierusalem laverit de medio eius spiritu iudicii et*

¹⁰⁸⁴ Vgl. dazu das Buch der Richter: *Id 15,14.*

¹⁰⁸⁵ Die Blicke und Gesten der Gepeinigten ähneln sich: sie greifen nach oben in den Himmel, wie um Hilfe zu erbitten, Gott anzuflehen, sie zu erlösen und von der Qual, der sie ausgesetzt sind, zu befreien; ihre Augen sind meist nach oben hin verdreht.

¹⁰⁸⁶ Strasser 2003, S. 214.

spiritu ardoris [...].¹⁰⁸⁷ Demnach hat der dargestellte Sünder Hoffnung auf Erlösung; laut Strasser ist dies „Gottes Geschenk eines Neubeginns, das hier angesprochen wird; nachdem der Herr den Unflat der Töchter Zions und die Blutschulden Jerusalems durch das Gericht und das Feuer beseitigt hat, wird er den Neuanfang stiften. Letztlich ist es diese Zuversicht, die dem gepeinigten Sünder die Kraft verleiht, an eine Erlösung aus dem Fegefeuer zu glauben.“¹⁰⁸⁸

Neben den vier ellipsenförmigen Bildfeldern tritt ein weiteres, wiederum in blaugrauen Farbtönen gehaltenes Bildfeld hinzu. Da es jedoch in seiner Formgebung annähernd viereckig angelegt wurde (und in der Mitte des zweiten Gewölbesegmentes positioniert wurde, was seine inhaltlich herausragende Stellung unterstreicht), wird dieses Bildfeld innerhalb der Gruppe der viereckigen Bildfelder besprochen, nicht, wie zuvor praktiziert, in Hinblick auf die Farbgebung.

Die zweite Farbgruppe besteht aus vier gelb- und ockerfarbigen Bildfeldern; zwei sind in einer Kleeblattform, zwei andere viereckig angelegt. Die beiden Kleeblätter sitzen im zweiten Gewölbesegment rechts und links und haben nicht nur in Bezug auf die Farb- und Formgebung eine Gemeinsamkeit aufzuweisen, sondern auch in Bezug auf ihren Bildinhalt, da sich beide *Picturae* explizit mit dem Thema des Todes befassen. Ein weiteres Distinktionsmerkmal dieser Gruppe ist das Fehlen weißer Textbänder, die in den zuvor besprochenen Bildfeldern „umherflatterten“: in den beiden Emblemen, die sich mit dem Tod befassen, sind lediglich frei im Bildfeld stehende Textbestandteile auszumachen; diese werden hier als *Motti* aufgefasst.

Das erste Kleeblatt (in Richtung Altar auf der linken Seite) zeigt einen Sarg, der, mit einem Tuch verhüllt und bereit, in die Erde gelassen zu werden, neben einer Grube auf einem Friedhof steht. Auf dem abgedeckten Sarg liegt zuoberst ein mit einem Lorbeerkranz umkränzter Totenkopf¹⁰⁸⁹ auf einem (Oberschenkel)Knochen. Neben der ausgehobenen Grube sind ein frisch aufgeworfener Erdhügel, in dem die Totengebeine und der Schädel eines Vorgängers ausgehoben sind, erkennbar. Eine Schaufel und eine Spitzhacke liegen darauf. Der auf dem Sarg arrangierte Totenkopf scheint mit seinen

¹⁰⁸⁷ Dieser Hinweis auf die zugehörige Bibelstelle stammt von Strasser 2003, S. 213; der Text der Vulgata unterscheidet sich allerdings von dem bei Strasser angegebenen.

¹⁰⁸⁸ Strasser 2003, S. 213.

¹⁰⁸⁹ Vgl. dazu Kuhnle 2008, S. 351f.

leeren Augenhöhlen über das Grab hinaus zu blicken, das symbolhaft für die Vorherrschaft des Todes auf Erden und die Verbundenheit alles Irdischen (selbst der Errungenschaften und des Ruhmes, verkörpert durch den Lorbeerkranz¹⁰⁹⁰) mit dem Tod steht, der alle Lebewesen ereilt. Der Text ermahnt die Lebenden: STATVTV[M] est OMNIB [US] und weist abermals auf die Unausweichlichkeit dieses Schicksals hin.

Am Erdboden vor dem Sarg hockt eine Kröte: Sie ist sowohl als Symbol für die *vanitas*, als auch für die Sünde, den Teufel, die bösen Dämonen und schließlich für das Laster aufzufassen.¹⁰⁹¹ Unter dem Grabtuch kriecht eine Schlange hervor und reißt ihr Maul auf, um die Kröte anzugreifen; die Schlange verweist hier metaphorisch auf den Sündenfall, verfügt aber in ihrer Symbolik über ein breites Repertoire, das auch über Bedeutungen wie Fruchtbarkeit, Tod, Unsterblichkeit, bis hin zur Heilung reicht.¹⁰⁹² In diesem Fall deuten jedoch (bezieht man das Motto mit ein) Kröte und Schlange gleichermaßen auf das *vanitas*-Thema hin und damit auf den im Bild thematisierten Tod.

Das zweite, diesem Fresko gegenüberliegende Bildfeld ist ebenfalls kleeblattförmig und in ocker-gelbem Farbton ausgeführt: In einem Steinhaus, einer Art Hochgrab, sitzt ein Skelett, dessen Kopf mit einem zerfetzten Leintuch bedeckt ist. Es scheint mit der Linken eine Art Schalltrichter zu bilden, gerade so, als wolle es das Gesagte bzw. die vom Himmel erschallende Musik besser hören wollen. Zudem nimmt das Skelett eine wartende Körperhaltung ein und lauscht den beiden am Himmel hängenden Trompeten in den Wolken, die für die Ankündigung des Jüngsten Gerichts stehen; aus ihren Trichtern schallen die Worte *Venite ad iudiciu* und *ad iudiciu*. Über den Blasinstrumenten wiederum hängt ein Flammenschwert im Himmel, das sich mit einem Lorbeerast kreuzt. Das Schwert ist Zeichen der Macht schlechthin, steht aber auch für das Jüngste Gericht¹⁰⁹³, vor dem sich jeder Mensch verantworten muss. Der Lorbeer ist als heilbringender, immergrüner, aber auch entsühnender Baum¹⁰⁹⁴ bekannt und steht in Verbindung mit dem Flammenschwert für den Sieg Christi und wiederum das höchste Gericht, auf dessen Ruf das Skelett im Bild hört und dem es folgen muss. Auf dem Steinhaus besagt ein Text in

¹⁰⁹⁰ Zum Bedeutungsspektrum des Lorbeerkranzes vgl. Freidl/Harzer 2008, S. 209f.

¹⁰⁹¹ Vgl. dazu Gerlach 1970 A, Sp. 675f.

¹⁰⁹² Vgl. dazu Rösch 2008 A, S. 324f. Zum Motiv der Schlange in der Bibel vgl. die Schlange im Paradies *Gn* 3,14, die eiserne Schlange bei Moses *Nm* 21,4-9 sowie in der Offenbarung *Apc* 20,2.

¹⁰⁹³ Vgl. dazu das Schwert Jahwes: *Ez* 21, 1-22.

¹⁰⁹⁴ Vgl. zur Symbolik des Lorbeer Freidl/Harzer 2008 S. 209f.

Majuskeln: SVRGITE MORTVI, was als ein Appell an alle Toten, sich zu erheben und sich dem Jüngsten Gericht zu stellen, aufzufassen ist.

Die letzten drei Fresken sind in ihrer Form annähernd rechteckige Bildfelder, die im Scheitelpunkt des Gewölbes bzw. jeweils in der Mitte der drei Gewölbesegmente liegen. Sie sind nicht nur formal, sondern vor allem inhaltlich aufeinander bezogen, da eine dargestellte Situation auf der anderen fußt: Man könnte so weit gehen, diese drei Fresken als bebilderten Erkenntnis- oder Erlösungsweg zu betrachten, der sich in Richtung Altar (als dem Höhepunkt des Sakralraumes) entwickelt und schließlich im Altarbild gipfelt. Beginnend mit dem ersten rechteckigen Fresko in unmittelbarer Türnähe (ockerfarben) lässt sich hier eine Szene ausmachen, in der ein Dämon oder affenartiges Wesen, ein „Höllenschlund“¹⁰⁹⁵, im Begriff ist, einen lebendigen Mann zu verschlingen. Das Ungeheuer schaut, ebenso wie das unglückliche Opfer, mit seinen übergroßen, weit aufgerissenen Augen aus dem Fresko heraus: dies könnte als wortloser Appell an den Besucher der Kapelle gedeutet werden, sich in Anbetracht seiner Sündhaftigkeit und der ewigen Verdammnis, der Hilfe und des Beistands Gottes im Glauben zu versichern.

Lichtreflexe sprühen aus den Augen des Dämons, seine Zähne sind spitz und bedrohlich; seine Fratze ist weit aufgerissen und der Himmel ist von dunklen Wolken verhangen. Einzig das in ein Dreieck eingezeichnete, gütige Gesicht sendet Licht auf die Szene herab: in seine Lichtstrahlen steht, gen Sonne in einer Aufwärtsbewegung zu lesen, *ITE MALEDICTI* – kommt, ihr Verfluchten‘, was soviel bedeutet wie: ‚kommt zur Sonne, zum Licht‘. Im linken Bildbereich des Bildes liegt neben einer Baumwurzel ein gefälltter Stamm,¹⁰⁹⁶ er wurde von der Axt, die ihm an den Wurzeln liegt, abgehackt. Dieses Motiv begegnet auch bei Juan de Boria in seinen *Empresas morales*¹⁰⁹⁷: So steht beispielsweise ein Baum, an den die Axt gelegt ist, für ein rechtes Leben nach dem Tod, denn: „[...]Wo er hinfällt, wird er liegen. Welches zeigen soll/wie der Baum/wenn er umgehauen wird/an dem Orthe/wo er hinfällt/liegen bleibet/also müssen auch wir ewig in dem Zustande/darinnen uns der Tod antrifft/bleiben...“¹⁰⁹⁸ Und: „[...]die aber einen andern Weg gehen/die fallen/wie man sagt/aus eigener Schuld. Und dieses wird durch das

¹⁰⁹⁵ Dieser Begriff stammt von Strasser 2003, S. 209.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Strasser 2003, S. 209; er erkennt in diesem Gewächs einen Weinstock. Möglich wäre hier jedoch auch ein Baum, ein Sprössling, dem, um es emblematisch aufzufassen, schon die Axt an den Stamm gelegt ist.

¹⁰⁹⁷ Zitiert nach Henkel/Schöne 1967, Sp. 183-185.

¹⁰⁹⁸ Henkel/Schöne 1967, Sp. 184.

Sinnbild eines Baumes/dem die Aexte an Aest und Wurzeln gelegt/gewiesen/wie nehmlich sichs gezieme/tapffer und beständig zu seyn/und von den innern Bewegungen des Gemüthes/oder äusserlichen Beschwerlichkeiten und Widerwärtigkeiten/sich weder überwinden noch abwenden zu lassen[...].“¹⁰⁹⁹ Auch die Redensart „die Axt an die Wurzel legen“ steht für den Plan, eine Sache gründlich zu bereinigen, das Problem von der Wurzel her auszugehen. Die Redensart ist biblischen Ursprungs¹¹⁰⁰ und soll in diesem Bildzusammenhang den Rezipienten daran erinnern, dass das Übel mit der Wurzel ausgezogen werden muss, sie gar verbrannt (*ad comburendu*) werden muss, damit nichts schlechtes mehr übrig bleibt. Denn wenn nicht alles Übel und Schlechte zerstört wird, so erläutert das Fresko bildhaft (die Komposition ist in ihrer Anlage nicht sonderlich komplex, doch durch seine drastische Zeichnung umso eindringlicher), hat der Mensch keine Hoffnung auf die ewige Seligkeit.

Als zweite Station dieses Erlösungsweges gilt ein viereckiges Bildfeld in blau-grauer Färbung. Thematisch befasst es sich mit dem letzten der (in diesem Bildprogramm emblematisch illustrierten) Fünf Sinne des Menschen, der Qual des Sehsinns. Bereits die vorherigen Illustrationen erläuterten die Strafen und Peinigungen der missbrauchten Sinne durch Teufel. Dieses formal abweichende Bild (die Sinnesfolter wurde bisher in ellipsenförmigen Bildfeldern umgesetzt) befasst sich mit der *Pein deß Gesichtß*, d.h. mit der Folter, die dem Sünder droht, wenn er sich zu sehr dem schönen Schein und der Oberflächlichkeit des Lebens hingibt. Das Fresko veranschaulicht den Umstand des Sündigens mit den Augen (*deß Gesichtß*), was sich dahingehend deuten lässt, dass das Auge der hier dargestellten Frau Gegenstände des Luxus, allgemein schöne Dinge und Oberflächlichkeiten erblickt und begehrt hat. Dies – so lässt sich vermuten – entfachte ihre Gier und stachelte ihr Bedürfnis nach Besitz an, was sie wiederum von einem gottgefälligen Leben in Bescheidenheit und Demut abhielt. Nun wird sie von insgesamt fünf Dämonen verlacht, verspottet und mit ihren Verfehlungen konfrontiert: Ein gehörnter Teufel zeigt ihr einen Spiegel, aus dem eine hunde- oder affenähnliche Fratze mit aufgerissenem Maul hervorschaut. Das Wesen erinnert an den Dämon des zuvor

¹⁰⁹⁹ Henkel/Schöne 1967, Sp. 185.

¹¹⁰⁰ Zu der Redensart bzw. dem Sprichwort „Die Axt ist den Bäumen an die Wurzel gelegt“ vgl. TPMA, S. 319, sowie die Bibelstelle *Mt 3,10* und *Lc 3,9*; hier ist es der fruchtlose Baum, dem die Axt an die Wurzel gelegt wird (Predigten Johannes des Täufers) und der ins Feuer geworfen wird.

besprochenen Fresko, in dem ein Höllenhund einen armen Sünder verschlang – die Figur ist als Metapher für den sündhaften Menschen zu lesen, der statt seines Spiegelbildes (aufgrund seiner Sündhaftigkeit) einen Affen¹¹⁰¹ erblickt. Er erkennt hierin die drohende Gefahr der Hölle, in die er ausgeliefert wird, sofern er nicht seine irdischen Ketten (irdische Güter sowie Laster) ablegt. Die Ketten der jungen Frau sind bereits gesprengt, was darauf hinweist, dass sie schon im Begriff ist, erlöst zu werden.

Eine zweite – diesmal weibliche Teufelin – hält der Sünderin ein aufgeschlagenes Buch vor, auf dessen Seiten die Worte *usque ad novissimū Quadrātem Luc 2* zu lesen sind. Der Stellenhinweis auf Lukas 2 ist falsch, denn im Lukas-Evangelium findet sich unter der angegebenen Stelle weder das angeführte Zitat noch lässt sich eine Verbindung zum emblematischen Inhalt des Bildes erkennen.¹¹⁰² Die nackte Frau wendet den Blick gen Himmel bzw. gen Sonne, die über ihr steht. Sie hält ihre Hände mit den Handflächen nach außen gewandt vor sich hin. Der Sonne eingezeichnet ist ein leuchtendes Dreieck, aus dem das Auge Gottes den Betrachter direkt anblickt: es steht für die Allwissenheit und Allgegenwart Gottes.

Drei weitere Teufelsgestalten mit weit aufgerissenen Augen wenden sich ebenfalls der Gepeinigten zu und schneiden ihr Grimassen: Häme und Schadenfreude sind auf ihren Gesichtern abzulesen.¹¹⁰³ Das Motto auf dem Spruchband unterhalb des Felsens besagt: *Contenebrati sunt oculi nri piermontē Sion quia disperit ct 5*. Auch hier wurde die entsprechende Bibelstelle irrtümlicherweise mit *Ct 5* angegeben; tatsächlich findet sich jedoch die entsprechende Passage in dem 5. Klagelied des Jeremias.¹¹⁰⁴

Der Verweis auf die Jeremias-Klage ist nicht nur als alttestamentliches Bild für die Gefahren der Sünde und des Unglaubens aufzufassen, sondern darüber hinaus als Hinweis auf den Kern der in den Fünf Sinnen angeprangerten Tugendlosigkeit: die Verkümmerng des Glaubens sowie der Abfall der Gläubigen vom Glauben selbst. Die

¹¹⁰¹ Das Symbol des Affen steht für den Teufel, das Tier im Menschen, das Böse, den Sexualtrieb und (triebgesteuertes Verhalten) für Verantwortungslosigkeit. Der Affe ist hier zu deuten als ein von Gott zur Strafe für seine Sünden verwandelter Mensch, dessen monströs deformiertes Äußeres auf den unheiligen, d.h. schlechten Zustand seiner verlorenen Seele hinweist. Vgl. dazu Borgards 2008, S. 8.

¹¹⁰² Strasser verweist in seinen Ausführungen auf *Mt 5, 26: amen dico tibi non exies inde donec reddas novissimum quadrantem*. Vgl. dazu Strasser 2008, S. 36.

¹¹⁰³ Hier hat sich der Freskant einen Scherz erlaubt: Er hat eine Öffnung in der Decke in seine Bildkomposition mit eingebaut. Der Mund des Teufels entspricht zugleich dem Loch in der Decke, was die Fratze besonders plastisch erscheinen lässt.

¹¹⁰⁴ Dieser Hinweis geht auf Strasser 2003 zurück. Er weist hier auf *Lm 5,17-18* hin.

Frau wendet ihren Blick zunächst dem Gottesauge und darüber hinausgehend schließlich auch dem dritten und letzten Bildfeld zu, das sich unmittelbar über dem Altar befindet. Farblich wäre dieses dritte rechteckige Fresko der Gruppe der gelb-ockerfarbigen Kleeblattbilder zuzuordnen, doch inhaltlich ist es der Gruppe der rechteckigen Fresken zuzuordnen; diese Reihe von drei rechteckigen Bildfeldern ist nämlich als letzte Station eines Erlösungsweges zu verstehen. Das dritte Bildfeld ist kompositorisch recht schlicht: Aus einer Wolke heraus erkennt man den mit einem Kranz bekrönten Lockenkopf eines jungen Mannes.¹¹⁰⁵ Sein Blick schweift nach oben in Richtung eines Kreises, der von einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt, gebildet wird (Uroboros). Inmitten dieses Kreises schwebt eine Krone, hinter der ein Dreieck eingezeichnet ist, das für die Hl. Dreifaltigkeit¹¹⁰⁶ steht. Ein weiterer, goldgelber Lichtstrahl führt von der Krone aus direkt auf den Kopf des Mannes.

Der Uroboros¹¹⁰⁷ ist als Symbol für die Unendlichkeit bzw. Ewigkeit, aber auch als Zeichen für die Auferstehung zu deuten, wohingegen die Krone eindeutig als Herrschaftszeichen zu entschlüsseln ist. Von der Krone aus zielen Lichtstrahlen auf den Kopf des Mannes, was an einen Krönungsprozess denken lässt; der hier gekrönte Herrscher ist demnach als Jesus Christus zu identifizieren; Zeugen der Szene sind (teils nur angedeutete) Putti als stets gegenwärtiges Personal des Himmels.

Von besonderem Interesse ist der Umstand, dass über dem Kopf Jesu Christi im Halbkreis die Worte *venite benedicti patres* spiegelverkehrt angebracht wurden. Denkbar wäre hier, dass durch einen zelebrierenden Geistlichen eine (Rück)Spiegelung im Altarraum herbeigeführt wurde, die die Perspektive der Schriftzeichen korrigiert und dadurch lesbar macht, etwa durch einen kleinen Spiegel oder eine reflektierende Oberfläche wie den einer Pantene. Die auf diese Weise umgesetzte Vorstellung wäre, dass der Wille Gottes für den Menschen zunächst unverständlich, im Moment der Messfeier und durch die Vermittlung eines Geistlichen jedoch verständlich gemacht wird; in besonderer Weise eignet sich für dieses „Mysterium“ die Eucharistie als signifikanter Zeitpunkt der (katholischen) Messfeier. In jedem Fall aber befinden sich die Schriftzeichen

¹¹⁰⁵ Laut KD, Band XVI, S. 143, handelt es sich bei dem jungen Mann, dessen Kopf mit Locken bedeckt und mit einem Lorbeerkranz bekrönt ist, um einen segnenden Jesus. Ein Segnungsgestus ist jedoch nicht auszumachen.

¹¹⁰⁶ Das Symbol der Trinität wird bei Martin 2008, S. 70 f. ausführlich erläutert.

¹¹⁰⁷ Zum Hintergrund des Uroboros vgl. Kemp 1972, Sp. 408f.

an signifikanter Stelle, nämlich am Höhepunkt einer ganzen Reihe von Scheitelbildern, und rufen somit den gläubigen Betrachter und Kirchenbesucher zur Umkehr auf: Kommt ihr Beladenen zu Gott.

Das Ölgemälde (signiert *F. J. Lederer p. 1707*¹¹⁰⁸) des Hauptaltars zeigt – betrachtet man die Emblemfresken im Deckenspiegel als Bildinhalte, die auf das Altarblatt referentiell eingehen – die erhoffte Rettung der Sünder vor dem Fegefeuer und den zuvor illustrierten Peinigungen der Fünf Sinne. Zuoberst schwebt der Erzengel Michael mit dem Flammenschwert in der rechten und einer Seelenwaage, mit der die Seelen der Sünder gewogen werden, in der linken Hand. Diese Darstellung ist ein konstruiertes Motiv aus der Apokalypse (*Apc 12,7*) und einem Paulinischen Brief (*I Thess 4,16*). Ein Schriftzug beschreibt über seinem Kopf einen Bogen: NON EXIES DONEC REDDAS NOVISSIMVM QVADRANTEM.¹¹⁰⁹ In der unteren Bildzone knien Sünder am Boden; sie haben die Arme verzweifelt im Gebetsgestus erhoben und schauen flehend zu einer Gestalt auf, die auf halber Höhe des Gemäldes auf einer Kanzel sitzt. Unklar ist hier, ob es sich um eine weibliche oder eine männliche Person handelt: ein zarter Schleier und eine zarte, weiße Hand machen aber eine Frau, möglicherweise sogar Maria, plausibel. Eine Darstellung von Maria mit einer Papstkrone, wie hier gezeigt, ist ungewöhnlich, im vorliegenden Fall jedoch begründet anzunehmen. Im Bild schmückt ihr Haupt eine perlen- und edelsteinbesetzte Papstkrone. Vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch (Bibel) und zwei große (Himmels)Schlüssel; diese Attribute könnten Maria als Himmelskönigin abbilden. Die Referenzstruktur von Altargemälde und Emblemfresken tritt bereits hier deutlich hervor: Maria fungiert als Vermittlerin der göttlichen Gnade im Zeitpunkt des Ablebens des Menschen bzw. der Erwartung des Jüngsten Gerichts. Prägend ist jedoch in diesem Kontext nicht so sehr der Bildbereich der Apokalypse¹¹¹⁰, als vielmehr der der Bergpredigt¹¹¹¹, der auch das zuvor angeführte Zitat entstammt. Damit wird grundsätzlich auf den versöhnlichen Aspekt innerhalb der christlichen Eschatologie verwiesen, wie dies eben im Zusammenhang mit dem Matthäus-Zitat 5,26 geschieht: Die angeführte Passage ist innerhalb des Matthäus-Evangeliums in die umfangreichen Ausführungen Jesu Christi

¹¹⁰⁸ Zum Hofmaler Franz Josef Lederer aus Freising vgl. die Anmerkungen im Fußnotenapparat des Katalogs zu Punkt 2.6.1.

¹¹⁰⁹ Vgl. dazu die Bibelstelle *Mt 5,26*.

¹¹¹⁰ Vgl. etwa *Apc 14, 6-13* sowie *20, 11-15*.

¹¹¹¹ *Mt 5-7*.

eingebunden, die die Aussöhnung und damit die Nächstenliebe als wesentliche Bedingung thematisieren, um der ewigen Verdammnis zu entkommen. Wenn nun, wie im vorliegenden Fall geschehen, Maria an eben dieser Stelle in den Gedankengang von Aussöhnung und Jüngstem Gericht mit einbezogen wird, so verweist dies unmittelbar auf ihre Rolle als Vermittlerin göttlicher Gnade in Verbindung mit ihrer schützenden Mutter- und Fürsprecherrolle und letztlich als Teilhaberin am göttlichen Heilsgeschehen.

Mit der rechten Hand hält Maria einen kostbaren Kelch empor, über dem eine Oblate schwebt, während ihre linke Hand einen der knieenden Männer leicht am Kopf berührt. Im Moment der Berührung zerbrechen die Stahlfesseln: der reumütige Sünder ist erlöst¹¹¹². Zwischen den knieenden Männern stehen die Worte *HOMINEM NON HABEO*¹¹¹³; der von Maria berührte Sünder blickt den Betrachter aus dem Bild heraus an und scheint ihm sagen zu wollen: Schau, auch du kannst erlöst werden, so du nur an die Kirche glaubst und als reumütiger Christ das Hl. Sakrament der Eucharistie empfängst.

Gemalte Putti sowie die beiden Engelsfiguren auf den Giebelschenkeln des Zelebrationsaltars ergänzen – neben der Hl. Familie im Oberbild – den Symbolgehalt des Altarblattes. Eine Stuckkartusche (zwischen Oberbild und Altarblatt) benennt die *DIVIS SEPTEM SVBSIDIIS SACRVM*, die auf die sieben Sakramente verweisen, die die Kirche den Gläubigen zur Seite stellt. Die beiden zentralen Sakramente, nämlich die der Eucharistiefeyer und der Buße, werden im Altarblatt thematisiert.

Diese ehemalige Friedhofskapelle entfaltet vor unserem Auge ein höchst komplexes und vielschichtiges Programm. Ungewöhnlich ist – im Gegensatz zum Programm der Frauen- oder Engelkapelle – der Anknüpfungspunkt des Appells. Denn dass es sich bei den drei Friedhofskirchen bzw. bei dem in ihnen angebrachten emblematischen Gemäldeschmuck um den Träger und Vermittler eines Appells (Umkehr und Buße) an den Kirchenbesucher bzw. (da es sich um Friedhofskapellen handelt) an den Hinterbliebenen handelt, ist deutlich geworden. Im Falle des Sandstadels knüpft der Konzeptor des emblematischen Bildprogramms an die Fünf Sinne des Menschen an, ein geschickt gewählter Ansatzpunkt, der im Moment tiefer Trauer den Menschen direkt anzusprechen vermag. Denn mit dem Ende der Fünf Sinne bzw. dem darauffolgenden

¹¹¹² Vgl. hierzu auch die Darstellungen innerhalb der Emblem fresken im Raum.

¹¹¹³ Der Schriftzug geht zurück auf die Bibelstelle aus dem Johannesevangelium: *Io 5,7*.

Jüngsten Gericht ist auch das Ende der Erdenhaftigkeit verdeutlicht. Plastisch, detailreich und sehr phantasievoll erläutern die Bildfelder dem Rezipienten, dass wir alle durch die Verfehlung an den Fünf Sinnen zum Sünder werden, dem schlimme Strafen drohen. Nur indem der Mensch „seine Fünf Sinne“ beisammen hat¹¹¹⁴, ist er in der Lage, Gott seine Glaubensfestigkeit unter Beweis zu stellen; er soll alle Fünf Sinne auf Gott ausrichten, und sein Leben im Glauben an Gott führen.

Die Fünf Sinne stehen aber auch für die Öffnung hin zum Leben (denn durch die Fünf Sinne nehmen wir unsere Umwelt erst wahr) sowie für die Verführbarkeit des Menschen durch die Fährnisse des Lebens. Sie sind zugleich eine Schwachstelle, denn durch sie kann der Mensch leicht verleitet und vom im christlichen Sinne rechten Weg abgebracht werden. Über den Sinn des Riechens und Schmeckens beispielsweise kann er zur Todsünde der Maßlosigkeit und Wollust verführt werden; der Sehsinn indes verlockt (indem er dem Menschen zeigt, was es alles Begehrenswertes und Schönes in der Welt gibt), dazu, sich der Todsünden der Gier und des Neides schuldig zu machen und verführt zu Unkeuschheit, was den Regeln des christlichen Glaubens, beispielsweise dem Gebot der Bescheidenheit und Mäßigung widerspricht.¹¹¹⁵ Diese Verfehlung wird in dem zentralen Bildfeld, der *Pein des Gesichtes*, empfindlich bestraft. Nur wenn man, so die Aussage, alles Oberflächliche hinter sich lässt, allen Versuchungen, die sich einem durch den Sehsinn aufdrängen, widersteht und sich stattdessen der Hl. Dreifaltigkeit zuwendet (*venite benedicti patres*), so besteht Hoffnung, doch noch in Gottes Himmelreich (siehe Altarblatt) einzugehen.

Durch die Emblemfresken wird der Rezipient zudem zur Meditation aufgefordert: durch gezieltes Nachdenken und Versenken des Geistes in und über Bildliches (wie im diesem Fall der vier letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle) sowie durch die hier ableitbare Aufforderung, sich seiner Sinne auf gute Art und Weise zu bedienen (dahinter könnte die aus der mittelalterlichen Allegorese stammende binäre Deutungsstruktur *in bonam partem – in malam partem* aufscheinen), soll der Mensch über die Endlichkeit des Lebens (*vanitas*-Gedanke) und die Wichtigkeit eines gottgefälligen Lebens reflektieren.

¹¹¹⁴ Vgl. zu der sprichwörtlichen Redensart Röhrich 2004, S. 1482.

¹¹¹⁵ Zu den einzelnen Sinnen in ihrer Gefährdung des Menschen vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 1336 sowie Sp. 1537.

Vier verschiedene Ebenen (Thema des Altars bzw. Altargemäldes: Verheißung des ewigen Lebens und Erlösungsgedanke; Thema der gelben Fresken: Tod und Jüngstes Gericht; Thema der blauen Fresken: Peinigung der sündhaften Sinne) sprechen den aufmerksamen Betrachter durch ein komplexes Emblemprogramm sowie den Altar als Mittelpunkt des Sakralraumes an und wirken – diesmal in positivem Sinne – über den Sehsinn direkt auf den Rezipienten ein.

Betrachtet man die im Rahmen dieser Arbeit aufgestellte These von der Kontextualisierung des Emblems in Bezug auf die hier besprochenen Friedhofskapellen näher, so sprechen die Befunde eine eindeutige Sprache:

In der Frauen- oder Engelkapelle (1) wurden kleinformative Embleme um zwei Hauptfresken herum arrangiert. Im Chorraumbereich (dem Chorfresko, den zugehörigen sechs Emblemen und dem Gnadenbild der Mutter-und Kindgruppe) wird das gesamte heilsgeschichtliche Personal vorgestellt: die Gottesmutter Maria und ihr Sohn Jesus sowie die Stuckdarstellung des Hl. Geistes über dem Altarbereich und Gottvater (durch ein goldenes Dreieck im Fresko symbolisiert). Ein Scheitelembem steht an architektonisch markanter Stelle, da es an der Schwelle zwischen Chorraum und Gemeinderaum mit dem Bild des Messias (Löwenemblem) auf die Wiedergeburt bzw. Auferstehung des Toten im Jenseits hinweist. Eine Reihe von inhaltlichen Querbezügen innerhalb des Kirchenprogramms konnte hier plausibel gemacht werden, da die Anbetung der Gottesmutter Maria sich durch die verschiedenen Ebenen hindurchzieht. Beginnend mit der Anrufung Mariens als Königin der Engel (über dem Eingang), über die Ikonographie der Deckenfresken mit ihren emblematischen Bildgegenständen, bis hin zum Gnadenbild und der Ikonographie der beiden „Seiten“-Altäre im Altarraum preisen alle genannten Bildträger Maria auf vielfältige und teils komplexe Weise. Die tatsächliche Wichtigkeit der Frauenkapelle im Leben der Landshuter lässt sich heute noch an der Vielzahl der Epitaphien und Grabsteinplatten hochstehender Herrschaften (Chor, Chorbogen, Langhaus, unterhalb der Orgelempore und an der Außenseite der Kapelle) nachvollziehen.

Im Klosterareal Windberg (2) hingegen wurde die Friedhofskapelle St. Maria mit Insgesamt 16 Zwickelbildchen als Trabantenfelder um zwei Deckenfresken herum gruppiert: das Motto AUDITUM RECREAT verwies hier auf die heilende Funktion

(RECREAT), die der Marienverehrung bzw. dem Mariengebet innewohnt: diese Kapelle ist zur Gänze der Verehrung Mariens und ihrer Tugenden gewidmet. Von besonderem Reiz war hier das Detail eines Engels, der seinen Kopf aus der Bildebene heraus dem Betrachter zuwendet und ihn als Adressat der Botschaft direkt anzusprechen scheint.

In der Allerseelenkapelle St. Martin (3) schmücken insgesamt neun großformatige Fresken den Deckenspiegel. Einzelne Gruppen konnten hier zusammengeführt werden: eine Farbgruppierung (gelb und blau-grau) und eine formale Gruppierung (vier Bildfelder sind ellipsenförmig, zwei kleeblatt- oder konchenförmig und drei viereckig geformt). Eine dritte Gruppe bezöge sich auf eine inhaltliche Kohärenz, über die erst nach eingehender Betrachtung des Zusammenspiels von Pictura und Motto eine Aussage getroffen wurde: Drei rechteckige Fresken sitzen im Scheitelpunkt des Gewölbes bzw. in der Mitte der drei Gewölbesegmente. Diese sind nicht nur formal, sondern vor allem inhaltlich aufeinander bezogen: sie bilden einen bebilderten Erkenntnis- oder Erlösungsweg, der sich in Richtung Altar (als dem Höhepunkt des Sakralraumes) hin entwickelt und thematisch im Altarbild Erlösung findet. Dem Fresko in der Mitte des Deckenspiegels (viereckig, blau-grau) kommt besondere Stellung zu, da hier bereits auf das Thema Erlösung angespielt wird. Die dargestellte Sünderin trägt zerbrochene Ketten: durch die Gnade Gottes ist sie bereits im Begriff, der ewigen Verdammnis zu entkommen. Die Hoffnung auf Erlösung greift auch der Text *venite benedicti patres* auf, der im letzten Fresko oberhalb des Altarblattes spiegelverkehrt angebracht wurde. Auflösbar ist der Text nur durch eine Rückspiegelung des spiegelverkehrten Textes (z.B. durch einen zelebrierenden Geistlichen vorgenommen), die die Perspektive der Schriftzeichen korrigiert und dadurch lesbar macht. Erst durch die Vermittlung eines Geistlichen wird der für den Menschen zunächst unverständliche (da unzugängliche) Wille Gottes im Moment der Messfeier verständlich gemacht. Das „Mysterium“ der Eucharistie wird somit zum signifikanten Zeitpunkt der (katholischen) Messfeier, da die Schriftzeichen erst an signifikanter Stelle (am Höhepunkt einer Reihe von Scheitelbildern) entschlüsselt werden und den gläubigen Beobachter und Kirchenbesucher zur Umkehr auffordern: Kommt ihr Beladenen zu Gott.

Alle drei hier besprochenen Friedhofskapellen bedienen sich einer Art Emblemsprache, die im Moment größter Trauer neben der Predigt bildhaft und symbolisch auf den Rezipienten einzuwirken im Stande ist. Die exemplarischen

Geschehnisse in der Deckenmalerei sollen den Gläubigen ein positives Beispiel (z.B. anhand der Tugenden Marias) geben, den Verstand belehren und zu noch tieferer Frömmigkeit anhalten. Die Embleme und Fresken der drei Friedhofskapellen erscheinen wie eine gewaltige Bilderpredigt; sie wirken geistlich-pädagogisch auf den Betrachter ein. Die Darbietung von Tugenden und Lastern ist, wie im Fall des Sandstadls oder der Marienverehrung in Windberg, ein adäquates Mittel, um die *propaganda fidei* voranzutreiben: hier haben die Embleme darüber hinaus eine erzieherische Wirkung und spenden sogar (wie im Altarblatt im Sandstadl) Trost und Hoffnung. Die Marienverehrung steht in den hier angesprochenen, emblematisch ausgestalteten Kirchen im Vordergrund: In den Friedhofskapellen steht (in der Engelkapelle und in St. Maria) die Verherrlichung und Verehrung der wundertätigen und unbefleckten Muttergottes durch alle Zeiten im Fokus. Ist nicht sie das Hauptthema, so tritt Maria doch zumindest als lichte Zentralfigur in Erscheinung, da sie – im Gegensatz zur theologischen Auffassung der evangelischen Kirche – für die Sünder direkt in Kontakt mit Gott als Fürbitterin auftritt.

3.6 Ausblick: Metten, Frauenau, Frauentödling und Schildthurn

Die Kontextualisierung von Emblemen, verstanden als eine Rückbindung der Sinnbilder an den Kircheninnenraum, führt über die Verbindung der Embleme mit zentralen Deckenfresken hinaus. Die These, dass nicht nur die in den Gewölben einer Kirche angebrachten Malereien, sondern auch weitere Elemente der Kirchengestaltung wie Figureschmuck, Hoch- und Seitenaltar, Skulpturen und Stuckarbeiten, Emporengestaltung und Tafelbilder zur Semantik der einzelnen Sinnbilder beitragen, soll im Folgenden anhand von vier Kirchen des niederbayerischen Raumes exemplarisch erweitert und weiter vertieft werden. Die konkrete Ausgestaltung der einzelnen Kirchen könnte dabei nicht unterschiedlicher sein:

Mit (1) der Kloster- und Pfarrkirche St. Michael in Metten begegnen wir einer äußerst differenzierten und vielschichtigen Gestaltung des Innenraumes einer Klosterkirche, was insbesondere an den zahlreichen eigenständigen Zeichengruppen liegt.

Die zweite (2) Kirche, Mariä Himmelfahrt in Frauenau, legte trotz einer den gesamten Innenraum überziehenden emblematischen Ausgestaltung einen deutlichen Akzent auf die Gestaltung des Presbyteriums.

Mit (3), der Kirche Mariä Himmelfahrt in Frauentödling, wendet sich der Blick einer Kirche zu, die nicht nur Emblemfresken, sondern auch emblematisch gestaltete Tafelbilder zur Geschichte der Wallfahrt in Frauentödling besitzt. (4) Mit St. Ägidius in Schildthurn schließlich rückt eine Wallfahrtskirche ins Zentrum der Betrachtung, die sich durch ein hohes Maß an ungeordneten Bezügen auszeichnet; sie bietet einen Kontext, anhand dessen die Grenzen der Kontextualisierung reflektiert werden können. (1) Die Kloster- und Pfarrkirche St. Michael in Metten zeichnet sich durch eine Fülle semantischer Bezüge aus. Das hängt wesentlich mit den einzelnen Schichten der Innenraumgestaltung zusammen. Die nachfolgende Tabelle führt die zentralen Gestaltungselemente als eigenständige Zeichenkomplexe an:

Gestaltungselement/Position im Raum	Thema/Gegenstand/Motiv
Hochaltar	Skulpturen: Karl der Große, Hl. Benedikt; Altarblatt: Michael vertreibt Luzifer; Oberbild: Maria als apokalyptisches Weib mit dem Jesusknaben
Deckenfresken	Presbyterium: Hl. Dreifaltigkeit und Kirchenväter; Langhaus: Maria als Himmelskönigin, Christus als Inspirator
Seitenaltäre	Skulpturen und Figuren: Kaiser Konstantin, Kaiserin Helena, Hl. Bernhard von Clairvaux, Franz von Assisi, Hl. Joachim, Hl. Anna, Hl. Benedikt
Embleme	Langhaus: Geistliches Amt, Tod; Orgelchor: Verherrlichung Gottes
Orgelchor	Emblematische Gestaltung des <i>Ps 150</i> ; Zentralfresko: König David, Hl. Cäcilia, Wilhelm von Hirsau
Stuckdekor	Wolkenformationen, Blütengirlanden, Akanthusranken, figuraler Schmuck, Putti.

Blickt man allein auf die Sinnbilder des Langhauses der Kirche, so kommt man zu einer das geistliche Amt fokussierenden Deutung. Das erste Emblem gibt durch sein Motto die inhaltliche Richtung vor: AENIGMATA FVNDIT. Die sich zuordnenden Untergruppen thematisieren die Verkündigung des göttlichen Wortes auf unterschiedliche Art und Weise: RECONDITA PANDVNT, MERSA EMERGOR, A LONGE PROSPICIVNT, und MOESTIS SOLATIA PRAEBET, was zusätzlich durch die eingefügten Heiligen (Malachias, Wolfgang, Benno, Hildegard, Edeltrudis und Luitgardis) verdeutlicht wird. Alle Heiligen zeichnen sich durch das Bekenntnis zum göttlichen Wort bzw. durch dessen Vermittlung aus. Dabei ist allerdings zu beachten, dass zwei unterschiedliche Bezugsrahmen vorliegen: Mit Malachias ist ein Vertreter des Alten Testaments greifbar, während mit den verbleibenden fünf Personen ausschließlich Heilige der Nachantike vorliegen und somit der Bogen von der vorchristlichen Prophetie *sub lege* bis hin zum christlichen Bekenntnis *sub gratia* geschlagen wird. Zum anderen rücken die Sinnbilder den Tod ins Zentrum der Betrachtung (DECRETOS PRAEDICIT HONORES, PRAESACIT ACERBA) und spannen damit den Bogen zwischen (ewigem) Leben und Vergänglichkeit auf. Ein letztes Emblem, gewissermaßen spiegelbildlich zum Eingangseblem AENIGMATA FVNDIT, korreliert geistliche und weltliche Macht und schreibt ihnen in Form der Licht-Metapher eine Erkenntnisfunktion zu: LVCEM EX ALTO.

Eine zweite, homogenere Emblemgruppe innerhalb der Kirche ist die im Bereich der Orgelempore aufgebrachte emblematische Ausgestaltung des *Ps 150* (LAVDATE EVM IN SONO TUBAE, IN TYMPANO, IN CHORDIS, ET IN ORGANO)¹¹¹⁶; diese Gruppe ist insofern in sich stimmiger, als sie einzig die Verherrlichung und das Lob Gottes zum Gegenstand hat. Die Darstellung Davids (mit Harfe), Cäcilias und Wilhelms von Hirsau eröffnen wiederum unterschiedliche semantische Schichten. Während, gewissermaßen einem historischen Sinn folgend, David als Beispiel des Gotteslobs angesehen werden kann und sich die Hl. Cäcilia als Schutzpatronin der (Kirchen-)Musik unmittelbar in diese Deutungsschicht eingliedern lässt, vollzieht man mit Blick auf Wilhelm von Hirsau einen Wechsel in der Betrachtungsebene, insofern er als Verfechter der nach ihm benannten

¹¹¹⁶ Das Motto zur Weihrauchfass-Pictura fehlt. Für die Wendung *in chordis, et in organo* gibt es einen Nachweis innerhalb der Buchemeblematik: Vgl. Antipathia 1694, S. 153.

Klosterreform (spätes 11. Jh.) die Ehre Gottes gewissermaßen erneuert hat. Die Musik als Lob Gottes fungiert demnach in Bezug auf Wilhelm von Hirsau als metaphorische Größe.

Eine Möglichkeit, diese beiden Emblemgruppen zueinander in Beziehung zu setzen, ist die Kontextualisierung der Embleme durch Einbeziehung weiterer Gestaltungselemente. Mit Wilhelm von Hirsau rückt zunächst einmal unmittelbar der Hl. Benedikt ins Zentrum der Betrachtung, da sich die Reform des Wilhelm von Hirsau, wie bereits die Reformen von Cluny und Gorze (beide 10. Jh.), der *Regula Benedicti* zuwenden. Damit aber wechselt der Blick zwangsläufig zu Hoch- und Seitenaltar, denn dort wiederum befindet sich der Hl. Benedikt, umgeben von weiteren Heiligen, so beispielsweise dem Hl. Bernhard von Clairvaux (Seitenaltar), ebenfalls einem Reformers des Klosterwesens (um 1100). Im Bereich des Hochaltars ist dem Heiligen gegenüber Karl der Große, ein Vertreter der weltlichen Macht und Förderer des christlichen Glaubens im Frühmittelalter, dargestellt.¹¹¹⁷ Mit den beiden Größen der geistlichen und weltlichen Macht jedoch schließt, zumindest ikonographisch, die Gestaltung zu den Emblemen des Langhauses auf, genauer gesagt zu dem Emblem LVCEM EX ALTO, da hier die Papst- sowie die Kaiserkrone stellvertretend für die geistliche und weltliche Macht abgebildet sind. Die auf dem Blatt des Hochaltars dargestellte Vertreibung Luzifers durch Michael lässt sich somit vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen metaphorisch als Durchsetzung der rechten Lehre auffassen, die wiederum als Gewähr für die Herrschaft Gottes auf Erden angesehen werden kann.

Auch durch die Motti der emblematischen Gestaltung von *Ps 150* im Westen wird die ‚rechte Lehre‘ allegorisch im Bild der Instrumentalmusik eingefangen: wie beim Musizieren erst das Befolgen der Noten einen harmonischen Wohlklang ermöglicht, so bewirkt das Nacheifern in der christlichen Heilslehre die Erlösung des Menschen. Somit durchdringen hier Theologie und Liturgie einander.

Mittels der eingangs angeführten Heiligen wird außerdem ein Spannungsbogen von Prophetie (Jesus Christus als *Inspirator Prophetarum* im Deckenfresko des Hauptraumes), Offenbarung (Jesus Christus) und Bekenntnis (etwa Hl. Cäcilia, Hl. Edeltrudis), als auch von biblischer (Altes und Neues Testament) und außerbiblischer Tradition (etwa Hl.

¹¹¹⁷ Karl der Große war darüber hinaus mit dem Kloster Metten in besonderer Weise verbunden, da er der Ordensgemeinschaft spezielle Privilegien gewährte, vgl. Kirchenführer Metten, S. 2. Einen vergleichbaren Stellenwert besitzen Kaiser Konstantin und Kaiserin Helena.

Benno, Franz von Assisi) aufgebaut. Die eingangs erläuterten Embleme des Langhauses lassen sich somit umgekehrt als emblematischer Querverweis auf die vielschichtige Bezeugung des göttlichen Wortes hin auslegen; seine Grundlage ist der Gegensatz von ewigem Leben und Vergänglichkeit. Vor diesem Hintergrund schließlich erweisen sich die den gesamten Innenraum überziehenden floralen Stuckaturen nicht nur als Fülldekor, sondern als ein den Raum formal verklammerndes und die einzelnen Zeichengruppen integrierendes Gestaltungselement.

(2) Eine ganz andere Form der Kontextualisierung von Emblemen begegnet in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Frauenau. Der gesamte Kircheninnenraum ist von insgesamt 20 Emblemen mariologischen Inhalts überzogen. Den Hintergrund für die einzelnen Sinnbilder stellt die Lauretanische Litanei, aus der insbesondere die Königin- sowie die Nothelfer-Anrufungen übernommen wurden; gelegentlich finden sich einzelne Symbol-Anrufungen eingestreut. Von besonderer Bedeutung ist dabei der Zeichenkomplex, der aus Hochaltar und Chorfresken besteht: Auf Augenhöhe des Betrachters befindet sich das Gnadenbild, das Maria mit dem toten Jesus Christus auf dem Schoß zeigt (Vesperbild). Unmittelbar darüber illustriert das Altarblatt die Begegnung Jesu Christi mit Maria Magdalena; oberhalb des Altars schließlich ist ein Fresko aufgebracht, das Maria als Zuflucht darstellt; die angeführten Motti weisen Maria zum einen als REFUGIUM PECCATORUM aus, sodann als AUXILIUM CHRISTIANORUM, als CONSOLATRIX AFFLICTORUM und schließlich als SALUS INFIRMORUM.¹¹¹⁸

Unterschiedliche Gestaltungsstufen werden demzufolge in linearer Folge aufeinander bezogen: zum einen die Skulptur des Gnadenbildes, sodann das Altarblatt und schließlich das Chorfresko. Eine Betrachtungsweise, die allein die emblematische Ausgestaltung der Kirche berücksichtigt, wird allenfalls feststellen können, dass es sich um eine Auswahl an Einzelanrufungen aus der Lauretanischen Litanei handelt; sie wird darüber hinaus allenfalls Bezüge zur Gestaltung der Decke durch Fresken herstellen. Kontextualisiert man hingegen exemplarisch eine sich durch ein räumliches Näheverhältnis auszeichnende Gruppe von Einzelzeichen (die inhaltlich zunächst gar nicht miteinander in Verbindung

¹¹¹⁸ Zur Anrufung *refugium peccatorum* vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 326, Dorn 1750, Taf. 33 (=43). *auxilium christianorum*: vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 350, Dorn 1750, Taf. 45. *consolatrix afflictorum*: vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, Dorn 1750, Taf. 44. *salus infirmorum*: vgl. Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, Dorn 1750, Taf. 42.

zu stehen scheinen), so wird deutlich, auf welche Weise innerhalb eines Kirchenraumes Akzentuierungen vorgenommen werden können. Das Gnadenbild, der tote Jesus Christus auf dem Schoß Marias, steht unmittelbar mit der Mutterrolle Marias in Verbindung. Diese Mutterrolle schließlich führt dazu, dass sie zur Vermittlerin göttlicher Gnade wird, da sie am Erlösungswirken Gottes Teil hat.¹¹¹⁹

In starkem Kontrast hierzu steht das Altarbild, das die Begegnung Jesu Christi mit Maria Magdalena zeigt. Diese auf *Jo 20,11ff. (Noli me tangere)* anspielende Darstellung belegt Maria Magdalena als erste Zeugin des auferstandenen Christus und veranschaulicht damit den Sieg des ewigen Lebens über den Tod. Der Aspekt des Todes wiederum bindet das Altarblatt an das Gnadenbild (Vesperbild) zurück.

An der Decke des Chores schließlich wird Maria im Fresko als Zuflucht der Christen inszeniert; einzelne Gruppen sind dabei mit Hilfe von Motti ausgewiesen. Die Nothelfer-Anrufungen werden zwar auf Maria als die Mutter Christi übertragen, sie wurzeln jedoch letztlich in der Auferstehung Jesu Christi. In den beiden heilsgeschichtlich wesentlichen Momenten – Tod und Auferstehung Jesu Christi – wird ein ikonographisches Argument gefunden für die Funktion Marias als Trösterin und Hilfe der Gläubigen und Notleidenden. Dabei wird zwar aufgrund der zwei Marienfiguren kurzzeitig ein paralleler Bildsinn entwickelt, doch unter dem Mantel der Namensgleichheit (Maria, die Mutter Jesu, und Maria Magdalena) scheinen die beiden Marienfiguren in eins gesetzt auslegbar zu sein in dem Sinn, als die eine Maria die ‚Mutter des verstorbenen Christus‘ ist, während die andere Maria gleichsam zur ‚Mutter des Auferstandenen‘ wird. Das Patrozinium der Kirche in Frauenau erwies sich vor diesem Hintergrund als Doppelpatrozinium; die sich nach Westen anschließenden Embleme wären demzufolge stets auf beide Marien zu beziehen. Innerhalb der Kirche ist schließlich eine hierarchische Gliederung der Marienembleme erkennbar, wobei sich der Akzent im Osten der Kirche (folglich im Altarraum) befindet.

(3) Die ebenfalls der Himmelfahrt Mariens geweihte Kirche in Frauentödling zeichnet sich durch eine Besonderheit aus: Sie besitzt nicht nur Embleme in Form von Fresken, sondern darüber hinaus auch zwei emblematisch ausgestaltete Tafelbilder, die an der Nordwand der Kirche im Langhaus aufgehängt wurden und aus der Zeit der Freskierung

¹¹¹⁹ Vgl. Nitz/Dürig 1992, S. 35.

der Kirche stammen.¹¹²⁰ Das erste Tafelbild wird von einem vergoldeten Rahmen eingefasst, der mit einem geschnitzten, blattvergoldeten Kopfteil mit einer Kartusche verziert wurde. Die Kartusche trägt die Aufschrift *B:V:MARIA/thaumaturga Tödlingan*. Die Leinwand selbst zeigt in der oberen Bildzone Maria als Himmelskönigin, die einer Szene, in der ein Exorzismus vorgenommen wird, beiwohnt.¹¹²¹ Die Mittelszene ist von insgesamt vier ovalen Emblemfeldern umgeben, die neben einem lateinischen auch ein deutschsprachiges Motto aufweisen und die dargestellte Szene näher erläutern.

Von besonderem Interesse ist jedoch das zweite Tafelbild: Es hat das gleiche Format, den gleichen Rahmen und das gleiche Entstehungsdatum (1749) wie das erste Tafelbild, ist jedoch eindeutig textlastiger. Es überliefert in einem zweispaltigen Textfeld die Geschichte der Marienwallfahrt in Frauentödling, wobei auch hier vier Emblemfelder in den Ecken der Leinwand positioniert wurden und den Text erläutern. Die obere Hälfte wird jeweils von einer zartrosafarbenen *Picturae* eingenommen, während der untere Teil eine umfangreiche *Subscriptio* zu je vier Zeilen in lateinischer und deutscher Sprache beinhaltet.¹¹²²

Picturae	Bedeutung	Eloge der LL
Labyrinth	Hilfe der Christen ¹¹²³	auxilium christianorum ¹¹²⁴
Apotheke (Innenraum)	Heil der Kranken ¹¹²⁵	salus infirmorum ¹¹²⁶
Maria inmitten einer Gruppe betender Menschen	Trost der Betrüben ¹¹²⁷	consolatrix afflictorum ¹¹²⁸

¹¹²⁰ Eine Signatur im Bild selbst gibt darüber Auskunft. Vgl. dazu auch die Kirchenbeschreibung, Punkt 2.2.3, im Katalogteil.

¹¹²¹ Zur detaillierteren Bildbeschreibung der Tafelbilder vgl. Punkt 2.2.3 dieser Untersuchung.

¹¹²² Zur Aufschlüsselung der Texte vgl. auch hier Punkt 2.2.3 der Arbeit.

¹¹²³ Die entsprechenden Verse der deutschsprachige *Subscriptio* lauten: *„Wer im(m)er auf der weld, den grossen Labyrinthe/den rechten weg verläßt, und seinen ausgang sucht/der such Maria gnaden, sie wird Ariadne seyn.“*

¹¹²⁴ Vgl. innerhalb der Buchemblemantik Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 350, Dorn 1750, Taf. 45.

¹¹²⁵ Die entsprechenden Verse der deutschsprachigen *Subscriptio* lauten: *„Wider all Kranckheiten wu(ond u(on)nd giff/inn apoteckhen man mittl antrifft./Weit bessere mitl in gschwinderer Zeit/Maria zuhelffen uns hat schon bereith.“*

¹¹²⁶ Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 315, Dorn 1750, Taf. 42.

¹¹²⁷ Die entsprechenden Verse der deutschsprachige *Subscriptio* lauten: *„[...] betrangte Seellen/die ihr schwimbt in unglückhs weellen./seiffzet bettet vor den bild/dan es ist eur gnaden schild.“*

¹¹²⁸ Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 340, Dorn 1750, Taf. 44.

Picturae	Bedeutung	Eloge der LL
Maria mit dem Jesus-Knaben als Schutzmantelmadonna	Zuflucht der Sünder ¹¹²⁹	refugium peccatorum ¹¹³⁰

Die Sinnbilder des zweiten Tafelbildes stehen zunächst im Gegensatz zu der Emblemfolge des Kircheninnenraumes (Fresken), da sich hier fünf der insgesamt sechs Embleme sowohl auf Christus (IAM LAETUS MORIAR QUIA VIDI FACIEM TUAM, GLORIA IN EXCELSIS DEO), als auch auf Maria (IPSA CONTERIT CAPUT TUUM, QUAM OPULCHRI SUNT GRESSUS TUI, INVENI QUEM DELIGIT ANIMA MEA) beziehen lassen; Marien- und Jesusgeschichte werden schließlich in der Anna-Selbstdarstellung des Hochaltars miteinander verbunden. Berücksichtigt man nun die Sinnbilder der beiden Tafelbilder, so gelangt man zu dem Schluss, dass diese Embleme die des Kircheninnenraumes (Fresken) fortführen, mit dem Unterschied jedoch, dass sie Maria bzw. die ihr aus der Tradition (Lauretanische Litanei) zugeschriebenen Qualitäten fokussieren. Somit erwirkt die Rückbindung der Emblemfresken an die weitere Kirchengestaltung eine signifikante Verlagerung innerhalb der unterschiedlichen Bedeutungszusammenhänge und eine Reduktion polyvalenter (Zeichen-)Strukturen.

Wenden wir uns zum Abschluss (4) der Wallfahrtskirche St. Ägidius in Schildthurn zu. Betrachtet man die insgesamt neun Embleme in den Stichkappen des Chorbereichs genauer, so zeigt sich, dass sich nur vier der neun Embleme allgemein deuten lassen, während sich fünf davon explizit auf Maria beziehen lassen¹¹³¹:

Picturae	Bedeutung
Hirte mit Schafherde	Schutz, allgemein
römischer Soldat	Schutz, allgemein
Sternenhimmel ¹¹³²	rechter Weg, marienspezifisch

¹¹²⁹ Da die entsprechenden Verse der deutschsprachigen Subscriptio nicht auf das Moment der Zuflucht eingehen (*O Seelliges Tödling, Vill Glückh wirst bekommen./Neil dmutter und skindlein zu dir hast auf gnommen./ dan beide nichts anders dir bringen als Freüdt./Nan anderst sie beide wirst ehren allzeit.*), stützt sich dieses Emblem bzw. die Anrufung *refugium peccatorum* allein auf der Darstellung Marias als Schutzmantelmadonna.

¹¹³⁰ Ochsenfurth 1700, Taf. vor S. 326, Dorn 1750, Taf. 33 (=43).

¹¹³¹ Bei den hier angebotenen (Be)Deutungen handelt es sich um Vorschläge, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird.

¹¹³² Vgl. das Motiv innerhalb der Buchemblemantik: Ginther 1741, S. 28.

Picturae	Bedeutung
Schiff bei stürmischer See ¹¹³³	Hoffnung, marienspezifisch
Sternenhimmel	Zuflucht in der Not, marienspezifisch
Himmelsleiter ¹¹³⁴	Heil/ewiges Leben, allgemein
Bundeslade ¹¹³⁵	Gnade, marienspezifisch
Arche Noah ¹¹³⁶	Frieden, allgemein
Sonne ¹¹³⁷	Gnade/Heil, marienspezifisch

Die Frage, ob die Embleme mit einer eher allgemein gehaltenen Bedeutung ebenfalls auf Maria zu beziehen sind oder ob diese auf anderes hindeuten, kann mit Blick auf die Ausstattung der Kirche geklärt werden. So lässt sich der Schutzgedanke (Hirten-Emblem, Soldaten-Emblem) auf Maria beziehen, insofern man das zentrale Deckenfresko fokussiert, das Maria als Schutzmantelmadonna zeigt. Er lässt sich jedoch ebenso mit den Heiligen des Hochaltars in Verbindung setzen. Die Rückbindung an den Figureschmuck des Hochaltars tritt am Himmelsleiter- (Heil, ewiges Leben) sowie dem Arche-Noah-Emblem (Frieden) noch markanter zutage, stehen doch die Heiligen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gnade Gottes und dem dadurch erwirkten Frieden als letzter Folge. Unter diesem Aspekt scheint durch die spezifische Gestaltung des Altarraums unterschwellig auf die Anrufung Marias als Königin der Heiligen (*Regina sanctorum*) angespielt zu werden. Die Schwierigkeit der vorliegenden Emblemfolge besteht darin, dass sich alle angeführten Aspekte ebenso auf Maria beziehen lassen, insofern sie durch ihre Rolle als Mutter Christi am göttlichen Wirken, das auch in den Heiligen zutage tritt, Anteil hat. Die mehrschichtige Bezogenheit einzelner Zeichen untereinander bei deren gleichzeitig eindimensionaler Bedeutung führt dazu, dass im Zusammenhang mit der Wallfahrtskirche St. Ägidius in Schildthurn die Grenzen einer kontrollierten Kontextualisierung erreicht sind, insofern die Kontextbezogenheit der Einzelzeichen beliebig wird.

¹¹³³ Vgl. Dorn 1750, Taf. 33 (=43) und 44.

¹¹³⁴ Gnaden =Gebäu 1726, E1v.

¹¹³⁵ Zum Motiv vgl. David 1607, S.180f. Zur Bedeutung vgl. Dorn 1750, Taf. 39.

¹¹³⁶ Zum Motiv vgl. Typotius 1972, III, S. 1. Zur Bedeutung vgl. Ginter 1741, S. 468 (=368).

¹¹³⁷ Zum Nachweis der Sonne innerhalb der geistlichen Emblematik vgl. Typotius 1972, III, S. 158.

Durch den Ausblick auf vier weitere unterschiedliche Kirchen wird deutlich, dass sich bei der Besprechung von Sinnbildern in ihrem Kontext durch den reichhaltigen Gebrauch von (Bild-)Zeichen und eingestreuten Texten Bedeutungsveränderungen erkennen lassen, die bei einem Blick allein auf die Embleme einschließlich des Freskos, dem diese zugeordnet sind, unbeachtet bleiben würden. Dabei reicht die Bandbreite möglicher kontextbezogener Funktionalisierungen von der semantischen Rückkoppelung (Metten) über die Akzentuierung und Hierarchiebildung aufgrund von räumlichen Näheverhältnissen bedeutungstragender Elemente innerhalb des Kirchenraums (Frauenau) bis hin zur Reduktion mehrdeutiger (Zeichen-)Strukturen (Frauentödling) und zur Grenze der Kontextualisierung infolge beliebiger Bezüge der Einzelzeichen untereinander (Schildthurn).

4 Schlussbetrachtung

Am Beginn des Untersuchungsvorhabens stand die Idee, die Kirchen Niederbayerns flächendeckend in all ihrer emblematischen Ausführlichkeit in einen Katalog zu übertragen. Wie geschildert, haben dies unterschiedliche Faktoren vereitelt.¹¹³⁸ So mussten die zu untersuchenden Räume immer stärker eingegrenzt werden: Sollten zu Beginn noch die Gesamtanlagen (wie z.B. der Klosterkomplex Metten mit seinen Wirtschaftsräumen, seinem Festsaal, seiner Bibliothek etc.) aufgenommen werden, so musste aufgrund der Materialfülle der Fokus alsbald auf die jeweilige Klosterkirche reduziert werden.¹¹³⁹

Die tiefere Auseinandersetzung mit der Geschichte Niederbayerns hat darüber hinaus gezeigt, dass eine historische Gesamtdarstellung der Emblemik in Sakralräumen Niederbayerns nicht ohne weiteres möglich ist, da sich aufgrund der Gebietsveränderungen in Folge der Verschiebung von Herrschafts- und Verwaltungsgrenzen seit dem 17. und 18. Jh. Aussagen über die Kirchen des heutigen

¹¹³⁸ So waren z.B. einige Kirchen über einen längeren Zeitraum eingerüstet, Pfarrämter dauerhaft nicht erreichbar, einzelne Abschnitte innerhalb der Sakralräume nicht zu betreten, Zugang zu Kirchen aus unterschiedlichsten Gründen verwehrt.

¹¹³⁹ So wurden beispielsweise zu Anfang nicht nur emblematische Befunde der den Kirchen angeschlossenen Sakristeien, sondern auch emblematisch gestaltete Grabsteine und Epitaphien (im Kircheninnenraum und den Kirchen vorgelagerten Friedhöfen) in die Befundliste mit aufgenommen. Die auf diese Weise gewonnenen Informationen aber wurden aufgrund ihres disparaten Charakters ausgeschlossen, um eine konzisere Aufarbeitung der emblematisch ausgestalteten Kirchen zu gewährleisten. Die im Umfeld von Kirchen auffindbaren (Emblem-)Träger sind noch lange nicht erschöpfend aufgearbeitet. Einen Anfang macht jedoch Keller 2009 mit ihrer Untersuchung zu den Sakristeien Süddeutschlands.

Niederbayern nicht ohne weiteres auch auf das historische Niederbayern beziehen lassen. Eine weitere, erst durch vertiefte Recherchen angestoßene Beobachtung – und daraus entwickelte sich die ‚Kontextthese‘ – war, dass Embleme und Deckenfresken thematisch oftmals in Korrelation stehen. Somit rückte die Beobachtung potentieller Zusammenhänge der Embleme mit der übrigen bildlichen und plastischen Ausstattung des Kirchenraumes in den Fokus. Doch wenn Embleme auch häufig im sakralen Bereich „als exegetisch-erläuternde Hinzufügungen zu größeren Bildzyklen (vor allem der Decken- und Wandmalerei)“¹¹⁴⁰ auftreten, so sind sie doch nicht immer als Gesamtkonzeptionen plausibel zu machen. Insbesondere unter dem Aspekt der Historizität des Kirchenraums ist Vorsicht geboten: Nicht alle Kirchengestaltungen, geschweige denn die Ausstattung des Innenraums mit Gemälden (Fresken und Embleme), stammen gesichert aus einer Hand, noch sind sie zum gleichen Zeitpunkt geschaffen worden.¹¹⁴¹

Schnell wurde deutlich: Es sollte nicht übereilt von einem ‚Gesamtkunstwerk‘ oder einem ‚geschlossenen Ausstattungskomplex‘ gesprochen werden, da unterschiedliche Überformungen einander überlagerten und somit den Gesamteindruck trüben konnten. Oft fand sich ein Konglomerat verschiedener Bauperioden an und nicht immer war eine genaue Unterscheidung der Epochen voneinander möglich. Zudem bediente sich etwa der Historismus der Formensprache von Barock und Rokoko im Sinne einer Neo-Bewegung, was oft erst auf den zweiten Blick erkennbar war. Es zeigte sich, dass bis auf einige wenige Ausnahmen Sakralbauten weder ‚aus einem Guss‘ geschaffen wurden, noch heute in ihrem ursprünglichen Zustand vorzufinden sind.¹¹⁴²

Festzuhalten ist jedoch: Embleme sind in Kirchen gleichwohl nicht isoliert zu betrachten; sie stehen in signifikanter Verbindung mit der Architektur und Ausstattung des Kirchenbaus, dem Patrozinium der Kirche sowie der Geschichte des Ortes.¹¹⁴³ In der

¹¹⁴⁰ Heckscher/Wirth 1967, Sp. 105.

¹¹⁴¹ Insbesondere nach der Reformation bzw. im Zuge der Gegenreformation wurden (gerade im Gebiet der reichen Gäuboden-Bauern) Kirchen im großen Stil nach der neuen, barocken Mode um- und überformt. Ein Motiv könnte im Anspruch, die Glaubensgemeinschaft zu festigen und mittels Appellen (z.B. in Form von Emblemen in den Kirchenräumen) zu den christlichen Tugenden zurückzuführen, begründet sein. Vgl. dazu auch den Punkt 1.4 dieser Untersuchung: „Emblem und Kontext.“

¹¹⁴² Dies mag auch daran liegen, dass die Haltung der Restauratoren mittlerweile dahin tendiert, nicht nur Altes wieder freizulegen, sondern auch den unterschiedlichen Überfassungen Respekt zu zollen, indem Relikte aus jeder Phase nebeneinander stehen gelassen werden, um so die Veränderungen im Laufe der Zeit und Überformungen des ursprünglichen Bauzustands zu dokumentieren.

¹¹⁴³ Zur Untermauerung dieser These vgl. Noehles 1995, S. 332f.

Folge wurden nicht nur Einzelembleme exemplarisch herausgegriffen, sondern Emblemprogramme im Ganzen untersucht und wenn möglich in einen engeren Zusammenhang mit dem Kircheninnenraum gestellt. Zu Beginn der Untersuchung wurde, um einen möglichst hohen Grad an deskriptiver Neutralität zu erreichen, von ‚Emblembefunden‘, ‚Emblemvorkommen‘, ‚Emblemsammlung‘ oder gar nur von ‚Emblemen‘ gesprochen. Eine Differenzierung der Begriffe ‚Emblemprogramm‘, ‚Emblemfolge‘ und ‚Emblemgruppe‘ stand noch aus und sollte erst zu einem späteren Zeitpunkt unternommen werden. Heckscher und Wirth gaben bereits im Jahr 1967 zu bedenken: „Die Unterscheidung, ob E.[mbleme] einzeln oder in Gruppen vorkommen, ist mehr als eine äußerliche Trennung: während nämlich E.[mblem]-Gruppen (A) innerhalb der künstlerischen Praxis ein Novum in der Verwendung bildlich-literärer Formen sind, haben einzeln vorkommende E.[mbleme] (B) in vielen Fällen die Nachfolge älterer Bild-Wort-Gestaltungen angetreten. Auch inhaltlich unterscheiden sich beide Möglichkeiten der ‚angewandten Emblematik‘ wesentlich: E.[mblem]-Gruppen sind gewöhnlich einem allgemeingültigen Thema gewidmet, einzelne E.[mbleme] fallen zumeist in den Bereich der Imprese. Entsprechend ist die Verbreitung von E.[mblem]-Gruppen in der kirchlichen Kunst [...] größer als in der profanen [...].“¹¹⁴⁴ Erst, wenn die „künstlerische Ausgestaltung eines Raumes“, allein von Emblemen, die „sinngemäß aufeinander abgestimmt sind,“ bestritten wird, „kann von einem E.[mblem]-Programm gesprochen werden“.¹¹⁴⁵

Solche Differenzierungsversuche weisen bereits darauf hin, dass die Art und Weise, in der Embleme auftreten (wie auch die Ausgestaltung der Embleme selbst) höchst variantenreich ist.¹¹⁴⁶ Ausgehend von diesen Überlegungen wurden in der vorliegenden Arbeit drei Gruppen einer möglichen Anordnung von Emblemen im Kirchenraum zugrunde gelegt:

(A) Am weitaus häufigsten begegnen emblematisch gestaltete Bildfelder mit unmittelbarem Bezug zum Hauptbild, deren Hauptaufgabe die detaillierte Erklärung, Variation und semantische Anreicherung des Hauptbildes ist. Die Embleme begleiten jeweils erzählende Bilder, allegorische Gestaltungen oder Personifikationen, die im

¹¹⁴⁴ Heckscher/Wirth 1967, Sp. 193.

¹¹⁴⁵ Heckscher/Wirth 1967, Sp. 194.

¹¹⁴⁶ Die angesprochenen Kategorien von ‚Emblemprogramm‘, ‚exegetischem Emblem‘ und ‚Emblemfolge‘ gehen auf Heckscher/Wirth 1967 zurück.

zentralen Bildfeld thematisiert werden. Diese Form des exegetischen Emblems kommentiert das zentrale Bildfeld (das zuweilen auch aus mehreren kleinen Bildflächen bestehen kann) und erschließt somit eine weitere Bedeutungsebene. Der Grad an Subtilität fällt unterschiedlich aus: Zuweilen ist der Bildinhalt des Emblems eine leicht erkennbare, für den Rezipienten geradezu plakative Hinzusetzung bzw. Erläuterung des Hauptbildes und somit leicht in Beziehung zu setzen, manchmal jedoch belässt der ausführende Künstler es bei einer Anspielung, die nur dem feinsinnigen Betrachter zugänglich ist und einen ausgesprochenen Rätselcharakter aufweist. In jedem Fall aber ist hier das Emblem dem Hauptbild eindeutig zugeordnet und hat erläuternde Funktion.

(B) In starkem Gegensatz dazu steht ein ‚Emblemprogramm‘. Ein solches Programm (bestehend aus mehreren einzelnen, emblematisch gestalteten Bildfeldern) steht eigenständig neben dem Thema des Hauptfreskos und den Gemälden im Kirchenraum. Die Einzelembleme sind (zuweilen auch gestalterisch) miteinander verknüpft und inhaltlich aufeinander abgestimmt. Sie fungieren nicht als rein auslegende Embleme, die dem Hauptbild zugeordnet sind, sondern äußern sich auf eigenständige Art und Weise zum Patrozinium oder Patronatsheiligen des Kirchenbaus und treten zu den nichtemblematischen Darstellungen, die sie umgeben, nicht in Relation.¹¹⁴⁷ Möglich ist auch ein Emblemprogramm, das als Ganzes einen deutlich erkennbaren Bezug – in diesem Fall nicht der Einzelembleme untereinander – zum Hauptbild erkennen lässt.¹¹⁴⁸

(C) Die dritte Gruppe nimmt all jene Spielarten emblematischer Gestaltung auf, die nicht den beiden ersten Gruppen zuzuordnen sind. Hier bietet sich der Begriff ‚Emblemfolge‘ an, deren Einzelembleme sich durch lockere, in jedem Fall aber mehrschichtige Relationen auszeichnen; die vielfach in der Emblematik beobachtete Polyvalenz tritt hier wohl am deutlichsten zutage. Damit tritt diese Gruppe in einen

¹¹⁴⁷ Vgl. Heckscher/Wirth 1967, Sp. 195: „Als E.-Programme dürfen auch E. gelten, die inhaltlich eine geschlossene Gruppe bilden und zu den neben ihnen befindlichen nichtemblematischen Darstellungen keinen unmittelbaren inhaltlichen Bezug haben.“ Und weiter: „Weitaus häufiger sind aber E.-Programme, die auch in direkter Verbindung mit dem übrigen Bildprogramm der Kirche stehen und nur bedingt selbstständig sind.“

¹¹⁴⁸ Diese Differenzierung ist der einzige Punkt, in dem ich mit Heckscher/Wirth nicht übereinstimme. Wenn ein Emblemprogramm in Bezug zum Hauptbild steht, ist es auslegender Natur, wenn es jedoch nur Bezüge innerhalb der Embleme selbst entwickelt, ist es meiner Meinung nach nicht auslegend in diesem Sinne. Ich würde – so der Vorschlag – eine eigene Gruppe für diejenigen Embleme ausgliedern, die zwar aufeinander Bezug nehmen, jedoch unabhängig vom Hauptbild und damit Hauptthema zu lesen sind. Sie sind sozusagen ‚zwischen-emblematisch‘.

deutlichen Gegensatz zu den Gruppen (A) und (B), da hier die Relationen der Einzelembleme dem Betrachter weniger deutlich offenbar werden. Die im vorliegenden Fall angebotenen Interpretationen zu Emblemen dieser Gruppe stützen sich auf die These, dass der Kirchenraum selbst einen semantischen Rahmen bietet, um die einzelnen Embleme (insbesondere deren Bedeutungsrelationen) zu beschreiben und aufzuarbeiten. Die eingangs formulierte These von der Kontextbezogenheit der Embleme lässt sich demzufolge anhand von Beispielen aus dieser Gruppe am prägnantesten herausarbeiten.

Was die Deutung und Erschließung von Einzelemblemen, ganzen Emblemfolgen und Emblemprogrammen seitens des Rezipienten des 16. bis 18. Jahrhunderts anbelangt, so ist zu bedenken: „Die Beschauer der Wand- und Deckengemälde in den Kirchen, die Auftraggeber der Kunsthandwerker, die Zuhörer der Prediger und Redner, die Leser von Andachtsbüchern und Erbauungsschriften, Gedichten, Romanen und Dramen, das Publikum der höfischen und bürgerlichen Feste oder die Zuschauer im Theater kannten die Emblemata, konnten auf sie beziehen und von ihnen her verstehen, was ihnen in der angewandten Emblematis an Bildern begegnete und dort sehr häufig, durch Verkürzung oder Tilgung der auslegenden Textteile, die Kenntnis der sinnbildlichen Bedeutungen voraussetzte.“¹¹⁴⁹ War folglich dem Betrachter im Zeitalter des Barock (und dies unabhängig von seiner gesellschaftlichen Stellung) die Auseinandersetzung mit Sinnbildern geläufig, so erschließen sich dem Betrachter des 21. Jahrhunderts hingegen Bild-Text-Kombinationen und Motive der Emblematis nicht mehr ohne Weiteres. Das Wissen, das für die Auflösung, das tiefere Verständnis und den sicheren Umgang mit Emblemen vonnöten ist, gehört nicht mehr zum Bildungskanon heutiger Zeit. Die optimale Ausgangsvoraussetzung, um mehr oder minder komplexe Embleme entschlüsseln zu können, sind sichere Kenntnisse des Alten und Neuen Testaments, Kenntnis der Apokryphen Schriften, der historischen Wissensstände in (v.a. antiker) Geschichte, Mythologie, Dichtkunst (v.a. antike Schriften), als auch allgemein das Wissen um Inhalte und Personal christlicher wie auch profaner Ikonographie. Doch selbst bei profunder Kenntnis dieser Wissensgebiete geben sakrale Bildprogramme dem Betrachter auch heute noch Rätsel auf, da Bedeutungsschichten, die von vor drei- bis vierhundert Jahren leicht zugänglich waren, mittlerweile in Vergessenheit geraten und damit nicht

¹¹⁴⁹ Henkel/Schöne 1967, S. XIX.

mehr ohne weiteres abrufbar sind. Die These von der Kontextualisierung der Embleme bietet durch die Berücksichtigung des gesamten Kirchenraumes bzw. dessen Ausstattung und Gestaltung signifikante Ansätze zur Beantwortung dieses Fragenkomplexes an.

Die exemplarische Interpretation ausgewählter Emblemfolgen in Kirchen Niederbayerns hat eine Fülle von möglichen Wechselwirkungen von Emblemen und der Ausstattung des Kircheninnenraumes zu erkennen gegeben: So können sich in ihrer Bedeutung unterschiedliche Ebenen durchkreuzen und ein kohärentes Ganzes ergeben, was schließlich zu Verschiebungen in den anzusetzenden Bedeutungen der Einzelzeichen führen kann. Der sakrale Kontext (Kirchenraum) kann jedoch auch über Kristallisationspunkte (etwa den Hochaltar als Zeichenkomplex) Themen vorgeben, die anschließend durch das variantenreiche und flexible Zusammenspiel aus Emblem(en) und Kontext ausgefaltet und näher bestimmt werden. Ein auf diese Weise entstandenes metaphorisches Netz aus wechselseitigen Bezügen der Zeichen kann darüber hinaus zur Bedeutungsaufladung unterschiedlicher, auch an sich eher neutraler Gestaltungselemente führen.¹¹⁵⁰

Allerdings ist in einem Fall auch das Gegenteil beobachtet worden, nämlich die Reduktion von Mehrdeutigkeit mit dem Ziel, ein spezifisches Thema zu fokussieren (vgl. dazu die Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung, Anzenberg). Auch wurde – und das ist von besonderer Bedeutung – eine mögliche Grenze der Kontextthese erwogen: In Schildthurn scheinen die einzelnen Zeichen nicht aufeinander bezogen zu sein; diese Disparität der Einzelzeichen ließ keine der bereits angeführten Möglichkeiten der Bezugnahme von Emblem und Kontext erkennen. Trotz der Einschränkung der Kontextthese durch den Fall Schildthurn aber wurde deutlich, dass „der Kirchenraum [...] als ausgestalteter Raum zeichenhaften Ausdruck [besitzt] und [...] Träger von Bedeutung [ist], die über das Materielle hinausweist.“¹¹⁵¹ Durch das Zusammenspiel von Emblem und Kontext wird die Vorstellung vom Kirchenraum als einer Gotteswohnung gestützt und tritt prägnanter hervor; sie prägt einen Ort, der durch seinen gestalteten Innenraum zu einem „himmlischen Festsaal“¹¹⁵² wird.

¹¹⁵⁰ Vgl. hierzu Genette 1972, S. 77ff.

¹¹⁵¹ Beyer 1998, S. 13.

¹¹⁵² Beyer 1998, S. 13.

5 Anhang

5.1 Bibliografie

5.1.1 Nachschlagewerke

Bocian 1989

Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst. Stuttgart 1989.

HWdPh

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel/Darmstadt 1971ff.

LCI

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg u.a. 1968ff.

LDK

Stadler, Wolfgang (Hg.): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Erlangen 1998ff.

LThK

Kasper, Walther (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. 3. Aufl. Freiburg u.a. 1993ff.

MGG

Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Aufl. Kassel u.a. 1994ff.

RDK

Schmitt, Otto (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart/München 1937ff.

RE

Pauly, August/Wissowa, Georg/Kroll, Wilhelm (Hgg.): Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart 1893ff.

RGG

Galling, Kurt (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3. Aufl. Tübingen 1957ff.

RLW

Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin 1997ff.

Röhrich 2004

Röhrich, Lutz: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Band 3, Darmstadt 2004.

TRE

Krause, Gerhard/Müller, Gerhard (Hgg.): Theologische Realenzyklopädie. 2. Aufl. Berlin/New York 1978ff.

5.1.2 Quellen

Antipathia 1694

Antipathia Amoris Divini Et Humani Duobus Libris comprehensa, Per Themata Et Sententias, Insuper Et Figuras Aeneas, Adiectis Versibus Gallicis Et Hispanicis, Illustrata. Antwerpen 1694.

Arndt 1678/79

Arndt, Johann: Vier Geistreiche Bücher Vom Wahren Christenthum. Riga 1678/79.

Barclay 1673

Barclay, John: Joannis Barclaii Argenis, figuris aeneis adillustrata, suffixo clave, hoc est, nominum proprium explicatione, atque indice locupletissimo. Nürnberg 1673.

Benediktinerregel 1992

Die Benediktinerregel. Hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz. Beuron 1992.

Bovio 1676

Bovio, Carlo: Rhetoricae suburbanum. Pars prima: cuius libri tres exhibent. Rom 1676.

Bruck-Angermundt 2004

Bruck-Angermundt, Jacob von: Emblemata Politica. Hg. von Carsten-Peter Warncke. Hildesheim u.a. 2004.

Camerarius 1590-1604

Camerarius, Joachim: Symbola et Emblemata. Nürnberg 1590-1604.

Camerarius 1986/88

Camerarius, Joachim: Symbola et Emblemata [Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1590-1604]. Hg. von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen, 2 Bde. Graz 1986/88.

Cramer 1624

Cramer, Daniel: *Emblemata sacra*. Frankfurt 1624.

Cramer 1630

Cramer, Daniel: *Emblemata moralia*. Frankfurt 1630.

David 1607

David, Jan: *Paradisus Sponsi et Sponsae: In quo Messis Myrrhae et Aromatum, ex instrumentis ac mysterijs Passionis Christi colligenda, ut ei commoriamus*. Antwerpen 1607.

Dilherr/Harsdörffer 1994

Dilherr, Johann Michael/Harsdörffer, Georg Philipp: *Drei=ständige Sonn= und Festtag=Emblemata, oder Sinne=bilder* [Nachdruck der Ausgabe Nürnberg um 1660]. Hildesheim u.a. 1994.

Dittrich 2009

Dittrich, Achim: *Mater Ecclesiae: Geschichte und Bedeutung eines umstrittenen Marientitels*. Würzburg 2009.

Dorn 1750

Dorn, Franz Xaver: *Litaniae Lauretanae Ad Beatae Virginis Reginae Mariae Honorem, Et Gloriam: Prima vice In Domo Lauretana A Sanctis Angelis Decantatae*. Augsburg 1750.

EGV 1693

Gemüths-Vergnügung. Devises et Emblemes Anciennes et Modernes tirees des plus celebres Auteurs. Oder: Emblematische Gemüths-Vergnügung/Bey Betrachtung Siben hundert und funffzehen der curieusesten und ergötzlichen Sinn-Bildern. Augsburg 1693.

Ginther 1711

Ginther, Anton: *Mater amoris et doloris*. Augsburg 1711.

Ginther 1741

Ginther, Anton: *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit: Ecce mater tua*. Augsburg 1741.

Gnaden =Gebäu 1726

Gnaden=Gebäu der übergebenedeyten Mutter Gottes und allzeit Jungfrauen Maria.
Mindelheim 1726.

Gotteslob 2003

Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für das Erzbistum München und Freising. Hg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen Lüttich und Luxemburg. München 2003.

Harsdörffer 1641-1649

Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele, so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften, mit nutzlicher Ergetzlichkeit, beliebt und geübet werden mögen. Nürnberg 1641-1649.

Harsdörffer 1968/69

Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächsspiele [Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1644-1649]. Hg. von Irmgard Böttcher, 8 Bde. Tübingen 1968/69.

Harsdörffer 1975

Harsdörffer, Georg Philipp: Neue Zugabe: Bestehend in C. Sinnbildern Welche Auf Fahnen/Schaupfennige/in Stammbücher/Tappeten/Becher/Gläser/Flaschen [...] nach Belieben/gebrauchet werden können. – In: Ders.: Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte [Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1656]. Hildesheim/New York 1975.

Heinsius 1973

Heinsius, Daniel: Emblemata Amatoria [Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1608]. Menston 1973.

Hennecke 1959

Hennecke, Edgar: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band I: Evangelien. Hg. von Wilhelm Schneemelcher. 3. Aufl. Tübingen 1959.

Historia 1832

Historia Josephi fabri Lignarii. – In: Thilo, Johannes Karl (Hg.): Codex Apocopyphus Novi Testamanti, Band 1. Leipzig 1832, S. 1-61.

Hugo 1624

Hugo, Hermann: Pia Desideria. Antwerpen 1624.

Kolb 1726

Das Leben der allerseligsten Jungfrau Maria in 26 Emblem: Mit lat., franz. u. Deutschen Versen. In Kupfer gestochen von J. Chr. Kolb. Augsburg [ca. 1726].

Lauretus 1971

Lauretus, Hieronymus: *Silva Allegoriarum totius Sacrae Scripturae* [Nachdruck der Ausgabe Barcelona 1570]. Hg. von Friedrich Ohly. München 1971.

Maier 1618

Maier, Michael: *Atalanta fugiens. Hoc est, Emblemata Nova De Secretis Naturae Chymica*. Oppenheim 1618.

Ochsenfurth 1700

Ochsenfurth, Isaac F.: *Elogia mariana ex Lytaniis Lauretani*. Augsburg 1700.

Physilogus 1967

Maurer, Friedrich (Hg.): *Der althochdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa*. Tübingen 1967.

Picinelli 1669

Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'impresce scelte, spiegate, ed'illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre e profane; in questa impressione da mille, e mille patri ampliato*. Mailand 1669.

Redel 1704

Redel, August C.: *Litaniae Lauretanae, quinquaginta Epigrammatibus, & totidem Anagrammatibus exhibitae*. Augsburg [ca. 1704].

Reusner 1990

Reusner, Nikolaus: *Emblemata Partim Ethica, et Physica: Partim vero Historica & Hieroglyphica* [Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1581]. Hg. von Michael Schilling. Hildesheim u.a. 1990.

Sittensperger 1884

Sittensperger, Johann Nepomuk: *Geschichte des Klosters Osterhofen Damenstift*. 2. Aufl. Passau 1884.

Taurellus 1595

Taurellus, Nicolaus: *Emblemata physico-ethica*, Nürnberg 1595.

Tischendorf 1876

Evangelia Apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus. Hg. von Konstantin von Tischendorf. Leipzig 1876.

Tränen 1698

Abgetrocknete Tränen: Das ist: Von der Wunderthätigen Zäher-trieffenden Bildnus der Gnadenreichen Gottes-Gebährerin, So zu Pötsch in Ober-Hungarn Anno 1696. den 4. Monats-Tag Novembris an beeden Augen zu weinen angefangen. Nürnberg/Frankfurt a. M. 1698.

Typotius 1972

Typotius, Jacobus: Symbola divina et humana. 3 Tle. [Nachdruck der Ausgabe Prag 1601-1603]. Graz 1972.

van Veen 1608

van Veen, Otto: Amorum emblemata, figuris Aeneis incisa studio Othonis Vaeni. Antwerpen 1608.

van Veen 1970

van Veen, Otto: Amorum Emblemata. [Nachdruck der Ausgabe Antwerpen 1608.] Hg. von Dimitrij Tschizewskij. Hildesheim/New York 1970.

Voragine, Jacobus 1890

Jacobus a Voragine; Graesse, Thomas (Hg.): Legenda aurea. 3. Aufl. Breslau 1890.

Vulgata

Weber, Robert (Hg.): Biblia Sacra iuxta Vulgatam editionem. 4. Aufl. Stuttgart 2003.

Weiher 1967

Homer: Odyssee. Griechisch und deutsch. Übertragen von Anton Weiher. 3. Aufl. o. O. 1967.

Zincgref 1619

Zincgref, Julius Wilhelm: Emblemata ethico-politica, Frankfurt 1619.

Zincgref 1664

Zincgref, Wilhelm Julius: Emblematum ethico-politicorum centuria, Heidelberg 1664.

Zoller 2005

Zoller, Joseph: Marieae Hoechst-Wunderbarliche Und Ohne alle Suenden=Mackl

Gnaden=reich beschehene Empfaengnuß /in Hunderterley Sin=Bildern vorgestellt /
Nit minder Zu Nutzen deß Teutschen Lesers in gemeiner Mutter=Sprach Durch
gleich=lauffende Vers deutlich erkläeret / Anbey mit einer anmuthigen Melodey
versehen. Mit Erlaubnuß der Oberen. Hrsg. und kommentiert von Wolfgang
Augustyn. Konstanz 2005.

5.1.3 Sekundärliteratur

Aguayo Cobo 2004

Aguayo Cobo, Antonio: La mitología y la arquitectura jerezana del Renacimiento. – In:
Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S. 99-
108.

Andrés González 2004

Andrés González, Patricia: Vicios y virtudes en las torres de la catedral de Astorga. –
In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S.
127-136.

Aumer 2007

Aumer, Franz: St. Michael in Holzen. o. O. 2007.

Bachmann 2001

Bachmann, Erich/Roda, Burkard von/Helmberger, Werner: Residenz und Hofgarten
Würzburg. Amtlicher Führer. München 2001.

Bandmann 1994

Bandmann, Günter: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. 10. Aufl. Berlin
1994.

Bauer 1993

Bauer, Hermann und Anna: Klöster in Bayern. Eine Kunst- und Kulturgeschichte. 2.,
durchges. u. erg. Aufl. München 1993.

Bauer 2000

Bauer, Hermann: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. München/Berlin 2000.

Bauer/Büttner/Rupprecht 1976ff.

Bauer, Hermann/Büttner, Frank/Rupprecht, Bernhard (Hgg.): Corpus der barocken
Deckenmalerei. Band 1ff. München 1976ff.

Becker 2004

Becker, Jochen: Geistlich oder geistreich: Vom Sinn „emblematischer“ Bilder. – In: Strasser, Gerhard F./Wade, Mara R. (Hgg.): Die Domänen des Emblems: Außerliterarische Anwendungen der Emblemik. Wiesbaden 2004, S. 233-261.

Beyer 1998

Beyer, Franz-Heinrich. Geheiligte Räume: Theologie, Geschichte und Symbolik des Kirchengebäudes. Darmstadt 1998.

Bitterli 1992

Bitterli, Dieter: Die emblematische Kassettendecke der Rosenburg in Stans (NW). – In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 49 (1992), S. 201-220.

Bitterli 1993

Bitterli, Dieter: „Tota pulchra es amica mea.“ Marianische Embleme in Luzern, Stans und Hospental. – In: Der Geschichtsfreund 146 (1993), S. 115-150.

Bitterli 1999

Bitterli, Dieter: Der Bilderhimmel von Hergiswald. Der barocke Zyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung. 2. Aufl. Basel 1999.

Bitterli 2001

Bitterli, Dieter: Barockemblemik, Memento Mori und Totentanz: Die Embleme in der Beinhauskapelle von Ettiswill (LU). – In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 58 (2001), S. 143-158.

Bloch 1971

Bloch, Peter: Löwe. – In: LCI, Band 3. Freiburg 1971, Sp. 112-119.

Blum 1958

Blum, Lucien: Martin Schongauer. Colmarer Kupferstecher und Maler. Colmar 1958.

Böhling 1988

Böhling, Luise: Blumen. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 1. St. Ottilien 1988, S. 510-513.

Borgards 2008

Borgards, Roland: Affe. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 8-9.

Börsch-Sopan 1970

Börsch-Sopan, Eva: Garten. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp. 77-81.

Boskovits/Laute 1970

Boskovits, Miklos/Laute, Lore: Hieroglyphen. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp. 254-255.

Burchardt 1913

Burchardt, Max: Hieroglyphen. – In: RE, Band 1,8,2. Stuttgart 1912, Sp. 1468-1471.

Buske 1985

Buske, Norbert: Die barocke Kanzel der Kirche in Schaprode – ein Zeugnis zwischen Orthodoxie und Pietismus. – In: Baltische Studien. Neue Folge 71 (1985), S. 114-128.

Buske 2002

Buske, Norbert: Die barocke Deckenmalerei der Pfarrkirche in Werben. – In: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 40 (2002), S. 26-34.

Buske 2005

Buske, Norbert: Malereien an der Empore der Kirche in Waase. Bilderwelt in pommerschen Dorfkirchen. – In: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 43 (2005), S. 30-35.

Büttner 1990

Büttner, Gottfried: Die Dame mit dem Einhorn. Die Teppiche des Musée de Cluny. Bilder der seelischen Entwicklung. Stuttgart 1990.

Büttner/Gottdang 2006

Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.

Courth 1993

Courth, Franz: Rosenkranzbruderschaft. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 5. St. Ottilien 1993, S. 564-565.

Daly/Dimler/Haub 2000

Daly, Peter M./Dimler, G. Richard/Haub, Rita (Hgg.): Emblematis und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung. Turnhout 2000.

De Champeaux 1993

De Champeaux, Gérard/Sterckx, Dom Sébastien: Einführung in die Welt der Symbole.
2. Aufl. Würzburg 1993.

Dehio 1988

Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern II: Niederbayern.
Begründet vom Tag für Denkmalpflege 1900. Neu bearbeitet und besorgt durch die
Dehio-Vereinigung zur Fortführung des Kunsttopographischen Werkes von Georg
Dehio e.V. Bayern. München/Berlin 1988.

Dehio 2008

Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern II: Niederbayern.
Begründet vom Tag für Denkmalpflege 1900. Neu bearbeitet und besorgt durch die
Dehio-Vereinigung zur Fortführung des Kunsttopographischen Werkes von Georg
Dehio e.V. Bayern. 2. Aufl. München/Berlin 2008.

Dittrich 2009

Dittrich, Achim: Mater Ecclesiae. Geschichte und Bedeutung eines umstrittenen Mari-
entitels. Würzburg 2009.

Dünninger 1976

Dünninger, Josef: Vierzehn Nothelfer. – In: LCI, Band 8. Freiburg 1976, Sp. 546-550.

Dürig 1989

Dürig, Walter: Elfenbeinerner Turm. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 2. St. Ottilien 1989, S. 324-325.

Dürig 1991

Dürig, Walter: Kelch des Geistes. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 3. St. Ottilien, 1991, S. 540.

Dürig 1991 A

Dürig, Walter: Kelch der Hingabe. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 3. St. Ottilien, 1991, S. 540.

Dürig 1991 B

Dürig, Walter: Kostbarer Kelch. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 3. St. Ottilien 1991, S. 651-652.

Dürig 1992

Dürig, Walter: Morgenstern. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 4. St. Ottilien 1992, S. 517.

Dürig 1993

Dürig, Walter: Pforte des Himmels, – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 5. St. Ottilien 1993, S. 193-194.

Dürig 1994

Dürig, Walter: Sitz der Weisheit. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 6, Nachträge. St. Ottilien 1994, S. 182.

Dürig 1994 A

Dürig, Walter: Spiegel der Gerechtigkeit. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo
(Hgg.): Marienlexikon, Band 6. St. Ottilien 1994, S. 237-239.

Dürig 1994 B

Dürig, Walter: Ursache unserer Freude. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo
(Hgg.): Marienlexikon, Band 6. St. Ottilien 1994, S. 550-551.

Eder 2002

Eder, Manfred: Loreto. – In: RGG, Band 5, Tübingen 2002. Sp. 516.

Escalera Pérez 2004

Escalera Pérez, Reyes/Fernández López, José: Pintura y emblemática al servicio de los
ideales de la Contrarreforma. El techo del salón principal del Palacio Arzobispal de
Sevilla. – In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol
2004, S. 299-312.

Fernández Gasalla 2004

Fernández Gasalla, Leopoldo: Arquitectura efímera y emblemática: las exequias reales
en Galicia durante el reinado de Carlos II. – In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio
de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S. 335-346.

Feucht 2006

Feucht, Alexa: Licht und Herrlichkeit. Dogmatische Studien zur Darstellung des
Herrn. Paderborn/München 2006.

Fischer 1997

Fischer, Balthasar: Litanei. – In: LThK, Band 6. Freiburg u.a. 1997. Sp. 954-956.

Fonrobert 1968

Fonrobert, Jutta: Apokalyptisches Weib. – In: LCI, Band 1. Freiburg 1968, Sp.145-150.

Fournée 1970

Fournée, Jean: Immaculata Conceptio. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp.338-1344.

Freeman 1948

Freeman, Rosemary: English Emblem Books. London 1948.

Frei 1932

Frei, Karl: Bemalte Steckborner Keramik des 18. Jahrhunderts. Zürich 1932.

Freidl/Harzer 2008

Freidl, Andreas und Harzer, Friedmann: Lorbeer/Lorbeerkrantz. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 209-211.

Freytag 1975

Freytag, Hartmut: Die Embleme in Ludwigsburg und Gaarz vor dem Hintergrund zeitgenössischer Emblemtheorie. – In: Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematisierung in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. München 1975, S. 19-40.

Freytag/Harms 1975

Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematisierung in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. München 1975.

Freytag/Harms/Schilling 2001

Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang/Schilling, Michael: Gesprächskultur des Barock. Die Embleme der ‚Bunten Kammer‘ im Herrenhaus Ludwigsburg (Kreis Rendsburg-Eckernförde). Kiel 2001.

Freytag/Peil 2000

Freytag, Hartmut/Peil, Dietmar: Das Kugelgenhaus in Dresden und seine emblematische Deckendekoration. München 2000.

García Arranz 2004

García Arranz, José Julio: Las Obras de Misericordia y la emblemática: los azulejos de

la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora (Portugal). – In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S. 359-370.

Genette 1972

Genette, Gérard: Strukturalismus und Literaturwissenschaft. – In: Blumensath, Heinz (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972, S. 71-88.

Georges 1962

Georges, Karl-Ernst: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Band 2. 11. Aufl. Hannover 1962.

Gerlach 1970

Gerlach, Peter: Fuchs. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp. 63-65.

Gerlach 1970 A

Gerlach, Peter: Kröte, Frosch. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp. 676-677.

Graf 1974

Graf, Fritz: Emblematica Helvetica. Zu einer Sammlung angewandter Embleme der deutschsprachigen Schweizer Kantone. – In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 31 (1974), S. 145-170.

Greisenegger 1968

Greisenegger, Wolfgang: Ecclesia. -In: LCI, Band 1. Freiburg 1968, Sp. 562-569.

Haberkamm 1994

Haberkamm, Klaus: Die Embleme in der Pfarrkirche zu Altenkirchen/Rügen. Mit zwei Exkursen zu westrügenschon Emblemen. – In: Simpliciana 16 (1994), S. 253-286.

Haberkamm 1996

Haberkamm, Klaus: Die allegorisch-emblematischen Zyklen der Kirche Zudar/Rügen. – In: Scherer, Gabriele/Wehrli, Beatrice (Hgg.): Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Bern 1996, S. 201-223.

Hahn/Kaute 1968

Hahn, Karin und Kaute, Lore: Edelsteine. - In: LCI, Band 1. Freiburg 1968, Sp. 578-580.

Hamann 2005

Hamann, Philipp: Gemeindegebietsreform in Bayern. Entwicklungsgeschichte, Bilanz und Perspektiven. München 2005.

Hamm 2010

Hamm, Johannes: Barocke Altartabernakel in Süddeutschland. Petersberg, 2010.

Harms 1975

Harms, Wolfgang: Zur Außerliterarischen Emblematik. – In: Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. München 1975, S. 7-18.

Harms 1982

Harms, Wolfgang: Emblem – Emblematik. – In: TRE, Band 9. Berlin/New York 1982, S. 552-558.

Harms/Peil 2000

Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar: Zum emblemhistorischen Kontext der Vorlage der Dredener Embleme sowie Überlegungen zu ihrer Auswahl und Funktion. – In: Freytag, Hartmut/Peil, Dietmar: Das Kugelgenhaus in Dresden und seine emblematische Deckendekoration. München 2000, S. 25-37.

Harms/Peil 2002

Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. München 2002.

Harries 2009

Harries, Karsten: Die bayrische Rokokokirche. Das Irrationale und das Sakrale. Dorfen, 2009.

Häußling 1998

Häußling, Angelus: Altar III. Christentum, 1. Liturgisch, a) katholisch. – In: RGG Band 1. Tübingen 1998, Sp. 334-335.

Heckscher/Wirth 1967

Heckscher, William S./Wirth, Karl-August: Emblem, Emblembuch. – In: RDK, Band 5.

Held 1934

Held, Julius: Allegorie. – In: RDK, Band 1. Stuttgart 1934, Sp. 346-365.

Henkel/Schöne 1967

Henkel Arthur/Schöne, Albrecht (Hgg.) Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.

Hermann 2007

Hermann, Thomas Ino: Sinnbildnisse: Die Druckwerke mit den biographischen Emblemprogrammen des Exequien in der Münchener Theatinerkirche für Kurfürstin Henriette Adelheid (1636-1676), Kurfürst Ferdinand Maria (1636-1679) und Kurfürst Maximilian II. Emanuel (1662-1726) von Bayern. Marburg 2007.

Hernández Murillo 2004

Hernández Murillo, Pedro Jorge: Alegorías y aparatos efímeros en la fiesta de proclamación de Carlos III en la Ciudad de La Laguna (1760). – In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S. 439-446.

Hess 2004

Hess, Günter: Religionis Theatrum. Emblematik und Fest bei der Kanonisationsfeier der Heiligen Ignatius und Franz Xaver in Ingolstadt 1622. – In: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München 22 (2004), S. 49-67.

Höpel 1987

Höpel, Ingrid: Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt a. M. 1987.

Höpel 2004

Höpel, Ingrid: An Emblematic Illumination of the Town Hall in Kiel. – In: Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. Ferrol 2004, S. 459-466.

Höpel 2007

Höpel, Ingrid: Change of medium – from book graphics to art in sacred space. With the example of an emblem-cycle on a church gallery at Katharinenheerd. – In: Köhler, Johannes/Schneider, Wolfgang (Hgg.): Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Hildesheim 2007, S. 189-226.

Huber 2007

Huber, Gerald: Kleine Geschichte Niederbayerns. Regensburg 2007.

Hundemer 2000

Hundemer, Markus: Barocke Bilderpracht und sinnliche Erkenntnis – Zur rhetorischen Struktur einiger Kirchengestaltungen im Fürstentum Regensburg. S. 54-65. – In: Mundorff, Angelika / von Seckendorff, Eva (Hgg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstentum Regensburg. Regensburg, 2000.

Imorde 2002

Imorde, Joseph: Gebaute Emblematik: Die Jesuitenkirche Franz Xaver in Luzern. – In: Franz Xaver – Patron der Missionen. Festschrift zum 450. Todestag. Hg. von Rita Haub. Regensburg 2002. S. 236–259.

Kaute 1968

Kaute, Lore: Emblem. – In: LCI, Band 1. Freiburg 1968, Sp. 618-622.

KD

Mader, Felix (Hg.): Die Kunstdenkmäler von Bayern: Regierungsbezirk Niederbayern. München 1927ff.

Keller 2009

Keller, Bettina: Barocke Sakristeien in Süddeutschland. Petersberg 2009.

Kemp 1972

Kemp, Wolfgang: Uroboros. – In: LCI, Band 4. Freiburg 1972, Sp. 408-409.

Kemp 1981

Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen. München/Berlin 1981.

KKP 1998

Kirchen, Klöster, Pilgerwege in Deutschland: Sakrales Kulturgut in Niederbayern und Oberpfalz. Hg. von Vereinigte Kirchen-Kulturbuch-Verlage AG. Haßloch 1998.

Knapp/Tüskés 2002

Knapp, Éva/Tüskés, Gábor: Rhetorisches Konzept und ikonographisches Programm des Freskenzyklus in der Prunkstiege des Raaber Jesuitenkollegs. – In: Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. München 2002, S. 949-975.

Köhler 1988

Köhler, Johannes: Angewandte Emblematik im Fliesensaal von Wrisbergholzen bei Hildesheim. Hildesheim 1988.

Köhler/Schneider 2007

Köhler, Johannes/Schneider, Wolfgang (Hgg.): Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Hildesheim 2007.

Koschorke 2000

Koschorke, Albrecht: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt a. M. 2000.

Kramer 1972

Kramer, Joachim: Schild und Schilderhebung. – In: LCI, Band 4. Freiburg 1972, Sp. 67-68.

Kratz 2003

Kratz, Reinhard Gregor: Die Propheten Israels. München 2003.

Kretschmer 2008

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2008.

Kuechen 1989

Kuechen, Ulla-Britta: Kommentar zu LITANIAE SINGVLIS DIEBVS SABBATHI ET FESTIS [...] – In: Harms, Wolfgang: (Hg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Band III: Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Theologica, Quodlibetica, Bibliographie, Personen- und Sachregister. Tübingen 1989, S. 72.

Kuechen 2002

Kuechen, Ulla-Britta: Emblematische Titelblätter in naturkundlich-medizinischen Werken des Christian Franz Paullini im Umkreis der Academia Leopoldina. – In: Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. München 2002, S. 867-898.

Kuhnle 2008

Kuhnle, Till: Skelett/Totenschädel. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 351-353.

Kulschewskij 1975

Kulschewskij, Ralf: Kunstgeschichtliche Voraussetzungen für die emblematischen Vertäfelungen in Ludwigsburg und Gaarz. – In: Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. München 1975, S. 119-134.

Landwehr 1962

Landwehr, John: Dutch emblem books: A bibliography. Utrecht 1962.

Landwehr 1972

Landwehr, John: German Emblem Books 1531-1888: A Bibliography. Utrecht 1972.

Landwehr 1976

Landwehr, John: French, Italian, Spanish and Portugese Books of Devices and Emblems 1534-1827: A Bibliography. Utrecht 1976.

Langiewicz 2008

Langiewicz , Adam: Taube. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 382-383.

Lechner 1994

Lechner, Gregor Martin: Tempel. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 6. St. Ottilien 1994, S. 367-369.

Lesky 1962

Lesky, Grete: Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Eine Vademecum für den Kunstwanderer. Graz 1962.

Lesky 1970

Lesky, Grete: Die Bibliothekseembleme der Benediktinerabtei St. Lambrecht in Steiermark. Graz 1970.

Lesky 1970 A

Lesky, Grete: Schloß Eggenberg. Das Programm für den Bildschmuck. Graz, 1970.

Lesky 1973

Lesky, Grete: Frühe Embleme aus der Steiermark. Graz 1973.

Lieb 2007

Lieb, Ludger: The Phantasm of Immediacy. Eye and ear in late baroque protestant Emblematics (the Wechselburg emblem cycle). – In: Köhler, Johannes/Schneider, Wolfgang (Hgg.): Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Hildesheim 2007, S. 129-156.

Lieske 2003

Lieske, Reinhard: Die Emporenbilder in Freudental und ihre Botschaft. Ein Beispiel

frühpietistischer Kirchengeschichte? – In: Blätter für württembergische Kirchengeschichte 103 (2003), S. 49-125.

Lieske 2005

Lieske, Reinhard: Evangelische Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern. Die Botschaft der emblematischen Bilder in Stift Fischbeck und Kloster Ebstorf nach Predigtbüchern des Nürnberger Theologen Johann Michael Dilherr.– In: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte. Band 103 (2005), S. 55-99.

Lill 1946

Lill, Georg: Die Muttergottes von Anzenberg. – In: Der Zwiebelturm 1 (1946).

Ludewig 1975

Ludewig, Christine: Die Auftraggeber der Ludwigsburger Embleme und die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen in Schleswig-Holstein. – In: Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.): Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematisierung in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden. München 1975, S. 103-118.

Lupi 1997

Lupi, Maria: Loreto. – In: LThK, Band 6. Freiburg u.a. 1997. Sp. 1052-1053.

Lurker 1991

Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.

Markmiller 1985

Markmiller, Fritz: Daten und Fakten zur niederbayerischen Bildhauerfamilie Jorhan. – In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e.V. 15 (1985), S. 155-168.

Markmiller/Albrecht 1982

Markmiller, Fritz/Ludwig Albrecht (Hgg.): Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte, Hofmarken. Regensburg 1982.

Martin 2008

Martin, Christian: Dreieck. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 70-71.

Meier/Spiritalis 1977

Meier, Christel/Spiritalis, Gemma: Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert. München 1977.

Mödersheim 1998

Mödersheim, Sabine: Materiale und mediale Aspekte der Emblematis. – In: Horn, Eva (Hg.): Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre. Opladen 1998, S. 201-220.

Mödersheim 2000

Mödersheim, Sabine: Matthäus Rader und das allegorische Programm im Augsburger Rathaussaal. – In: Daly, Peter M./Dimler, G. Richard/Haub, Rita (Hgg.): Emblematis und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung. Turnhout 2000, S. 229-247.

Mödersheim 2004

Mödersheim, Sabine: Duce virtute, comite fortuna. Das emblematische Programm des Goldenen Saals im Nürnberger Rathaus. – In: Strasser, Gerhard F./Wade, Mara R. (Hgg.): Die Domänen des Emblems: Außerliterarische Anwendungen der Emblematis. Wiesbaden 2004, S. 29-54.

Moennighoff 2008

Moennighoff, Burkhard: Baum. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 36-37.

Mohr 2009

Mohr, Jan: Emblem. – In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 176-185.

Moormann/Uitterhoeve 1995

Moormann, Eric M./Wilfried Uitterhoeve (Hgg.): Lexikon der antiken Gestalten. Stuttgart 1995.

Mosbach/Spitta 2006

Mosbach Peter/Spitta, Wilkin: Wallfahrtskirchen in Niederbayern. Regensburg 2006.

Müller 1992

Müller, Mechthild: Lepanto. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 4. St. Ottilien 1992, S. 103-104.

Nerdinger 1986

Nerdinger, Winfried: Elemente künstlerischer Gestaltung. Eine Kunstgeschichte in Einzelinterpretationen. München 1986.

Niehoff 2003

Niehoff, Franz (Hg.): Mit Kalkül und Leidenschaft – Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. 2 Bde. Landshut 2003.

Nitz 1989

Nitz, Geneveva: Davidsturm. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 2. St. Ottilien 1989, S. 153-154.

Nitz 1992 A

Nitz, Geneveva: Ölbaum, Ölzweig. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 4. St. Ottilien 1992, S. 673-675.

Nitz/Dürig 1992

Nitz, Geneveva/Dürig, Walter: Lauretansische Litanei. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 4. St. Ottilien 1992, S. 33-44.

Noehles 1995

Noehles, Karl: Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock. Anmerkungen zu ihren formalen und theologischen Bezugssystem. – In: Breuer, Dieter (Hg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Band I. Wiesbaden 1995, S. 331-352.

Oertel 1975

Oertel, Hermann: Die emblematische Bildausstattung der Kirche des deutschen Ritterordens zu Lucklum. – In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 14 (1975), S. 175-204.

Oertel 1981

Oertel, Hermann: Die emblematische Bergpredigt in der Ordenskirche zu Lucklum an der Elm. – In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 20 (1981), S. 101-126.

Ohly 1973

Ohly, Friedrich: Tau und Perle. – In: Schmidtke, Dietrich/Schüppert, Helga (Hgg.): Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag. Tübingen 1973, S. 406-423.

Ohly 1995

Ohly, Friedrich: Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag. – In: Ruberg/Peil (Hgg.): Friedrich Ohly.

Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur
Bedeutungsforschung. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 679-712.

Ott 1970

Ott, Brigitte: IHS. – In: LCI, Band 2. Freiburg 1970, Sp. 337.

Pächt 2002

Pächt, Otto /Schmidt-Dengler, Maria (Hgg.): Van Eyck. Der Begründer der
altniederländischen Malerei. München 2002.

Panzer 1954

Panzer, Friedrich /Polkert, Will-Erich (Hgg.): Bayerische Sagen und Bräuche. Beiträge
zur Deutschen Mythologie. Göttingen 1954.

Peil 1978

Peil, Dietmar: Zur angewandten Emblematis in protestantischen Erbauungsbüchern:
Dilherr, Arndt, Francisci, Scriver. Heidelberg 1978.

Peil 1979

Peil, Dietmar: Zur Diskussion über angewandte Emblematis. – In: Germanisch-
Romanische Monatschrift 29 (1979), S. 200-207.

Peil 1980

Peil, Dietmar: Die emblematischen Illustrationen zu John Barclays Argenis. – In: Text
und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher
Neuzeit. Hg. von Christel Meier und Uwe Ruberg. Wiesbaden 1980, S. 689-731.

Peil 1983

Peil, Dietmar: [Rezension zu] Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematis in
süddeutschen Barockkirchen. – In: Arbitrium 1 (1983), S. 49-51.

Peil 2002

Peil, Dietmar: Emblematis. – In: Fischer Lexikon Literatur, Band 1. Hg. von Ulfert
Ricklefs. Frankfurt a. M. 2002, S. 488-514.

Peil 2004

Die Embleme im Rittersaal auf Gut Hohen Luckow. Hohen Luckow 2004.

Pötzl 1992

Pötzl, Walter: Loretokapellen. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.):
Marienlexikon, Band 4. St. Ottilien 1992, S. 155.

Poza 2004

Poza, Sagrario López (Hg.): Florilegio de estudios de Emblemática. A Florilegium of studies on emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem studies. Ferrol 2004.

Praz 1947

Praz, Mario: Studies in Seventeenth-century Imagery. Vol. 2: A Bibliography of Emblem Books. London 1947.

Redling 2008

Redling, Erik: Regenbogen. In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S.291-293.

Reizenstein/Brunner 1957

Reclams Kunstführer. Baudenkmäler Band I: Bayern. Hg. von Alexander von Reizenstein und Herbert Brunner. Stuttgart 1957.

Rösch 2008

Rösch, Gertrud Maria: Schwan. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 336-337.

Rösch 2008 A

Rösch, Gertrud Maria: Schlange. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 324-325.

Ruppert 1998

Ruppert, Lothar: Patriarch. – In: LThK, Band 7. Freiburg u.a. 1998, Sp. 1459-1461.

Rupprecht 1987

Rupprecht, Bernhard: Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock. Regensburg 1987.

Scheffczyk 1988

Scheffczyk, Leo: Canisius. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo. (Hgg.): Marienlexikon, Bd.1, St. Ottilien 1988, S. 647-648.

Schildenberger/Hawel 1988

Schildenberger, Johannes/Hawel, Peter: Bundeslade. – In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 1. St. Ottilien 1988, S. 615-617.

Schilling 1986

Schilling, Michael: Emblematik außerhalb des Buches. – In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 11 (1986), S. 149-174.

Schilling 2000

Schilling, Michael: Emblematik und Wohnkultur. – In: Freytag, Hartmut/Peil, Dietmar: Das Kugelgenhaus in Dresden und seine emblematische Deckendekoration. München 2000. S. 15-18.

Schlager 1996

Schlager, Karlheinz: Litanei. – In: MGG, Band 15. Kassel 1996, Sp. 1364-1373.

Schmidt 1972

Schmidt, Klaus: Emblem, Emblematik. – In: HWbPh, Band 2. Darmstadt 1972, S. 449-452.

Schneider 2007

Schneider, Wolfgang: Kreuzbaum, Glocke und Lindenh Holz. Mediale Umschichtungen und Experimente im Wort-Bild-Gefüge um 1500 als Formierungshintergrund der Emblemik. – In: Köhler, Johannes/Schneider, Wolfgang (Hgg.): Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Hildesheim 2007, S. 1-49.

Scholz 1997

Scholz, Bernhard F.: Emblem. – In: RLW, Band 1. Berlin 1997, S. 435-438.

Scholz 2000

Scholz, Bernhard F.: Imprese. – In: RLW, Band 2. Berlin 2000, S. 135-137.

Schöne 1993

Schöne, Albrecht: Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock. 3. Aufl., München 1993.

Schöntube 2005

Schöntube, Ulrich: Außerliterarische Wirkungen der emblematischen Bücher Daniel Cramers in uckermärkischen Kirchen am Beispiel der Tafelbilder in Kunow. – In: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 65 (2005), S. 31-62.

Schöntube 2008

Schöntube, Ulrich: Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zum lutherischen Bildprogramm des 16.-18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2008.

Schöppner 1984

Schöppner, Alexander/Böck, Emmi (Hg.): Bayerische Legenden. Regensburg 1984.

Schreiner 2003

Schreiner, Klaus: Maria. Leben. Legenden. Symbole. München 2003.

Schumacher-Wolfgarten 1971

Schumacher-Wolfgarten, Renate: Rose. - In: LCI, Band 3. Freiburg 1971, Sp. 563-568.

Sebald 1989

Sebald, Eva: Farben. - In: Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hgg.): Marienlexikon, Band 2. St. Ottilien 1989, S. 422.

Seibert 1972

Seibert, Jutta: Schutzmantelschaft.- In: LCI, Band 4. Freiburg 1972, Sp. 128-133.

Sinn 2008

Sinn, Christian: Sonne. - In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 354-355.

Sparitis 2002

Sparitis, Ojars: Embleme in der Kultur Lettlands. Zwischen protestantischer und katholischer Tradition. - In: Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematis. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. München 2002, S. 187-210.

Stegemaier 1946

Stegemaier, Henri: Problems in Emblem Literature. - In: The Journal of English and German Philology 45 (1946), S. 26-37.

Strasser 2003

Strasser, Gerhard F.: Die Allerseelenkapelle von St. Martin - Überlegungen zu einem Bildprogramm. - In: Niehoff, Franz (Hg.): Mit Kalkül und Leidenschaft - Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei, Band 1. Landshut 2003, S. 202-218.

Strasser 2008

Strasser, Gerhard F.: Newly Discovered Emblematic Ceiling Paintings in Two Bavarian Churches. - In: Emblematica 16 (2008), S. 31-51.

Strasser/Wade 2004

Strasser, Gerhard F./Wade, Mara R. (Hgg.): Die Domänen des Emblems:
Außerliterarische Anwendungen der Emblemik. Wiesbaden 2004.
Stuttgart/München 1967. Sp. 85-228.

Sulzer 1978

Sulzer, Dieter: [Rezension zu] Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.):
Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblemik in Ludwigsburg,
Gaarz und Pommersfelden. – In: Arcadia 13 (1978), S. 84-87.

Szarota 1976

Szarota, Elida Maria: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17.
Jahrhunderts. Bern 1976.

Szarota 1979

Szarota, Elida Maria: Einleitung. – In: Szarota, Elisa Maria (Hg.): Das Jesuitendrama im
Deutschen Sprachgebiet, Band 1. München 1979, S. 6–91.

Tintelnot 1951

Tintelnot, Hans: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951.

von Einem 1973

von Einem, Herbert: Der Struktur-Begriff in den Geisteswissenschaften. Wiesbaden
1973.

Wagner 1983

Wagner, Helga: Bayerische Barock- und Rokokokirchen. München 1983.

Warncke 1976

Warncke, Carsten-Peter: [Rezension zu] Freytag, Hartmut/Harms, Wolfgang (Hgg.):
Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblemik in Ludwigsburg,
Gaarz und Pommersfelden. – In: Kunstchronik 29 (1976), S. 231-236.

Warncke 1982

Warncke, Carsten-Peter: Allegorese als Gesellschaftsspiel: erörternde Embleme auf
dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahr 1621; der Satz Nürnberger
Silberbecher des Conrad Schorz. – In: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums
Nürnberg (1982), S. 43-62.

Warncke 1982 A

Warncke, Carsten-Peter: [Rezension zu] Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen. – In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982), S. 302-314.

Wehlte 1992

Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Stuttgart/Ravensburg 1992.

Wehrhahn-Stauch 1968

Wehrhahn-Stauch, Liselotte: Basilisk. – In: LCI, Band 1. Freiburg 1968, Sp. 251-253.

Weller 2008

Weller, Christiane: Dorn/Dornbusch/Dornausziehen. – In: Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 67-68.

Wickert 2007

Wickert, Ulrich: Die dreifältige Mutterschaft Mariens. Vallendar-Schönstatt 2007.

Widauer 2007

Widauer, Simone: Marienpflanzen. Der geheimnisvolle Garten Marias in Symbolik, Heilkunde und Kunst. Baden/München 2007.

Wilkins 1971

Wilkins Eithne: Rosenkranz. – In: LCI, Band 3. Freiburg 1971, Sp. 568-572.

Wolf 2004

Wolf, Robert H. W.: Mysterium Wasser. Eine Religionsgeschichte zum Wasser in Antike und Christentum. Göttingen 2004.

Wolkenhauer 2009

Wolkenhauer, Anja: Embleme als Raumschmuck in Hamburger Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts. – In: Theise, Antje/Wolkenhauer, Anja (Hgg.): Emblemata Hamburgensia. Emblembücher und angewandte Emblematik im frühneuzeitlichen Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 12. Februar – 22. März 2009. Kiel 2009, S. 76-86.

Zerling 2007

Zerling, Clemens: Lexikon der Pflanzensymbolik. Baden/München 2007.

zu Schweinsberg 1954

zu Schweinsberg, Eberhard Schenk: Devise. – In: RDK, Band 3. Stuttgart 1954, Sp. 1345-1354.

Zymner 2002

Zymner, Rüdiger: Das Emblem als offenes Kunstwerk. – In: Harms, Wolfgang/Peil, Dietmar (Hgg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. München 2002, S. 9-24.

5.1.4 Kunstführer

Kirchenführer Allersdorf

Lampl, Sixtus: Wallfahrtskirche Allersdorf. Valley 1999.

Kirchenführer Deggendorf

Loibl, Georg und Hösch, Karin: Deggendorf. Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt (Peda Kunstführer 486). Passau 2000.

Kirchenführer Frauenau

Frauenau. Hrsg. Katholisches Pfarramt Frauenau. 4. Aufl. Ottobeuren 1993.

Kirchenführer Furth

Schwägerl, Gabriele: Furth. Eine Führung durch die Pfarrkirche St. Sebastian in Furth. o. O., 2001.

Kirchenführer Geiselhöring

Hirsch, Willibald und Ortmeier, Martin: Geiselhöring. (Schnell Kunstführer 1438) Regensburg, 1983.

Kirchenführer Halbmeile

Loibl, Georg: Halbmeile. (Peda Kunstführer 127). Passau 1994.

Kirchenführer Landau

Wurster, Herbert W.: Landau an der Isar. Wallfahrtskirche Maria Steinfels. (Peda Kunstführer 488). Passau 2000.

Kirchenführer Mallersdorf

Soffner-Loibl, Monika: Mallersdorf. Ehem. Benediktinerabteikirche und Pfarrkirche St. Johannes Ev. (Peda Kunstführer 752). Passau 2009.

Kirchenführer Massing

Haushofer, Josef: Die Kirchen und Kapellen der Pfarrei Massing (Peda Kunstführer 420). Passau 1997.

Kirchenführer Metten

Friedrich, Verena: Benediktinerabtei Metten. (Peda Kunstführer 321). 2. Aufl. Passau 2002.

Kirchenführer Niederaltaich

Heufelder, Emmanuel Maria und Kulman, Ratmund P.: Benediktinerabtei und Basilika Niederaltaich (Schnell Kunstführer 120). 15. Aufl. Regensburg 2009.

Kirchenführer Obergraßlfing

Menath, Josef: Wallfahrtskirche St. Maria Himmelfahrt Obergraßlfing. o.O., 1990.

Kirchenführer Pilsting

Greindl-Wagner, Gabriele: Pilsting (Peda Kirchenführer 041.1). Passau 1991.

Kirchenführer Seligenthal

Fuchs, Norbert und Stix, Helmut: Kirche der Zisterzienserinnenabtei Seligenthal Landshut. (Schnell Kunstführer 583). 7., neu bearb. Aufl. Regensburg 2007.

Kirchenführer Siegenburg

Lampl, Sixtus: Pfarrkirche St. Nikolaus in Siegenburg, Landkreis Kehlheim, Bistum Regensburg. ‚Der Dom der Hallertau‘. Valley 2008.

Kirchenführer Straubing

Kirnberger, Max und Weber, Georg: Straubing St. Ursula. (Schnell Kunstführer 890). 5. Aufl. Regensburg, 1997.

Kirchenführer Thürnthenning

Bachner, Christian und Altschäffel, Stefan: Thürnthenning. Filialkirche St. Johannes Nepomuk (Peda Kunstführer 669). Passau 2007.

Kirchenführer Windberg

Handgrätinger, Thomas: Prämonstratenser-Abtei Windberg. Lindenberg 2002.

Kirchenführer Zeilarn

Haushofer, Josef: Kirchen der Pfarrei Zeilarn. Pfarrkirche Zeilarn, Wallfahrtskirche Schildthurn, Gumpersdorf. Gehersdorf, Leonberg. (Peda Kunstführer 487) Passau, 2000. S. 10-20.

5.1.5 Internetseiten

(letzter Zugriff: 29.04.2013)

<http://refworks.reference-global.com/akl>

<http://ferienregion.rottal-inn.de/index.asp?naviid={167051C1-0155-42DF-BECE-9464CEE5AF AF}>

<http://www.dehio.org/dehio/index.html>

<http://www.heiligblut.de/index.php?id=61>

<http://www.kirchturm.net/kirchen>

http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/forsch_projekte/archiv/corpus

<http://www.landkreis-deggendorf.de>

http://www.marienwallfahrt-haindling.de/index.php/20_wallfahrtskirche

http://www.niederalteich.de/a/05_07_Chronik.php

<http://www.markt-pilsting.de/portrait/geschichte>

<http://www.stadtpfarrei-grafenau.homepage.t-online.de/renovierung.htm>

<http://www.lindkirchen.de/Lindkirchen/lindkirchen.html>

5.1.6 Emblematische Datenbanken

(letzter Zugriff: 29.04.2013)

Bayerische Staatsbibliothek München

<http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblmaske.html>

Emblem Project Utrecht

<http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/index.html>

Glasgow University

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

<http://hab.de/de/home/wissenschaft/projekte/emblematica-online.html>

Memorial University of Newfoundland

<http://www.mun.ca/alciato/index.html>

University of Illinois

<http://images.library.uiuc.edu/projects/emblems/>

5.2 Verzeichnisse¹¹⁵³

5.2.1 Orte

Allersdorf

Altötting

Anzenberg

Bogenberg

Deggendorf

Diepoltskirchen

Frauenau

Frauenbrünnl

Frauentödling

Furth

Grafenau

Haindling

Haindling

Kappel (bei Waldsassen)

Landau an der Isar

Landshut

Lindkirchen

Mallersdorf

Maria Plein (bei Salzburg)

Metten

Neukirchen vorm Wald

Neustadt an der Donau

Niederaltaich

Obergraßlfing

Oberotterbach

Oberschneiding

¹¹⁵³ Da diese Studie elektronisch publiziert wird und im Volltext durchsuchbar ist, wird auf Register mit Seitenangaben verzichtet. Eine Zusammenstellung von Orten, Personen, Patrozinien, Motti und Picturae soll im Folgenden lediglich einen Überblick bieten.

Offenstetten
Osterhofen-Altenmarkt
Pilsting
Reichersdorf
Schildthurn
Schwarzach
Siegenburg
Sossau
Straubing
Thürnthenning
Windberg
Wippstetten

5.2.2 Künstler und Personen

Adelung (Graf)
Aiglstorffer, Franz Josef
Alawihus (Priester)
Ambricho (Bischof)
Amplatz, Thomas
Asam, Cosmas Damian
Asam, Egid Quirin
Asam, Hans Georg
Augustinus II. (Abt)
Bader, Constantin
Bauer, Georg Ignaz
Besenreiter, Blasius
Christi, Christoph
Christian Jorhan der Ältere
d'Allio, Giovanni Battista
d'Allio, Sebastiano
Desmarées, Georges

Dierlinger, Josef
Eberhard II. von Bamberg
Eheham (bzw. Ehehamb), Wolfgang
Elsner, Joseph
Emanuel von Frenau
Entdres, Johann Georg
Fehlweckh, Amantius
Fischer, Franz Georg
Fischer, Johann Michael
Fortunat, Simon
Franculos, Franz
Friedrich I., Kaiser Barbarossa
Fritsch, Matthias
Fuchs (Abt)
Fux, Franz Anton
Gasteiger, Carl
Geiger, Franz
Greinwaldt, Christian
Grißmann, Kaspar
Gumpp, Franz Xaver
Gunetzhainer (bzw. Gunezhainer) Johann Baptist
Günther, Ignaz
Heigl, Martin
Heindl, Wolfgang Andreas
Heinrich I. (Herzog)
Hell, Johann
Helmschrot(h), Heinrich
Hirschstetter (bzw. Hirschstötter), Johann Georg
Hoholtinger, Konrad von
Hoholtinger, Pankraz von
Holzinger, Franz Joseph

Ignaz I. (Abt)
Immo (Vogt)
Itlsperger, Christoph
Jorhan, Christian d. Ä.
Jorhan, Wenzeslaus
Joseph Dominikus (Graf von Lamberg, Fürstbischof)
Kauffmann, Ignaz (Landshut)
Kauffmann, Ignaz (Teisbach)
Kökh, Hans
Kölnpecken (Adelsgeschlecht)
Kraft, Karl
Kreittmayr (Adelsgeschlecht)
Krumenauer, Hans
Kurz, Michael
Lederer, Franz Joseph
Lehner, Johann Baptist
Lehner, Thomas
Leinberger, Hans
Lodron (Adelsgeschlecht)
Ludmilla, (Ehefrau Ludwig des Kelheimers, Herzogin von Böhmen)
Ludwig I. (König von Bayern)
Ludwig X. (Herzog)
März, Christoph
Mayerhofer, Silvester
Merz, Franz Xaver
Merz, Josef Anton
Modler, Melchior
Moll, Georg
Morawitzky (Graf)
Obermayer (bzw. Obermayr), Matthias
Pawagner, Jakob

Pelkofen (Adelsgeschlecht)
Pexenfelder, Georg Christoph
Pössinger, Josef
Rauscher, Franz Anton
Regdau von Kesenberg, Martin
Ruesch, Jakob
Schiffer, Matthias
Schnidtmann, Anton
Schöpf, Jakob Adam
Schöpf, Johann Adam
Schöttl, Benedikt
Schreidtner, Benjamin
Schreiner, Georg
Schweinhuber Johann
Seghers, Gerhard
Seidl, Joseph Wilhelm
Seybold, Matthias
Sing, Johann Caspar
Sorer, Johann
Speer, Martin
Strelin (Abt)
Theoderich (Abt)
Thoma, Leonhard
Unterrainer, Johann
von Braunau, Hans Aman
von Perchig, Albert (Abt)
Waller von Wildthurn, Jakob
Waräthi, Innocenz Anton
Weigenthaler, Georg
Wenzel, Jorhan
Wiest, Sebald

Wittelsbacher (Adelsgeschlecht)

Wittmann, Josef

Zimmermann, Johann Baptist

5.2.3 Kirchenpatrozinien

Frauen- oder Engelkapelle

Frauenkapelle am Hof

Maria Brünnl

Mariä Geburt

Mariä Heimsuchung

Mariä Himmelfahrt

Mariä Lichtmess

St. Ägidius

St. Annakapelle

St. Johannes Evangelist

St. Johannes Nepomuk

St. Leonhard

St. Maria

St. Martin

St. Mauritius

St. Michael

St. Nikolaus

St. Sabinus

St. Sebastian

St. Valentin

St. Vitus

Unbefleckte Empfängnis

Unsere Liebe Frau

Unsere Liebe Frau auf dem Moos

5.2.4 Motti

Motti selbst in Versalien, deutsche und lateinische Textbeigaben in Groß/Kleinschreibung

A LONGE PROSPICIVNT

AB ORTU ENIM SOLIS

ACCIPIT IN SUA Ioann 19

Ad panem angelorum an angelis Ex

AENIGMATA FVNDIT

AETHIOPEM LAVAS

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI

Ainer hievon diss mit ihm nam,/Von hier weckh auf Ihrbach kham,/dis aber sovill der
wunder macht/bis mans hieher in Pfarhof bracht

ALL TORTUR, VERLACH ICH NUR

All, so sich in D'Arch begeben/welche dan ewig woln leben/von dem Schiffbruch
erhalten sein/miessen erachten dahmein

ALLE GNADEN ALLE GABEN, VON IHR SEINEN URSPRUNG HABEN

Als man thuet ein Capellen pauen,/wo auch Vill der Leith zueschauen,/von Stainen
sprang Maria bildt,/Wie auch ist der gemahlne Schildt

ALTARE PRIVILEG FER III.& IV.

ALTARE PRIVILEGIATUM

ALTARE PRIVILEGIATUM SINGULIS DIEBUS MDCCLXIII.

AMDG REGULA SOC: JESU

AMPLIUS

ANTE ORTUM ILLUMINAT ORBEM

APOSTOLUS

ARCA DEI Ex 25, 10

ARCA NOAE Can 6, 14

ARDENTER

Arm Aber grossmüedig

ARM UND REICH/GILT DIR GLEICH

ATTENTE

AUDITUM RECREAT

AUF DISZER LEITER LEICHT MAGST KOMMEN, IN DEN HIMMEL MIT DEN
FROMMMEN

AUS ALLEN DIE CRON/TRAGT DISSE DARVON

AUS DIR IST GEBOREN JESUS WELCHER CHRISTUS GENANNT WIRD

AUSCULTA: Ô! FILI PRAECEPTA MAGISTRI

AUXILIUM CHRISTIANORUM

AVE MAR

B:V:MARIA/thaumaturga Tödlingen

BEI MIR IST REICHTUM U. EHRE DIE REICH MACHEN NACH D. TODE

BENIAMIN AMANTISSIM9 DOMINI Deut 33

BEY DEN SCHAFFEN NIT KAN SCHLAFEN

BUSER TREYE HOFFNUNG SICH GRÜNDET AUF MARIAM DICH

CAELO SUA MUNERA REDDIT

CANDIDA PRAESTANT

CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM

CAUSA NOSTRAE LAETITIAE

CERTA SALUS

CHORUS SANCTORUM PROCLAMAT TURBA VIRGINUM INVITAT: MANE

NOBISCUM IN AETERNUM

CLARIS ILLUSTRANS EXEMPLIS

CLAVIS PRO CLAVIBUS UTOR

CLEMENTER SANCTUS TRIADI GENS INCOLA COELI

COMMOVIT ET FLECTIT

Conferuabat omnia Verba haec conferens in corde suo

CONFORTAT ET PROTEGIT PUGNANTEM

CONSOLATRIX AFFLICTORUM

CRUX CHRISTI CLAVIS ET PARADISI

D.MICHAELI/ARCH:COELESTIS/MILITIAE PRINCIPI/SACRVM

D' Sohn bluemb sich stehts dahin wendet,/ die ihr hat geben das leben,/ auch ihr bey
selber ausendet/ wo S: Michael tueth fehrgeben

Das heilig kreutz der schlisl ist,/den himmel auf Zu schliessen,/Wanst disen hast, seyst
wer du bist,/kanst dSeeligkeit geniessen

DAT PHARMACA CERTA SALUTIS

De Sion exhibit, Lex I

DECRETOS PRAEDICIT HONORES

DEN WEEG SO UNSZ IST UNBEKANDT, UNS ZEIGEST IN DAS VATTERLAND

Deo soLI et Magnae CaeLI regInae gLorIa /Das Lob strebt gott aLLeIn/soLLe MarIa seyn.

Deo ter opt. Max. in honorem S. Ioannis Apost. et Evang. Martyris et Virginis secretarii

verbi divini Filii Mariae Virginis Dilecti Iesu discipuli Magistri dilectionis

Der Geruch auch nur von weithen/Gantz Lieblich sich thuet Ausbreithen

Der phenix ist ein rechts Model,/da S'feur ihm gibt das leben./gibt also auch S:

Michael/vell Taussent selbes leben

Der Rebstockh in d' hech sich erhebet/wan er von steckhen understitzt/der Mensch auch

sicher hin auf schebet,/den S: Michael beschitz

Der schatten allein/schon kan tödlich seyn

Des Sünckendhen Schiffts Hoffnung ist,/wans mit dem Anckher gesteyret/auch deines

heyls sey du vergwist,/S: Michael dich begleithet

DEUORAT TANQUEM

DEVOTIONEM

DIE HATT GEBEN MIER DASZ LEBEN

Die Kötzerey Und Teifels gschmeiß,/abtreibet und drein blitzet,/S. Michael Wie ieder

Weiß/sein Kirch er alzeit bschitzet

DIE RECHT STRASSEN NIT THUE LASSEN

Die sonst verliezt/mich doch ergötzt

Die Tagwercher der wunder Voll,/wie dis auf Stain möglich sein soll,/Legens auf

dschauffel sichtiglich,/was ist dises wol wunderlih

DILECTIS JESU

Dis ist der Stab und starckhe Schild,/uns alln Zum Trost gegeben./Wer dise hat ihm gwiß

ein bild,/er werdte Ewig leben

Dise geistliche Rosen von der Erd blühet/daß im himel ybersezet werd

DISER TRON DIR ZUM LOHN

Diss wunderbildt von gottes gwaldt,/hat ihr den ohrt selbst Veranstdt mit freiden wurd
sie eingefierdt,/Ihr auch zu Ehr die kürch gezieht

Dißes gßang/macht mir bang

Dissz wunder bildt macht uns bekhandt,/Ein diener Maria Christi gndt, da er ganz
hülff los gfangen war,/von einer starckhen schweden schar

DOMUS AUREA

DRUM LIEB IHN NICHT/NACH MEIN (?) BLIND GWICHT

DU ALLERWEISESTE JUNGFRAU

DU ARCH DES BUNDS

DU BIST GEBENEDEIT UNTER DEN WEIBERN

DU EHRWIRDIGE JUNGFRAU

DU ELFENBEINERN TURN

DU GEISTLICHE ROSEN

DU GEISTLICHES GEFÄß

DU GETREUE JUNGFRAU

DU GEWALTIGE JUNGFRAU

DU GÖTTLICHES GEFÄß DER ANDACHT

DU GÜLDENES HAUS

DU GÜTIGE JUNGFRAU

DU HEYL DER KRANCKEN

DU HIMMELS PORTEN

DU HÜLFF DER CHRISTEN

DU KÖNIGIN DES WASSERS UND DER FLÜSSEN WEND AB ALL SCHÄDLICHE
WASSERS GIESSEN

DU LIEBLICHE MUETTER

DU LOBWIRDIGE JUNGFRAU

DU MORGENSTERN

DU SITZ DER WEISHEIT

DU SPIEGEL DER GERECHTIGKEIT

DU THURN DAVIDS

DU TROESTERIN DER BETRÜBTEN

DU TRÖSTERIN DER BETRIEBTEN

DU TURM DAVIDS, AN DEM TAUSEND SCHILDE HÄNGEN

DU URSACH UNSERER FREID

DU URSACH UNSERES HEILS

DU WUNDER BAHRLICHE MUETTER

Du wunderbare Mutter, bitte für uns

DU ZUFLUCHT DER SÜNDER

DUM SONAT ET ANIMAT

Durch hilf Mariae aufgetriebene Teufl und darunter: Historia oder Geschicht 98

Durchs fus gestalt/au[ch] pracht zerfalt

EADEM REVERENTIA NATO

ECCE AGNVS

ECCE EGO MITTE ME

EGO SUM DEFENSOR ECCLESIAE ROMANAE

Ehe man gemacht ein Gottes haus/thailt sie schon Vill der gnaden aus/Vill der Krankhen

macht sie gesund/Vill der grumpbe grad in ainer stundt

EHRE SEI GOTT DEM VATER, DEM SOHNE, DEM HL. GEISTE

EIA PIA DEIPARA VIRGOQUE MARIA SUCC:VRRE NOBIS

EIN LIECHT ZUR ERLEICHTUNG DER HEIDEN LUCAE

EINE JUNGFRAU VOR IN UND NACH DER GEBURTH

EN CANDOR LUCIS AETERNAE

ENECAT UMBRA

EPISTOLAS SANCTI FRANCISCI XAVERI

Ervnt pestilentia Mat 24

ET ADORAUNT (*sic!*) EUM OMNES REGES TERRAE Psalm 71,4.

ET CITHARA

ET IN ORGANO

ET OFFERTUR OBLATIO MUNDA

ET ORGANO

ETSI PERCUSSUM PRODEST

EVANGELISTA

EX RORE HOC CVLTVS RIGOR

EX TRIBU S URSULAE UNDECIM MILLIA SIGNATAE

EXEMPLAR MILITIS

EXERCITIA SACRA

EXTINGUIT CAELESTIBUS UNDIS

FIDE NON CORPORE CONIUX

Filiae vestrae prophetabunt Ioelis

FILIUS MARIAE

FORTITUDO

Freuden honig,/wie die liebe Imberlein

FRUSTRA HACE TENTAMINA

FRUSTRA SOLICITATUR

FULCENS SANCTITATIS RADIIS

GEGRÜßT SEIST DU MARIA

GLORIA CESSAT

GLORIA EXCELSIS DEO ET IN TERRA HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS (Lc 2,14)

GLORIA IN EXCELSIS

GLORIA IN EXCELSIS DEO

GNADEN GAST/DU NOCH MEHRST

GOTT D. HERR SCHAFFEN HIMMEL UND ERDE

HAEC TIBI SOLA SALUS

Hanc aedem fundamus dicamus et consecramus pater et filius Henricus et Ernestus

comites Kirchbergenses

HATT GELUN [...] HINDURCH[...]

HEILIG HEILIG HEILIG IST DER HERR

HEILIGE GOTTES GEBÄHRERIN

HEILIGE JUNGFRAU DER JUNGFRAUEN

Heilige MARIA bitte für uns

Hic Es Reverens Instat Coeli Vltio, das zweite Band: TerrIbILLs LoCVs Iste DelqVe

trIVnIVs aeDes Ivsta reportabIs sI AdsIs

HIC FRVCTVS HONORIS

HIC HABITABO QUONIAM ELEGI EAM, PSAL,131

HINC MAGIS ARDET

HOCHGELOBT UND GEBENEDEIT SEI DAS ALLERHEILIGSTE SAKRAMENT DES
ALTARES

HonorI Dei DoLorosaeqVe VIrGInIs fVnDItVs ponI IVssIt IgnatIVs praesVL InferIorIs
qVerCVs.

HORREOCANTUM

HUMILITER

HYACINTIVS

IAM LAETUS MORIAR QUIA VIDI FACIEM TUAM Gen 4,6 V. 30.

IANUA COELI

IASPIS

ICH VERLANGE AUFGELOSET UND MIT CHRISTO ZU SEIN

ICH WILL IN DAS HAUS DES HERRN GEHEN

IESVS INSPIRATOR PROPHETARVM

IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM

IHR ALLER SCHENSTER GNADENBLICKH, VERKIND UNS ALLES HEILL UND
GLÜKH

IMMARCESCIBILIS MANET

IN CHORDIS

IN DEO CONSILIUM

IN HOC SIGNO VINCIT

IN LIEBES FEUER WIRD ICH TREUER

IN ME OMNIS

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM

IN SPERATUM AUXILIUM

In tempora longa iste prophetat Ezech

IN TYMPANO

IN VIRTUTE TUA

INCASSUM VOLANT

INTENSE

INVENI QUEM DILIGIT ANIMA MEA Cant 3,4

INVENISTI GRATIAM

INVIOIATA PARENS

IOSCIO INFERIORIS [...] ABBAS ECCLESIAE HANC INPRAESENTE FORMAM

REDEGIT

IPSA CONTERIT CAPUT TUUM Gen 15

ISTIS PLANTATA SVB ASTRIS

JOSEF NAHM MARIA ZU SICH

Josephus, Abb. Osterh. Elect: 1717.

JUSTITIA

KAUM VERZÖHRDT SCHON GEBÄHREDT

Khein freindt, noch hilff Er hoffen kundt,/ein schildt Maria hülff vor Im stundt,/Mariae

hülff die hand ihm Reicht,/der feind vol schröckhen von ihm weicht

LAMPAS SALUTIS

Lass dir das Kreutz kein Kreutz nit sein, thue dich nur drunder biegen/und halt dich fesst

in dises ein, Wirt dich in himel ziehen

LASZ NUR BLITZEN WIRDT BESHÜTZEN

LAUDATE DOMINUM DE COELIS

LAUDATE EUM IN CHORDIS

LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS

LAUDATE EUM IN PSALTERIO

LAUDATE EUM IN SONO TUBAE

LAUDATE EUM IN TYMPANO

LAUDESQUE MANEBUNT

LAVDATE EVM IN SONO TVBAE

LEICHTET MIT SCHEIN/UND FLIESSET EIN

LEID UNSCHULDIG GANTZ GEDULDIG

LEO

LIEB, SEEGEN UND [...]HEIT/ICH ALLEN ERTHEILE

LILIUM INTER SPINAS

LORICA IUSTITIAE

LUMINA PRAEFERT

LUX CARENS FULICINE

LVCEM EX ALTO

MAGISTER DI[R]ECTIONI[S]

MAGNUM NOMEN IN GENTIBUS

MAGNUM HAEC DEDIT INCREMENTVM

MARIA DES LUFFTS KÖNIGIN ALLEN SCHÄDLICHN LUFFT VON UNS TREIB.

MARIA DU KÖNIGIN DER ERDEN LASS UNSERE FELDER FRUCHTBAR WERDEN

MarIa faeDerIs arCa In astra eas CoeLI

Maria helglänzender Morgenstern/wir allsamentlich sich sehen gern

MarIa steLLa LaetIfICa et nobis aDesto

Maria uns in allen worden/eine eröffnete Himels porten

Mariae der arch des Bundts ihnet gebijhrt/Dass sie in den himel werde getragen ein

MARIANI SYDUS AMORIS

Martinus hac me veste contextit

MARTIR

MATER ADMIRABILIS

MATER AMABILIS

MATER CASTISSIMA

MATER CHRISTI

MATER CREATORIS

MATER DIVINAE GRATIAE

MATER INTEMERATA

MATER INVIOLATA

MATER PURISSIMA

MATER SALVATORIS

MATER TER[RAE] ADMIRABILIS

Mea Dedit odorem suavitatis

MEDIUM TENUERE BEATI

Mein haus ist ein pet haus Lu: 19 C:54V:

MerIto DICerIs CaeLI porta

MERSA EMERGOR

MICH [...]3 KRONNEN JETZT BELONEN

MINOR UNUS MAXIMA PRAESTAT

Mit dem Himel Siey vergleichet

MIT MEIN GABEN ALLS THUE LABEN

MOESTIS SOLATIA PRAEBET

NARDUS

NATA PARENSQVE

Nativitas christi, nativitas ordinis 1120

NE TIMEAS

Nemet alle von Meiner Handt/dis Zeichen Himmlischer freudt/Zur einem sicheren
Underpfand/soh ihr kombt zur Seeligkeit

NE SCIA SPINAE

NIL MOVEOR

NON DIVELLOR FLUCTIBUS

NON EST ABBREVIATA MANU

NON FLECTOR

NON NOCET IGNIS

NON SINE GLORIA

NOSTRA TULIT URBIS HAEC LILIA QUERCUS

NOVUS EX VITA PELLE RESURGO

NULLA NOCEBUNT

NUR AUF DER GLUT WOHL RIECHEN THUDT

O BEATUM VIRUM CUIUS ANIMA PARADISUM POSSIDET UNDE EXSULTANT

ANGELI LAETANTUR ARCHANGELI

O Töttling, nam gaudi plurima confert/Cum dolci Nato, Virgo Maria tibi/Namque
recepisti Christum, qui venerat hospes/Cum chara ad patrios hospite Matre Lares/O
Seelliges Tödling, Vill Glückh wirst bekommen./Weil dmutter und skindlein zu dir hast
auf gnommen,/ dan beide nichts anders dir bringen als Freüdt. /Wan anderst sie beide
wirst ehren allzeit

OBLATIO EST DOMINO ODOR SUAVISSIMUS, EXOD.29.

ODOR OMNIS IN UNA

OMNE GENUS VIRTUTIS IN UNO

Omnes Populi venient dicentis /GLORIA TIBI VIRGINI/plenaque venerabili

OMNIA AD MAIOREM DEI GLORIAM

OMNIBUS OMNIA FACTUS

OMNIS IMPULSUS INANIS

ORDINAVIT IN ME CHARITATEM Cant 2.

Ossa ipsius propheta verunt Eccl.

PARITER SPIRABILE NUMEN ADORA

PASCITUR INTER LILIA Cant 6

Peterus Horemans 1758 Monachii

Pharmaca pro quovis morbo praescribii Apollo/Huic aeger causas mille salutis

habet./Mille argitent morbi, mille ulcera, mille dolores./Sola Maria tibi pharmaca

mille dabit./Wider all Kranckheiten wuonden uonnd giff/inn apoteckhen man mittl

antrifft./Weit bessere mitl in gschwinderer Zeit/Maria zuhelffen uns hat schon bereith

PHOSPHORUS DAEMONI TERRIBILIS

PLACIBITUR AETHER

PORTA CLAUSA Ex 44,15

Post christum natum hoc templum renovatum 1755

Postfestum epiphaniae fundatio huius canoniae 1125

PRAESACIT ACERBA

Praesentatio B. Mariae V.I.

Prodigiis calamo vaticiniis splendet Exo.

Prophetae tvi fideles inventi Eccl.

PRUDENTIA

PSALLITE

PSALLITE DEO NOSTRA

PULVERS EXPERS

PUNGIT, ET MONET

PURE

QUAM PULCHRI SUNT GRESSUS TUI Cant. 7,VI

Quandam Ariadna regens filô Vestigia Theseu/Perplexas docuit sic remeare
vias./Sicquoque qui promptus sequitur data fila Mariae/Tutior edomitibus hostibus
astra petet./Wer immer auf der welt, den grossen Labyrinthe/den rechten weg
verläßt, und seinen ausgang sucht/der such Maria gnaden, sie wird Ariadne
seyn./Ihn mit weit sichern faden, fiehren zum himmel ein

QUAQUE RUIT

QUASI LUNA PLENA

QUASI SOL REFULGENS

QUEM SEQUUNTUR

QUI ME HABET NULLIUS EGET

QUIS UT DEUS

QUIS UT DEUS

Quisquis es in mundo satis vexatus acerbis/Sis miser, infelix, anxius, aeger, inops/Hic
supplex ora, patulum tibi stabit asylum/Audiet hic Virgo vota, praecesque
tuas/Nembt zuo gmüth. betrangte Seellen/die ihr schwimbt in unglückhs
weellen,/seüffzet bettet vor den bild/dan es ist eur gnaden schild

QVI LOCUTUS EST PER PROPHETAS

QVID VOLO NISI UT ACCENDATUR?

RECONDITA PANDUNT

RECTE

REGINA ANGELORUM

REGINA APOSTOLORUM

REGINA CONFESSORUM

[REGINA] CONFESSORUM

REGINA MARTYRUM

REGINA MUNDI

REGINA ORDINIS SERAPHICI

REGINA PACIS

REGINA PATRIARCHARUM

REGINA PROPHETARUM

REGINA REFUGIUM PECCATORUM

REGINA S. ROSARII

REGINA S. SCAPULARIS

REGINA SACERDOTUM

REGINA SACRATISSIMI ROSARII

REGINA SANCTORUM OMNIUM

REGINA VIRGINUM

[REGINA] VIRGINUM

REGINA VIRGINUM O.P.

REGINA VIRTUTUM

REGINAE ANGELORUM

RENOVATA SVB ISTO

REPARANT CONFESSA SALUTEM

REVERENTER

ROSA MYSTICA

Rosa MYstICa CaeLo Digna

RUBUS ARDENS Exod 3,2.

Rugiet quis Non Timebit Amos

S: AMBROSIVS. E:D:

S: AVGVSTINVS

S: GREGORIVS MAG

S: HIERONYMVVS

S: Michal vie starckh er sey,/der Teifel hat erfahren./Drumb welchen er thuet stehn
bey/hat sich nichts zu besahren

S. Michael ein starckher Held,/thuet iederZeit obsigen,/dan wo er streit und Zieht Zu
Veld,/Mueß alles under ligen

S[eine]r f[ü]rst[lichen] G[na]de[n] Diss selbst erkhenndt,/Ein wahre Schankung gottes
nenndt,/Mit großer Ehr Ihr Kyrchen weicht,/Weill sie soVill mit Wunder Leicht

SACRAE FAMILIAE SACRUM

SALUS Ich will es zübringen Dier. O Landthuet (*sic!*) edle Stadt. Darzüe wirdt Maria
Singen VIVAE und proficiat

SALUS INFIRMORUM

SALVE REGINA

SANCTUM JESU CHRISTI EVANGELIUM-LIBER GENERA-TIONIS JESU CHRISTI

SANCTUS APOSTOLUS

SECRETARIUS VERBI

SEINE EIGNE SEEL WIRD EIN SCHWERD DURCHDRINGEN

SEMPER AD ISTUM

SEMPER HONOS, NOMENQUE TUUM

SEMPER LAUS GLORIA PATRI

Seth dir die KreuzVhr, etwas Zfruehe,/und schlagt, laß dich nit schreckhen,/gedenckhe
nur das es dich thue,/von Sinden schlaff auf weckhen

SIC STEMVS AD PSALLENVVM VT MENS NOSTRA CONCORDIT VOCI NOSTRAE

SIE WIRD EIN LAMB BRINGEN

Siehe, das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen

SIGNIFER EXTESTIS

SIGNUM IMORTALE TUTELAE

SINE MACVLA

SIVIS REGNARE MECUM PORTA CRUCEM MECUM

SO FORT HINN/IST MEIN SINN

SOLA CAPAX SOLIS

SOLI DEO GLORIA

Ste VITE ora pro nobis

STELLA MATUTINA

STELLA MICANS MERITIS

SUB REG S AUG INSTIT REL VV SOC SURSULAE A PAULO V.P.P.APPRO ANNO

MDCXVIII

SURGE PROPERA AMICA MEA, COLUMBA MEA, FORMOSA MEA, ET VENI Cant: 2:

SURSUM CORDA

SWER WACHT DIE GMEIND, DER JAGT DEN FEIND

TABERNACULUM DEI PS 45,4

TANQUAM AURUM FORNACE PROBAT Sap 3

TE DEVM LAVDAMVS

TE DEVM LAVDANT OMNES ANGELI ET SANCTI TVI, TE POPHETARVM
LAVDABILIS NVMERVS
TEMPERANTIA
TOT TIBI SVNT DOTES
TRINKHET AUS SISSEM [W]ASSE[R]
TU POTUISTI APERIRE SACRAMENTUM Dan 2
TULIT MEDULAM CEDRI Ezech17
TURRIS DAVIDICA
TURRIS EBURNEA
UND SEINER HERRLICHKEIT VOLL
UNI INCLINABILE TRINUM
UNICA VIVA
UNIVERSAM PERFECIEM TERRAE Gen 7
Unter Deinen Schutz und Schirm fliehen wir unbefleckte Muetter
UNTER DEINEN SCHUTZ UND SHIRM BLEIBEN WIR [...]
UNUM ASPICIT ASTRUM
UNVERSEHRT MICH ERNEHRT
URSACH UNSERES HEILS
usque in aeternum ardebit. Jerem. 17.
UT TERREAT HOSTEM
VAS DEVOTIONIS
VAS SPIRITUALE
VELLUS GEDEONIS Richt 6,37
VERTREIBT DIE SIND, DEN FRIDN ANKIND
VIRGO
VIRGO CLEMENS
VIRGO FIDELIS
VIRGO POTENS
VIRGO PRAEDICANDA
VIRGO PRUDENTISSIMA
VIRGO SINE LABE

VIRGO SINGVLARIS

VIRGO VENERANDA

VIS NESCIA VINCI

Visitatio B. Mariae V.

Voll freydt ist ja die ganze Stadt,/Weill ihr erweisen die doppelt gnad,/Ihm gemähl, gleich
wie Von Stain/In Stainstellen will sein allain

VON ALLEN GEFAHREN, THUET BESTÄNDIG BEWAHREN

VOR ALLER BRUNST UND FEUERS GFAHR DU KÖNIGIN DES FEUERS UNS
BEWAHR

Vor in und nach der Geburt

VSQUE AD OCCASUM

Wan auch Nur sein stim Erschallt/Wilde Hertzen d:forcht Anfalt

Wans Herz bedekht mit disen schildt/aller gfahr entgehen man/auch von selben kein
Vnbildt/den Menschen widerfahren kan

Wans kreuz der wag Zungen ist/ganz grecht und Zust(*sic!*) thuet wogen/[...] sicher bist/
Der teifel muoß under logen

Was all diss wunderlich sein mag,/diesen hülffschildt bei sein Nachbahrn lag,/voll freid
und fromen mueth,/Er disen gleich erbytten tueth

WAS IHR VERLANGT VON GOTT EMPFANGT

WEIDE MEINE LÄMMER, WEIDE MEINE SCHAFE

Weill er khain Ohrt diss zuuerehren,/Auf Langes sechen nit kundt anbehrn/Maria Hilff in
Lufft sich stehlt,/Und ihr den Ohrt selbst hat erwehlt

Wer under disen zeichen/lebt und kombt in letzte Noth/von solchen mueß Sathan
weichen/S: Michael steht bey im Todt

WINDBERGENSE DECUS

Wo S heilig Kreutz der Mastbaumb ist, da ist gar sicher zfahren,/kein sturmb noch
schiffbruch zförchtn ist Vill Tausendt hambts erfahren

Wo sich das Herz ans Kreuz anhalt/wirds niemandt mehr verrückhen/deß Teufels band
strickh und gewalt/geth alles ehe Zu stückhen

Wol dem der under disen Schutz,/sich Zeithlich thuet begeben,/er kan alln feindten
bieten Trutz/und sicher drundter leben

Wunder Altar sich selbst Verendert/Maria Zu Lieb sich frey absendert/diss Element Uns
Zaiget an/Was Zu Verehren Von Jederman
ZU DIR DIE AUGEN HEB, DA ICH IN NÖDTEN SCWEB
Zu Ehren deß hl. Johann von Nepomuck, der seligst: Jungfrau Maria. u. Deß hl. Nicolais,
hat Maximilian Fr.X. Auer, Reichsfreiherr von Rohrenbach: Herren zu Thürnthennig.
Ottering:Königsau:p.p.-Dieß Gotteshaus von Grund aus gebaut im Jahre 1732
ZU MEIN ENDE ICH MICH WENDE

5.2.5 Picturae

Abraham kurz vor der Opferung seines Sohnes
Abraham opfert Isaak
Abzeichen geistlicher Ämter
Adler blickt in Sonne
Adler fliegt gegen Sonne (Inschrift MARIA), von Wolken umgeben, über Landschaft
Adler in seinem Nest blickt der Sonne entgegen
Adler mit ausgebreiteten Schwingen, darüber die Sonne
Adler mit Jungen, der der Sonne entgegen fliegt
Adler und Sonne
Adler, blickt zur Sonne
Ährenbündel, zwei gekreuzte mit drei Sternen
Altar mit Rauchopfer
Altar, auf dem Lamm, dem Blutstrahl aus der Brust hervorbricht, steht
Anker und Krone, von Putti umgeben
Anna mit der unbefleckten Empfängnis
Anna und Joachim mit Tochter Maria beim Gebet
Apostel, Maria predigt vor ihnen
Apotheke mit Kundentheke und Arzneien in Regal
Arche des Bundes
Arche Noah
Aufgehende Sonne

Auge blickt aus den Wolken
Bach mit kleiner Brücke in Landschaft, Bäume
Baldachin und Treppenaufgang, darunter Thron mit Löwen; darin Darstellung
Nepomuks, darüber Wappen mit Pferdekopf
Baldachin, darunter Frau auf Stuhl
Bären wird von Wolkenhand Wasser auf Körper gegossen. Er nähert sich Feuer, Maul
geöffnet
Basilisk
Baum mit MAR als Astwerk wird von Frauenfigur gepflanzt
Baum unter Wolke; die Sonne wird von Wolke verdeckt
Baum, über dem aus einer Wolke Regen herab fällt, an einem Fluss
Baum; links mit grünem Laub, rechts mit rotem Laub, dazwischen Haus, golden, von zwei
Engeln emporgehalten, auf Wolke in Landschaft
Bäume und Bach in Landschaft mit kleiner Brücke
Bäume, zwei, auf einem Fels wurzelnd
Becher und Schale
Benjamin, von Mose gesegnet
Beutel aus dem Münzen fallen
Bienenkorb
Bienenkorb mit fliegenden Bienen
Bischof in Boot, Fisch mit Schlüssel
Bischofsstab mit Mitra
Blick in Naturlandschaft mit Feldern und Bäumen
Blitz schlägt in Rundbau ein, Hl. Martin davor als Bischof
Blitze aus zwei Wolken, Wandersmann schlafend unter Baum
Blitzstrahl, der auf die Erdkugel herab fährt
Blumen mit Putti
Blütenkranz über Frauenfiguren
Brandopfer des Noah
Brücke in Landschaft mit Bach und Bäumen
Brunnen in Garten mit Blumen

Brunnen, rund
Buch mit sieben Siegeln, Lamm mit Fahne zwischen Vorderläufen
Buch, aufgeschlagen, davor Kelch mit Hostie
Bündel von Pfeilen am Boden
Bundeslade
Bundeslade in säulenüberwölbtem Prunkraum
Bundeslade vor Sonne
Bundeslade, golden
Christi Darbringung im Tempel
Christi Darbringung im Tempel mit Taubenopfer
Christi Geburt in Stall
Christi Geburt unter freiem Himmel
Christus, auf Wolke sitzend, auf den schlafenden Martin hinab blickend; Hl. Martin ist in
 seinem Zelt im Lager eingeschlafen
Darbringung Mariens im Tempel, Eltern und Priester bei ihr
David
Diagonalen, sich schneidend, auf Wappen
Dolch durchsticht Herz mit Palmwedel
Dornbusch, brennend
Dornenstrauch, darin dreiblütige Lilie
Dornstrauch, brennend
Drachen wird von Wolkenhand mit Lanze in Kreuzform erstochen
Dreieck am Himmel, Kreuze hängen darin, an ihnen wiederum Menschen
Edelstein in Schmuckschatulle auf Tisch
Ego exaudiam schallt aus Mündern einer Gruppe von knieenden, betenden Menschen; in
 der ersten Reihe Maria neben Papst, dahinter geistliche Würdenträger (Bischof,
 Kardinal)
Eingangstor
Elisabeth mit Johannes dem Täufer
Elisabeth und Maria begegnen einander
Elisabeth und Maria und treffen sich; im Hintergrund Josef und Joachim

Engel beschießt mit Armbrust brennendes Herz
Engel bläst Baum an, Atem enthält die Schriftzeichen MAR
Engel Gabriel erscheint Maria mit Lilie in der Hand
Engel gießt Knaben Wasser auf die Brust
Engel Harfe spielend
Engel im Toreingang
Engel in blauem Gewand, hält Spiegel, im Hintergrund Sonne, über ihm Taube des Hl.
Geistes
Engel mit aufgeschlagenem Buch
Engel mit Blumenkranz und Blüten
Engel mit Fanfare
Engel mit Geige
Engel mit Hackbrett und Laute
Engel mit Kreuz
Engel mit Krone und Bildkartusche, die bekrönte Frau mit zwei Engeln zeigt
Engel mit Medaillon mit Aufschrift MAR
Engel mit Musikinstrumenten
Engel mit Posaune und Medaillon mit Aufschrift MAR
Engel mit rundem Gegenstand
Engel mit Sichel und Rosenblüte gegenüber Rosenbusch
Engel mit Trommel, auf der MAR steht
Engel mit Trompete, Hand auf Textblatt
Engel mit Waage
Engel mit zwei Trompeten
Engel pflöpft Reis auf Baumstamm
Engel präsentiert auf einem Kissen Krone, darunter Ausschnitt des Himmels mit Sternen
Engel spielt Orgel
Engel spielt Orgel mit Aufschrift MAR
Engel steuert Boot, in dem Knabe mit Heiligenschein in Gebetshaltung sowie zwei Figuren
sitzen
Engel, betend, mit Säule

Engel, drei; vorderer spielt auf Streichinstrument, der linke hält Dirigentenstab und
Notenblatt in Händen; dritter spielt Laute

Engel, musizierend mit Harfe und Blasinstrument; dazwischen Engel mit Notenblatt in
Hand

Engel, Pauken spielend

Engel, singend, mit Notenblatt

Engel, Zither spielend, begleitet von Putto mit Notenblatt

Engel, zwei singende, mit Noten

Engel, zwei, mit Blasinstrumenten (Flöte und Posaune)

Engel, zwei, mit Krone

Engel, zwei, mit Streichinstrumenten (Cello und Geige)

Engel, zwei, zwischen sich Krone; sie gruppieren sich um Gottvater und den Hl. Geist
Erdkugel und Sonne

Erdkugel, auf die ein Blitzstrahl herab fährt

Erdteile, vier, verkörpert von vier Maria huldigenden Figuren; Maria und Christus auf
goldenem Wagen auf Erdkugel, vor der eine Krone schwebt

Erwachsene, zwei, sowie zwei Kinder vor Brunnen

Erzengel Gabriel mit einer Lilie vor Maria, die vor einem aufgeschlagenen Buch sitzt. Der
Hl. Geist sendet Lichtstrahl auf sie herab

Evermodus, seliger

Fabelwesen mit Hühnerschnabel

Fels inmitten einer tosenden See

Felsen, auf dem zwei nicht identifizierbare Gegenstände miteinander durch ein Band
verschlungen sind, darüber Sonne

Feuer, Phoenix darin

Feuer, Salamander darin

Fisch mit Schlüssel. Bischof in Boot

Flucht Marias mit dem Jesusknaben und Josef aus/nach Ägypten

Flusslandschaft, bergig und waldig, darüber Sonne

Franz Xaver

Frau auf goldenem Wagen, von Pferden gezogen; Maria mit Christus auf Esel

Frau mit Krone und Bildkartusche, die Mann und Frau zeigt, an der zahlreiche Rosenkränze hängen

Frau mit Krone und Bildkartusche, die brennenden Busch zeigt, vor dem ein Mann kniet

Frau mit Krone und Bildkartusche, die Mann und das ausgebreitete Gideonsfell zeigt, das das Licht der Sonne anzieht

Frau mit Krone und Bildkartusche, die weißes Zelt mit Goldschatz zeigt

Frau mit Krone und Bildkartusche, die zwei Männer des Stammes Israel zeigt, wie sie die Bundeslade tragen

Frau mit Krone und Gegenstand stützt sich auf Bildkartusche, die Maria mit einem vor ihr knienden Mönch zeigt

Frau mit Krone und Spiegel; sie stützt sich auf Bildkartusche, die einen Baum zeigt, über dem die Sonne steht und in dessen Schatten sich Schlangen befinden

Frau mit Krone und weißer Taube sowie Ölzweig

Frau mit Krone, Bildkartusche vor sich, auf dem ein Tor dargestellt ist

Frau mit Krone, Bildkartusche, die die Arche Noah zeigt

Frau mit Krone, brennender Fackel und Zepter, über ihr Gestänge, an dem Trauben hängen

Frau mit Krone, dampfendem Weihrauchgefäß und Bildkartusche, die alten Mann zeigt, vor dem ein zweiter kniet

Frau mit Krone, Kelch, Hostie

Frau mit Krone, Palmzweig und Lorbeerkranz, gestützt auf Bildkartusche, die knienden Mann zeigt, der mit Schwert den Kopf abgeschlagen bekommt; über ihm schwebt Herz mit sieben Schwertern

Frau mit Krone, Rosenkranz in rechter Hand, umgehängtes Buch

Frau mit Krone, weißen Kleidern, zwei Lilien; über ihr zahlreiche Herzen, aus denen Lilien wachsen

Frau mit Krone, Zepter und Weltkugel

Frau mit Stab und aufgeschlagenem Buch; über ihr schweben zahlreiche Marterinstrumente (z.B. Andreaskreuz)

Frau mit zwei Gesichtern (Frau und alter Mann), Krone auf dem Haupt und Spiegel, um den sich Schlange windet, sowie Buch

Frau, in der linken Hand ein Buch/Papier; von ihr wegstrebend, ein Löwe
Frauendarstellung auf Stuhl unter Baldachin
Frauenfigur pflanzt Baum mit MAR als Astwerk
Frauenfiguren, darüber Blütenkranz
Frauengestalt auf Podest, dahinter Turm, dahinter von Soldaten bewehrtes Zeltlager
Frauengestalt mit einer Weltkugel, Segensgestus der Hand
Frauengestalt mit einer Weltkugel, Segensgestus der Hand
Frauentödling, Kirche von, darüber Maria, mit Jesusknaben auf Arm
Fridericus, seliger
Gänse, zwei, zu Füßen des Bischofs Hl. Martin
Garten (Hirsch, mehrere Hunde); darin Maria mit Einhorn (die Vorderläufe auf ihrem Schoß) und weitere Tiere; auf der rechten Seite Engel auf Wolke, er bläst ein Horn
Garten mit Blumen, Brunnen darin
Garten mit Rosengewächsen, ein großes totes Gewächs im Zentrum
Garten, angelegt mit Mauer und Zaun, Sonne geht auf
Garten, darin dreiblütige Rose in Gefäß auf Sockel
Garten, darin Springbrunnen mit großen Fontänen
Garten, geschlossen, darin zwei Zypressen, eine Wolkenhand in Segensgestus schwebt darüber
Garten, geschlossen, in Mitte rote Rose ohne Dornen
Garten, umzäunt
Garten, umzäunt, darin dreiblütige Lilie, weiß, darüber drei Sonnen
Gebäude
Gebäude, brennend
Gebäude, golden, prachtvoll
Gebäude, prachtvoll in Landschaft
Geburt Christi; Maria auf einem Bett, von Männern umgeben
Geburt des Jesuskindes vor den Toren einer Stadt, umgeben von Menschen sowie Ochse und Lamm
Gefäß
Gefäß, golden, aus dem Rauch entsteigt, umgeben von Säulen

Gertrudis, selige
Gesetzestafeln, mosaisch
Gestalten, zwei, stehen in Weinkeller, sie halten einander an den Händen
Gilbertus, seliger
Goldenes Haus
Gruppe von Menschen mit Maria, Papst sowie weiteren geistliche Würdenträgern; sie
wenden sich betend gen Himmel, aus dem die Worte *Ego exaudiam* schallen
Hammer schlägt auf Edelstein auf Amboss ein, von Wolkenhand geführt
Hand
Harnisch mit aufgebrachttem Kreuz
Haus, golden
Haus, golden, von zwei Engeln emporgehalten, auf Wolke in Landschaft; links Baum mit
grünem Laub, rechts Baum mit rotem Laub
Haus/Kirche, herrschaftlich
Heirat von Josef und Maria
Herbergssuche der Hl. Familie an der Tür eines Wirtes
Hermannus, seliger
Herz durchstoichen von Dolch, Palmwedel
Herz mit Flügeln am Kreuz
Herz mit zwei Flügeln; darunter Wolkenhand mit Netz; darin: Krone, Bischofsstab,
Erzbischofskreuz
Herz, brennend, von Engel mit Armbrust beschossen
Herz, flammend, darüber die Sonne mit Dreieck und hebräischen Schriftzeichen
Herz, flammend, von Schwert durchdrungen
Herzen, brennend, an Bord eines Schiffes mit zerrissenen Segeln
Himmel mit Dreieck, dem Kreuze zugeordnet sind, an denen wiederum Menschen
hängen; von Engeln gesäumt
Himmel, rötlich, über Wasser
Himmel, von dem Manna fällt
Himmel/Sonnenaufgang, rötlich, über Landschaft
Himmelsleiter und Jakob

Himmelspforte, von Wolken umgeben
Hirte mit Schafherde
Hl. Aloisius, in Priestergewand mit Kruzifix in der Hand
Hl. Alphonsius
Hl. Basilius
Hl. Cyrius Alex
Hl. Emeram
Hl. Familie in der Werkstatt des Zimmerers Josef
Hl. Familie sucht Herberge
Hl. Gregor d. Große
Hl. Gregor von Nazians
Hl. Hieronymus
Hl. Leo d. Große
Hl. Martin als Bischof mit zwei Gänsen zu seinen Füßen
Hl. Martin als Bischof vor Rundbau, in den der Blitz einschlägt
Hl. Martin als Soldat vor einem orientalischen Herrscher, der ihm ein Kreuz überreicht
Hl. Martin als Soldat, in seinem Zelt im Lager eingeschlafen; Christus, auf Wolke sitzend,
blickt auf schlafenden Martin herab
Hl. Martin schenkt Bettler die Hälfte seines Mantels
Hl. Martin segnet ein Mann
Hl. Martin, Mitra des, liegt auf Sargdeckel und wird von Sonne angestrahlt
Hl. Michael schleudert Blitzstrahlen auf Wesen aus Hölle, Edelleute, in der Mitte Kirche
auf Hügel, Engel umgeben den Heiligen
Hl. Rupertus
Hl. Sebastian, an Baumstrunk gebunden mit Pfeilen im Körper
Hl. Thomas von Aquin
Indianer, zwei, zielen mit Pfeil Bogen auf zwei Monde
Irrgarten, aus dem Maria Mann in Pilgertracht mit Seil heraus führt
Isaak kurz vor Opferung durch den Vater
Isfridus, seliger
Jakob am Fuß der Himmelsleiter

Jakob mit Schafherde sowie Maria, Arme ausgebreitet, auf brennendem Dornbusch; davor
Lilie; das Feuer wird durch von Engel gehaltenem Spiegel entflammt, in dem sich die
Strahlen der Sonne brechen. In die Sonne eingeschrieben das Bild des leidenden
Christus

Jakob vor Himmelsleiter

Jesu, Darbringung im Tempel

Jesus im Tempel

Jesus mit Schaf

Jesus übergibt Petrus den Schlüssel, vier Heilige begleiten ihn

Jesusknaben mit achtstrahligem Stern

Joachim und Maria

Johannes der Evangelist hat eine Vision/Frauengestalt in der Sonne

Johannes der Evangelist mit Adler

Johannes der Täufer

Johannes der Täufer mit Elisabeth

Josef mit Jesuskind und Engeln

Josef und die Hl. Familie in seiner Werkstatt

Josef und Maria werden von Priester verheiratet

Josef, Maria und Kind auf Esel auf Weg nach Ägypten

Josefs Tod unter offenem Himmel, Taube und Engel tragen Heiligensymbole: Palme und
Lorbeerkranz

Kaiserkrone und Papstkrone

Kelch mit Hostie

Kelch mit Hostie vor aufgeschlagenem Buch

Kelch, geflügelt, von Wolken umgeben, vor Sonne

Keule, mit Blumen umwunden in Blumenkranz

Keulen, drei, zusammengebunden

Kirche

Kissen mit Krone und Putto

Knabe in Beet, darüber die Sonne mit MARIA

Knabe mit Heiligenschein in Gebetshaltung mit zwei weiteren Figuren in Boot, das von Engel gesteuert wird

Knabe mit Heiligenschein wird von einem Mann, der den Knaben an der Leine hält, mit einer Geißel geschlagen

König Achaz mit Kranz

König aus dem Stamm Juda

König David mit Harfe

König Ezechias mit Sonnenuhr

König Salomon als Erbauer des Tempels

Könige, drei, vor Tempelarchitektur

Krebs mit Kreuz

Kreis aus Wolken

Kreuz und Spiegel in der Hand

Kreuz in Form eines Ankers

Kreuz liegt auf Herz

Kreuz liegt auf Herz am Boden, darüber Pendeluhr, deren eines Gewicht besagtes Kreuz darstellt

Kreuz mit Krebs

Kreuz, daran geflügeltes Herz

Kreuze, zwei, sowie Monde, zwei, auf blau-schwarzgrundigem Wappen

Krone auf Wolke

Krone in Mitte von Rosenkranz vor Sonne

Krone und Anker, von Putti umgeben

Krone und Zepter

Krone und zwei Engel

Krone vor Sonne, von zwei Palmzweigen eingerahmt

Krone, flankiert von Engeln, sowie Gottvater und Hl. Geist

Krone, von zwei Wolkenhänden gehalten

Krug schüttet Weihrauch aus Wolke

Kundschafter kehren mit Trauben zurück

Kundschafter ziehen in das gelobte Land

Labyrinth; in ihm steht Mensch mit Faden in der Hand; rechts von ihm, auf Wolke, sitzt
Maria, die das andere Ende des Bindfadens hält und Mann aus Labyrinth befreit
Lamm
Lamm auf Buch mit sieben Siegeln und Fahne zwischen Vorderläufen
Lamm in Dornstrauch wendet sich der Sonne (Inscription MARIA) zu
Lamm mit Fahne
Lamm, dem Blutstrahl aus der Brust hervorbricht, steht auf altarartigen Block
Lamm, in dessen Kopf ein Pfeil steckt, kauert am Boden
Lamm, liegend, mit Heiligenschein
Landschaft, durch die Menschen spazieren, darüber Sternenhimmel
Laute mit Notenblatt
Leuchter mit brennender Kerze, darüber die Abkürzung IHS
Lilie, dreiblütig
Lilie, dreiblütig, in Dornstrauch
Lilie, dreiblütig, Schlange davor
Lilie, dreiblütig, weiß, in umzäuntem Garten über ihr drei Sonnen
Liliengewächs
Lorbeerkranz mit Putto
Löwen auf Treppe, die zu goldenem Thron mit roter Draperie führt
Ludolphus, seliger
Lufthauch/Lichtstrahl aus Wolke, der kleine fliegende Teufel vertreibt
Lukas mit dem Stier
Mann (Jakob) vor Himmelsleiter
Mann blickt auf Säule
Mann blickt Vogel nach, der in Zedernlandschaft gen Himmel fliegt
Mann erhitzt einen Topf (-läutert Gold)
Mann vor Tor
Mann, an Pfahl festgebunden, begegnet Mann mit Heiligenschein auf einer Wolke
Mann, betend, im Bett; rechts oben Lichtstrahlen, anstelle Sonnenscheibe ist MRA zu
erkennen
Manna fällt vom Himmel

Männer, zwei, bei Teufelsaustreibung an Frau (Teufelchen entweicht)
Maria als Brunnenfigur, drei Männer sammeln Wasser in Behältnissen
Maria als Himmelskönigin
Maria als Kind auf den Stufen des Tempels
Maria als Mädchen auf den Stufen des Tempels, ihre Eltern stehen hinter ihr, ein Priester empfängt sie
Maria als Schutzmantelmadonna, auf Thron mit Jesusknaben sitzend, umgeben von vier Erwachsenen und drei Kindern
Maria auf einem Bett, sie hat gerade Christus geboren
Maria auf Sterbebett, von Jüngern Christi umgeben
Maria auf Weltkugel
Maria beschützt Stadt Deggendorf/Kirche mit Schild vor Zornesblitzen Gottes
Maria betend, in Bibel lesend
Maria führt Mann in Pilgertracht mit Seil aus Irrgarten
Mariä Himmelfahrt
Maria im blauen Mantel, vor sich Jesusknabe
Maria im *hortus conclusus*
Maria lesend, Erzengel Gabriel mit Lilie, Hl. Geist sendet Lichtstrahl auf sie herab
Maria mit Christus auf Esel und Frau auf goldenem Wagen, von Pferden gezogen
Maria mit Einhorn (die Vorderläufe auf ihrem Schoß) und weitere Tiere in umzäuntem Garten (Hirsch, mehrere Hunde); auf der rechten Seite Engel auf Wolke, er bläst ein Horn
Maria mit ihren Eltern Anna und Joachim beim Gebet
Maria mit Jesuskind auf Schoß unter goldenen Baldachinzelt
Maria mit Kind auf Arm, beide auf Sockel stehend; zu ihren Füßen ein Löwe
Maria mit Kind schweben auf Wolke über Landschaft mit Stadt, Berg, Garten und einem sitzenden Menschen
Maria mit Kreuz in der Hand über kämpfenden Soldaten
Maria mit Krone, Zepter und Jesusknabe
Maria predigt vor Aposteln
Maria schwebt im Himmel, darunter betende Menschen

Maria sitzt auf goldenem Wagen, Jesusknabe auf dem Schoß
Maria über den Wallfahrern
Maria über Frau mit Kind, Mann im Hintergrund
Maria und Christus auf goldenem Wagen auf Erdkugel, vor der eine Krone schwebt;
 Maria umgeben von vier huldigenden Figuren, die die vier Erdteile verkörpern
Maria und Christus auf Wolke über Betenden
Maria und Christus auf Wolke über Kranken und Gebrechlichen
Maria und Elisabeth begegnen einander
Maria und Elisabeth treffen sich; im Hintergrund Josef und Joachim (Maria Heimsuchung)
Maria und Joachim
Maria zieht Mann, dessen Boot im Meer unterzugehen droht, mit Anker aus dem Wasser
Maria, Arme ausgebreitet, auf brennendem Dornbusch; davor Lilie; seitlich Jakob mit
 Schafherde, das Feuer wird durch von Engel gehaltenem Spiegel entflammt, in dem
 sich die Strahlen der Sonne brechen. In die Sonne eingeschrieben das Bild des
 leidenden Christus
Maria, Arme ausgebreitet, zwischen zwei Blumenbeeten mit Lilien
Maria, Bildnis auf einer Monstranz
Maria, darunter Wallfahrer
Maria, Laute spielend, in Kreis von musizierenden Engeln
Maria, mit Jesusknaben auf Arm, sitzt auf Wolke, über dem Dach der Kirche zu
 Frauentödling
Maria, mit rechten Fuß auf Mond, mit linkem tritt sie Kopf (um Erdkugel gewunden) von
 Schlange nieder, Apfel im Maul
Maria, sterbend, im Kreis der Jünger
Maria, stickend
Markus mit dem Löwen
Matthäus mit dem Engel
Melchisedech, Opfer
Mensch sitzt vor Haus auf Hügel
Menschen, zwei, exotischer Herkunft, zielen mit Pfeil und Bogen auf zwei Monde
Mitra mit Bischofsstab

Mitra, untergehende Sonne, Totenschädel
Mond über Landschaft
Mond über Siedlung/Ortschaft und bergiger Landschaft
Mond, sichelförmig, von Sternen umgeben
Monde, zwei, sowie Kreuze, zwei, auf blau-schwarzgrundigem Wappen
Mondsichel
Mondsichel und Sterne am Firmament
Monstranz
Monstranz mit dem Bildnis der Maria
Morgenstern
Morgenstern spiegelt sich in Wasser
Mosaische Gesetzestafeln
Mose segnet Benjamin
Münzen, aus einem Beutel fallend
Muschel, geöffnet, von Meer umgeben, über ihr die Sonne mit einer Perle
Muscheln, zwei, geöffnet, eine der beiden beinhaltet weiße Perle, Sonne darüber
Muttergottes mit Jesusknaben auf Schoß
Nadelbaum, dessen Harz sich in einen Eimer ergießt
Naturlandschaft mit Feldern und Bäumen, Blick in
Notenblatt mit Laute
Olivenzweig, von Putto gehalten auf Wolke
Öllampe, brennend
Opfer des Melchisedech
Opfer von Kain und Abel
Orgel mit Aufschrift MAR , von Engel gespielt
Palme, in deren Schatten am Boden Schlangen liegen
Palmzweige, zwei, rahmen Krone vor Sonne ein
Papstkrone und Kaiserkrone
Paradiesvogel
Pelikan nährt mit Blut seiner Brust seine Jungen
Pendeluhr, deren eines Gewicht ein Kreuz darstellt; Kreuz liegt auf Herz an Boden

Perle in Muschel
Petrus erhält den Schlüssel von Jesus, vier Heilige begleiten ihn
Pfau lässt Kopf auf Brust fallen und schaut zu Boden
Pfeil steckt im Kopf eines Lammes, es kauert am Boden
Pfeilbündel am Boden
Pforte, durch die Garten und Auge Gottes zu sehen sind
Phoenix im Feuer
Phönix breitet Schwingen in Feuer aus, Wolkenhand mit Fackel entzündet Holzstoß
Phönix in Feuer auf Berg
Podest, von dem Statue herabfällt und in zwei Teile zerbricht
Portal, steinern, mit goldenen Türen, zwei Engel mit Schildern und Schwertern, dahinter
 Palmwedel
Putti mit Blumen
Putti mit zwei Kränzen
Putti, zwei, binden Rosen zu einem Kranz
Putti, zwei, mit Zepter auf einem Kissen
Putto mit dampfender Weihrauchschale, daneben mehrere Putti
Putto mit goldener Weltkugel
Putto mit Krone auf Kissen
Putto mit Lorbeerkranz
Putto mit Olivenzweig auf Wolke
Putto mit Ring in der Hand
Putto mit Siegespalme
Putto mit Tuch und Totenschädel
Putto präsentiert drei Schlüssel vor weißem Tuch
Pyramide, auf Spitze Rosenkranz mit Aufschrift MAR
Pyramide, dreifach gekrönt; darüber ovaler Gegenstand, mit Lichtgloriole
Pyramide, mit Aufschrift MAR; auf mit rotem Tuch bedeckten Altar
Räuchergefäß, dampfend, hängt an Tempeldecke
Rauchfass, dampfend
Regen fällt aus einer Wolke auf einem Baum herab

Regen fällt aus Wolken auf Getreidefeld, Sonne geht auf über Landschaft
Regenbogen
Regenbogen mit Schriftzug MAR
Reis, von Engel auf Baumstamm gepfropft
Rose
Rose, dreiblütig, in einer Vase
Rose, dreiblütig, in Gefäß auf Sockel, umgeben von Park
Rose, dreiblütig, ohne Dornen, mittlerer Blütenkopf trägt Abbild Marias
Rose, dreiblütig, vor Sonne
Rose, rosafarben, mit Dornen
Rose, rot, ohne Dornen in Mitte geschlossener Gartens
Rose, vierblütig
Rosen werden von Putti zu Kranz geflochten
Rosenbusch mit großer und zwei kleinen Blüten
Rosenbusch, davor Engel mit Sichel und Rosenblüte
Rosengewächs
Rosenkranz mit Aufschrift MAR schmückt Spitze einer Pyramide
Rosenkranz mit einer Krone in der Mitte vor Sonne
Rosenkranz, in dem MAR zu lesen ist, von zwei Wolkenhänden gehalten
Rosenstrauch mit Blüten
Rückkehr der Kundschafter mit Trauben
Ruine, ein Weg führt zu hin, über ihr Stern, am Horizont geht Sonne auf
Ruine, Pfeile fliegen darauf zu
Rundturm in Landschaft
Rundturm mit Fahne
Rundturm mit Fahnen
Rundturm, als Wohnturm gestaltet
Salamander im Feuer
Sargdeckel, von Sonne angestrahlt, darauf die Mitra des Hl. Martin
Säule mit Aufschrift MAR; daran weiden Schafe

Säule, auf ansteigendem Weg platziert, Weg führt zu Schloss auf Felsen; auf Säule befindet sich Kugel, aus der ein Finger auf Schloss zeigt

Säulenpaar; gebrochen

Schafe weiden an Säule, mit Aufsatz und Aufschrift MAR

Schafherde, in deren Mitte sich Stab mit leuchtender Kugel auf Spitze befindet 201

Schale und Becher

Schiff auf hoher See, Sonne darüber

Schiff auf Meer, ein Stern darüber

Schiff in Seenot, darüber der Polarstern

Schiff in Seenot, darüber die Sonne

Schiff mit Besatzung im Sturm, Anker in stürmischer See

Schiff mit betendem, gen Himmel blickendem Seefahrer auf Meer am Ufer liegt brennende Stadt; am Himmel die Buchstaben MRA, aus denen Lichtstrahlen auf brennende Stadt fallen

Schiff mit zerrissenen Segeln und brennenden Herzen an Bord

Schiff vor Anker

Schiff, darüber Stern mit Abbild Mariens

Schiffe, zwei, in ruhigem Gewässer, darüber die Sonne (Inschrift MARIA)

Schiffe, zwei, Sternenhimmel über Meer

Schild mit dem Christusmonogramm IHS, Wolkenhand mit Säbel

Schild mit der Aufschrift MAR wird von Soldaten zum Schutz vor Pfeilen genutzt

Schild, von Maria vor Zornesblitzen Gottes emporgehalten, sie beschützt die Stadt Deggendorf

Schlange vor einer dreiblütigen Lilie

Schlange, ehern

Schlangen liegen in Schatten von Palme am Boden

Schloss neben Hütte, darüber Sonne

Schloss, Weg führt hinauf; auf Säule an Wegrand befindet sich Kugel, aus der ein Finger auf Schloss zeigt

Schlüssel in Kreuzform

Schlüssel, drei, von Putto präsentiert vor weißem Tuch

Schutzmantelmadonna, auf Thron mit Jesusknaben sitzend, umgeben von vier
Erwachsenen und drei Kindern
Schutzmantelmadonna, bekrönt, breitet Mantel über betenden Mann und Frau, dahinter
eine Maske sowie ein Skelett
Schwert durchdringt flammendes Herz
Seefahrer blickt auf Schiff betend gen Himmel, am Ufer brennende Stadt; am Himmel die
Buchstaben MRA, aus denen Lichtstrahlen auf brennende Stadt fallen
Siardus, seliger
Sichelmond über Nachtlandschaft
Siegespalme mit Putto
Sockel, auf dem Vase steht, Rosen ranken sich empor; das Motiv ist von zwei
Palmzweigen eingerahmt
Soldat in römischer Rüstung mit Helm und Schild
Soldat mit Lanze
Soldat schießt mit Pfeil und Bogen auf zweiten Soldaten, der sich mit Schild mit der
Aufschrift MAR schützt
Soldaten, kämpfend, Maria mit Kreuz in der Hand darüber
Sonne geht über Landschaft auf
Sonne (Inchrift IHS) über einem dampfenden Weihrauchfass
Sonne (Inchrift MARIA), von Wolken umgeben, über Landschaft, ein Adler fliegt gegen
die Sonne
Sonne geht auf über Landschaft, Regen fällt aus Wolken auf Getreidefeld 201
Sonne geht über Landschaft mit Haus und Wasser auf
Sonne mit Dreieck und hebräischen Schriftzeichen; darüber Herz, flammend
Sonne mit MARIA, darunter Knabe in Beet
Sonne mit zwei nicht identifizierbaren Gegenständen, die miteinander durch ein Band
verschlungen sind, über einem Felsen
Sonne scheint auf Muschel im Meer, die eine Perle beinhaltet
Sonne steht über Tor, darüber verschlungenes Marienmonogramm
Sonne über bergiger und waldiger Flusslandschaft
Sonne über einem Bienenstock mit ausschwärmenden Bienen

Sonne über einer aufbrechenden und von innen heraus dampfenden Erde
Sonne über Garten, angelegt mit Mauer und Zaun
Sonne über Schiff in Seenot
Sonne über zwei Muscheln, von der eine der beiden eine weiße Perle aufweist
Sonne und Erdkugel
Sonne, Adler blickt hinein
Sonne, der sich Sonnenblume zuwendet
Sonne, eine Taube fliegt ihr entgegen
Sonne, über Meer aufgehend und Turm
Sonnenblume wendet sich der Sonne entgegen
Sonnenblume wendet sich der Sonne zu
Sonnenblume, dreiköpfig, wendet sich Sonne mit Aufschrift MAR zu
Sonnenstrahl bricht sich in Spiegel
Sonnenstrahl fällt durch einen Brennspeigel
Sonnenuhr und König Ezechias
Spiegel
Spiegel bricht Sonnenlicht, richtet es nach unten
Spiegel reflektiert einfallende Sonnenstrahlen, am Himmel Zodiacus
Spiegel, in dem sich Sonnenstrahl bricht
Springbrunnen mit großen Fontänen steht in Garten
Springbrunnen, dreigliedrig/dreistufig
Springbrunnen, mehrgliedrig, mit Marienabbreviatur
St. Bernhardus ED
St. Gabriel A.
St. Josef
St. Petrus
St. Stephanus
St. Theresia Virg.
St. Vitus wird von Christus bestärkt, Heiliger gefesselt an Pfahl
Stammbaum Jesse
Statue auf einem Podest fällt, in zwei Teile zerbrochen, herab

Sterbebett Mariens, von Jüngern Christi umgeben
Stern des Morgens
Stern mit Abbild Mariens über Schiff
Stern, achtstrahlig, und Jesusknaben
Stern, fünfzackig, von Wolken umgeben
Stern, von Wolke umgeben
Sterne umgeben sichelförmigen Mond
Sternenhimmel über Landschaft, durch die Menschen spazieren
Sternenhimmel über Meer und zwei Schiffe
Storch, der Schlange im Schnabel hält, auf Dach eines Bauernhauses in einem Nest
Stufenbrunnen
Taube fliegt mit Zweig zur Arche Noah
Taube schwebt über Thron mit Medaillon, (Inscription MARIA) an Lehne
Taube, die der Sonne entgegen fliegt
Taube, Pfeile fliegen darauf zu
Taubenopfer, Christi Darbringung im Tempel
Tempel
Tempel, in dem Räuchergefäß, dampfend, von Decke hängt
Thron
Thron mit Baldachin und Treppenaufgang, von Löwen gesäumt; mittig Darstellung
Nepomuks, darüber Wappen mit Pferdekopf
Thron mit Medaillon (Inscription MARIA) an Lehne, über dem Taube schwebt
Thurribulum
Thurribulum dampfend, hängt an Tempeldecke
Thurribulum, dampfend
Thurribulum, dampfend
Tiere im Wald
Tisch, darauf ein Edelstein in Schmuckschatulle
Tod des Josef unter offenem Himmel, Taube und Engel tragen Heiligensymbole: Palme
und Lorbeerkranz
Tor geschlossen, vor Sonne

Tor, geschlossen
Tor, golden
Tor, Mann davor
Tor, über dem Sonne steht (mit verschlungenem Marienmonogramm)
Torbogen
Toreingang, darin ein Engel
Totenschädel und Putto mit Tuch
Totenschädel, Mitra, untergehende Sonne
Treppe führt zu steinernem Portal mit goldenen Türen, zwei Engel mit Schildern und Schwertern, dahinter Palmwedel
Treppe, von Löwen gesäumt, führt zu goldenem Thron mit roter Draperie
Trommel, auf der MAR steht, von Engel gehalten
Turm
Turm Davids
Turm Davids mit drei weißen Fahnen
Turm mit Fahnen
Turm, davor Frauengestalt auf Podest, von Soldaten bewehrtes Zeltlager
Turm, herrschaftlich, von Mauer eingefasst
Turm, mit goldenem Tor auf Felsen inmitten Naturlandschaft
Turm, Sonne geht über Meer auf

Vase auf Sockel, an dem sich Rosen empor ranken; das Motiv ist von zwei Palmzweigen eingerahmt
Verkündigungsszene: Engel Gabriel erscheint Maria mit Lilie in der Hand
Vogel fliegt in Zedernlandschaft gen Himmel, Mann blickt ihm nach
Vogel mit ausgebreiteten Flügeln
Vogel, dessen Krallen von einem Dornenkranz umgeben sind, blickt in Sonne
Waage
Waage in Balance wird von Wolkenhand gehalten
Wagen, golden, Maria sitzt darauf mit Jesusknabe auf dem Schoß
Wald mit Tieren

Wallfahrer, darüber Maria
Wandersmann schlafend unter Baum, darüber Blitze aus zwei Wolken
Wappen mit zwei Kreuzen und zwei Monden auf blau-schwarzem Grund
Wappen mit zwei roten, sich schneidenden Diagonalen, davor ein Schwert, darüber eine
stuckierte Mitra
Weg führt zu Schloss auf Felsen; Säule, auf Säule befindet sich Kugel, aus der ein Finger
auf Schloss zeigt
Weihrauch wird aus einer Wolke in einen Krug geschüttet
Weihrauchfass
Weihrauchfass
Weihrauchfass, dampfend, Sonne (Inscription IHS) darüber
Weihrauchschale, dampfend, daneben mehrere Putti
Weinkeller, zwei Gestalten halten einander an den Händen
Weinranke wächst an Kreuz empor
Weise, drei, aus Morgenland verehren Jesusknaben
Weiße Taube mit Ölweig
Weltkugel, golden, mit Putto
Wolke über Baum verdeckt Sonne
Wolke, auf der eine Krone sitzt
Wolken umgeben eine Zepter
Wolken, aus denen Auge blickt
Wolkenformation
Wolkenhand hält Netz; darin: Krone, Bischofsstab, Erzbischofskreuz; darüber Herz mit
zwei Flügeln
Wolkenhand hält Schlüssel, Keule, ein Tor im Hintergrund
Wolkenhand in Segensgestus, schwebt über *hortus conclusus*, in dem zwei Zypressen in der
Mitte emporwachsen; sie tragen zwei Wappen
Wolkenhand mit ausgeglichener Waage
Wolkenhand mit Banner, das Fahne mit Kreuz zeigt
Wolkenhand mit Fackel entzündet Holzstoß, in dessen Feuer ein Phönix die Schwingen
ausbreitet

Wolkenhand mit Krone, durch die Schwert gesteckt ist; beide Gegenstände von Kreuz geziert

Wolkenhand mit Lanze in Kreuzform ersticht Drachen

Wolkenhand mit Säbel und einem Schild mit dem Christusmonogramm IHS

Wolkenhand mit Schwert und Schild mit Buchstaben F.P.P.F.

Wolkenhand mit Waage, Herz auf der Schale schlägt aus, in der anderen Schale liegt Kugel

Wolkenhand mit Zepter und Kette, an der Medaillon hängt (mit Kreuz darauf)

Wolkenhand mit Zepter, auf dem ein Auge sitzt, umgeben von Putti

Wolkenhand schlägt mit Hammer auf Edelstein ein, der auf Amboss liegt

Wolkenhand übergibt an zweite Wolkenhand Kreuz an Kette

Wolkenhände, drei, schlagen mit Knüppel aufeinander ein; zerbrochene Keulen liegen am Boden

Wolkenhände, zwei, die gemeinsam eine Krone halten

Wolkenhände, zwei, halten Blumenkranz aus Rosen, in dem MAR zu lesen ist

Wolkenkreis

Zacharias mit einem Engel

Zepter auf Kissen, zwei Putti

Zepter, auf dem ein Auge sitzt, wird von Wolkenhand gehalten, umgeben von Putti

Zepter, aufrecht stehend, von Wolken umgeben

Zodiacus, Spiegel reflektiert einfallende Sonnenstrahlen am Himmel

5.3 Ausgewählte Fotografien

Siehe Anlage in zip-Datei.